Victor Hugo et William Shakespeare

Autor(en): **Jeanneret, Sylvie**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1999)**

Heft 2

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870372

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

VICTOR HUGO ET WILLIAM SHAKESPEARE

Dans son essai consacré à Shakespeare (1864), Victor Hugo développe les caractéristiques fondatrices du drame moderne. Tout au long de ce commentaire sur son prédécesseur, Hugo impose au lecteur la vision de sa propre poétique, affirmée durant les années d'exil.

À l'origine, Victor Hugo devait écrire une préface pour la traduction des œuvres complètes de Shakespeare, entreprise par son fils François-Victor durant l'exil, plus précisément entre les années 1859 et 1865. La préface en question paraîtra avec le dernier volume de cette traduction, mais ne correspondra pas à l'essai intitulé *William Shakespeare*, paru en avril 1864. Cet essai, considéré par Hugo comme « le manifeste littéraire du XIXe siècle », tient une place considérable dans ses divers textes critiques : le *William Shakespeare* représente la somme des réflexions de l'auteur durant l'exil et forme le pendant du volet métapoétique des écrits des années 1820 à 1835. On trouve une ligne continue entre ces différents textes et non une transformation décisive concernant sa poétique ; d'ailleurs, le dramaturge anglais est déjà cité dans les textes datant du début de sa carrière littéraire (par exemple dans la préface de *Cromwell*, 1827 ou la préface de *Marie Tudor* en 1833). L'exil correspond à la véritable découverte de Shakespeare par Hugo ; dans ses textes critiques publiés en 1834[1], il le cite, mais de façon plutôt formelle, comme la figure à opposer aux classiques dans le combat des modernes défenseurs

1. Victor HUGO, « Littérature et philosophie mêlées », *Œuvres Complètes*, Paris : Laffont, 1985, tome intitulé « Critique ». [ci-après *OC*]

du drame. Ce qu'il connaît de Shakespeare est faible et se réduit sans doute à le lecture du *Racine et Shakespeare* de Stendhal (1824). L'engagement total de son fils dans la traduction des pièces du dramaturge anglais a fonctionné comme un révélateur.

La figure de Shakespeare est liée à la conception hugolienne du drame romantique, qui se trouve au centre de son œuvre ; c'est à mon sens l'une des raisons qui détermine Victor Hugo à consacrer un long texte à celui qu'il considère comme le « père » du drame moderne[2].

Le créateur ou le génie

William Shakespeare est cité comme un modèle, mais défini en termes d'équivalence et non en termes d'imitation. Le cheminement réflexif du *William Shakespeare* cherche à montrer l'équilibre des génies dans leur apport à la création. Chaque œuvre est à comprendre telle quelle, établir un jeu de comparaison n'apparaît en aucun cas pertinent pour saisir sa particularité.

Cet essai métapoétique ne s'intéresse pas à tisser une relation entre deux écrivains, mais à considérer la littérature comme un processus d'évolution dans lequel chaque créateur trouve une place sans qu'il faille nécessairement le comparer à d'autres. Égaler plutôt que comparer. Le *William Shakespeare* développe une vision historique de l'écriture, basée sur une chaîne de créateurs uniques et inimitables.

Avant de parcourir la chaîne des créateurs, Victor Hugo pose une définition de l'Art qui lui permet de remonter à l'origine de toute création :

> Nous disons l'Art comme nous disons la Nature ; ce sont là deux termes d'une signification presque illimitée. Prononcer l'un ou l'autre de ces mots, Nature, Art, c'est faire une évocation, c'est extraire des profondeurs l'idéal, c'est tirer l'un des deux grands rideaux de la création divine. [...] L'Art est la branche seconde de la Nature. / L'Art est aussi naturel que la Nature[3].

---

2. Pour la notion de paternité, lire le chapitre consacré à Hugo lecteur de Shakespeare dans Bruno CLÉMENT, *Le Lecteur et son modèle*, Paris : PUF, 1999. Ce livre développe l'acte du commentaire (l'énarration), en orientant sa lecture d'après les rapports père / fils, sans intégrer le *William Shakespeare* dans l'œuvre de Hugo, aspect que je privilégie ici.

