Rappel de votre demande:

Format de téléchargement: : **Texte**

Vues **1** à **328** sur **328**

Nombre de pages: **328**

Notice complète:

**Titre :** Shakespeare et la superstition shakespearienne / Georges Pellissier

**Auteur :** Pellissier, Georges (1852-1918). Auteur du texte

**Éditeur :** Hachette et Cie (Paris)

**Date d'édition :** 1914

**Type :** monographie imprimée

**Langue :** Français

**Langue :** language.label.français

**Format :** 1 vol. (303 p.) ; in-16

**Format :** application/pdf

**Format :** Nombre total de vues : 328

**Droits :** domaine public

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k9611906f](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9611906f)

**Source :** Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 8-YK-1171

**Relation :** <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31076445g>

**Provenance :** Bibliothèque nationale de France

**Date de mise en ligne :** 19/10/2015

Le texte affiché peut comporter un certain nombre d'erreurs. En effet, le mode texte de ce document a été généré de façon automatique par un programme de reconnaissance optique de caractères (OCR). Le taux de reconnaissance estimé pour ce document est de 99 %.  
[En savoir plus sur l'OCR](http://gallica.bnf.fr/html/und/consulter-les-documents)

GEORGES PELLISSIER

Shakespeare

et

.:ka Superstition shakespearienne

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET - Cic

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1 914

3 fr. 50

1 La Superstition shakespearienne

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Le Mouvement littéraire au XIX' sièole, 1889. Un volume in-16, 9a édition (Hachette et C,e) 3 fr. 50

Le Réalisme du Romantisme, 1911. Un volume in-18 (Hachette et C") 3 fr. 50

Essais de Littérature contemporaine, 1893. Un volume in-18, 3" édition (Lecène et Oudin) 3 fr. 50

Nouveaux Essais de Littérature contemporaine, t895. Un vol. in-18 (Lecène et Oudin). 3 fr. 50

Études de Littérature contemporaine, première série, 1898. Un volume in-18 (Perrin et CI\*) 3 fr. 50

Études de littérature contemporaine, deuxième série, 1901. Un volume in-18 (Perrin et CI,,) 3 fr. 50

Le Mouvement littéraire contemporain, 1901. Un volume in-18, 4" édition (Plon, Nourrit et CI,) 3 fr. 50

Précis de l'Histoire de la Littérature française, 1902. Un volume in-18, 60" mille (Delagrave) 3 fr. 50

Études de Littérature et de Morale contemporaines, 1905. Uo volume in-18 (Cornély) 3 fr. 50

Voltaire philosophe, 1908. Un volume in-18 (A. Colin). 3 fr. 50

GEORGES PELLISSIER

Shakespearepv -g

-g ,

et

ta Superstition shakespearienne

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1 9 1 4

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Copyri[Jht, by Hachette and Co, 1914.

SHAKESPEARE ^. ! \. L'. ^ 1

INTRODUCTION

Le temps n'est plus où l'on devait défendre Shakespeare contre une critique exclusive et jalouse. Quand Victor Hugo, dès 1827, faisait profession de tout admirer dans l'œuvrc shakespearienne, encore expliquait-il que les défauts ne peuvent se séparer des qualités, que chaque médaille a son revers, que chaque talent apporte sa fumée avec sa flamme1. Aujourd'hui, l'on ne distingue pas chez le poète .anglais entre le revers et la médaille; ou même ce qu'on préfère chez lui, ce n'est pas la flamme, c'est la fumée; c'est ce qu'on y trouve de plus bizarre et de plus incohérent, ce sont ses violences, ses divagations, ses maladresses de tous genres, ce sont les banalités pompeuses, les conceiti et les turlupinades, c'est le désordre de la composition, l'emphase ou la recherche du style.

Sans doute, comme le disait aussi Victor Hugo 2, les « barbaries » d'un Shakespeare n'excusent

1. Préface de Cromwell.

2. Préface des Odes et Ballades, 1826.

point les « inepties » d'un Campistron. Mais, quelque peu de goût qu'on ait pour la platitude, faut-il donc admirer la grossièreté et l'extravagance?

Certains de nos critiques, qui osent trouver des « taches » au grand poète, allèguent qu'elles « s'ef- façent devant la partie lumineuse de I'oeuvre »; ils les indiquent à peine, ils ne veulent même pas « les faire entrer en ligne de compte dans leur impression générale1 ». Déclarons-le dès maintenant, notre impression générale est toute différente ; le théâtre shakespearien nous apparaît, ne leur en déplaise, comme un énorme fatras 0\1 brillent, çà et là, quelques scènes de premier ordre.

On peut bien attribuer les défauts de Shakespeare aux influences du milieu et du moment, voire de la race. Ici, nous envisageons son œuvre telle quelle, sans nous mettre en peine des circonstances et des conditions où elle fut produite. Expliquer les défauts d'un écrivain, ce n'est pas les abolir; et la critique littéraire, quelque direction qu'elle suive depuis un siècle, a comme véritable objet, non d'étudier les œuvres d'art en tant que documents, mais de les considérer en tant qu'oeuvres d'art et de les apprécier selon leur valeur intrinsèque.

Nous savons à quoi s'expose, de nos jours, celui qui n'admire pas sans réserve le génie shakespearien. On le taxe de sacrilège, on lui refuse tout sens poétique, on lui prête une préférence inavouée pour Campistron.

Peu nous importe. Résigné d'avance au mépris des shakespearolâtres, nous marquerons dans Sha-

1. Mézières, Shakespeare, ses œuvres et ses critiques, chap. IX.

kespeare les défauts que nos critiques passent sous silence ou prétendent ériger en beautés.

Ayons le courage de le dire, ce « dieu du théâtre » est un très mauvais dramatiste. Nous montrerons qu'il taille ses pièces à coups de hache, que l'invention lui manque, que son pathétique relève en général du mélodrame et son comique de la farce, qu'il n'observe le plus souvent ni la vérité matérielle, ni la vérité morale, qu'il ne sait pas composer un personnage, qu'il substitue des effets de scène ou des déclamations ampoulées à l'analyse psychologique, qu'il prend enfin la place de ses acteurs pour parler lui-môme par leur bouche.

CHAPITRE 1

LA COMPOSITION

Lorsque notre théâtre observait encore les règles classiques, on reprochait à Shakespeare de s'en être affranchi. Nous ne répéterons pas ici les critiques que lui adressèrent sur ce point Voltaire et La Harpe, ou même Chateaubriand. Ce que nous signalerons en examinant la composition du théâtre shakespearien, c'est ce qu'elle a de gauche, de factice, d'incohérent, ce qui dénote un art rudimen- taire.

I. — L'UNITÉ.

L'unité générale, dans notre tragédie classique, était maintenue par les trois unités. Du temps de Shakespeare, certains poètes anglais, parmi lesquels Ben Jonson, y réduisirent déjà leurs pièces. Et assurément, comme le déclarait dans son manifeste le chef de l'école romantique, « mieux vaut, à intérêt égal, un sujet concentré qu'un sujet éparpillé 1 ». Cependant, on ne juge plus Shakespeare selon le code pseudo-aristotélique.

1. Préface de Cromwell.

Il s'est libéré des trois règles arbitraires qui restreignaient chez les classiques le cadre de la tragédie. Fort bien; voyons comment il met à profit sa liberté.

Nos auteurs dramatiques, depuis un siècle, n'ont aucun scrupule à changer le lieu de la scène quand l'action subit un arrêt, par exemple après chaque acte. Mais Shakespeare ne se contente pas de cetle licence; sa seule règle est son bon plaisir.

Il y a sept changements de lieu dans le second acte des Deux Gentilshommes Véi-oizais : 1° Milan, un appartement du palais ducal; 2° Vérone, un jardin attenant à la maison de Julie; 3° même ville, une rue ; 4° Milan, le palais ; 5° même ville, une rue ; 6° même ville, le palais; 7° Vérone, la maison de Julie. Il y en a jusqu'à dix dans le premier acte de Coriolan : 1° Rome, une rue; 2° Corioles, la curie; 3° Rome, un appartement de la maison de Marcius: 4° devant Corioles; 5° Corioles, une rue; 6° près du camp de Cominius; 7° les portes de Corioles; 8" un champ de bataille entre le camp des Volsques et celui des Romains; 9° le camp des Romains ; 10° le camp des Volsques. Allèguera-t-on que Corioles, n'est pas, après tout, tellement loin de Rome, ni Vérone de Milan? Mais Shakespeare se moque bien de franchir tout un continent ou de traverser les mers. Rappelons-nous le troisième acte d'Anloine et Cléopâtre. L'action s'y passe d'abord en Syrie; de la Syrie, nous sommes transportés à Rome, chez César; de Rome, à Alexandrie, dans le palais; d'Alexandrie, à Athènes, dans l'appartement d'Antoine; ensuite, nous revenons chez César, à Rome; de là, on nous mène près d'Actium : nous y

. restons, il est vrai, pendant trois scènes consécutives, mais tantôt dans le camp d'Antoine, tantôt dans telle ou telle partie de la même plaine ; et, en revanche, nous quittons Actium pour retourner soit à Alexandrie, où se passent la onzième et la treizième scène, soit dans le camp de César, où se passe la douzième. Ci, treize « lieux ». Et l'on ne dira pas, je pense, que la Syrie soit toute proche de Rome, ni qu'Alexandrie voisine avec Athènes. Treize lieux et les trois continents alors connus.

Qui ne voit les défauts d'une pareille méthode?

Omettons môme l'objection relative à la vraisemblance : quelque abus que Shakespeare fasse des changements de scène, elle ne nous touche plus guère, et, quand notre âme est émue, nos sens ne demandent qu'à se faire illusion. Ces translations incessantes ont des inconvénients d'un autre genre, et beaucoup plus fâcheux. Passe encore si ce sont les mêmes personnages qui se déplacent; nous nous étonnons seulement, lorsque la distance est par trop grande, de leur rapidité à la parcourir. Mais, presque toujours, le changement de lieu - implique un changement de personnages ; ainsi, dans le troisième acte d'.Anloine et Cléopâtre, la première scène représente Ventidius porté en triomphe; la seconde, Agrippa et Enobarbus, puis César, Antoine, Lépide et Octavie; la troisième, Cléopâtre et ses femmes, puis un eunuque; la quatrième, Antoine et Octavie; la cinquième, Enobarbus et Eros; la sixième, César, Agrippa et Mécène. Et alors, qu'est-ce qui arrive? L'action se disperse, se morcelle; nous n'en voyons jamais que tel ou tel fragment. A peine venons-nous d'arrêter nos yeux sur un point, un autre s'y substitue.

C'est une trépidation perpétuelle. Aucune suite, aucune teneur; rien qui fixe notre intérêt. Les scènes se succèdent et ne se lient pas; nous nous ' croirions devant un caléidoscope.

Cette incohérence est si sensible dans Anloine et

Cléopâtre, que les admirateurs les plus zélés de \* Shakespeare sont forcés d'en convenir. Mais on trouve dans toutes ses pièces maints défauts tenant

à la facilité avec laquelle il change le lieu de l'action.

La seconde scène du second acte, dans le Roi Lear, se passe devant le château de Glocester : nous y voyons le duc de Cornouailles mettre Kent aux ceps. La quatrième représente le même lieu

et nous y revoyons le même Kent paisiblement endormi. Or, la scène intermédiaire nous transporte

« en pleine campagne ». Et quel en est le sujet? Edgar y raconte tout simplement comme quoi il va

se déguiser en Turlupin. Excellent moyen pour que

les spectateurs ne manquent pas de le reconnaître sous ce déguisement saugrenu.

Au second acte de Jules César, Shakespeare fait paraître le rhéteur Artémidore, qui doit, plus loin,

se poster sur le passage du dictateur et lui remettre

un billet où il dénonce Brutus et Cassius. La scène précédente se passait dans le palais; nous sommes maintenant « près du Capitole ». Artémidore, que les spectateurs ne connaissent pas, dont ils ignorent le nom même, survient de but en blanc, lit à haute voix son billet, ajoute quelques mots, puis sort avec aussi peu de cérémonie qu'il est entré.

Dans le second acte des Deux Gentilshommes Véronais, un monologue termine la quatrième scène : subitement épris d'amour pour Silvie, la

fille du duc, qu'aime son ami Valentin, Protée se demande s'il abandonnera Julie, à laquelle l'engagent des serments solennels, ou s'il tâchera de réprimer sa nouvelle passion. Après quoi, passant du palais ducal dans la rue, nous entendons deux valets, Lance et Speed, débiter force calembredaines. Puis, nous rentrons dans le palais olt Protée reprend son monologue. La quatrième scène finissait par ces mots : « Je vais tenir en bride, si je peux, mon amour qui s'égare; sinon, j'userai de mon adresse pour que Silvie soit à moi » ; et la sixième scène commence par ceux-ci : « Abandonner ma Julie, c'est être parjure; aimer la belle Silvie, c'est être parjure; trahir mon ami, c'est encore plus être parjure. Amour m'ordonne de jurer et Amour m'ordonne de parjurer », etc. Ainsi donc, entre la première et la seconde partie du monologue, une sorte de parade nous est bénévolement offerte. Et Protée, pendant cet intervalle, ne prend même pas parti. La quatrième scène s'arrêterait aussi bien sur une phrase en suspens qu'il achèverait dans la sixième. Mais à quoi bon la parade? Shakespeare croyait sans doute le moment venu de délasser son public par un intermède bouffon; ne pouvant introduire Speed et Lance dans le palais, il profite des commodités que lui donne sa dramaturgie sans règles pour nous transporter dans une rue.

En général, le poète anglais disperse son action à travers le. temps comme à travers l'espace.

Cependant certaines de ses pièces, sans observer l'unité classique des vingt-quatre heures, ne prennent qu'un temps assez court, et il y en a même une,

la Tempête, à laquelle trois heures suffisent. Mais cette brièveté ne s'accorde point avec sa poétique générale du drame, et, le plus souvent, elle gêne, soit le développement des faits, soit celui des caractères.

Dans Mesure pour mesure où l'action semble durer seulement une semaine, il est difficile de croire qu'un si grand nombre d'événements se produisent en un si bref délai. Le début même trahit une étrange hâte. D'abord, le duc investit Arigélo du pouvoir afin que celui-ci rétablisse l'autorité des lois. Et c'est bien ainsi qu'il fallait commencer ; mais, dès la seconde scène, après une conversation de quelques minutes entre Lucio et deux gentilshommes, Mme Overdone nous annonce que Claudio vient d'être arrêté, et, presque aussitôt, nous le voyons paraître, accompagné de gardes : où donc Angélo a-t-il pris le temps de publier , l'arrêt qui remet les lois en vigueur, de faire une enquête, de procéder à une arrestation?

' Dans Jules César, Shakespeare précipite les événements en dépit de l'histoire. Il supprime la guerre civile de Modène; il nous montre Octave et Antoine - s'unissant contre Brutus le jour où. César a été assassiné. Ce qui est plus grave, c'est que la conjuration se forme en quelques heures; ici, le poète ne viole pas seulement la vérité historique, mais encore la vraisemblance.

Quant aux caractères, le manque de temps n'y porte pas moins tort.

, Dans Roméo et 1Juliette, le vieux Capuiei, qui nous apparaît d'abord sous les traits d'un excellent père., se met tout d'un coup en tête de contraindre sa fille à épouser le. comte Pâris. Chez Randello,

c'est en voyant Juliette, une fois Roméo banni, languir et se consumer de chagrin, que son amour paternel, après une longue attente et maintes consultations, lui suggère ce projet. Le Capulet de Bandello reste partout le même : Shakespeare prête brusquemènt au sien une rigueur et une brutalité qui le dénaturent.

Dans Macbeth et dans Othello, ce resserrement de l'action a pour effet un défaut d'un autre genre. Shakespeare, on le sait, ne représente pas, comme nos classiques, des personnages tout formés dont le' caractère se manifeste, dès le commencement, tel qu'il demeure jusqu'à la fin. Ses personnages évoluent; .nous voyons leur passion naître, puis grandir, nous la voyons s'emparer peu à peu du jaloux et de l'ambitieux, jusqu'à ce qu'elle les absorbe entièrement. Or AIcicl)elli et Olhello se passent en quelques jours. Ni l'ambition, dans la première de ces deux pièces, ni surtout la jalousie, dans la seconde, n'ont assez de temps pour que leur progrès paraisse vraisemblable. Une telle précipitation nous vaut des scènes fort pathétiques sans doute, mais qui tiennent plutôt du mélodrame ; l'analyse morale y est bousculée et violentée.

La Tempête, disions-nous, ne dure que trois heures. Malgré son dédain pour les unités, Shakespeare semble tirer quelque honneur d'y avoir, par exception, observé celle du temps ; il nous y fait signaler par quatre fois ce qu'il considérait sans doute comme un tour de force1. Et les critiques ne

1. Dans la seconde scène du premier acle, Prospéro dit ii

Ariel : « Le milieu du jour est prisse de deux sabliers au moins,

et nous devons précieusement employer le temps qui nous reste avant la sixième heure ". Tout, au début du dernier, il lui

manquent pas de remarquer que, se mettant presque toujours au-dessus des règles, classiques, le poète anglais n'en sait pas moins, quand il veut bien, les observer sans aucune gêne apparente, ou même, sur vingt-quatre heures accordées par Aristote, lui en remettre vingt et une.

Cette rapidité, pourtant, n'est pas sans nuire au - développement de la pièce.

Prospéro, d'abord, traite Caliban avec une dureté excessive. Nous l'entendons dire qu'il essaya jadis de faire son éducation et fut très mal récompensé. Mais, s'il nous le dit, nous ne le voyons point; et quand, sous nos yeux, il malmène et moleste le pauvre diable, comment reconnaîtrions-nous en lui ce type de sagesse et de bonté supérieures que Shakespeare voulait représenter1?

Ensuite, l'épreuve subie par Ferdinand est trop brève pour ne pas sembler dérisoire. Ferdinand -et Miranda s'aiment aussitôt; et c'est bien ce que Prospéro a prévu et préparé. Cependant il craindrait que le jeune homme n'estimât pas assez une si facile victoire, et, d'autre part, il veut le mettre à l'épreuve. « Les tourments que je t'ai infligés, dira- t-il en lui donnant sa fille, devaient éprouver ton amour ; tu les as merveilleusement supportés2. » Mais

demande « où en est le jour », et Ariel répond : « Près de la

~ sixième heure, l'heure où, monseigneur, doivent cesser nos travaux. » Un peu plus loin, Alonzo dit à Prospéro : « Comment nous as-tu rencontrés ici, nous qui, il y a trois heures, avons fait naufrage? » puis, à Ferdinand : « Quelle est cette jeune Aile avec laquelle vous jouiez? Votre plus ancienne intimité ne peut dater de plus de trois heures. » — (Traduction d'Emile

Montégut; c'est cette traduction que nous citerons généralement, quitte, parfois, à la modifier.)

1... Cf. le chapitre VII, § n.

1 2. Acte IV, scène unique.

quels sont les tourments en question? Sur l'ordre de Prospéro, Ferdinand porte des bûches dans la grotte. Or il ne commence à les porter qu'après la fin du premier acte et cesse avant le début du quatrième. Son épreuve dure environ une heure. C'est s'en tirer à bon compte; et, quoiqu'il trouve les bûches très lourdes, une heure de cette besogne suffit-elle, comme le dit son futur beau-père, pour « acheter dignement » Miranda?

Enfin et surtout, la courte durée de la pièce en rend la morale inacceptable : même si les trois criminels qu'absout Prospéro témoignaient quelque regret, on le trouverait bien empressé à déployer et à étaler sa clémence. Du moins, l'attentat dont il fut la victime date d'une douzaine d'années. Mais deux des coupables, Antonio et Sébastien, dans l'île où vient de les jeter la tempête, tirent l'épée contre Alonzo endormi. On ne voit pas bien pourquoi Shakespeare s'avise de leur prêter un nouveau crime; ce crime, du reste, précède de si peu leur pardon, que la clémence de Prospero ne saurait se justifier1. Ici encore, Shakespeare observe la règle du temps en y sacrifiant la vérité morale.

D'ordinaire, il ne l'observe pas plus que la règle du lieu.

Une fois même, dans le Conte d'hiver, il saute d'un coup seize années. Introduisant sur la scène, au commencement du quatrième acte, le Temps en personne : « Ne nous incriminez pas, lui fait-il dire, moi et mon vol rapide... Puisque vous m'en accor-

1. Cf. le chapitre VI.

dez la permission, je retourne mon sablier. » Et, après ce petit exorde, le Temps, sans autre scrupule, nous renseigne sur les événements qui ont eu lieu durant ces seize ans.

Là, vu la longueur de l'entr'actc, le poète veut bien, pour cette fois, solliciter notre indulgence. Mais si, généralement, il en prend moins à son aise, presque partout il dispose du temps avec la même liberté que de l'espace. Et ce n'est pas seulement entre deux actes qu'il laisse un long intervalle, c'est très souvent entre deux scènes.

Ayant appris le départ soudain de Macduff, Macbeth profère des menaces de mort contre la femme du thane t : dans la scène suivante, nous sommes transportés chez elle, et, presque aussitôt, paraissent les assassins. Roméo, dans la seconde scène du second acte, quitte Juliette pour se rendre chez le frère Laurent : la troisième scène repré-sente ledit frère qui débite un monologue devant sa cellule; or ce monologue, l'entrée du jeune homme ne lui laisse pas le loisir de l'achever. Un peu plus loin, dans la cinquième scène, Juliette déclare qu'elle va retrouver son amant : la sixième nous ramène à l'ermitage; frère Laurent échange quelques paroles avec Roméo, et, déjà, la jeune fille fait son apparition. En vérité, l'amour donne des ailes!

Parfois, maladresse toute gratuite, Shakespeare accuse lui-même une lacune entre deux scènes consécutives.

Dans Comme il vous plaira, Orlando avertit Rosalinde qu'il la laisse pour deux heures, et, après

1. Acte IV, scène i.

un changement de lieu, voici des chasseurs qui se mettent à chanter : c'est l'affaire de quelques minutes. Puis, après un autre changement, survient de nouveau Rosalinde. « Les deux heures sont passées, dit-elle, pas plus d'Orlando que rien du tout 11 » Et sans doute, le temps lui dure; mais nous autres, spectateurs, nous n'avons peut-être pas les mômes raisons de confondre les minutes avec les heures.

La seconde scène de Coi-iolaiz tient une page. Or, nous avons appris dans la première que Marcius va quitter Rome pour se battre contre les Volsques. Et qu'apprenons-nous dans la troisième? Il campe déjà sous les murs de Corioles. « Je puis vous donner, dit Valérie à sa femme, d'excellentes nouvelles de votre seigneur. » Virgilie marque son étonnement. « Oh 1 bonne Madame, il ne peut y en avoir encore aucunes. » Mais Valérie assure qu'elles sont arrivées la nuit précédente. « J'ai entendu le sénateur qui l'annonçait. Les Volsques ont fait sortir une armée contre laquelle Cominius, le général en chef, a conduit une partie de ses forces; votre seigneur, avec Titus Lartius, a mis le siège devant leur ville. » Tout cela s'est passé dans l'intervalle de la première et de la troisième scène. Et lo poète, en prenant soin de nous aviser que les nouvelles ont été reçues pendant la nuit, souligne par là même une invraisemblance dont nous voudrions, si c'était possible, ne pas nous apercevoir.

Dans le Soir des rois, Viola, débarquée sur un rivage de l'Illyrie, nous fait savoir qu'elle compte se présenter en habits masculins au duc Orsino : c'est

1. Acte IV, scènes i et m.

la seconde scène du premier acte. La troisième, où nous n'entendons plus parler de la jeune fille, tient environ cinq pages. Or, dès la quatrième, Viola, qui s'est introduite chez le duc sous le nom de Césario, possède déjà toute sa confiance. Ici encore, Shakespeare a prévu l'objection. « Depuis trois jours que vous le connaissez, dit un gentilhomme à Viola-Césario, vous n'êtes pas pour Orsino un étranger. » Mais c'est vraiment trop peu dire. Écoutons plutôt le duc. « Tu ne sais rien de moins, - déclare-t-il à la jeune fille, que le tout des choses qui me concernent; je t'ai ouvert le livre de mon âme secrète. » Ainsi, trois jours s'écoulent entre la seconde et la quatrième scène; et, pendant ces trois jours, Viola est devenue son intime confidente.

Dans Tout est bien qui finit bien, Hélène, au commencement du second acte, persuade le roi de se laisser guérir par elle. Quand il demande combien doit durer cette cure, la jeune fille dévide un chapelet de périphrases amphigouriques, signifiant, en langage naturel, que deux jours suffiront. Or, dans la troisième scène, nous voyons le roi complètement guéri. Et que renfermait donc la scène intermédiaire? La comtesse et son bouffon y ont fait assaut de calembours; voilà tout ce que trouve Shakespeare pour combler un intervalle de vingt- quatre heures.

Les facilités dangereuses que s'offre le poète anglais en n'observant aucune limite de temps lui permettaient, nous l'avons dit, d'expliquer et de modifier ses caractères ; il pouvait retracer l'histoire d'une âme au lieu de telle ou telle « crise » Et c'est bien ce qu'il fait parfois. Seulement, il ne ménage

presque jamais les transitions et les gradations ; beaucoup de ses personnages changent tout d'un coup sans que rien motive leur changement.

Nous en verrons plus loin maints exemples 1. Un seul ici nous suffira : prenons-le dans celle de ses pièces qui dénote le plus insolent mépris pour l'unité de temps. L'action, dans le Conte d'hiver, est déterminée par la jalousie de Léontes; et cette jalousie éclate subitement, sans la moindre préparation. Léontes prie sa femme, Hermione, de retenir leur hôte, Polixènes, qui veut prendre congé2. Puis, quand Polixènes a cédé aux instances d'Hermione, il la félicite et la remercie avec effusion. Lui ferait-il subir une épreuve? Aucun indice, en tout cas, ne nous le laisse supposer. Cependant, comme Hermione a mis quelque chaleur dans ses instances, il incrimine « un genre d'affabilité que n'aiment ni son cœur ni son front », et, prenant à part leur fils, le petit Mamillius : « Puis-je, lui demande-t-il, t'appeler mon veau? » Un peu après, il engage l'échanson Camillo à empoisonner Polixènes, et, dès la première scène du second acte, qui suit le précédent sans aucun intervalle, il accuse Hermione d'adultère devant toute la cour. Est-ce que ses soupçons remontaient plus haut? Mais alors, nous devions en être avertis; et, bien au contraire, dans la conversation par laquelle s'ouvre la pièce, Archidamus dit à Camillo qu'« aucune affaire ni malice ne pourra jamais altérer l'amitié des deux rois. » Greene3 avait expliqué

1. Cf. le chapitre VII, § T.

2. Acte 1, scène H.

3. L'auteur de la nouvelle intitulée Pandoslo ou le Triomphe du Temps; Shakespeare y a pris son sujet.

comment la jalousie s'éveille chez Léontes et s'y développe peu à peu. Et, sans doute, Shakespeare ne pouvait mettre ces préliminaires sur le théâtre ; mais, tel qu'il nous le présente, son Léontes semble vraiment un fou.

Même si le poète anglais savait tirer parti des facilités que lui donnent ses licences, la composition de son théâtre n'en trahirait pas moins une singulière gaucherie.

On sait quel soin prenaient nos classiques de bien construire leurs pièces, d'en bien lier soit les actes, soit, dans chaque acte, les différentes scènes, d'ordonner et de combiner un tout harmonieux. Nos romantiques eux-mêmes se gardaient de confondre la composition d'un drame avec la juxtaposition de scènes décousues. Ils n'ignoraient pas que les règles dont Corneille et Racine ont subi la contrainte marquaient, si l'on en considère l'esprit, une juste intelligence du genre dramatique, et, répudiant ces règles, ils ne s'affranchissaient point des lois inhérentes au théâtre. Dans la préface de Cromwell, Victor Hugo reconnaît que les changements trop fréquents de décoration nous embrouillent et nous fatiguent, que des translations multipliées d'un lieu à un autre lieu déconcertent notre esprit, que les diverses parties d'un drame doivent se rattacher et s'unir étroitement. Telles sont, dit- il, « les difficultés de l'art » ; et, dédaigneux des poétiques qui les éludent, il s'en remet au génie pour les résoudre. Or, Shakespeare ne les a point résolues. On trouve dans toutes ses pièces les vices de structure signalés par Victor Hugo. Dans la plupart il assemble tant bien que mal des mor-

ceaux rapportés qui n'adhèrent pas, qui laissent entre eux de véritables trous; et la liberté dont il use ne lui sert qu'à les bâcler plus vite.

Presque toujours, le poète anglais, mêlant plusieurs Histoires en une même pièce, viole l'unité d'action comme celles de lieu et de temps.

Cymbeline renferme jusqu'à trois sujets.

1° Fille du roi de Bretagne Cymbeline, Imogène a épousé Léonatus Posthumus, simple chevalier, contre le gré de son père et de la reine, sa marâtre. Posthumus, chassé par le roi, se rend à Rome : là, un gentilhomme italien, Iachimo, lui fait le pari de séduire Imogène sans avoir avec elle plus de deux entretiens. La jeune femme le repousse; mais, de retour, il persuade Léonatus qu'elle l'a reçu dans son lit. Sur-le-champ, le mari d'Imogène écrit à son serviteur Pisanio de la tuer. Elle prend alors des habits de page et veut gagner l'Italie pour y apprendre au moins quel est son crime. Après bien des épreuves dans le détail desquelles nous n'entrerons pas, elle retrouve enfin Léonatus, qui maintenant la sait innocente. C'est là, le sujet principal, emprunté à Boccace et à un vieux conteur anglais avec l'aide duquel Shakespeare modifie la nouvelle italienne.

2° En route vers le port où elle doit s'embarquer pour l'Italie, la fatigue et la faim forcent Imogène de chercher asile dans une caverne qu'habitent Bélarius, seigneur breton exilé de la cour, et deux jeunes gens, Guidérius et Arviragus. Or, les deux jeunes gens, élevés par Bélarius comme ses fils, sont en réalité ceux de Cymbeline, les propres frères d'Imogène. Nous ignorions leur existence avant

le troisième acte : ils vont jouer dès lors un rôle important, jusqu'à ce que, dans la dernière scène, ait lieu la reconnaissance entre les fils et le père, entre les frères et la sœur.

3° Vers le milieu de la pièce 1 apparaît le général romain Lucius, qui vient, au nom de César Auguste, réclamer un tribut. Cymbeline refuse: c'est la guerre. Peu après, nous sommes conduits sur une place publique de Rome : là, une conversation entre deux sénateurs et des tribuns2 nous informe que Lucius commandera l'armée impériale. A l'acte suivant, nous le revoyons en Bretagne avec ses troupes; au dernier acte, les Bretons se battent contre les Romains et, bien entendu, remportent une éclatante victoire.

Shakespeare, on le voit, a lié le premier et le second sujet en introduisant par hasard la malheureuse Imogène dans la caverne où elle retrouvera ses frères. Peut-être se demande-t-on de quelle façon il lie le troisième aux deux autres. C'est bien simple : sachez qu'Iachimo combat sous les drapeaux de l'armée romaine, et que sous ceux de l'armée bretonne combattent, d'une part Léonatus, de l'autre Bélarius et les deux jeunes princes. Nous récrierons-nous maintenant sur l'art miraculeux avec lequel, si nous en croyons nos critiques, Shakespeare a composé son drame? « On peut bien montrer, dit Emile Montégut3, les matériaux d'où

1. Acte III, scène i.

2. Ibid., scène VII.

3. Œuvres complètes de Shakespeare, t. X, Avertissement à

Cymbeline. —Nous citerons souvent Montégut; parmi les critiques français qui ont étudié Shakespeare, aucun n'est plus réputé soit pour l'étendue et l'exactitude de son savoir, soit pour l'ingénieuse justesse de son goût.

cette pièce d'une originalité unique a été tirée. Mais comment expliquer les méthodes par lesquelles ces matériaux ont été mis en œuvre, saisir les lois de l'architecture qui a présidé à la construction de cet édifice, faire entendre la musique qui, pareille aux mélodies enchantées d'Amphion ou d'Orphée, a porté l'un vers l'autre tous ces éléments divers?... Comment la pensée d'une combinaison aussi inexplicable que celle d'où est sorti Cymbeline s'est-elle présentée à l'inspiration de Shakespeare? C'est là le secret du génie, et ce secret ne sera probablement jamais découvert. » J'aimerais mieux, quant à moi, réserver mon admiration pour quelque pièce moins hétérogène où l'auteur ne rassemblât pas, comme dans Cymbeline, « les histoires fabuleuses des temps celtiques, les sensuelles anecdotes italiennes, les morales aventures anglaises, les scènes de la vie pastorale et sauvage, les scènes de la vie des cours » ; et, n'en déplaise à Montégut, qui loue éperdûment Shakespeare d'avoir combiné un pareil imbroglio, ce que l'excellent critique appelle le secret du génie ne semble pas si mystérieux; j'oserai dire que ce secret est tout simplement le manque d'art.

Maintes autres pièces juxtaposent tant bien que mal deux sujets non moins divers; telles, la Mégère domptée, ou, parmi les plus célèbres, le Roi Leal' et Jules César.

A vrai dire, la Mégère domptée en renferme trois, comme Cymbeline. Mais ne parlons pas du prologue et de l'épilogue, qui font corps à part et qu'il serait facile de supprimer. Les deux sujets juxtaposés par le poète anglais ont pour héros, l'un, Pétruchio et Catherine, l'autre, Lucentio et Bianca.

Naturellement, nos critiques trouvent ici une nouvelle occasion de louer Shakespeare. Citons encore Montégut. « L'épisode des amours de Lu- centio et de Bianca, écrit-il, suffirait à former une pièce... Avec quel art le poète a su enrouler cet épisode si considérable autour de l'action principale, celle du mariage de Pétruchio et de Catherine! Avec quelle profondeur il a fait de la première de ces deux histoires la contre-partie, l'antithèse et le complément logique de la seconde et de la plus importante! Nous ne comprendrions pas si bien à quel point Pétruchio a dompté sa mégère si le poète n'avait pas placé en regard du tableau de ses victoires et conquêtes le tableau des amours moins orageuses de Lucentio et de Bianca. Ce mariage de Bianca et de Lucentio, accompli sous les plus heureux auspices et sous la lumière de l'amour, tiendra-t-il toutes ses promesses?... Le mariage qui, pour le premier couple, est la fin de son roman, n'est que le commencement du leur. L'opposition des amours de Lucentio et de Bianca donne donc à l'histoire de Pétruchio et de Catherine sa portée morale, et ces deux comédies, si dissemblables que, pour tout autre poète, elles n'auraient jamais pu se rejoindre, rapprochées par le profond bon sens de Shakespeare, se sont réunies dans la plus parfaite unité et ne sont pas plus deux pièces qu'une face et un revers ne sont deux médailles1. » En vérité, l'on semble d'autant plus louer chez le poète anglais ce qui marque le mieux son impé- ritie. Fallait-il tant d'art, tant de profondeur,

1. Œuvres complètes de Shakespeare, t. II, Avertissement à la

Mégère domptée.

pour opposer l'un à l'autre les deux couples? C'est, depuis les temps les plus reculés, un procédé élémentaire du genre dramatique. L'art, sinon la profondeur, aurait consisté à unir les deux sujets que rapproche la comédie; or, ils se croisent et ne se combinent pas. Aucun rapport, du reste, entre le sujet principal et le sujet accessoire. Ce dernier, quelque complaisance qu'on y mette, n'a point de signification morale; afin de lui en donner une, Montégut suppose, après le dénouement, je ne sais quelle pièce ultérieure dont lui-même fait tous les frais. Sans doute Bianca ne témoigne pas à son mari cette aveugle soumission que Catherine finit par témoigner au sien. Mais Shakespeare a-t-il donc voulu préconiser l'obéissance « sotte 1 » et « absurde 2 » où la mégère s'est laissé réduire? Si l'histoire de Lucentio servait de contre-partie à celle de Pétruchio, il faudrait conclure que, selon le poète anglais, tous les maris doivent en user avec leur femme comme Pétruchio en use avec Catherine. Et qui voudra tirer cette conclusion? Le mari de Catherine a dompté une « diablesse » et il la tient sous le joug par des moyens appropriés peut-être à ce cas exceptionnel; pourquoi Bianca, que Lucentio traita autrement, ne fera-t-elle pas son bonheur? O.n serait un peu naïf, ce semble, de prendre au sérieux la tirade où Catherine veut qu'une femme considère son mari comme un maître absolu, lui demande la paix à genoux, lui étreigne les pieds de ses mains 3. « Catherine, dit Pétruchio, votre chapeau ne vous va pas. Enlevez-moi ce coli-

1. C'est le mot de la « veuve » ; acte V, scène n.

2. C'est le mot de Bianca; id, ibid.

3. Acte V, scène n.

fichet, jetez-le par terre 1. » Tout à l'instant, Catherine jette par terre son chapeau et le piétine. Est-ce là l'exemple sur lequel le poète prétend que toutes les femmes se modèlent? A vrai dire, la Mégère domptée est une simple farce. Et, par suite, les deux histoires qui la composent restent sans lien ; « contaminant » deux pièces, Shakespeare les a mêlées l'une à l'autre et n'a pas su les unir.

Même dualité dans le Roi Lear et dans Jules

Césai,.

Outre l'histoire du vieux monarque trahi par sa fille, le Roi Lear contient celle de Glocester trahi par son fils3. Selon certains critiques, cette double action n'empêcherait pas du moins qu'il n'y eût, au point de vue moral, un seul sujet : voulant peindre l'ingratitude des enfants, le poète anglais « généralise la situation ». C'est ce que dit M. Mézières, et il ajoute : « La conduite de Régane et de Goneril à l'égard de leur père paraîtrait une exception si elle était isolée ; la trahison semblable d'Edmond prouve qu'il y a beaucoup d'enfants ingrats et accuse la perversité de la nature humaine3 ». Sans doute l'idée est, des deux parts, la même : seulement ne confondons pas l'unité de l'idée et celle de l'action; en les confondant, on admettrait plusieurs actions indépendantes l'une de l'autre au point de vue pro-

1. Acte V, scène n.

2. Ici, comme dans la Mégère domptée et dans Cymbeline, le manque d'unité tient à ce que Shakespeare prend çà et là, chez deux ou trois devanciers, les matériaux dont il compose chacune de ses pièces. Cf. le chapitre III.

3. Shakespeare, ses œuvres et ses critiques, chap. VI. — Nous avons déjà cité et nous citerons souvent M. Mézières, dont le livre est non seulement la plus considérable des études publiées en

France sur Shakespeare, mais aussi la plus sage en somme, et qui semble résumer l'opinion moyenne du public français.

prement dramatique, et dont chacune ferait une pièce distincte. Quoique Shakespeare relie de son mieux les deux sujets du Roi Lear, ils se répètent et demeurent distincts.

Dans Jules César, le premier et le second acte roulent tout entiers sur une conspiration qui a pour objet le meurtre du dictateur; puis, le troisième nous fait assister à ce meurtre. Dès lors, la pièce semble dûment terminée; et l'on s'explique fort bien que Voltaire n'en ait pas poussé plus loin sa traduction. Pourquoi donc intituler Jules César une tragédie où Jules César est déjà mort avant la fin du troisième acte? Il suffirait, disent les commentateurs, de changer le titre. A la bonne heure. Mais, même si nous l'intitulions Brutus, elle n'aurait pas ce qui s'appelle l'unité dramatique. Tout à l'heure, c'est l'unité morale qu'on alléguait; maintenant, c'est celle du héros. Ni l'une ni l'autre ne saurait suppléer l'unité d'action. Or il y a deux actions dans Jules César comme dans le Roi Lear ; la seule différence consiste en ce que les deux actions, simultanées dans le Roi Lear, se succèdent dans Jules César. A vrai dire, le poète prend chez Plutarque tout ce qu'il peut; et, la Vie de César ne lui offrant pas assez de matière, il y adjoint la Vie de Brutus.

Encore, dans Jules César, le Roi Lear et la Mégère domptée, trouverait-on à la rigueur une certaine cohésion. Dans la Mégère domptée et dans le Roi Lear, les deux histoires sont parallèles, et le sujet accessoire ne nous laisse pas oublier le sujet essentiel; dans Jules César, l'intérêt principal, depuis le début jusqu'à la fin, porte sur Brutus, et, si elle n'a pas d'unité, l'action a pourtant de la suite.

Certaines autres pièces font encore mieux ressortir, soit l'insouciance du poète, soit son incroyable gaucherie.

Dans quelques-unes, il ajoute au sujet un épisode qui ne s'y rapporte point : citons notamment Tout est bien qui finit bien, le Soir des rois, Timon d'Athènes.

