

Novák, Otakar

Corneille en Bohême

Études romanes de Brno. 1966, vol. 2, iss. 1, pp. 121-164

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113548>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

CORNEILLE EN BOHÊME

OTAKAR NOVÁK

Les tragiques français du XVII^e siècle ont rencontré en notre pays une audience très limitée. Qu'on tâche de l'expliquer par des raisons historiques, sociologiques, psychologiques, esthétiques, etc., le fait est là. Personne n'aurait l'idée de le contester. Chaque fois qu'on aborde le problème de leur fortune chez nous, on en est toujours réduit à constater, au fond, qu'ils y ont pénétré fort tard, que le nombre de leurs œuvres traduites en tchèque — et à plus forte raison celui de leurs œuvres jouées — est fort restreint et que l'intérêt qu'ils ont pu et su éveiller reste fort médiocre.

Seul Molière, comme on sait, fait exception parmi les dramaturges classiques. Il a été le premier qui fut joué en Bohême, dès les années 1820, bien que d'abord d'après des adaptations sporadiques faites sur des traductions allemandes. Cependant dès les années 1860,¹ il a exercé une influence considérable sur le goût du public tchèque aussi bien que sur l'art du jeu et la production dramatique originale. Cet accueil n'était évidemment pas dû au hasard. Certains aspects de l'œuvre de Molière répondaient grosso modo à la sensibilité publique et aux tendances de la vie théâtrale de l'époque, marquée, dans les milieux bourgeois, par le goût de la comédie sociale et de mœurs.

En ce qui regarde les grands tragiques, les Français étaient complètement éclipsés par leur grand rival anglais, Shakespeare. Il fut connu chez nous dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, d'abord dans des traductions d'après des adaptations allemandes, plus tard en des traductions faites déjà directement sur le texte anglais. De sorte qu'au début des années 1870 tous ses drames étaient déjà mis à la disposition du théâtre et du public tchèques.

„Cette entreprise littéraire, a dit l'éminent angliste de Brno František Chudoba, a eu une grande importance pour l'histoire de la culture intellectuelle tchèque. Elle ouvrit aux auteurs dramatiques tchèques l'école de l'art dramatique shakespearien et de sa technique théâtrale; en outre, par l'étude approfondie des personnages shakespeariens, elle donna aux acteurs tchèques le moyen de développer leurs aptitudes naturelles. Ce fut le cas, surtout, du grand

¹ L'époque du Théâtre Provisoire (de 1862 à 1883).

tragédien Josef Jiří Kolar.² L'école shakespeareienne, hélas, ne forma aucun Shakespeare parmi les auteurs dramatiques tchèques, mais elle leur donna un modèle magnifique qui leur permit d'essayer leur talent. Elle fut utile, également, à la critique littéraire tchèque, en l'obligeant à réfléchir à la profondeur du pathétisme, de l'esprit et du fondement même des tragédies de Shakespeare pour le plus grand profit du Théâtre National de Prague sur qui la nation entière fondait les plus grands espoirs... En 1864, année où les auteurs, les artistes et les musiciens tchèques fêtèrent sur sa scène ou sur d'autres, le tricentenaire de sa naissance, il ne monta pas moins de vingt drames du grand poète et, à l'heure actuelle (1924), le nombre des représentations d'œuvres de Shakespeare donnés au Théâtre National dépasse le millier...³

Shakespeare — que Victor Hugo avait proclamé avec emphase, dans sa Préface de Cromwell, le „dieu du théâtre“ — était bien aussi le „dieu“ du théâtre tchèque renaissant et prenant son essor au XIX^e siècle. Lui seul, à vrai dire, faisait autorité, possédait une autorité incontestée. Nul doute — comme on l'a constaté tant de fois — que l'entremise allemande y ait été pour beaucoup. Mais une entremise n'explique bien, au fond, qu'une seule chose: qu'il y avait une raison intrinsèque pour sa réussite. C'est un truisme qu'on a toujours tendance à oublier un peu. Jamais Shakespeare n'aurait trouvé un accueil aussi spontané, une audience aussi vaste, créé une communauté à l'échelle de la nation tchèque tout entière (du public qui comptait); jamais il n'aurait été considéré comme maître indiscuté et fêté avec un tel enthousiasme comme le magnus parens de la renaissance du théâtre tchèque, comme un grand auteur non seulement du théâtre mondial, mais du théâtre national tchèque lui-même — s'il n'avait répondu aux aspirations collectives, aux attentes et au besoin du propre moment de la nation.

Si nous regardons maintenant du côté des grands tragiques français, le tableau change tout à fait. Cela ressortira de quelques dates. Jean Racine est, comme on sait, le premier qui a été introduit chez nous. Mais ce n'est qu'en 1858 que K. B. Štorch traduit et publie en revue le premier acte d'*Athalie*. En 1873, Václav Kalbáč offre au public tchèque une „traduction libre“ d'*Andromaque*. Le 25 octobre 1877 est jouée — une seule fois pourtant! —, sur la scène du Théâtre National Provisoire, une adaptation de *Phèdre* d'après la traduction allemande de Fr. Schiller.

² Josef Jiří Kolar (1812—1896), l'une des plus puissantes personnalités sur la scène tchèque de son temps; il incarnait surtout les grands personnages de Shakespeare.

³ Cf. František Chudoba, „L'influence de la littérature anglaise sur la littérature tchécoslovaque au XIX^e siècle“. Publié en français dans le *Livre d'Or du voyage de Monsieur T. G. Masaryk en France, en Belgique et en Grande-Bretagne. Octobre 1923*. Prague, 1924, pp. 132—133.

Voilà pour Jean Racine.⁴ Pierre Corneille n'existait toujours pas pour le public tchèque. Le 19 juin 1880, Jan Neruda, le plus important représentant du groupe littéraire „Máj“, fit dans ses „Rozpravy divadelní“ (Essais sur le théâtre)⁵ une remarque assez brève: „Nous manquons encore de beaucoup de ce qui pourrait nous convenir de la plus ancienne littérature française ‚classique‘ . . .“ Tout en ne contenant aucune allusion aux aspects concrets des classiques français, cette remarque ne resta pas sans écho. Il est même possible, voire probable, qu'elle ait décidé V. Kalbáč à proposer aux lecteurs tchèques une nouvelle „traduction libre“, sur l'original français, celle du *Cid*, publiée en librairie en 1882.⁶ Ce fut cette pièce qui, le 15 septembre 1893, fut montée au Théâtre National de Prague, mais d'après la traduction poétique de Jaroslav Vrchlický, le plus grand poète du groupe littéraire „Lumír“, orienté vers les littératures occidentales, romanes (J. Vrchlický était le plus insigne francophile du groupe) et anglaise.

Deux traductions du *Cid* dans un espace de moins de dix ans — ce fait signalisait-il une brusque explosion d'intérêt pour Pierre Corneille et son œuvre dramatique, son actualité soudaine? Nous allons voir ce qu'il en était, de quelle façon le *Cid* fut reçu. En tout cas ce n'est qu'à partir de la première rencontre du public (et en même temps de la critique) tchèque avec le *Cid* lors de sa mise en scène, en 1893, qu'on peut parler de la „fortune de Corneille“, ou plus précisément peut-être du *Cid*, en Bohême.

Qu'on nous permette, avant d'entrer en matière, de dire que nous ne nous proposons pas, dans ces quelques pages, d'étudier à fond, systématiquement et sous tous ses aspects la fortune de Corneille en notre pays. D'autres, entrant dans le détail, analyseront les traductions de Corneille réalisées jusqu'à nos jours, s'occuperont plus spécialement de l'évolution des mises en scène tchèques de ses pièces (en principe il s'agit du *Cid*), dresseront des statistiques précises en ce qui concerne le nombre des représentations qui ont eu lieu, inventorieront et classeront, au point de vue de leur valeur sociologique, les comptes-rendus et critiques, tâcheront de dépister, dans la correspondance ou les mémoires et souvenirs, les réactions individuelles que suscitérent les traductions ou les représentations de Corneille, etc.

Tout cela dépasserait nos possibilités. Il ne nous reste que de nous limiter à donner les grandes lignes de la fortune de Corneille en Bohême, à en indiquer

⁴ La fortune de Jean Racine à Prague a été récemment esquissée dans la revue *Rencontres*.

⁵ Il s'agissait du cycle de quatre articles publiés par Jan Neruda sous le titre général de „Rozpravy divadelní“ dans le grand journal tchèque *Národní listy* (le 15, 17, 19 et 22 juin 1880).

⁶ *Cid, Tragédie v pěti jednáních* od Petra Corneillea. Z francouzštiny volně přeložil Václav Kalbáč. V Praze, nákladem knikupectví I. L. Kobrova. „Ústřední knihovna“ (Bibliothèque centrale), sešit 36 (1882).

les principaux points de repère, à nous arrêter à ses points „névralgiques“. Ils éclairent tout un côté de l'évolution théâtrale (et sociale, morale) chez nous, surtout en ce qui concerne l'époque qui va jusqu'au début du premier après-guerre.

* * *

Arrêtons-nous quelques instants à l'initiative de V. Kalbáč. Il serait injuste, croyons-nous, de la passer sous silence. Sa traduction libre, parue dans une collection de vulgarisation bon marché, pouvait difficilement avoir l'ambition d'être jouée. L'auteur, journaliste assez humble, bien que remuant, ne cherchait rien autre, à ce qu'il semble, qu'à mettre à la portée du lecteur tchèque un spécimen — traditionnellement considéré comme le plus typique et le plus célèbre — de l'œuvre du grand dramaturge français du XVII^e siècle. Il avait choisi cette forme pour son adaptation sans doute sous l'impression de la pratique courante quant aux traductions des œuvres de Shakespeare. Évidemment, là c'était l'original anglais qui imposait ce système de vers blancs rythmiques. Le système de la versification française, par contre, aurait demandé, suivant l'usage tchèque, une adaptation en vers réguliers rimés. Le prestige de l'art de Corneille était donc sacrifié par l'auteur qui d'ailleurs, il faut le dire, ne disposait pas d'un don poétique suffisant pour pouvoir oser s'y attaquer. Il se contenta de rendre le sens du poème dramatique.

Or, en comparant son texte à l'original, on découvre, avec une agréable surprise, que V. Kalbáč possédait, à n'en pas douter, fort bien la langue française. Voilà pourquoi on peut reconnaître à sa traduction (en vers blancs rythmiques, généralement de 11 ou 10 syllabes, exceptionnellement plus longs, pour y faire entrer tout ce qu'exprime le vers respectif de l'original) le mérite d'une exactitude et d'une fidélité remarquables. Qu'on ne dise pas que c'était fort peu: pour l'époque c'était déjà beaucoup. V. Kalbáč avait très bien compris le texte français, jusque dans ses nuances et subtilités. Même aujourd'hui, sa traduction reste très lisible. N'ayant pas à se soucier de la versification classique et de la rime, n'étant donc pas obligé de faire subir à sa langue des entorses inutiles, V. Kalbáč était naturel — évidemment si l'on excepte certains aspects de son vocabulaire et de sa syntaxe qui reflètent les tendances de la langue littéraire de l'époque. Nous ne sommes pas encore suffisamment renseignés, par des dépouillements systématiques des documents contemporains, sur l'accueil qu'on a fait à cette adaptation d'humble allure. Elle a dû passer, tout semble le prouver, assez inaperçue, et en ce qui concerne la critique, et en ce qui concerne les lecteurs. Rarissimes ont dû être aussi ceux qui l'ont feuilletée plus tard. Celle de J. Vrhlický, venant neuf ans après elle, l'a fait totalement oublier.

C'est elle qui fut, quarante ans plus tard, en 1933, appréciée par Otokar Fischer, l'historien le mieux qualifié de cette époque du Théâtre National de

Prague, comme l'une des initiatives, les plus importantes de ce poète-traducteur, comme une nouvelle tentative de faire connaître et goûter chez nous les grands tragiques français. Elle se solda, O. Fischer le rappelait, par un échec, venant, disait-il, à contretemps et n'évaluant pas bien l'obstacle que créait le style d'interprétation dominant à l'époque à Prague.⁷

Ici s'impose une question qui n'est pas sans importance: Que savait le public chez nous, à cette époque, de Corneille en général et du *Cid* en particulier? Nous pouvons répondre, croyons-nous, que c'était fort peu de chose. Il n'y avait, en somme, que les dictionnaires encyclopédiques qui purent offrir au lecteur des renseignements accessibles sur Corneille. Ils étaient fort maigres, rudimentaires, non sans des erreurs, parfois fâcheuses. Dans le *Riegrův slovník naučný* (Dictionnaire encyclopédique Rieger), tome II, 1862, le texte sur Corneille, superficiel et assez fautif, avait été rédigé par le docteur Vilém Gabler. Vingt ans plus tard, la nouvelle et grande encyclopédie *Ottův slovník naučný* (Dictionnaire encyclopédique Otto) apporta, dans son tome V, paru en 1892, un article de la plume de Jindřich Vodák, jeune professeur débutant dans l'enseignement secondaire, bientôt critique dramatique marquant et l'un des plus fervents admirateurs de Shakespeare, sur lequel nous aurons encore à revenir.

L'exposé de Jindřich Vodák était mieux documenté que celui de V. Gabler et renseignait le lecteur tchèque plus exactement. Toutefois il était loin de ne laisser rien à désirer. Nécessairement, il était trop sommaire, sans aucune analyse plus concrète de l'art du grand dramaturge. Surtout il n'avait rien qui pût attirer sur lui l'attention des contemporains. Il était plutôt de nature à faire naître en eux le sentiment que ce „classique“ était bien mort, avec son passé lointain. Citons un passage essentiel de la conclusion: „L'intérêt de Corneille n'est pas dans la perfection de ses œuvres dramatiques. L'invraisemblance des situations, la monotonie des caractères, la casuistique et la sophistique, le manque de couleur locale ne peuvent guère être contrebalancés par la plénitude et le rythme du vers, la noblesse et la fermeté du style. On ne peut dire non plus que Corneille ait été un excellent homme politique ou historien, ou que ses tragédies aient en général pour sujet le triomphe de la volonté sur les passions, bien qu'elles soient une apothéose de la volonté, qui est leur unique ressort. Le plus grand mérite de Corneille consiste à avoir affranchi l'esprit français de ce qui lui était étranger et rendu à la littérature française son caractère national.“ Un shakespearien pouvait-il avoir d'autres critères pour juger Corneille? Le sujet du *Cid* était résumé dans son texte par les mots: „l'amour du père y entre doublement en conflit avec l'amour sexuel“.

⁷ Cf. *Dějiny Národního divadla* (Histoire du Théâtre National), tome IV: *Cinohra Národního divadla do roku 1900* (Le Théâtre National dramatique jusqu'à 1900); par Otokar Fischer. Sbor pro zřízení druhého Národního divadla v Praze, 1933, p. 181.

Peut-être ne nous en voudra-t-on pas de mentionner, à cette place, encore un livre du docteur Fr. V. Jeřábek, paru déjà en 1883. L'auteur s'était proposé d'apporter une contribution aux études tchèques sur la poésie mondiale. Il voulait, disait-il, aller au-devant d'un besoin urgent et offrir au public un ouvrage „qui l'aide à s'orienter dans les divers domaines, tendances et intentions de la poésie actuelle“. Il le consacra donc à la „vieille époque de la poésie romantique“, à savoir à l'époque „allant du XII^e siècle jusqu'environ au milieu du XVII^e, pendant laquelle, sous l'hégémonie avant tout des littératures romanes, fut jetée la base de nos langues littéraires et des formes de la poésie moderne“. Cette poésie ayant dû céder le pas au classicisme, dès la moitié du XVII^e siècle, elle ne fut remise en honneur qu'au XIX^e. „Et de nos jours, où les dieux de l'Olympe, les Galatée et les Ménélas, n'apparaissent... que caricaturés dans nos théâtres, sur les planches desquels ils étaient, il y a soixante ans, habitués à marcher dans tout l'éclat d'un respect plein de sérieux, tandis qu'au contraire pas l'ombre d'un sourire ne passe sur le visage des pieux spectateurs à l'apparition du spectre d'Hamlet — de nos jours non plus personne ne saurait douter quelle tendance a pris le dessus en poésie, et quelle autre a été reléguée à l'arrière-plan.“⁸ L'auteur était amené, par son sujet, à toucher à quelques problèmes qui avaient trait à Corneille. Il ne le faisait presque que par rapport aux modèles espagnols du dramaturge français, laissant de côté l'évolution vers la tragédie classique qui n'entrait pas dans son propos. D'ailleurs, ce livre d'une compilation érudite, où il y avait des extraits traduits des principaux auteurs cités, ne pouvait s'adresser qu'à un public fort restreint. C'était un produit des tendances romanophiles et historicistes de l'ère du groupe „Lumír“.

Les spectateurs du *Cid* qui allèrent voir sa mise en scène au Théâtre National de Prague, en 1893, manquaient donc presque totalement d'initiation. Évidemment, il y avait sans doute des particuliers ou même des cercles mieux instruits grâce à leur connaissance du français. Ils devaient toutefois être en petit nombre, mais l'enquête reste encore à faire. L'analyse de deux comptes-rendus qui parurent alors en des revues nous apprendra la réaction de la critique et par son intermédiaire celle du public.