3. Victor HUGO, *William Shakespeare*, *OC*, p. 261.

D'où un syllogisme énorme : si l'art est la branche seconde de la Nature et si Dieu a créé la nature alors Dieu crée aussi l'art. Hugo ne recule jamais devant l'énormité ou la démesure ; il dit en effet, « Dieu crée l'Art par l'homme. Il a un outil, le cerveau humain. » Et plus loin :

> Dieu n'a pas fait ce merveilleux alambic de l'idée, le cerveau de l'homme, pour ne point s'en servir. Le génie a tout ce qu'il lui faut dans son cerveau. [...] La racine plonge dans la terre ; le cerveau plonge en Dieu. [...] Et constatons que l'œuvre des génies est du surhumain sortant de l'homme[4].

Selon Victor Hugo, le génie tire son origine de Dieu, de même l'art est le fruit d'une inspiration surhumaine ; la deuxième partie reprend cette conception en soulignant l'équivalence entre le poète, créateur doué d'inspiration, et Dieu, créateur des origines du monde : « Ce maniement de l'âme humaine semble une sorte d'égalité avec Dieu[5] ».

La région des Égaux

Mythifier l'acte créateur fait partie de l'esthétique romantique, mais permet à Hugo de parler dans un deuxième temps de la « région des Égaux », proposant ainsi une vision historique de la création dominée par le terme d'égalité. Égalité dans l'immensité. « Le chef d'œuvre est adéquat au chef d'œuvre ». Un catalogue ? Hugo ne s'en prive pas : les plus significatifs pour l'œuvre hugolienne sont sans doute Eschyle, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Beethoven. Remarquons que le compositeur Beethoven apparaît seul pour représenter le XIXe siècle[6]. On comprend tout de même la modestie de Hugo qui évite de s'autociter, parade purement formelle qui n'a pas empêché les critiques de l'époque de se déchaîner contre cet essai, trop évidemment une défense masquée de sa propre poétique.

---

4. *Ibid.*, p. 263.
5. *Ibid.*, p. 353-4.
6. Cette liste est à rapprocher du poème des *Contemplations*, « Les Mages » (VI, 23), 1856. Les mages (soit les poètes, génies, voyants, prophètes...) que Hugo cite sont les suivants : Homère, Moïse, Eschyle, Milton, Shakespeare, Archimède, Euclide, Copernic, Thalès, Pythagore, Aristophane, Lucrèce... un inventaire dont on ne peut citer tous les noms. Pour l'époque moderne, Mozart, Gluck, Beethoven, Voltaire. On peut lire à ce sujet le chapitre consacré à Hugo dans Paul BÉNICHOU, *Les Mages romantiques*, Paris : Gallimard, 1988.

L'équivalence Shakespeare / Hugo est par ailleurs validée dans une des séances des tables tournantes : le 27 janvier 1854, Shakespeare dialogue avec les participants que sont Victor Hugo, Guérin, Charles et Mme Hugo. Dans les vers attribués à Shakespeare, on peut retenir l'expression suivante : « Quand je fais Juliette et Dante Béatrice / Quand je fais mon roi Lear et vous vos Triboulets [...] ». De même, le 3 février, les propos de Shakespeare rappellent les équivalences que Hugo établit entre les différents artistes : « Créons ! créons ! soyons la phalange indomptée ! / Molière fait Tartuffe et je fais Iago. / Aujourd'hui Phidias et demain Prométhée, / Aujourd'hui moi, Shakespeare, et demain toi, Hugo[7] ».

Pourtant, il ne s'agit pas de réduire le *William Shakespeare* à une autoproclamation du génie hugolien. Hugo y exprime d'abord sa foi en l'homme et en sa capacité, toujours renouvelée, de mettre à jour des œuvres. La réflexion de Hugo s'inscrit dans une conception dynamique de l'histoire, le progrès existe dans le sens où la création ne peut pas être limitée, étant infinie par nature. De même on parle volontiers de démesure pour son œuvre et sa pensée, mais je pense qu'on peut interpréter cette caractéristique comme la volonté de ne pas s'enliser dans le passé en empruntant ou imitant des formes désormais dépassées.