Hélène aime Bertrand, comte de Roussillon. Grâce à un remède que lui a légué son père, médecin fameux, elle guérit le roi, qui oblige Bertrand de l'épouser. Mais celui-ci la traite comme une étrangère. Il la quitte et va se battre en Italie, il jure de ne jamais la reconnattre pour sa femme que si elle peut lui présenter un enfant né d'elle et dont il soit le père. Hélène cependant ne perd pas courage; elle rejoint l'infidèle, et, aussi avisée que vaillante, finit par le conquérir en prenant la place d'une jeune Italienne à laquelle il a donné un rendez- vous nocturne. Voilà le sujet de Tout est bien qui finit bien. Or, un personnage, Parolles, complaisant et favori du comte, après avoir joué un rôle infime dans les deux premiers actes, usurpe, vers le milieu de la pièce, le rôle capital. Quelques seigneurs, ayant reconnu sa lâcheté et sa perfidie, se mettent en devoir de le démasquer, et, pendant un acte et demi, cet épisode nous distrait du sujet véritable, auquel rien ne le rattache.

Orsino, duc d'Illyrie, soupire pour la comtesse Olivia ; il est aimé de Viola, qui le sert comme page sous le nom de Césario, et, sous ce nom, Viola elle- même inspire de l'amour à la comtesse, que les hommages du duc laissent insensible. Par bonheur, un frère de la jeune fille, Sébastien, lui ressemble à tel point qu'on peut les confondre. Elle le croit

mort; mais il reparaît quand le poète a besoin de lui, et, après bien des aventures plus ou moins invraisemblables, Olivia l'épouse au lieu de Viola, laquelle épousera le duc. Tel est le sujet du Soir des rois. Sur ce sujet déjà bien compliqué, Shakespeare en greffe un autre où c'est un comparse, l'intendant Malvolio, qui devient le principal personnage. Maria, confidente de la comtesse, persuade Malvolio qu'il en est aimé, puis, exploitant sa sottise, lui fait une foule de misères jusqu'à ce qu'elle le trouve suffisamment puni. Depuis le second acte, ce hors-d'œuvre remplit de longues scènes où nous perdons de vue ce qui pouvait nous intéresser.

Dans Timon d'Athènes, l'épisode, s'il est plus court, est encore plus disparate. Quel sujet Shakespeare y traite-t-il? Timon, jeune et riche Athénien, a gaspillé sa fortune en folles largesses; abandonné de ses flatteurs, il rompt tout commerce avec les hommes, va habiter une caverne au milieu des bois et finit par se donner la mort. Mais le poète trouvait sans doute cette matière trop infertile. Vers la fin du troisième acte, Alcibiade, qui jusqu'alors avait à peine paru, devient le héros d'une nouvelle histoire, d'une histoire aussi adventice que le serait celle de Parolles ou de Malvolio. Brusquement la scène change : nous sommes transportés dans la salle du Sénat; sans aucune préparation, sans explications ni indications quelconques, nous y entendons Alcibiade demander la grâce d'un de ses amis, qu'il ne nomme même pas et dont le crime nous reste inconnu. On la lui refuse, puis, comme il profère des menaces, on le bannit. Il va rassembler ses troupes. A la fin, nous

le retrouvons devant Athènes sur le point de forcer les portes, que le Sénat, effrayé, ordonne d'ouvrir; ainsi se termine la pièce. Mais de quel artifice le poète use-t-il pour lier ces deux histoires? Alci- biade, ayant appris la mort de Timon, prononce son oraison funèbre; il n'en faut pas davantage à la dramaturgie shakespearienne.

Suivant certains critiques, Shakespeare oppose entre eux Timon, qui fulmine contre l'ingratitude humaine, et Alcibiade, qui la châtie; c'est là, si nous les en croyons, que l'on doit chercher l'unité de sa tragédie, et c'est par de telles « antithèses » qu'il nous fait admirer sa « hardiesse » et sa « profondeur ». J'avoue ne pas bien comprendre en quoi pourraient consister cette profondeur et cette hardiesse. Montégut, comparant la conduite d'Alci- biade avec celle de Timon, réserve son jugement et laisse à chaque lecteur « le soin de décider selon sa propre nature1 ». Grand merci! Mais, en vérité, leurs situations sont trop différentes pour permettre aucune comparaison. Ici comme ailleurs, ce dont les critiques louent le plus Shakespeare, c'est ce qui trahit surtout l'imperfection de son art.

Souvent, par exemple dans le Conte d'hiver, Beaucoup de bruit pour rien, le Marchand de Venise, les deux sujets ont une étendue sensiblement égale.

Dans le Conte d'hiver, ils se succèdent. Léontes, roi de Sicile, soupçonnant que sa femme, Hermione, le trompe avec Polixènes, roi de Bohême, la fait jeter en prison, puis ordonne d'exposer la petite fille qu'elle a mise au monde. Cependant leur fils,

1. OEuvres complètes de Shakespeare, t. VII, Avertissement à

Timon d'Athènes.

Mamillius, profondément affecté par l'accusation dont sa mère est victime, succombe au chagrin.

Lorsqu'elle apprend cette nouvelle, Hermione s'évanouit : on la croit morte. Quant à Léontes, il reconnaît enfin son erreur, il la maudit, il élève en l'honneur de la jeune femme un magnifique tombeau qui témoignera ses remords aussi bien que son affliction. Vous croyez la pièce finie? Il s'en faut de deux actes. Entre le troisième et le quatrième, seize ans passent : ce qui précède ne faisait qu'une sorte de prologue, un prologue en trois actes et huit tableaux. La petite fille d'Her- plione et de Léontes, abandonnée jadis en Bohême sur une côte solitaire S y a été recueillie par un pâtre qui l'élève comme son propre enfant; or le fils de Polixènes en devient amoureux, et, Polixènes voulant les séparer, nos deux jeunes gens cherchent un asile auprès de Léontes. Là, tout s'arrange. Bien plus, Hermione reparaît vers la fin aux applaudissements du public; aussi bien, c'est surtout grâce à sa résurrection que la première des deux histoires se prolonge dans la seconde.

Les deux sujets du Marchand de Venise ont un développement parallèle ; mais cela ne veut point dire que l'unité d'action y soit mieux observée.

Premier sujet : Shylock prête au riche armateur Antonio trois cents ducats en se réservant, si la dette. n'est pas remboursée le jour convenu, le droit de prélever sur lui une livre de chair. Antonio perd ses navires, et, comme il ne peut s'acquitter, Shylock le cite devant les juges. Heureusement, il a pour défenseur un jeune avocat des

1. Cf. le chapitre V.

plus ingénieux; averti par ce subtil juriste que les juges confisqueront ses biens pour la moindre goutte de sang qui pourra couler, Shylock renonce à exercer son droit. Du reste, le juif a mérité la peine capitale en préméditant la mort d'un chrétien : on veut bien le gracier; seulement, on adjuge à Antonio la moitié de sa fortune. Second sujet : Un jeune seigneur, Bassanio, aime la belle Portia, et se fait aimer d'elle. Mais Portia ne peut pas disposer de sa main : une clause du testament paternel l'oblige à prendre pour mari le prétendant qui, de trois coffrets, l'un en or, le second en argent et le troisième en plomb, choisira celui où son portrait a été mis. Nous voyons successivement le prince de Maroc, puis le prince d'Aragon tenter la chance ; ils échouent et se retirent. Vient le tour de Bassanio; il ouvre le coffret en plomb, il y trouve le portrait, il épouse Portia. Ces deux actions, si distinctes qu'elles peuvent se raconter chacune à part, sait-on comment les unit le poète? 1° L'argent emprunté à Shylock, Antonio le donne à Bassanio pour lui permettre de figurer entre les prétendants. 2° C'est Portia qui, s'étant travestie en docteur, tire Antonio des griffes du juif. Ainsi, le lien est double1. Ne faut-il pas, une fois de plus, admirer l'art avec lequel Shakespeare compose ses pièces?

Pareillement dans Beaucoup de bruit pour rien.

Premier sujet : Claudio aime Héro et doit sous peu l'épouser; au moyen d'un abominable stratagème, don Juan lui fait accroire qu'elle l'a trahi : en

1. Selon certains critiques, les deux actions auraient une morale commune. On verra dans le chapitre VI que leur asser-

- tion est insoutenable. Et d'ailleurs, l'unité de morale, comme nous l'avons déjà dit, ne suppléerait point à l'unité d'action.

pleine église, le jour de la bénédiction nuptiale, Claudio la refuse, la traite publiquement de prostituée; cependant la vérité ne tarde pas à être connue, et tout se termine par le mariage des deux amants. Second sujet : Bénédict et Béatrice semblent éprouver l'un pour l'autre une égale antipathie; mais on persuade au jeune homme que Béatrice l'aime, à la jeune fille qu'elle est adorée de Bénédict : aussitôt, leur animosité mutuelle devient de l'amour, et cette seconde histoire a le même dénouement que la première. Ici, chacun des deux sujets tient à peu près une moitié de la pièce; on ne saurait dire quel est le principal. D'ailleurs, ils n'ont entre eux aucun rapport; les personnages mêmes forment deux groupes séparés, et peut-être ne suffit-il pas à l'unité d'action que Claudio soit l'ami de Bénédict ou qu'Héro soit la cousine de Béatrice.

Nous autres, Français, nous apprécions volontiers les pièces de théâtre par le côté « mécanique », nous y voyons comme un problème à la solution duquel doivent sans cesse concourir tous les éléments en jeu, et rien ne nous paraît plus nécessaire, dans l'œuvre dramatique, qu'une composition juste et exacte. Poussée trop loin, cette rigueur ne serait pas sans de graves inconvénients. Le drame, en le concevant de la sorte, demande son intérêt capital à l'action; il écarte les développements de caractère qui la retarderaient ou la compliqueraient; il simplifie, il unifie la réalité vivante avec une rectitude inflexible, il la comprime et la mutile en la faisant tenir dans un cadre étroit.

Pourtant, si l'unité théâtrale telle que, nous sommes enclins à l'entendre, peut avoir quelque chose de contraint, s'il est permis d'adopter une méthode moins stricte et moins raide, reconnaissons que le drame a sa poétique propre, dont les trois unités furent jadis la formule extrême, mais qui, cette formule une fois périmée, doit en observer l'esprit et la signification générale.

Or, le poète anglais ne se borne pas à répudier des règles arbitraires ou gratuitement gênantes; il viole les principes essentiels de la composition. Nos critiques s'accordent à dire que « personne n'a su mieux construire une pièce de théâtre1 ». En réalité, peu de dramatistes l'ont moins bien su. Assurément les pièces les mieux faites ne sont pas toujours les meilleures. Et qui préférerait Ben Jonson à Shakespeare? Mais tout ce que nous voulions montrer, c'est que les pièces dç Shakespeare sont mal faites, qu'elles se disséminent et s'éparpillent au hasard, que le développement en est tantôt précipité, tantôt lent et lâche, qu'on y trouve à chaque pas des déviations, des longueurs, des lacunes, enfin que l'action n'y a presque jamais cette suite et cette cohérence où les lois fondamentales du genre dramatique doivent l'assujettir.

II. — LES EXPOSITIONS ET LES DÉNOUEMENTS.

Après avoir considéré le drame shakespearien par rapport à son unité générale, examinons-en les expositions et les dénouements,

1. Ed. Schérer, Etudes sur la littérature contemporaine, t. III,

article sur Shakespeare. -

N'observant aucune règle ni pour le temps ni pour le lieu, Shakespeare a, dans l'exposition, toute facilité. Les fautes qu'on peut y signaler chez nos classiques tiennent le plus souvent à la rigueur de leur poétique; celles que nous relèverons chez lui accusent presque toujours sa maladresse.

Les critiques vantent l'exposition du Roi Leal'. Et sans doute l'éclat de la mise en scène y fait une grande impression; mais elle n'en est pas moins absurde, elle l'est moralement et matériellement.

Lear veut diviser son royaume entre ses trois filles selon l'affection que chacune d'elles lui porte; et, pour bien juger de leurs sentiments, il les questionne elles-mêmes non sans les avoir prévenues. Les deux aînées, Goneril et Régane, éclatent en protestations hypocrites; la dernière, Cordélie, la seule qui l'aime sincèrement, répond avec d'autant plus de retenue que ce langage emphatique a blessé son intime pudeur. Goneril et Régane reçoivent leur récompense; quant à Cordélie, il la déshérite. Dans l'ancien drame anglais d'où Shakespeare tira le sien, Lear a ses raisons secrètes d'interroger les trois sœurs : Cordélie, celle qu'il préfère, n'est pas encore fiancée, et il voudrait la retenir près de lui; s'autorisant de la réponse attendue, il lui fera promettre d'épouser une prince breton. Si cet artifice nous paraît bizarre, nous nous expliquons du moins pourquoi il en use. Dans la pièce de Shakespeare, son ineptie passe toutes bornes. N'a-t-il donc pas déjà apprécié les sentiments de ses filles, distingué entre Cordélie et les deux autres? Et, en admettant qu'il soit aveugle à ce point, ira-t-il maintenant mesurer leur amour pour lui sur de vaines paroles, après les avoir

informées qu'il mesurera sa générosité pour elles sur leur amour? Il connaît la réserve naturelle de Cordélie : peut-il ne pas voir ici que cette réserve même témoigne de son affection, d'une affection qui répugne à se manifester par des mots, surtout quand la jeune fille vient d'entendre les tirades hyperboliques de Goneril et de Régane, et quand sa part dans l'héritage paternel doit dépendre de ce qu'elle répondra? Elle garde d'abord le silence. Puis, comme son père la presse : « Malheureuse que je suis, je ne saurais faire monter mon cœur jusqu'à ma bouche; j'aime Votre Majesté selon mon devoir. » Là-dessus l'imbécile vieillard s'écrie : « Réparez un peu ce langage, ou vous ruinerez votre fortune ». Et, la réponse de Cordélie ne l'ayant pas contenté, il lance contre sa chère fille les plus épouvantables malédictions. Le roi de France, une fois averti par lui qu'il l'a chassée, ne peut s'empêcher de trahir quelque surprise, a Voilà, dit-il, qui est fort étrange. » Si sa courtoisie française lui permettait un autre qualificatif, il dirait sans nul doute : « Voilà qui est idiot! »

Mais cette épreuve, absurde en elle-même, comment qualifierons-nous la manière dont Lear y procède? Aussitôt que Goneril a parlé, le vieux roi lui donne son lot. « Depuis ici jusque-là, nous te faisons souveraine de tout, etc. » Et, aussitôt qu'a parlé Régane : « A toi et aux tiens restera perpétuellement héréditaire le vaste tiers de notre royaume », etc. Ainsi donc, il assigne un premier lot à Goneril sans savoir quelle sera la réponse de Régane, et un second à Régane sans savoir quelle sera la réponse de Cordélie. Le pauvre homme ne comprend pas que, pour diviser entre elles son

royaume d?après leur langage, il devrait préalablement les entendre toutes les trois.

Dans plusieurs pièces, l'exposition passe sous silence un point que nous aurions besoin de connaître.

Par exemple, le premier acte du Marchand de Venise nous laisse ignorer pourquoi les quatre ou cinq prétendants dont il est question prennent congé de Portia avant d'avoir au moins couru leur chance. « Ne craignez d'épouser aucun de ces seigneurs, dit Nérissa à la jeune fille, car ils retourneront chez eux s'ils ne peuvent vous obtenir par un autre moyen que la loterie des coffrets1. » Quelle raison les empêche d'essayer ce moyen? Il fallait nous indiquer dès le début la clause par laquelle tout prétendant qui aura mal choisi, doit « ne jamais parler de mariage à aucune dame »; mais nous la connaîtrons seulement dans le second acte, lorsque le prince de Maroc, introduit devant Portia, lui déclarera son amour2.

Plus souvent, le poète anglais nous signale d'abord, comme s'ils allaient prendre part à l'action, des personnages dont le rôle est insignifiant ou qui ne paraissent même pas.

Ainsi, dans la première scène d'Othello, lorsqu'on prévient Brabantio que sa fille a été enlevée par le More : « Réveillez mon frère », dit-il. Or, ce frère de Brabantio a sans doute le sommeil très dur; c'est au cinquième acte que nous ferons sa connaissance.

Semblablement dans la première scène de Beau-

1. Acte I, scèue n.

2. Scène I.

coup de bruit pour rien. Comme Léonato vient d'apprendre que Claudio a reçu d'insignes honneurs en récompense de ses exploits pendant la récente guerre, voici le dialogue qui s'engage entre le messager et lui :

LÉONATO. — Son oncle sera très heureux de ces nouvelles.

LE MESSAGER. — Je lui ai déjà remis des lettres, et il a laissé éclater une grande joie, tellement grande qu'elle aurait manqué de modestie si elle n'avait donné quelques gages à la tristesse.

LÉONATO. — A-t-il laissé échapper des larmes?

LE MESSAGER. — Beaucoup.

LÉONATO. — Doux épanchement de sensibilité! Il n'y a pas de visages plus sincères que ceux qui sont ainsi lavés.

Nous nous figurons dès lors que cet oncle de Claudio tiendra dans la pièce un rôle plus ou moins considérable. Point du tout : l'excellent homme qu'on nous présente avec une telle complaisance n'y figure nulle part.

Ce sont là sans doute des détails peu importants. Mais, dans un grand nombre d'autres pièces, Shakespeare semble véritablement faire exprès de nous induire en erreur.

Le Roi Lear commence par une courte scène entre le comte de Kent et le comte de Glocester. « J'aurais cru, dit le premier, que le roi avait plus d'affection pour le duc d'Albanie que pour le duc de Cornouailles. » Et le second lui répond : « Moi aussi, je le croyais comme vous; pourtant, dans le partage du royaume, on ne voit pas lequel des ducs il apprécie davantage; car les lots sont tellement balancés qu'un examen très minutieux ne saurait choisir entre celui de l'un et celui de

l'autre ». Cet entretien, tout au début du drame, ne nous donne que des indications erronées. D'abord, il ne s'agit pas de savoir lequel des deux ducs le vieux roi préfère, mais laquelle de ses filles lui montrera le plus d'affection. Puis, Lear a trois filles et non pas seulement deux. Enfin, les parts ne sont pas déjà faites, car, nous le voyons dans la scène suivante, il doit les faire d'après les réponses de ses trois filles. Allèguera-t-on que le comte de Glocester n'est pas au courant? Je le pense bien! Il semble même ignorer l'existence de Cordélie. Mais, puisque Lear ne lui a pas découvert ses intentions, pourquoi le poète nous renseigne-t-il par la bouche d'un personnage si mal renseigné?

Dans la première scène des Deux Gentilshommes Véronais, Valentin, qui va quitter Vérone, prend congé de Protée. Shakespeare veut opposer les deux jeunes gens : tandis que l'un aime Julie, l'autre honnit « la profession d'amoureux ». Et certes, si Valentin taxe maintenant l'amour de dangereuse folie, il pourra bien, tôt ou tard, y devenir sensible. Dans Beaucoup de bruit pour rien, lorsque Bénédict, après avoir tenu un langage analogue, se laisse captiver par Béatrice, nous n'en sommes point surpris, ou même nous nous y attendions. Seulement, c'était le sujet de la pièce1; dans les Deux Gentilshommes Véronais, l'exposition annonce un sujet sans aucun rapport avec celui que va traiter le poète, et nous avons bien quelque raison de nous étonner quand Valentin, qui ne reparaît pas au premier acte, est, au commencement du second, métamorphosé en amoureux transi.

1. L'un des deux. Cf. le même chapitre, § 1.

Dans Hamlet, l'ombre du feu roi se présente d'à- ' bord à Bernardo, Marcellus et Horatio. Ces derniers ignorent qu'elle vient demander vengeance contre Claudius, dont personne, sauf Hamlet, n'a soup- f çonné le crime; mais, au lieu de marquer tout simplement leur surprise, ils expliquent ce prodige | par les préparatifs menaçants de Fortinbras. Or, Fortinbras n'a, ici, rien à faire; lorsqu'il inter- 1 viendra, la pièce sera dûment finie. ;

Dans ltlacbeth, la première scène, 0\1 l'on voit pa- ] raître les sorcières, risque de nous tromper, sinon

sur le sujet même, du moins sur le caractère du "■ principal personnage. Sans doute, le poète croyait, i par cette scène, produire aussitôt une forte impres- 1 sion. Mais, s'il la produisait, ce serait au détriment \ de l'intérêt moral que pouvait offrir son héros. \* Selon les critiques, Macbeth reste libre et responsable : contentons-nous de remarquer pour le moment1 que les trois sœurs fatidiques, survenant J dès le début et quand l'idée du crime n'est pas encore née chez lui, paraîtront ensuite l'induire en tentation, voire exercer sur sa volonté une influence dominante. Si elles étaient « l'image physique de criminels désirs », encore ne faudrait-il pas les évoquer avant que ces désirs ne l'eussent ému.

Plusieurs expositions sont faites par des person- - nages qui jouent dans la pièce un rôle négligeable,

ou dont, quelquefois, nous n'entendons plus parler.

Mettons à part celle de Périclès. Découpant en scènes un ancien roman qu'avait rimé Gower, Shakespeare charge le vieux poète de nous apprendre les ;

1. Cf. le chapitre VIII.

événements antérieurs à l'action. C'est peut-être un trait de gratitude qu'on doit louer; c'est sûrement un procédé qui nous ramène vers l'enfance de l'art\*.

Il est vrai que Périclès est considéré comme une de ses plus anciennes pièces, et même la structure en dénote une telle inexpérience, que certains critiques la tiennent apocryphe. Mais d'autres expositions ne valent guère davantage. Citons notamment celle de Cymbeline, Deux gentilshommes bretons y paraissent, dont le « second » se borne à - interroger le « premier » et à écouter ses réponses ; le poète aurait tout aussi bien pu nous instruire par l'entremise de quelque Gower. Puis, quand nous en savons assez, les deux compères quittent la place, et nous ne les reverrons pas 2.

Très souvent, le personnage qui fait l'exposition s'adresse visiblement au public.

Cymbeline nous en offre déjà un exemple. Le premier des deux gentilshommes raconte au second que Cymbeline s'est remarié avec une veuve dont le fils prétendait à la main d'Imogène; que, malgré son père et sa belle-mère, Imogèneaépouséun chevalier du nom de Léonatus Posthumus; que Posthumus vient d'être banni; que Cymbeline a eu deux enfants volés jadis en bas âge, etc., etc. D'où sort donc le second gentilhomme? Son interlocuteur lui révèle ce qui est su de tous les Bretons.

La Mégère domptée commence par une conversa-

1. Gower revient, du reste, au début des actes suivants pour nous renseigner sur ce qui s'est passé dans l'intervalle, ou pour nous annoncer ce qui su passera.

2. Dans Roméo et Juliette, un personnage, sous le nom de

Chœur, expose tout d'abord l'argument; mais ce n'est là qu'une sorte de prologue et qui ne fait pas partie intégrante de la pièce.

tion entre Lucentio et Tranio, son serviteur, sur une place publique de Padoue. Et voici ce que Lucentio dit à Tranio : «Je suis arrivé dans la fertile Lombardie, nourrice des arts, etc. Entamons-y heureusement une carrière de travail et d'études libérales. Pise, que recommande la gravité de ses citoyens, me donna la naissance, et mon père, Vin- centio, marchand dont le commerce est considérable dans le monde, descend des Bentivoglio. Il convient au fils de Vincentio, qui a été élevé à Florence, de rehausser sa fortune en pratiquant le bien. Ainsi, pendant le temps de mes études, je veux m'appli- quer à cette partie de la philosophie qui traite du bonheur acquis parla vertu, » etc. Tout cela, Tranio a-t-il vraiment besoin qu'on l'en informe? Lui, dont Lucentio, dans la même tirade, vante le dévouement et la longue fidélité, comment ignorerait-il les projets du jeune homme? Mais nous devons croire qu'il ne sait même pas de qui Lucentio est le fils. J'aimerais mieux, quant à moi, un procédé plus simple et plus franc. Pourquoi Lucentio ne renseigne-t-il pas directement les spectateurs? « Amé public, dirait-il, la scène est à Padoue; je suis venu dans cette ville, moi, Lucentio, accompagné de mon serviteur Tranio, afin d'y étudier la morale; mon père est un riche marchand, nommé Vincentio », etc. Quelque primitif qu'il soit, ce procédé trahirait moins la gaucherie du poète.

Dans Hamlet, l'exposition, qui ne porte pas, nous l'avons vu, sur le sujet même, est d'ailleurs tout aussi peu vraisemblable que dans la Mégère domptée. « Comme vous le savez, dit Horatio à Ber- nardo et à Marcellus, notre dernier roi fut défié par Fortinbras », etc. Ce comme vous le savez, il pour-

rait le répéter en commençant chacune des phrases qui suivent. Comme vous le savez, « notre vaillant Hamlet mit Fortinbras à mort »; comme vous le savez, « ses terres lui sont tombées en partage » ; comme vous le savez, « le jeune Fortinbras a ramassé une bande de vagabonds pour nous les reprendre... » Bernardo et Marcellus, auxquels s'adresse Horatio, sont officiers de l'armée danoise; ce dont Horatio semble les instruire, ils le savent aussi bien que lui.

Pareillement dans la scène de la Tempête1 où Prospéro s'entretient avec Ariel. « Esprit, demande- t-il, as-tu exécuté mes ordres sans rien omettre? » Et l'Esprit répond : « Point par point ». Cela devrait suffire. Pourtant, cette tempête dont lui-même a réglé d'avance les moindres détails, Prospéro en exige une narration complète; puis, il conclut que ses ordres ont été parfaitement exécutés. La mission d'Ariel, à vrai dire, était double : après avoir soulevé une tempête, il devait en faire le récit, non pour son maître, mais pour nous. Un peu plus loin, comme Ariel exprime le désir d'être affranchi : « As-tu donc oublié, dit Prospéro, à quelles tortures je t'ai soustrait autrefois? — Non », proteste l'aimable Génie; comment ne se souviendrait-il pas d'être resté douze ans dans les entrailles d'un pin? Cependant Prospéro insiste. « Tu l'as oublié » ; et il le lui rappelle en nous l'apprenant. Puis, de même : « Est-ce que tu as oublié la sorcière Sycorax? » etc. Ariel se récrie encore. « Non, seigneur. » Mais Prospéro n'en expose pas moins, avec force détails, tout ce qui nous est nécessaire pour suivre le

1. Acte I, scène n.

développement de la pièce. « Tu l'as oublié », répète-t-il plusieurs fois; et, quand Ariel réclame, il ajouterait aussi bien : « Tais-toi donc, maladroit! Si tu ne l'as pas oublié, les spectateurs l'ignorent, et tu dois les mettre au courant. »

Un défaut très fréquent dans l'exposition dramatique, c'est qu'elle consiste seulement en paroles, qu'elle n'ait rien de vivant, d'animé, d'actif. Pour dissimuler ce défaut, Shakespeare use souvent d'un expédient fallacieux : il commence par une scène inutile, mais qui saisira aussitôt son public, et il diffère l'exposition jusqu'à la scène suivante.

La Tempête représente d'abord un vaisseau qui fait naufrage. Des éclairs nous éblouissent, des coups de tonnerre nous assourdissent; nous entendons le vent souffler et la mer mugir, nous voyons les malelots ferler le hunier, mettre à la cape sur la grande voile, 'relever deux voiles basses, tandis que, par moments, apparaissent quelques passagers, et que, de l'intérieur du navire, s'élève un bruit confus, lamentations, cris d'effroi, prières et blasphèmes. Oh! le pathétique spectacle! Mais cette première scène ne nous apprend rien du tout, et nous ignorons même quels sont les personnages qui sombrent sous nos yeux; c'est dans la scène suivante que Prospéro nous donne, en renseignant Miranda, les renseignements nécessaires.

Semblablement pour Macbeth. Là encore, les éclairs brillent et la foudre éclate. Voici trois sorcières, qui conviennent de l'endroit où elles attendront le thane de Glamis, puis disparaissent, rappelées par Graymalkin, le chat, et par Paddock, le crapaud. Une fois son effet produit, le poète

nous transporte au camp, près de Forres. Entre le roi, accompagné de quelques seigneurs; ils aperçoivent un capitaine couvert de sang, et lui demandent où en était la bataille quand ses blessures l'ont forcé à se retirer; premier récit. Second récit : le thane de Ross, survenant, annonce que Macbeth a repoussé les envahisseurs. On pourrait supprimer la scène précédente, car les sorcières n'y font que se donner rendez-vous, et nous allons, un peu plus loin, les retrouver toutes trois postées sur le chemin de Macbeth. Seulement, le poète voulait, au début, frapper l'imagination des spectateurs, et, pour cela, n'importe quels moyens lui sont bons.

Demême enfin dans liamlel. Une esplanade devant le château, minuit a sonné tout à l'heure. Bernardo, Marcellus et Horatio, s'entretiennent d'un spectre qu'ils ont vu deux fois apparaître; et là-dessus, entre de nouveau ledit spectre. On reconnaît en lui le roi défunt, on l'interroge, mais il part sans répondre. Alors, en attendant qu'il veuille bien- revenir, Horatio nous débite un long récit pour expliquer ce prodige.

Si quelques pièces de Shakespeare s'ouvrent par une scène assez languissante1, l'exposition, dans celles qui produisent tout d'abord un effet de surprise ou de terreur, n'en paraît que plus froide. Dans la Tempête entre autres, Prospéro raconte à Miranda 2 comme quoi il fut jadis dépossédé de son royaume et jeté sur un vieux bateau pourri. Cette histoire remplit trois ou quatre pages. De

1. On pourrait citer entre auLres le Marchand de Venise, le

Conte d'hiver, Henri VIII.

2. Avant la- scène avec Ariel.

courtes interruptions ont beau la diversifier çà et là ; elles en font plutôt ressortir la longueur. A peine Prospéro vient de la commencer qu'il soupçonne Miranda d'être distraite ; il lui demande : « M'écou- tes-tu bien? » Puis, un moment après : « Tu ne m'écoutes pas... Suis-moi bien, je te prie ». Et plus loin : « M'entends-tu? » Naturellement, Miranda proteste chaque fois en fille bien élevée ; mais pourquoi doute-t-il de son attention? Quant à nous, spectateurs, nous ne connaissons pas encore Prospéro; et comment serions-nous touchés de ses infortunes, lorsque sa fille parait y prendre si peu d'intérêt?

Les dénouements, dans le théâtre de Shakespeare, ne valent pas mieux que les expositions.

Certains prolongent outre mesure une action épuisée. Dans le Marchand de Venise par exemple, Bassanio conquiert Portia dès le milieu du troisième acte, et le quatrième finit sur la condamnation de Shylock. Que renferme donc le cinquième? Tout ce qu'il renferme d'utile, quelques mots, avant la fin du quatrième, y suppléeraient. Antonio apprendrait deux jours plus tôt l'arrivée de ses navires (aussi bien, peu nous importe, puisque Shylock a dû lui laisser la moitié de sa fortune), et Portia se ferait reconnaitre de Bassanio sans le mystifier plus longtemps. Nos critiques admirent ici « la richesse inépuisable de Shakespeare, fécond et prodigue comme la nature 1 ». Mais autre chose est la nature, autre chose l'art; et, dans la composition

1. Montégut, Œuvres complètes de Shakespeare, t. I, Avertissement au Marchand de Venise.

dramatique, une juste économie semble préférable à une prodigalité sans discernement. Tout le dernier acte du Marchand de Venise est postiche. Shakespeare a juxtaposé dans sa pièce un drame et une comédie : or le drame se termine dès le quatrième acte, et, si la comédie tient encore à un fil , ce qui reste en question, c'est uniquement de savoir pendant combien de temps Portia va soutenir son innocente supercherie.

Quelquefois les dénouements sont amenés par le récit plus ou moins long d'un épisode que le poète nous a déjà mis sous les yeux. Tel est le cas pour Cymbeline. Nous y assistons d'abord à la conversation dans laquelle lachimo parie avec Posthumus de séduire Imogène 1; peu après; nous le voyons tenter sans succès la vertu de la jeune femme 2, puis s'introduire, la nuit, dans sa chambre, et, une fois en mesure de convaincre Posthumus qu'il a obtenu ses faveurs, regagner le coffre d'où il sort 3. Telle. est la matière des deux premiers actes. Au cinquième, quand la pièce doit prendre fin, lachimo, soudain repentant, confesse sa perfidie ; et alors il raconte tout ce dont nous avions été déjà témoins, et si complaisamment, que Cymbeline le somme plusieurs fois d'en venir au fait4.

D'autres dénouements restent inintelligibles pour certains personnages. Dans Tout est bien qui finit bien, comme dans maintes autres pièces de Shakespeare, l'intrigue abonde en complications. Et, lorsqu'elle se débrouille, le roi, qui n'est pas au

1. Acte I, scène iv.

2. Ibid., scène vi.

3. Acte II, scène h.

4. Acte V, scène v.

courant, se matagrabolise vainement la cervelle. Vainement il multiplie les interrogatoires; aucune lumière ne se fait dans son esprit. « Racontez-nous la chose de point en point, dit-il enfin; nous voulons qu'on nous explique plus à loisir toutes les circonstances1. » Mais le rideau tombe avant qu'il ait rien compris. Sa dignité royale en subit même quelque atteinte, et les fanfares au son desquelles il part ne sont pas de trop pour la rehausser.

Plusieurs pièces se dénouent avec une brusquerie déconcertante. Citons, entre autres, Coriolan et Hamlet.

C'est dans la troisième scène du dernier acte que Coriolan est fléchi par sa mère ; dans les deux suivantes, la nouvelle en vient à Rome, et le peuple se précipite vers les portes afin d'acclamer Volumnie; dans la sixième, le général Aufidius et quelques officiers volsques, désignés sous le nom de conspirateurs sans qu'on nous ait parlé antérieurement d'aucune conspiration, font à Coriolan son procès, et, dès qu'il entre, le percent de coups : après quoi, des soldats emportent le corps en battant sur les tambours une marche funèbre.

Le dénouement d'Hamlet est encore plus expé- ditif. On peut trouver que l'action languit dans les premiers actes ; dans le dernier, nous regagnons en trois minutes tout le temps perdu. Sans doute, la Destinée se substitue dès lors au jeune prince, trop faible pour accomplir sa tâche. Mais de quel train elle y va! Pendant la joute d'Hamlet et de Laërtes, Gerlrnde boit le breuvage qu'a préparé

1. Acte V, scène m.

Claudius; puis Laërtes blesse Hamlet, les deux champions échangent leurs rapières dans la chaleur da combat, et Hamlet blesse à son tour Laërtes. Voici Gertrude qui expire en s'écriant que la coupe contient du poison, voici Laërtes qui tombe en déclarant que son arme est empoisonnée; alors, Hamlet pique le roi de cette même urine et le force à vider la coupe. Claudius meurt, Laortes meurt, Hamlet meurt; la scène resterait vide, si Fortinbras ne survenait juste à point pour honorer la mémoire du prince par quelques paroles bien senties.

Enfin, il arrive très fréquemment que Shakespeare dénoue ses pièces en transformant soudain le caractère d'un personnage.

Bertrand forcé d'épouser Hélène, l'abandonne aussitôt sans l'avoir connue. « Quand tu pourras, lui écrit-il, m'enlever du doigt l'anneau que j'y garderai toujours et me montrer un enfant né de toi et dont je serai le père, alors seulement tu pourras aussi m'appeler ton mari2. )J Jusque vers la fin de la pièce, il témoigne à son égard la mème antipaLhie et le même dédain, et, dans la dernière scène, il va, la croyant morte, en épouser une autre sous nos yeux. Rassurons-nous, Hélène est vivante; bien mieux, elle a su, grâce à bon adresse, remplir lus conditions imposées. Voilà donc le comte en demeure de la reconnaître pour sa femme. Mais ce n'est pas assez. Dupe d'un artificieux stratagème, il pourrait se montrer plus ou moins froid. Que mwn! La comédie ne doit-elle pas justifier son titre? Lorsqu'Hélène lui demande : « Voulez-vous

1. iuui est bien qui finit bien.

I. Acte III, scène n.

être mien? », il oublie tous ses griefs, et, sur-le- champ, l'aversion chez lui se change en amour. « Je t'aimerai tendrement, dit-il, toujours, toujours tendrement 1. »

Le duc de Milan2 veut marier au seigneur Thurio sa fille, Silvie, qui est aimée de Valentin et qui l'aime. Il trouve Valentin trop mince compagnon pour l'épouser, et, quand il apprend que le jeune homme a formé le projet de s'enfuir avec elle, il l'appelle vil intrus, outrecuidant esclave, et le chasse du pays. Peu de temps après, Silvie rejoint son amant; furieux, il se met à leur poursuite et les rattrape. Mais Thurio, menacé par Valentin, lui cède la jeune fille; et alors, sans rien qui motive un pareil revirement, le duc la donne au ravisseur. Dans la seconde scène du dernier acte, il traitait encore Valentin de manant; dans la quatrième, il lui dit : « Sur l'honneur de mes ancêtres, je te juge digne de l'amour d'une impératrice... Messire Valentin, tu es gentilhomme et de bonne race : prends ta Silvie, car tu l'as méritée. » Et, pour célébrer cet heureux dénouement, il annonce des réjouissances publiques 3.

III. — LA COMPOSITION INTÉRIEURE.

La composition intérieure, dans le théâtre shakespearien, témoigne non moins de maladresse, ou, si l'on préfère, non moins de hâte et de légèreté.

1. Acte V, scène m.

2. Les Deux gentilshommes Véronais.

3. On trouvera maints autres exemples de conversions in extremis dans le chapitre VII, § i.

Signalons en premier lieu un grand nombre d'étourderies parmi lesquelles, du reste, plusieurs ne tirent pas à conséquence.

Dans Mesure pour mesure, il y a dix-neuf ans, selon Claudio, que les lois ne sont plus appliquées à Vienne t, et, selon le duc, il y en a quatorze 2. Dans la Tempête, lorsque Miranda fait connaître son nom à Ferdinand, et aussi lorsque l'aveu de son amour lui échappe, elle se reproche de ne pas observer certaines recommandations paternelles dont nous n'avons jamais rien su3. Dans Hamlet, Horatio est revenu depuis deux mois à Elseneur, où ce sont les funérailles du roi défunt qui l'ont rappelé; or, le rencontrant au début de la pièce, Hamlet, son camarade d'études, son meilleur ami, lui parle non seulement comme s'il ne l'avait pas encore revu, mais comme s'il le croyait toujours en Allemagne 4..

Dans le Marchand de Venise, Shylock, invité à dîner par Bassanio, lui répond : « Oui, pour sentir l'odeur du porc! pour manger de la maison de chair où votre prophète fit entrer le diable ! Je veux bien acheter avec vous, vendre avec vous, parler avec vous, me promener avec vous, et ainsi de suite; je ne veux point diner avec vous, ni boire avec vous, ni prier avec vous 5 »; un peu plus loin, il accepte tout de même l'invitation en disant : « Bah !

1. Acte I, scène II.

2. Ibid., scène iii.

3. « 0 mon père, en lui disant mon nom, je viens de désobéir à vos ordres. » (Acte III, scène i.) — « Je babille un peu trop follement et j'oublie ainsi les leçons de mon père. » (Id., ibid.)

4. Acte I, scène ii. 1

5. Acte 1, scène iii.

j'irai par haine, rien que pour me repaître aux dépens de ce chrétien prodigue, ». Nous voudrions bien savoir si, par haine, il mangera de la maison de chair où le diable fut enfermé. — Dans le troisième acte, Jessica, dit en présence de Portia : « Lorsque j'étais chez mon père, je l'ai entendu jurer qu'il aimerait mieux la chair d'Antonio que vingt fois la somme due », — ci, vingt fois trois mille ducats; quelques instants après, Portia propose de lui en payer six mille afin d'obtenir son désistement. Il est vrai qu'elle ajoute aussitôt : « Doublez ces six mille ducats, et puis triplez cette dernière somme, plutôt que Bassanio ne laisse perdre un seul cheveu à son ami 2. » Mais nous restons encore loin de compte : vingt fois la somme due, c'est soixante mille ducats, et 6000 X 2 X 3, ce n'est que trente- six mille, un peu plus de la moitié.

Dans Jules César, Brutus, après avoir annoncé à Cassius la mort de Portia, semble, lorsque Messala paraît, la croire encore vivante.

MESSALA. — Avez-vous reçu des lettres de votre femme? BRUTUS. — Non.

MESSALA. — Et, dans vos lettres, on ne vous dit rien d'elle?

BRUTUS. — Rien.

MESSALA. — Cela me semble étrange.

BRUTUS. — Pourquoi me parlez-vous d'elle? Vos lettres contiennent-elles quelque chose la concernant?

MESSALA. — Non, seigneur.

BRUTUS. — Voyons, par votre titre de Romain, dites- moi la vérité.

MESSALA. — En ce cas, supportez comme un Romain la vérité que je vais vous dire : elle est morte, pour sûr.

1. Acte II, scène v.

2. Scène ii.

BRUTUS. — Eh bien alors, adieu, Portia! Nous devons mourir, Messala; comme j'avais réfléchi qu'elle devait mourir un jour, je me trouve aujourd'hui la patience de supporter sa perte l,

Un peu plus haut dans la même scène, Brutus disait à Cassius : « Nul homme ne supporte mieux que moi la douleur ». Voudrait-il maintenant faire admirer sa constance par Messala? Celui-ci, en effet, y rend hommage. « Voilà de quelle façon les grands hommes supportent les grandes pertes. » Mais comment soupçonner chez Brutus un tel artifice? Et d'ailleurs, en userait-il devant Cassius, auquel lui-même vient d'annoncer que sa femme est morte ?