Le critique de la revue *Světozor*⁹ qui signait P. se contenta, en ce qui touchait la pièce elle-même, de généralités extrêmement vagues. Ayant rappelé qu'excepté quelques comédies de Molière le théâtre classique français n'avait été, jusqu'alors, représenté à Prague que par la *Phèdre* de Racine, il souligna ensuite courtoisement qu'à la différence de celle-ci le *Cid*, seconde tentative d'introduire

⁸ Cf. Fr. V. Jeřábek, *Stará doba romantického básnictví* (La vieille époque de la poésie romantique). Spisův musejních číslo CLVI. V Praze, nakladem Matice české, 1883. Préface et pp. 3—4.

⁹ *Světozor*, 27^e année, No 46, du 29 septembre 1893.

chez nous les tragiques du XVII^e siècle, avait été admirablement servi par le fait qu'on le mettait en scène dans la traduction poétique de J. Vrchlický à laquelle il prodiguait ses éloges. Visiblement il n'appartenait pas à ses critiques dont nous reparlerons. „Aux joyaux, disait-il, dont son art de traducteur a déjà enrichi notre littérature, vient de s'ajouter une perle d'une rare qualité. Grâce aux vers de Vrchlický, nous avons pu écouter vibrer dans notre langue l'authentique Corneille, celui qui depuis plus de deux siècles émeut, sans jamais l'assouvir, le public français, en l'enchantant par la musique de ses alexandrins.“ Et, portant l'accent sur cet aspect de l'art cornélien, le critique continuait: „Ce fut justement ce côté du drame qui éveilla l'intérêt de notre public. Il l'éveilla par l'agrément d'une diction au plus haut point poétique; incomparablement plus par elle que par la structure intérieure de la pièce, modelée d'une façon classique, impeccable, et que par la psychologie et le destin des personnages. Ces Espagnols beaux-parleurs, dont chaque phrase trahit qu'ils sont nés dans l'atmosphère de Versailles, à l'époque de Louis le Grand, ne sauraient susciter, chez le spectateur moderne, un intérêt plus vif.“

Nous venons de surprendre, chez notre critique, une lacune peu rassurante sur son savoir historique. Mais il ne faut pas s'exagérer ce fait. Il n'était pas seul, sans doute, à cette époque, chez nous, à n'avoir qu'une idée très vague des grands classiques français considérés en bloc. Il s'agissait tout simplement du „siècle de Louis XIV“ et du monde de ses courtisans.

Passant vite sur le contenu et la structure du *Cid* dont il signalait l'inactualité, notre critique tâchait d'en déduire le désarroi des acteurs. La pièce l'intéressait moins que le jeu. „D'ailleurs, l'interprétation elle-même en témoignait. La pièce était soigneusement préparée, tous les acteurs s'efforçaient de faire de leur mieux, néanmoins il était évident qu'ils se mouvaient sur un terrain où ils n'étaient pas chez eux. Corneille présente pour notre artiste des difficultés beaucoup plus grandes que Shakespeare. On ne réussit pas du premier coup à accorder l'art de débiter le rôle avec le jeu. La vivacité mimique qui est devenue, pour tout acteur du répertoire courant, une seconde nature, n'est pas à sa place dans une pièce de ce style classique.“

Le critique rappelait entre autres le conflit manifeste entre le jeu et la parole chez l'interprète de Chimène, l'exagération chez quelques autres, etc. D'autre part il n'oubliait pas de rapporter que le public n'était pas resté tout à fait indifférent, surtout en ce qui concerne l'interprète de Don Diègue „qui se laissait emporter par la vague harmonieuse du rythme des vers admirables; son apostrophe de l'épée couverte de honte touchait, et le discours qu'il tint à son fils, à la fin du troisième acte, pour l'exhorter à l'action, entraîna le public à des applaudissements enthousiastes“.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, p. 551.

Ce compte-rendu de la première tchèque du *Cid* en 1893 trahissait, chez notre critique, des connaissances littéraires médiocres en ce qui concerne la tragédie classique française. Nul besoin, chez lui, d'analyser le *Cid*, voire pas une allusion à son sujet, à sa signification, pas un mot plus précis sur le caractère de l'art dramatique classique: un public habitué au système shakespearien aurait pu attendre un peu plus. En revanche il redevenait plus concret là où il aborda la déclamation et le jeu des interprètes. Résumons: le seul côté indiscutablement positif était, à en croire le critique du *Světozor*, au fond la maîtrise de J. Vrchlický qui avait, par sa traduction poétique du *Cid*, permis au public tchèque de goûter enfin l'art célèbre du vers de Corneille. Le reste — le sujet, l'action, la psychologie des personnages, le conflit dramatique, la structure — avait fait chez nous, selon lui, une impression bien au-dessous de ce qui aurait pu promettre la renommée qui accompagnait ce chef-d'œuvre. Au surplus, le système dramatique du classicisme français constituait pour les interprètes tchèques eux-mêmes un problème difficile à résoudre, parce qu'ils avaient été formés à l'école de Shakespeare.

Cependant l'initiative de J. Vrchlický d'ouvrir la première scène tchèque, celle du Théâtre National de Prague, aux auteurs tragiques français, mettant à sa disposition le *Cid* de Pierre Corneille, fut entre autres aussi l'objet des réflexions d'un critique débutant. Il était d'une envergure bien autre que celui de la revue *Světozor* et promis à une carrière des plus brillantes — F. X. Šalda. Son texte parut dans la revue *Rozhledy* où Šalda eut, d'avril 1893 jusqu'à la fin de 1895, la rubrique théâtrale. Ce compte-rendu de la première du *Cid* fut publié sous le titre de „Petra Corneille *Cid*“ (Le *Cid* de Pierre Corneille).¹¹

Avant d'en entamer l'analyse, rappelons quelle idée F. X. Šalda se faisait alors du classicisme, de ses principes, de ce qui en constituait l'historicité. Il en avait parlé, quelques mois plus tôt, sur les pages de la même revue, prenant sa caractéristique pour point de départ de son exposé sur le roman social, l'un des genres les plus typiques de l'évolution littéraire à l'époque moderne. C'était opposer deux univers, représentant deux étapes du processus historique au cours duquel „les thèses de la science aussi bien que la sensibilité artistique s'étaient engagés presque parallèlement dans d'autres directions et avaient pris d'autres formes“. Comme cet essai contient de quoi mieux faire comprendre quelques aspects de son compte-rendu du *Cid*, il sera utile de nous y arrêter.

„L'art du XVII^e siècle, affirmait F. X. Šalda, la poésie classique, dépend étroitement et directement de l'organisation de l'univers et du monde, de l'unité,

¹¹ Cf. la revue *Rozhledy*, III, 1893. Ce compte-rendu fut republié dans *Soubor díla F. X. Šaldy* (Oeuvres complètes de F. X. Šalda) 10, Kritické projevy (Oeuvres critiques) 1, 1892—1893. Praha, Melantrich 1949, pp. 339—341.

l'immuabilité, la simplicité abstraites de la vie, de la sensation et du caractère. L'art du XVII^e siècle est l'art de la philosophie cartésienne: il est abstrait comme une déduction géométrique, immuable et schématique. Il se rapporte en premier lieu à l'unité — à une netteté limitée et à une ferme délimitation — à l'homme en tant qu'*individu* qui est un monde en soi et pour soi. L'art classique est au fond un art *aristocratique*. Il a pour centre l'homme — l'individu, qui est son propre but. Mais même cet individu n'est pas étudié dans son universalité et dans ce qui constitue la richesse variée des manifestations de sa vie — un tel point de vue montrerait nettement que l'*individu* (étymologiquement ce qui est *indivisible*) est, de par son concept déjà, un mensonge grossier. L'homme est envisagé non pas dans sa diversité différenciée et complexe, mais comme porteur d'une faculté concrète et hors du commun — force, audace, amour, générosité, etc. Le drame classique n'est, en réalité, qu'une allégorisation des sentiments humains: tel personnage n'est qu'une incarnation de certaines passions. Toute la diversité et multiplicité de la vie, de ses matériaux et éléments, est substituée, éclipsée par une *seule* d'entre elles, noyée dans elle...“ F. X. Šalda en venait au sens et à l'objectif de l'éthique du classicisme qu'il évoquait ainsi: „... En représentant seulement le caractère en ce qu'il a de plus dur, de plus droit, de plus abstrait et de plus simplifié, l'éthique de cet art a un but pédagogique et rationnel — *éducatif, intellectuel* — elle veut éveiller chez le lecteur et le spectateur ces puissants dons et aspirations, tâche de le faire, lui impose un but concret et difficile à atteindre, éveille en lui les qualités et les désirs les plus élevés, la raison, le renoncement à soi-même, et surtout la volonté, la foi en soi, le pouvoir de se fier à soi.“¹² On le voit, F. X. Šalda avait une idée bien nette du classicisme français.

Pour le lecteur tchèque de 1893, quel univers peu attrayant, éloigné, monotone, immuable, sévère, contre nature que celui du classicisme tel que l'envisageait, du haut de l'évolution parcourue et se basant sur les acquisitions de la science et de l'art nouveaux qu'il lui opposait, le jeune et impétueux F. X. Šalda! L'accent transféré de l'individu sur la masse; l'immuabilité, la fixité faisant place au processus de transformation incessante, l'éthique statique à une éthique évolutive ne voulant pas élever et perfectionner, mais avant tout faire apercevoir, sentir, comprendre; le principe du choix écarté par le principe d'un art ouvert à la vie dans sa totalité complexe et variée et son conditionnement extérieur, à la nature tout entière dans l'éternel écoulement et donc mouvement de tout ce qui vit!

¹² Cf. l'article „Román sociální“ (Le roman social), paru dans la revue *Rozhledy*, de janvier à mars 1893. Nous citons d'après *Soubor díla F. X. Šaldy* 10, *Kritické projevy* 1. 1892—1893. Praha, Melantrich 1949, pp. 229—231.

Le classicisme présenté par F. X. Šalda aux lecteurs de la revue *Rozhledy* ne l'était que sous son caractère abstrait. Historiquement, en tant que produit d'une époque et d'une société, il n'était suspendu qu'à un seul fil, celui de la philosophie cartésienne dont il était tout bonnement déduit.¹³ Il était considéré en bloc. Son schéma — dans la configuration que lui donnait, à partir de son principe d'interprétation (on en décèle sans grande difficulté l'inspiration), le critique — pouvait faire présumer d'avance l'accueil que son auteur ferait à la tentative de mettre en scène, à Prague, le chef-d'œuvre le plus renommé de la dramaturgie française de l'époque de Descartes.

Dans son compte-rendu de la représentation, F. X. Šalda entrait, dès la première ligne, in medias res: l'impression que fit la pièce. Il était loin d'introduire son exposé en reprenant à son compte quelques éloges convenus, colportés un peu partout, sur les classiques français. Il rompait nettement avec les jugements rebattus et se montrait fort réfractaire aux lieux communs des critiques. Il s'y attaqua en toute franchise iconoclaste: „Cela n'étonne pas, poursuivait-il. On parle beaucoup de 'l'universalité des classiques', etc., mais c'est un mensonge insincère et bien fripé. Deux scènes seulement n'ont pas vieilli: la première du troisième acte, et la première du cinquième. Et bien sûr la beauté du vers trempé dans le fer et l'acier, qui est celle du plus grand virtuose de la parole de la poésie française¹⁴ avant Victor Hugo — mais elle

¹³ Qui trouverait cette vision du classicisme par trop schématique, qu'il ouvre le livre d'un critique de nos jours qui, croyant découvrir derrière les changements de structure dramatique des changements de conception du temps, en arrive mutandis mutatis à une conclusion fort semblable: „La structure classique, fondamentale chez nous, ressortit au temps cartésien. Celui-ci est fait d'instant, mais en quelque sorte (la création à part) identiques et d'une valeur absolue, car il est loisible d'y saisir une vérité totale et immuable. Ce n'est qu'une question de méthode: la fixité des éléments et de leurs rapports — c'est-à-dire de l'emboîtement des instants, de leur succession — rend une décomposition et une reconstitution parfaitement possibles, il ne s'agit que de conduire avec ordre une analyse, qui mènera de l'apparent complexe au simple et à l'unité. Il est sans importance que ni Corneille, ni Racine, ni Boileau, ni sans doute Molière, n'aient lu Descartes: il philosophait un mouvement historique et social. On voit comme cette métaphysique informe la règle des trois unités, lors même que des coquins crurent l'avoir dénichée chez Aristote...“ Et, évidemment, aussi — toujours mutandis mutatis — quant à la conception moderne: „... Le romantisme apporte la prise de conscience ou plutôt encore seulement l'intuition que la réduction analytique, loin de livrer la réalité, la déserte... le plus vrai n'est pas le plus simple... Pour nous — pour notre physique — ... la réduction ne mène plus à la simplicité unitaire, mais à la complexité. La notion de personnage, c'est-à-dire d'une identité, devient vaine: il faut le chercher dans la décomposition qui la fait éclater. Les sentiments cessent d'être élémentaires... Rodrigue et aussi bien Andromaque deviennent, quand l'honneur et l'amour maternel ne sont plus ce qu'ils sont, des images d'Épinal, et les pièces, n'était le vers, des mélés...“ Marc Beigbeder, *Le Théâtre en France depuis la libération*. Paris, Bordas 1959, pp. 29–32.

¹⁴ „Corneille, le poète le plus national de la France — le plus national justement par sa rhétorique héroïque,“ dira-t-il même plus tard. Cf. le texte „Několik myšlenek na thema

ne fut goûtée que de peu de gourmets. Pour le reste il faut connaître l'auteur, sa psychologie, son atmosphère morale. Je ne dis pas qu'on aura alors de l'admiration pour lui — mais sûrement de la compréhension.“

F. X. Šalda ne se souciait pas de ce qui avait été applaudi: il jugeait par lui-même. En quelques mots rapides il présentait les traits de Corneille qu'il considérait comme essentiels. C'était réduire l'auteur dramatique à une sorte d'épure, montrer son univers psychique sous une forme radicalement simplifiée. Toutefois, disons-le d'avance: c'était chez nous, en ces années, la tentative la plus audacieuse, la plus neuve d'expliquer l'œuvre du poète à partir de sa psychologie. „Corneille possédait une âme curieuse (je veux dire pour celui qui n'est pas psychologue, car le psychologue n'y trouvera rien d'extraordinaire), affirmait F. X. Šalda. Lui-même timide, maladroit et débonnaire dans sa vie, sauvage, flagorneur importun dans les affaires d'argent, prud'homme et petit bourgeois, il portait dans sa tête tout un champ de bataille piétiné de l'honneur, de la vengeance et de toutes les grandes vertus au-dessus de l'ordinaire, immenses. Son imagination le dédommageait de sa vie opprimée, peureuse et parfois pas tout à fait honnête.“

On le voit: cette compensation par l'imagination agrandissante était, selon F. X. Šalda, à la base même de l'œuvre dramatique de Corneille. C'est elle, cette psychologie de l'individu Corneille qui semblait être entièrement responsable de ses créations, de leurs problèmes, suffire, à elle seule, pour expliquer aux lecteurs le caractère extraordinaire de ce théâtre de grandeur, pour faire comprendre au public tchèque de l'époque ce que F. X. Šalda aurait pu qualifier de „monstruosité“. Le critique n'invoquait aucun conditionnement extérieur: les origines historiques concrètes de certains traits de l'œuvre de Corneille, le public auquel cette œuvre était destinée et au goût duquel elle se conformait inévitablement, du moins en partie. C'est qu'il déduisait à cette époque le classicisme uniquement de la philosophie cartésienne. F. X. Šalda ne le considérait pas comme ressortissant à un milieu social, mais à une philosophie. Avec notre perspective, il est vrai, nous voyons ce qui était absent de son explication: nous le constatons, non pas pour le lui reprocher, ce qui serait la naïveté même, mais pour pouvoir mettre mieux en relief son point de vue d'alors et ce qui en découlait nécessairement. Ajoutons encore que dans ce compte-rendu, ne mentionnant pas expressément le rôle qu'il attribuait à l'esprit cartésien, F. X. Šalda interprétait Corneille un peu dans le sens de „l'estopsychologie“.¹⁵

básník a politika“ (Quelques pensées sur le thème des rapports du poète avec la politique), *Saldův zápisník* (Les Carnets de Šalda), 6^e année, 1933. Repris dans *Studie literárně historické a kritické* (Études d'histoire littéraire et de critique), Praha, Melantrich 1937, p. 172.

¹⁵ Cf. son étude „Synthetism v novém umění“ (Le synthétisme dans l'art nouveau). Publié dans la revue *Literární listy* de décembre 1891 à avril 1892. Nous citons d'après *Soubor díla F. X. Šaldy* 10, *Kritické projevy* 1, 1892—1893. Praha, Melantrich 1949, pp. 39—41.