Le progrès se définit par l'œuvre qui se fait indépendamment d'une autre, sans modèle particulier et qui obéit à son propre langage. On pourrait parler d'une œuvre toujours recommencée, comme lui-même parle de « génies recommençants » qui

> surgissent à toutes les crises décisives de l'humanité ; ils résument les phases et complètent les révolutions. [...] La troisième grande crise humaine est la Révolution française ; c'est la troisième porte énorme de la barbarie, la porte monarchique, qui se ferme en ce moment. Le dix-neuvième siècle l'entend rouler sur ses gonds. De là, pour la poésie, le drame et l'art, l'ère actuelle, aussi indépendante de Shakespeare que d'Homère[8].

---

7. « Les Tables tournantes de Jersey », *Œuvres complètes*, Lausanne : Ed. Rencontre, 1968, p. 365 et 381.

8. V. Hugo, « William Shakespeare », p. 283. Homère et Shakespeare ont fermé « les deux premières portes de la barbarie », soit la porte antique et la porte gothique.

9. *Ibid.*, p. 289.

D'où la conclusion du livre II:

> Ces suprêmes génies ne sont point une série fermée. L'auteur de Tout y ajoute un nom quand les besoins du progrès l'exigent[9].

En habile rhétoricien, Hugo sait ménager les effets et condense à la fin des chapitres ses phrases-formules, donc à des endroits décisifs pour la démarche du lecteur. Le dernier fragment du livre III (soit I, III, 5) se termine sur une négation du concept de décadence. La comparaison entre poésie et océan, l'un des comparants privilégiés par Hugo, exprime avec efficacité son idée :

> La poésie est élément. Elle est irréductible, incorruptible et réfractaire. Comme la mer, elle dit chaque fois tout ce qu'elle a à dire ; puis elle recommence avec une majesté tranquille, et avec cette variété inépuisable qui n'appartient qu'à l'unité[10].

Le mouvement des vagues exprime à la fois la répétition (la chaîne des créateurs) et le caractère unique du génie. Ce mouvement de l'océan, recommencement d'un même qui est pourtant autre, traduit la conception historicisante du génie hugolien. Plus loin, c'est avec une exclamation suivie d'une phrase nominale de type énumératif que Hugo affirme son refus du concept de décadence :

> Non ! Ni décadence, ni plagiat, ni répétition, ni redite. Identité de cœur, différence d'esprit ; tout est là. [...] Tout recommence avec le nouveau poète, et en même temps rien n'est interrompu[11].

Et de conclure le fragment sur le raisonnement suivant, qui nous semble dépasser le concept romantique de « génie » pour anticiper sur la modernité d'un Rimbaud par exemple :

> Écartons tout ce qui peut déconcerter les audaces et casser les ailes ; l'art est un courage ; nier que les génies survenants puissent être les pairs des génies antérieurs, ce serait nier la puissance continuante de Dieu.
> Oui, et nous revenons souvent, et nous reviendrons encore, sur cet encouragement nécessaire ; stimulation, c'est presque création ; oui, ces génies qu'on ne dépasse point, on peut les égaler.
> Comment ?
> En étant autre[12].

---

10. *Ibid.*, p. 302.
11. *Ibid.*, p. 303.
12. *Ibid.*

L'artiste, libre devant la création, bâtit son œuvre en deçà des modèles ; on ne peut pas regretter le manque d'influence d'un génie sur un autre. Il s'en prend à deux critiques, Guizot et Chaudesaigues, qui déplorent le peu d'influence de Shakespeare sur le théâtre du XIXe siècle ; position intenable, car on peut admirer mais jamais refaire. Hugo règle la question par une de ses formules lapidaires : « Une des grandeurs de Shakespeare, c'est son impossibilité d'être modèle[13] ».

Dans la *Préface de Cromwell* (1827) déjà, le premier texte métalittéraire important de Hugo, les mentions accordées au dramaturge anglais soulèvent le problème de l'imitation ; Hugo écrit : « Que le poète se garde surtout de copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille[14] ».

Pourquoi Shakespeare ?

Dans la Partie II, Hugo entreprend une lecture attentive de l'œuvre shakespearienne : il y distingue plusieurs éléments que la critique a bien entendu aussitôt mis en relation avec son œuvre. Tout d'abord, un chapitre sur l'antithèse shakespearienne, une des caractéristiques générales du génie selon Hugo et définie comme le « phénomène de la réflexion double », « c'est-à-dire la faculté souveraine de voir les deux côtés des choses[15] ».