Vers la fin, quand son collègue l'interroge sur la conduite qu'il tiendra dans le cas d'une défaite : « Alors, répond-il, je me conduirai d'après les maximes de la philosophie qui me fit blâmer Caton. J'estime vil et lâche d'abréger le temps de la vie par crainte de ce qui arrivera ; m'armant donc de patience, je me confierai en la sagesse des puissances supérieures qui nous gouvernent ici-bas2. » Et, Cassius ne comprenant pas qu'il puisse ainsi se résigner à être mené en triomphe derrière le char du vainqueur : « Non, proteste-t-il, garde-toi de croire, noble Romain, que Brutus paraisse jamais à Rome avec des chaines ». Hors le suicide, connait- il donc un moyen d'éviter cette humiliation? Cassius devrait bien- lui demander son secret. Une fois vaincu, d'ailleurs, il suit de tout autres maximes; il

1. Acte IV, scène III.

2. Acte V, scène i. — Dans Plutarque, Brutus répond au contraire que, s'il a jadis blâmé Cuton, ses sentiments ne sont plus les mêmes.

se tue, et sans même nous dire quelles réflexions subséquentes l'ont décidé à imiter l'exemple qu'il déclarait naguère lâche et vil.

Dans la première scène de Toul est bien qui finit bien, nous apprenons que le roi parle en termes admiratifs du père d'Hélène et regrette vivement sa mort; dans la scène suivante, il dit : « Si Gérard de Narbonne vivait, j'aurais recours à ses soins... Les autres médecins m'ont épuisé. » Mais, quand Hélène se présente, recommandée par le sage et fidèle Lafeu, avec un remède qu'elle tient de son père et qui est particulièrement approprié à la maladie dont il souffre : « Nous vous remercions, lui répond-il; cependant nous ne pouvons être si crédule à l'endroit de notre guérison, alors que nos docteurs les plus savants nous ont abandonné et que le corps médical a unanimement conclu que tous les efforts de l'art sont impuissants. Nous ne pouvons compromettre notre jugement et vulgariser notre confiance en prostituant à des empiriques notre maladie désormais sans espoir1. » Et, pour lui faire enfin accepter son remède. Hélène doit s'engager à subir les plus horribles tortures s'il n'est pas guéri vingt-quatre heures après en avoir usé.

Nous pourrions multiplier les traits analogues; signalons-en seulement un autre, sur lequel il y aurait sans doute quelque pédantisme à insister, mais qui montre jusqu'où Shakespeare pousse l'inadvertance. C'est dans Timon d'Alhènes. On trouve chez Plutarque deux épitaphes de Timon, la première ainsi conçue :

Je repose ici depuis que la mort a brisé ma vie infor-

1. Acte II, scène

tunée. Ne demandez pas mon nom; méchants, périssez de mort malencontreuse.

Et la seconde, en ces termes :

Ci-git Timon le misanthrope. Passe ton chemin; maudis- moi, si tu veux : seulement, passe ton chemin.

Les deux épitaphes sont distinctes chez l'écrivain grec et chez le traducteur que suivait Shakespeare 1. Plutarque attribue l'une à Timon lui-même, l'autre au poète Callimaque. Or Shakespeare, n'y prenant pas garde, les réunit en une seule. « Ici est étendu un cadavre misérable, veuf d'une âme misérable. Ne cherchez pas mon nom; la peste vous consume, vous tous, misérables esclaves! Ici je dors, moi, Timon, qui, vivant, détestais le genre humain : passe, et maudis tout ton soûl, mais passe et ne t'attarde pas2. » Dans la première partie de cette épitaphe, Timon veut cacher son nom ; et, dans la seconde, il a soin de se nommer, pour que nul n'en ignore.

Aussi bien ce sont là menus détails et qui n'intéressent pas la conduite générale de la pièce. Indiquons maintenant, non plus des étourderies, des bévues sans importance, mais certains procédés de composition où se dénote un art rudimen- taire.

Souvent, un personnage étranger à l'action nous avise de quelque fait capital.

Dans la dernière scène de Comme il vous plaira, .

Jacques de Bois annonce que le duc usurpateur, en conduisant une expédition contre son frère, le

1. North.

2. Acte V, scène v.

duc légitime, a rencontré un ermite, et que, converti par les exhortations du saint homme, il a quitté le monde et légué ses domaines à celui dont il voulait la mort. Rien de mieux pour faciliter le dénouement. Mais d'où sort ce Jacques? Nous le connaissions à peine de nom, et il n'avait pas encore paru. — Dans le troisième acte de Macbethl, un seigneur anonyme dont c'est là tout le rôle, avertit Lennox que Malcolm a trouvé un asile en Angleterre, que Macduff l'y a rejoint, et que Macbeth rassemble ses troupes. — Dans le Conte d'hiver, un intendant de Pauline fait, au moment voulu2, le récit indispensable : Perdita a été retrouvée par son père, les deux rois se sont réconciliés, Léontes a embrassé son beau-fils, et tous ensemble viennent de se rendre à l'endroit où Pauline tient sous sa garde la statue d'Hermione3. Après ce récit, le brave intendant disparaît, et, dès lors, nous n'entendons plus parler de lui. — Citons enfin, dans Coriolan, la troisième scène du quatrième acte, laquelle a lieu sur la grande route entre Rome et Actium. Un Romain, nommé Nicanor, y rencontre un Volsque, nommé Adrien. Le Romain reconnaît immédiatement le Volsque ; le Volsque met quelque temps à reconnaître le Romain, dont la barbe était naguère plus longue. Mais nous, nous ne les avons jamais vus ni l'un ni l'autre, et nous ne les reverrons pas. Le nommé Nicanor, qui, nous ignorons pourquoi, sert contre ses compatriotes, informe le nommé Adrien qu'il y a eu dans Rome des insur-

1. Scène vi.

2. Acte V, scène ii.

3. En réalité, cette statue est Hermione elle-même, que sauva

Pauline.

rections et que Coriolan a été banni; et le nommé Adrien, de son côté, informe le nommé Nicanor que les Volsques ont levé une armée prête à entrer en campagne. Et la scène, aussi bien, est inutile; car nous savions déjà tout ce qu'ils se racontent.

D'autres personnages, qui, jusque-là, figuraient à peine dans l'action, y prennent tout d'un coup, vers la fin, une part essentielle.

Au début du Soir des rois Viola nous prévient qu'elle a un frère, appelé Sébastien. Pendant les trois premiers actes, Sébastien paraît seulement deux fois, et les deux scènes où nous le voyons paraître sont insignifiantes. D'abord, il déclare à Antonio son intention de se rendre chez le duc et lui défend de le joindre -. Ensuite, nous le retrouvons, dans la ville où le duc réside, avec le même Antonio, qui n'a pas tenu compte de cette défense; il le quitte pour aller visiter les monuments en lui laissant le soin de commander leur repas 3. Voilà tout ce que fait Sébastien avant le quatrième acte; mais, pendant les deux derniers, il joue un rôle prépondérant, et, quand la comédie se dénoue, il en est le deus ex machina.

Non moins négligeable le rôle de Laërtes dans les deux scènes du premier acte 4. Dans l'une ti, il demande au roi la permission de retourner en France; dans l'autre 6, il prend congé d'Ophélie, puis de Polonius. Nous ne le revoyons plus que vers

1. Acte I, scène n.

2. Acte II, scène i.

3. Acte III, scène m.

4. Hamlet.

5. Acte I, scène ii.

6. Ibid., scène m.

la fin du quatrième : et c'est lui qui, dès lors, va précipiter l'action et en brusquer le dénouement.

Sans doute Shakespeare voulait nous présenter Sébastien et Laërtes, fût-ce dans des scènes oiseuses, avant l'heure tardive où leur intervention devient indispensable. Pourtant il ne montre pas toujours de tels scrupules; il n'invente souvent des personnages nécessaires qu'à l'heure même où la nécessité s'en fait sentir.

Si, dans Olhello, le rôle actif de Bianca n'a aucune importance, Iago trouve en elle un complice inconscient. On se rappelle la scène : tandis qu'il interroge Cassio sur ses relations avec sa maîtresse, Othello, caché non loin de là, interprète leurs paroles comme se rapportant à Desdémone 1; et, un peu après, quand survient Bianca, il reconnaît le fameux mouchoir entre ses mains 2. Jusqu'alors, nous ne l'avions vue qu'une fois, et, avant la fin du troisième acte, nous l'ignorions complètement.

De même la Diane de Tout est bien qui finil bien. Abandonnée par son mari, Hélène se substitue à une Italienne de ce nom qu'il veut séduire, et voilà l'intrigue de la pièce. Or, c'est dans la cinquième scène du troisième acte qu'elle a rencontré Diane par hasard, et ni nous, ni elle, ne soupçonnions son existence.

De même, ou vice versa, la Marianne de Mesure pour mesure. A un certain moment, Isabelle doit découvrir une jeune fille qui la remplace auprès d'Angélo. Ce moment venu, on nous révèle qu'il y a de par le monde je ne sais quelle Marianne, dont

1. Acte IY, scène i.

2. Id., ibid.

Angélo rechercha jadis la main1. Elle paraît dans la première séène du quatrième acte, et, grâce à son entremise, tout finira le mieux du monde.

Voici maintenant des défauts d'un autre genre, mais qui accusent toujours la même négligence ou la même inhabileté.

Comment Roméo apprend-il que les Capulets donneront un bal, ce bal où il va subitement tomber amoureux de Juliette? Un valet est chargé de faire les invitations. « Allez, maraud, lui dit son maître, allez trouver les personnes dont les noms sont inscrits là-dessus (il lui donne un papier), et annoncez-leur que ma maison et mon accueil attendent leur bon plaisir2. » 01', le maraud, rencontrant Roméo sur son chemin, le prie de déchiffrer le grimoire. Capulet a choisi, pour lui confier sa liste d'invitations, un valet qui ne sait pas lire.

Dans les Deux Gentilshommes Véronais, Protée, se présentant chez Silvie3, la trouve avec Thurio et Valentin. Longtemps éloignés l'un de l'autre, les deux amis ont des confidences à échanger; il faut qu'on les laisse seuls. Ne nous mettons pas en peine. Quand Silvie s'est acquittée des compliments d'usage, un domestique paraît et l'avertit que son père la demande. Pourquoi son père la demande- t-il? On ne nous le dit point. D'ailleurs, il vient à peine de la quitter. Mais peu importe. Silvie sort, Thurio la suit: Valentin et Protée peuvent dès lors converser sans témoins.

1. Acte 111, scène i.

2. Acte I, scène Il.

3. Acte II, scène iv.

D'autres scènes dénotent à la fois une ingénuité puérile et une ingéniosité saugrenue.

Dans la même pièce, le duc, père de Silvie, apprend par Protée que Valentin, la nuit prochaine, escaladera la chambre où la jeune fille, a dû se confiner. « Il est allé quérir, ajoute Protée, une échelle de soie, et il va passer ici en la portant; vous pouvez, si cela vous plaît, l'arrêter au passage. Mais, mon bon seigneur, mettez-y assez d'adresse pour que ma révélation demeure secrète 1.» Là-dessus, le duc tranquillise Protée. Et sait- on de quelle manière il procède? Un autre complimenterait peut-être Valentin sur le manteau qui dissimule ladite échelle et demanderait à l'essayer. Ce serait déjà malin. Mais le duc a l'imagination supérieurement fertile. Se disant amoureux d'une dame, il prie le jeune homme de lui donner un bon avis. Cette dame est surveillée avec tant de rigueur que nul ne saurait avoir accès auprès d'elle pendant le jour. —«Bon, conseille judicieusement Valentin, approchez-la de nuit. — Mais les portes sont verrouillées. — Entrez par la fenêtre. — Mais la fenêtre est tout en haut. — Prenez une échelle de corde. — Mais comment la transporter? — Sous un manteau. — Un manteau de la longueur du tien peut-il faire l'affaire? — N'importe lequel ferait l'affaire, Monseigneur. —Laisse-moi voirie tien 2. » Alors, le duc enlève à Valentin son manteau et découvre l'échelle en question. Est-ce assez bien trouvé? Du reste, Protée lui avait demandé d'y mettre toute son adresse.

Malcolm, fils de Duncan, s'est réfugié en Bre-

1. Acte III, scène i.

2. Id., ibid.

tagne après le meurtre de son père; Macduff, qui craint d'être aussi tué, va l'y rejoindre et lui offre son aide contre Macbeth. Redoutant quelque embûche, le jeune prince veut l'éprouver. Et voici ce dont il s'avise. D'abord, au lieu de feindre la confiance, il lui dévoile ses soupçons. Ensuite, sur les protestations de Macduff : « Ne soyez pas offensé, dit-il, je ne vous parle pas ainsi parce que j'ai une crainte formelle de vous... Quand j'aurai foulé aux pieds la tête de Macbeth, ma pauvre contrée sera encore plus affligée, elle souffrira davantage et de beaucoup plus de manières par ma faute. » Et lui-même se peint comme un abominable tyran. La complaisance avec laquelle il affecte des vices monstrueux devrait sans doute donner l'éveil au thane. Nullement. Macduff demeure stu- pide, il ne peut d'abord que s'écrier : c 0 Ecosse ! Ecosse! » Puis, son indignation et sa douleur éclatent en pathétiques accents. Et enfin : « Adieu, fait-il, ces vices dont tu me montres la répétition dans ta personne sont ceux-là qui m'ont banni. 0 mon cœur, ici finit ton espoir 1 » Sur quoi, Mal- colm le retient en lui disant : « Ta noble colère a nettoyé mon esprit de ses noirs scrupules et l'a réconcilié avec ta sincérité et ton honneur. » Ce qu'il ne dit pas, ce qu'il pense peut-être, c'est que, décidément, Macduff est trop peu subtil pour inspirer quelque méfiance

On sait au moyen de quel stratagème Hamlet démasque Claudius : des comédiens, stylés par lui, reproduisent la scène de l'empoisonnement, telle que l'a racontée son père, devant les yeux de l'em-

1. Acte IV, scène m.

poisonneur. A merveille. Seulement, pourquoi les comédiens jouent-ils d'abord une pantomime qui représente le même sujet? Et comment admettre que Claudius, en la voyant jouer, ne dise pas un mot, ne fasse pas un geste où paraisse quelque émoi? ; Certains commentateurs la croient apocryphe. Nous ? partagerions leur sentiment, si, chez le poète $ anglais, aucun défaut de composition pouvait nous \* surprendre.

La leçon morale que comporte, dans le Marchand i de Venise, toute l'histoire des trois coffrets, f.1 Bassanio la développe abondamment : quand il a choisi le coffret en plomb de préférence au coffret \ en or et au coffret en argent, il débite une tirade banale et prétentieuse sur les faux dehors \ et c'est,

du reste, son dédain pour l'apparence qui lui mérite la main de Portia. Ses deux rivaux auraient i dû, par conséquent, être présentés, lorsqu'ils font leur choix, comme cédant à l'attrait de métaux plus riches. Mais, remarquons-le d'abord, chacun des coffrets porte une inscription. Il ne s'agit pas seulement de choisir entre les trois métaux, il L s'agit de préférer une des trois devises aux deux autres; et voilà qui complique la chose, car les devises n'ont aucune relation avec les coffrets. Ensuite, si le prince de Maroc ouvre le coffret d'or,

le prince d'Aragon ouvre celui d'argent. Et quelle

est sa raison de ne pas préférer le coffret d'or? Après

en avoir lu la devise : Qui me choisit gagnera ce que beaucoup recherchent, il se dit : « Beaucoup désigne

ici la folle multitude; elle se décide d'après l'exté- rieur, elle ne sait que ce que lui apprennent ses

1. Acte 111, scène II.

yeux épris de snrfaces 1. » Ainsi, le prince d'Aragon ne se laisse pas plus que Bassanio séduire par les dehors ; et cependant il ne réussit pas mieux que le prince de Maroc. Et Shakespeare est assez maladroit pour mettre dans sa bouche, avant qu'il n'échoue, les mêmes maximes auxquelles Bassanio va devoir le succès.

Comme il vous plaira nous montre d'abord Olivier molestant et maltraitant son frère Orlando, qui est réduit à quitter le château paternel; de là procède toute la pièce. Mais, plus tard, il se repent et Orlando lui pardonne. En marquant sa méchanceté, Shakespeare ne devait donc pas le faire paraître tellement méchant que ce repentir fût invraisemblable et ce pardon injustifiable. Or, sous quels traits nous le représente-t-il? Dans la première scène, nous apprenons qu'Olivier frustre Orlando de son héritage, l'opprime, le traite comme un domestique. Puis, les deux frères sont en présence l'un de l'autre : Orlando se plaint; Olivier l'insulte et lève la main sur lui. Dans la scène suivante, il recommande au lutteur Charles, avec lequel le jeune homme doit se battre, de « lui casser le cou plutôt que les doigts ». Enfin, au commencement du second acte, quand Orlando revient après avoir triomphé de Charles, un vieux serviteur l'avertit qu'Olivier mettra le feu, cette nuit mème, au corps de logis dans lequel il habite. C'est là le gredin qui va bientôt être pardonné et qui épousera l'aimable Célie.

Dans la Tempête, Prospéro absout ceux par lesquels il fut jadis dépouillé de ses Etats et exposé

1. Acte II, scène ix.

sur la mer. Sans doute, leur attentat date de douze , ans; et si, depuis lors, ils étaient venus à résipis- f cence, nous pourrions bien, comme les critiques, célébrer la générosité de Prospéro. Mais Shake- 1 speare nous en montre deux qui vont commettre % un nouveau crime. Les coupables, Alonzo, le frère d'Alonzo, Sébastien, et Antonio, frère de Prospéro, f ont, voilà quelques instants, échappé au naufrage : pendant un petit somme d'Alonzo, Antonio et Sébastien tombent d'accord que l'occasion est bonne pour se débarrasser de lui ; et déjà tous deux | tirent l'épée, quand Ariel le réveille 1. Du reste, ils n'abandonnent pas leur projet; dans l'acte suivant, Antonio dit à l'autre : « Gardez de vous désister pour une première rebuffade de la fortune ». Et Sébastien lui répond : « Dès que se présenteront des circonstances favorables, nous expédierons la chose 2 ». Leur attentat contre Alonzo est d'ailleurs un épisode tout gratuit, un hors-d'œuvre sans le moindre rapport avec l'action. Shakespeare semble s'attacher à rendre indignes de toute clémence cet Antonio et ce Sébastien en faveur desquels Prospéro, deux heures après, exercera la sienne 3.

1. Acte II, scène i.

2. Acte III, scène m.

3. Cf. encore, sur ce point, le chapitre VI.

CHAPITRE II

LES CONVENTIONS

Examinons maintenant les conventions dont use Shakespeare pour embrouiller et débrouiller l'intrigue; tragédies ou comédies, ses pièces abondent en artifices que dédaignerait le dernier des vaudevillistes. Nous nous bornerons ici à signaler ceux qu'il emploie le plus habituellement.

D'abord, les conversations surprises.

Dans Beaucoup de bruit pour rien, Bénédict, caché sous un berceau du parc, entend Léonato dire à don Pédro que Béatrice l'aime; et, subitement, il en devient amoureux. Peu après, cachée sous le même berceau, Béatrice entend Héro dire à Ursule que Bénédict raffole d'elle; et, subitement, elle en devient amoureuse. On sait que les deux histoires juxtaposées dans cette pièce sont tout à fait distinctes1. Mais celle de Claudio et d'Héro se noue, puis se dénoue grâce à des moyens analogues. Une nuit, Borachio, complice du traître don Juan, pénètre chez la jeune fille pendant son absence et courtise la soubrette Marguerite, que Claudio, dissimulé derrière un arbre, prend pour sa fiancée. Voilà comment se forme le nœud. Et

4. Cf. le chapitre I, § i.

voici de quelle façon va s'opérer le dénouement. Une autre nuit, Borachio raconte en pleine rue à un acolyte le bon tour qui lui a valu mille ducats; des gens de police attrapent sa confidence, et le prince, averti, fait reconnaître la vertu d'Héro.

Quelquefois, la conversation n'est que partiellement entendue. On se rappelle sans doute la scène d'Othello dans laquelle Iago, voyant Cassio venir, poste ce benêt de More juste à la distance convenable pour les entendre quand ils parleront haut et ne pas les entendre quand ils parleront bas. Une fois seul avec le lieutenant, Iago lui demande des nouvelles de Bianca, sa maîtresse; et Othello, en y mettant quelque complaisance, devra croire qu'il est question de Desdémone.

IAGO. — Eh bien, comment allez-vous à cette heure, lieutenant?

CASSIO. — D'autant plus mal que vous me donnez le titre dont la privation me tue.

IAGO. — Sollicitez ferme Desdémone, et vous êtes sûr de votre affaire. (Parlant plus bas.) Mais, si cette requête dépendait des jupons de Bianca, comme vous auriez vite réussi!

CASSIO. — Hélas ! pauvre créature 1

OTIJELLO, à part. — Oh! comme le misérable rit déjà! IAGO. — Je n'ai jamais vu de femme aimer autant un homme.

CASSIO. — Hélas! la pauvre coquine! Je crois, sur ma foi, qu'elle m'aime.

OTHELLO (à part). — Voilà qu'il nie la chose faiblement, et qu'elle le fait éclater de rire...

IAGO. — Elle raconte que vous l'épouserez; avez-vous cette intention?

CASSIO. — Ah! ah! ah!

OTHELLO (à part). — Vous triomphez, Romain! vous triomphez 1 1

1. Acte IV, scène i.

N'est-ce pas très ingénieux? Peut-être Cassio s'étonne-t-il qu'Iago baisse la voix en- nommant Bianca; mais, une fois Bianca nommée, cela va tout seul, et le More joue à ravir son rôle de dupe.

Ensuite, les méprises.

Il y en a de bien des sortes dans le théâtre shakespearien ; les plus fréquentes sont celles qui portent sur l'identité des personnages.

Parfois, Shakespeare représente deux frères tellement semblables qu'on ne peut les distinguer. C'est de quoi la Comédie des erreurs fournit un double exemple. Il y prend son sujet dans les Ménechmes, que Plaute a imités de Ménandre. Mais aux deux ménechmes de son modèle, il en ajoute deux autres, lesquels, par une extraordinaire coïncidence, sont leurs valets respectifs. Voilà ce que ni Plaute ni Ménandre n'auraient imaginé : aussi nos critiques les taxent d'indigence et célèbrent sa « fertilité d'invention 1 ».

Dans le Soir des rois, Shakespeare, moins inventif, met en scène un seul couple de jumeaux; il est vrai que ce sont le frère et la sœur. A la suite d'un naufrage qui l'a séparée de Sébastien, Viola revêt un pourpoint, puis, sous le nom de Césario, devient page du duc Orsino et s'en éprend ; le duc l'envoie porter des messages d'amour à la comtesse Olivia, et celle-ci, jusqu'alors insensible, s'éprend du messager. Rebuté par Olivia, Orsino, nous n'en doutons point, épousera son page. Mais le dénouement serait-il moins heureux pour la belle comtesse? Sébastien reparaît : Olivia, le rencontrant par

1.' Montégut, Œuvres complètes de Shakespeare, t. I, Avertisse- mént à la Comédie des erreurs.

' hasard dans la rue, croit qu'il est Césario, l'emmène chez elle et envoie chercher un prêtre qui célèbre illico leur mariage. Et le poète a tout prévu : au moment où elle va rencontrer Sébastien, nous sommes avertis que le frère et la sœur portent des habits exactement pareils. « Sébastien, dit à part Viola, subsiste encore dans mon miroir; c'est ainsi que mon frère était de visage, et c'est ainsi qu'il était toujours vêtu; aucune différence de couleur et de parures, car je l'ai pris pour modèlet. » Ne remarquons pas là-dessus que Sébastien doit porter encore le costume avec lequel il se sauva du naufrage : ses divers costumes, apparemment, sont faits de la même étoffe et taillés d'après le même modèle ; c'est un uniforme.

Dans Mesure pour mesure, nous trouvons une méprise d'un genre tout différent. Et il ne s'agit plus de jumeaux; aussi l'erreur — on va voir laquelle — ne porte que sur les traits du visage. Le duc a remis ses pouvoirs entre les mains d'Angélo et s'est déguisé en moine pour observer de ses yeux quel cours prendront les choses. Quand Claudio a été condamné, il demande au prévôt d'exécuter en son lieu et place un prisonnier appelé Bernardin. Ce serait fort simple ; mais Angélo, qui se méfie, a ordonné qu'on lui portât la tête du coupable. Or, il connaît Claudio et Bernardin : comment donc, objecte le prévôt, pourra-t-il s'y tromper? Par bonheur, le duc est très malin. « Rasez ses cheveux, lui dit-il, et liez sa barbe 2. » Et, les cheveux une fois rasés, la barbe une fois liée, Angélo, sans aucun doute, prendrait Bernardin pour Claudio;

1. Acte III, scène v.

2. Acte IV, scène n.

seulement, le bon duc, voyant que le coquin est peu disposé à comparaître devant Dieu, se fait scrupule de l'expédier si vite. D'ailleurs, nous n'y perdons rien. Il y a encore dans la prison un pirate dont on peut fort bien s'arranger. Le pirate ne regimbera pas : une fièvre maligne l'a emporté quelques heures auparavant. Et nul besoin de le maquiller : comme celles de Claudio, sa barbe et sa chevelure sont brunes. « C'est, dit le duc, une circonstance vraiment providentielle1. » Le front, le nez, les yeux et la bouche diffèrent plus ou moins : qu'importe? Les cheveux et la barbe ont même couleur.

Cet exemple est un peu particulier; mais, en général, les personnages shakespeariens jouissent d'une extraordinaire aptitude à ne pas se reconnaître l'un l'autre, ou, si l'on préfère, à se rendre méconnaissables.

Ainsi, le duc de Mesure pour mesure met un froc : to.ut le monde y est trompé, même ses familiers les plus intimes; l'habit fait le moine. Et nous avons encore mieux dans le Conte d'hiver. Apprenant que Florizel, son fils, fréquente chez un paysan dont la fille, dit-on, est merveilleusement belle, Polixènes, endosse des vêtements de villageois pour rendre visite à ce paysan ; il cause longtemps avec Florizel, et4e jeune homme l'appelle mon bon Monsieur2.

Mais ce sont surtout les femmes qui excellent à se travestir; en revêtant l'habit masculin, on dirait qu'elles changent aussitôt de sexe. Rosalinde n'est pas reconnue par Orlando, son amant3, Portia et Nérissa ne le sont pas davantage par leurs amants

1. Acte IV, scène m.

2. Acte IV, scène m.

3. Comme il vous plaira. -

Bassanio et Gratiano1. Viola, du moins, se présente au duc d'Illyrie comme un eunuque2. Mais Julie S, quand elle va rejoindre Protée, ne prend aucune \* précaution; elle ne coupe même pas ses cheveux, elle « les attache avec des cordons de soie en vingt \* nœuds vainqueurs, de l'originalité la plus capri- \ cieuse4 », sous prétexte qu'un jeune homme peut se ; permettre quelque fantaisie.

Ailleurs, ce n'est plus un déguisement de femme en homme, c'est une femme qui se substitue à une autre dans un moment très délicat. Hèlène remplace Diane entre les bras de Bertrand5, Marianne remplace Isabelle entre les bras d'Angelot Il est vrai que les deux jeunes filles ont imposé d'abord leurs conditions. Bertrand occupera fort peu de temps le lit de Diane, et il s'est engagé à rester silencieux7. De même, le rendez-vous dont Marianne gratifie Angélo sera très court, et elle devra lui dire ces seuls mots chuchotés en le quittant :

« N'oubliez pas mon frère8 ». Au reste, tout se passe, des deux parts, en pleine nuit. Nulle lumière : les ténèbres sont de rigueur comme le silence; et, s par suite, Bertrand ebAngélo ne pourraient découvrir la supercherie que s'ils étaient déjà sur leurs gardes. Or, ils ont accepté sans aucune méfiance des conditions si singulières.

Ces procédés, Shakespeare n'en use pas seule-

1. Le Marchand de Venise.

2. Le Soir des rois.

3. Les Deux gentilshommes Véronais.

4. Acte II, scène VII.

5. Tout est bien qui finit bien,

6. Mesure pour mesure.

7. Acte IV, scène II.

8. Acte IV, scène 1.

ment dans la comédie, où son imagination se joue et s'égaie à loisir; mais d'ailleurs, certaines pourràient, quoiqu'elles « finissent bien », être classées parmi les drames. Dans ses drames proprement dits, il a souvent recours aux mêmes expédients. Le théâtre shakespearien ne renferme, ce semble, aucune pièce plus dramatique que le Roi Lear. Et sans doute les travestissements et les méprises n'y font pas toute l'intrigue ainsi que dans le Soir des rois; cependant ils y tiennent une place importante. Après son expulsion, Kent, ayant changé de costume, demande à Lear de le prendre comme serviteur. « Si je peux, s'est-il dit, emprunter un accent étranger capable de tromper sur ma voix, ma bonne intention aura son plein effet. » Mais pourquoi ce doute? Il répond aux questions de Lear avec un accent tellement étranger que le vieux roi ne reconnaît pas le plus fidèle de ses amis 1. — Dans la même pièce, quand Edgar s'est barbouillé le visage de boue et embrouillé la chevelure de nœuds, il devient, aux yeux mêmes de son père, « le pauvre Tom 2 ». Ces yeux, Régane et Cor- nouailles les feront bientôt crever ; avouons que le bonhomme s'en servait assez mal. Dans le Conte d'hiver, un père était méconnu par son fils; dans le Roi Lear, un fils est méconnu par son père. Il faut signaler en tout cas une convention dont n'abuse pas le poète anglais; « la voix du sang » laisse ses pères et ses fils parfaitement insensibles.

Pourtant les « reconnaissances », dans le théâtre

1. Acte I, scène îv.

2. Acte III, scène iv.

shakespearien, sont aussi nombreuses que les méprises, et aussi surprenantes.

Dans Cymbeline, quand le prince Cloten apparaît de la façon la plus inattendue devant la caverne de Bélarius : « Il y a un grand nombre d'années que je ne l'ai vu, déclare celui-ci; néanmoins je me le remets 1 ». Il y a quelque chose comme vingt ans, et Cloten était alors bien petit: seulement, Bélarius nous en prévient, « le temps n'a point modifié ses traits ». Un peu grandi et enforci sans doute, et, peut-être, un peu plus de barbe.

En revanche, le même Cloten, que Bélarius se remet si miraculeusement, va être pris par Imogène pour Posthumus, son propre mari. La tête, à vrai dire, lui manque; elle a été tranchée et emportée. Mais racontons cela tout au long. Lorsqu'il apprend le départ d'Imogène, qui dédaigne son amour, Cloten revêt des habits de Posthumus, et, ainsi déguisé, il poursuit la malheureuse jeune femme à travers la forêt où Bélarius la recevra dans sa caverne. Or l'un des deux jeunes gens que Bélarius élève comme ses fils le tue, le décapite, va jeter sa tête du haut d'une falaise et apporte son corps sous nos yeux. Imogène, pendant ce temps, a dormi d'un profond sommeil. En se réveillant, elle voit à côté d'elle le cadavre, et croit que c'est celui de son mari. Posthumus et Cloten sont à peu près de la même taille et de la même complexion; il n'y a donc là, rien d'extraordinaire. Attendez. Un examen plus attentif lui fait reconnaître successivement les divers membres de Posthumus. « Oh! s'écrie-t-elle, voilà bien sa jambe! voilà sa main! voilà son pied

1. Acte IV, scène II.

d6 Mercure 1 son bras d'Hercule! sa cuisse de Mars1 ! » Cloten avait donc raison quand il prétendait, ne s'expliquant pas les mépris d'Imogène, être aussi- bien bâti que Posthumus 2. Sa jambe, sa main, son pied, ses bras, Imogène reconnaît tout; et sa cuisse ne lui semble pas moins martiale.

La convention dont Shakespeare a usé le plus souvent, c'est celle du monologue.

Parfois, le personnage se croit seul sur la scène et quelqu'un de caché l'entend. Citons-en au moins un exemple. Dans Tout est bien qui finit bien, comment la mère de Bertrand apprend-elle qu'Hélène est éprise du comte? Son intendant lui rapporte un monologue complaisamment filé par la jeune personne. Et il ne s'agit pas de quelques mots échappés à la douleur; c'est bel et bien un véritable discours qu'Hélène « adressait, comme dit l'intendant, à ses propres oreilles 3 ». s

D'une façon générale, le monologue peut s'admettre quand une violente passion emporte un personnage hors de lui-même, ou quand sa pensée hésite entre deux partis opposés, son âme entre deux sentiments contraires. Mais la plupart des monologues, dans Shakespeare, ne sont que procédés artificiels. Notre théâtre avait les « confidents »;

1. Acte IV, scène ii.

2. Ibid., scène i.

3. Acte I, scène III. — « Le thème de son discours, c'est qu'elle aimait votre fiïs. La fortune, disait-elle, qui avait mis une telle différence entre leurs conditions, n'était pas une déesse ; l'amour, qui ne voulait exercer son pouvoir que là où il y avait une parfaite égalité, n'était pas un dieu; Diane, qui pouvait permettre que sa pauvre chevalière fût surprise sans venir à son aide au premier assaut et sans -fournir sa rançon ensuite, n'était pas la reine des vierges », etc.

dans le théâtre shakespearien, on débite ses confidences au public. ;

Souvent les personnages du poète anglais recourent à cet expédient pour nous instruire des projets qu'ils doivent presque aussitôt mettre à exécution.

Dans les Deux Gentilshommes Véronais, voici le monologue de Protée par lequel se termine le second acte : « Valentin, a le dessein d'escalader,

au moyen d'une échelle de corde, la fenêtre de la céleste Silvie, etc. Je vais immédiatement en avertir le duc », etc., etc. Or, ce que nous dit là Protée, c'est ce qu'il fait sous nos yeux dès la première scène

de l'acte suivant. — Dans Mesure pour mesure, Isabelle, réduite à choisir entre la mort de Claudio et son propre déshonneur : « J'irai, dit-elle, trouver mon frère, etc. Je lui apprendrai la demande d'Angélo et je le préparerai à mourir. » Son monologue termine le second acte, et, dès le début du troisième, nous la revoyons qui informe et chapitre Claudio.

Inutiles par eux-mêmes, les monologues de ce genre, si fréquents dans le théâtre shakespearien, nuisent encore à l'intérêt en nous apprenant ce qui

se passera. Les spectateurs inattentifs ou grossiers, pour lesquels Shakespeare composait ses pièces, avaient sans doute besoin d'être prévenus; mais ne pouvait-il trouver un procédé moins enfantin?

D'autres monologues, qui s'expliquent de semblable manière, ne se justifient guère mieux; c'est lorsqu'un personnage doit bientôt revenir en scène sous des habits différents.

Ainsi Posthumus, avant la bataille contre les Romains, annonce qu'il mettra le costume bre-

ton1. Kent nous informe qu'il revêtira un déguisement pour se présenter au roi Enfin, car il serait fastidieux de signaler tous les exemples, Edgar, quand il va paraitre en Turlupin, nous le fait savoir dans un monologue qui remplit une scène. « J'ai entendu, dit-il, la proclamation rendue contre moi, et j'ai échappé heureusement à la chasse qui m'était donnée, etc. Je veux combiner les moyens de me garantir; j'ai pensé à prendre la plus basse et la plus misérable forme qu'employa jamais la pénurie pour rapprocher l'homme de la bête, etc. Je barbouillerai mon visage de boue, je roulerai ma couverture autour de mon dos, j'embrouillerai mes cheveux de nœuds comme s'ils avaient été mêlés par un lutin, etc., etc. Pauvre Toml C'est encore quelque chose d'être cela; quant à Edgar, je n'en ai plus rien3 ». Nous sommes dûment renseignés. Si Glocester ne reconnaîtra pas son fils, nous, spectateurs, lorsque paraîtra le pauvre Tom dans cet accoutrement, nous nous dirons tout de suite : « Voilà Edgar! »

Certains personnages, les traîtres, font du monologue un usage particulièrement excessif.

Eux aussi, ils dévoilent leurs desseins avant de les exécuter. Edmond, dans le Roi Lear, explique, au premier acte, comment il laissera surprendre entre ses mains une lettre écrite par lui-même sous le nom d'Edgar 4; au troisième, quel profit il veut tirer des confidences de Glocester5; au cinquième,

1. Cymbeline, acte V, scène i.

2. Le Roi Lear, acte I, scène iv.

3. Ibid., acte II, scène m.

4. Scène u.

5. Scène m.

par quels moyens il supprimera Goneril ou Régane, qu'il a l'une et l'autre promis d'épouser'. Au premier acte de Richard III, le prince nous confie ses [ machinations contre Clarence, puis ses vues sur \ Anne 2; au quatrième, son projet d'épouser Elisabeth 3. Dans Othello, chaque fois qu'Iago invente une nouvelle ruse, il prend soin d'en prévenir les spectateurs \*.

Mais Iago, Richard et Edmond ne nous annoncent pas seulement ce qu'ils vont faire ; ils nous montrent leur âme à nu, ils en étalent la noirceur.

Une fois, Iago semble se donner le change. Après avoir persuadé Cassio de solliciter Desdémone :

« Qui oserait prétendre, dit-il, que je joue le rôle d'un coquin? L'avis est franc et honnête, d'une réalisation probable, et le seul moyen pour fléchir

le More 5 », etc. Ce n'est là qu'une féroce ironie; peu après, il rapporte lui-même ses desseins criminels aux suggestions de l'enfer, et, si son pied était fourchu, comme Othello en aura plus tard le soupçon, nul doute qu'il ne nous le montrât.

Edmond goûte un égal plaisir à faire les honneurs de sa propre scélératesse. Mais, chez Richard III, cette impudence passe toute mesure6. Voici comment il se présente au début : « Moi qui

ne suis pas né pour les gais badinages, etc., moi, \*

1. Scène i.

2. Scène i.

3. Scène n.

4. Par exemple, à la fin du premier acte, et dans les scènes n et III du, second.

5. Acte II, scène m.

6. Déjà, dans la Troisième partie de Henri VI, il n'était guère moins cynique. Cf. notamment acte 111, scène ii, et acte V, scène VI.

difforme, incomplet, boiteux, etc., je suis dédié à être un gredin ». Et, plus loin : « C'est moi qui fais le mal, et c'est moi qui commence à crier le premier. Je mets à la charge d'autrui la responsabilité des méfaits que j'ai secrètement tramés. C'est moi qui ai mis Clarence à l'ombre, et je gémis sur son sort devant ces naïves dupes, et je leur dis que c'est la reine et ses alliés qui excitent le roi contre le duc mon frère. Ils le croient maintenant, et ils m'exhortent à me venger; mais alors, je soupire, et je leur dis, avec une citation de l'Ecriture, que nous devons rendre Je bien pour le mal, et c'est ainsi que je parais un saint alors que je remplis plutôt le personnage du diable »

On connaît les vers suivants de Narcisse dans

Britannicus :

La fortune t'appelle une seconde fois,

Narcisse; voudrais-tu résister à sa voix?

Suivons jusquos au bout ses ordres favorables,

Et, pour nous rendre heureux, perdons les misérables 2.

Un commentateur, Luneau de Boisjermain, nous apprend que ces vers, à chaque représentation, provoquaient des murmures parmi le public du xvnc siècle, et La Harpe, que, vers la fin XVIIIe siècle, on les supprimait. Nous n'avons plus aujourd'hui de tels scrupules. Cependant, même après les brutalités systématiques auxquelles nous accoutumèrent certains réalistes plus naïfs que profonds, l'impudence des traîtres shakespeariens nous répugne et nous choque, sinon comme immorale, au moins comme invraisemblable. Sans doute, les scélérats peuvent laisser parfois échapper quelque

1. Acte I, scène m.

2. Acte II, scène vm.

« mot de nature »; mais en a-t-on jamais vu qui exhibent leur scélératesse avec un pareil cynisme? Les Edmond, les Richard et les Iago semblent prendre à tâche de scandaliser le bon public, et peu s'en faut qu'ils ne lui disent : « Sommes-nous assez canailles? Hein! Le sommes-nous? »

CHAPITRE III

L'INVENTION

Shakespeare passe pour le plus inventif des poètes dramatiques. Et en vérité, son œuvre embrasse toute la comédie et toute la tragédie humaine. Mais si ample soit-elle, si riche, si variée, elle ne témoigne peut-être pas autant d'invention que les critiques s'accordent à le dire.

En premier lieu, le poète anglais n'a presque jamais tiré ses sujets de son propre fonds.