„Devant ses pupilles hallucinées, continuait-il, ne se dressaient que de grands personnages surhumains, dotés d'une volonté de fer purement abstraite. Purement abstraite — parce que cette volonté était basée — d'une façon absolument contraire à toute psychologie (Corneille est l'un des pires psychologues-poètes qui aient jamais existé!) — sur la raison, sur sa dialectique, sur ses arguments rassemblés et bien ordonnés selon leur hiérarchie — sur toutes ses opérations rongeantes, pénibles, rusées et parfois diablement empêtrées! La raison de ses héros était, en morale, parfois subtile, d'autrefois jésuitique — mais le plus souvent sèche et peu profonde. Ce châtement frappe aussi le *Cid*.“

La „sèche raison“, suçant toute vie et toute valeur esthétique vivante, cette „faculté maîtresse“ des héros de Corneille, pour nous servir de la terminologie tainienne (F. X. Šalda subissait d'ailleurs lui-même, à cette époque, en une certaine mesure, l'influence du déterminisme d'H. Taine, en le corrigeant, entre autres, par Guryau et Hennequin), était envisagée, ici, seulement au niveau du poète. Le jugement dépréciatif que le critique tchèque formulait sur l'art de la psychologie chez Corneille, imputant au dramaturge lui-même ce qu'il aurait fallu rapporter plutôt aux conceptions de l'époque cartésienne, devait être lu sur un fond de tableau contemporain. Il s'agissait des conceptions concernant la problématique psychologique dans le drame. F. X. Šalda les avait formulées dans une sorte d'introduction qui précédait le compte-rendu du *Cid*. „Qu'est-ce que l'action? demandait-il. Une transformation du sentiment en acte, répond la psychologie. L'acte, l'action, la volonté sont déterminés d'avance, et exclusivement par les sentiments (le raisonnement n'exerce pas ici une grande et sérieuse influence, il ne détermine pas le comportement moral ni la volonté de l'individu). Les personnages de Shakespeare ne dépendent pas de leur cerveau, mais uniquement de leur sang . . .“¹⁶

Considérée sous cette optique, celle de la psychologie contemporaine, l'action du *Cid* devait apparaître inévitablement comme une dialectique raisonneuse ou, comme le dit un autre critique de la „sèche raison“, Romain Rolland, dans son *Théâtre du Peuple*, à propos de la production de Pierre Corneille tout entière: l'action est projetée en des mots abstraits.¹⁷ F. X. Šalda était loin d'être le seul, en son époque, à ressentir vivement le caractère „abstrait“ de l'art du grand dramaturge français du XVII^e siècle. Il ne faut pas perdre de vue qu'en ces années toute une jeune génération commençait, en notre pays aussi, s'insurger par des voies très diverses contre les abstractions de l'intellectualisme et du

¹⁶ Le compte-rendu de la représentation du *Cid* faisait partie d'un compte-rendu d'ensemble. F. X. Šalda y parlait de quatre pièces, de chacune séparément. Cf. *Soubor díla F. X. Šaldy* 10, *Kritické projevy* I. 1892—1893, p. 333.

¹⁷ Cf. Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau. Paris, Hachette 1904, p. 24.

rationalisme mécaniste et stérilisant du scientisme positiviste. On était en train de revendiquer un art „intégral“, restaurant dans ses droits la sensibilité spontanée et créatrice, s'appuyant sur l'intuition, la vision directe de la réalité concrète et faisant sentir, connaître la „vérité artistique“ par des moyens propres à l'art, et non pas ceux de la pensée abstraite.

Revenons cependant aux réflexions de F. X. Šalda sur le *Cid*. „Don Rodrigue et Chimène exposent, écrivait-il, en raisonnant — chacun à soi-même et à l'autre, lorsqu'ils se retrouvent —, pourquoi le respect de leurs parents doit tuer leur amour. Corneille a donc posé ce débat d'un point de vue purement sentimental et psychologique — mais il le résolvait, ou plutôt formulait et développait, d'une façon purement dialectique et extérieure.“ Et le critique d'indiquer rapidement en quoi résidait la rupture avec la tradition théâtrale en France effectuée par Corneille et restée pourtant, chez lui, à mi-chemin: „Tout son mérite consiste à avoir transposé pour la première fois, dans le *Cid*, la tragédie française sur le terrain du conflit intérieur, substitué aux disputes de situation des disputes intérieures, plaçant de cette sorte la tragédie sur le terrain psychologique. Mais il n'est pas allé plus loin: tout en touchant le terrain psychologique, il n'a pas su s'y accrocher et développer. En ce sens, le point culminant de son mérite, ce sont les deux scènes précitées du *Cid* qui en sont les plus psychologiques . . .“ Corneille n'avait su créer un véritable théâtre d'intériorité vers lequel il tendait.

Voilà pourquoi la psychologie des héros de la pièce, selon F. X. Šalda, pouvait fort peu satisfaire le spectateur tchèque de 1893. Mais il y avait encore la conception de la générosité, de la grandeur morale, de l'héroïsme cornélien, bref la pédagogie morale, le côté „éducatif“. Notre critique qui avait touché à ce problème dans sa caractéristique du classicisme du XVII^e siècle en général, n'éluda pas cet aspect, si essentiel au *Cid*. La manière dont il en parla ne décelait aucune sympathie compréhensive. Elle pouvait difficilement amener le public contemporain — auquel, d'ailleurs, ses sympathies n'allaient pas non plus, du moins pas en bloc — à essayer de se mettre „dans la peau“ des personnages de la pièce. En tout cas, ce genre d'héroïsme, affirmait F. X. Šalda, avait de quoi repousser le gros des spectateurs. Le critique faisait plutôt semblant de se mettre à leur place. „Le public trouvait . . .“, disait-il, que l'atmosphère morale de Corneille était froide et étrangère pour lui. Le théâtre de Corneille n'est pas, comme des critiques de chez nous l'ont écrit, une apothéose du devoir (dans beaucoup de ses pièces, c'est la passion pervertie, mais toujours clairvoyante et puissante, qui l'emporte), mais il est bien une apothéose de l'autodétermination, de la raison claire, passionnée, complexe, et de la volonté, encore plus forte, impersonnelle, d'acier. Le froid d'une dure, sévère, rigoureuse maîtrise de soi-même s'exhalait de ces personnages, rigides et immobiles, dont quelque vieux maître semblait avoir pris péniblement, de sa main lourde, armée de la règle et du compas, les dimensions. A travers eux, des siècles passés, sombres et sé-

vères, des siècles de discipline et de peine, parlaient durement à une génération frivole, superficiellement cynique et privée de toute culture des sentiments.“

Le lecteur de ces lignes devait se poser la question: F. X. Šalda désavouait-il la réaction de cette génération „frivole“ vis-à-vis de la tentative du poète-traducteur et du Théâtre National de Prague de lui faire connaître l'un des chefs-d'œuvre du théâtre classique français? Se distançait-il du peu de compréhension et d'enthousiasme que manifesta le public? Car il n'y eut, en tout, que quatre représentations du *Cid* en 1893, la recette allant toujours baissant. L'ambiguïté — une certaine ambiguïté — n'était que soulignée dans la conclusion de l'article, qui se terminait néanmoins sur une caricature assez féroce de la mentalité terre-à-terre du public bourgeois, des démarches présumées de son esprit borné et de son réalisme stupide dignes du sottisier de Gustave Flaubert: „Pour le spectateur moyen, sans préparation historique ni psychologique, le *Cid* avec son atmosphère morale paraissait désagréable et contraire à la nature (en grande mesure il l'était vraiment), et parfois même peu clair. Il suffit de rappeler le moteur même de l'action dramatique — le soufflet qui est donné au cours d'une querelle de deux vieux hommes — nota bene — sans témoins. Chez nous on ne pourrait même pas porter plainte! Et là il y a tant de sang, de lamentations, de malédictions, d'orgueil et de douleur! Tant de vies gâchées, des familles bouleversées, pour un peu bouleversé même — l'État! Et tout cela — à cause d'un soufflet, donné sans témoins! Le spectateur tchèque ne peut pas le comprendre. Rien qu'en considérant ce mobile, quelle pièce pleine de somnambulisme le *Cid* est-il aujourd'hui pour nous!“¹⁸

Le compte-rendu critique de F. X. Šalda, le plus important de tous ceux qui furent consacrés à la première tchèque du *Cid* au Théâtre National de Prague, pouvait difficilement être considéré comme une tentative de suppléer au manque de préparation du public en 1893 et de lui rapprocher l'œuvre de Corneille qui avait fait naître, en son temps, le mot „beau comme le *Cid*“. Si nous avons tenu à citer aussi amplement l'auteur, c'était pour faire ressortir plus nettement ce fait que nous croyons significatif, et du contexte historique en Bohême, et du jeune et fougueux critique lui-même, pourtant l'un des mieux renseignés à l'époque sur la littérature française, dont il devait devenir par la suite, en notre pays, son interprète le plus pénétrant et le plus influent.

La traduction poétique et la mise en scène du *Cid* sur la scène du Théâtre National de Prague témoignaient de la persistance, à cette époque, d'une tendance qui avait puissamment marqué les efforts du groupe littéraire „Máj“ et en une plus grande mesure encore le groupe „Lumír“ (avec, ici, surtout l'orientation nouvelle vers les littératures romanes, en premier lieu chez J. Vrchlický).

¹⁸ Cf. „Petra Corneille *Cid*“. *Soubor díla F. X. Šaldy* 10, Kritické projevy 1. 1892—1893, pp. 339—341.

Il s'agissait de „rattraper“ ce qui, dans le domaine des lettres et de la culture, n'avait pu être assimilé en son temps, vu les conditions historiques particulières qui caractérisaient l'évolution de la nation tchèque, en premier lieu après le désastre de la Montagne Blanche (1621). On tentait d'introduire chez nous au moins ex post les grands auteurs étrangers du passé, pour les faire connaître et goûter et pour acquérir, si possible, à notre littérature de nouveaux maîtres.

Mais on n'introduit pas, surtout on ne fait pas accueillir de bonne grâce qui on veut et quand on veut. En ces années, F. X. Šalda avait été amené lui aussi à envisager ce problème. Il le fit dans un article consacré, à la fin de 1892 et au début de 1893, à „La traduction en littérature nationale“. Il y exprimait avec pertinence des vues dont la plupart n'ont pas perdu leur intérêt jusqu'à l'heure actuelle.

F. X. Šalda y parlait de l'art national en se référant à Hennequin, et partait en guerre contre l'idée simpliste qu'on se faisait alors, chez nous, de la nation considérée comme un tout. Cela avait eu toutefois sa fonction historique, au cours de la renaissance tchèque au XIX^e siècle: il fallait forger l'unité nationale pour pouvoir s'affirmer face au danger allemand séculaire. L'art national, expliquait F. X. Šalda, ce n'est pas simplement celui qu'une nation crée elle-même. C'est celui qu'elle a accueilli, fait sien, où elle s'est reconnue, avec ses qualités présentes aussi bien qu'avec celles de son avenir. Qu'est-ce donc qu'une nation? A l'envisager, de même que le „peuple“, comme une masse homogène, on s'exposait, selon lui, au danger de prendre une abstraction, une fiction pour une réalité. Dans une nation, il faut distinguer des classes, des groupes, des cercles, qui diffèrent quant à leurs facultés intellectuelles, leurs talents, leur éducation, et même au point de vue anthropologique. Il n'y a pas non plus, il ne peut y avoir un seul art national. Aux époques modernes, qui sont des époques de différenciation, il y en a plusieurs qui coexistent en même temps, se côtoyant, et qui évoluent, changent avec le changement progressif de la nation.

Le problème des traductions se présentait, à la lumière de ces conceptions, plus complexe. L'activité de J. Vrchlický, immense dans ce domaine, avait été fonction de son propre art, disait F. X. Šalda. Elle produisait des œuvres d'art dont l'influence sur le public lui-même n'était et ne pouvait être que faible et limitée. Ces traductions étaient lues avant tout par les poètes eux-mêmes, „aspirants“ à l'activité artistique, les inspirant, formant. Voilà pourquoi il y avait, suivant F. X. Šalda, une grande différence entre elles et celles, réalistes et introduisant des œuvres en prose, que tentaient des traducteurs qui, le plus souvent, n'avaient rien à faire avec l'art, et qui choisissaient souvent mal ce qu'ils traduisaient. Pourtant leurs versions étaient lues partout et par tout le monde, exerçant une influence visible sur la masse du public. Quelle en était la raison, d'après F. X. Šalda? C'est qu'il y avait maintenant des groupes entiers dispersés

dans la société tchèque et qui s'y découvraient, qui sentaient que c'était cette littérature qui exprimait leurs opinions à eux, leurs sentiments, leurs idées; des groupes qui la goûtaient justement à cause de cela, l'étudiaient ou même se mettaient à faire œuvre semblable.

Nous n'avons nulle intention de discuter le bien-fondé des idées formulées par F. X. Šalda: nous en avons résumé certains aspects essentiels, comme caractéristiques de la situation donnée. N'oublions pas qu'elles ont été énoncées au début des années 1890. Toutefois, si F. X. Šalda portait, avec une telle énergie, l'accent sur le caractère fictif d'un seul public national et sur sa différenciation réelle en „publics“, c'est qu'il était témoin de ce qui se passait sous ses yeux. L'évolution précipitée de la société tchèque à la fin du XIX^e siècle faisait apparaître des publics nouveaux. On pouvait y distinguer non seulement une coexistence de tendances, mais une lutte entre elles: il était visible qu'une „restructuration“ de la société et de sa culture était en train de se faire. L'échec du *Cid* en 1893, à un point d'intersection de divers mouvements, pouvait s'expliquer en partie par ce fait.

Il est vrai que sa traduction poétique pouvait bénéficier de l'immense avantage d'être l'œuvre d'un auteur de génie, en un certain sens, surtout en ce qui concerne la virtuosité de la parole, congénial avec le dramaturge français. Mais le classicisme français, trop nettement conditionné, malgré ses ambitions universalistes, par le contexte du XVII^e siècle, ne pouvait, en notre pays, où les conditions historiques et sociales avaient été tout autres, s'acrocher à aucune tradition nationale, si faible fût-elle. Il était découvert à une époque tardive. Ce fait à lui seul ne saurait suffire pour expliquer le refus que le *Cid* rencontra à Prague: son succès en 1919, dans une nouvelle mise en scène, dans une situation historique et culturelle bien changée, prouve assez éloquemment le contraire. A la fin du XIX^e siècle, J. Vrchlický et sa traduction du *Cid* n'avaient pour consommateurs — F. X. Šalda le constata beaucoup plus tard, en 1936 — que „des bourgeois libéraux tchèques sans passé, le bourgeois tchèque du type des „gründers““.¹⁹ Au théâtre, c'était le public qui comptait. Un public réaliste et matérialiste dont la moyenne envisageait l'action héroïque, sans doute, d'une façon fort proche de celle que F. X. Šalda avait évoquée, en 1893, dans le dernier alinéa de son compte-rendu: bien des choses dans la pièce devaient lui paraître „contraires à la nature“, à son bon sens sans envol, au bon sens tout court.

¹⁹ Cf. l'essai „O smyslu literárních dějin českých“ (Sur le sens de l'histoire de la littérature tchèque). Ce texte d'une conférence publié d'abord dans *Saldův zápisník*, 8^e année, 1936, a été repris dans *Studie literárně historické a kritické*, Praha, Melantrich 1937. Le passage cité s'y trouve p. 159. Les „gründers“ — désignation péjorative, empruntée à l'allemand, des entrepreneurs et fondateurs de nouvelles entreprises à l'époque de la société capitaliste montante.

Il serait faux, cependant, de s'imaginer que ce n'ait été que le public moyen, petit bourgeois des „gründers“ tchèques qui n'était pas capable de goûter le *Cid* et l'art de Corneille. Sans vouloir retracer ici la situation dans le domaine des lettres elles-mêmes, rappelons brièvement que dans les années 1890, après plus de dix ans de règne de l'influent groupe „Lumír“, J. Vrchlický, son chef, se trouvait en butte aux attaques et critiques violentes de la jeune génération. Il s'agissait avant tout du puissant courant du réalisme critique et social (plus tard vint s'y joindre la vague symboliste). On reprochait au poète, entre autres, d'avoir traduit, pour „rattraper l'Europe“, des œuvres suivant des critères formels, négligeant le contenu et les idées, préféré la poésie au roman et au drame, orienté son choix en grande mesure par des égards historiques, au lieu de tenir compte des auteurs et des œuvres qui se préoccupaient des problèmes actuels d'ordre social et moral.²⁰ F. X. Šalda appartenait aux jeunes critiques qui soumi-
rent, au cours des années 1890, l'œuvre et l'art de J. Vrchlický à une révision peu indulgente. Il eut une part très importante à la rédaction du célèbre manifeste „Česká moderna“ (Le mouvement moderniste), publié en 1895. Son point de vue n'était pas, à vrai dire, celui de ceux qui se disaient des „réalistes“, ni celui des „symbolistes“ dans le sens étroit du mot. Il défendait plutôt, réagissant entre autres contre le rationalisme mécaniste et l'agnosticisme positiviste, ce qu'il nommait, se référant à certaines suggestions d'H. Taine, le „synthétisme dans l'art nouveau“.²¹

Son compte-rendu du *Cid* que nous avons trouvé un peu ambigu l'était parce que F. X. Šalda, tout en méprisant le petit bourgeois, ne pouvait néanmoins totalement désavouer un certain bien-fondé de son incompréhension (du point de vue d'un spectateur moderne, sans initiation préalable) des héros „abstraits“, tout d'une pièce de Corneille — nous ne faisons que reproduire par là la conception du critique — et de leurs problèmes d'un autre temps. En tout cas, ses sympathies n'étaient pas non plus du côté du dramaturge du XVII^e siècle. Son texte était, pour ainsi dire, un texte polémique „à double tranchant“. Huit mois plus tard il trouva l'occasion de revenir à Corneille pour dénoncer une fois de plus sa psychologie „monolithique“ qu'il rattachait cette fois directement à la philosophie cartésienne.