Autre caractéristique, trop souvent critiquée soit chez Shakespeare soit chez Hugo, la démesure, qualifiée ici de « grandeur » :

> La sobriété en poésie est pauvreté ; la simplicité est grandeur. [...] L'opulence, la profusion, l'irradiation flamboyante, peuvent être de la simplicité. Le soleil est simple. [...] Cette simplicité-là, on le voit, ne ressemble point à la simplicité recommandée par Le Batteux, l'abbé d'Aubignac et le père Bouhours. Quelle que soit l'abondance, quel que soit l'enchevêtrement, même brouillé, mêlé et inextricable, tout ce qui est vrai est simple[16].

Il paraît naturel de relier ces qualités de l'œuvre shakespearienne à celle de Hugo ; il y a néanmoins deux caractéristiques,

---

13. *Ibid.*, p. 385.
14. Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *OC*, tome intitulé « Critique », p. 24.
15. V. Hugo, *William Shakespeare*, p. 345.
16. *Ibid.*, p. 350.

évoquées par la suite, qui me semblent encore davantage représentatives de la démarche qui tend à lire ce texte comme une métapoétique avant tout hugolienne : Shakespeare « sacrifie à la canaille », et d'autre part il représente le plus grand auteur du « drame moderne ».

« L'auteur de *Hamlet* "sacrifie à la canaille". Si quelque chose est grand, c'est cela[17] ». Cette affirmation est double, contenant deux aspects, l'un formel, l'autre lié au problème de la réception. Le mélange des genres est une question déjà réglée dans la *Préface de Cromwell* (esthétique du grotesque); celle du public est bien entendu primordiale, dès les débuts de l'œuvre théâtrale de Hugo, dans la tentative de celui-ci de se créer un public sur mesure, autant élitaire que populaire. Pour le Hugo des années 1860, alors résolument républicain, l'œuvre tout entière sera destinée avant tout au peuple. Hugo aborde en quelque sorte le problème sur le plan esthétique dans les années 1830 (le destinataire du drame romantique) puis humanitaire dès l'exil (*Les Misérables, L'Homme qui rit...*).

L'œuvre de Shakespeare agit comme un défi sur l'auteur des *Misérables*. Comme lui-même le répète, s'il n'y a pas imitation, il y a stimulation ; de plus (et malgré ce qu'il peut en réfuter), il existe des points communs qui garantissent la validité de la démarche créatrice hugolienne :

- l'œuvre de Shakespeare est écrite dans une langue très riche, qualité partagée par l'écriture de Hugo, qui puise dans tous les lexiques possibles[18].
- c'est une langue de la démesure, de l'hyperbole, comme celle de Hugo.
- dans les deux œuvres on trouve une prédilection pour les images de l'eau, en particulier de l'océan.
- Hugo, comme son illustre modèle, commet l'audace de « sacrifier à la canaille ».

Ces différents points, peut-être par trop évidents, se dégagent aisément du texte offert comme hommage à Shakespeare.

Une des raisons de l'admiration enthousiaste qui lie Hugo à l'écrivain anglais me semble être plus simple et à la fois plus complexe : Shakespeare est considéré par Hugo comme l'initia-

---

17. *Ibid.*, p. 386.

18. Hugo lisait mal l'anglais, mais suffisamment pour parcourir l'œuvre de Shakespeare et la traduire avec l'aide de son fils François-Victor.

teur du drame, réunissant la tragédie à la comédie. On peut citer à ce sujet la préface de *Ruy Blas* (1838): « [...] le drame tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères. [...] Corneille et Molière existeraient indépendamment l'un de l'autre, si Shakspeare n'était entre eux, donnant à Corneille la main gauche, à Molière la main droite. De cette façon les deux électricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent, et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame[19]». La relation étroite que l'on pourrait établir entre les deux créateurs se noue autour de la notion de drame, qui joue un rôle décisif dans la conception littéraire de Hugo.