Laissons de côté les drames historiques : il y découpe scène par scène l'histoire d'Angleterre, et non sans mettre ordinairement quelque devancier à contribution. Dans la plupart de ses autres œuvres elles-mêmes, il ne faitguère que le métier d'ajusteur. Nous ne citerons pas les nouvelles, chroniques et poèmes où il puise ses matériaux. Notons seulement que, parfois, il se contente de remanier une pièce antérieure que, souvent, il suit son modèle de très près2, ou, du moins, en transcrit des scènes entières 3. Et ce qu'il ajoute, il l'emprunte ailleurs. Prenant

1. La Mégère domptée.

2. Comme il vous plaira.

3. Timon d'Athènes, Coriolan, Jules César, etc.

chez Boccace le principal sujet de Cymbeline, il va prendre chez Hollinshed l'épisode relatif à la guerre des Bretons contre Rome. Semblablement dans Beaucoup de bruit pour rien : cette comédie renferme de nombreux incidents qui ne se trouvent point chez l'Arioste; il les a trouvés chez Bandello. Enfin, s'il modifie, dans Roméo et Juliette, le dénouement du nouvelliste italien, c'est en s'ap- " propriant celui d'Arthur Brooke'.

Entre les quarante pièces écrites par Shakespeare, trois pourraient être de son invention : le Songe d'une nuit d'été, Peines d'amour perdues et la Tempête. Encore le Songe d'une nuit d'été ne lui appartient pas en propre. Emile Montégut le qualifie d'œuvre purement « subjective »; mais, après avoir signalé plusieurs écrivains chez lesquels le poète en recueillit « les aventures et les caractères »,

il l'appelle une « aimable macédoine 2 ». A l'égard

de Peines d'amour perdues et de la Tempête, on ne connaît aucune production d'où Shakespeare put tirer sa donnée. Pourtant on n'ose pas affirmer qu'il l'inventa; on espère bien découvrir tôt ou tard

un ouvrage quelconque dont il s'est inspiré plus

ou moins. Dans son commentaire sur la première des deux pièces, Montégut déclare que « les indications manquent3 » ; et, quant à la seconde : « Elle présente, remarque-t-il, cette particularité curieuse :

les éléments en sont restés jusqu'ici inlrouvables 4», On signale d'ailleurs une comédie alle-

1. Brooke le devait à un adaptateur français, Pierre Boisteau.

2. OEuvres complètes de Shakespeare, t. I, Avertissement au

Songe d'une nuit d'été.

3. Ibid., t. II, Avertissement à Peines d'amour perdues.

4. Ibid., t. I, Avertissement à la Tempête.

mande dont le sujet ressemble à celui de la Tempête, et certains veulent y voir la traduction de quelque vieille comédie anglaise imitée par Shakespeare. Ce sont là de simples conjectures; mais attribuer au poète l'invention d'une de ses œuvres paraît chose tellement étrange, que la critique, pour cette seule raison, les juge très plausibles.

Shakespeare, dit-on, prend son bien où il le trouve. Assurément, lorsqu'il trouve « son bien » chez des écrivains médiocres, il rend service à ces écrivains, dont, sans lui, nous ignorerions peut- être le nom; et du reste, un sujet demeure la propriété de l'auteur qui l'a finalement achevé, même quand il n'en a pas conçu l'idée première. Mais, prenant maints sujets chez des auteurs dépourvus de génie, Shakespeare imite souvent ou reproduit des modèles que son génie ne fit point oublier. Par exemple, il doit Roméo et Juliette à deux conteurs italiens dont les nouvelles, que je crois, se lisent encore; et, si sa pièce a prévalu sur leurs récits, c'est grâce au relief de la forme dramatique.

« Le mot poète, écrit Montégut1, doit-il être entendu dans le sens de faiseur, de créateur ou de metteur en œuvre, & arraiigeiii,?... Quand on considère telle pièce de Shakespeare, on peut penser que cette traduction de son nom de poète par celui d'arrangeur, loin de le diminuer, en exprime mieux au contraire l'incomparable éclat. » Qu'est-ce donc à dire? Le poète anglais mérite-t-il vraiment plus d'admiration en imitant Bandello, voire « un certain Whetstone2 », que s'il avait inventé le sujet de

1. Œuvres complètes de Shakespeare, t. II, Avertissement à

Mesure pour mesure.

2. Id., ibid.

Roméo el Julielle ou celui de Mesure pour mesure? Sans doute, l'invention se rapporte avant tout\* à ce qu'une œuvre renferme de beauté, de vérité humaine, à sa valeur artistique et morale. Cependant, jusque dans les pièces où Shakespeare « arrange » des œuvres informes, on ne saurait nier qu'une espèce d'invention lui manque. Et cette invention-là peut bien être subalterne. Mais, quand il modifie de soi-même son modèle, fut-ce sur un point sans importance, on ne manque pas de lui en faire honneur. On méprise l'invention matérielle chez ceux qu'il imite; et, dès qu'on en aperçoit quelque trace dans son théâtre, on ne tarit plus d'éloges.

Dans Comme il vous plaira, Shakespeare suit une nouvelle anglaise. « La nouvelle, dit un commentateur, est jolie, amusante, et d'une analyse morale très fine... Tous les caractères et toutes les aventures de la pièce s'y rencontrent, et le grand poète s'en est inspiré sans façon1. » Or, qu'est-ce qui nous y révèle, selon lui, le génie inventif du grand poète? Shakespeare a choisi « des noms propres plus heureux » : Orlando en place de Rosador, Olivier en place de Saladin, Frédéric en place de Gérismond. Et pareillement, dans le Conte d'hiver, dont les trois premiers actes reproduisent un récit de Robert Greene, ce même commentateur note, avec la même admiration, qu'il substitue aux noms « baroques » de Pandosto, d'Egistus, de Garinter et de Franion ceux de Polixènes, de Léontes, de Mamillius et de Camille. Nous ne nous expliquons pas, du reste, pourquoi Polixènes aurait

1. Montégut, OEuvres complètes de Shakespeare, t. III, Avertissement à Comme il vous plaira.

« meilleure tournure » que Pandoslo, ni en quoi Egistus paraît « baroque ».

Quand Shakespeare modifie ses sujets d'emprunt, les changements dont il s'avise ne sont pas toujours des améliorations. En voici deux ou trois exemples pris dans les pièces qu'on tient pour les plus belles.

Le roi Lear, divisant son royaume entre ses trois filles selon l'affection que déclare lui porter chacune d'elles semble bien, tout au début, atteint d'imbécillité : et comment pourrions-nous dès lors nous intéresser à lui? « Shakespeare, dit M. Mézières, a lu la scène de la légende; quelle qu'elle soit, il la conserve; elle a l'autorité d'un fait qu'il n'est pas chargé d'expliquer et que le spectateur commentera à loisir. De combien d'événements inexplicables ne sommes-nous pas témoins 2? » Lors même qu'elle se rapporterait en effet à des événements, une telle justification vaudrait peu. Mais ce n'est point d'un événement qu'il est ici question, c'est d'un acte; et cet acte, le poète devait nous le rendre vraisemblable. Imaginera-t-on, pour justifier Shakespeare, je ne sais quelle forme de théâtre où les personnages agiraient sans que nous pussions nous expliquer les motifs de leurs actions? « Si cependant, continue M. Mézières, il fallait à toute force trouver l'explication de la première scène du Roi Lear, il ne serait pas impossible de la tirer du texte même. L'interrogatoire que le vieux père fait subir à ses enfants serait un de ces caprices auxquels se livrent, surtout dans leur vieillesse, les hommes qui ont l'habitude d'être obéis et de gouverner

1. Cf., chapitre l, 8 n.

2. Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques, chapitre VI.

despotiquement leur famille. » Voilà, sous une autre forme, ce que nous disions; M. Mézières, qui répugnerait à le dire, le laisse assez entendre. Or cette scène, Shakespeare ne la prend pas dans le drame de son prédécesseur anonyme. Chez son prédécesseur, la conduite de Lear s'expliquait, nous l'avons vu, par le désir de garder auprès de soi Cordélie. Et, quoique peu raisonnable, elle était certainement moins absurde; elle ne nous montrait pas dans le vieux roi un despote tombé en enfance.

Au demeurant, la pièce que Shakespeare imite, œuvre d'un écrivain sans génie, paraît, si l'on en considère la composition générale, de beaucoup supérieure à la sienne. Shakespeare y a mêlé l'histoire de Glocester et de ses deux fils, qui double inutilement celle de Lear et de ses trois filles1, puis, dans l'histoire même du roi, il ajoute maintes superfétations, amplifications, exagérations, d'où procède un pathétique déclamatoire. Il accumule sur la tête de Lear toutes les misères que peut comporter la vie humaine; et, d'autre part, il le rend fou. Voilà en quoi consiste principalement son invention. Le Roi Lear est regardé comme le plus tragique des chefs d'œuvre shakespeariens. Le plus mélodramatique, j'y consens. Mais faisons la différence. Nous montrer Lear errant, la nuit, sur une lande sauvage, nu-tête, transi de froid, battu par la pluie, fouetté par le vent et aveuglé par les éclairs, je n'aperçois rien là dont les Anicet Bourgeois et les Dennery ne fussent peut-être tout aussi capables que le grand Will.

1. Il l'emprunte d'ailleurs à l'Ai,cadie de Sydney.

Dans Hamlet, Shakespeare met en scène le principal épisode du récit long et touffu que Belleforest ayait emprunté à Saxo Grammaticus : et, s'il y adjoint beaucoup de personnages et d'incidents, il en supprime un grand nombre où se peignait naïvement la barbarie des anciens Scandinaves. Mais ce que nous remarquerons ici, c'est que le caractère et la conduite d'Hamlet ne présentent pas, dans la nouvelle française, ces incohérences qui, dans la pièce de Shakespeare, le rendent inintelligible. Voulant venger son père, empoisonné par son oncle Feggon, Hamlet simule la démence. Feggon a des doutes : d'abord, il lui ménage un rendez-vous avec une jeune fille chargée de surprendre son secret; ensuite, il épie ses confidences à sa mère. Hamlet ne se trahit pas. Et néanmoins les doutes de Feggon persistent. Il expédie alors le jeune prince en Angleterre pour l'y faire tuer; celui-ci use du même expédient que dans Shakespeare; après quoi, revenu en Danemark, il égorge Feggon et règne à sa place. Comme on le voit, nous ne trouvons point chez l'Hamlet légendaire les, contradictions qui nous déconcertent chez l'Hamlet du poète anglais. Et nous n'y trouvons pas davantage l'intérêt psychologique et moral qu'offre l'Hamlet shakespearien ; mais cet intérêt, à vrai dire, est surtout celui d'une énigme1.

Comparant Othello avec le récit d'où l'a tiré Shakespeare, les critiques veulent en montrer la supériorité. Fort bien. Et pourtant ce récit, sur beaucoup de points, semble mieux conduit que le drame, soit quant au développement de l'action,

1. Cf. le chapitre VIII.

soit aussi quant à la justesse des caractères.

« Chez le conteur italien, dit Montégut, l'enseigne ne se contente pas de se faire donner le mouchoir par ruse, il le vole de sa propre main dans la ceinture de Desdémone. L'incident est autrement naturel et subtil à la fois dans Shakespeare, grâce à la transformation qu'il lui a fait subir. Iago profite de la faiblesse de sa femme Émilie pour lui arracher le mouchoir, et celle-ci, pour ne pas mécontenter son mari, consent à commettre un léger abus de confiance1. » Quoi que Montégut prétende, je n'aperçois là aucune subtilité; et la méthode directe qu'appliquait l';ago primitif, si elle n'avait sans doute rien de subtil, me paraît beaucoup plus vraisemblable. En réalité, Émilie ne se laisse pas arracher le mouchoir par Iago, elle le lui offre; et notre critique, qui estime si naturel le procédé dont use Shakespeare, ne réussit point à nous expliquer la conduite de la jeune femme. « Émilie, ajoute-t-il, n'a pas commis de larcin, elle a ramassé un objet perdu, qu'elle s'est contentée de ne pas rendre. L'objet retenu n'est qu'un mouchoir. Et puis, cela fait plaisir à son mari. » Pauvre casuistique, si l'on veut rendre Émilie excusable. Mais il s'agit de tout autre chose, de quelque chose que Montégut semble complètement oublier. Ce mouchoir, Émilie ne l'ignore pas et elle-même en prévient Iago, c'est un don du More, son premier don. Iago, d'ailleurs, l'a plusieurs fois sollicitée de le lui remettre; et elle connaît assez le gredin pour se douter qu'il médite quelque mauvais coup. Or, Émilie aime sa maîtresse, elle la sert, partout ailleurs,

1. OEuvres complètes de Shakespeare, t. IX, Avertissement à

Othello.

avec le zèle le plus affectueux. Comment donc se peut-il qu'elle offre le susdit mouchoir à lago? Aussi bien, elle sera là dans la scène où Othello le réclame; et elle gardera le silence, elle laissera le More crier et menacer, alors que deux mots justifieraient Desdémone.

Un grave défaut de la pièce, c'est que les raisons qui font agir Iago nous paraissent insuffisantes. Il reproche au More de lui avoir préféré Cassio, et il le suspecte de s'être glissé dans son lit. Mais, quelle que soit sa scélératesse, la première de ces raisons ne saurait motiver un tel acharnement. Et, pour ce qui concerne la seconde, lui-même en fait assez bon marché. « Le public croit, dit-il au début1, qu'Othello m'a remplacé entre mes draps. Sans savoir ce qu'il en est, j'agirai comme si je le tenais certain. » On pourrait citer, à vrai dire, le monologue de l'acte suivant2 où il déclare que ce soupçon, comme un poison minéral, ronge ses entrailles. Mais devons-nous faire d'Iago un nouvel Othello? Ses pareils ne sont pas jaloux à ce point; et, du reste, s'il agissait sous l'empire de la jalousie, sa jalousie se trahirait autrement que par quelques paroles jetées çà et là au cours d'un monologue. La nouvelle italienne explique bien mieux ses crimes : il aime Desdémone, et, quand la jeune femme l'éconduit, il croit qu'elle est éprise de Cassio 3. Cet amour dédaigné, qui motive sa haine pour Cassio, pour Othello et pour Desdémone elle- même, la pièce anglaise n'en fait aucune mention.

1. Acte I, scène ni.

2. Acte II, scène i.

3. L'Iago et le Cassio de Shakespeare s'appellent dans

Cinthio l'Enseigne et le Caporal.

Après avoir dit dans un de ces monologues où il nous découvre candidement sa noirceur : « J'aime aussi Desdémone », il ajoute : « Ce n'est pas désir charnel; je l'aime parce qu'elle me fournit en partie l'assaisonnement de ma vengeance' ». Aussi ses crimes nous paraissent tout gratuits, et les critiques doivent, ou bien, avec Montégut, le représenter comme « un farceur de taverne et de caserne, qui, ne voulant d'abord que mystifier Othello, devient par degrés insensibles un scélérat complet2 », ou bien, avec M. Mézières, lui prêter je ne sais quelle passion du mal pour le mal et en faire une sorte de démon3. Mais l'explication proposée par M. Mézières est vraiment trop simple, et, quant à celle de Montégut, relisons le monologue sur lequel finit le premier acte ; son farceur de caserne et de taverne s'y montre dès lors, le plus « complet » des scélérats4.

On penserait que Shakespeare, disposant à sa guise du temps et du lieu, ne pût jamais manquer d'étoffe. Cependant, le sujet dont ses devanciers avaient tiré soit une nouvelle, soit un drame, lui suffit rarement pour remplir son cadre ; et rien ne montre mieux combien il manque d'invention.

Parfois, il se met lui-même en frais ; c'est ainsi

1. Acte II, scène i.

2. OEuvres complètes de Shakespeare, t. IV, Avertissement à

Othello.

3. Shakespeare, ses œuvres et ses critiques, chap. VI.

4.... « Je hais le More... Il me tient en estime; mes machina- tions n'en opèreront que mieux sur lui. Cassio est un bel homme ; voyons donc un peu comment faire pour prendre sa place et donner plein essor à ma vengeance par un coup double de gre- dinerie, etc. Je tiens mon plan; le voilà engendré : l'enfer et la nuit devront maintenant faire naître au jour ce monstre. »

que, dans les Méprises, il ajoute deux autres jumeaux à ceux de la comédie latine, qu'il intercale dans Beaucoup de bruit pour rien l'histoire de Bénédict et de Béatrice, ou dans le Soir des rois celle de Malvoliol. Ordinairement il juxtapose dans une seule pièce plusieurs sujets pris chez différents auteurs : rappelons-nous par exemple les Deux Gentilshommes Véronais, Cymbeline, le Roi Leal,2, Mais, qu'il imagine des épisodes adventices ou qu'il les emprunte ailleurs, il montre une égale inaptitude à tirer parti d'un sujet. Si la véritable invention ne lui manquait pas, il trouverait assez d'éléments dans l'étude du cœur humain sans charger encore de nombreux incidents les thèmes les plus compliqués que lui fournissent ses prédécesseurs. Disons-le, son analyse psychologique est généralement très sommaire3; et voilà pourquoi il cherche autre part la matière de cinq actes.

Outre les moyens déjà indiqués, c'est tantôt un développement qui tourne court, tantôt la représentation de choses qui ne parlent qu'aux yeux ou qui sont purement insignifiantes, tantôt des intermèdes postiches qui tiennent la place du sujet, des personnages qui n'intéressent pas l'action et qui n'y jouent aucun rôle.

Citons d'abord quelques épisodes dont la brusque interruption frustre tout d'un coup notre attente.

Dans le Soir des rois, messire André Malejoue en veut à Viola, aimée, sous le nom de Césario, par la comtesse. Sachant sa poltronnerie et sa sottise,

1. Cf. le chapitre l, 9 i.

2. Ibid.

3. Cf. le chapitre VIII.

messire Tobie Bedaine, pour se jouer de lui, l'encourage à rédiger un cartel. « Va, écris-moi cela de main martiale, sois impertinent et bref... Allons! à l'œuvre 1 Mais bonne provision de fiel dans ton encre 1! » Un peu plus loin, messire André Malejoue apporte le cartel et le donne à messire Tobie Bedaine. Et messire Tobie Bedaine en fait la lecture avec force louanges et félicitations. Puis, — il le met tout bonnement dans sa poche. « Certes, se dit-il, je n'enverrai pas cette lettre... Stupide comme elle est, elle ne causerait à Césario aucun effroi; il s'apercevrait qu'elle vient d'un lourdaud. Je vais lui adresser un défi verbal, en donnant Malejoue pour un brave de grande réputation2, » etc. Ainsi, toute l'histoire du cartel n'aboutit à rien.

Dans Comme il vous plaira; on voit le bouffon Pierre de Touche survenir au beau milieu du troisième acte 3, tenant par la main une paysanne qui nous est inconnue. Ils causent ensemble, et nous apprennent qu'ils attendent là, sous les arbres, messire Olivier Bredouille, vicaire du bourg voisin, lequel doit bénir leur mariage. Entre le vicaire: il exige que, selon la loi, quelqu'un lui présente la future. Jacques, caché jusqu'alors, se montre soudainement; il veut bien la présenter. Mais, tout aussitôt, il fait honte au bouffon de ce mariage en plein air, il l'envoie chercher un autre prêtre, qui opérera dans l'église; et voilà Pierre de Touche congédiant Bredouille, puis emmenant sa paysanne sans plus de façons.

Dans Beaucoup de bruit pour rien, Claudio, qui

1. Acte III, scène n.

2. Ibid., scène iv.

3. Scène m.

aime Héro, demande au prince d'Aragon, don Pédro, d'être son intermédiaire. Don Pédro y consent. « Je sais, répond-il, que nous allons avoir une mascarade; je pourrai jouer ton rôle sous un déguisement, je ferai prisonnières les oreilles d'Héro par l'assaut impétueux et puissant de mes déclarations amoureuses, puis, après cela, je m'ouvrirai à son père, et la conclusion, c'est qu'elle t'appartiendra 1. » Ce procédé semble assez étrange. Et que pouvons-nous croire, quand don Pédro, pendant la mascarade, s'avance en effet vers Héro, la prend à l'écart et se retire avec elle? Le prince, une fois agréé de la jeune fille, la cédera-t-il à Claudio? Nous supposons ce que suppose Claudio lui-même. Il reconnaît son imprudence. (c Don Pédro, se dit-il, courtise Héro pour me l'enlever. L'amitié est constante en tout, sauf dans l'office et dans les affaires de l'amour. En amour, les cœurs doivent parler sans truchement... Adieu donc, Héro"! » Ainsi, la chose parait sûre, don Pédro ne voudra pas abandonner sa conquête, et de là sans doute dérivera toute l'intrigue. N'en croyez rien. Bientôt après, Claudio apprend que le prince n'a jamais eu la pensée d'usurper sa place. Et dès lors une nouvelle pièce va commencer, et, jusque-là, le poète nous mettait, si je puis dire, sur une fausse piste.

Dans Mesure pour mesure, il s'agit, à un certain moment, de sauver un jeune gentilhomme qui doit subir la peine capitale, et dont le gouverneur de la ville, Angélo, a demandé qu'on lui portât la tête,

1. Acte I, scène i.

2. Acte II, scène J.

Rien là d'embarrassant : on exécutera un autre prisonnier. Notez que Shakespeare fait de son mieux pour rendre la substitution vraisemblable : Bernardin — ainsi s'appelle ce prisonnier, — est enfermé depuis neuf ans, pendant lesquels, on ne l'a ni libéré ni envoyé à l'échafaud, sa culpabilité semblant douteuse; or, voici qu'on vient de découvrir des preuves certaines, et lui-même se reconnaît coupable. On l'appelle. Seulement, il a bu toute la nuit, et le duc, après l'avoir interrogé, s'aperçoit qu'il n'est « nullement prêt à mourir1 ». Comme on ne saurait, en conscience, l'envoyer ainsi dans l'autre monde, ce n'est pas lui qu'on décapitera, c'est un pirate de Raguse, qui, justement, trépassa la veille même. Mais alors, que venait faire le Bernardin? Fallait-il si bien préparer son exécution afin d'exécuter en son lieu et place un Ragusain mort de fièvre maligne?

Shakespeare, selon certains critiques, voulait ajouter par cette scène un trait de plus à « l'admirable figure » de son héros. Voyons un peu. Le duc épargne Bernardin comme « incapable de bien mourir ». Tel est le cas pour maints criminels. On les gardera donc en prison, et ils y mèneront joyeuse vie, ripaillant et « buvant dur », jusqu'à ce qu'une fièvre maligne les emporte. Cependant, s'il y en a un qui paraisse capable d'une bonne mort — et celui-là serait sans doute le plus capable aussi de bien vivre — on lui coupera la tête ans barguigner. Est-ce là, je le demande, la morale dont nos critiques veulent que le duc fasse profession?

1. Acte IV, scène m.

Maintenant, voici des scènes qui ne s'adressent qu'aux yeux et aux oreilles.

Dans Coriolan, toutes celles de bataille. Assuré- mentil était bon de nous montrer Marcius justifiant sa réputation. Mais une moitié du premier acte se passe en marches et en contre-marches de troupes, en assauts ou retraites, avec drapeaux au vent, fanfares et tambourinades. Ne pourrions-nous, sans un tel appareil, croire que Marcius a mérité son surnom de Coriolan? Je ne voudrais point astreindre Shakespeare à la méthode classique qui remplace trop souvent l'action par le récit. Pourtant un beau récit, comme celui du combat où Rodrigue est surnommé le Cid, vaudrait bien, semble-t-il, tout ce brouillamini et tout ce tintamarre.

Dans Othello, le théâtre représente, au début du second acte, une esplanade devant la mer. Voix à l'extérieur : « Une voile! une voile ! une voile! » Coups de canon. Alors paraissent Desdémone, Emilie et Iago, qui viennent de débarquer. Nouvelles voix à l'extérieur « Une voile! une voile! » Nouveaux coups de canon. Et, quelques instants après, paraît Othello avec toute sa suite au son de la trompette. N'est-ce pas un beau spectacle? Et l'on peut être bien sûr que les lascars dont se composait en grande partie l'auditoire de Shakespeare devaient y prendre un plaisir extrême.

Pareillement, la première scène de la Tempête nous montre un vaisseau faisant naufrage. Ici, les coups de tonnerre sont substitués aux coups de canon. Nous voyons entrer et sortir, puis rentrer et ressortir, le capitaine, le maître d'équipage, des matelots, des passagers; nous entendons crier les

ordres : « Mettez à la cape sous la grande voile ! Serrez le vent », etc. Et tout cela s'entremêle de plaintes, d'injures, de clameurs désespérées. Tels spécialistes ont remarqué comme quoi cette représentation d'un naufrage es,t exacte jusque dans les moindres détails. Je le veux bien. Mais on fait mieux encore depuis que nous avons le cinématographe.

Certains épisodes d'un genre plus ou moins analogue peuvent bien être en eux-mêmes très louables; seulement, ils ne servent qu'à retarder la marche de l'action.

Signalons entre autres deux scènes de Roméo et Juliette admirées par tous les critiques. Sur le rapport de Balthazar, Roméo croit que Juliette est morte, et il veut aussi mourir. Où trouvera-t-il du poison? c'est, maintenant, la question qui se pose. Il a remarqué tout à l'heure, dans les environs, une boutique d'apothicaire; le voilà, comme s'il se piquait, en pareil moment, de nous tracer des croquis pittoresques, portraiturant l'apothicaire et décrivant la boutique. « Ses habits étaient déchirés et sa mine sombre. L'âpre misère l'avait rongé jusqu'aux os. Du plafond pendait un alligator empaillé et d'autres poissons (sic) monstrueux; sur les rayons étaient placées quelques misérables boîtes vides, des pots de terre verte, des vessies, des graines avariées, des restes de ficelle, de vieux gâteaux de roses çà et là épars, pour faire montre 1. » Après cela, Roméo pousse la porte, entre, et converse longuement avec le pauvre homme, qui, pressé par l'indigence, s'expose, pour quarante

1. Acte V, scène i.

ducats, à la peine de mort, en lui remettant la drogue demandée. Quel intérêt tout cela peut-il donc nous offrir? Roméo va boire une drogue : avons-nous besoin d'apprendre comment il se la procure? Apothicaire, vessies, alligator et autres poissons, que nous voulez-vous?

Un grand nombre d'épisodes sont en même temps insipides et superflus. Il suffira d'en citer un ou deux.

Lancelot 1 passe du service de Shylock à celui de Bassanio : nous en avons pour six pages. C'est, premièrement, un monologue où il se consulte. Secondement, son entretien avec le vieux Gobbo, rencontré par hasard. Troisièmement, sa démarche auprès de Bassanio2. Aussi bien, -Lancelot est un personnage tout à fait subalterne. Et Gobbo, lui, ne reparaîtra plus. Et, si l'on se passerait volontiers des calembours que débite le fils, les pataquès dont le père émaille ses propos n'ont peut-être pas de quoi justifier son rôle.

Borachio3, en veine de confidences, raconte à un compère que, par un stratagème odieux, il a jeté le déshonneur sur Héro ; heureusement — béni soit le hasard ! - des veilleurs de nuit stationnent tout près de là, juste à point pour entendre et n'être pas vusi. Sans doute, c'est une scène des plus importantes, car, on pouvait s'y attendre, le dénouement en sortira. Mais faut-il que les veilleurs et leurs deux chefs, Dogberry et Verges, « officiers

1. Le Marchand de Venise.

2. Acte II, scène n. ,

3. Beaucoup de bruit pour rien.

4. Acte III, scène ni.

de police stupides », occupent une telle place? D'abord, ledit Dogberry et ledit Verges donnent de longues instructions à leurs hommes1. Un peu plus loin, ceux-ci, après avoir surpris les confidences de Borachio, qu'ils interprètent tout de travers, l'appréhendent comme paillard 2. Ensuite, les deux stupides officiers de police annoncent la chose au gouverneur, lequel, impatienté de leur sottise, les renvoie dos à dos 1. Nous les retrouvons dans la prison, où ils interrogent l'accusé \ Puis, ils l'amènent chez le gouverneur, et l'on doit, une fois encore, essuyer les bredouillages de ces fantoches avant que le guet-apens dont Héro a été victime ne soit enfin découvert ü. A quoi bon de pareilles scènes? Quand même les deux magistrats et leurs acolytes nous paraîtraient aussi plaisants que le pensait probablement Shakespeare, elles n'en resteraient pas moins inutiles; mais ce sont bourdes et turlu- pinades, bonnes pour les tréteaux de carrefour6.

Dans d'autres pièces, maintes scènes n'ont aucun rapport avec le sujet.

Lorsqu'elle a appris le prochain départ du comte Bertrand, Hèlène7 pleure et gémit; entre inopinément ce vilain sire de Parolles. Et alors, sans plus songer à sa douleur, la jeune fille engage avec lui, sur la virginité, une conversation assez peu virginale. Il demande, en la voyant toute pensive :

1. Acte III, scène in.

2. Id., ibid.

3. Ibid., scène v.

4. Acte IV, scène n.

5. Acte V, scène i.

6. Les scènes bouffonnes, dans le théâtre shakespearien, sont presque toujours en hors-d'œuvre.

7. Tout est bien qui finit bien.

« Est-ce la virginité qui fait le sujet de vos méditations? — Oui, répond-elle; permettez-moi de vous interroger. L'homme en est ennemi : comment pourrons-nous la fortifier contre ses attaques? » Et ils discutent ce point de physiologie amoureuse pendant deux pages, jusqu'à ce qu'un serviteur, appelant Parolles auprès de Bertrand, interrompe leur délicat entretien 1.

Mais, parmi tant d'épisodes non moins superflus, qui abondent dans toutes les pièces de Shakespeare, empruntons-en plutôt quelques-uns à ses chefs-d'œuvre, à Macbeth par exemple et à lIamlet.

On se rappelle peut-être celui de Mabecth où parait la déesse Hécate. Intervenant tout d'un coup vers la fin du troisième acte 2, Hécate récrimine véhémentement contre les sorcières. Nous ne savons même pas au juste pourquoi. Et puis, son tardif concours, qu'elle leur impose, ne semble guère utile; jusque-là, les trois sœurs n'en ont eu aucun besoin, et, quand nous les retrouverons au début du quatrième acte, leur chaudron magique, avant qu'elle n'arrive, sera déjà rempli de crapauds et de serpents. Mais si, dans l'intervalle des deux scènes, Hécate va faire ce qu'elle annonce, désormais Macbeth ne s'appartiendra plus à lui-même, et, sa volonté subissant des influences supérieures, la pièce n'aura, par suite, aucune signification morale3.

Dans Hamlei se trouvent un grand nombre de scènes tout aussi oiseuses. Par exemple, celle de Polonius et de Reynaldo4 n'intéresse en quoi que ce

1. Acte I, scène i.

2. Scène v.

3. Cf. le chapitre VIII.

4. Acte 11, scène i.

soit ni l'action générale, ni même tel ou tel épisode. Envoyant à Paris un de ses serviteurs, qui doit prendre des informations sur la conduite de Laër- tes, Polonius lui indique, avec force radotages, la manière dont il faut procéder. Et ces radotages accusent sans doute l'imbécillité du vieux chambellan. Mais que ne paraît-elle dans une scène plus ou moins liée au sujet? Quand Laértes revient de Paris pour venger son père, avons-nous besoin de savoir s'il y fréquenta les tripots? Aussi bien, nous l'ignorons, car Reynaldo ne rend pas compte de son enquête.

Plus loin, le jeune prince invite un des comédiens à déclamer un morceau 1. Or, ce morceau dure presque trois pages; et Polonius, qui donne là une preuve de sens, a beau interrompre en disant : « C'est trop long », le comédien, encouragé par Hamlet, continue son pathétique récit où l'emphase et le précieux font un horrible mélange. Mais de quoi s'agit-il? Du meurtre de Priam, qu'Énée raconte à Didon.

Souvent, un acte tout entier se passe sans aucun progrès.

Nous avons vu que, dans le Marchand de Venise, le dernier est, si j'ose dire, une sorte de rallonge. Dans beaucoup d'autres pièces, le second ou le troisième laissent les choses au même point; une brève indication pourrait en tenir lieu.

Quel est le sujet de Peines d'amour perdues? Le roi de Navarre et trois gentilshommes, ses amis, se retirent dans une solitude en faisant vœu de ne

1. Acte II, scène n. — On pourrait citer aussi la conférence d'Ilamlet sur la récitation dramatique, acte III, scène n.

plus aimer. Survient, avec trois dames, la princesse de France, à laquelle son père a confié une négociation. Il faut bien les recevoir. Naturellement, l'amour se met de la partie ; chacun courtise bientôt sa chacune. La princesse et les trois dames, qui connaissent le vœu des galants, prennent plaisir à les agacer, à les railler, à les mystifier; après quoi, touchées de leurs hommages, elles daignent enfin s'y rendre. Et quelle est, maintenant, la matière du troisième acte? Un seigneur espagnol, Armado, dont le rôle n'a rien que d'épisodique, se fait amener par son page le bouffon Grossetête et lui donne un billet pour une jeune paysanne; ensuite, un des trois gentilshommes navarrais, Biron, rencontrant ledit Grossetête, lui remet, pour une des trois dames françaises, Rosaline, un autre billet. Et voilà tout; rien de plus. Il va d'ailleurs sans dire que le bouffon portera le billet d'Armado à Rosaline et celui de Biron à la paysanne ; mais ce sera de quoi remplir la première moitié du quatrième acte, et le troisième ne fait que préparer cette méprise.

Dans le second acte de Roméo et Juliette tout ce qui modifie la situation tiendrait en trois lignes. — Scène i : Devant le jardin des Capulets. Après un court monologue, Roméo escalade le mur. Entrent Benvolio et Mercutio; ils appellent leur ami, et, quand Mercutio nous a rebattu les oreilles de ses bons mots, tous deux sortent. — Scène n : C'est celle du balcon. — Scène m : L'ermitage de frère Laurent. Une corbeille à la main, frère Laurent s'adresse une tirade sur la vertu des herbes qu'il vient de cueillir. Entre Roméo, qui lui demande de le

marier. — Scène iv .. ~ n3Ds- Entrent Benvolio et

SHAKESPEARE.

7

Mercutio; ils en sont encore à chercher où Roméo peut bien être. Benvolio endure avec sa patience ordinaire les éternels lazzi de son insupportable compagnon; puis, entre Roméo, lequel y répond par des plaisanteries tout aussi spirituelles. Entre la nourrice; elle demande à Roméo, de la part de Juliette, en quel lieu et à quelle heure se fera la cérémonie nuptiale. — Scène v : Le jardin des Capulets. Juliette maudit sa messagère, qui n'est pas encore de retour. Mais la voici; après toutes sortes de lantiponnages, elle se laisse enfin arracher la réponse de Roméo ; et ce serait de l'excellent comique, si seulement Juliette nous intéressait moins que la nourrice. — Scène vi : La cellule de frère Laurent. Entre le frère avec Roméo; à peine ont-ils échangé quelques paroles que Juliette entre aussi, et tous les trois sortent dare-dare pour se rendre à l'église. — On le voit, cet acte, sauf la seène du balcon, renferme uniquement des choses insignifiantes ou superflues. Qu'est-ce que nous y apprenons ? Roméo et Juliette vont se marier. Encore se marieront-ils pendant l'entr'acte.

Non moins vide est le second acte d'Othello. Nous savons, après le premier, qu'Othello, chargé de repousser une attaque des Turcs contre Chypre, emmène avec lui Desdémone, et que l'enseigne Iago, auquel il a préféré Cassio pour lieutenant, médite de se venger. Mais qu'y a-t-il dans le second acte? — Scène i : Une esplanade devant la mer. Arrivent d'abord Cassio, ensuite Iago et Desdémone : en attendant qu'Othello aborde, on cause de n'importe quoi. Entre Othello; il embrasse sa femme, et tous deux s'acheminent vers le palais, cependant qu'Iago donne à Rodérigo des instruc-

tions, puis, dans un monologue, nous découvre ses projets. — Scène n : Une rue. La tempête a détruit la flotte turque, et un héraut lit une proclamation du More, qui ordonne des réjouissances publiques. — Scène m : Cassio, mis en pointe de vin par les soins de l'enseigne, blesse Montano, l'ancien gouverneur de Chypre. Entre Othello, qui révoque le lieutenant. Alors Iago engage Cassio à solliciter l'intervention de Desdémone; resté seul, il en profite pour nous débiter un second monologue. Entre Rodérigo; après lui avoir prêché la patience, Iago le congédie, et se remet à monologuer de plus belle. — Ainsi cet acte tout entier, parmi les nombreux épisodes dont le poète régale nos yeux, ne renferme rien d'utile que la révocation 4u lieutenant. On piétine sur place; et le développement de l'action ne commencera pas avant le troisième acte.

Enfin, tel ou tel personnage pourrait être retranché sans qu'on s'en aperçût.

Portia 1 figure dans deux scènes : l'une, où elle reproche à Brutus de ne pas lui confier ce qui l'inquiète2; l'autre, où elle exprime ses craintes pendant la cérémonie du Capitole et envoie Lucius chercher des nouvelles3. Ces deux scènes se trouvent au second acte : dès lors, elle ne reparaît pas, et même on la nomme une seule fois, quand elle vient de mourir. Son rôle semble d'autant plus inutile qu'elle occupe moins de place dans la tragédie. Mais, ayant sous les yeux la Vie de Brutus, Shake-

1. Jules César.

2. Acte II, scène i.

3. Ibid., scène IV.

speare en « corse » autant que possible sa pièce 1.

C'est la même raison qui lui fait prendre encore chez l'historien grec les deux personnages du rhéteur Artémidore et d'un certain poète anonyme2.

Plutarque rapporte qu'Artémidore s'approcha de César devant le Capitole et lui tendit un billet où il l'avertissait de prendre ses précautions contre les conspirateurs. Voilà une anecdote que Shakespeare ne pouvait manquer de mettre à profit. Vers la fin du second acte, la scène se transporte de chez César dans une rue, tout exprès pour qu'Artémidore y paraisse, un papier à la main. Ce papier, il nous en fait obligeamment la lecture ; puis, il nous annonce son projet de le remettre à César comme une supplique. Nous retrouvons notre homme un peu plus loin parmi la foule qui se presse sur le passage du dictateur. « Salut, César, s'écrie-t-il ; lis une requête... Ne tarde pas : lis-la immédiatement3. » Mais, sans même lui adresser la parole : « Eh bien, demande César, le camarade est fou? » Tout ce qu'Artémidore obtient en langage direct, ce sont trois mots de Publius : « Maraud, fais place 1 » Et César s'éloigne; et le brave Artémidore reste là fort ahuri.

Passons au poète.

Quand Brutus et Cassius, après leur querelle, viennent de se réconcilier, on entend une voix dans les coulisses. « Laissez-moi entrer, je veux voir les généraux. Il y a quelque chose entre eux ; il ne faut

1. On ne s'explique pas qu'il omette la scène pathétique des adieux à Brindes.

2. Dans Plutarque, c'est un philosophe.

3. Acte III, scène .1

pas les laisser seuls. » Paraît le poète, et nous assistons à ce qui suit.

CASSIUS. — Qu'est-ce donc?

LE POÈTE. — Par pudeur, généraux I A quoi pensez- vous? Soyez unis comme deux hommes tels que vous doivent l'être; car, j'en suis sûr, j'ai vu plus d'années que vous.

CASSIUS. — Ah 1 ahl que ce cynique rime misérablement 1

BRUTUS. — Partez d'ici, maraud I Impertinent coquin, hors d'ici!

CASSIUS. — Supportez-le, Brutus; c'est sa façon d'être.

BRUTUS. — Je m'informerai de son humeur lorsqu'il s'informera mieux du temps opportun. Qu'est-ce que les choses de la guerre ont à faire avec de sots rimailleurs? Hors d'ici, camarade 1

CASSIUS. — Allons, allons, décampe1.

Et, en effet, le camarade, dont le nom même nous demeure inconnu, se sauve sans demander son reste. Cette scène, Plutarquc devait assurément la mettre dans une biographie de Brutus ; mais quel intérêt peut-elle offrir dans la pièce?

Jules César nous représente encore un personnage non moins superflu, qui n'a, lui aussi, qu'une scène : on l'appelle Cicéron. Tout d'abord, Brutus, l'apercevant au milieu du cortège triomphal, lorsque la couronne est offerte à César, remarque la colère dont brillent ses yeux 2. Dans le second acte, les conspirateurs, après avoir délibéré s'ils se l'adjoindront, décident d'agir sans lui. « Jamais, a dit Brutus, Cicéroii ne voudra participer à une entreprise commencée par d'autres'. » Peut-être bien;

1. Acte IV, scène m.

2. Acte I, scène II.

3. Acte II, scène 1.

mais alors, pourquoi le faire paraître? Fallait-il évoquer un tel personnage à seule fin de mettre dans sa bouche quelques réflexions insignifiantes? Voici maintenant la scène où le grand orateur figure. C'est la nuit : les éclairs brillent, le tonnerre gronde. Rencontrant Cicéron dans une rue de Rome, Casca l'avertit des prodiges que ses propres yeux ont vus : hommes tout en feu courant par la ville, lion rôdant aux environs du Capitole, etc. « Certes, lui répond-il,notre époque couve d'étranges événements; mais, bien souvent, la manière dont nous interprétons les choses ne concorde pas avec la raison véritable. » Après ces judicieuses paroles, il observe encore que « le ciel troublé semble peu favorable aux promenades », puis quitte Casca en lui souhaitant une bonne nuit 1. Marcus Tullius Cicero va se coucher, et nous ne le reverrons plus.