Ce fut à propos de la première du drame réaliste des frères A. et V. Mrštík *Maryša*. La critique avait reproché aux auteurs de ne pas avoir doté le mari de l'héroïne (le meunier Vávra) d'un caractère net, „tout d'une pièce“, à savoir de ne pas l'avoir conçu comme un franc scélérat, sans nul sentiment plus humain.

²⁰ Cf. J. V. Novák—Arne Novák, *Přehledné dějiny literatury české* (Précis d'histoire de la littérature tchèque, 4^e édition remaniée et augmentée). Nákladem R. Prombergera v Olomouci 1936/39, p. 834.

²¹ Cf. la note 15.

F. X. Šalda s'exclamait: „Et ce malheur est arrivé tout justement à l'aile de la critique qui se dit réaliste! Or elle défendait contre les frères Mrštík le postulat d'une esthétique et dramaturgie purement *idéalistes*, celui du drame *classique* français du XVII^e siècle, formulé démonstrativement par le grand poète tragique *Pierre Corneille*, à la base de la psychologie abstraite, schématique, géométrique de Descartes, de la façon suivante: Le spectateur ne demande pas, dit le poète approximativement, que le mal succombe toujours dans le drame et que la vertu, le bien, le droit l'emportent. On peut sympathiser avec le bien, estime-t-il, même s'il a succombé, et haïr le mal, même s'il l'a emporté. Cependant, ce que demande le spectateur, c'est, affirme le poète, *la netteté du dessin, la distinction précise de la lumière et de l'ombre*. Les couleurs ne doivent pas être distribuées de sorte que le spectateur puisse se tromper dans ses sympathies, prendre le mal pour le bien et le bien pour le mal. — Pour tout dire: les noirs d'un côté, les blancs de l'autre. D'un côté la poudre rose, de l'autre la suie. — C'est ce que la critique reprochait au fond aux MM. Mrštík.“²²

F. X. Šalda avait laissé de côté, dans son compte-rendu du *Cid*, toute explication des attaches concrètes de l'œuvre de Corneille avec son temps. Il s'était contenté, répétons-le, de la caractériser au niveau de l'individu créateur. Nous pouvons préciser que ce n'était sûrement pas, on s'en soupçonne d'après le passage que nous venons de citer, parce qu'il n'eût pas été suffisamment renseigné, par rapport à l'état des connaissances sur le contexte historique qu'on en avait à son époque. Ce n'était même pas seulement parce que la philosophie cartésienne („philosophant un mouvement historique et social“) lui semblât, à cette époque, expliquer suffisamment l'esprit de l'art classique. C'était aussi ou plutôt parce qu'il n'entendait aucunement suppléer au manque de préparation historique des spectateurs. Aucun de ses articles ou passages cités, mais c'est l'évidence même, ne se plaçait sur le point de vue de l'encyclopédisme. Ces textes correspondaient tout simplement à des situations diverses, ils étaient tous plus ou moins partiels, n'envisageant le problème (le classicisme, le *Cid*, etc.) que d'un certain biais. Dans le compte-rendu du *Cid*, il ne s'agissait pas pour F. X. Šalda de présenter à ses lecteurs un sage et bien ordonné exposé d'histoire littéraire française. Le souci de la vie présente, de ses besoins pour la gestation perpétuelle de l'avenir, sa création active, tel aurait pu être, grosso modo, définie l'optique du critique (qui était plus qu'un critique). Il n'était pas animé de la bonne intention de restituer au *Cid* et à l'art dramatique de Corneille méconnus chez nous leur part de vérité et de valeur. Il rédigeait son article en fonction des luttes contemporaines pour le renouvellement du théâtre tchèque

²² Cf. „A. a V. Mrštíků *Maryša*“ (La *Maryša* de A. et V. Mrštík). Compte-rendu paru dans la revue *Rozhledy*, 3^e année, 1894. Repris dans *Soubor díla F. X. Šaldy* 11, Kritické projevy 2. 1894—1895. Praha, Melantrich 1960. Le passage cité s'y trouve p. 66.

en tant que partie de la vie culturelle tout entière, y participant vigoureusement. Son compte-rendu avait pour leit-motiv l'inactualité indiscutable de la tentative d'introduire chez nous une pièce du passé qui ne pouvait avoir aucun rapport avec ce dont on avait besoin en ce moment. D'où pas un mot sur l'initiative de J. Vrchlický qu'il ne considérait pas comme un mérite,²³ ni sur l'art du traducteur qu'il jugeait, comme tous les jeunes, avec sévérité. Dans son compte-rendu du drame *Maryša* des frères Mrštík que nous avons cité en dernier lieu, F. X. Šalda, rappelant le postulat de Corneille d'une façon simplifiée, accentuait cette simplification — on s'en sera aperçu — dans le sens de sa polémique. Il pouvait ainsi écraser avec force les critiques mal avisés de la remarquable pièce tchèque contemporaine (dont la mise en scène s'était heurtée à des obstacles), incapables d'admettre la vivante multiplicité du moi en constante évolution, étudiée par la psychologie contemporaine.

Son point de vue sur la place qu'on pourrait réserver aux pièces du passé, F. X. Šalda l'avait exprimé sans équivoque dans l'introduction à son compte-rendu déjà mentionnée. Il y disait bien, entre autres, qu'il ne s'opposait pas à la représentation de telles œuvres. Mais la manière dont il le fit trahissait à n'en pas douter que ce n'était qu'une sorte de condescendance aux amateurs du regard en arrière, de l'histoire de l'art. Écoutons-le: „Ce qui a, cet automne, caractérisé jusqu'à présent le répertoire du Théâtre National, c'est une improvisation bien étrange, un remplissage forcé recourant à une pacotille vieille et pâle, et surtout un singulier électisme et dilettantisme . . . Il est évident que le théâtre ne peut pas s'engager dans une voie tracée par un programme moderne bien défini. Toutefois on doit demander qu'un répertoire ferme, fort, d'origine tchèque et avant tout jeune soit l'axe et le centre des soins du théâtre, son premier souci. Si l'on veut, à côté de cela, organiser une exposition rétrospective de l'art dramatique, ou un cours d'histoire littéraire de cet art corroboré d'exemples pratiques, il n'y aura rien à objecter. Mais c'est la jeune production indigène qui doit, avant tout, causer au théâtre des maux de tête.“²⁴

Quant à l'idée (prise en un sens un peu ironique) d'une exposition rétrospective de l'art dramatique, celle-ci n'était pas de son invention. Elle lui venait de France. C'est ce qui ressort clairement d'une allusion qu'il fit quelques années plus tard, en 1898, à propos de la représentation, au Théâtre National de Prague, du *Verre d'eau* d'Eugène Scribe. On y pouvait voir combien il goûtait peu, avec le public tchèque contemporain, l'intrusion du passé sur notre scène. Mais peut-être la

²³ J. Vrchlický, de son côté, essaya vainement, dans l'article „K našim posledním bojům literárním“ (À propos de nos dernières luttes littéraires), paru le 4 novembre 1894 dans le journal *Hlas národa*, de prendre la défense des pièces historiques contre ceux qui proclamaient que l'histoire n'avait rien à voir avec le théâtre. Cf. Otokar Fischer, „Činohra Národního divadla do roku 1900“, in *Dějiny Národního divadla*, tome IV, 1933, pp. 181—182.

²⁴ Cf. *Soubor díla F. X. Šaldy* 10, Kritické projevy 1. 1892—1893, p. 339.

goûtait-il bien moins encore que ce public. Il faut citer le passage respectif tout entier.

„Le Théâtre National veut, si je ne me trompe, organiser tout de même un cours d'histoire littéraire. Il est vrai qu'il n'en parle pas dans ses bulletins — mais c'est évidemment par ruse, pour ne pas rebuter le public. Imaginez qu'on lise dans les journaux: Aujourd'hui leçon d'histoire littéraire: la comédie française il y a cinquante ans. Horreur! Le spectateur en aurait froid dans le dos et certainement il resterait chez soi. Mais la direction s'y prend d'une manière bien différente: elle n'annonce rien au public, toutefois elle lui donne quand même des leçons d'histoire littéraire — à la dérobée, pour qu'il ne s'en aperçoive pas. Ainsi, le dimanche passé, nous avons vu le respectable *Verre d'eau* de Scribe, qui appartient, n'en doutez pas, à l'histoire du théâtre français et que les Français jouent quand ils organisent sur la scène une exposition *rétrospective* de ce qu'ils ont créé. Ainsi p. e. on l'a joué à l'Odéon en février 1892 comme la dernière de quinze représentations historiques qui débutèrent par le *Cid* et le *Menteur* de Corneille, continuèrent par Racine, Molière, Marivaux, Diderot, etc., et se traînèrent jusqu'à Scribe. A l'Odéon il y avait aussi M. Ferdinand Brunetière, le docte et renommé historien et critique français qui, avant chaque pièce, monta sur la scène et présenta un chapitre de ses *Époques du théâtre français*. Il montra le point de vue d'où il fallait envisager la pièce qui allait être jouée, la comprendre et la goûter...“²⁵ Du théâtre de Scribe, disait Ferdinand Brunetière cité par F. X. Šalda, avaient peu à peu disparu toutes les idées, toute signification, toute psychologie, toute observation, toute vie...

Voilà pourquoi, suivant notre critique, le véritable problème de son temps n'était plus, pour la nation tchèque et sa littérature, d'essayer toujours de „rattraper l'Europe“ d'une façon mécaniste, en encombrant son propre patrimoine de chefs-d'œuvre historiques qui ne pouvaient pas l'aider à se frayer son chemin, son *propre* chemin, à côté d'autres peuples. Désormais il fallait le faire d'une façon créatrice: „... On ne comprend pas, disait-il à l'adresse des tenants de l'ancien système, que nous devons trouver notre *propre* forme d'expression pour une sphère autre, *moderne*, une sphère de la culture et de la société — objective — ... en accord avec les sphères de la vie contemporaine à l'échelle mondiale et *internationale*...“²⁶

Rappelons encore, pour terminer cette étape de la fortune de Corneille en notre pays, que l'époque classique française est restée toujours en marge de

²⁵ Le compte-rendu du *Verre d'eau* d'Eugène Scribe (la première eut lieu le 27 septembre 1898) a paru dans la revue *Lumir*, 27^e année, 1898. Il fut repris dans *Soubor díla F. X. Šaldy* 13, *Kritické projevy* 4, 1898—1900. Praha, Melantrich 1951. Le passage cité s'y trouve p. 154.

²⁶ Cf. „Překlad v národní literatuře“ (La traduction en littérature nationale). L'essai parut dans la revue *Literární listy*, 14^e année, de décembre 1892 à janvier 1893. Nous citons d'après *Soubor díla F. X. Šaldy* 10, *Kritické projevy* 1, 1892—1893, p. 150.

l'activité critique de F. X. Šalda. Dans toute son œuvre, si vaste et si variée, il n'en a parlé que rarement, bien qu'en connaisseur. Mais en glanant ces rares passages, on pourrait vite démontrer combien ses opinions évoluaient. Le problème du classicisme français devenait pour lui plus complexe. Il cessait d'y voir seulement une concrétisation du cartésianisme. Ainsi, en 1919, partageant la convictions d'Otokar Fischer sur „le rapport mystérieux des grands chefs-d'œuvre dramatiques avec le déploiement de l'âme nationale, jusqu'à sa dernière limite, dans le monde de la réalité, de la force et du pouvoir“, il considérait, entre autres, aussi la production des grands dramaturges français du XVII^e siècle „Corneille, Racine et Molière comme correspondant au grand essor conquérant de la France, dans le domaine physique aussi bien que spirituel, sous Louis XIV“. ²⁷

Vers la fin de sa vie, adoptant chez nous comme l'un des premiers l'idée du baroque dans les littératures européennes, F. X. Šalda cessait d'envisager le classicisme, le siècle classique en bloc. Corneille trouvait maintenant sa place dans le baroque, avec ses héros „tout d'une pièce“, non pas, cependant, comme auteur du *Cid*, mais de *Polyeucte* (nous verrons plus tard l'intérêt qu'avait éveillé chez nous, dès 1906, cette tragédie): „Le baroque littéraire, et c'est caractéristique au plus haut point de cette tendance, ne connaît pas une lente évolution du caractère: il ne connaît d'une part qu'un esprit de suite figé, immuable, ou d'autre part qu'une brusque rupture du caractère. Prenez le poème dramatique le plus célèbre du baroque, le sublime *Polyeucte* de Corneille . . . Racine déjà lui reprochait cette immobilité; c'est ici que se trouve la ligne de démarcation séparant les formes de la culture poétique: Racine se plaçait déjà, quand à l'évolution, à notre point de vue psychologique“. ²⁸

Le vieux F. X. Šalda fut, à une autre occasion, amené à reposer le problème du classicisme français et de son conditionnement social. Méditant sur le „sens de l'histoire de la littérature tchèque“, il dut constater que chez nous il n'y avait presque pas eu de classicisme. Il se demandait, d'où nous venait cette lacune. Sa réponse était comme suit: „Partout, disait-il, excepté la France, le classicisme est dégénéré en académisme, en poésie savante, en sculptures de carton — seul en France il répond à certains penchants conservateurs au point de vue social et *vit* véritablement. Là il est vraiment fonction de la vie sociale, un art réaliste vivant, un équivalent social conservateur. Chez nous il n'y avait pas

²⁷ Cf. l'article „Naše budoucí tvorba dramatická“ (Notre production dramatique à venir), paru dans le journal *Venkov*, le 13 juillet 1919. Nous citons d'après *Soubor díla F. X. Šaldy* 20, *Kritické projevy* 11. 1919—1921. Praha, Československý spisovatel 1959, p. 92.

²⁸ Cf. l'essai „O literárním baroku cizím i domácím“ (A propos du baroque littéraire en d'autres pays et chez nous), paru dans *Šaldův zápisník*, 8^e année, 1936. Cité d'après le recueil *Studie literární historické a kritické* (Études d'histoire littéraire et de critique), Praha, Melantrich 1937, pp. 99—100.

pour lui de telles conditions de la vie sociale.²⁹ Que nous sommes loin de l'appréciation du classicisme que nous avons trouvée chez F. X. Šalda au début de sa carrière! Là un art abstrait correspondant à la philosophie cartésienne — ici un art réaliste vivant, un équivalent social conservateur.

Il reste que F. X. Šalda ne goûtait guère le classicisme français, ni sous l'un, ni sous l'autre aspect. René Wellek, dans un récent livre, a bien souligné ce trait du grand „condottiere“ (le mot est du poète tchèque František Halas) de la culture tchèque pendant près d'un demi-siècle. F. X. Šalda, dit-il, „semble avoir lu presque tout ce qui compte dans la littérature française, mais il est significatif qu'il n'a jamais écrit plus amplement sur les grands classiques ou sur des esprits aussi typiquement français que Voltaire. Il n'a apprécié profondément que la tradition émanant de Rousseau, avec Flaubert et Baudelaire pour centre“.³⁰

Que devint, cependant, la traduction du *Cid* par J. Vrchlický? Elle ne fut publiée qu'en 1899. Le poète tchèque préfaça l'édition très brièvement. Il rappela objectivement la vie et l'œuvre de Corneille, ajoutant que le *Cid* ne fut dépassé, au point de vue poétique, par aucune des tragédies ultérieures du dramaturge français. La conclusion était résignée: „La grandeur“, dit Sainte-Beuve — ce mot exprime tout Corneille. À ce qu'il semble, on n'a joué chez nous le *Cid* que par respect pour la tradition littéraire. Au fond, dans les conditions de notre pays, la pièce trouve mieux sa place dans la littérature qu'au théâtre moderne, et c'est à elle que nous l'offrons en premier lieu dans la présente édition.“³¹

* * *

Que la littérature était plus accueillante que le théâtre tchèque contemporain pour le *Cid* et pour Corneille tout court, cela s'avéra quelques années plus tard, en 1906, lors du tricentenaire de la naissance du poète tragique. L'anniversaire ne donna pas lieu à une nouvelle tentative de remettre en scène le *Cid*, ni, à plus forte raison, à aucune autre initiative analogue: il n'y avait pas d'ailleurs d'autre traduction de Corneille. La meilleure preuve de ce que, depuis 1893, il n'y avait pas de changement plus profond quant au public des théâtres, c'est qu'aucun metteur en scène tchèque ne songea à essayer d'attirer les spectateurs sur le terrain du dramaturge du XVII^e siècle. La célébration du tricentenaire se

²⁹ Cf. „O smyslu literárních dějin českých“ (Sur le sens de l'histoire de la littérature tchèque), in *Studie literárně historické a kritické*, p. 158.

³⁰ Cf. René Wellek, *Essays on Czech Literature*. Introduced by Peter Demetz. Mouton et Comp. 1963. The Hague. Slavistic Printings and Reprintings edited by C. H. Van Schooneveld. Stanford University XLIII.