Le roman « dramatique »

Dans le chapitre intitulé « Shakespeare l'ancien » (I, IV, 1), Hugo esquisse une histoire du théâtre en partant d'Eschyle et du drame ; véritable éloge qui attribue au drame le qualificatif d'immensité, « en ce qu'« il passe la mesure » et en ce qu'il peut, sans perdre la beauté, perdre la proportion » dit Hugo[20].

Ce qui caractérise au mieux le drame, c'est le glissement possible entre le genre dramatique et le genre romanesque :

> Le drame a tous les horizons. Qu'on juge de sa capacité. L'épopée a pu être fondue dans le drame, et le résultat, c'est cette merveilleuse nouveauté littéraire qui est en même temps une puissance sociale, le roman. L'épique, le lyrique et le dramatique amalgamés, le roman est ce bronze. [...] Tel est l'élargissement possible du drame[21].

Le drame se trouve au cœur de la poétique hugolienne, et ceci dès les débuts de son œuvre. Je pense à la parole dramatique avant tout. Jusque dans les années 1840, Hugo écrit de nombreuses pièces qui rencontrent un accueil mitigé du public et hostile de la censure[22]. Il va quasiment renoncer au genre dramatique pour se concentrer sur la politique — ceci jusqu'en 1851, date de l'exil —, sur le roman également. La parole romanesque, soumise à l'influence d'une parole dramatique mais aussi de la parole po-

---

19. V. Hugo, *Ruy Blas*, *OC*, tome intitulé « Théâtre II », p. 4.
20. V. Hugo, *William Shakespeare*, p. 306.
21. *Ibid.*, p. 305-6.
22. Malgré le succès de *Hernani* et de *Lucrèce Borgia*, Hugo dut se battre pour chaque pièce afin de l'imposer à la censure puis au public, et l'échec des *Burgraves* (1843) semble l'avoir déterminé à renoncer au théâtre.

litique[23], est d'ailleurs sujette à une mise en scène qui rappelle le théâtre. Il faut peut-être revenir sur les premiers écrits réflexifs de Hugo qui, très tôt, parlent du « roman dramatique ». Dans un texte publié en 1823 dans la *Muse française*, intitulé « Sur Walter Scott », Hugo analyse *Quentin Durward*, un roman à succès de l'écrivain écossais. Les qualités du romancier sont ainsi décrites : substituer au roman narratif et au roman épistolaire ce qu'il appelle le roman dramatique,

> soit un long drame, où les descriptions suppléeraient aux décorations et aux costumes, où les personnages pourraient se peindre par eux-mêmes, et représenter, par leurs chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage. [...] Ayant à votre disposition les ressorts pittoresques, et en quelque façon magique, du drame [...] vous pourrez profiter de ces traits profonds et soudains, plus féconds en méditation que des pages entières, que fait jaillir le mouvement d'une scène, mais qu'exclut la rapidité d'un récit[24].

L'idéal formel poursuivi par Hugo, et qu'il découvre en partie chez un romancier puis chez un dramaturge, tous deux d'origine anglophone, semble être le drame qu'il élargit à la littérature dans son ensemble. On pourrait trouver de nombreux exemples du rôle important joué par le drame dans ses romans ; je pense à différentes scènes des *Misérables*, des *Travailleurs de la Mer* ou de *L'Homme qui rit*. J'ai cité des œuvres de l'exil : en effet, Hugo n'a alors plus l'occasion de faire jouer de pièces, et l'écriture du théâtre se résout aux quelques pièces qui ne seront ni représentées ni publiées de son vivant et réunies sous le titre de *Théâtre en liberté* en 1886 (parmi les plus connues, *Mangeront-ils ?* ou *Mille francs de récompense*).

Le roman, genre protéiforme, devient en quelque sorte le lieu de tous les possibles. Citons les projets de préface de *L'Homme qui rit* (1869), restés à l'état préparatoire ; le drame apparaît le terme clé de l'idéal romanesque de Victor Hugo. Dans un projet de préface, daté de 1868, et signé en ces termes, « après l'interdiction de Ruy Blas », il est écrit ceci :

---

23. Élu à la Chambre des pairs en 1846, à l'Assemblée constituante entre 1848-49, puis député à l'Assemblée législative de 1849 à 1851.