Dans Mesure pour mesure, Lucio, quand Claudio a été mis en prison, demande à Isabelle de solliciter sa grâce. Ensuite, il la conduit chez le gouverneur, et, pendant qu'elle plaide la cause du jeune homme, il se borne à dire, tantôt : « Vous êtes trop froide », tantôt : « Bien ! Très bien ! » et encore : « Hardi! hardi ! » Voilà les deux scènes où Lucio participe à l'action; mais il a son rôle dans une bonne moitié de la pièce, et ne fait que nous y étourdir en débitant de plates facéties.

Presque aussi long, le rôle de Rodérigo dans Othello, et tout aussi oiseux. C'est lui, il est vrai, qui, au second acte, excite la colère de Cassio : ce dernier ayant donné à Montano un coup d'épée, Othello le révoque; et de là vont procéder les

1. Acte I, scène m.

artifices déjà conçus par Iago. Seulement, l'intervention de Rodérigo était-elle nécessaire? lago enivre d'abord le lieutenant; ne peut-il susciter lui- même, en prenant quelques précautions, cette querelle avec Montano? Partout ailleurs,' Rodérigo se borne à recevoir ses confidences. Vers la fin, l'enseigne le poignarde ; et sa mort ne sert pas davantage, car, avant de trouver des lettres dans sa poche, on connaît les crimes dont Iago va subir le châtiment.

La nouvelle où Shakespeare a trouvé le sujet de Roméo et Julielle ne fournissait, pour Mercutio, qu'une ébauche rudimentaire ; aussi les critiques lui font honneur de ce personnage comme d'une véritable création. Mais quoi? Son rôle consiste en jeux de mots ineptes à la fois et compliqués, en laborieuses boutades, en impromptus qui sentent la préparation. Ainsi que tous les personnages « spirituels » du poète anglais, il nous agace, il nous horripile, et semble y goûter, sa part dans l'action étant nulle, un détestable plaisir; et l'on bénit la bonne lame qui, au début du troisième acte, rend pour toujours muet cet incorrigible bavard. Émile Montégut veut que Mercutio soit « le pivot » de la pièce. « Si vous le supprimez, dit-il, le duel dans lequel Roméo tue Tébaldo se comprend plus difficilement, et, en tout cas, reste sans légitime excuse1. » Et voilà la principale ou même la seule raison que l'habile critique allègue pour soutenir une assertion si singulière. A vrai dire, Roméo, bien qu'insulté par Tébaldo, n'a pas voulu se battre avec le cousin de Juliette. Cependant il le provoque,

1. Œuvres complètes de Shakespeare, t. IX, Avertissement à

Roméo et Juliette.

Mercutio une fois tué, pour réparer « l'outrage fait à son honneur » ; et prétendra-t-on que Tébaldo n'imaginerait pas quelque autre moyen d'y faire outrage? Vivant ou mort, Mercutio est inutile. Si Shakespeare l'avait supprimé, nous y perdrions seulement un couplet sur la reine Mab dont peuvent s'orner les recueils de morceaux choisis. Mais ce couplet n'intéresse pas du tout la situation et figurerait aussi bien n'importe où. Roméo, qui lui-même le trouve un peu long, finit par l'interrompre 1, et l'on se demande pourquoi il a si longtemps attendu.

Personnages et incidents étrangers à l'action, scènes insignifiantes, spectacles purement extérieurs, épisodes d'où rien ne réussit, ce sont là des remplissages par lesquels on peut étoffer tant bien que mal une pièce ; et Shakespeare y recourt sans scrupule pour suppléer à son défaut d'invention.

Outre l'invention matérielle, — et peut-être ne mérite-t-elle pas tant de mépris, — l'invention morale lui manque, celle qui « consiste à faire quelque chose de rien 2 ». Empruntant partout ses caractères comme son action, il gâte bien souvent ce qu'il emprunte; et quand par hasard il invente, c'est presque toujours hors du sujet.

1. « Paix, paix, Mercutio, paix! Tu nous dis des riens. »

(Acte I, scène iv.)

2. Racine, préface de Bérénice.

CHAPITRE IV

L E. PATHÉTIQUE; LE COMIQUE

Ce qui caractérise essentiellement le génie de Shakespeare, c'est l'étendue et la variété; son œuvre, « miroir de la nature1 », en réfléchit les aspects les plus divers. Pourtant, comme la vie humaine, après tout, se réduit à deux éléments principaux, dont l'un constitue la part du drame, et l'autre celle de la comédie, on peut réduire à ces deux éléments le théâtre shakespearien, quelque complexe et multiple qu'en soit la forme : tantôt il excite la terreur ou la pitié, tantôt il provoque le rire. Considérons-le tour à tour sous ces deux aspects.

I. — LE PATHÉTIQUE.

En étudiant le pathétique de Shakespeare, nous remarquons d'abord qu'aucun dramaturge n'a mis sur la scène un plus grand nombre de cadavres.

Omettons même Titus Andronicus2 et Périclès; et cependant, s'il se contenta sans doute de rema-

1. Lessing.

2. On compte treize morts dans Titus Andronicus : deux au premier acte, un au second, deux au troisième, deux au quatrième, et, au cinquième, six.

nier ces deux pièces, le choix qu'il en fit pour essayer son génie dramatique est déjà significatif. Dans Othello, Cassio blesse Rodérigo, Iago blesse Cassio, tue Rodérigo et Émilie, Othello tue Desdé- mone et se tue. Dans Roméo et Juliette, Mercutio et Tébaldo sont tués dès le troisième acte; au cinquième, Roméo tue le comte Pâris, puis s'empoisonne, et Juliette se perce le sein. Dans le Roi Lear, Cornouailles, au troisième acte, est mortellement blessé par un de ses serviteurs, lequel est tué par Régane; au quatrième, l'intendant est tué par Edgar; au cinquième, Régane est empoisonnée par Goneril, qui se poignarde, et l'on expose leurs corps sur la scène; Edmond est tué par son frère, un officier d'Edmond tue Cordélie, dont Lear apporte le cadavre, Lear enfin meurt de désespoir. Dans Macbeth, après l'assassinat de Duncan, égorgé presque sous nos yeux, nous assistons à celui de Banquo, puis à celui de lady Macduff et de son fils; et, si Macduff s'éloigne discrètement pour décapiter Macbeth, il revient en scène pour nous montrer la tête du tyran. Dans Hamlet, c'est d'abord Polonius, embroché comme un rat, et Ophélie: qui se noie; les autres, Gertrude, Claudius, Laërtes, Hamlet, périssent coup sur coup à notre vue.

Des personnages que ces pièces représentent, combien subsistent après la chute du rideau? Faisons l'appel. Dans Othello, Iago est le seul, et il va subir le dernier supplice. Dans le Roi Lear, les survivants, Albanie, Kent et Edgar, n'ont joué qu'un rôle secondaire ; en dépit de la chronique, Shakespeare met à mort Cordélie elle-même. Dans JJfacbeth et dans Hamlet, plus personne.

Il y a encore mieux. Ici, c'est une tête sans corps,

la tête de Macbeth, que Macduff porte fichée au bout d'un pieu 1; ; là, c'est un corps sans tête, le corps de Cloten, qu'Imogène, en se réveillant, prend pour celui de Posthumus2. Dans le cinquième acte du Roi Lear, un gentilhomme survient, tenant un poignard ensanglanté, qui est encore chaud, qui fume encore, qui sort à l'instant même du cœur de Goneril3. Dans le troisième acte, Cornouailles aveugle Glocester. Ses gens tiennent le comte lié à une chaise ; Cornouailles lui crève d'abord un œil, puis lui arrache l'autre, qu'il jette sur le sol. « Vile gelée, où est maintenant ton éclat 4? » Voilà comment Shakespeare « purge les passions ».

Cette dernière scène paraît tout de même un peu bien barbare à la plupart des commentateurs. Aussi sentent-ils le besoin de plaider les circonstances atténuantes. Tel, Benjamin Laroche, imagine je ne sais quel rideau qui cacherait Glocester. Tel autre, Emile Montégut, remontre comme quoi « ce spectacle épouvantable des yeux arrachés était, pour ainsi dire, familier aux populations du moyen âge », et il rappelle les supplices en usage, soit à Rome, sous certains empereurs de la décadence, soit à Constanti- nople, ou, plus tard, à Venise. Et qu'en conclut-il? Que « le grand poète n'est pas responsable de ces mœurs atroces5 ». Non certes; aussi bien, personne ne songe, que je sache, à l'en accuser; nous nous demandons seulement si de telles atrocités doivent

1. Macbeth, acte V, scène VII.

2. Cymbeline, acte IV, scène n.

3. Scène m.

4. Scène VII.

5. Œuvres complètes de Shakespeare, t. VIII, Commentaire au

Roi Lear, acte II, note 16. Du reste, Montégut raille « la délicatesse de certains critiques ».

s'étaler en spectacle et si le théâtre tragique doit être un musée d'horreurs.

Peu importe à Shakespeare; presque toujours, son pathétique n'agit que sur les nerfs.

Macbeth égorge Duncan hors de notre vue ; mais la scène en est-elle moins épouvantable? Restée seule, lady Macbeth prête l'oreille aux bruits. « Écoutons!... Chut! C'était le hibou. » Puis, l'assassin crie de l'intérieur. « Qui est-là? Holà ! hé! » Et lady Macbeth : « Hélas! je crains qu'ils ne se soient éveillés... Écoutons 1 » Macbeth parait enfin; la chose est faite. Pendant que sa femme va reporter le poignard dans la chambre et barbouiller de sang les valets, il entend frapper à la porte. « Qui frappe? Tout m'effraie. Quelles mains sont celles- ci? » etc. Rentre lady Macbeth; et l'on frappe encore, on frappe de moment en moment, jusqu'à ce que, pour ne pas être surpris, le hideux couple se retire1. Sans doute, cette scène produit un grand effet; mais par quels moyens le produit-elle? Une multitude de mélodrames, que personne n'admire, nous en fourniraient de tout aussi terrifiantes.

Quand Juliette a bu le narcotique du frère Laurent, on la croit morte, on fait porter son corps dans le cimetière. Là se termine la pièce, pendant la nuit, à la lueur vacillante des torches, parmi les fosses dont le sol est crevassé. Entre le comte Pâris, qui vient mettre des fleurs sur la tombe. Puis, on voit paraître Roméo; une pioche à la main, il découvre le cercueil. Pâris, qui l'épiait, s'approche et le provoque. Duel : Roméo le tue. Un moment il contemple Juliette endormie. « 0 chère, je vais

1. Acte II. scène n.

habiter avec toi... J'y resterai, avec les vers qui sont tes filles de chambre ! » Il baise la jeune femme et s'empoisonne. De l'autre côté du cimetière, arrive frère Laurent; trébuchant aux dalles funéraires, le vieil ermite se dirige vers la tombe, aperçoit les deux cadavres, pousse des cris d'horreur. Cependant Juliette recouvre la vie. Il veut l'emmener; ' mais, après avoir embrassé Roméo une dernière j fois, elle lui ôte son poignard de la ceinture, elle se l'enfonce dans le flanc. Un des gardes survient et clame son épouvante. « Oh! vue lamentable! » Lamentable, en effet ;.seulement, il n'est peut-être pas besoin de s'appeler Shakespeare pour horrifier son public par de tels spectacles..

Les scènes de la bruyère dans le Roi Lear appartiennent au même genre. Ici, point de tombeaux et de cadavres, pas de poison, pas de stylet. Mais nous n'y perdons rien. Le vieux roi, chassé par ses filles, erre sur une lande déserte, tandis que le vent siffle, que la pluie ruisselle et qu'éclate la foudre. Il s'arrache les cheveux, il lève les bras vers le ciel qui gronde. Et ses déclamations font elles-mêmes un bruit de tonnerre. Il hurle à tue-tête : « Souf-, fiez, vents, etc. Trombes, vomissez vos flots, etc. Flammes sulfureuses, grillez ma chevelure1 » etc., etc. Bientôt sa raison, dit-il, commence à s'égarer. , On le fait entrer dans une hutte. Au moment où il y entre, en sort un mendiant, le visage souillé de boue, une couverture roulée autour des reins ; c'est Edgar, qui va, nous le savons, jouer la folie. Et alors, l'un et l'autre divaguent à qui mieux mieux.

« Zou ou ou, mou ou ou ! » fait Edgar en imitant les

1. Acte III, scènes II et IV.

bruits du vent. Quant à Lear, il émet des considérations philosophiques sur la vraie nature de l'homme, lequel n'est, dans son état originel, qu'un pauvre animal nu et ébouriffé; et, en manière de conclusion, il ôte ses habits. Puis, il demande à Edgar : « Quel est l'objet de vos études ». Celui-ci répond : « Les moyens de se préserver du démon et de tuer la vermine ». Après quoi, Lear lui dit : « Viens, mon bon Athénien ». Et Edgar suit le vieux roi en chantant une ballade : « Fie, foh, faii2 1 ». Peut-être ces scènes sont-elles encore plus affreuses que burlesques. J'y consens; mais, si elles nous émeuvent, est-ce bien là ce qu'on appelle l'émotion dramatique? Et, pour la produire, ne faut-il qu'exposer un vieux roi fou aux fureurs d'une tempête, ou lui faire échanger d'incohérents propos avec un échappé de Bedlam?

Dans maintes pièces, Shakespeare a tiré son pathétique du merveilleux. Nous savons fort bien que ce merveilleux s'accorde aux croyances populaires, soit de l'époque où elles se passent, soit même de celle où le poète les a écrites. On ne saurait donc lui en reprocher l'emploi; mais comment l'a-t-il employé?

Souvent, sa magie et sa sorcellerie, quelque complaisance que nous mettions à nous y accommoder, nous semblent tout bonnement ridicules par la maladresse qu'elles dénotent.

Léonatus Posthumus2, croyant Imogène infidèle, a donné l'ordre de la tuer. Plus tard, il reconnaît son erreur et maudit son crime. Capturé sur le

1. Acte III, scène iv.

2. Cymbeline.

champ de bataille, nous le retrouvons dans une prison où il attend le bourreau. Là, il s'endort. Au son d'une musique solennelle, apparaissent quatre ombres : ce sont Sicilius Léonatus, père de Posthumus, qui conduit par la main une respectable matrone, sa femme, et, derrière eux, leurs deux plus jeunes fils. Les quatre ombres, faisant demi- cercle, invoquent l'une après l'autre Jupiter. Voici le dieu qui descend du plafond, porté par un aigle et lançant la foudre ; il leur annonce que les épreuves de Posthumus vont finir, il leur donne des tablettes pour les déposer sur sa poitrine; ensuite, toujours chevauchant l'aigle, il remonte au ciel, non sans laisser une forte odeur de soufre, tandis que le père, la mère et les deux frères crient en chœur : « Merci, Jupiter! » Une fois les ombres disparues, Posthumus se réveille, et, prenant les tablettes, lit ceci : « Lorsqu'un lionceau à lui-même inconnu rencontrera une créature délicate comme l'air et sera embrasé par elle, lorsque les branches coupées d'un cèdre royal, mortes depuis de nombreuses années, revivront, se rejoindront au vieux tronc et reverdiront1, alors cesseront les misères de Posthumus2 ». Naturellement, il n'y comprend goutte. Mais la prophétie s'éclaircira quelques instants après. On le tire de son cachot, on le conduit devant Cymbeline ; là, il revoit Imogène vivante, et le roi l'avoue pour son gendre. Et donc toute cette fantasmagorie ne sert qu'à nous égayer.

Non moins risibles sont les sorcières de Macbeth, avec leurs doigts osseux, leurs lèvres parcheminées,

1. Ces « branches » sont les deux fils de Cymbeline.

2. Acte V, scène IV.

leur barbe flottante. Quand Macbeth va passer, voici les paroles qu'elles échangent :

PREMIÈRE SORCIÈRE. — Où est-ce que tu es allée, ma sœur?

SECONDE SORCIÈRE. — Tuer des cochons.

TROISIÈME SORCIÈRE. — Et toi, sœur?

PREMIÈRE SORCIÈRE. — La femme d'un marin avait des châtaignes dans son giron ; elle mâchonnait, et mâchonnait, et mâchonnait. « Donne-m'en », lui ai-je dit. « Va te promener, sorcière », m'a crié cette drôlesse de meurt-de- faim. Son mari est parti pour Alger comme contre-maître du Tigre; mais je vais faire le voyage sur un crible, et, ainsi qu'un rat sans queue, je rongerai, je rongerai, je rongerai.

SECONDE SORCIÈRE. — Je te donnerai un vent.

PREMIÈRE SORCIÈRE. — Regardez ce que j'ai là.

SECONDE SORCIÈRE. — C'est le pouce d'un pilote, etc., etc.

Puis toutes les trois, entendant le son des tambours qui annoncent l'arrivée du thane, se prennent par la main et tournent en rond trois fois pour chacune d'elles, de façon à faire neuf!, Nous les retrouvons, après cela, dans la première scène du quatrième acte. Penchées sur un chaudron infernal, elles y jettent des ingrédients tels que fiel de bouc, dent de loup, filet de serpent, œil de salamandre, patte de grenouille, poil de chauve- souris, langue de chien, aile de hibou, etc. Elles chantent en dansant, — « Brûle, feu, bouillonne, chaudron », — jusqu'à ce qu'un picotement des pouces leur signale l'approche de Macbeth.

Shakespeare, disent les critiques, ne devait pas embellir ses sorcières. Un d'entre eux 2, alléguant les Erinnyes d'Eschyle, rappelle comme quoi, selon

1. Acte l, scène III.

2. Paul Stapfer, Shakespeare et l'Antiquité.

je ne sais quel ancien, des femmes et des enfants, quand ils les virent paraître sur la scène, furent pris de convulsions. Mais ce qui en appert, c'est que leur laideur était terrible. Elles n'avaient pas de barbe, elles ne grimaçaient pas, elles ne jetaient pas des grenouilles et des serpents dans une marmite.

Presque toujours, le merveilleux shakespearien prend la place de l'analyse morale.

A Richard III, quelques heures avant sa mort, se montrent les fantômes de ceux qu'il a fait périr, lui criant l'un après l'autre : « Désespère et meurs t ». Si, dans la Tempête, les trois ennemis de Prospéro témoignaient, comme on le dit, quelque repentir, ce serait sous l'influence de charmes magiques. Mais revenons à Macbeth. La première fois que les trois sorcières se présentent devant le thane2, elles symbolisent ses tentations. Ensuite, sur le point de r tuer Duncan, il aperçoit un poignard, le manche t tourné vers sa main. « Laisse-moi te saisir!... Tu r m'ouvres la route où je suis disposé à mar- cher3 » etc. Puis, quand il a tué Banquo, c'est son effroi, sinon ses remords, que personnifie l'ombre de sa victime. « Ne secoue pas ta chevelure sanglante... Arrière! loin de ma vue! Que la terre te car he 4! » De même lady Macbeth dans la scène de somnambulisme. Elle a quitté son lit; elle rôde de salle en salle à travers le palais de Dunsinane, tenant un flambeau, profondément endormie et les yeux ouverts. Par moments, elle s'arrête; elle

1. Richard III, acte V, scène lit.

2. Acte I, scène III,

3. Acte II, scène i.

4. Acte III, scène IV.

frotte ses mains. « Disparais, tache maudite!... Toujours l'odeur du sang I! » etc. Pour nous peindre les remords de lady Macbeth, le poète ne trouve rien de mieux que de la rendre somnambule.

Magie ou hallucinations, ce sont là les procédés d'un art enfantin. Shakespeare, au lieu de peindre ses personnages, « extériorise » leurs sentiments sous la forme de spectacles imaginaires; au psychologue se substitue le thaumaturge.

Si l'on trouve sans doute chez les classiques des visions analogues, ni Corneille ne nous représente le songe de Pauline, son mari égorgé par Sévère, ni Racine le songe d'Athalie, sa mère dévorée par des chiens. Et, à vrai dire, la scène de Richard III fait une impression plus forte. Mais cette impres- sion-là, Corneille et Racine se seraient gardés de la produire. Ils concevaient autrement leur art; ils bannissaient tout ce qui aurait violenté les nerfs; ils demandaient leur pathétique à la peinture des passions plutôt qu'à d'horrifiants spectacles.

II. —'LE COMIQUE.

Le comique, dans le théâtre shakespearien, est d'ordinaire mêlé au tragique.

Quand Shakespeare fut introduit en France, vers le milieu du XVIIIe siècle, rien ne choquait davantage le public contemporain. Même après la révolution romantique, lorsque de hardis novateurs venaient de réformer notre dramaturgie, \* Chateaubriand se plaignait encore que le grand ..

1. Acte V, scène i.

nom du poète anglais autorisât un genre informe dans lequel « on brasse ensemble le burlesque et le sublime 1 ». Certes, nous nous expliquons fort bien pourquoi Corneille et Racine excluent le comique de la tragédie : ils ne prétendent pas représenter le réel, ils l'amendent et l'épurent, ils le réduisent à une vérité tout idéale dont la noblesse et l'harmonie s ne souffrent aucune disparate; et leur système dramatique s'accordait avec l'esprit général du temps. Mais les romantiques, associant dans une même œuvre les deux éléments qui composent l'existence humaine, ramenèrent l'art vers la nature ; ce que le drame y perdait en harmonie et en i noblesse, il le gagnait en réalité significative et t vivante.

Si Shakespeare mêle l'élément comique à l'élé- [ ment tragique, nul ne voudrait aujourd'hui le lui s reprocher. Il s'agit seulement de savoir comment il les mêle.

Ce n'est pas toujours pour imiter la nature. Bien souvent, c'est pour produire des effets de contraste i non moins faciles que brutaux.

Rappelons-nous, dans Macbeth, la scène du portier. Le thane a tué Duncan. Il est là, tremblant et ihagard; il regarde stupidement ses mains toutes rouges, tandis que sa femme lui fait honte. Cependant, voici qu'on frappe à la grande porte. Et il rresterait ainsi, hébété d'épouvante, si lady Macbeth ne l'emmenait avec elle. Changement de décor : nous voyons paraître le portier dans sa loge; on frappe par intervalles, et maintenant les mêmes coups de heurtoir qui, tout à l'heure, épouvantaient

1. Essai de Littérature anglaise.

Macbeth, mettent en branle l'humeur drôlatique de cet ivrogne. « Quel tapage... Frappe! frappe! » Le portier imagine que Belzébuth lui a confié la porte de l'enfer, et, partant de là, feint de l'ouvrir chaque fois à quelque damné : à un « diseur d'équivoques», à un tailleur « qui a volé sur l'étoffe d'un pourpoint, » etc. Il tourne enfin la clef de la serrure. Entrent Macduff et Lennox ; et, comme Macduff lui fait des reproches, il s'excuse sur l'ivresse, puis, lâche la bride à sa verve et débite de répugnantes gaudrioles qui devaient sans doute mettre les spectateurs en joie. Là-dessus, Macduff quitte la salle; mais il reparaît presque aussitôt et s'écrie : « Horreur! horreur! ô horreur! Meurtre et trahison! Malcolm! Banquo!... Secouez ce moelleux sommeil 1 », etc. Entre deux scènes de mélodrame, Shakespeare a intercalé une parade foraine.

Juliette, tenant en main une fiole que lui a donnée le frère Laurent, se demande avec angoisse : « Qu'est-ce qui m'arrivera, si, lorsque je serai dans la tombe, je me réveille avant l'heure où Roméo viendra me délivrer? « Cette pensée la glace d'effroi. « Ne serai-je pas suffoquée dans le caveau dont la bouche pourrie ne laisse passer aucun air salubre? etc. Ne perdrai-je pas la raison?... Peut-être, en proie à la démence, je jouerai avec les ossements de mes pères, je tirerai de son cercueil Tébaldo sanglant, et, prenant l'os de quelque arrière-ancêtre comme une massue, je briserai ma tête affolée 2. » Si le couplet est trop déclamatoire et trop factice pour nous émouvoir,

1. Acte II, scène m.

2. Acte IV, scène m.

Shakespeare le trouvait, il faut croire, très pathétique. Mais, dès que Juliette a bu, nous sommes transportés de sa chambre dans une salle de la maison où son père et sa mère hâtent les préparatifs d'un repas. Celle-ci fait chercher d'autres condiments. Celui-là recommande qu'on veille aux pâtisseries; et la nourrice, le traitant de tatillon, lui conseille d'aller se coucher. Entre temps vont et viennent des marmitons avec les broches, le bois, les corbeilles; tout le monde s'agite, se trémousse, et les valets, que pressent leurs maîtres, répondent aux gronderies par des bons mots 1. Puis, nous passons de nouveau dans la chambre de Juliette, étendue maintenant sur son lit. La nourrice l'appelle plusieurs fois, essaie vainement de la réveiller, la croit morte. « Hélas ! hélas 1 Au secours ! au secours! quel malheur! ». Arrive madonna [ Capulet. « Malheureux jour ! » clame la nourrice, et madonna Capulet : « Jour malheureux! » Voici le père : la douleur lui noue la langue, il reste muet. Mais le comte Pâris vient faire sa partie. « O jour odieux! s'écrie la mère, ô jour déplorable! » Et la nourrice : « 0 malheur! ô malheureux, malheureux, malheureux jour! » Et Pâris : « 0 détestable mort 21 » On le voit, Shakespeare n'épargne rien pour rendre la scène émouvante. Et de quelle manière finit-elle? Le comte Pâris a amené des musiciens : quand ceux-ci restent seuls dans la chambre, entre un serviteur des Capulets avec lequel ils se chamaillent. Au macabre soliloque de Juliette avait succédé un tableau de mœurs bourgeoises ; aux

1. Acte IV, scène iv.

2. Ibid., scène v.

lamentations de madonna Capulet, de la nourrice et du comte Pâris succèdent de grossières fariboles.

Quelquefois, le comique et le tragique alternent dans la même scène. Devant une tombe encore inachevée, Hamlet, sans savoir que c'est celle d'Ophélie, écoute les fossoyeurs chanter et rire, puis, leur adressant la parole, varie leurs calembredaines de ses réflexions mélancoliques 1. Pareillement, quand Lear, égaré sur la bruyère, apostrophe les vents, la pluie et la foudre, son bouffon lui débite des propos de ce genre ; « Mon oncle, l'eau bénite de cour dans une chambre sèche vaut mieux qu'une ondée en plein air; » ou : « Qui a un toit sous lequel il fourre sa tête possède un bon chapeau; » ou bien : « La belle nuit! elle refroidirait une courtisane 2 ». Tous nos critiques admirent à l'envi ces contrastes. En vérité, rien n'est plus simple. Mais rien aussi n'est plus déconcertant pour les spectateurs. Le vieux roi déclame de pathétiques tirades, et le bouffon y croise ses saillies : nous ne pouvons cependant entremêler les larmes et le rire; quelle figure ferons-nous, ou quelle grimace?

Examinons maintenant le comique de Shakespeare en lui-même.

On remarquera, d'abord, qu'il n'est presque jamais emprunté à l'étude des caractères. Sans doute, le poète anglais a mis en scène maints personnages plaisants ou qui veulent l'être. On signalerait, entre tant d'autres, messire Tobie Bedaine

1. Hamlet, acte V, scène 1.

2. Le Roi Lear, acte III, scène n.

et messire André Malejoue dans le Soir des rois, Slender dans les Joyeuses Commères de Windsor, le constable dans Mesure pour mesure, les officiers de police dans Beaucoup de bruit pour rien, le seigneur Armado et Holopherne dans Peines Él'amoui, perdues. Mais ce sont là masques de foire et non figures comiques.

Faut-il au moins un exemple? Citons, dans cette dernière pièce, la scène où le maître d'école Holopherne s'entretient avec le curé Nathaniel et le policier Lépais pendant la chasse offerte par le roi de Navarre à la princesse de France :

HOLOPHERNE. — Le daim, vous voyez, était sanguis, c'est-à-dire en bon point d'être tué, mûr comme une pomme succulente qui pend, tel un joyau, à l'oreille de cœlo, — le ciel, le firmament, le paradis — et voilà qu'il tombe comme une pomme sauvage sur la face de terra, — le sol, la campagne, la terre.

NATHANIEL. — Vraiment, messire Holopherne, les épi- thètes sont délicieusement variées, pour le moins autant que pourrait faire un savant ; mais, Monsieur, je vous assure que c'était un chevreuil de cinq ans.

HOLOPHERNE. — Ilaud credo, messire Nathaniel.

LÉPAIS. — Ce n'était pas un haud credo, c'était un daguet.

HOLOPHERNE. — Très barbare interprétation ! Et cependant c'est une sorte d'insinuation pour ainsi dire, in via, une manière d'explication pour faire, facere, pour ainsi dire, une réponse, ou plutôt, ostenlare, pour montrer, pour ainsi dire, son inclination, d'après cette façon de parler inéduquée, impolie, inélevée, incultivée, inexercée ou plutôt illettrée, ou plutôt encore inexpérimentée, qui lui fait prendre mon haud credo pour un daim.

LÉPAIS. — Je disais que le daim n'était pas un haud credo, mais un daguet.

HOLOPHERNE. — 0 simplicité deux fois durcie comme

au four, bis codas! 0 monstre ignorant, quel visage difforme tu portes1 ! » etc., etc.

Voilà comment Shakespeare, presque toujours, représente ses personnages comiques; il les tourne en caricatures. Il ne veut que provoquer le rire, et, s'il y réussit quelquefois, c'est par des charges.

Souvent, son comique est obscène, ordurier, ou, du moins, indécent.

Dans le quatrième acte de Périclès, plusieurs épisodes nous mettent sous les yeux une maison publique et tout le commerce qui s'y fait2. OEuvre de sa jeunesse, disent les critiques. Mais, dans Mesure pour mesure, œuvre de sa maturité, il introduit une matrone s'entretenant avec deux clients, puis avec son garçon, des choses relatives à l'industrie qu'elle exerce 3. Aussi bien, les scènes où il représente des valets, des artisans, des gens du peuple, abondent en plaisanteries dégoûtantes et en infâmes équivoques.

Et ses hommes de bonne compagnie ne sont guère plus délicats. On nous tiendra quitte de rapporter les sales propos qu'ils échangent entre eux : citons quelques échantillons de ceux par lesquels ils régalent les dames.

En attendant l'arrivée du More, Iago, Emilie et Desdémone causent ensemble. Après avoir grossièrement médit de sa femme, l'enseigne, s'adressant à tout le sexe féminin : « Vous êtes, dit-il, des peintures hors de chez vous, de vraies sonnettes dans vos boudoirs, des chats sauvages dans vos

1. Acte IV, scène ii.

2. Scènes n et VI.

3. Acte I, scène ii.

cuisine^, des saintes quand on vous outrage, des diables quand vous êtes offensées, des flâneuses dans vos ménages et des femmes de ménage dans vos lits. » Et, comme Desdémone proteste : « C'est la vérité, ajoute-t-il, ou je suis un Turc ; vous vous levez pour prendre vos récréations, et vous allez au lit pour travailler1. » Ainsi commencé, l'entretien continue sur le même ton. Et je veux bien qu'Iago soit un officier de forlune, ou même qu'il - prenne ici plaisir à choquer les bienséances. Mais Desdémone a beau traiter ses allégations de vieux paradoxes saugrenus, bons pour divertir les sots dans les tavernes; elle l'écoute cependant, elle lui pose même des questions et encourage sa verve cynique.

Lucio2, considérant Isabelle comme « une créature déjà sanctifiée », veut la prévenir avec toute la modestie convenable que Claudio a rendu Juliette mère. Écoutons-le : « Votre frère et sa maîtresse se sont baisés; or, qui mange bien s'emplit; les semailles une fois en terre, le temps amène un champ de l'état stérile à l'état d'opulente abondance, et, de la sorte, un ventre fertile accuse aujourd'hui la culture et les soins assidus du laboureur 3. » Telles sont les périphrases ou les métaphores que dicte à Lucio son respect pour une sainte.

Nous avons vu que Parolles\* s'entretient avec Hélène de la virginité. Veut-on savoir quels conseils il lui donne? « Débarrassez-vous-en, c'est une compagne trop froide... Débarrassez-vous-en, elle

1. Othello, acte II, scène i.

2. Mesure pour mesure.

3. Acte I, scène IV.

4. Tout est bien qui finit bien.

se décuplera, et le principal en vaudra tout autant. » Encore ne doit-on pas s'en débarrasser au hasard. « Que faut-il faire, dit l'ingénue, pour la perdre selon son goût? » Et Parolles répond : « Pour la perdre selon son goût, il faut la perdre mal, c'est- à-dire goûter celui qui ne la goûte pas. Cette marchandise se ternit en magasin; plus longtemps on la garde, plus elle perd de son prix. Débarrassez-vous-en pendant qu'elle est vendable; profitez du moment où elle est demandée sur la place1 ». Hélène, du reste, paraît trouver le langage de Parolles tout naturel, et sa pudeur n'en est nullement effarouchée.

Enfin, rappelons les fleurettes que conte Henri V à la princesse Catherine de France. « Ne pourrions- nous, toi et moi, entre saint Denis et saint Georges, faire un enfant à moitié français, à moitié anglais, qui s'en ira à Constantinople prendre le Turc par la barbe? Ne pourrions-nous le faire? Qu'en dis-tu, ma belle fleur de lis?... Promettez-moi, Catherine, que vous emploierez tous vos efforts à faire la moitié française d'un pareil enfant; pour ce qui est de ma moitié anglaise, acceptez la parole d'un roi et d'un garçon 2. » Et Catherine ne se scandalise pas plus que tout à l'heure Hélène ; sans doute la déclaration lui, semble du dernier galante

Quand ce n'est pas par des indécences que

1. Acte I,. scène i. -

2. Henri V, acte V, scène H.

3. Il n'est guère de pièces où l'on ne trouve, sinon des scènes, au moins des traits dans ce goût. Les plus honnêtes femmes nous en fourniraient elles-mêmes de nombreux exemples. Devons-nous en citer un? « Madame, dit don Pédro à

Béatrice, vous avez mis Bénédict dessous. » Et Béatrice répond :

« Je ne voudrais pas qu'il en fît autant de moi; j'aurais trop

Shakespeare veut exciter le rire, c'est par des procédés familiers aux clowns.

Henri V mêle son anglais de mauvais français. Sem- blablement, dans les Joyeuses Commères de Windsor, messire Hugh Evans, curé gallois, estropie la langue et la prononciation anglaises. Il faudrait ici reproduire le texte; mais rien ne serait plus fastidieux.

Maints personnages égaient le public en substituant un mot à un autre.

Dans les Joyeuses Commères de Windsor, Slender a parfois cette spécialité. Par exemple, il dit : « Tous ses successeurs qui sont venus avant lui en ont fait autant, et tous ses ancêtres qui viendront après lui en feront autant1 ». Ou bien encore : « Je l'épouserai à votre requête. Si l'amour n'est pas grand en commençant, j'espère que le ciel le fera décroître sur meilleure connaissance, j'espère que la familiarité engendrera plus d'infélicité. Si vous me dites : épousez-la, je l'épouserai; cela, j'y suis fermement dissolu, et dissolument2. »

Dans les Deux Gentilshommes Vêronais, Lance se dit à lui-même : « J'ai reçu ma proportion comme l'enfant prodige3 », et il dit à Valentin : « Une proclamation dit que vous êtes évanoui4 ».

Dans Mesure pour mesure, Elbow à Angelo : « Ce sont de parfaits coquins, dépourvus de toute espèce d'impiété que de bons chrétiens doivent avoirs ».

peur de devenir une mère de toqués. » (Beaucoup de bruit pour rien, acte II, scène i.)

1. Acte 1, scène i.

2. Id., ibid.

3. Acte II, scène m.

4. Acte III, scène i. — Evanoui au lieu de banni, vanished au lieu de banished.

5. Acte II, scène i.

— « Seigneur, j'en déteste ma femme à la face du ciel et de Votre Excellence1. »

Dans le Songe d'une nuit d'été, Quince : « Est-ce que quelqu'un peut entrer avec un buisson d'épines et une lanterne pour défigurer la personne du clair de lune 2? »

Dans le Marchand de Venise, Lancelot : « Mon père va vous le fructifier3 ».

Dans Beaucoup de bruit pour rien, Dogberry : « Toute votre dissemblée est-elle au complet 4? — Le plaignant m'a appelé âne Ii.. » — « Votre seigneurie parle comme un très reconnaissant et très respectable jouvenceau6. »

Ces confusions de mots font pour une bonne part le comique de Shakespeare. Si l'on en rencontre deux ou trois analogues chez Molière dans une farce telle que le Médecin malgré lui, elles abondent dans maintes pièces du poète anglais, et certains personnages n'ont guère d'autre titre pour y faire figure.

Quant aux calembours, on en remplirait un volume. Nous citerons seulement quelques-uns de ceux que, les trouvant, paraît-il, d'une drôlerie toute particulière, Shakespeare a plusieurs fois répétés.

Sur stand, se tenir, et uiiderstand, comprendre

(mot à mot, se tenir sous) :

ADRIANA. — Eh bien, ton retardaire de maître, l'as-tu sous la main?

1. Acte II, scène I. — Déleste au lieu d'atteste.

2. Acte III, scène 1. -J Défigurer au lieu de figul'eJ'.

3. Acte II, scène n. — Fructifier au lieu de certifier.

4. Acte IV, scène II. — Dissemblée au lieu d'assemblée.

5. Acte V, scène i. — Plaignant au lieu d'inculpé.

6. Id., ibid.

DROMIO D'ÉPHÈSE. — C'est lui qui m'a sous ses deux mains, et de ce fait mes deux oreilles peuvent rendre témoignage.

ADRIANA. — Voyons, lui as-tu parlé? t'a-t-il dit ce qu'il comptait faire?

DROMIO. — Oui, oui, il l'a conté à mon oreille. Le diable soit de sa main ! C'est à peine si elle m'a permis d'entendre.

LUCIANA. — A-t-il donc parlé d'une manière si ambiguë que tu n'as pu saisir le sens de ses pensées?

DROMIO. — Oh! il tapait si nettement que je n'ai que trop bien saisi. ses coups, et cependant d'une manière si peu. claire pour moi que j'ai eu peine à en comprendre le sens i.

SPEED. — Comment sont situées leurs affaires? (how stands the matter with them?)

LANCE. — Parbleu 1 Lorsqu'elles sont en bonne position pour lui, elles sont en bonne position pour elle (it stands well).

SPEED. — Quel âne tu es! je ne te comprends pas (1 undcrstand thee not).

LANCE. — Quel imbécile tu es de ne pas le pouvoir!

Mon bâton me comprend.

SPEED. — Ce que tu dis?

LANCE. — Oui, et ce que je fais. Je n'ai qu'à m'appuyer et mon bâton me comprend.

SPEED. — Il se tient sous toi, c'est vrai (it stands under thee).

1. ADR. — Say, is your tardy master now at hand?

DRO. — Nay, he's at two hands with me, and that my two ears can witness.

ÅDR. — Say, didst thou speak with him? Know'st thou his mind?

DRO. — Ay, ay, he told his mind upon mine ear. Beshrew his hand, I scarce could understand it.

Luc. — Spake he so doubtfully, thou couldst not feel his meaning?

DRO. — Nay, he struck so plainly, I could too well feel his blows; and withal so doubtfully that I could scarce understand them. (La Qomidie des méprises, acte II, scene i.)

LANCE. — Eh bien, se tenir dessous et comprendre (stand under et understand), est-ce que ce n'est pas la même chose 1 ?

Sur light, signifiant lumière comme substantif, et léger comme adjectif :

CATHERINE. — Un cœur léger vit longtemps.

ROSALINE. — Souris, quel est le sens obscur de ce mot lumineux?

CATHERINE. — Un caractère léger dans une beauté sombre.

ROSALINE. — Nous aurions besoin de plus de lumière pour découvrir votre pensée.

CATHERINE. — Vous éteindrez la lumièrè en cherchant à la moucher ; par conséquent, je terminerai cette discussion ténébreusement.

ROSALINE. — Voyez ce que vous faites; vous le faites encore ténébreusement.

CATHERINE. — Ce n'est pas ce que vous faites, car vous êtes une fille légère2.

DROMIO DE SYRACUSE. — Maître, est-ce là Madame Satan? ANTIPHOLUS DE SYRACUSE. — C'est le démon.

DROMIO. — C'est bien pis, car c'est la dame du démon. Elle vient ici dans le costume d'une fille à éclat, et de là vient que les fille's disent Dieu me damne, ce qui équivaut à dire : Dieu fasse de moi une fille à éclat. Il est écrit que ces créatures apparaissent sous la forme d'anges de

1. Les Deux Gentilshommes Véronais, acte II, scène v.

2. KAT. — A light heart lives long.

Ros. — What 's your dark meaning, mouse, of this light word?

KAT. — A light condition in a beauty dark.

Ros. — We need more light to find your meaning out. KAT. — You '11 mar the light by taking it in snuff. Therefore,

I 'Il darkly end the argument.

Ros. — Look; what you do, you do it still i' the dark. KAT. — So do not you, for you are a light wench.

(Peines d'amour perdues, acte V, scène n.)

lumière; la lumière est en effet de feu, et le feu doit brûler; ergo, les filles légères doivent brûler l.