³¹ Pierre Corneille, *Cid*. Tragédie o pěti jednáních. Přeložil Jaroslav Vrchlický. „Světová knihovna“ (Bibliothèque du monde) č. 152. Praha, J. Otto 1899, pp. 4–5.

limita à des articles commémoratifs dans quelques journaux et revues. Comme on s'en doute, F. X. Šalda ne figurait pas parmi les auteurs: il avait cependant rédigé, en 1904, un texte sur Racine pour le Dictionnaire encyclopédique Otto,³² dont il était devenu le collaborateur. D'autres s'en chargèrent. Ils étaient peu nombreux. Ce tricentenaire pouvait-il avoir la chance de devenir un „point névralgique“ en ce qui concerne la fortune de Corneille en notre pays? Nous allons chercher la réponse chez deux de ceux qui consacrèrent à Corneille des réflexions jubilaires qui nous paraissent les plus conclusives.

Le critique de l'hebdomadaire *Přehled* A. Uhlíř rédigea, sur trois pages, une sorte de portrait littéraire de Corneille.³³ Il était placé sous l'épigraphe de Voltaire: Le génie de Corneille a tout créé en France. A. Uhlíř était-il suffisamment renseigné pour se rendre compte du caractère équivoque de cette citation, étant donnée l'attitude polémique de Voltaire à l'égard de l'œuvre de Corneille qu'il commentait d'une façon bien curieuse, en particulier à l'égard de *Polyeucte* que notre critique appréciait bien autrement que ce commentateur, comme nous allons nous en persuader? Après avoir passé tant de pages en compagnie de F. X. Šalda, esprit supérieur, original et dynamique, on découvre vite combien le niveau intellectuel changeait avec A. Uhlíř. Le jeune auteur (il était né en 1882) — plus tard connu comme travailleur culturel, traducteur et interprète de Pascal, propagateur (en disciple de Dürkheim) de la sociologie et d'une éthique scientifique basée sur l'empirisme — consacrait à Corneille un article de circonstance. Il était sans doute, déjà à cette époque, familiarisé avec certains aspects du XVII^e siècle en France. Mais son texte n'était conçu que dans un esprit de vulgarisation. Il avait pour objectif d'évoquer l'homme et l'œuvre en grandes lignes.

Après une ébauche de l'évolution de la tragédie française avant Corneille et de l'art nouveau (unités, intériorité) qui répondait à l'attente du public de son temps, A. Uhlíř parlait d'une façon assez sommaire et impressionniste du moment historique, mettant en relief l'apparition de la philosophie cartésienne (mais il savait bien que „ce que Descartes avait formulé par des définitions précises, Corneille l'avait déjà avant lui fait vivre par l'action dramatique“: avait-il lu G. Lanson?), touchant un peu pêle-mêle à certains traits cornéliens (l'héroïsme, la grandeur, la femme, la psychologie, le rationalisme, etc.) et invoquant surtout le *Cid* et *Polyeucte*. Il terminait son article par quelques mots sur l'apport de Corneille au point de vue national: après les deux créateurs de la prose française moderne Rabelais et Montaigne, il avait été le premier à écrire ses vers dans un français moderne, débarrassé de latinismes et d'archaïsmes.

Nous venons de dire: d'une façon assez impressionniste. On pourrait ajouter:

³² *Ottův slovník naučný*, tome XXI, 1904.

³³ L'article avait pour titre: „Petr Corneille (1606—1684)“. *Přehled*, 4^e année, 1906.

d'une façon assez vague, parfois un peu confuse. Le lecteur apprenait bien, par exemple, que l'héroïsme, la volonté, la force étaient ce qui caractérisait le mieux l'essence de l'œuvre de Corneille, et qu'ils ne signifiaient pas en même temps de la bonté du cœur: „D'où le caractère linéaire, presque figé, inébranlable des personnages, des aspirations et des actes. Pourtant, continuait A. Uhlř, il y a tant de ferveur cordiale dans sa triste résignation en face de l'amour et de l'amitié, tant de beauté dans le sérieux de sa sagesse, et tant de pure tendresse dans son orgueil.“ L'incompatibilité de ces deux aspects de Corneille, le dur et l'édulcoré qui provoquait son lyrisme attendri, ne semblait pas l'inquiéter: F. X. Šalda aurait dit qu'il envisageait l'œuvre du dramaturge du XVII^e siècle, un peu inconsciemment peut-être, dans le sens de la psychologie moderne décelant la „multiplicité“ du moi.

Constatant l'économie de son théâtre, sans événements extérieurs complexes, sans une action reproduisant la vie dans toute sa largeur, fondée uniquement sur des caractères construits en héros exceptionnels, absolus, non déterminés par le milieu, A. Uhlř appréciait mieux Corneille psychologue que Corneille dramaturge: „L'art de Corneille, estimait-il, est plus grand au point de vue psychologique que dramatique, son théâtre refusant les détails de la vie mouvante, du tout vivant, et ne choisissant qu'une ou deux individualités dessinés avec une extrême précision, mais unilatéralement.“ L'art dramatique de Shakespeare lui servait de point de comparaison. Le critique l'avait dit dès le début: le goût d'un public élevé par Shakespeare pourrait difficilement accueillir avec sympathie ce que le public français du *Cid*, au XVII^e siècle, avait acclamé comme une heureuse nouveauté. Poursuivant son exposé, A. Uhlř trouvait que, ne se souciant pas du tout de la totalité de la vie, Corneille négligeait l'atmosphère sentimentale. „C'est la malédiction du *rationalisme* de Corneille dont souffre son drame: il n'est pas *complet*, il est créé un peu à froid — peut-être parce que le cœur avait brûlé avant de pouvoir tout dire.“

L'esprit de suite n'était donc pas le fort de ce jeune essayiste, ou plutôt: A. Uhlř ne pouvait s'imaginer Corneille sans cœur. Ce n'est pas à cause de cela que nous examinons son article. À travers certaines inconséquences on aperçoit chez lui des lueurs significatives d'une approche un peu modifiée de Corneille en notre pays. Ce qu'A. Uhlř considérait comme la plus grande nouveauté de l'art cornélien, c'était son idéalisme. „La force du génie de Corneille se manifeste le mieux dans une idéalisation des sujets empruntés à d'autres, historiques, qu'il consacre et vivifie par le souffle d'une vie supérieure, plus intériorisée et plus réelle. Son don de voir les hommes sous une lumière plus claire, plus spirituelle — voilà l'innovation artistique de Corneille dont il a en une si grande mesure enrichi la notion d'art littéraire.“ La morale du poète dramatique (d'ailleurs de même que celle de Descartes qu'il invoquait aussi) ne se présentait pas, pour A. Uhlř, comme étant „en désaccord avec la vie“: le futur traducteur et

interprète de Pascal ne s'y sentait pas dépaycé, il en parlait plutôt sur un ton de respect, de compréhension.

Ainsi se produisait un fait intéressant: tandis qu'A. Uhlř restait, en ce qui concerne l'art dramatique, „la structure“, visiblement sous l'emprise de la conception shakespearienne, au point de vue de la signification il montrait de la sympathie pour l'idéalisme et le spiritualisme de l'auteur du *Cid* et de *Polyeucte* (c'est à ces deux pièces qu'il se référait le plus), celui d'*Horace*, de *Cinna* et de *Pompée*, œuvres exprimant „avec une si grande pureté et peut-être encore plus noblement, plus abstraitement (que le *Cid*) son sentiment de la simple et vraie grandeur“.³⁴

C'est qu'en 1906, le contexte littéraire était loin d'être le même que celui de 1893. Une réaction s'ébauchait en poésie contre les tendances réalistes (naturalistes) et symbolistes. Elle se manifesta de diverses façons que nous n'avons pas à exposer ici. Ce fut, entre autres, plus tard par le recueil collectif *Almanach pro rok 1914* (Almanach pour l'année 1914), paru en 1913, à l'origine duquel se trouvait Otakar Theer (1880—1917), poète, auteur dramatique, critique littéraire et traducteur du français. Il fut marqué par Bergson, chez qui il „puisait, dans sa révolte contre le déterminisme positiviste, la conviction de l'existence de la liberté créatrice de l'esprit et de l'indépendance de la volonté morale comme base d'une intégration de la force de la personnalité“.³⁵ Au cours de son évolution, „sa vision métaphysique du monde s'intensifia dans le sens du vitalisme moderne de Bergson et son éthique de l'héroïsme individualiste était placée sous le signe de Pascal et de Corneille“.³⁶

En 1906, à l'occasion du tricentenaire de Corneille, il rédigea un feuilleton pour le grand journal *Národní listy* (le 29 juin), et au mois de juillet une étude pour la revue littéraire *Lumír* (34^e année, pp. 416—422) „Pierre Corneille a vznik francouzské tragédie“ (Pierre Corneille et les origines de la tragédie française).

Otakar Theer faisait preuve, dès l'introduction historique détaillée, de s'être bien documenté sur l'évolution sociale et littéraire en France. Il retraçait le mouvement historique en rapport avec le mouvement dramatique à partir de l'aube de la Renaissance, des guerres d'Italie. Arrivé à Corneille, il ne s'enlisait pas dans un exposé docte et suivi de la vie et de l'œuvre du dramaturge français. Pas un mot de l'esprit cartésien, des comédies de Corneille, de la structure de la tragédie classique, de l'intronisation des unités, de la différence entre Corneille et Racine — toutes choses qu'A. Uhlř avait au moins mentionnées, sans presque rien approfondir. Il s'agissait pour lui avant tout de rappeler, tout

³⁴ Cf. A. Uhlř, *op. cit.*, pp. 679—681.

³⁵ Cf. A. M. Piša, *Otakar Theer*, tome II. Fr. Borový, Praha, 1933, p. 194.

³⁶ J. V. Novák—Arne Novák, *Přehledné dějiny literatury české*, IV^e éd., p. 1356.

en restant critique, la „présence“ — au moins relative — de Corneille, interprété chez nous d'une façon fautive, déformatrice.

Pour aborder le *Cid*, il ne partait pas de la réaction possible (et vraisemblable) du public tchèque de 1906. Bien mieux que ne l'avait su faire déjà A. Uhlř, il évoquait l'accueil enthousiaste que prépara à la pièce de Corneille le public du XVII^e siècle, pour lequel elle était une sorte de révélation de ce que tout le monde sentait, attendait impatiemment, un accord plein de ferveur, libérateur et triomphant. Il montrait le *Cid* comme cadrant admirablement avec son époque historique et son milieu social. En présentant le *Cid* sous cette optique, créateur d'une authentique communauté, rappelant ce qu'il avait été pour le public dans toute la fraîcheur de sa nouveauté, Otakar Theer faisait voir qu'il était non seulement possible de comprendre son immense succès, mais aussi ressentir un peu le souffle de jeunesse et de vie ardente qui l'animait à son époque: „Il y avait d'abord l'héroïsme de la volonté, si indispensable pour les futurs chefs de la Fronde. Il y avait le sentiment de l'amour qui touche incessamment à la pensée de la mort, inévitablement présente dans chaque jeune âme où la conscience de vivre est encore si forte que l'outre-tombe n'existe pas pour elle. Il y avait aussi le sentiment de l'honneur et le sentiment du devoir, non moins exaltés, l'atmosphère de l'héroïsme guerrier, et tout cela dans une langue qui surprenait par sa perfection, était pleine du charme de la jeunesse, sonore, mesurée, pure et comme portée dans son rythme lui-même par quelque chose d'héroïque . . .“

Ayant présenté le *Cid* sous les aspects qui avaient été la cause de sa gloire, Otakar Theer ne cachait point, par la suite, à ses lecteurs que les pièces de Corneille étaient très inégales, que dans la plupart des cas elles étaient surannées, que de plusieurs d'entre elles seulement quelques scènes ou personnages — ainsi de *Cinna* Émilie et Auguste, de *Rodogune* le dernier acte saisissant, Nicomède de la pièce au même titre par l'extraordinaire beauté de son caractère — pouvaient encore être cités avec admiration. Une seule œuvre pouvait être placée tout entière aux côtés du *Cid*, le dépassant même: *Polyeucte*, l'une des plus belles pièces que connaisse le théâtre moderne, des plus psychologiques dans notre sens, la moins sujette au goût et aux conceptions précieuses. „Les personnages sont dessinés de sorte que leurs profils apparaissent comme frappés dans du métal. Mais la véritable beauté de la tragédie se trouve au-dessus de tout cela. La force du sentiment religieux de Polyeucte, dans son extase mystique, est saisie dans toute son expansion élémentaire. Nous y croyons, comme y croit sa femme Pauline, la raison incarnée dans un personnage féminin, la raison qui à la fin succombe à l'exaltation du croyant. De ce chemin au-dessus des abîmes du sentiment religieux, où tout autre verrait s'engloutir le sol sous ses pieds, Corneille est sorti le regard clair et victorieux.“

Le critique dénonçait l'erreur qu'on commettait en jugeant Corneille et la

plupart des œuvres du classicisme d'un point de vue faux, celui du romantisme, parce qu'on était sous l'emprise du système dramatique de Shakespeare, devenu chez nous bien public. On cherche d'habitude, disait-il à pénétrer jusque dans les recoins les plus cachés de l'organisation psychique des personnages du drame. „Rien n'est plus éloigné de la conception de la tragédie française, surtout de celle de Corneille. À de rares exceptions près, sa psychologie peut nous paraître invraisemblable, insincère. C'est que son art n'est pas descriptif, il n'a pas pour but la peinture d'un caractère, mais sa stylisation. Cet art est stylisé à l'extrême, et à cet égard il manque de vérité: c'est un moyen d'éducation dans le plus noble sens du mot, et non pas une image artistique de la vie.“³⁷

C'était pour la première fois, peut-être, qu'on tâchait d'émanciper, chez nous, la vision de l'art dramatique de Corneille et du classicisme français en général aussi résolument de la perspective shakespearienne qui le „déformait“, dissimulant et faussant son originalité et sa signification. Otakar Theer, l'un des représentants de la génération qui s'opposait au descriptivisme et statisme des tendances de l'art positiviste et qui évoluait vers l'expressionnisme dynamique et des conceptions métaphysiques, était par ce fait sensible à certains aspects de l'art cornélien, à la différence de ceux qui n'y voyaient que des émanations de la raison abstraite. F. X. Šalda avait qualifié, en 1893, de mensonge insincère et bien usé la soi-disant universalité des classiques. Otakar Theer, par contre, niait dans ses articles et comptes-rendus l'universalité tant vantée de Shakespeare, s'insurgeait contre son culte qu'il jugeait néfaste, l'accusant d'avoir corrompu la forme théâtrale des dramaturges tchèques de la seconde moitié du XIX^e siècle V. Hálek, J. Zeyer et J. Vrchlický, réclamait qu'on change d'orientation et renoue avec la tradition classique. „Theer, dit son monographiste A. M. Piša, fait l'éloge du classicisme français parce qu'il y voit non seulement une époque lumineuse de la grandeur humaine, de la force de la volonté et de l'héroïsme fatal, mais aussi une époque qui a le souci d'une forme belle, pure et noble. Il n'est donc pas attiré vers la tragédie classique uniquement par des qualités du fond, mais encore par la forme soumise à des lois rigoureuses avec l'implacable observance des trois unités. Voilà pourquoi Theer a protesté contre le naturalisme du renaissant Shakespeare non seulement, en tant qu'idéaliste professant le culte de la volonté; c'était aussi l'admirateur de la discipline sévère de la forme classique qui s'insurgeait contre l'anarchie de Shakespeare alternant arbitrairement les scènes, mélangeant les vers et la prose, négligeant l'unité de temps...“³⁸

On avait reproché à Corneille de mettre en scène des personnages tout d'une pièce; unilatéraux, „rationaux“: notre critique, de son côté, reprochait au poète

³⁷ Cf. l'article cité, *Lumír*, 34^e année, 1906, pp. 419—421.

³⁸ Cf. A. M. Piša, *Otakar Theer*, tome I, 1928, p. 238.

anglais le caractère unilatéral de ses personnages parce qu'ils ne vivaient que par le cœur, l'instinct et les mauvaises passions. Il était persuadé qu'on pouvait contrebalancer l'influence de Shakespear en s'adressant à la tragédie classique française vouée au culte de la raison et de l'honneur. „Il vaudrait la peine d'essayer d'introduire sur notre scène les classiques français. Je sais très bien que le *Cid* n'a pas su, chez nous, éveiller l'intérêt. Un premier insuccès ne doit pas décourager. Commençons par l'auteur qui possède, malgré son caractère intellectuel, assez de passion: Racine. Je suis convaincu que son *Bajazet*, joué sur notre scène, ne resterait pas sans succès. Après on pourrait monter *Andromaque* et *Phèdre*, ensuite la *Rodogune* de Corneille, son *Cid*, enfin je ne craindrais même pas d'introduire la *Zaïre* de Voltaire.“³⁹ Otakar Theer, considérant la tragédie classique comme l'unique issue de la platitude régnante du réalisme bourgeois, aurait voulu procéder selon un programme bien gradué pour familiariser le spectateur tchèque peu à peu avec son univers qui était de si difficile accès pour lui.