24. « Sur Walter Scott. À propos de Quentin Durward », *OC*, tome intitulé « Critique », p. 149.

> Il y a deux sortes de drame : le drame qu'on peut jouer et le drame qu'on ne peut pas jouer. Ce dernier participe de l'épopée. Aux personnages humains il mêle, comme la nature elle-même, d'autres personnages, les forces, les éléments, l'infini, l'inconnu.
> Celui qui écrit ces lignes a fait de ces deux sortes de drame. Les drames du premier genre sont : *Hernani, Ruy Blas, Les Burgraves*, etc. Les drames du second genre sont : *Le Dernier Jour d'un Condamné, Claude Gueux, N.D. de P., Les Misérables, Les Travailleurs de la mer*, et ce livre, *L'Homme qui rit*. On a interdit le théâtre aux premiers. On ne peut l'interdire aux seconds.
> À ce drame-là, on ne ferme point le théâtre. Il échappe aux censures et aux polices[25].

Il fallait citer ce texte préfacier pour comprendre le rôle que joue le concept de drame dans la pensée créatrice de l'auteur ; dans divers fragments rédigés en 1868 également, Hugo le mentionne à deux reprises : « Dans l'intention de l'auteur, ce livre est un drame »; revendication qu'on retrouve un peu plus loin dans le brouillon : « De là ce livre, qui est, comme tous ses autres romans, un essai de drame hors des proportions humaines ».

Si l'on peut constater l'absence de rapprochements intertextuels, au sens strict du terme, entre les œuvres de Hugo et Shakespeare, le drame shakespearien a permis à Hugo de développer ce qu'il nomme le « roman dramatique », situé dans le prolongement du « mélange des genres » qui fonde sa poétique dramatique en 1827.

En lisant Shakespeare, Hugo se considère comme son égal, ou plutôt il le considère comme son égal dans la création. Les artistes créent leurs précurseurs : en écrivant son texte en hommage à Shakespeare, Hugo fait acte de « misreading », au sens où l'entend Harold Bloom dans son livre, *The Anxiety of Influence*[26] : il le lit volontairement mal pour mieux se définir en tant que « strong poet ». N'oublions pas que, dans l'essai de Bloom, Hugo est cité, aux côtés de Rousseau, comme le grand poète de la France, et qu'il est qualifié, avec Milton et Goethe, de « strongest post-Enlightenment poets [*sic*] ». La relation tissée entre les deux dra-

---

25. *L'Homme qui rit*, Paris : Garnier-Flammarion, p. 399.
26. Cf. Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence - A Theory of Poetry*, Oxford : Oxford University Press, 1973, pages citées : 56, 71 et 72.

maturges ne peut certes pas être comprise en terme d'intertextualité dans son sens le plus strict, et si l'on parle d'influence, prenons-la d'après la définition donnée par Harold Bloom : « This is indeed just "something that happens"».

La métapoétique du *William Shakespeare* est bien entendu dictée par la propre œuvre de Hugo : c'est en effet comme si la somme gigantesque de ses écrits correspondait à un immense intratexte inépuisable. Cette autonomie de l'œuvre hugolienne pourrait être d'ailleurs comparée (j'utilise le mot avec prudence) à un monstre comme la pieuvre, telle que décrite dans les *Travailleurs de la mer*, roman que Hugo écrivait en parallèle avec le *William Shakespeare* et publié en 1866. Pourtant cette image apparaît comme conséquence des réflexions de Hugo, dans cet essai et d'autres textes théoriques. L'écrivain est comme un monstre en action, qui s'empare de tout, le dévore, le digère, et, là est la différence, le remodèle à sa manière, selon son langage[27]. On devrait parler d'un énorme palimpseste, image plus proche de l'écriture et de l'art, où chaque couche cache une autre couche, sorte de répertoire gigantesque d'un intertexte autonome, qui ne doit craindre que sa propre démesure.

Ce qui fait sens pour le lecteur de son œuvre, c'est de lire Hugo dans Hugo.

Sylvie JEANNERET
Université de Saint-Gall

27. Dans ce contexte, il me paraît utile de signaler le célèbre dessin de Hugo, réalisé en 1866 également, qui présente une pieuvre dont les tentacules forment les initiales V.H. (Conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France).