Sur dollar et dolour :

LE Fou. — Tu recevras de tes filles autant de douleurs que tu pourrais en compter pendant un an -.

GONZALO. — Lorsque tout chagrin qui se présente est ainsi hébergé, il apporte à son hôte...

SÉBASTIEN. — Un dollar.

GONZALO. — Une douleur, oui, en vérité, c'est ce qu'il apporte 3.

Sur lie, être étendu (être couché, loger) et mentir.

JULIE. — Laissez ce papier à terre (let il lie).

LUCETTE. — Madame, il ne mentira pas (il ivill not lie 4).

LYSANDRE. — Ne me refusez pas d'établir à vos côtés une chambre à coucher, car, en m'étendant près de vous, je laisse debout ma sincérité B.

1. DRO. — Master, is this Mistress Satan?

ANT. — It is the devil.

DRO. — Nay, she is worse, she is the devil's dam; and here she comes in the habit of a light wench; and thereof comes that the wenches say God damn me; that 's as much as to say God make me a light wench. It is written, they appear to men litke angels of light; light is an effect of fire, and fire will burn; ergo, light wenches will burn.

(La Comédie des méprises, acte IV, scène m.)

Outre le jeu de mot sur light, il y en a un sur dam et damn.

2. Le Roi Lear, acte II, scène iv.

3. GONZ. — When every grief is entertain'd that 's offer'd, Comes tho the entertainer...

SEB. — A dollar.

GONZ. — Dolour comes to him indeed.

(La Tempête, acte II, scèno i.)

4. Les Deux Gentilshommes Véronais, acte 1, scène H.

5. Then, by our side no bed-room me deny; For, lying so, Hermia, I do not lie.

(Le Songe d'une nuit d'été, acte II, scène n.)

DESDÉMONE. — Savez-vous, maraud, où le lieutenant

Cassio loge?

LE BOUFFON. — Je n'ose pas dire qu'il loge quelque part

HAMLET. — A qui cette fosse, Monsieur?

LE FOSSOYEUR. — A moi, Monsieur.

HAMLET. — Je crois qu'elle est vraiment à toi, car tu y es enfoncé.

LE FOSSOYEUR. — Vous vous enfoncez à son sujet, Monsieur, et par conséquent elle n'est pas à vous ; mais moi, je ne m'enfonce pas, et cependant elle est à moi.

HAMLET. — Tu t'enfonces en disant qu'elle est à toi parce que tu es dedans; elle est pour le mort et non pour le vivant; par conséquent, tu mens 2.

Il arrive souvent que plusieurs jeux de mots soient combinés. Nous en avons vu un exemple dans la Comédie des méprises 3. Citons encore le suivant, emprunté à la Tempête ; c'est lorsque Cali- ban et ses deux acolytes aperçoivent, pendus à une corde, les vêtements avec lesquels Prospéro a voulu amorcer leur convoitise.

CALIBAN. — Marchons et accomplissons d'abord le meurtre.

STÉPHANO. — Monstre, tenez-vous tranquille. Madame la Corde, n'est-ce pas là mon pourpoint? Maintenant, voilà

1. DESD. — Do you know, sirrah, where Lieutenant Cassio lies?

CLOWN. — I dare not say he lies any where.

(Othello, acte III, scène iv. — Le jeu de mots va se prolonger et se redoubler indéfiniment. Cf. p. 140.)

2. HAM. — Whose grave's, sirrah?

CLOWN. — Mine, sir.

HAM. —1 think it be thine, indeed; for thou lies in 't. CLOWN. — You lie out on 't. sir, and therefore 'tis not yours; for my part, I do not lie in't, and yet it is mine.

HAM. — Thou dost lie in 't, to be in 't and say it is thine;

'tis for the dead, not for the quick; therefore thou liest.

- (Hamlet, acte V, scène i.)

3. Cf. page 127, note 1.

le pourpoint sous la ligne; vous êtes capable d'en perdre vos cheveux, pourpoint, et de devenir un pourpoint chauve.

TRINCULO. — Faites, faites; n'en déplaise à Votre Grâce, nous volons à la ligne et au niveau.

S'I''ÉPHANO. — Je te remercie de ce bon mot; prends ce vêtement pour ta peine 1.

Dans une note, Montégut nous avertit qu'il a renoncé à rendre le texte. Mais il prend soin de nous en détailler les plus délicates nuances. « Corde, écrit-il, se dit en anglais line, et line signifie en même temps ligne, rangée. Premier jeu de mots : madame la Corde ou madame la Ligne (la rangée d'habits). Stéphano, dont le langage est émaillé d'expressions dues à ses habitudes de marin, transforme encore une fois ce mot line et en fait la ligne équatoriale. Le pourpoint qu'il dérobe a donc passé sous la ligne. Maintenant, ceux qui passent sous la i ligne risquent de contracter la calvitie; c'est pour- t quoi le pourpoint pourrait bien perdre ses cheveux. l Enfin, ce pourpoint se nomme en anglais jerkin > comme le faucon, et une variété de cette espèce d'oiseau se nomme bald jerkin, faucon chauve ou choucas; il s'ensuit que le pourpoint va devenir un choucas chauve, puisqu'il est menacé de perdre son poil. Ce n'est pas tout : ce pourpoint devient chauve non seulement parce qu'il a passé sous la ligne, mais parce qu'il a été descendu de la corde,

1. Calib. — Let's alone and do the murder first...

STEPH. — Be you quiet, monster. Mistress line, is not this my jerkin? Now is the jerkin under the line; now, jerkin, you are like to lose your hair and prove a bald jerkin.

TRINC. — Do, do; we steal by line and level, an 't like your grace.

STEPH. — I thank thee for that jest; here's a garment for 't.

(La Tempête, acte IV, scène unique.)

qui était faite du crin des chevaux... Le jeu de mots de Trinculo est encore fort compliqué. D'abord, il semble emprunté au dictionnaire de l'arpentage : tirer une ligne pour établir un niveau. Ensuite, sleal by line and level peut vouloir dire voler en ligne et en surface; nous dirions en long et en largei. » On le voit, cet enchevêtrement de coq-à- l'âne demandait quelque explication. Stéphano et son compère ont tant d'esprit que, sans l'aide du commentateur, leurs finesses risqueraient fort de nous échapper.

Signalons encore l'entretien de Protée et de Speed dans les Deux Gentilshommes Véronais2, celui d'Olivia et de son bouffon dans le Soir des rois 3, les jeux de mots interminables que filent à l'envi Catherine et Rosaline dans Peines d'amour pel>dues'" Roméo et Mercutio dans Roméo et Juliette\*, Pétru- chio et Catherine dans la Mégère domptée6 : brouillamini d'équivoques qui se croisent ou s'entremêlent, et, du reste, n'ont en général aucune signification.

Peut-être y trouverions-nous pourtant quelque saveur, si c'étaient là caprices de verve. Mais on sent que les personnages s'appliquent et s'évertuent. Aussi bien ils croient être fort drôles. Et le poète lui-même attire notre attention sur l'ingéniosité de leurs propos. Dans Peines d'amour perdues, après une passe entre Rosaline et Catherine, la princesse

1. OEuvres complètes de Shakespeare, t. 1, Commentaire de la

Tempête, acte IV, notes 21 et 22.

2. Acte I, scène i.

3. Acte I, scène v. \*

4. Acte V, scène II.

5. Acte II, scène iv.

6. Acte II, scène unique.

de France les félicite. « Balle bien renvoyée des deux côtés, partie de bons mots bien jouée!1 »

Dans les Deux Gentilshommes Véronais, Valentin et

Thurio, qui aiment l'un et l'autre Silvie, en viennent aux prises devant elle; et, si Thurio, comme de raison, se montre très balourd, Valentin, quelque sympathie qu'il puisse nous inspirer, ne semble pas beaucoup plus plaisant 2. Cependant Silvie leur trouve beaucoup d'esprit. « Voilà, dit-elle, une belle volée de paroles, Messieurs, et vivement engagée et rendue. » De même, dans le Soir des rois, après l'assaut entre messire André Malejoue

1. Acte V, scène n.

2. Citons ici la scène.

SILVIE. — Serviteur, vous êtes triste.

VALENTIN. — En effet, Madame, je le parais.

THURIO. — Paraissez-vous ce que vous n'êtes pas? VALENTIN. — Peut-être.

THURIO. — C'est ce que font les contrefacteurs. VALENTIN. — C'est ee que vous faites.

THURIO. - Qu'est-ce que je parais que je ne suis pas? VALENTIN. — Sage.

THURIO. — Quelle preuve avez-vous que je suis le contraire ?

VALENTIN. — Votre folie.

THURIO. — Et où trouvez-vous ma folie?

VALENTIN. — Je la trouve dans votre pourpoint. THURIO. — Mon pourpoint est en doublet.

VALENTIN. — Eh bien alors, je doublerai votre folie. THURIO. — Qu'est-ce à dire?

SILVIE. — Comment? vous allez vous mettre en colère, messire Thurio? Allez-vous changer de couleur?

VALENTIN. — Donnez-lui en la permission, Madame, c'est une manière de caméléon.

THURIO — Un caméléon qui aurait beaucoup plus d'envie d'aspirer votre sang que de respirer dans votre air.

VALENTIN. — Vous avez dit, Monsieur?

THURIO. — Oui, Monsieur, dit et fait aussi pour cette fois. VALENTIN. — Je le sais parfaitement, Monsieur; vous finissez toujours avant de commencer. (Acte II, scène iv.)

et Marie1, messire Tobie Bedaine dit à son camarade : « Oh! chevalier, il te faut un verre de vin des Canaries. Jamais on ne t'a si bien arrangé. »

Et sans doute messire André, dont la sottise ne le cède pas à celle de messire Thurio, joue admirablement son rôle; mais il nous est impossible d'avoir la même admiration que messire Tobie pour les plaisanteries et les « métaphores » par lesquelles

Marie triomphe du niais.

Quelquefois tel personnage fait deviner à tel autre une énigme.

Dans Roméo et Juliette, c'est ainsi que Pierre

« épate » les musiciens.

PIERRE. — Allons, en garde! Mon épée va maintenant vous attaquer.

1. Malejoue vient de s'attaquer à Marie, la suivante de la comtesse, qui veut lui quitter la place.

MESSIRE TOBIE. — Si tu la laisses partir de la sorte, tu n'es plus digne de tirer l'épée de ta vie.

MESSIRE ANDRÉ. — Si vous partiez ainsi, Madame, je ne serais plus digne de tirer l'épée de ma vie. Belle dame, croyez-vous donc avoir des sots en main?

MARIE. — Monsieur, je ne vous ai pas en main.

MESSIRE ANDRÉ. — Parbleu, mais vous m'aurez ainsi. Voici ma main.

MARIE. — Voyons, Monsieur, les opinions sont libres; je vous en prie, conduisez votre main au cellier et faites-la boire.

MESSIRE ANDRÉ. — Pourquoi cela, mon doux cœur? Comment appelez-vous votre métaphore?

MARIE. — Une métaphore sèche, Monsieur.

MESSIRE ANDRÉ. — Parbleu, c'est aussi ce que je pense. Je ne suis pas âne à ce point de ne pouvoir tenir mes mains sèches. Mais qu'est-ce que votre plaisanterie?

MARIE. — Une plaisanterie sèche, Monsieur.

MESSIRE ANDRÉ. — En avez-vous beaucoup comme ça? MARIE. — Oui, Monsieur, j'en ai jusqu'au bout de mes doigts; voyons, je laisse maintenant aller votre main, je suis à sec. (Acte 1, scène m.)

Lorsque le chagrin poignant torture le cœur,

Et que les plaintes douloureuses oppressent l'âme,

Alors la musique avec ses sons d'argent...

Pourquoi sons d'argent? pourquoi la musique avec ses sons d'argent? Que répondez-vous, Simon Chanterelle?

PREMIER MUSICIEN. — Pardi, Monsieur, parce que l'argent a un doux son.

PIERRE. — Joli 1 Et que dites-vous, vous, Hugues Rebec? SECOND MUSICIEN. — Je dis que la musique a un son d'argent parce que les musiciens jouent pour de l'argent.

PIERRE. — Joli aussi! Et vous, que dites-vous, Jacques du Son ?

TROISIÈME MUSICIEN. — Ma foi, je ne sais que dire. PIERRE. — Oh ! je vous demande pardon, vous êtes le chanteur, je parlerai pour vous. La musique a des sons d'argent parce que des gaillards tels que vous ont rarement de l'or pour jouer l.

Dans le Roi Lear, le fou, s'entretenant avec son maître, lui propose les devinettes suivantes :

LE Fou. — Peux-tu me dire pourquoi le nez est placé au milieu du visage?

LEAR. — Non.

LE Fou. — Parbleu! afin d'avoir les yeux ouverts des deux côtés du nez, en sorte qu'un homme puisse voir ce qu'il ne peut flairer...

Et, un peu plus loin :

LE Fou. — La raison pour laquelle les sept étoiles ne sont pas plus de sept est une gentille raison.

LEAR. — Est-ce parce qu'elles ne sont pas huit?

LE Fou. — Oui, vraiment. Tu ferais un bon fou 2.

Dans Comme il vous plaira, voici de quelle façon Pierre de Touche avertit Rosalinde et Célie que le duc les demande :

1. Acte IV, scène v.

2. Acte I, scène v.

CÉLIE. — Vous a-t-on pris pour messager?

PIERRE DE TOUCHE. — Non, sur mon honneur; mais on m'a ordonné de venir vous chercher.

ROSALINDE. — Où avez-vous appris ce serment?

PIERRE DE TOUCHE. — Je l'ai appris d;un certain chevalier qui jurait sur son honneur que les crêpes étaient bonnes et jurait sur son honneur que la moutarde ne valait rien; maintenant, moi, je soutiens que les crêpes ne valaient rien et que la moutarde était bonne; et cependant le chevalier ne se parjurait pas.

CÉLIE. — Comment allez-vous tirer de votre grand monceau de science la preuve de ce que vous dites?

ROSALINDE. — Oui, parbleu! démuselez un peu votre sagesse.

PIERRE DE TOUCHE. — Eh bien, levez-vous toutes deux; frottez-vous le menton et jurez par vos barbes que je suis un coquin.

CÉLIE. — Par nos barbes, si nous en avions, tu es un coquin.

PIERRE DE TOUCHE. — Par ma coquinerie, si j'en avais une, je serais un coquin; mais, si vous jurez par ce qui n'est pas, vous n'êtes pas parjures; c'était précisément le cas de mon chevalier lorsqu'il jurait sur son honneur, car il n'en avait jamais eu aucun, ou, s'il en avait eu un, il l'avait abjuré longtemps avant d'avoir vu lesdites cjèpes et ladite moutarde 1.

Dans la même pièce, Rosalinde n'emploie pas un autre procédé quand elle veut séduire Orlando par les grâces de sa conversation.

ROSALINDE. — Je puis vous dire avec qui le temps marche à l'amble, avec qui le temps trotte, avec qui le temps galope, avec qui il s'arrête.

ORLANDO. — Avec qui trotte-t-il, je t'en prie? ROSALINDE. — Parbleu! il trotte dur avec une jeune fille entre le jour du contrat et le jour de la célébration de son mariage...

1. Acte 1, scène n.

ORLANDO. — Avec qui le temps va-t-il à J'amble? ROSALINDE. — Avec un prêtre qui ne sait pas le latin et un riche qui n'a pas la goutte ; car le premier dort aisément parce qu'il ne peut étudier, et le second vit joyeusement parce qu'il ne sent aucune souffrance...

ORLANDO. —Avec qui galope-t-il?

ROSALINDE. — Avec un voleur qu'on mène à la potenee; car, bien qu'il y marche aussi doucement que les pieds peuvent marcher, il pense qu'il ne sera que trop tôt arrivé.

ORLANDO. — Avec qui s'arrête-t-il?

ROSALINDE. — Avec les gens de loi en temps de vacances; car, dormant d'un terme à l'autre, ils ne s'aperçoivent pas de la fuite du temps

Ces devinettes, Shakespeare les plaque au petit bonheur, car elles n'intéressent en rien le sujet de la scène. On les remplacerait indifféremment l une par l'autre : Rosalinde demanderait tout aussi bien à Orlando pourquoi les sept étoiles ne sont pas plus de sept, et le fou de Lear au vieux roi quels sont ceux avec qui le temps marche à l'amble, trotte, galope ou s'arrête. Shakespeare les tirait-il de son propre fonds? Je ne crois pas que les érudits aient examiné ce point. Peut-être un heureux chercheur découvrirait sans trop de peine les recueils où le poète anglais se munissait d'esprit.

Déformation et confusion de termes, calembours ou énigmes, ce comique remplit, dans presque toutes les pièces, des scènes entières. Aux innombrables personnages qui, de quelque condition qu'ils soient, semblent en faire métier, on pourrait appliquer la parole de Lorenzo, dans le Marchand de Venise, quand Lancelot l'assassine de ses traits d'esprit. « Toujours des escarmouches à chaque

L Acte III, scène II j

mot!... 0 cher bon sens!... L'idiot a rangé dans sa mémoire une armée de plaisanteries, et je connais maints imbéciles de plus haut étage qui sont bourrés des mêmes balivernes1. » Peut-être faudrait-il citer aussi le conseil d'Hamlet aux comédiens : « Que ceux qui jouent vos bouffons n'en disent pas plus qu'il n'y en a dans la comédie ; car beaucoup d'entre eux vont se mettre à rire pour faire rire un public inepte2 ». Les acteurs, en ce temps-là, n'avaient aucun scrupule de broder sur leurs rôles. On voudrait croire que maints graciosos ont collaboré avec l'auteur en lui prêtant leurs propres trouvailles.

Non seulement le comique de Shakespeare est presque toujours grossier ou gros, mais, défaut plus grave dans une pièce de théâtre, il répugne souvent soit aux circonstances, soit aux personnages.

La nourrice de Roméo et Julielle est, nous l'avons dit, une figure très bien tracée. Seulement, quelques-unes des scènes où elle joue le principal rôle, excellentes pour la peinture de son caractère, ne font que retarder mal à propos l'action. Dans le second acte, Juliette l'a envoyée demander à Roméo l'heure et le lieu de leur prochain rendez-vous. Pendant sa longue absence, elle s'inquiète et s'énerve. Lorsqu'elle l'aperçoit de loin : « Dieu! la voilà! » Puis : « 0 ma douce nourrice, quelles nouvelles? ». Mais, sans répondre, la nourrice, qui se plaint d'avoir les os moulus, réclame quelques minutes de grâce après une telle course, et ne

1. Acte III, scène v.

2. Hamlet, acte III, scène n.

dit pas le seul mot qui rassurerait Juliette; elle lui communique ses remarques sur la figure de Roméo, sur la main, le pied, la taille de Ro-méo, s'informe si l'on a déjà dîné, tâte en geignant son dos, sa tête, semble prendre plaisir à exaspérer l'impatience de la jeune fille1. Certes, hors quelques exagérations que peut justifier « l'optique du théâtre », cette scène mérite de grands éloges; pourtant les spectateurs, même s'ils savent ce" que Juliette brûle de savoir, ne sont guère moins impatientés par les lamentations et les bavardages où se complaît la nourrice

Plus souvent encore, ce sont des boutades, ce sont des arguties et des facéties que nous trouverions agaçantes partout ailleurs, mais que rend insupportables la disconvenance avec la situation.

Claudio 3 a publiquement traité Héro de catin dans l'église oit leur mariage allait se célébrer. Maintenant, il connaît l'infâme complot dont elle fut victime. La croyant morte, il vient de se mettre en deuil, de pleurer sur une tombe à peine fermée ; dans cette église, devant toute la cour, il fait une réparation solennelle. Aussitôt après, nous le voyons prendre à partie Bénédict, qui doit épouser Béatrice. « Ne crains rien; on dorera tes cornes, et toute l'Europe sera enchantée de toi autant qu'Europe l'a été du paillard Jupiter, lorsqu'il joua le rôle de taureau4. » Peut-être sa plaisanterie ne

1. Acte 11, scène v.

2. Signalons aussi la scène où la nourrice, au lieu d'avertir

Juliette que Roméo a tué TélJaldo, lui laisse croire d'abord qu'il a été tué. (Acte III, scène Il.)

3. Beaucoup de bruit pour rien.

4. Acte V, scène iv.

vaut pas grand'chose; mais il a tant de chagrin!

Shakespeare aiguise des pointes jusque dans les circonstances les plus tragiques. Par exemple, Laërtes, apprenant que sa sœur s'est noyée, dit : « Tu n'as déjà que trop d'eau; aussi, je saurai refouler mes larmes1. » Et il en prête à n'importe quel personnage, môme à la plus ingénue de ses héroïnes. Lorsque Miranda voit le pauvre Ferdinand porter et empiler ses bûches : « Je voudrais, dit-elle, que le tonnerre les eût brûlées. Laissez celle-ci, je vous en conjure, et reposez-vous; en brûlant, elle pleurera de vous avoir fatigué2. » Est-ce là le genre d'esprit qui vient aux filles avec l'amour?

En général, le comique shakespearien ne tient pas au sujet. Il y a des exceptions : le comique d'esprit, quels qu'en soient les raffinements, et le comique bouffon, quelles qu'en soient les grossièretés, font au moins partie intégrante de la pièce, celui-là dans Peines d'amour perdues et dans toutes les scènes de Beaucoup de bruit pour rien où paraissent Bénédict et Béatrice, celui-ci dans les Joyeuses Commères de Windsor et dans la Mégère domptée. Mais, partout ailleurs, ni l'un ni l'autre n'ont, le plus souvent, aucun rapport avec l'action; tantôt ils l'interrompent et tantôt ils la traînent en longueur. Dans les Deux Gentilshommes Véro- nais, les rôles des valets Speed et Lance, qui égalent en étendue, ou peu s'en faut, ceux des principaux personnages, pourraient être retranchés sans laisser aucun vide. De même, dans Tout est bien qui

1. Ilcimlet, acte IV, scène VII.

2. La Tempête, acte III, scéne i.

finit bien, l'épisode relatif à Parolles; et, de même encore, dans le Soir des rois, l'épisode relatif à Malvolio'.

Shakespeare se contente du moindre prétexte quand il s'agit d'intercaler un hors-d'œuvre qui puisse divertir son public. Dans cette dernière comédie, Viola, rencontrant par hasard le' bouffon de la comtesse, chez laquelle l'a envoyée Orsino, engage avec lui la conversation suivante :

VIOLA. — Dieu te garde, l'ami, toi et ta musique 21 Est- ce par le tambour que tu vis?

LE BOUFFON. — Non, Monsieur 3; je vis de par l'église. VIOLA. — Tu es ecclésiastique?

LE BOUFFON. — En aucune façon, Monsieur; je vis de par l'église pour la raison que je vis dans mon logis, car mon logis est près de l'église.

VIOLA. — Tu pourrais aussi bien dire que le roi vit de par un mendiant, si un mendiant habite près de lui etc., etc.

L'entretien dure environ deux pages, et des plaisanteries analogues en font les frais, jusqu'à ce qu'enfin Viola demande : « Ta maîtresse est-elle dans la maison? » Du reste, le bouffon continue ses jeux de mots avant de répondre, et les continue encore après avoir répondu: il ira prévenir la comtesse quand son répertoire sera complètement épuisé.

Les comédies dites philosophiques et les tragédies elles-mêmes renferment des intermèdes de ce genre. Pour faire pendant à celui qui précède, on peut

1. Cf. le chapitre I, § i.

2. Le bouffon s'amuse à battre du tambour.

3. Ou sait que Viola s'est déguisée en homme.

4. Acte III, scène T.

citer la scène d 'Othello dans laquelle Desdémone veut apprendre du clown où Cassio habite1.

DESDÉMONE. — Savez-vous, maraud, où le lieutenant

Cassio a son appartement?

LE CLOWN. — Je n'ose pas dire qu'il ait un appartement quelque part.

DESDÉMONE. — Pourquoi, l'ami?

LE CLOWN. — Il est soldat, et dire à un soldat qu'il a parte ment, c'est risquer de se faire poignarder.

DESDÉMONE. — Allons donc, où loge-t-il?

LE CLOWN. — Vous dire où il loge, serait vous dire où je mens.

DESDÉMONE. — Peut-on tirer quelque sens de tes paroles?

LE BOUFFON. — Je ne sais pas où il loge; lui inventer un logement et dire qu'il a appartement ici ou là, ce serait pour moi mentir par la gorge.

DESDÉMONE. — Pouvez-vous le demander et vous édifier à ce sujet?

LE CLOWN. — Je catéchiserai le monde à son propos, c'est-à-dire que je ferai des questions et que je répondrai d'après ce qu'on me dira.

DESDÉMONE. — Cherchez-le, ordonnez-lui de venir ici; dites-lui que j'ai sollicité mon Seigneur à son sujet et que j'espère que tout ira bien.

LE CLOWN. — Faire cela rentre dans le cercle des choses que peut embrasser l'esprit d'un homme, et, par conséquent, je vais essayer de le faire 2.

1. Cf. p. 128. — Le clown joue sur les deux mots to lie, être couché, loger, et to lie, mentir.

2. DESD. — Do you know, sirrah, where Lieutenant Cassio lies?

CLOWN. — I dare not say he lies any vhere.

DESD. — Why, man?

CLOWN. — He's a soldier, and for one to say a soldier lies

is stabbing.

DESD. — Go to; where lodges he?

CLOWN. — To tell you where he lodges is to tell you where

I lie.

Plus- diligente que Viola, Desdémone commence, à vrai dire, par demander ce qu'elle désire-savoir. D'ailleurs, les plaisanteries du clown semblent l'agacer. Mais le maraud redouble sans y prendre garde, pour l'amusement des spectateurs. Et notez que la scène est inutile, car, très peu après, Desdémone voit paraître Cassio.

Nous ne citerons pas tant d'autres passages analogues. Rappelons seulement, dans la Tempête, les nombreuses scènes où figurent le sommelier et le bouffon ; dans Mesure pour mesure, tout ce qui se rapporte à Pompée et à Elbow; dans Macbeth, le rôle du portier; dans Hamlet, celui de Polo- nius, etc., etc. Les plus anciens tragiques anglais - associaient à l'imitation de l'antiquité gréco-latine le souvenir des farces populaires en égayant chaque entr'acte par un divertissement burlesque : ce qu'ils laissaient en dehors de la pièce, Shakespeare l'y fait entrer. Pourquoi n'a-t-il pas plutôt suivi leur exemple? Nous préférerions bien souvent que son grotesque nous fût servi à part.

Il y a dans le théâtre shakespearien une tout autre sorte de comique, où les quolibets, les paradoxes, les traits d'ironie, dénotent, si l'on en croit

DESD. — Can any thing be made of this?

CLOWN. — I know not where he lodges, and for me to devise a lodging and say he lies here or he lies there, were to lie in mine own throat.

DESD. — Can you inquire him out and be edified by report?

CLOWN. — I will catechize the world for him; that is make questions and by them answer.

DESD. — Seek him, bid him come hither; tell him I have moved my lord on his behalf, and hope all will be well.

CLOWN. — To do this is within the compass of man's wit; and therefore I will attempt the doing it. (Acte III, scene iv.)

nos critiques les plus autorisés, je ne sais quelle conception originale et supérieure du monde, de l'homme et de la vie humaine. Les principaux représentants en sont certains humoristes, surtout le Jacques de Comme il vous plaira, et certains fous, notamment celui du Roi Lear. Suivons l'un après l'autre ces deux personnages, que Shakespeare, dit-on, aurait choisis pour confidents et pour interprètes.

On qualifie Jacques de « sympathique misanthrope » : on vante chez lui l'amour et le culte de la nature, une profonde et délicate tendresse que ne dérobent point ses maximes chagrines, un génie méditatif et pénétrant; on admire la haute portée de ses boutades, le coup d'œil philosophique dont il embrasse l'univers. J'avoue, pour ma part, que tout cela m'échappe.

Voici, d'abord, comment on nous présente Jacques. «Amiens et moi, dit un des gentilshommes au duc, nous nous sommes glissés derrière lui, comme il était couché sous un chêne... A cette place, un pauvre cerf aux abois, ayant reçu une blessure de l'arme d'un chasseur, est venu agoniser. — Mais Jacques n'a-t-il pas tiré la moralité de ce spectacle? — Oh! oui, par mille comparaisons. A propos des pleurs que le cerf donnait au ruisseau qui n'en avait pas besoin : « Pauvre cerf, tu fais un testament à la manière des mondains; tu donnes ton bien à qui a trop déjà. » Puis, le voyant seul, abandonné et déserté de ses amis veloutés : « C'est juste: ainsi le malheur éloigne toujours le flot des visiteurs ». Puis, un troupeau insouciant et repu passe en bondissant auprès de lui sans s'arrêter pour lui faire fête. « Oui, a dit Jacques,

éloignez-vous, citoyens gras et bien nourris, c'est la coutume. » — « Et, demande encore le duc, vous l'avez laissé plongé dans ses méditations? — Nous l'avons laissé pleurant et moralisant sur le cerf qui gémissait. — Montrez-moi oÜ. Je veux l'entendre, car, lorsqu'il est dans des accès moroses, il abonde en pensées 1. » Nous assisterons plus loin à cette conversation ; mais on entrevoit dès maintenant le personnage, et l'on peut apprécier la sublimité de son esprit par les réflexions que rapporte si dévotement le bon gentilhomme.

Il reparaît ensuite avec quelques seigneurs. Amiens ayant chanté les premiers couplets d'une complainte : « Encore, lui dit-il, encore, je t'en prie. — Cela vous rendra mélancolique. — J'en remercie cela. Je puis aspirer à la mélancolie d'un chant comme la belette aspire les œufs... Voulez- vous chanter? — Plutôt pour satisfaire à votre demande que pour mon plaisir. — Eh bien alors, si jamais je remercie quelqu'un, je vous remercierai. Mais ce qu'on appelle compliments est semblable à la rencontre de deux singes mâles, et, lorsqu'un homme m'offre ses remercîments cordiaux, il me semble que je lui ai donné un sou et qu'il me rend les remercîments d'un mendiant. » Puis, quand Amiens a terminé la chanson, Jacques lui récite en échange quelques vers de son propre cru :

S'il vient à arriver

Qu'un homme tourne à l'Ane,

Laissant ses richesses eL son aisance

Pour satisfaire une volonté lùlue,

Ducadme, ducadme, ducadme,

Ici il verra

D'aussi grands fous nue lui,

S'il veut venir à moi.

1. Acte 11, scène i.

« Que signifient ces ducadme » ? dit Amiens. — C'est, répond-il, une invocation grecque qui attire les sots dans un cercle magique. Je vais aller dormir, si je puis; sinon, je vais lancer des brocards contre les premiers-nés d'Égypte 1. » Voilà toute la scène; nous dira-t-on en quoi la philosophie de Jacques s'y manifeste?

Les critiques nous le présentent comme le type de l'humoriste. Pourquoi pas? On ne sait trop de quelle façon définir l' humour \ mais j'ai toujours cru qu'il consistait à se creuser la cervelle afin d'en tirer laborieusement quelques pénibles drôleries. Celui qui a de l'esprit ne s'appelle jamais un humoriste; nommons humoriste celui qui tâche à en avoir.

Peu après, le vieux duc et ses gentilshommes déjeunent dans la forêt, lorsque Jacques survient à l'improviste. Il paraît joyeux, et le duc lui demande pourquoi. « Un fou, s'écrie-t-il, un fou! j'ai rencontré un fou, un fou bariolé. — Bonjour, fou, lui ai- je dit. — Non, Monsieur, m'a-t-il répondu, ne m'appelez pas fou jusqu'à ce que le ciel m'ait envoyé de la fortune. - Alors, il a tiré de sa poche un cadran qu'il a regardé d'un œil sans rayonnement, el il a dit avec une parfaite sagesse : « Il est dix heures, et par là vous pouvez voir quel est le branle du monde; il n'y a qu'une heure, il était neuf heures, dans une heure d'ici, il sera onze heures; c'est ainsi que d'heure en heure nous mûrissons et mûrissons, et puis d'heure en heure nous pourrissons et pourrissons, et alors l'histoire s'arrête. » — Quand je l'ai entendu moraliser ainsi sur le temps, mes poumons se sont mis à chanter comme un coq, à la pensée

1. Acte II, scène v.

que les fous pouvaient être de si profonds contemplatifs, et j'ai ri sans m'arrêter pendant toute une heure1. » Tels sont les lieux communs dont Jacques s'émerveille. Et ceux qu'il débite lui-même témoignent un égal génie. Evidemment, il a raté sa vocation en ne se faisant pas fou professionnel. Du reste il demande au duc, sitôt après, une casaque multicolore : la seule chose qui lui manquât pour jouer son véritable rôle, c'était l'habit de bouffon.

Un peu plus loin, dans la même scène, Jacques y va, si j'ose dire, de sa grande tirade. « Le monde entier est un théâtre, où tous, hommes et femmes, sont de simples acteurs; ils ont leurs entrées et leurs sorties, et un homme, pendant sa vie, joue plusieurs personnages, etc. D'abord, l'enfant vagit et bave, puis l'écolier pleurnicheur se traîne à contre-cœur vers l'école, etc., puis l'amoureux soupire comme une fournaise, » etc, etc. C'est ici surtout que les critiques célèbrent dans Jacques le profond penseur. Mais cette comparaison du monde avec un théâtre — ne le savent-ils donc pas? — remonte bien avant lui. Elle remonte sans doute bien avant Pétrone, dont le mot : Tolus mandus agit histrionem, servait de devise au Globe 2. Aussi peu nouveau, d'ailleurs, était le thème des sept âges : jusque chez les paysans, d'innombrables images l'avaient depuis longtemps popularisé. On nous donne Jacques pour un philosophe : sa philosophie, quand elle ne se condense pas en boutades incongrues, se répand en moralités banales.

1. Acte II, scène VII.

2. Le théâtre de Shakespeare.

Au troisième acte, il entre avec Orlando, qui l'a accompagné dans la forêt. « Je vous remercie de votre société, dit-il; mais, ma foi, autant m'aurait plu d'être seul... Rencontrons-nous le moins souvent possible! » Là-dessus, après lui avoir demandé si sa maîtresse est Rosalinde : « Je n'aime pas ce nom », déclare-t-il. Puis, il veut le faire asseoir à ses côtés pour « railler ensemble leur maître, le monde, et toutes leurs misères » ; et, rabroué par Orlando, il sort en disant : « Je ne vous tiendrai pas plus longtemps compagnie 1 ».

Dans le quatrième acte, enfin, il se met en devoir d'expliquer à Rosalinde son humeur mélancolique. « Je n'ai ni la mélancolie du savant, qui vient d'émulation, ni celle du musicien, qui vient de caprice, ni..., etc., etc. Ma mélancolie est une mélancolie qui m'est propre, composée d'une multitude d'essences extraites d'une multitude d'objets; ce sont les spectacles divers contemplés durant mes voyages qui, ruminés sans cesse par ma pensée, m'enveloppent d'une tristesse très originale2. » Le voilà bien; convaincu de son originalité, il prétend nous en convaincre. Mais Rosalinde ne se laisse point imposer ; elle lui rit au nez, et l'insupportable cuistre quitte la place tout penaud.

Nous imposera-t-il davantage? Laissons dire les critiques. Ce moraliste tire ses maximes d'hypo- condres malades ; ce penseur ne débite que lieux communs prudhommesques ou impertinents paradoxes ; ce sympathique misanthrope est, tout simplement, un malotru.

1. Scène n.

2. Scène i.

Passons maintenant aux fous. Si la plupart se bornent à divertir le public par des pantalonnades, certains, sous leur casaque de bouffon, nous sont présentés, aussi bien que Jacques, comme des philosophes. Tel, entre autres, Pierre de Touche, et l'on connaît les propos pour lesquels Jacques l'admire 1. Mais, puisque c'est surtout le bouffon du roi Lear qui, selon les critiques, exprime cette philosophie supérieure, essayons de découvrir en quoi il peut bien mériter sa réputation 2.

Dans la première scène où nous le voyons paraître 3, il ne fait guère que répéter et ressasser un refrain traditionnel, en se disant, lui, fou de profession, plus sage que ceux qui font profession de sagesse4. Aussitôt entré, il commence par offrir son bonnet à Kent, assez maladroit pour prendre le parti d'un homme tombé en disgrâce. Ensuite, apostrophant Lear : « Ah ! que n'ai-je deux bonnets et deux filles! Si je donnais à mes filles tout ce que je possède, je garderais mes bonnets. Celui-là est à moi, mendies-en un autre aux tiennes. » Puis :

1. Cf. pages 144 sq.

2. « Le bouffon da Lear, dit M. Mézières, est une des créations les plus originales du poète.... Il a les saillies heureuses et la verve de Bénédict, et de Biron. Comme eux il a réfléchi sur les choses humaines. Seulement, dans le drame de la vie, ceux-ci sont à la fois spectateurs et acteurs, ils ne peuvent éviter une partie des passions dont ils se moquent, tandis que lui, il reste en dehors des questions qui s'agitent sous ses yeux, il juge les hommes avec un parfait désintéressement, comme un philosophe qui n'attend rien d'eux et qui s'est mis au-dessus des lois et de la coutume... Indépendant et spirituel, il étonne par la profondeur de ses vues et par le bon sens qu'il cache sous son badinage railleur. » (Shakespeare, ses œuvres et ses critiques, chapitre VI.)

3. Acte I, scène iv.

4. Shakespeare oppose la sagesse des prétendus fous à la

« Sur ma foi, les seigneurs et les grands personnages ne veulent pas me permettre d'être entièrement fou, et les dames, elles non plus, ne veulent pas me permettre de garder ma folie pour moi seul, elles m'en tirent des bribes. » Ou bien encore : « Les fous ne furent jamais moins en vogue que cette année, car les gens sages ont la cervelle à l'envers. » Et n'oublions pas quelques réflexions dans le genre de la suivante : « Qui ne garde -ni croûte, ni mie, rassasié de tout, quelque chose lui manquera », ou certains apologues aussi ingénieux que celui-ci : « Nononcle, donne-moi un œuf, et je te donnerai deux couronnes, les deux couronnes de l'œuf, après que, l'ayant coupé par le milieu, j'en aurai mangé la substance. »

Dans la scène suivante, demeuré seul avec Lear : « Si la cervelle d'un homme habitait ses talons, lui demande-t-il, n'est-ce pas qu'elle aurait à craindre des engelures? — Oui, mon enfant. — En ce cas, je te prie d'être gai ; ton esprit n'ira pas en savates. » Alors, il propose au vieux roi les énigmes

folie des prétendus sages dans toutes les pièces où figure un. bouffon. Dans Comme il vous plaira, Jacques rit une heure à la pensée que Pierre de Touche est un profond contemplatif

(cf. p. 144 sqq.). Plus loin (acte V, scène iv) il dit : « Ce rare compagnon est sensé en toute chose, et cependant c'est un fou ". Et le vieux duc, faisant écho : « Sa folie lui sert de cheval de bois pour s'embusquer par derrière et tirer ses traits d'esprit. » Dans le Soir des rois (acte 1, scène v), Feste s'écrie : « Si c'est ta volonté, esprit, mets-moi en bonne humeur. Les gens d'esprit qui pensent te posséder agissent souvent comme des fous; mais moi, qui suis sùr de ne pas te posséder, je puis passer pour un sage. » Plus loin (acte III, scène i), Viola dit de lui : « Ce gaillard-là est assez sage pour jouer le fou, et cet office exige une manière d'esprit.... La folie qui sait se montrer à propos est raisonnable, tandis que les sages qui tombent dans la folie jettent la défaveur sur leur esprit. »

que nous avons précédemment citées et je ne sais s'il justifie l'admiration des critiques en lui faisant deviner pourquoi les sept étoiles ne peuvent pas être huit ou pourquoi le nez a sa place au milieu du visage.

Après cela, nous le retrouvons en compagnie du vieux roi, devant Kent enchaîné2. S'adressant à Kent : « Lâche prise, lui conseille-t-il, lorqu'une grande roue descend une colline, de peur de te casser le nez en voulant la suivre; » et, s'adressant à Lear : « Les pères qui portent des guenilles rendent aveugles leurs enfants, mais les pères qui portent des sacoches verront leurs enfants très affectueux; la foule, cette fieffée catin, ne tourne jamais la clef au pauvre. » Est-ce donc pour ce ravaudage de vieux dictons qu'on nous vante son génie supérieur et sa profonde méditation sur les choses humaines?

Dans la scène de la bruyère 3, tandis que Lear est exposé à la pluie et au vent, le fou rabâche sans se lasser des maximes analogues. « Celui qui logera sa braguette avant que sa tête ait un logement, sa tête et lui attraperont des poux », etc. « Celui qui a un tout petit peu d'esprit.... — Hé ! ho ! le vent et la pluie, — doit se contenter du lot de sa fortune, quand même la pluie tomberait chaque jour. » Ajoutez une sorte de prophétie qui semble bien n'avoir ni queue, ni tête : « Quand les prêtres diront plus de mots que de choses, quand les brasseurs gâteront leur bière avec de l'eau, quand les nobles donneront des leçons à leur tailleur, etc., etc.,

1. Cf. p. 133.

2. Acte II, scène IV.

3. Acte III, scène Il.

alors le royaume d'Albion tombera en grande confusion, alors viendra le temps, qui vivra verra, où, pour marcher, on se servira de ses pieds. » Le vieux roi sent ici les premières atteintes de la démence. ., « Ma raison s'égare, dira-t-il bientôt. » C'est sans doute l'ingratitude de ses filles qui lui trouble la cervelle. Mais peut-être est-ce encore autre chose : n'aurait-il pas cherché avec une application excessive le sens de cette prophétie?