Dans son étude sur Corneille, Otakar Theer soulignait que le grand dramaturge, n'étant pas un peintre de l'âme, était un admirable éducateur de la volonté. Et c'était là qu'il voyait son actualité: „De chaque scène jaillit quelque chose dont nous avons aujourd'hui tellement besoin: un désir de grandeur, de dépassement de soi-même. Notre théâtre n'est qu'une école de la curiosité, une recherche de ce qui intéresse, d'où le rôle dominant qu'y joue ce qui est malsain et monstrueux.“ La volonté chez Corneille, ne se souciant ni du bien ni du mal, devenait dans son théâtre, vers la fin de sa vie, une sorte d'acrobatie, une volonté pour la volonté, pour la beauté du geste, privant ses personnages de toute humanité excepté leur inébranlable: „Je le veux.“

Otakar Theer ne voyait qu'un seul auteur dramatique égalant Corneille dans son désir de grandeur: Ibsen. Ils avaient en commun, selon lui, de pousser leurs héros jusqu'aux plus hauts sommets de la volonté, là où règne le vouloir pur, immaculé, sans compromis. Ni l'un ni l'autre n'auraient su se contenter de ce qu'il y a d'humain en l'homme. Ils voulaient plus, ils aspiraient à son idéali-sation. „Seulement là où la mentalité individualiste du siècle passé travaillait en faveur d'Ibsen, la culture précieuse en France au XVII^e siècle empêcha Corneille de s'opposer d'une façon révolutionnaire à la société et le força d'accepter, du moins dans ses grandes lignes, son goût: c'est pour y obéir qu'il consentit à „rabaisser la crête“ à ses héros, par trop individualistes. L'époque où il vivait le contraignit cruellement à lui faire satisfaction: elle lui donna le désir d'une belle langue et de l'héroïsme, mais le soumit à son goût qui, à notre sens, reste

³⁹ Cf. son compte-rendu de *La Nuit des Rois*, de Shakespear, rédigé pour la revue *Lumir*, 34^e année, 1906, p. 94.

en sa plus grande part un goût de bas-bleus. Il aurait pu être un réformateur; mais il devint, à quelques exceptions près, le Knigg des salons précieux.“

Certainement Otakar Theer ne se rendait pas compte de ce qu'il „romantisait“ son poète classique: il n'était pas seul, on le sait, à en faire la „victime“ de son temps. Il admettait que l'époque contemporaine trouvait un butin bien plus riche dans son Shakespeare. Toutefois, disait-il, deux ou trois de ses tragédies survivraient auxquelles on reviendrait. „Et le soir où l'homme de nos jours s'en ira profondément dégoûté du soi-disant théâtre moderne, de ses petites sentimentalités, de ses petits tableaux de genre, de son érotisme insupportable et d'une bassesse plébéienne, où son cœur sera pris du désir de grandeur et d'héroïsme, il recourra à ces livres. Et ce sera alors la victoire de Corneille.“⁴⁰

Otokar Theer poussa son admiration de Corneille, de Racine et de la tragédie classique jusqu'à s'en inspirer pour son propre théâtre. Sa tragédie *Faëthon*⁴¹ dont le sujet pris de la mythologie ancienne peut être résumé, selon A. M. Píša, par le distique du poète que nous traduisons: „Au-dessus de la vie il y a quelque chose de plus haut: / la mort pour la grandeur et la beauté“, de même que le plan d'une seconde pièce, restée à l'état de fragments, *Nikéforos et Theofanó*, s'inspiraient aussi du théâtre classique. L'éditeur de ces œuvres posthumes, Otokar Fischer, écrivit après la mort de son ami: „Au point de vue du système dramatique, le *Faëthon* de Theer marque un pas énergique en avant vers la forme et la tradition classique, hellénique aussi bien que romane, ce qui signifie en même temps qu'il s'écarte de la technique shakespearienne. Les articles théoriques et critiques de Theer indiquaient au drame tchèque la même voie. Les suprêmes éloges y étaient décernés à Corneille et Racine, tandis que le maître du drame anglais n'était reconnu sans réserve que comme auteur génial de comédies, non pas comme auteur tragique ou comme historien. L'œuvre dramatique de Theer prouvait plus nettement encore qu'il poursuivait à écrire dans le même sens, sans toutefois pouvoir dépasser le stade initial. Il y luttait, fidèle au classicisme français considéré comme modèle, pour les idéals du XVII^e siècle, avant tout pour l'unité de temps et la concentration de l'action. En observant ces postulats, il voulait sciemment distancer son drame qu'il préparait — il était tiré de l'histoire de Byzance. (*Nikéforos et Theofanó*) — de la tendance à „shakespeariser“, qui s'était nationalisée dans la production dramatique tchèque à l'époque moderne.“⁴²

⁴⁰ Cf. „Pierre Corneille a vznik francouzské klasické tragédie“. *Lumír*, 34^e année, 1906, pp. 421—422.

⁴¹ Jouée pour la première fois au Théâtre National de Prague en 1917, publiée en 1918.

⁴² Cf. Otokar Fischer, *K dramatu. Problémy a výhledy* (A propos du drame. Problèmes et perspectives). Praha, Grosman a Svoboda 1919, p. 170. Selon A. M. Píša Theer, après avoir lu le *Bajazet* de Racine, rejeta son plan original de la grande tragédie byzantine en préparation. Il voyait, après cette lecture, qu'il était en train d'écrire une pièce plutôt épique,

Cependant Otakar Theer pouvait-il, dans les conditions de notre pays, espérer de pouvoir paralyser tant soit peu le culte officiel de Shakespeare par celui des tragiques français? Pouvait-il croire qu'il contribuerait à leur faire ouvrir notre scène et à leur attirer une plus grande audience? Otakar Theer, à cette époque, n'était qu'un isolé. Son influence ne pouvait se manifester, d'abord, que dans le cercle étroit de ses amis. Nous allons voir qu'elle y fut grande.

Le tricentenaire de la naissance de Corneille en 1906 peut donc être considéré, à bon droit, comme un nouveau, important „point névralgique“ de la fortune du poète dramatique en notre pays. Certes il y avait les prédispositions particulières d'Otakar Theer. Selon F. X. Šalda, il avait „l'âme d'un moine dans un corps de poète“, pour qui „le Rêve s'élevait infiniment haut, jusque dans l'inaccessible, au-dessus de la réalité des sens et des apparences comme l'unique et vraie réalité“. C'était „un idéaliste et subjectiviste du désir absolu . . . Sa volonté était au fond abstraite comme chez tous les ascètes. C'était une volonté pour la volonté . . .“⁴³ Mais ces prédispositions personnelles étaient conjuguées avec la situation dans l'évolution des tendances de nos lettres. Il n'y avait pas, à vrai dire, une rupture radicale avec toutes les tendances des années 1890: F. X. Šalda l'avait rappelé à propos du culte de „l'héroïsme“, de la tendance à dépasser la médiocrité humaine petite-bourgeoise, de „monter“ des „chaudes vallées sur les montagnes des Rêves“.⁴⁴ D'autre part il est vrai aussi que cette tendance prenait maintenant, en l'espèce avec Otakar Theer, un aspect et un sens nouveaux. Nous nous en sommes déjà, suffisamment rendus compte. Transportée sur le terrain du drame, ce n'était rien moins qu'une subite opposition de l'univers théâtral de Corneille à celui de Shakespeare que personne chez nous jusqu'alors n'avait sérieusement mis en cause.

Les amis intimes qui, grâce à leur formation, pouvaient le mieux comprendre les intentions d'Otakar Theer admirant le classicisme héroïque et sa discipline formelle, étaient Otakar Fischer, Otakar Šimek et Arne Novák (il faudrait y joindre encore le poète Jan z Wojkowicz). F. X. Šalda a, dans son premier article sur Otakar Theer, publié en 1918, après la mort de celui-ci, fait remarquer: „Des amis peu critiques de Theer ont voulu le rattacher à la tradition

composée de tableaux historiques à la manière du roman historique. Il résolut d'observer les règles des trois unités, surtout celle de l'unité de temps. Cf. A. M. Piša, *Otakar Theer*, tome II, 1933, p. 184.

⁴³ Cf. F. X. Šalda, „Otakar Theer“. Article paru dans la revue *Signál*, 1^{re} année, 1928—1929. Cité d'après *Soubor díla F. X. Šaldy* 22, Kritické projevy 13. 1925—1928. Praha, Československý spisovatel 1963, pp. 311—313.

⁴⁴ Cf. l'article „Otakar Theer. Náčrt charakterisační a třídivý“ (Otakar Theer, Esquisse d'une caractéristique et d'un classement), paru dans la revue que publiait F. X. Šalda à cette époque *Kmen*, 1^{re} année, 1918. Cité d'après *Soubor díla F. X. Šaldy* 19, Kritické projevy 10. 1917—1918. Praha, Československý spisovatel 1957, p. 270.

du classicisme français. C'est tout à fait faux: il est lié le plus intimement au romantisme allemand.⁴⁵ S'il est faux — et il l'est, au fond, F. X. Šalda a raison — de le rattacher à la tradition du classicisme français qu'il faut considérer plutôt comme une sorte de „système littéraire d'élection“ de Theer, on doit d'autre part lui reconnaître le mérite d'avoir chez nous été le premier à prendre, avec une telle ferveur, le parti des tragiques du XVII^e siècle, plus spécialement de Corneille.

Deux parmi ses amis, Otokar Fischer (1883—1938), poète, traducteur génial, critique littéraire, professeur d'université, etc., et Otokar Šimek (1878—1947), professeur de l'enseignement secondaire, éminent connaisseur de la littérature française, traducteur du français et auteur d'une histoire de la littérature française en quatre tomes, ont partagé son engouement pour les classiques.

Otokar Fischer, qui était son cadet et subissait visiblement l'influence de sa pensée plus mûre, se mit à traduire *Polyeucte*, si exalté par Otokar Theer. Sa traduction poétique parut en 1912: Fischer la dédiait à son ami et inspirateur.⁴⁶ En outre il consacra, dans son recueil d'articles déjà mentionné K dramatu (À propos du drame) une savante et suggestive étude à la „Tragédie sainte“ (le titre était en français). Il s'attachait à y élucider, à la base des tragédies dont les protagonistes étaient des martyrs, le problème du „héros passif“, celui de la mesure en laquelle le tragique est compatible avec la passivité du personnage central.

L'accent était porté sur la tragédie sainte telle que l'avait transformée en poésie le XVII^e siècle. Évidemment, „l'œuvre la plus importante de cette tragédie sainte, c'est le *Polyeucte* de Corneille, de 1643 . . . La tragédie de Corneille, où l'action blasphématoire se passe justement quelque part en dehors de la scène, attache beaucoup moins d'importance à cette action elle-même qu'à ce qui suit: la résistance tenace que Polyeucte manifeste vis-à-vis du beau-père, de l'ami et de sa femme; son désir de porter l'auréole du saint qui accepte la mort par sa propre décision; son opposition qui se fait jour, sinon par une action, du moins par le refus d'agir, de parler, de regretter ce qu'il a fait — pour tout dire sa passivité qu'il impose à ses adversaires par sa forte et inébranlable volonté. L'abandon au saint empire des idées qui anime le célèbre monologue de l'avant-dernier acte, l'uniforme „je ne veux pas“, graduellement renforcé, par lequel il rejette les propositions de réconciliation, d'amour, de vie selon le monde, créent dans l'âme du héros la grandeur de sa résolution, l'empresse-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 268.

⁴⁶ „Světová knihovna“ (Bibliothèque du monde), č. 987—988. Deux comptes-rendus publiés en revue saluèrent la traduction et la signalèrent à l'attention du public. L'un était dû à Otokar Šimek (dans la revue *Novina*, 5^e année, 1912), l'autre à Ervin Taussig (dans la revue *Přehled*, 11^e année, 1912—1913).

ment de porter sa croix, la conscience de ce que seulement après la mort il accèdera à la vraie vie, et le transforment en un héros passif par excellence.⁴⁷

Otokar Šimek, se mettant à rédiger une histoire tchèque de la littérature française, la première qui existât, publia en 1918 le troisième tome traitant de „l'âge classique“, le XVII^e siècle,⁴⁸ et soulignant son importance et sa grandeur. Il était dédié „à l'inoubliable ami Otakar Theer, connaisseur et amateur des classiques français, admirateur de Corneille et de Pascal“. Dédicace révélatrice s'il en fut.

L'apport du „triumvirat“ Otakar Theer, Otakar Fischer et Otakar Šimek à la cause du classicisme en notre pays n'était pas si maigre, à tout prendre. Il devait être couronné, dans l'après-guerre immédiat, par une tentative qui sans aucun doute était en étroit rapport avec l'initiative prise par Otakar Theer et poursuivie par ses deux amis. Mais avant de l'évoquer, il nous faut un peu voir ce que devenait, entre temps, Shakespeare chez nous.

F. X. Šalda avait adressé en 1916, à l'occasion du tricentenaire du dramaturge anglais, dans un discours d'apparat servant d'ouverture à un cycle commémoratif de représentations de ses pièces, sur la scène du Théâtre National de Prague, une „apostrophe critique“ au génie de Shakespeare qui en était une magnifique, fervente apothéose, à travers laquelle transparaissait une profession de foi personnelle. Plus d'un siècle de culte shakespearien y culminait chez nous de la façon la plus digne.

Pourtant, Shakespeare n'était plus le „dieu“ indiscuté de notre théâtre. La première guerre mondiale contribua, malgré son jubilé, à le faire voir dans la perspective de ce qui lui manquait, ce que certains cherchaient chez lui à ces heures apocalyptiques sans l'y trouver, à leur grande surprise. On entrevoyait non seulement qu'il n'était pas le sommet absolu de l'art théâtral: on découvrait qu'il n'était pas non plus le poète de l'humaine condition tout entière. Otakar Theer lui avait dénié l'universalité. Otakar Fischer écrivit dans son livre *K dramatu*: „Justement à l'époque de la guerre, on pouvait entendre se plaindre plus d'un spectateur ou critique, et cela sonnait comme une désillusion: Shakespeare ne donne pas de réconfort pour l'avenir; il en émane du pessimisme; il n'a pas foi en des temps meilleurs où il n'y aura plus de passions animales; ses tragédies manquent de toute perspective qui permette un idéal universel; il reste limité dans le cadre étroit de son intérêt national, territorial, dynastique; il aime et connaît l'homme mieux que l'humanité. Son individualisme excessif décourage; il aboutit à un aristocratism sceptique. Et c'est ici que s'oppose,

⁴⁷ Cf. Otakar Fischer, „La tragédie sainte“. Publié dans son recueil d'études rappelé plus haut *K dramatu* (1919), p. 56.

⁴⁸ Cf. Otakar Šimek, *Dějiny literatury francouzské v obrysech*. Díl III. Klasický věk století XVII. (Histoire de la littérature française en grandes lignes. Tome III. L'âge classique du XVII^e siècle), Praha, Fr. Borový 1918.

à notre amour sans réserve de Shakespeare, l'obstacle le plus grave . . . il lui manque un sens social plein d'amour . . ."⁴⁹

La guerre terminée, perdue pour les puissances centrales, apporta en 1918 à la nation tchèque la libération du joug autrichien qui avait pesé sur elle pendant trois siècles. On vit alors au théâtre tchèque un retour inespéré, cette fois triomphal, de Corneille. Ce fut en 1919, grâce à l'initiative et à la mise en scène entièrement renouvelée de K. Hugo Hilar (1884—1935). Pour essayer d'introduire sur notre scène et de rapprocher, par un style nouveau, la tragédie classique (Hilar mettait comme sous-titre: „bohatýrská hra“, „comédie héroïque“)⁵⁰ de la sensibilité du public tchèque contemporain, il choisit le *Cid*, resté sans succès en 1893 et destiné en 1899 par son traducteur déçu, le poète J. Vrchlický, à n'être que lu. Ce choix n'était pas dû au hasard. Hilar considérait cette pièce comme „peut-être la plus typique“ du répertoire classique français qui, tout en étant l'un des „piliers traditionnels du théâtre européen“, avait été négligé par la scène tchèque. Cela signifiait-il que Hilar avait pour but de „rattraper l'Europe“ sur ce point? Oui, en un certain sens. Mais l'intention était bien différente de celle qui avait caractérisé les efforts des représentants du groupe „Máj“ et du groupe „Lumír“, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le „cosmopolitisme“ de ces groupes voulait „rattraper“ n'importe quoi de grand dans la littérature mondiale, sans envisager suffisamment les vrais besoins de la littérature et de la culture nationales. K. H. Hilar, essayant de faire, enfin, goûter aussi la tragédie classique et choisissant pour première pièce le *Cid*, à la différence de ce que Theer avait conseillé en 1906, partait, au contraire, d'un besoin qu'il croyait urgent.

Ce choix, écrivait-il à ce propos en 1919, „n'est à notre avis nullement inopportun, arbitraire, il est, bien mieux, en rapport étroit avec certains traits de notre nouvelle époque qui éclot“. Cette époque, issue du cataclysme de la guerre mondiale, pouvait trouver dans le *Cid* de Corneille ce qui avait une précieuse valeur d'exemple: de grands caractères simplifiés d'une façon monumentale. „Ils rappellent au spectateur moderne des notions oubliées dans notre siècle et périmées que la situation contemporaine a de nouveau instaurées dans leurs droits — l'héroïsme, l'honneur, la fidélité à la femme et l'amour de la femme; des notions dont le renouvellement semble être l'unique moyen de salut pour notre époque ébranlée jusque dans ses fondements et sanglante.“ La valeur morale, la valeur pédagogique du *Cid* qui n'avaient eu aucune prise

⁴⁹ Cf. Otokar Fischer, „Shakespeare et le drame historique“. *K dramatu*, pp. 280—281.