On nous dispensera de suivre le fou plus loin; ineptes coq-à-l'âne et apophthegmes rebattus, voilà tout son rôle. La haute conception de l'univers ou de l'humanité que les critiques veulent trouver dans son radotage, on la trouverait tout aussi bien dans les propos d'Edgar, lorsque, simulant la folie,

il alterne de même les préceptes moraux et les insanités. « Tiens ta parole, dit l'excellent jeune homme, ne joue pas, ne te commets pas avec d'autres femmes que la tienne1 », etc. Est-il rien de plus sage? Et, quant à son refrain : « Toujours dans l'atmosphère souffle vent froid, qui fait zou ou ou, mou ou ou, ah! ah! ah 1 » est-il rien de plus original? Nul doute que d'habiles critiques ne puissent, en s'ingéniant quelque peu, donner à ces zou ou ou et à ces mou ou ou une signification très philosophique.

1. Acte III, scène n.

CHAPITRE V

L'EXACTITUDE HISTORIQUE

ET LA COULEUR LOCALE

Nous n'allons pas chercher au théâtre la reconstitution exacte du passé : l'auteur dramatique en use avec l'histoire aussi librement qu'avec la nature ; il peut modifier à sa guise des faits et des personnages secondaires pour les accorder soit avec les exigences de la scène, soit avec l'idée morale dont son œuvre est le développement.

Racine prolonge d'une année l'existence de Narcisse et donne à Burrhus une fermeté que cet honnête homme n'avait pas. Faut-il le lui reprocher? L'un et l'autre, sans sa pièce, seraient sans doute complètement inconnus du grand public. Nous ne reprocherons pas davantage à Shakespeare des inexactitudes semblables. Mais, aucun autre dra- matiste n'ayant traité l'histoire avec moins de respect ou ne l'ayant plus ignorée, tout ce que nous demandons, c'est qu'on ne veuille pas, comme nos critiques, en faire un historien.

Examinons d'abord son théâtre relativement à la vérité des mœurs.

Dans Troilus et Cressida, si nous commençons par les pièces grecques, le-milieu est celui du,'

moyen âge chevaleresque et féodal. Le poète anglais, quoiqu'il connût peut-être l'Iliade, s'inspire des anciens romans, soit italiens, soit français, et travestit les héros homériques en paladins modernes. Énée vient défier les Grecs au nom d'Hector comme pour un tournoi1. Aussi bien,

Hector et Ajax se mesurent en champ clos. Quand le prince troyen fait son entrée, la trompette sonne.

On règle les conditions du combat; ensuite, sur un signal, voici les deux adversaires aux prises. Après un premier engagement, Hector déclare que sa parenté avec Ajax l'oblige d'en rester là; puis, il l'embrasse, il le complimente de sa valeur. On souhaite alors la bienvenue au héros troyen, on lui donne l'accolade, on lui offre un banquet; et les tambourins célèbrent cet heureux jour 2. Dans le second acte, lorsque certains chefs de Troie conseillent de rendre Hélène, Troïlus s'y oppose en

1. « Grand Agamemnon, nous avons ici dans Troie un prince nommé Hector — Priam est son père — qui, trouvant qu'il se rouille dans l'ennui d'une si longue trêve, m'a ordonné de venir porter cette proposition. Rois, princes, seigneurs ! s'il est parmi les plus beaux de la Grèce quelqu'un qui tient la gloire en plus haute estime que son repos, qui la recherche plus qu'il ne craint le péril, qui connaît sa valeur et n'a jamais connu la crainte, qui aime sa maîtresse plus qu'il ne le lui déclare en posant des baisers indolents sur les lèvres qu'il aime, etc., à celui-là le défi ! Hector, en présence des Grecs et des Troyens, - se charge de prouver qu'il possède une Dame plus sage, plus belle, plus fidèle, que Grec n'en a jamais serré dans ses bras. Demain, il fera entendre sa trompette à égale distance de vos tentes et des murs de Troie pour réveiller celui des Grecs qui est sincère en amour ; s'il s'en présente quelqu'un, Hector l'honorera d'un combat; s'il pe s'en pré-sente aucun, il dira dans Troie à son retour que les dames grecques sont brûlées par le soleil et que pas une ne vaut le bris d'une lance. J'ai dit. » (Acte I, scène ni.)

2. Acte IV, scène v.

tenant le langage d'un chevalier. Les héros d'Homère, on le sait, ignorent le sentiment de l'honneur : aucune différence plus caractéristique au point de vue moral entre l' Iliade et nos épopées modernes. Or, c'est ce sentiment que Troïlus invoque pour convaincre ses compagnons d'armes ; et, malgré la brusque intervention de Cassandre, qui leur prédit la ruine et la mort, l'assemblée tout entière fait passer l'honneur avant les conseils de la sagesse 1.

S'il n'y a rien d'homérique dans Troïlus et Cressida, il n'y a dans Timon rien de grec, encore moins d'athénien. Timon est un maniaque; sa misanthropie, bien que Shakespeare en emprunte maints traits chez Plutarque ou chez Lucien, revêt un caractère farouche et sombre où nous reconnaissons l'homme du Nord. Apémantus rappelle le Diogène peint par Lily2, et les lourds quolibets, les grossières injures remplacent dans sa bouche la fine ironie du vrai Diogène. Quant à Alcibiade, Shakespeare connatt seulement son nom. « Ce nom, dit M. Mézières lui-même, ce nom qui éveille chez nous le souvenir des leçons de Socrate, des dialogues de Platon, de toutes les élégances et de toutes les gloires du siècle de-Périclès, ce nom dont nous avons fait le symbole de l'épicurisme intelligent, ne résonne aux oreilles du poète anglais que comme celui d'un simple général d'Athènes, sans mérite et sans qualités distinctives 3. » L'Alci- biade de Shakespeare commence son discours au Sénat en demandant qu'on l'excuse de parler en

1. Scène h.

2. Dans Alexandre et Campaspe.

3. Shakespeare, ses œuvres et ses critiques, chapitre VI.

capitaine1. Et, pendant le banquet du premier acte, sait-on à quoi sa conversation se réduit? « Votre cœur, lui a dit Timon, est sur le champ de bataille; vous préféreriez déjeuner avec des ennemis plutôt que de dîner avec des amis. » Il répond : « Si les ennemis étaient tout frais saignants, aucune viande ne pourrait les valoir 2. » Ne disons pas que c'est un capitaine; c'est le plus grossier des soudards.

Dans ses pièces romaines, Shakespeare n'observe guère mieux la couleur historique : il y peint de même, soit l'homme en général, soit les divers hommes qu'il voyait autour de lui. Ce qui n'y est pas de tous les temps et de tous les pays est purement anglais et contemporain.

Il représente la plèbe de Rome dans Coriolan comme il aurait représenté la populace de Londres. Cette plèbe, dont Plutarque, malgré ses préjugés aristocratiques, reconnaît et loue les vertus, il en fait un ramas de brutes. Par leur patience, leur fermeté, leur courage, leur esprit politique, les plébéiens assurèrent à Rome sa grandeur. Mais Shakespeare nous les montre indisciplinés, violents, stupides et lâches, obéissant en aveugles aux excitations des tribuns, qui ont pour seul objet de satisfaire leurs rancunes personnelles ou leurs jalousies. L'élection sur le forum reproduit d'ailleurs les circonstances et incidents analogues de la vie électorale chez les Anglais. Telle que nous la représente Shakespeare, la cité romaine se divise en deux classes, les « nobles » et les « vilains- ». Corio-

1. Acte III, scène v.

2. Acte I, scène Il.

lan est un baron féodal; disons mieux, il est un 1 lord britannique, dégoûté par la crasse des manants et parieurs fétides haleines.

Dans les deux autres tragédies que Shakespeare emprunte à l'histoire de Rome, le milieu et les personnages, moins anglais peut-être, ne sont guère plus romains. Dans Antoine et Cléopâtre, son héros incarne le type général de «. l'amant grand seigneur » ; et, si le caractère de son héroïne semble conforme à ce que les historiens nous en rapportent, elle résume, d'une façon générale, toutes les séductions et tous les vices féminins 1. Jules César, pour ne pats parler encore de la liberté avec laquelle y sont traités les faits, abonde eh anachronismes de moeurs; par exemple, les généraux des deux partis s'apostrophent, avant de combattre, en véritables barbares. Et surtout, quoi que Shakespeare prenne chez Plutarque, son Jules César, nous y reviendrons ailleurs 2, ressemble au César historique comme une caricature.

Les drames dans lesquels il représente ses compatriotes ont en général une couleur assez juste, car le peuple anglais, au fond, n'avait guère changé entre le roi Jean et Élisabeth. Pourtant on relève dans ces drames eux-mêmes maintes inexactitudes, et dont beaucoup sont volontaires. Shakespeare, feuilletant les vieilles chroniques, recherche, sans autre préoccupation que celle de l'effet théâtral, les scènes propres à exciter la pitié ou la terreur; du reste, il modifie soit les événements, soit les personnages, et, bien souvent, brode sur l'histoire

1. Cf. Montégut, OEuvres complètes de Shakespeare, t. VIII, Aver-

Lissement à Antoine et Cléopâtre.

2. Cf. le chapitre VII, § Il.

ses propres fictions. Et il se laisse détourner de la vérité historique non seulement par tout ce qui peut séduire l'imagination ou les sens, mais aussi par les plus étroits préjugés de l'orgueil national. Depuis plusieurs siècles, l'Angleterre avait été en lutte presque continuelle avec la France : aussi le poète ne perd-il aucune occasion de calomnier et de honnir l'ennemi héréditaire. Les victoires anglaises ne lui suffisent pas : à celles de Poitiers, de Crécy, d'Azincourt, il en ajoute libéralement, pour la plus grande gloire de l'invincible Albion. Si nous gagnons d'aventure une bataille, dans le Roi Jean par exemple, c'est que des Anglais combattent sous nos drapeaux. Non content de représenter les Français comme de mauvais soldats, il leur prête les plus abominables et les plus absurdes perfidies. Dans la même pièce, le Dauphin veut massacrer les barons d'Angleterre qui lui ont assuré la victoire. Heureusement, Melun leur dénonce le complot. Et Melun est bien un Français; ne nous étonnons pas qu'il s'associe d'abord à cet odieux guet-apens ; mais sa grand'- mère était anglaise : ne nous étonnons pas qu'il conserve cependant quelque honnêteté. Dans la Première partie de Henri VI, le dauphin Charles, ayant recouvré presque toute la France, pourrait aisément prendre possession des autres provinces : il signe un honteux traité qui les abandonne à son adversaire. Et d'ailleurs, il se montrera par la suite non moins déloyal en violant sa foi qu'il ne s'était montré lâche en l'engageant. Voilà l'impartialité dont nos critiques louent Shakespeare. Ignore-t-on, au surplus, ce que devient chez lui Jeanne d'Arc? L'héroïque fille n'est pas seule-

ment une sorcière; elle mène parmi les camps la vie des ribaudes, et déshonore sa mort elle- même en recourant, pour se sauver, à d'indignes mensonges.

Enfin, le poète anglais, quels que soient le siècle et le pays où il met la scène de ses drames, fait souvent des allusions aux choses de l'Angleterre moderne.

Dans Roméo et Juliette, la nourrice mentionne un tremblement de terre antérieur de onze années. Précieuse indication, si l'on se rappelle celui qui ruina une partie de Londres en 1580 : on a supposé1, non sans vraisemblance, que Shakespeare le transfère tout simplement à Vérone; et, par conséquent, la pièce daterait de 1591. Dans Beaucoup de bruit pour rien, où l'action se passe en Italie, nous trouvons une satire de la police anglaise. Dans Hamlet, le jeune prince ayant demandé quelles raisons les comédiens ont pu avoir de quitter la ville, Rosencrantz lui explique longuement qu' « il s'est élevé depuis peu une nichée de jeunes aiglons dont les cris aigus charment le public et l'écartent des autres théâtres2 » : ces aiglons sont les enfants de chœur de la chapelle royale. Aussi bien, Rosencrantz précise, afin que personne ne s'y trompe. « Ils emportent Hercule, et le Globe par dessus le marché 3. » Dans Macbeth, après la scène du quatrième acte entre Malcolm et Macduff, comme Macduff demande pourquoi le roi d'Angleterre est attendu par une troupe de malades,

1. Tyrwhitt.

2. Acte II, scène II.

3. Le théâtre de Shakespeare avait une enseigne qui repré-

, sentait Hercule soutenant le globe terrestre.

Malcolm rappelle avec complaisance le miraculeux pouvoir de guérison que ce prince a reçu du ciel et qu'il doit transmettre à ses successeurs; et Shakespeare lui prête un éloge anticipé du premier Stuart1.

Si nous faisons maintenant le compte des inexactitudes matérielles, il y en a sans doute beaucoup qui sont pardonnables chez un auteur dramatique.

Dans Coriolan, c'est aux plébéiens que, n'ayant pas été élu consul, Marcius reproche son échec. L'élection des consuls dépendait de la noblesse ; mais Shakespeare veut ainsi motiver par un grief précis et sensible la colère de Coriolan contre la plèbe. Dans Jules César, il rapproche et ramasse tout ce qui peut expliquer ou préparer le meurtre du dictateur, il confond la bataille de Philippes, où périt Cassius, et celle où Brutus se perça de son épée. On multiplierait aisément de tels exemples. Mais ceux qui jugent Shakespeare comme poète dramatique et non comme historien ne le blâmeront point de préférer à la vérité documentaire la vérité artistique ou la vérité psychologique.

Nous devons pourtant mentionner les anachro- nismes de faits si fréquents dans son théâtre, et dont plusieurs semblent à peine croyables.

Dans Troïlus el Cressida, on nomme Aristote (ce n'est point une plaisanterie) et Milon de Cro- tone; dans la Comédie des méprises, Satan, Adam, Noé, le roi de France Henri IV, la mer Adriatique, les États modernes de l'Europe; dans Coriolan,

1. Scène III.

Alexandre le Grand et Galiew. Dans Hamlet, le jeune prince a étudié à l'université de Wittenberg. Dans le Roi Lear, il est question des Turcs et de Néron. Dans Henri V, on fait allusion à la prise de Constantinople par Mahomet II ; dans Henri VI, on cite Machiavel.

Un grand nombre d'anachronismes se rapportent aux choses de la vie privée bu publique. Dans Trollus et Cressida, les armes et les costumes sont, comme les mœurs, ceux du moyen âge, et l'on y célèbre le dimanche. Dans la Comédie des méprises,. le poète transforme Ephèse en une ville commerçante de l'Italie contemporaine ; nous y voyons une abbesse; Antipholus de Syracuse fait quérir des anges 1 par son valet pour payer sa rançon. Dans le Songe d'une nuit d'été, Thésée est duc d'Athènes, on fête la Saint-Valentin, on tire le canon, un père met sa fille au couvent. Dans Timon d'Athènes, on connaît le papier et les horloges; un page, un fou y figurent; les troupes d'Alcibiade marchent au son du tambour; on prend ses repas sur des sièges. Dans Périclès, on se sert de pistolets et l'on mange des puddings. Dans Coriolan, les dames romaines acclament le héros en lui jetant leurs gants, leurs écharpes ou leurs mouchoirs, et il essuie son front avec un gantelet de mailles; on parle d'un théâtre, on roue les criminels. Dans Antoine el Cléopâlre, on emploie des expressions empruntées au vocabulaire du jeu de cartes. Dans le Roi Lear, Edgar se déguise en mendiant de Bedlam.

Certes, de pareilles bévues trahissent soit l'igno-

1. En jouant sur le double sens du mot; anges est le nom

d'une monnaie.

rance de Shakespeare, soit son étourderie. Il fallait bien en faire mention; mais nous n'y insisterions pas si certains critiques ne mettaient un zèle pieux à les pallier.

Quand elles sont par trop manifestes et par trop grossières, ces critiques affirment qu'elles ne tirent pas à conséquence, que ce qui importe, c'est la vérité morale, non l'exactitude de particularités insignifiantes; et, du reste, ils ont pleinement raison. Mais, chaque fois que l'occasion leur paraît bonne, ils excusent ou même justifient le poète.

Les personnages du Roi Lear, qui sont Bretons, invoquent les dieux grecs, Jupiter, Apollon ou Mercure. Et pourquoi pas? « L'emploi de ces noms, écrit un commentateur, ne produit point un effet choquant, car il exprime en toute exactitude l'idée principale qui constitue tout paganisme, la multiplicité des dieux. Peu importe que les dieux invoqués ne fussent pas ceux des Bretons; ces appella- tions servent au moins à nous dire qu'ils en avaient - plusieurs; elles nous placent dans une société polythéiste, et c'est ce qu'a voulu Shakespeare i. » Voudrions-nous par hasard davantage? La religion bretonne était polythéiste comme la religion grecque : Apollon ou Bel-Heol, il n'importe ; ce sont là pures « appellations ». Que ne louons-nous plutôt l'exac- ; titude du poète dans ses pièces grecques et romaines, où les personnages n'invoquent pas des divinités bretonnes?

Coriolan est appelé par Lartius « un soldat comme en souhaitait Caton2 ». En entendant Lartius parler ;

1. Montégut, OEuvres complètes de Shakespeare, t. VIII, Commentaire du Roi Lear, acte I, note 2.

2. Coriolan, acte I, scène iv.

de Caton si longtemps avant sa naissance, on éprouve quelque surprise. Attendez. Shakespeare, dit le même commentateur, ne fait là que « traduire textuellement une phrase de son Plutarque, laquelle se rapporte précisément à cet épisode : Aussitôt Marcius accourt avec quelques soldats, renverse tout ce qui résisle et l'appelle les Romains à grands c?ns. Il possédait ce qui, selon Caton, constitue le bon soldat, non seulement la main qui porte coup, mais la voix, mais un air de visage effrayant, irrésistible pour les ennemis1. » Il faut ajouter que, si Plutarque connaissait Caton, Lartius l'ignorait de la manière la plus complète. Par inadvertance, Shakespeare a pris chez l'historien grec une phrase qui, dans la bouche de Lartius, semble un peu bien prématurée. Et je ne veux point qu'on lui en tienne rigueur; pourtant, est-ce la faute à Plutarque?

Dans le Conte d'hiver, Cléomènes, qui vient de consulter l'oracle d'Apollon, appelle Delphes une île. Ceci, paraît-il, c'est la faute à Robert Greene2, et Shakespeare le suit innocemment3. En vérité, j'aimerais mieux avouer sans façon qu'un très grand poète dramatique peut être un détestable géographe.

Dans la même pièce, Antigone débarque sur les côtes 'de la Bohême. Cette bévue se rencontre pareillement chez Greene; mais, ici, le commentateur prétend justifier à la fois Greene et Shakespeare en alléguant que «. les anciens rois de ce

1. OEuvres complètes de Shakespeare, t. VII, Commentaire de

Coriolan, acte I, note 7.

2. L'auteur de la nouvelle où le poète a trouvé son sujet.

3. Cf. Montégut, OEuvres complètes de Shakespeare, t. III, Commentaire1 du Conte d'hiver, acte III, note 1.

pays possédaient les contrées méridionales de l'Autriche actuelle1. » Rien de plus exact. Cependant la Dalmatie ou l'Illyrie ne se sont jamais appelées du nom de Bohème. J'oserai hasarder une supposition ' fort irrévérente. Le poète anglais n'aurait-il pas cru, sur la foi de Greene, que la Bohême était une île tout comme Delphes?

Encore dans le Conte d'hiver, c'est Jules Romain qui sculpte la statue d'Hermione; et ainsi Shakespeare le donne pour contemporain à la Pythie. Mais ne nous y trompons pas. « Sous les noms de Delphes et de l'oracle d'Apollon, Shakespeare a voulu, nous dit-on, désigner Rome, l'autorité ecclésiastique, le pouvoir religieux; tous les temps et tous les peuples ont eu leurs oracles de Delphes, et, si nous entendons la chose dans ce sens, le nom de Jules Romain n'a plus rien de choquant2. » Il ne faut, en effet, que bien entendre la chose. Apollon et Jupiter figuraient, dans le Roi Lear, les dieux bretons ; dans le Conte d'hiver, Delphes représente Rome : à bon entendeur, salut! — Reste encore une petite difficulté. Jules Romain passe généralement pour avoir été peintre et non statuaire. Bah! l'on va vous citer3 quelques lignes de Vasari : « Jules Romain s'était construit à Mantoue une maison dont il avait décoré la façade d'ouvrages en stucs de diverses couleurs. » S'il bâtissait des maisons, pourquoi donc n'aurait-il pas sculpté des statues? Qui peut le plus peut le moins. En tout cas, Shakespeare le repré-

1. Cf. Montégut, OEuvres complètes de Shakespeare, t. III, Com- mentaire du Conte d'hiver, acte III, note 1. i

2. Id., ibid.

3. Staunton. — Cf. Montégut, OEuvres complètes de Shakespeare, t. III, Commentaire du Conte d'hiver, acte V, note 1.

sente comme un artiste patient auquel ne coûtent ni le temps ni la peine; et c'est justement un des mérites que Vasari lui reconnaît. Nous soupçonnions quelque méprise du poète; mais, en cherchant bien, on a trouvé une nouvelle occasion de rendre hommage à son exactitude1.

Les critiques n'en négligent aucune de louer la fidélité minutieuse avec laquelle il reproduit les moindres détails des milieux où se passent ses pièces.

Dans le Marchand de Venise, Salarino dit : « [Si j'avais confié à la fortune des flots de telles richesses], je ne pourrais voir un sablier sans penser aux bas-fonds et aux bancs de sable, et sans imaginer mon riche navire André engravé et courbant son grand mât plus bas que ses flancs pour baiser son tombeau2 ». Note d'un commentateur : « Shakespeare, ayant à faire causer des Vénitiens d'affaires maritimes, fait baptiser par l'un d'eux son navire imaginaire du nom du célèbre amiral génois André Doria 3. » Certes, l'Angleterre comptait alors beaucoup d'amiraux illustres. Mais, convenons-en, le nom de Raleigh ou de Drake ne serait pas ici à sa place, et c'est ce que le grand poète a fort bien vu. Ailleurs, quand on nous apprend que Lorenzo et Jossica se sont promenés en gondole4 : « Nous ne

1. Citons ici ce trait d'un autre genre. Ariel dit dans la Tempête : « Sur le dos de la chauve-souris je m'envole à la fin de l'été. (Acte V, scène unique.) Or, c'est en plein été que les chauves-souris volent. Autre bévue? Pas du tout. Montégut remarque qu' « il y a un certain soir où elles prennent congé de l'été, après quoi on ne les revoit pas ». (Œuvres complètes de

Shakespeare, t. I, Commentaire de la Tempête, acte V, note 8.)

2. Acte I, scène i.

3. Monlégut, OEUVI'CS complètes de Shakespeare, t. I, Commentaire du Marchand de Venise, acte I, note 2.

4. Acte II, scène viii.

pouvons assez remarquer, écrit ce commentateur, à quel point Shakespeare observe la couleur locale ; il donne le nom de gondoles aux bateaux vénitiens1 ». Même zèle du même commentateur à constater que les marchands et les trafiquants dont Shakespeare nous parle dans sa pièce « se rassemblerit sur le Rialto, la place où ils se rassemblaient en effet 2 ». Et, un peu plus loin, lorsque le vieux Gobbo tire de son panier une paire de pigeons pour Bassanio, nouvelle glose ainsi conçue : « Le poète a été fidèle jusqu'au scrupule aux moindres détails des mœurs; cette paire de pigeons est un de ces mille détails. C'est encore aujourd'hui la coutume des paysans italiens de porter aux riches propriétaires dont ils sont les fermiers ou métayers, ou dont ils veulent s'assurer les bonnes grâces, une pièce de volailles ou un panier de fruits 3. » Je me demande seulement si telle n'est pas en toute contrée la coutume des paysans qui cultivent quelques arbres fruitiers ou qui élèvent quelques volailles.

On a soin de noter que Bassanio emprunte. à Shylock des ducats et non point des couronnes 4; mais on ne note pas que, dans la Comédiè des erreurs, où la scène se passe à Ephèse, les personnages comptent aussi par ducats et que les cra- sades dont il est question dans Othello6 étaient une- monnaie portugaise et non vénitienne.» .-, Autre

1. Montégut, Œuvres complètes de Shakespeare, t. I, Commentaire dù, Marchand de Venise, acte II, note 13. -

2. [d., ibid. -

3. Id., ibid.

4. Id., ibid.

5. Acte IV, scène i.

6. Acte III, scène iv.

observation analogue, quand Shakespeare, dans le Conie d'hiver, substitue des noms grecs ou romains à ceux de Garinter ou de Franion 1 ; mais on oublie que, dans Timon d'Athènes, il nomme ses personnages Flavius, Lucullus, Sempronius ou Ventidius, que, dans Beaucoup de bruit pour rien, les officiers de police s'appellent Dogberry et Verges 2, que, dans Coriolan, les plébéiens sont traités de Jac- quots et de Pierrots 3.

Hamlet a fait ses études à l'université de Witten- berg. Si l'on veut bien reconnaître là un anachronisme, cet anachronisme serait un trait de génie \*, car nous pouvons nous expliquer ainsi les irrésolutions du prince et son humeur mélancolique. Seulement, on ne prend pas garde qu'Horatio a étudié dans la même université. Or, ce qui le caractérise, c'est, comme Hamlet le remarque, « un parfait équilibre du sang et du jugement5 ».

Lorsque Shakespeare veut peindre le Jaloux, il va, nous disent les critiques, en chercher le type parmi les Africains : encore un trait génial. Mais la jalousie du Sicilien Léontes, beaucoup moins basané qu'Othello, leur paraît-elle donc moins féroce? D'ailleurs, quand Emilie semble croire Othello jaloux, Desdémone lui répond : « Le soleil de son pays natal a séché en lui ces humeurs (j ».

1. Montégut, Œuvres complètes de Shakespeare, t. III, Avertissement au Conte d'hiver.

2. Shakespeare, on le sait, voulait railler la police anglaise.

Mais est-ce bien là une circonstance atténuante? Et n'aurait-on pas reconnu les policemen d'outre-Manche sous des noms italiens?

3. Acte II, scène ni (dans le texte, Hob and Diclc).

4. Paul Stapfer, Shakespaere et l'Antiquité.

5. Acte III, scène II.

6. Acte III, scène iv.

Comment Shakespeare la ferait-il parler de la sorte, si le soleil africain devait être pour quelque chose dans les fureurs du More?

On admire tout particulièrement, au point de vue historique, la scène où Brabantio plaide sa cause devant le sénat. Le poète, déclare Émile Montégut, nous y révèle « l'âme même de Venise ». « Brabantio n'est pas seulement un père outragé qui réclame justice, c'est un membre de cette aristocratie exclusive, qui demande à ses frères de venger leur honneur, outragé en lui par un soldat stipendié à leur service, et qui les prie indirectement de mesurer la distance qu'il y a entre un aventurier africain et un magnifico de cette Venise qui dicte des lois à toutes les mers. L'orgueil oligarchique éclate là dans ce qu'il a de plus avouable et de plus délicat, et Shakespeare a compris Venise aussi profondément qu'elle pourrait l'être par l'historien le plus érudit dans la connaissance de ses annales' ». Lisons la scène : nous y trouverons, pour justifier un pareil éloge, cette phrase de Brabantio, quand il apprend que le doge est au Conseil. « Ma cause n'est pas une cause oiseuse; le doge lui-même et mes frères de l'Etat ressentiront mon outrage comme s'il était le leur propre; car, si de telles actions ont un libre cours, des esclaves et des païens seront nos hommes d'Etat2. » Dans tout le reste, Brabantio exprime uniquement sa surprise et son indignation que Desdémone « s'expose à la risée universelle en cherchant asile en un sein noir

1. OEuvres complètes de Shakespeare, t. IX, Avertissement à

Othello.

2. Acte I, scène n.

comme de la suie 1 ». Il eût préféré un gendre de peau blanche : est-ce là quelque chose de spécial à l'aristocratie vénitienne? Maints blancs lui ressemblent sur ce point, qui 'ne sont ni Vénitiens ni aristocrates. Du reste, les sénateurs et le doge ne partagent pais son indignation ou même sa surprise. Quand il prétend qu'Othello a dû recourir à « quelque mélange puissant, à quelque potion - ensorcelée » le doge lui demande des preuves, et un sénateur interroge le More en ces termes :

« Avez-vous, par des moyens indirects et violents, subjugué et empoisonné les sentiments de cette jeune fille, ou bien les avez-vous conquis par des prières et par les belles instances que l'âme adresse à l'âme? » Enfin, lorsque Othello vient dé raconter comment Desdémone s'est éprise de lui, le doge lui-même avoue que ce récit aurait vaincu sa fille. Puis, se tournant vers Brabantio : « Noble seigneur, si la vertu n'est jamais sans charme de beauté, votre gendre est plus beau qu'il n'est noir2 ». C'est ainsi que se manifeste dans cette scène l'orgueil oligarchique des seigneurs vénitiens et du sérénissime sénat.

On peut assurément écrire de beaux drames sans observer mieux que Shakespeare la vérité historique. Du reste, aux licences que le poète anglais se donne, ou, parfois, aux préjugés mêmes sous x l'influence desquels il fausse soit les faits soit les caractères, ses pièces doivent, pour une bonne part, leur mouvement, leur éclat, leur vie. Si nous com- „

1. Acte I. scène III.

2. Id., ibid.

parons les tragédies romaines de Ben Jonson avec celles de Shakespeare, quelle différence! Dans Catilina et dans Séjan, les personnages ne prononcent aucune parole que l'auteur n'ait trouvée chez un écrivain de la Grèce ou de Rome, et cette minutieuse diligence le rend aussi froid qu'il est exact. Shakespeare, lui, ne voulait ni ne pouvait assujettir son génie à une pareille méthode. Et, d'ailleurs, il a bien raison de retracer dans tous ses drames les Anglais de son temps comme Racine retrace les Français du sien.

Aussi nous ne lui reprochons, encore un coup, ni ses erreurs, ni sa négligence. Mais que les critiques renoncent du moins à louer en lui un historien. On sait de quelle manière l'auteur de Henri III et sa cour traite l'histoire : Shakespeare l'a traitée avec le même sans-gêne; pour Shakespeare comme pour Alexandre Dumas, l'histoire est un clou auquel il accroche ses tableaux.

CHAPITRE VI

LA MORALE

N'importe quel écrivain, s'il retrace la vie avec fidélité, peut, en un certain sens, être appelé moraliste. Mais les critiques ne l'entendent pas ainsi de Shakespeare. On croirait lui faire tort en se contentant de dire que la vérité de son théâtre comporte des enseignements; on nous le représente toujours soucieux de rapporter ses pièces à quelque maxime abstraite, voire celles ou des lecteurs moins avertis s'imagineraient qu'il a seulement voulu tantôt provoquer le rire par de grossières bouffonneries, tantôt secouer les nerfs par d'horrifiants spectacles.

C'est là ce qui lui fait tort; et nous montrerons qu'il n'a, la plupart du temps, aucune visée didactique : en général, il se borne à imiter la nature; pour lui, suivant l'expression d'Hamlet, le drame, simple miroir, doit uniquement « présenter à la vertu ses propres traits, au vice sa propre image ». \_\_ Mais, comme certaines de ses pièces semblent pourtant dénoter une intention morale, nous montrerons aussi que les moralités auxquelles il les subordonne sont d'ordinaire fausses en elles-mêmes,

1. ffamlet, acte III, scène n.

et que la manière dont il propose et développe ces moralités, dont il y adapte la conduite de l'action ou le caractère des acteurs, laisse voir, si nous osons le dire, une étrange gaucherie.

D'après les critiques les plus estimés,Shakespeare observerait partout deux règles essentielles : premièrement, ses personnages se feraient à eux- mèmes leur sort, et, secondement, chacun d'eux recevrait sur la scène soit la récompense, soit la punition qu'il mérite.

En réalité, nul auteur dramatique ne s'inquiète aussi peu de ces deux « règles ».

Le dramaturge qui voudrait observer la première devrait, ce semble, réduire autant que possible la part des choses fortuites ; ainsi procèdent Corneille dans beaucoup de ses tragédies et Racine dans toutes les siennes. Mais ne sait-on pas quelle place elles occupent dans les pièces de Shakespeare? Et comment soutenir que ses personnages sont « les ouvriers de leur destin », quand il n'y a aucun autre théâtre où le hasard détermine plus manifestement l'action? Presque toujours, leur salut ou leur perte tiennent à de purs accidents ou à des conjonctures d'une telle invraisemblance qu'ils ne peuvent même pas les prévoir.

Citerons-nous quelques exemples? Dans Beaucoup de bruit pour rien, le complot de don Juan contre Héro réussirait à souhait, si son acolyte ne s'avisait d'en informer bénévolement un comparse inventé ad hoc et si des veilleurs de nuit ne surprenaient cette opportune confidence1. Qu'est-ce

1. Acte III, scène III.

qui, dans la Tempête, met Prospéro en état de reconquérir son trône? Lui-même va nous le dire. « Par un étrange hasard, la fortune, redevenue [ bienveillante, a conduit mes ennemis vers cette ile 1. » Dans le Marchand, de Venise,, c'est encore par . hasard que les vaisseaux d'Antonio ne reviennent pas à temps pour lui permettre de payer sa dette ; par hasard que Bassanio obtient la main de Portia, car, après toùt, le raisonnement qui décide son choix entre les coffrets n'a rien de supérieur à celui de ses deux rivaux. Enfin, dans Roméo et Juliette, pourquoi Roméo croit-il Juliette morte? Frère Jean, chargé d'aller à Mantoue l'avertir qu'elle est seulement endormie, ne peut s'acquitter de son message : moine franciscain, il faut qu'un autre moine de son ordre l'accompagne; mais je ne sais quelle maladie contagieuse, — c'est maintenant que nous en sommes prévenus, — sévit alors sur Vérone, et les inspecteurs de la santé publique, l'ayant vu franchir le seuil d'une maison où celui qui devait l'accompagner visite des malades, ferment la porte et ne veulent pas les laisser sortir. Sans ce contretemps, aussi fâcheux qu'accidentel, ni Roméo ne boirait du poIson, ni Juliette ne se percerait le sein.

Quant à la seconde règle, remarquons d'abord que, si Shakespeare, comme on l'assure, s'était imposé l'obligation de récompenser toujours les bons et de châtier toujours les méchants, son théâtre ressemblerait peu à la vie. Et puis, la moralité n'en serait pas seulement puérile; elle corromprait toute notion du bien et du mal par les

1. Acte I, scène n.

calculs de l'intérêt personnel. Mais nous nous dispenserons d'insister sur ce point. Nous signalerons plutôt quelques-uns des singuliers contresens où peut conduire la manie de ramener tout, dans le théâtre shakespearien, à des intentions morales.

Desdémone est tuée. Il faut, d'après les critiques, expliquer ce meurtre comme une punition. Eh quoi? L'aimable, la douce, la tendre Desdémone? Oui bien ; ainsi l'exige la seconde règle de Shakespeare. Nous ne lui reprocherions, pour notre compte, que de se montrer vraiment trop niaise et trop inerte. Trop niaise : Othello la rudoie sans qu'elle y entende rien, et plus il laisse paraître sa jalousie, plus elle met d'insistance à demander la grâce de celui qui en est l'objet. Trop inerte : lorsqu'elle finit cependant par comprendre, elle ne sait alors même, insultée et frappée par le More, qu'implorer la pitié du ciel; elle ne trouve pas, au moins dans son amour, la force de se défendre contre le furieux qui va l'étouffer'. Cette inertie et cette niaiserie, nos critiques, au reste, les appellent de la candeur. Et, s'ils prétendent que Desdémone subit un juste châtiment, ils n'en assurent pas moins qu'elle est le type de l'amour conjugal. Mais sait-on ce qui, d'après eux, justifie sa mort? Partant de ce principe, que le théâtre de Shakespeare observe partout « la loi morale », ils remontrent, le plus sérieusement du monde, comme quoi Othello, en tuant Desdémone, la punit de s'être mariée avec lui sans consulter l'auteur de ses jours.

Un tel châtiment paraît quelque peu raide, plus

1. Sur le personnage de Desdémone, cf. le chapitre VII, § iv, où nous reprenons ce point.

raide que la justice même. Et, en nous reportant à d'autres pièces de Shakespeare, nous n'y retrouvons point une telle rigueur. Dans les Deux Gentilshommes Véronais, Silvie, quand son père a banni Valentin, quitte Milan pour aller rejoindre le jeune homme ; et tous deux se marient au dénouement, et Valentin ne manifeste, que je sache, aucune velléité d'étrangler cette fille désobéissante. Dans Cymbe- line, Imogène, qui a secrètement épousé Posthumus, passe par maintes épreuves; mais elle recouvre enfin la confiance et l'amour de son mari. Dans le Marchand de Venise, Jessica déserte la maison paternelle après avoir fait main basse sur tout ce qu'elle peut y dérober d'argent et de bijoux : cela ne l'empêche pas d'être fort heureuse avec Lorenzo; et Shakespeare prend plaisir à nous étaler son bonheur 1.

Convenons que le père de Silvie s'est mis en tête de lui donner un sot pour époux, qu'une marâtre cruelle et fourbe persécute Imogène, que Shylock ne mérite ni affection ni respect. Mais Brabantio? Il ne semble pas, après tout, témoigner à Desdémone tant de tendresse, et son langage, quand elle l'a quitté, trahit beaucoup plus la colère que la douleur.

Si, du reste, Shakespeare avait voulu punir Desdémone, il aurait,, au début, fait ressortir ses torts. Bien loin de là, dans toute la scène où parait Brabantio, nous voyons qu'il les atténue de son mieux. Par exemple, quand Othello vient de raconter comment Desdémone se prit d'amour pour lui : « Je crois, déclare le doge, que ma fille eût été

1. Dans la belle scène par laquelle s'ouvre le cinquième acte.

conquise1 ». On rappelle l'avertissement de Bra- bantio au More : « Prends garde ; elle a trompé son père, elle trompera son mari2 », et l'on assure que : ces paroles vont « peser sur Desdémone ». Othello f pourra bien s'en souvenir, et ses soupçons y trouveront sans doute un stimulant. Mais Desdémone sera la plus fidèle des épouses, la plus dévouée, la plus soumise : quel rapport entre les paroles qu'on allègue et le châtiment qu'on lui inflige? Si l'on prête à Shakespeare quelque intention morale, sa \* mort doit s'expliquer tout autrement. Le poète ne veut point montrer que la jeune femme soit cou- pable, il montre qu'un homme de généreuse nature peut, égaré par la jalousie, commettre un détestable crime. ?

Nous en dirons de même pour le cas de Juliette. | On prétend, elle aussi, la punir : ne voit-on pas que | Shakespeare, si telle eût été sa pensée, aurait pré- senté les choses d'une façon différente?

En premier lieu, il se serait bien gardé de donner 1 à Juliette aucun grief contre son père et sa mère. j Or nous savons comment l'un et l'autre traitent ^ leur fille. Le père veut, dare-dare, la marier au comte Pâris, et, furieux qu'elle ne se soumette pas f; tout de suite, l'appelle mijaurée, impudente, face de cire, et menace de la traîner à l'église sur une claie; puis, lorsqu'elle embrasse ses genoux : « Le diable t'emporte ! s'écrie-t-il ; va mendier ton pain, , meurs de faim dans la rue, je te renierai ». Et quand Juliette, une fois Capulet sorti, conjure sa mère de reculer au moins le mariage d'un mois,

1. Acte I, scène m.

2. Id., ibid.

d'une semaine, celle-ci lui répond : « Ne me parle point, car je ne dirai rien; fais ce que lu voudras; j'en ai fini avec toi » ; puis, elle la quitte sans un mot d'affection ou seulement de pitié 1.