⁵⁰ Le critique Jarmil Krecar commentait de la manière suivante: „... Ce changement est d'ailleurs fondé, le *Cid* se rapprochant, par sa fin qui n'est pas catastrophique, de la tragédie et la conception présente du tragique s'écartant de la conception du XVII^e siècle.“ Cf. son compte-rendu de la représentation dans la *Moderní revue* (Revue moderne), 25^e année, 1919, tome XXXIV, p. 481.

sur le public et la critique de 1893, qui, en 1906, avaient fasciné un admirateur isolé, prêchant dans le désert — ces valeurs, en 1919, indiscutablement en partie grâce à lui, étaient reconnues comme un *sursum corda* capable d'agir sur le public tchèque contemporain, sans le laisser indifférent ou même le rebuter.

K. H. Hilar faisait le départ entre les données des sujets reflétant des mœurs d'époques et de sociétés révolues, bien mortes pour le spectateur contemporain, et la valeur d'exemple qui s'y cachait. „Toutefois si l'exemple de certaines mœurs est mort, l'exemple de leur grandeur, la grandeur de l'exemple et celle de l'expression et de la forme, restent et resteront une acquisition qui ne vieillira pas, aussi bien pour le public de nos jours que pour les poètes. Ajoutons: avant tout pour notre public et pour nos poètes dramatiques, puisque nous ne pouvons pas dire pour qui des deux l'acquisition sera la plus grande.“

K. H. Hilar rappelait que, aux époques où le théâtre avait pour base la parole et l'expression comme moyens dramatiques, Corneille était considéré comme une pierre de touche de l'art d'interprétation. Créer sur la scène ses personnages monumentaux et linéaires était, pendant des siècles entiers, le rêve de tous les acteurs. „L'art d'interprétation tchèque, disait-il, s'il veut créer son propre style et acquérir une culture de tout repos, ne pourra pas ignorer l'époque des drames de Corneille qui sont l'archétype de la parole dramatique et de l'expression scénique.“ Le théâtre tchèque n'avait pu, jusqu'alors, se familiariser avec cet art héroïque que par l'intermédiaire des pièces d'Edmond Rostand, où cependant la théâtralité l'emportait sur la poésie. „Dans l'œuvre de Corneille, il y a une harmonie admirable entre le théâtre et la poésie, l'art et le métier. L'harmonie de ce théâtre est celle de la hauteur des montagnes, de l'étendue de la mer — une grandeur sans nuances, un courant sans épisodes. Il n'y a pas une âme complexe comme chez Shakespeare, mais par contre un esprit limpide et pur comme dans la Bible. Il n'y a pas des natures purement humaines comme chez Molière, mais en revanche de grands caractères comme dans l'Illiade. C'est le genre où le théâtre a atteint sa grandeur pour apprendre, l'ayant dépassée, la vérité.“

Le metteur en scène du *Cid* ne faisait pas la critique de l'art de Shakespeare. Il ne voulait pas substituer à son école tout simplement celle de l'art de Corneille. Il s'agissait pour lui d'assurer à l'art du poète tragique sa place qui lui convenait parmi les grands dramaturges du théâtre mondial à l'école desquels il fallait, pour le plus grand profit du nôtre, mettre non seulement le public tchèque et nos acteurs, mais encore nos poètes dramatiques. Sa formule était la suivante: „Le drame tchèque a fait son apprentissage chez Shakespeare, la comédie tchèque chez Molière, que le drame national et héroïque tchèque fasse son apprentissage chez Corneille.“⁵¹

⁵¹ Cf. K. H. Hilar, „Corneille, tragik hrdinský“ (Corneille, poète tragique héroïque). Cité

K. H. Hilar considérait sa mise en scène du *Cid* (dans la traduction poétique de J. Vrchlický) comme sa novation théâtrale la plus réussie. Il ne fut pas joué sur la scène du Théâtre National de Prague, mais sur celle du Théâtre de Vinohrady.⁵² Le succès auprès du public fut incroyable: personne n'aurait soupçonné qu'on pût faire naître une telle communauté avec une pièce du répertoire classique français, considérée chez nous comme une sorte de „monument historique“. K. H. Hilar avait bien prévu: cette fois, enfin, il y avait une „raison intrinsèque“ pour l'accueil favorable de la pièce. La première eut lieu le 28 mai 1919. Pendant dix-neuf reprises on ne se lassait pas du *Cid*!

Le style audacieusement novateur de la mise en scène y était pour beaucoup. „Il monta le *Cid* dans le style de Velasquez, comme un vieux tableau en triptyque, éclairé successivement, selon le besoin des entrées et sorties, à l'aide de projecteurs placés dans les loges de côté ou sur le lustre central, éclairage qu'on utilisa alors pour la première fois. La mise en scène et l'interprétation par les acteurs étaient basées sur le rythme poétique: les personnages n'étaient pas différenciés par le jeu psychologique, ils l'étaient uniquement par des attitudes fondamentales et par l'intonation, de sorte qu'ils étaient des voix d'un orchestre de récitation plutôt que des acteurs au vrai sens du mot. Le *Cid*, fait remarquer Hilar, ne fut pas joué au point de vue scénique, mais au point de vue rythmique, mimique, et scandé par l'éclairage.“ Dans cette mise en scène, Hilar poussa jusqu'au sommet son symbolisme expressionniste, se complaisant dans le caractère sculptural, le calme et l'articulation symbolique... Il l'amenait à une perfection et pureté, où la scène perdait presque entièrement sa lourdeur matérielle et se transformait en un espace abstrait de passions et de douleurs humaines.⁵³

Les critiques dans les journaux étaient élogieuses. Elles furent d'ailleurs écrites par des connaisseurs (O. Fischer, J. Bartoš). Aussi le compte-rendu que publia Jarmil Krecar dans la *Moderní revue* était favorable. Dans son analyse de la pièce, en somme compréhensive, il soulignait sa véritable grandeur d'âme héroïque, en dépit de certaines réserves. Il ne cachait pas que „cette volonté

d'après l'ouvrage où ce texte a été repris: K. Hugo Hilar, *Boje proti včerejšku* (Combats contre l'hier) 1915—1925, Praha, Fr. Borový 1925, pp. 130—135.

⁵² Vinohradské divadlo, aussi Městské divadlo (Théâtre Municipal), au quartier Vinohrady, d'où son nom. Seconde grande scène dramatique à l'époque.

⁵³ Cf. Miroslav Rutte, „K. H. Hilar. Člověk a dílo“, publié dans l'ouvrage *K. H. Hilar. Čtvrt století české činohry*. Napsali Miroslav Rutte atd. (K. H. Hilar. 25 ans du théâtre dramatique tchèque. Textes de Miroslav Rutte, etc.). Praha, Československý dramatický svaz a Družstevní práce 1935, pp. 41—42. K. H. Hilar avait dit: „N'aspirant nullement à reproduire, au point de vue du jeu et du décor, l'aspect historique de la représentation (c'est à cause de cela que la pièce a été mise en scène dans le style de l'époque du poète — celui de Velasquez), les interprètes tchèques de la comédie héroïque de Corneille tâchent de faire revivre son esprit et de le rapprocher de l'esprit de leur propre temps.“ (Cf. „Corneille, tragik brdinský“, dans *Boje proti včerejšku*, p. 135.)

et son aspiration à la perfection, cette conception sublime de la lutte à vie et à mort fait, sur le spectateur de drames modernes, l'impression d'être dictée par une convention, une idée fixe ou une opiniâtreté, un effort du poète qui n'emporte pas la conviction". D'autres réserves concernaient le système dramatique de Corneille. Le critique louait la mise en scène qu'il qualifiait comme l'un des plus grands succès des tentatives de renouvellement remportés par K. H. Hilar. Mais il trouvait que la traduction de Vrchlický constituait un sérieux obstacle à la déclamation. Il faudrait, disait-il, corriger non seulement les fautes de langue, mais aussi les fautes concernant le rythme, que les acteurs avaient beaucoup de peine à surmonter.⁵⁴ Ce qui, en 1893, avait apparu comme imputable seulement aux acteurs tchèques placés devant un style dramatique auquel ils n'étaient pas habitués, apparaissait maintenant imputable aussi à la manière poétique de J. Vrchlický, encombrée de licences de toutes sortes et ressentie beaucoup plus encore comme artificielle. La langue littéraire et poétique tchèque avait passé par le „bain salulaire du réalisme“, elle s'était rapprochée de la vie: le verbiage de J. Vrchlický était d'un autre temps.

Un seul compte-rendu rédigé par un critique théâtral en vue, Jindřich Vodák, était peu favorable à la tentative de K. H. Hilar. Pour la première fois, nous l'avons rencontré comme auteur de l'article sur Corneille écrit pour le Dictionnaire encyclopédique Otto, en 1892. A vrai dire, il s'agissait cette fois en partie d'une critique de la conception traditionnelle du *Cid*. Paru dans la revue *Česká stráž*,⁵⁵ le compte-rendu portait le titre „Hrdina ne naší doby“ (Un héros qui n'est pas de notre temps). Ce „chapitre sur le drame“ se présentait comme une polémique contre la conception du *Cid* telle que la manifestait l'article de K. H. Hilar, où Rodrigue était proclamé, à cause de son héroïsme, de son honnêteté, de sa fidélité et de son amour de la patrie, comme digne de nous émouvoir puissamment encore de nos jours. J. Vodák opposait à cette conception un „non“ catégorique. Le *Cid* n'avait selon lui rien qui en pût faire un héros de notre temps. Son étude était destinée à le démontrer par l'analyse du chef-d'œuvre de Corneille, à coup sûr l'une des plus curieuses qui en aient jamais été faites.

L'héroïsme de Don Rodrigue? Pourquoi pas? Mais cet héroïsme est „celui de l'absolue obéissance selon le quatrième commandement du Décalogue, comme on le comprenait jadis: ne pas avoir de volonté propre! se faire gouverner par la volonté de ses parents et de ses — supérieurs! répondre oui à tout et consentir à tout ce qu'ils se mettent en tête!“ On a dit qu'Hernani était moins libre que Rodrigue parce qu'il se sentait poussé par une force mystérieuse. Mais c'est

⁵⁴ Cf. *Moderní revue*, 25^e année, tome XXXIV, 1919, pp. 493—494.

⁵⁵ 2^e année, No 23, du 12 juin 1919. L'article a été republié dans le recueil *Kapitoly o dramatu* (Chapitres sur le drame). Nous citons d'après la 2^e édition, Praha, Melantrich 1947 (la première édition avait paru en 1941, censurée par les Allemands, sous l'occupation nazie).

le contraire qui est vrai, retorque J. Vodák: il est bien plus libre, faisant infiniment plus preuve que le Cid de ce qu'il est pleinement conscient de sa responsabilité personnelle, payant sans hésiter de sa mort volontaire un instant de bonheur volé.

Quel est d'ailleurs le but vers lequel tend l'héroïsme tant glorifié de Rodrigue? Vers une „prise de possession assurée de la douce récompense de sa vie qu'il avait en vue dès avant ses prouesses. Il peut faire semblant d'être l'homme le plus généreux du monde, le plus capable de renoncer à soi-même — en fin de compte il devient manifeste que les obstacles qui retardaient son union avec Chimène disparaissent. Ah! quel fin héros! s'exclame J. Vodák. Essayons de voir un peu ce qui constitue le fond de son fameux héroïsme et nous allons bientôt découvrir qu'il ne s'y cache dessous rien autre que l'antique-besoin de l'homme de se prouver à soi-même, et de s'en assurer, qu'il possède un pouvoir sans bornes sur le coeur féminin.“

J. Vodák présente ensuite son interprétation des rapports de Rodrigue et de Chimène sous l'optique du „surmâle“: „Il a pu faire le plus grand mal à la femme, être au plus haut point injuste envers elle, rompre d'une main rude ses liens les plus doux, lui causer le chagrin le plus douloureux — il espérait néanmoins toujours encore avoir assez de moyens en tant qu'homme pour vaincre sa résistance, abattre son orgueil féminin et dompter sa révolte qui ne pouvait être qu'obligatoirement simulée et seulement feinte. S'il avait obtenu Chimène tout de suite, dans la fleur de son désir ravi, telle qu'elle était au premier acte, que cela aurait-il valu et de quoi aurait-il pu s'enorgueillir? Mais quand Chimène, après sa perte cruelle qui lui a été imposée par l'opiniâtreté masculine, doit avouer que son amour n'est pas amoindri et consentir à un pardon total sans conséquences, en quel gaillard Rodrigue ne se sent-il pas grandir à ses propres yeux! Vaincre les Maures était beaucoup, mais vaincre une jeune fille exaspérée est plus encore.“

Poursuivant cette analyse psychologique, J. Vodák devait arriver à des conclusions non moins curieuses: „Qu'on ne s'y trompe, disait-il: si le Cid est une introduction aux amants de Racine, il est en même temps un présage du futur Don Juan de Molière, qui sera fier qu'aucune femme ne saurait échapper à sa nature, pas même celle envers qui il s'était rendu mortellement coupable. Dans le „Dernier Examen du Cid“, Corneille a dit que lorsque Rodrigue se présentait devant Chimène, un certain frémissement s'élevait dans le public qui trahissait une curiosité merveilleuse et une attention redoublée. Le moyen de ne pas les trahir! Dans ces scènes Rodrigue était le plus audacieux et le plus provoquant; il arrivait avec la secrète supposition masculine de pouvoir sans crainte mettre son épée dans la droite de Chimène et que la promesse de vengeance de celle-ci n'aurait pas de suite. Quelle femme saurait ne pas succomber au prestige éblouissant de l'homme!“

Des lecteurs diront que le point de vue psychologique auquel se plaçait le critique n'était pas, en un certain sens, loin de refléter une mentalité proche de celle du public petit-bourgeois moyen dont F. X. Šalda avait en 1893 caricaturé le réalisme borné, limité aux apparences du monde positif qui était son milieu vital; d'un public incapable d'imaginer l'existence d'une réalité morale plus complexe, plus élevée, liée à d'autres moeurs. Seulement, cette fois il ne s'agissait pas d'un public de „gründers“ tchèque. On se trouvait en face d'un critique théâtral bien connu, autoritaire, volontiers cédant à son goût de la polémique, fervent shakespearien, chez qui il fallait supposer des connaissances suffisantes pour pouvoir aborder le chef-d'œuvre de Corneille. Or, J. Vodák rejetait l'interprétation traditionnelle du *Cid* pour y substituer la sienne propre: le résultat était déplorable. „Non, non, disait-il encore, en vain se ferait-on violence et se donnerait-on de la peine, le Don Rodrigue de Corneille n'a pas les qualités sans lesquelles on ne peut pas se figurer le héros de nos jours, bien mieux, il a des qualités que nous éliminons de notre idée d'héroïsme. Voilà pourquoi il faut donc renoncer totalement à l'héroïsme de Don Rodrigue. Il est vrai que le drame de Corneille n'aurait pas obtenu le succès par lequel il s'est distingué pour toujours, s'il n'avait pas aussi parfaitement répondu aux goûts, tendances et idées de son époque.“

Le critique envisageait aussi la construction de la pièce sous son optique: elle en faussait singulièrement la perspective. Son texte se terminait sur le passage suivant: „Don Rodrigue est ici le véritable centre d'un groupe, c'est vers lui que tout converge; qu'on se place à n'importe quel moment aux côtés de n'importe quel personnage, de partout on le voit distinctement et toujours attrayant, les personnages sont disposés à dessein de sorte à nous faire passer en rond autour de lui et le faire voir chaque fois d'une façon nouvelle de divers côtés. Si c'était un héros, alors c'était un héros dramatique modèle que les personnages du drame élevaient sur leurs épaules pour le faire admirer du public: voyez et entendez! l'humaine existence n'a de but plus haut que de produire et de célébrer un seul héros que tous doivent créer ensemble et adorer!“⁵⁶

En 1919, l'étonnante (on serait tenté d'ajouter: et quelque peu burlesque) interprétation du *Cid* resta sans réplique. Ce ne fut que bien plus tard, après que J. Vodák eut recueilli ce texte dans le volume *Kapitoly o dramatě* (Chapitres sur le drame), en 1941, sans modifier la teneur originale, que parut, dans le *Český časopis filologický* (Revue tchèque de philologie),⁵⁷ un compte-rendu de Josef Kopal dénonçant les bévues du critique. Il put facilement démontrer que J. Vodák déformait la logique dramatique de la pièce de Corneille pour pouvoir déprécier son héros.

⁵⁶ Cf. *Kapitoly o dramatě*, pp. 125—131.

⁵⁷ 1^{re} année, No 3, 1943.

Faut-il songer, à propos de l'interprétation du *Cid* par J. Vodák, à une vérité bien vieille et bien rebattue, celle que c'est le propre des chefs-d'œuvre de prêter dans une large mesure aux contresens, aux malentendus? Faut-il dire aussi que, d'autre part, elle n'en restait pas moins significative d'un certain esprit tenace, basement réaliste, avec peu d'élévation, de largeur dans les idées, qui, grâce à l'évolution de nos milieux sociaux et à la recomposition des publics de nos théâtres, grâce en outre à la culture plus nuancée de nos critiques et au goût d'innover plus audacieusement de nos metteurs en scène, allait toutefois rapidement disparaissant? En 1919 on pouvait se permettre, en tout cas, d'entendre sans danger, dans le concert des voix qui approuvaient l'initiative heureuse de K. H. Hilar, une qui était disharmonieuse; un regard venant d'une autre rive. La déformation de l'univers du *Cid*, l'éclairage bizarre qu'on projetait sur sa structure, l'incompréhension de sa signification véritable, la méprise sur les intentions de Corneille — tout cela ne témoignait, à cette époque, que d'un point de vue isolé par rapport au point de vue de ceux qui comptaient.

J. Vodák ne s'intéressait pas à la mise en scène originale par laquelle K. H. Hilar avait, en une si haute mesure, garanti le succès de la pièce. Cependant celui-ci était dû à la rencontre d'au moins trois facteurs essentiels, dont les deux autres étaient la pièce elle-même et la mentalité du public tchèque de 1919. Nous avons entendu les arguments du metteur en scène qu'il alléguait pour son choix. Ses raisons ne sont pas sans nous rappeler les réflexions d'A. M. Píša consacrées au sort d'Otakar Theer dans les années qui suivirent sa mort et qui étaient en même temps ceux du premier après-guerre. La guerre mondiale avait balayé, disait-il, le culte de l'individualisme exaspéré. Cependant obéissant au principe de réaction, elle dévalorisa, décomposa le sens et l'assurance de la personnalité, brisa tout ce qui la constitue: la force et la discipline de l'esprit, la conscience claire, l'énergie active de la volonté. Il n'y avait pas d'esprit plus inactuel que celui de Theer en un temps où l'on cherchait et chantait l'homme dans sa fonction et condition sociales; où toute problématique intérieure de l'individu était condamnée et rejetée comme une survivance romantique et où l'on déclarait que la poésie était la voix du sort collectif et l'instrument de la reconstruction sociale.

Toutefois, malgré l'opposition de ces deux mondes, celui de l'art collectiviste et de l'individualisme d'Otakar Theer, ils avaient en commun une chose essentielle. „Tous les deux, écrivait A. M. Píša, étaient animés du désir d'un ordre, bien que là ce fût un ordre égocentrique et ici un ordre social. Tous les deux étaient dominés par une tension de lutte et une discipline de la volonté. Et en dépit du contraste fondamental de la profession de foi dans le domaine de la vie et de l'art, en dépit aussi de la différence du naturel qui les séparait, on retrouvait, exactement chez les représentants de la poésie sociale, des traits typiques de la psychologie et du lyrisme de Theer: le postulat de l'autoéducation,

la contradiction entre la séduction des plaisirs des sens et l'impératif catégorique du devoir, la prescription morale de se discipliner et sacrifier le bien-être et le bonheur à un but plus élevé — bref des traits qui constituent le type dramatique d'une virilité combative.⁶⁸

Cela n'est-il pas particulièrement éclairant? Ne peut-on y chercher, du moins en partie, une explication de l'accueil favorable du *Cid* par le public tchèque de 1919? Les spectateurs n'y cherchaient assurément pas avant tout des conflits ne concernant qu'un couple de héros, jeunes et séduisants, qui ne poursuivaient, contre les intérêts de la société où ils vivaient, que leur propre bonheur, tragiquement contrarié. (Là était, entre autres, l'erreur capitale — est-ce besoin de le rappeler? — de l'interprétation de la pièce par J. Vodák.) Ce qui les captivait, sans doute, c'était la tension dramatique et touchante entre l'affaire personnelle de ces héros, l'amour qui pourtant ne dépendait pas de leur volonté, et les stricts devoirs qu'ils avaient vis-à-vis de leur société, dont l'accomplissement en dépendait indiscutablement. Ils luttaient donc contre eux-mêmes, prêts à sacrifier à ces devoirs, incarnés dans les mœurs de l'époque, leur bonheur personnel. Là résidait, croyons-nous, au moment même de l'essor de la poésie sociale (n'oublions pas la proximité de la Révolution d'Octobre 1917 en U.R.S.S.), pour la première fois sur une scène tchèque, l'actualité vivante, la „présence“ du *Cid*.

* * *

La „lutte pour Corneille“⁶⁹ — si l'on peut dire — avait atteint, avec la mise en scène du *Cid* par K. H. Hilar, chez nous son apogée. Elle fut gagnée: enfin le *Cid* avait plu. Nous sommes au terme de notre exposé des trois importantes étapes, les étapes essentielles, par lesquelles elle dut passer avant la victoire de 1919. Cela signifie-t-il que la fortune de Corneille en notre pays se soit arrêtée là? Point du tout. Seulement nous n'avons pas eu l'ambition de présenter une étude exhaustive de cette fortune, nous l'avons fait remarquer dès le début. Qu'on nous excuse donc si nous allons, pour terminer, être bref et rappeler seulement en quelques grandes lignes le sort ultérieur de Corneille chez nous.

K. H. Hilar se proposait, à ce qu'il semble, de monter, après le *Cid*, le *Polyeucte* de Corneille, mis en relief par Otakar Theer et traduit et étudié par Otakar Fischer. „Si nous mettons en scène le *Cid*, expliquait-il en 1919, ou si nous allons mettre en scène *Polyeucte*, nous ne voulons pas faire entendre par là que, pour le public de nos jours, existe encore l'ethos de la vendetta espagnole comme dans le *Cid*, ou l'exemple d'un enthousiasme religieux allant jusqu'à

⁶⁸ Cf. A. M. Píša, *Otakar Theer*, II, p. 283.

⁶⁹ Mais au fond, cette lutte était celle pour le *Cid*.

la mort, comme dans *Polyeucte*.⁶⁰ Toutefois *Polyeucte* était trop religieux pour un public qui ne l'était point. On joua en 1925, sur la scène du même Théâtre de Vinohrady à Prague qui, en 1919, avait applaudi le *Cid*, la comédie de Corneille *Le Menteur*.⁶¹

Puis il fallut attendre le tricentenaire du *Cid*, en 1937; ce ne fut qu'à cette occasion que Corneille revint sur la scène tchèque. Il ne s'agissait plus de discuter le *Cid* et l'art de Corneille, son historicité ou son actualité: on considérait comme chose acquise que la pièce était un chef-d'œuvre du classicisme français, il s'agissait plutôt de la bien dire et bien jouer. Parmi les comptes-rendus, celui que publia Hanuš Jelínek, l'un des meilleurs connaisseurs de la littérature française et brillant traducteur poétique, dans la revue *L'Europe centrale*, éditée à Prague et présentant des textes rédigés exclusivement en français, est peut-être le plus digne de retenir l'attention.⁶²

Trouvant injuste qu'une partie de la critique avait imputé à Vrchlický des défauts dont la diction des acteurs était selon lui seule responsable, il prenait résolument la défense du poète. „Le théâtre tchèque a le tort, poursuivait-il... de trop négliger la tragédie classique française. Il n'était que le regretté K. H. Hilar pour se rendre compte de son importance.“ Il fit l'éloge de l'école de diction que représentait le théâtre classique, „où tout repose sur le verbe, où les moindres inflexions ont autant d'importance qu'ailleurs les jeux de scène“. Puis H. Jelínek soulignait que le théâtre tchèque devrait, „en donnant plus souvent la tragédie française, se créer un style de diction, un style cornélien et racinien comme il s'est créé une brillante tradition shakespearienne“.

Passant complètement sous silence le sujet de la pièce, le critique parla de la mise en scène l'accusant du même manque de préparation. Il louait bien la simplicité de la conception. Nous ne reprocherons pas à M. Stejskal, disait-il, „de jouer le *Cid* sans décor, sur un plateau un peu incliné où les personnages, drapés de costumes moyenâgeux assez stylisés, se trouvent sous la lumière des projecteurs, de sorte que rien ne vient distraire l'attention du spectateur, qui est libre de se concentrer entièrement sur l'harmonie du vers et sur la tension dramatique du poème. M. Stejskal n'a pas eu tort non plus d'entourer les personnages de la tragédie d'une théorie de suivants, et il est arrivé à former, par moments, des groupes très harmonieux de gestes et de nuances“. Mais il re-

⁶⁰ K. H. Hilar, „Corneille, tragik hrđinský“, *op. cit.*, p. 132.

⁶¹ La première eut lieu le 8 octobre 1925. Notons à ce propos que plus tard parut, dans le *Časopis pro moderní filologii* (Revue de philologie moderne), 34^e année, pp. 9—14, une intéressante étude sur Corneille et le drame bourgeois — „Corneille a měšťanské drama“ — consacrée aux comédies de Corneille. L'auteur en était Oldřich Bělíč.

⁶² Hanuš Jelínek, „De Vrchlický à Corneille (*Noc na Karlštejně; Cid*)“. *L'Europe centrale*, 20 octobre 1937. On commémorait, à côté du tricentenaire du *Cid*, le 25^e anniversaire de la mort de son traducteur J. Vrchlický, en donnant sa comédie célèbre *Noc na Karlštejně*.

prochait au metteur en scène comme une erreur de goût et une faute de style d'avoir eu „la malencontreuse idée de régler leurs mouvements sur un rythme de danse, ce qui a complètement faussé le style de la tragédie“. Après s'être arrêté à la distribution, etc., H. Jelinek termina son compte-rendu par les mots: „Le succès remporté par la célèbre tragédie fait honneur au public de Prague, qui est souvent ‚meilleur public‘ que ne veulent bien le croire les directeurs de théâtre.“⁶³

Puis ce fut la seconde guerre mondiale. La libération du pays apporta d'autres soucis. Le socialisme instauré, la culture tchèque fut reconstruite sur de nouvelles bases. L'une des tendances les plus méritoires était et reste celle de vulgariser les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale, de les mettre à la portée d'un public considérablement élargi et rajeuni. Le *Cid* de Corneille a pu en bénéficier aussi, après un oubli de vingt ans. Le 350^e anniversaire de la naissance du poète tragique a été commémoré d'une façon doublement heureuse. D'abord, voulant rééditer la pièce, on s'est rendu compte que la traduction poétique de J. Vrchlický était décidément vieillie. Une nouvelle traduction due au poète et traducteur Svatopluk Kadlec fut publiée en 1956.⁶⁴ Son texte a servi de point de départ pour une remise en scène du *Cid* en 1957 au Divadlo S. K. Neumanna (Théâtre S. K. Neumann) à Prague. C'est l'un des petits théâtres de la capitale, d'un esprit entrepreneur et moderne. Le succès de cette mise en scène, extrêmement simple et suggestive, a été durable: la pièce est restée au répertoire pendant quelques années. Les spectateurs de ce théâtre se recrutent pour une part considérable parmi les jeunes. L'héroïsme individuel semble avoir été l'un des attraits les plus puissants du *Cid*. Le jeu et la diction excellents des acteurs y ont été aussi pour beaucoup: ils ont réussi à rapprocher ce chef-d'œuvre du public. Le nombre des reprises témoigne de la façon la plus concluante qu'il était capable de créer une communauté vivante. Par là il est pour la seconde fois entré dans le domaine de notre théâtre y acquérant droit de cité. La fortune de Corneille en Bohême, c'est au fond la fortune et la victoire du *Cid*.

L'étape de 1893, celle de 1906, de 1919 et, en une certaine mesure, celle de 1956 — des dates qui nous rappellent qu'en somme nous n'avons fait que

⁶³ *Ibid.*, p. 637.

⁶⁴ Pierre Corneille, *Cid*, „Světová četba“ (Lecture mondiale) sv. 130. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1956. Nous avons rédigé pour cette édition une introduction sur une vingtaine de pages, „Pierre Corneille a jeho dramatická tvorba“ (Pierre Corneille et son œuvre dramatique). Nous l'avons reprise, retravaillée et augmentée, dans notre recueil d'études *Po stopách realistických tradic francouzského písemnictví* (Traditions réalistes des lettres françaises). Státní pedagogické nakladatelství. Spisy university v Brně, Filosofická fakulta č. 54 (Travaux de l'Université de Brno, Faculté des Lettres). Le titre a été modifié: „Corneillova dramatická tvorba a jeho *Cid*“ (L'œuvre dramatique de Corneille et son *Cid*), pp. 32—57.

marcher sur la crête d'une chaîne de montagnes. Le bas pays, où l'on trouvera sûrement encore à glaner, nous ne l'avons pas parcouru pour tout ramasser, tout classer.

Cependant, un mot encore. La fortune de Corneille en Bohême s'est heurtée contre divers obstacles. Au fond, c'étaient, nous l'avons vu, ceux que présentait la signification de ses pièces, l'art classique, la mise en scène, la diction. On a tâché de les surmonter. On y arriva plus ou moins heureusement, plus ou moins successivement. La signification a trouvé son heure, la mise en scène aussi, récemment est venue s'y ajouter, à ce qu'il semble, la diction (problème résolu mieux, en partie, grâce à une traduction du *Cid* plus facile à dire). La structure classique, la forme classique, a peut-être résisté le plus. On nous objectera à bon droit Otakar Theer. Il a eu non seulement le culte du système classique et de sa discipline formelle, il a même tâché de l'appliquer dans sa propre production dramatique. Tout cela est bien vrai. Mais on ne peut pas nier qu'Otakar Theer ait été un isolé, qui l'est resté.

Le problème du classicisme est lié à celui de la forme. Ce n'est pas pour découvrir l'Amérique que nous le disons. C'est pour rappeler une chose bien simple: que la signification aussi bien que la forme sont liées, d'autre part, à certaines conditions historiques et sociales. C'est ce qu'a souligné le vieux F. X. Šalda dans son essai sur le sens de l'histoire de la littérature tchèque. Il y abordait, nous le savons, aussi le problème du classicisme. Et de là il en vint nécessairement à parler du problème de la forme.

F. X. Šalda constatait chez nous une aversion pour elle, une tendance à une grande anarchie formelle. Il ne niait pas que J. Vrchlický fût, tant bien que mal, notre premier „maître de la forme“, au point de vue historique. Mais, ajoutait-il, il était venu trop tard. Surtout il était, malgré sa maîtrise incontestable, fort imparfait comme artiste et artisan de la parole. Le mal des licences, trop nombreuses chez lui, menaçait la forme qui est loi. Où en fallait-il chercher la raison? Évidemment on ne pouvait pas imputer tout à l'individu J. Vrchlický. Il fallait l'imputer aussi au manque de formes sociales fixes dans l'évolution historique chez nous. Car ce sont les formes sociales stables qui favorisent le goût et aiguissent le sens des formes poétiques. Témoin le classicisme français.

D'où chez nous, estimait-il, la tendance à dissocier la signification de ce qu'on appelle la forme. „Chez nous il y a toujours des fous qui crient que le poète „habille ses pensées de la forme“. La forme est toujours considérée comme un oripeau extérieur, un chiffon de couleur, qu'on colle à la pensée du dehors. Presque personne ne comprend que la forme est quelque chose de *tout à fait intérieur*, une expression soumise à des lois rigoureuses, quelque chose qui est créé de l'intérieur par une vie plus intense. Presque personne ne comprend que dans le domaine de l'art littéraire ce n'est que par la forme que se résout le conflit de la liberté et de la loi. Plus de forme, ce n'est pas seulement plus

de discipline et de contrainte, c'est en même temps et surtout: plus de vitalité et d'énergie intérieures! Vous pouvez briser la forme et la libérer, je suis d'accord, mais d'abord il faut en avoir une. La forme est un effort intérieur toujours augmenté pour conquérir une liberté toujours plus grande. En poésie, une liberté plus grande ne s'acquiert que par l'effort de donner forme, uniquement en passant par la forme qui est liée. Le reste n'est que barbarie. La forme est un combat prométhéen pour une lumière toujours plus claire...⁶⁵

F. X. Šalda, auteur littéraire manqué — il s'est essayé dans la poésie, le roman, le drame — avait fait par lui-même l'expérience de ce que c'est que la vis *superba formae*. Il savait que le sens d'une œuvre d'art ne peut se lire qu'à travers sa forme.

Son explication du fait que le classicisme français n'a, chez nous, pu être goûté jusqu'à présent qu'exceptionnellement, est pertinente. On pourrait ajouter pour préciser, qu'il n'a été le plus souvent goûté que relativement. Mais c'est un phénomène complexe. Il nous semble qu'il faudra tenter de l'éclaircir par le concours de différentes disciplines, nous en avons rappelé les plus importantes au début de notre exposé.

En conclusion, nous voudrions demander pardon d'avoir si amplement eu recours aux textes qui jalonnent les étapes de la fortune de Corneille en Bohême, de les avoir si souvent cités. Cependant rien ne nous a paru d'une vertu plus démonstrative que de soumettre au lecteur les pièces du dossier elles-mêmes. Nous trouvons que, malgré tout — nous serions heureux de l'avoir fait au moins entrevoir — c'est l'une des pages passionnantes de notre histoire culturelle moderne.

⁶⁵ Cf. „O smyslu literárních dějin českých“. *Studie literárně historické a kritické*, pp. 158 à 159.

Note. Les passages soulignés dans les citations le sont par les auteurs eux-mêmes.