Juliette, il est vrai, aime un Montaigu. Mais l'en punir, ce serait justifier, ce serait sanctionner la haine des deux familles. Tout au contraire, cette haine, dont nous ignorons d'ailleurs les motifs, Shakespeare ne perd pas une occasion de la réprouver. Dans la première scène, le prince, surprenant la nouvelle rixe des Capulets et des Montaigus : « Sujets rebelles, dit-il, ennemis de la paix, ètes- vous des hommes ou des bêtes féroces? » Capulet, dans la scène suivante, dit au comte Pâris : « Il semble que, pour des barbes grises comme Montaigu et moi, ce ne devrait pas être chose si difficile que de rester paisible; » et le comte acquiesce en ces termes : « Vous êtes tous deux des hommes honorables; il est très fâcheux que vous soyez depuis si longtemps hostiles l'un à l'autre ». Peu après, pendant le bal, lorsque Tébaldo reconnaît Roméo sous son masque et va lui chercher querelle, Capulet le calme en remarquant que les manières du jeune homme dénotent un seigneur accompli, et que Vérone entière loue son mérite. Plus loin, voici le frère Laurent, dans lequel tous les critiques nous signalent un sage, et qui, si nous les en croyons, exprime la « philosophie » de Shakespeare. Ecoutons-le. Quand Roméo vient lui confier son amour pour Juliette : « Je t'aiderai, déclare-t-il aussitôt; ce mariage peut tourner heureusement de façon à changer en amitié la rancune

1. Acte III, scène v.

de vos maisons1. » Et le saint homme, non content de bénir l'union de Roméo et de Juliette, se fait, dans toute la suite, leur conseiller et leur guide. ' Il n'est pas jusqu'aux deux pères qui, ayant vu les effets de leur inimitié, n'en condamnent, n'en détestent la criminelle fureur; et cette Juliette, dont la mort, selon nos critiques, serait un châtiment, le vieux Montaigu lui voue une statue en or . pur, « de manière que nulle image ne reçoive dans

Vérone plus d'honneur2 ».

On modifia le dénouement vers le milieu du XVIIIe siècle ; afin de donner satisfaction au public, on laissa vivre les jeunes époux. « C'était là, remarque M. Mézières, « détruire le pathétique », c'était méconnaître « la conception générale du poète3 » selon laquelle il punit une passion aveugle. Détruire le pathétique, rien de plus juste ; mais, si l'on veut absolument ramener Roméo et Juliette à une moralité, cette moralité ressort assez de la pièce entière, et surtout de la scène finale, pour qu'on ne puisse s'y méprendre. Dans la première scène, le prince maudissait l'hostilité des deux familles : dans la dernière, il en montre les fatales conséquences. « Capulet, Montaigu. dit-il, voyez quelle exécration poursuit votre haine; le ciel a trouvé le moyen de tuer votre bonheur par l'amour même. » Et alors, Capulet tend la main à son vieil adversaire ; et la tragédie s'achève sur cette réconciliation. Expliquer Roméo et Julielle comme on le fait, ce n'est pas seulement prêter à Shakespeare une morale qui ne pouvait être la sienne, c'est

1. Acte II, scène m.

2. Acte V, scène m.

3. Shakespeare, ses œuvres et ses critiques, chapitre VI.

démentir de parti pris ses intentions les plus manifestes.

Mais le zèle des critiques ne s'arrête pas là. Dans d'autres pièces, dans JJlacbelh notamment et dans le Roi Lear, nous trouvons maints exemples des absurdes moralités que découvre chez le poète une admiration dévoyée et pédantesque.

Les victimes de Macbeth, selon la théorie d'où l'on part, doivent mériter leur sort. Duncan? Aucun soupçon ne lui vient du danger qui le menace : faible d'esprit, il est j ustement assassiné pour n'avoir pas, dans le thane de Cawdor, prévu son assassin. Banquo ? Sachant que Macbeth en veut à sa vie, il ne se met pas sur ses gardes, il se laisse égorger sans défense. Et voici quelque chose de mieux. Macduff, qui craint d'être mis à mort, cherche un refuge en Angleterre : on ne l'accuse point, lui, de se montrer imprudent, on assure qu'en faisant périr sa femme et son fils, Shakespeare le punit d'une précaution excessive. Fort bien; il ne faut plus maintenant que montrer de quoi lady Macduff et le jeune Mac- duff sont châtiés. Mais c'est très simple : l'une se plaint que son mari la laisse seule; et ne pouvons- nous rappeler ici de quel respect Shakespeare environne, paraît-il, l'autorité maritale? Quant au jeune Macduff, sa mère, tout juste avant l'arrivée des meurtriers, le traite de petit babillard; au surplus, nous ajouterions, si c'était insuffisant, qu'il a vraiment trop d'esprit pour son âge.

Le cas du roi Lear et celui de Cordélie embarrassent aussi peu les critiques.

D'après eux, Lear expie par ses infortunes les extravagances et les fureurs où l'emporte son orgueil. Mais le bonhomme n'a-t-il pas, dès le début

de la pièce, perdu la raison? Nous savons comment, avant de partager son royaume entre ses trois filles, il mesure leur affection pour lui 1. Est-il plutôt imbécile? N'importe. Une pareille imbécillité le ' rendrait, je pense, non moins irresponsable qu'un fou.

En ce qui concerne Cordélie, sa mort fait admirablement ressortir à quel point Shakespeare pousse la rigueur du moraliste. Car enfin, châtier l'es Régane et les Goneril, c'est élémentaire, et le dernier des dramaturges en eût fait autant. Mais Cordélie, que lui reprochera-t-on ? Et les critiques ne l'appellent-ils pas une nouvelle Antigone?

Comparant le sort de la jeune femme avec celui d'Edgar, M. Mézières observe qu' « Edgar se sauve i par son habileté » et que « Cordélie se perd par sa noble imprudence 2 ». D'accord; seulement, même \* si la prudence compte parmi les vertus cardinales, on ne nous persuaderait pas sans peine qu'une J noble imprudence mérite la mort. Aussi bien, peu satisfait de cette explication, l'excellent critique en propose une autre. « La mort de Cordélie est nécessaire, dit-il, pour combler la mesure des infortunes de Lear. » Rien de plus juste au point de vue dramatique ; mais peut-on admettre, en se mettant au point de vue moral, que Cordélie périsse afin de nous apitoyer davantage sur son père? Heureusement, elle a — cette remarque est encore du même critique— « le tempérament d'une martyre ». Tout s'arrange donc le mieux possible. On nous montrait dans sa mort la punition de son impru-

1. Cf. page 33 sqq.

2. Shakespeare, ses œuvres et ses critiques, chapitre VI.

dence; il ne reste qu'à en- récompenser son dévouement.

Selon Gervinus, un de ceux qui se sont le plus évertués à expliquer le théâtre shakespearien par des considérations morales, le poète voulait la punir d'avoir envahi la Grande-Bretagne avec une armée française. Sans doute, quoique les soldats bretons remportent une facile victoire — car les Français, comme de raison, sont taillés en pièces — on ne saurait sur ce point approuver Cordélie. Mais Shakespeare s'applique visiblement à pallier cette faute dont Gervinus assure qu'elle est châtiée. Le roi de France ne faitpoint à la Grande-Bretagne une guerre nationale ; il ne prend les armes que sur les prières de sa femme, et tous deux ne se proposent que de sauver Lear. « 0 mon père, dit Cordélie, dans un monologue, ta cause seule me met en campagne... Nulle superbe intention ne pousse nos mains; l'amour nous guide, le tendre amour, et le droit de notre vieux pèrB i. » Si la pensée de Shakespeare avait été celle que lui prête Gervinus, aurait-il mis ces paroles dans la bouche de Cordélie? Et pourquoi les y a-t-il mises? Peut-on douter qu'il ne veuille par là excuser son héroïne en prévenant les 'susceptibilités du public?

Ce dont les critiques semblent ne pas se rendre compte, c'est qu'on diminue là culpabilité des criminels quand on justifie la mort des victimes. Edmond met à mort Cordélie : eh bien, n'est-elle pas une imprudente ? ne conduisit-elle pas dans sa patrie les ennemis héréditaires ? Goneril et Régane maltraitent Lear : il n'a que ce que lui mérite son

1. Acte IV, scène xv.

manque de sens. Macbeth tue Duncan : un si pauvre sire! Banquo : tant pis pour ce malavisé! Lady Macduff : elle récriminait contre son mari. Voilà comment Shakespeare se fait « l'exécuteur de la loi morale », laquelle, nous dit-on, domine tout son théâtre. Et donc on transforme les bourreaux, Macbeth, un triple assassin, Edmond, un monstre, en instruments de la vindicte divine.

Si bizarres, du reste, que paraissent trop souvent les interprétations des critiques, Shakespeare,-il faut le reconnaître, leur a suggéré parfois cette sorte de gloses. Nous en trouvons dans le Roi Lear un exemple bien caractéristique. On se rappelle que le duc de Cornouailles et Régane crèvent les yeux à Glocester; or, un, de ses deux fils, le bon et légitime Edgar, lorsque, dans un combat singulier, il vient de blesser l'autre, le méchant et illégitime Edmond, lui adresse ces mots : « Telle est la justice céleste ; de nos vices agréables, lés dieux font des fouets pour nous châtier ; il en a coûté les yeux à ton père de t'avoir engendré dans un lieu obscur et vicieux1. » Aucun commentateur, que je crois, ne relève les paroles d'Edgar. Elles semblent cependant autoriser les plus ingénieuses moralités dont s'avisèrent jamais Gervinus et lulli quanli. Glocester ayant eu un fils d'une femme qui n'était pas la sienne, il lui en coûte les yeux : oh ! la belle occasion manquée de célébrer dans Shakespeare le défenseur de la morale!

Mais ne frustrons pas les critiques que tenterait ce nouveau thème, et faisons plutôt deux remarques d'un autre genre.

1. Acte V, scène m.

Ainsi Shakespeare, — ce sera la première, — infligerait le même châtiment à des fautes vénielles et à d'exécrables scélératesses, presque toujours, aux unes comme aux autres, la mort. Glocester aussi mourra; s'il meurt de joie, pour moitié, en reconnaissant son fils légitime, il meurt, pour moitié, de désespoir, en apprenant les crimes de son bâtard. Desdémone n'est pas moins tuée qu'lago; Edmond ne l'est pas plus que Cordélie. Dieu reconnaîtra les siens.

Et la seconde remarque, c'est que, nous le ver.rons tout à l'heure, maints scélérats, dans les drames romanesques et dans les comédies de Shakespeare, ne subissent aucune punition. Conten- tons-nous ici de comparer avec les Juliette ou les Desdémone telle héroïne d'un drame romanesque à laquelle on pourrait faire un plus grave reproche. Le comte de Roussillon, Bertrand1, a été contraint d'épouser Hélène; sans consommer le mariage, il s'est aussitôt éloigné d'elle en jurant de ne jamais la revoir que le jour où elle lui donnerait un fils. Or, comment sort-elle de là? Elle prend incognilo la place d'une jeune fille que courtise le comte et se fait faire par lui l'enfant du miracle. Avouons-le, c'est un expédient peu recommandable. Et je ne dis pas qu'elle mérite la mort. Mais, loin d'être tuée comme la tendre fille de Lear, elle conquiert son mari; et Bertrand, après avoir su de quelle façon elle s'y est prise, promet de la chérir désormais le plus tendrement du monde.

Nous étudierons maintenant certaines pièces dans

1. Tout est bien qui finit bien.

lesquelles, selon les critiques, Shakespeare a subordonné et conformé tout le développement, faits et caractères, à la démonstration de quelque moralité.

Si d'ailleurs le comédie où figure Hélène s'intitule Tout est bien qui finit bien, ce titre indique apparemment une intention morale. Mais, prenons-y garde, Shakespeare n'entend pas par là que la fin, une fois atteinte, nous dédommage de nos efforts et de nos peines; il justifie ceux qui, pour atteindre une fin légitime, emploient des moyens condamnables. Dira-t-on qu'Hélène obtient la récompense de son énergie et de son courage? Cordélie n'était pas moins courageuse ni moins énergique. Et, tandis qu'elle se dévouait à son père, Hélène agit uniquement dans un intérêt personnel.

Parmi les pièces de Shakespeare, on en signale trois surtout, le Marchand de Venise, la Tempête et Mesure pour mesure, où il fait œuvre de moraliste.

Ce qui, suivant les critiques, donne une haute portée au Marchand de Venise, c'est que le poète y recommande la tolérance envers les juifs, et que, d'autre part, il y proteste contre une justice trop stricte.

Shakespeare y recommande-t-il en effet la tolérance? A la vérité, il n'a pas peint Shylock aussi féroce que le Barrabas de Marlowe. Et même, nous nous expliquons fort bien la haine du juif pour Antonio : celui-ci le raille et l'insulte en chaque rencontre, crache sur lui, le chasse du pied comme un chien. Pourtant Shylock est odieux; il l'est par son impitoyable rigueur à l'égard du marchand chrétien, il l'est par son avarice et sa cupidité, qui

lui dessèchent le cœur, qui lui rendent ses ducats plus chers que sa fille. Si, du moins, il préfère encore sa vengeance à ses ducats, si l'amour de l'or n'étouffe pas chez lui tout sentiment de la dignité humaine, le poète veut ainsi, non le relever dans notre estime, mais le rendre vivant et dramatique. Pour montrer que Shakespeare réprouve les préjugés du temps contre les juifs, on cite la fameuse tirade du troisième acte 1. Cette tirade serait un « manifeste contre l'intolérance religieuse », un plaidoyer en faveur de « l'égalité des cultes2 ». Ëh non ! Shylock tient le langage d'un juif ; louons-en le dramaturge et non le moraliste.

Nos critiques remarquent encore que, si Shakespeare était plus ou moins « antisémite », il se garderait de donner à son juif une fille comme Jessica. Mais Marlowe a la même complaisance pour la fille du sien, et Jessica ne vaut pas mieux qu'Abigaïl. Dans les siècles où la haine du juif était le plus violente, on se montrait indulgent aux juives, et les conteurs du moyen âge ont vanté souvent leur grâce et leur charme. D'ailleurs Jessica, tout aussi bien qu'Abigaïl, reniera sa religion. « 0 Lorenzo, s'écrie- t-elle, tiens ta promesse, je me ferai chrétienne 3. » Shakespeare ne nous la représente point en qualité de juive, et il la fait aimer par ce qui l'oppose à son père.

Le père de Jessica, lui, symbolise une race mau-

1. « Est-ce qu'un juif n'a pas des yeux? est-ce qu'un juif n'a pas des mains, des organes, des sons?... Est-ce qu'il n'est pas nourri des mêmes aliments, blessé par les mêmes armes? » etc.

.(Scène i.)

2. Mézières, Shakespeare, son œuvre et ses critiques, chapitre III.

3. Acte II, scène m.

dite. On l'appelle infâme juif, scélérat de juif, ou simplement, le juif, ce qui en dit assez. Lorsque Bassanio veut fléchir sa rigueur, Antonio l'en détourne par ces mots significatifs : « Pensez-y donc, c'est au juif que vous vous adressez. Autant vaudrait ordonner à la marée de ne pas monter à sa hauteur habituelle..., autant vaudrait accomplir l'entreprise la plus dure que d'adoucir (car y a-t-il rien de plus dur?) son cœur de juif 1. » Marlowe peignait un monstre, un être exceptionnel ; Shakespeare veut peindre un juif tel que les autres juifs, et les vices dont il gratifie Shylock sont ceux par lesquels lui-même, avec tous ses contemporains, caractérisait la race juive.

Convenons que la clémence semble fort en honneur dans le Marchand de Venise. Bassanio et le doge la célèbrent à l'envi; et l'on cite partout le couplet de Portia : « Elle descend du ciel comme tombe la douce pluie sur la plaine qui est au-dessous; elle est deux fois bénie, elle bénit qui la donne et qui la reçoit 2 », etc. Voilà, certes, de nobles paroles; seulement, quand le doge, Bassanio et Portia magnifient la clémence, c'est celle dont ils souhaitent que le juif use envers le chrétien. A vrai dire, le tribunal n'applique pas strictement, en déclarant Shylock passible de mort, la loi que Portia invoque. Mais est-elle donc applicable? On peut au moins en douter. Et, d'ailleurs, si le juif conserve une partie de ses biens, n'oublions pas quelle condition y met Antonio. Pour garder l'autre partie, Shylock devra se convertir; telle est, sur le point en ques-

1. Acte IV, scène i.

2. Id., ibid.

tion, la moralité finale de cette pièce où les critiques découvrent un manifeste contre l'intolérance.

Nouvelle erreur, et plus flagrante encore, relativement à. la seconde idée morale dont ils assurent que le Marchand de Venise s'inspire. Dans le Marchand de Venise comme dans maints autres drames 1, Shakespeare unit assez mal deux histoires distinctes. Voici la donnée de la première : en vertu d'un contrat, Shylock, au cas où son créancier ne s'acquittera pas le jour fixé, aura le droit de découper sur lui une livre de chair. Et voici la donnée de la seconde : un testament laissé par son père oblige Portia d'épouser le prétendant qui, entre trois coffrets, de plomb, d'argent et d'or, choisira celui de plomb. Selon certains critiques, parmi lesquels Ulrici, les deux histoires, que l'intrigue lie artificiellement, trouveraient leur unité dans la démonstration de l'adage bien connu : Summum jus, summa injuria, et Shakespeare voudrait signaler des deux parts les conséquences fâcheuses qu'entraîne la stricte application d'un texte pris à la lettre. En réalité, ni pour le premier sujet ni pour le second, cette thèse ne saurait soutenir l'examen.

Si Shakespeare avait voulu montrer l'absurdité du testament par lequel le sort de Portia doit être réglé et les effets funestes qui peuvent en provenir, je ne dis pas qu'il eût marié la jeune fille avec le prince espagnol ou avec le prince africain. Du moins, avant de la marier avec Bassanio, il nous eût fait, jusque vers le milieu du troisième acte, craindre un autre dénouement. Or, le comte palatin, le neveu du duc de Saxe, le gentilhomme français, etc., dont

1. Cf. le chapitre I, § i.

elle-même nous trace un portrait satirique, ont déjà, quand le rideau se lève, renoncé à courir la chance. Restent encore deux soupirants : mais nous ne doutons pas un seul instant de leur échec; pas un instant, nous ne doutons que Bassanio ne réussisse. Aussi bien, le poète semble avoir répudié d'avance l'interprétation de ses commentateurs. Lorsque Portia, tout au début, exprime quelque inquiétude, Nérissa la rassure bien vite. « La loterie des trois coffrets, déclare-t-elle, vous donnera certainement un époux digne d'amour. » Et ce qui prouve combien Shakespeare est éloigné de blâmer le testament, c'est la raison par laquelle la soubrette justifie sa confiance. « Votre père fut toujours vertueux, et les hommes sages, sur le point de mourir, ont toujours des inspirations salutaires1. » Comment donc Ulrici ne s'aperçoit-il pas que ces paroles suffisent pour le démentir?

Quand au second point, résumons d'un mot la longue exégèse du critique allemand. Les juges, en ratifiant le contrat qu'exhibe Shylock, sanctionneraient, dit-il, une iniquité monstrueuse; dans des cas pareils, et voilà ce que nous montre Shakespeare, on ne balance point entre la loi et l'équité, on viole l'une au profit de l'autre. — C'est, sans doute, excellemment raisonner. Par malheur, Ulrici et ceux qui le suivent ne prennent pas garde que Portia fonde au contraire sa sentence sur la lettre même du droit.

Elle invoque d'abord une loi punissant de mort l'étranger qui, fût-ce indirectement, a attenté à la vie d'un citoyen. Ensuite, loin d'éluder le contrat

1. Acte I, scène n.

signé -par Antonio, elle en impose la rigoureuse exécution, elle veut donner au juif tout ce qui lui revient et rien de plus. Bassanio, il est vrai, l'a sup pliée de ne pas appliquer le droit strict. « Pour une seule fois, inclinez la loi devant votre autorité. » Mais Portia répond : « Cela ne saurait être, il n'y a pas d'autorité à Venise qui puisse altérer un décret établi; un tel précédent introduirait dans l'État de nombreux abus ; cela ne saurait être. » Si elle empêche le juif d'exercer son abominable vengeance, c'est en alléguant le' contrat. Elle lui refuse seulement ce que le contrat ne lui accorde point, toute parcelle de chair en sus d'une livre ou la moindre goutte de sang. « Puisque tu demandes justice, sois assuré que tu l'obtiendras plus que tu ne le désires. » Et, un peu après, s'adressant à l'assistance : « Le juif aura pleine justice.... Il n'aura que l'exécution des clauses stipulées. » Et, de nouveau à Shylock : « ,Ne répands pas le sang et ne coupe ni plus ni moins qu'une livre; si tu prends plus ou moins d'une livre précise, quand ce ne serait que la quantité suffisante pour augmenter le poids ou le diminuer -de la vingtième partie d'un petit soupçon de chair, si l'équilibre de la balance est dérangé du poids d'un cheveu, ta succession et tous tes biens sont confisqués1 ». Nous le voyons, dire que Portia substitue l'équité, à la légalité, c'est un véritable contresens. Élle applique littéralement un texte juridique; elle sauve Antonio de l' injuria en traitant Shylock selon le summum jus.

Dans le Marchand de Venise, Shakespeare, quoi

1. Acte IV, scène i.

qu'on en pense, semble n'avoir fait qu'œuvre de poète dramatique. Dans la Tempête et dans Mesure pour mesure, il a sûrement voulu faire aussi œuvre de moraliste.

Quelle morale se dégage de la Tempête ?

« Shakespeare, dit M. Mézières, nous présente le noble spectacle d'un homme qui tient entre ses mains la vie de ses ennemis, mais qui aime mieux leur faire grâce pour leur laisser le temps de réparer leurs fautes. Les belles paroles de Prospéro, au commencement du cinquième acte, expriment les sentiments généreux que le poète attribue à son héros, et le jugement qu'il porte sans doute lui- même sur les actions humaines. Une indulgence raisonnable et ferme paraît être le dernier mot de sa philosophie. Il n'est ni faible ni aveugle, mais il est miséricordieux, et, sachant combien l'homme est fragile, il accorde quelque chose à l'infirmité de notre nature. Ne pas laisser le crime impuni, mais atteindre l'âme du coupable plutôt que son corps, le guérir plutôt que le frapper, et, quand il a subi une épreuve suffisante, oublier le passé et tendre les bras au pécheur repentant, voilà la philosophie de la piècel. »

Cette philosophie est fort louable; et nous ne contesterons pas que Shakespeare ne prétende en proposer dans son héros le type idéal. Comment y réussit-il?.

Onsaitde quelle façon les trois coupables auxquels Prospéro pardonne l'ont jadis traité. Mais ce n'est pas le seul forfait de Sébastien et d'Antonio. Le poète veut-il que leur pardon soit absolument injus-

1. Shakespeare, ses œuvres et ses critiques, chapitre VIII.

tifiable? Par une singulière maladresse, il, les montre sur le point de tuer Alonzo. Tels sont les personnages en faveur desquels Prospéro va exercer sa miséricorde, et tel est le trait que Shakespeare nous donne comme un exemple de raison supérieure.

Les critiques déclarent que Sébastien et Antonio répareront leurs crimes. Où voient-ils donc cela? Ni l'un ni l'autre ne prononcent aucun mot qui le laisse supposer. Alonzo même ne semble guère plus touché de repentir. Quand Ariel, suivi par « diverses sortes de démons », lui annonce que Ferdinand est mort : « J'ai cru, dit-il, entendre les vagues me parler; les vents sifflaient à mes oreilles, le tonnerre, cet organe profond et terrible, répétait le nom de Prospéro et proclamait mon péché de sa voix de basse. Je n'en puis douter, mon fils est couché dans le limon des mers : j'irai le chercher au delà des abîmes où pénétra jamais la sonde et m' ensevelir avec lui1. » Est-ce là le langage d'un coupable qui s'accuse? ou n'est-ce pas plutôt celui d'un père qui pleure son fils? Mais que disent donc Sébastien et Antonio? Sébastien : « Un seul démon à la fois, je battrai leurs bandes ». Antonio : « Je serai ton second ». Si le bon Gonzalo remarque ensuite que le délire s'est emparé de tous les trois, que « leur faute énorme, tel un poison agissant longtemps après avoir été pris, commence de mordre sur leurs âmes », rien ne dénote chez eux la moindre contrition; et, d'ailleurs, ce sont les enchantements de Prospéro qui leur troublent l'esprit.

Examinons maintenant de quelle manière agit le (c poison ». Au début du cinquième acte, Ariel nous

1. Acte III, scène nI.

en avertit, ils continuent de délirer. Prospéro a beau nous assurer qu'ils se repentent : plus loin, lui-même dit : « Je vais leur rendre la raison » : peuvent-ils se repentir quand ils ne l'ont pas encore recouvrée? Les voici à présent sous nos yeux : ils sont toujours dans le même état, et Prospéro leur pardonne alors que, selon ses propres expressions, « leur intellect, commençant de bouillonner, n'atteint pas encore de son flot la plage de la raison, demeurée infecte et limoneuse. » Mais quelle est leur attitude au moment où il se fait connaître? « Je résigne ton duché, dit Alonzo, et je sollicite le pardon de mes fautes ». Pas un mot de plus, sinon pour s'informer comment Prospéro échappa jadis à la mort. Ah! son crime ne lui pèse guère! Ce qui le préoccupe, c'est l'étrange histoire dont celui qu'il a jadis voulu tuer régalera sans doute sa « curiosité impatiente ». Quant à ses complices, rien, en ce moment même, n'indique chez eux aucun regret ou aucune confusion. Bien loin de là — et n'est-ce pas Prospéro qui nous l'apprend? — « ils ont une insolence hautaine peinte sur leur visage. » Antonio reste muet; Sébastien s'écrie : « Le diable parle par sa bouche ! »

Au commencement du dernier acte, lorsqu'Ariel, ayant décrit le misérable état des trois coupables, déclare que, s'il était homme, son cœur serait ému : « Eh quoi! dit Prospéro, toi, qui n'es que de l'air, tu éprouverais un frisson de pitié pour leurs peines ; et moi, qui suis de leur espèce, moi qui suis aussi vivant, moi qui suis passionné comme eux, je ne serais pas plus tendrement ému que toi! Quoique l'énormité de leurs torts me blesse au vif, je prends parti contre mon ressentiment avec une

raison plus jioble. » Ces paroles expriment sans doute l'idée essentielle de la Tempête, et les critiques s'accordent à en célébrer la haute éloquence. Admirables pa-r elles-mêmes, nous ne saurions les admirer quand elles s'appliquent à un Antonio et à un Sébastien,. Non, ce n'est pas la raison que Prospéro fait prévaloir contre son ressentiment. En absolvant des scélérats, on offense la raison tout comme la justice; et d'ailleurs, la justice ne châtie point sous l'impulsion de la colère, elle reste, en châtiant, calme et sereine.

Plus encore que la Tempête Mesure pour mesure \* dénote une intention morale.

Cette pièce, malgré des scènes fort belles, n'est pas aussi connue. Nous en avons cité quelques épisodes dans les chapitres précédents; il faut en résumer ici le sujet. Simulant une longue absence, Vincentio, duc de Vienne, confie le gouvernement de ses États à l'austère Angélo et le charge de remettre en vigueur les lois qui ne sont plus exécutées. Or, Claudio a rendu mère une jeune Viennoise, Juliette; on l'emprisonne, il doit être mis à mort. Sa sœur, Isabelle, va trouver Angélo et implore la grâce du coupable ; Angélo exige qu'elle se livre à lui. Cependant le duc n'a pas quitté Vienne; il observe, déguisé en moine, comment y vont les choses. Sur ses conseils, Isabelle feint de consentir, et, la nuit du rendez-vous, se fait remplacer par Marianne, qu'Angé],o a jadis aimée. Le lendemain, celui-ci, malgré sa promesse, donne l'ordre de décapiter Claudio; mais, au lieu de Claudio, c'est un autre prisonnier que l'on décapite, et, dès lors, le dénouement ne nous inspire aucune

inquiétude. Dispensons-nous d'entrer dans le détail de complications plus ou moins invraisemblables; il nous suffit de savoir que le duc, ayant, à la fin, repris possession de son trône, absout Claudio, marie Angélo avec Marianne et épouse Isabelle.

Shakespeare aurait-il simplement voulu, comme l'expliquent certains commentateurs, dénoncer la vanité et l'injustice des lois qui s'opposent aux instincts naturels? Telle est l'interprétation d'Émile Montégut. Mais toutes les lois n'ont-elles donc pas pour objet de réprimer nos instincts? Cette interprétation, d'ailleurs, s'appliquerait surtout à Claudio, et c'est visiblement du cas d'Angélo que le poète prétend tirer une leçon morale.

Selon d'autres commentateurs, Shakespeare montrerait que « le pouvoir change la nature ». La nature d'Angélo est-elle donc bonne? Tantôt nous le croyons vertueux, tantôt sa vertu nous parait un masque; et cette contradiction rend la pièce inintelligible.

On nous le représente d'abord comme parfaite- mant intègre. Quand il vient d'être choisi pour gouverner l'État : « Nul autre, dit le sage Escalus, ne mérite plus cet honneur1». Et rappelons-nous encore soit les éloges que Vincentio lui fait en se démettant du pouvoir entre ses mains 2, soit, bientôt après, ceux qu'il fait de lui au frère Thomas 1. Serait-ce donc ironie? Mais, dans la suite de la pièce, maints passages ne laissent aucun doute. Par exemple, au sortir de son premier entretien avec Isabelle, Angélo s'adresse de véhéments

1. Acte I, scène i.

2. Id., ibid.

3. Ibid., scène m.

reproches. « Que signifie cela? Qui est le plus coupable, de la tentatrice ou de celui qui est tenté? Ah! ce n'est pas elle; et puis, elle ne cherche point à me tenter... C'est moi-qui, à côté de la violette, exhale l'infection du cadavre1 », etc. Et lisons le monologue qui précède la seconde entrevue : « Lorsque je veux penser et prier, dit-il, mes pensées et mes prières s'égarent : le ciel reçoit mes paroles vides de sens, tandis que mon imagination, n'écoutant pas ma langue, demeure ancrée à Isabelle2 »; et il maudit la chair de rester toujours charnelle. Quelques crimes où sa passion puisse bientôt l'entraîner, Angélo ne mérite point jusqu'alors le nom d'hypocrite.

Et, d'autre part, si Shakespeare s'était proposé d'expliquer comme quoi le pouvoir change la nature, les déclarations du duc et d'Escalus seraient insuffisantes; il lui eût fallu nous faire directement connaître la vertu d'Angélo en montrant que sa nature était bonne avant de montrer que le pouvoir la change. Mais nous ne trouvons rien de tel dans la pièce. Bien mieux, Vincentio nous apprend au troisième acte qu'Angélo s'est fort mal conduit envers Marianne : cet homme de vertueux dehors — il l'appelle ainsi — avait engagé par serment sa foi à la jeune fille, et même le jour du mariage était déjà fixé; entre temps, Marianne ayant perdu sa dot dans un naufrage, il rompit avec elle « sans essayer de sécher une seule de ses larmes 3 ». Le duc tenait donc Angélo pour un homme cupide, déloyal et dur; mais alors, à quelle épreuve le

1. Acte II, scène II.

2. Acte II, scène iv.

3. Scène i.

soumet-il quand il le nomme son lieutenant? Puisque la nature d'Angélo est au fond mauvaise, le pouvoir ne la changera point.

Le poète nous propose d'ailleurs une autre moralité, et qui semble bien plus importante. Cette moralité, la même, ou peu s'en faut, qu'il préconise dans la Tempêle, il l'applique ici à la police des peuples. Shakespeare veut manifestement que son héros soit le sage de la pièce comme il en fait le deus ex machina. Or, si le duc se rend compte, au début, qu'une indulgence excessive a pour effet de corrompre les mœurs, nous le voyons par la suite ériger en règle de gouvernement sa propre débon- naireté. Le principe d'après lequel il va désormais exercer le pouvoir, c'est que le droit de punir implique chez le juge une vertu irréprochable; et, nul homme n'étant sans reproche, ce principe aboutit à l'abolition de toute peine.

Isabelle soutient une théorie analogue. Rappelons seulement de quelle façon, dans sa première entrevue avec Angélo, elle défend son frère. En somme, la faute de Claudio n'a rien de si grave, et Shakespeare lui-même nous l'apprend. Le jeune homme, lorsqu'il vient d'être arrêté, dit à un de ses amis : « Par une convention réciproque et loyale, j'ai obtenu possession du lit de Juliette; elle est complètement ma femme, il ne manque à notre union que la publicité et l'accomplissement des cérémonies extérieures ; nous nous en sommes abstenus dans la crainte de perdre une dot retenue encore dans les coffres de ses parents, auxquels nous avons cru devoir cacher notre amour jusqu'à ce que le temps nous les ait conciliés 1». Ces cir-

1. Acte I, scène H.

constances atténuantes, Isabelle ne les allègue point; elle ne remontre pas que la loi, dont Angélo se réclame, est beaucoup trop sévère pour une faute comme celle de Claudio. Recourant à de tout autres considérations, elle supplie Angélo d'interroger sa conscience, de se remémorer ses propres fautes. « Que de viendriez-vous, dit-elle, si le suprême arbitre vous jugeait d'après ce que vous êtes? Oh! pensez-y, et la clémence s'échappera de -vos lèvres 1. » Au lieu d'invoquer la justice, c'est la clémence qu'Isabelle invoque.

On reconnatt là, du reste, le langage d'une religieuse, et Shakespeare n'a point tort de le lui prêter. Mais comment Vincentio, même sous l'habit monastique, confond-il la justice et le juge? Et lui, prince souverain, il prétend régler sur ce sophisme le gouvernement de son peuple. « Quiconque veut manier l'épée du ciel, déclare-t-il, devrait être aussi saint que sévère, avoir en soi un idéal de perfection où il trouverait la grâce pour résister, la vertu pour agir et peser exactement la faute d'au- trui dans la balance qui pèse ses propres fautes. Honte à l'homme dont la main cruelle tue pour des fautes où l'entraîne son penchant2 ! » Quand il tient ce langage, Vincentio peut bien, ainsi qu'Isabelle, se réclamer de l'Évangile : appliquée au gouvernement, une pareille doctrine ruinerait les mœurs publiques; sa propre expérience ne le lui a-t-elle pas montré ?

Cependant telle est la morale que recommande

Shakespeare. Et non seulement il en met les ^

1. Acte II, scène Il.

2. Acte III, scène ii.

maximes dans la bouche d'Isabelle et du duc, mais il nous représente Angélo lui-même, qui soutient la thèse contraire, ébranlé par les arguments de la jeune religieuse. Dans leur première entrevue, comme elle vient de dire : « Sentez-vous en votre cœur quelque faiblesse? alors, ne laissez pas votre langue exprimer une pensée contre la vie de mon frère », il songe à part lui : « Ce sont là des paroles très sages » ; puis, resté seul : « Les larrons ont le droit de voler du moment où les juges dérobent1 ».

Quoi qu'en pense Shakespeare, Angélo était dans le vrai lorsqu'il répondait à Isabelle : « C'est la loi qui condamne Claudio, et non moi2 ». Il ne s'agit point de savoir si le juge a pu faillir, il s'agit de la loi et non pas du juge : la loi, elle, ne devient pas plus ou moins juste selon les vertus ou les vices de celui qui l'applique; un juge qui manquerait de l'appliquer sous prétexte qu'il n'est pas infaillible, se rendrait ainsi coupable d'une faute bien autrement grave, en favorisant les crimes auxquels il n'infligerait pas le châtiment légal.

Et de quelle manière qualifier maintenant la conduite de Vincentio? Trop faible pour appliquer les lois, il se donne un lieutenant chargé de les rétablir et de purifier ainsi ses États. « Nous avons, dit-il au frère Thomas, des pénalités sévères, freins indispensables : depuis quatorze ans, ces lois sommeillent. L'ordre et la décence ont péri... Je ne saurais châtier mon peuple de ces transgressions que j'ai autorisées, car nous autorisons le mal quand nous le tolérons. Aussi ai-je investi

1. Acte II, scène n.

2. Id., ibid.

Angélo du pouvoir; embusqué derrière mon nom, Angélo pourra frapper droit au but, sans que mon caractère se compromette en ce combat, auquel ma personne restera étrangère 1. » Voilà qui va fort bien ; mais comment se comporte-t-il une fois remonté sur le trône? Furieux contre Angélo, il ne lui reproche pas seulement ses crimes, il l'accuse surtout d'avoir puni « une faute dont lui- même est coupable2 ». Pourtant Angélo faisait exécuter la loi; et n'était-ce pas le seul moyen de restaurer les mœurs? Le duc l'a déjà dit; quelques instants avant de quitter sa robe de moine, il le disait de nouveau. « Mes affaires dans cet État m'ont conduit à observer Vienne, où j'ai trouvé une corruption qui bout et bouillonne à déborder de la marmite...; les plus forts statuts y ressemblent aux prohibitions suspendues dans la boutique d'un barbier; on les lit et on s'en moque3. » Alors, quoi? Oncques ne vit-on pareille incohérence. Le duc accuse Angélo d'avoir exactement rempli son office, cet office dont il s'est déchargé sur lui, d'avoir appliqué les lois, ces lois dont, peu de jours auparavant, il proclamait l'exécution nécessaire au salut public.

Et, finalement, il absout tout le monde. Mieux encore; après avoir donné Marianne à Angélo : « Vos mauvaises actions, lui dit-il, vous ont réussi; tâchez d'aimer votre femme, elle vous égale bien" ». Ainsi, ce n'est pas une absolution, c'est une récompense. Quant aux raisons qui le déterminent,

1. Acte I, scène m.

2. Acte V, scène unique.

3. Id., ibid.

4. Id., ibid.

il n'en indique aucune ; il se sent « d'humeur indulgente », voilà tout. Ces raisons, du reste, sont indiquées par Marianne et par Isabelle. « La mauvaise intention d'Angélo n'ayant pas été réalisée, déclare Marianne, on doit l'ensevelir comme une intention qui s'est évanouie en route. » Mais Angélo n'a pas eu seulement de mauvaises intentions; il a cru bel et bien passer la nuit avec Isabelle, il a bel et bien ordonné d'exécuter Claudio, il a même demandé qu'on lui portât sa tête. Et l'argument d'Isabelle ne vaut pas davantage. « Les hommes les meilleurs, allègue-t-elle, ont été formés par leurs fautes; la plupart s'améliorent après avoir faillil. » Conclusion : rien ne forme les mœurs comme quel- - ques bons petits crimes semblables à ceux dont le duc va tenir quitte Angélo, et le chemin de la vertu est, en commençant, pavé de viols et d'assassinats.

Shakespeare, dans Mesure pour mesure, professe une morale de pardon universel. Se rappelle-t-on les nobles paroles que prononce son héroïne?

« Croyez-moi, dit-elle au gouverneur en demandant la grâce de Claudio, parmi tous les insignes des grands, il n'en est aucun, ni la couronne du roi, ni l'épée du lieutenant royal, ni le bâton du maréchal, ni la robe du juge, qui le pare de moitié aussi bien que la clémence 2. » Tous les critiques, ici, expriment leur admiration. Certes, la sœur de Claudio défend son frère très éloquemment; mais, isolée de la scène où elle la débite, sa tirade ne serait qu'une déclamation banale et vaine. Écoutons d'ailleurs quelle réponse y fait Angélo. « Je montre surtout

1. Acte V, scène unique.

2. Acte II, scène H.

ma pitié lorsque je montre ma justice ; alors, j'exerce ma pitié envers tous les inconnus qu'une offense impunie pervertirait plus tard; et je rends service au coupable, car, après avoir expié un crime odieux, il ne peut plus vivre pour en commettre un second. » Pareillement Escalus, quand un juge accuse Angélo de trop de rigueur : « La miséricorde perd son nom, répond-il, en devenant si fréquente; le pardon engendre un second crimei. » On ne saurait mieux dire. Et telle est pourtant la morale contre laquelle le poète prend parti; et, l'irrémédiable lâcheté de son héros, il l'appelle clémence.

Nous trouvons néanmoins dans Mesure pour mesure un personnage, bien inutile d'ailleurs 2, Lucio, que le duc n'absout pas. Or Lucio a sans doute des mœurs peu louables; c'est un coureur de filles, un écervelé, bavard, impertinent, et qui plaisante à tort et à travers. Mais enfin ce n'est pas un méchant garçon. Lorsqu'on arrête Claudio, il va en avertir Isabelle, l'accompagne chez Angélo, l'encourage tout bas; assez vilain drôle, il est, au demeurant, le meilleur fils du monde. Par malheur, il tient sur Vincentio des propos injurieux, le taxe de libertinage, d'incurie, d'ignorance, raconte, entre autres histoires plus ou moins drôles, comment il berna la justice ducale qui, l'accusant d'avoir engrossé une catin, prétendait lui donner pour femme cette « nèfle pourrie ». Et à qui fait-il de la sorte ses confidences? Au duc déguisé en moine, Peut-on avoir si peu de chance! Bien que se sentant d'humeur indulgente, le duc n'étendra pas

1. Acte II, scène i.

2. Cf. le chapitre III.

jusqu'à lui sa miséricorde. Après avoir, dans la dernière scène, absous Claudio et Angélo, il se tourne vers Lucio et commence par l'apostropher vertement. Et ce qu'il lui reproche, ce n'est pas tant d'être un paillard. « Toi, coquin, tu me connais donc pour sot, pour débauché, pour poltron... »; voilà quels sont ses griefs. Puis, il le condamne à épouser la nèfle pourrie, châtiment qui, selon le pauvre diable, « égale presque le fouet et la hart ». Ainsi, ce généreux prince, représenté par Shakespeare comme l'apôtre de la clémence, pardonne d'abominables crimes dont il n'a pas souffert, et punit une mauvaise plaisanterie, très mauvaise, je le veux bien, dont sa personne a été l'objet.

En réalité, le vrai coupable dans Mesure pour mesure, c'est le duc. A lui la faute, si Lucio mène une vie crapuleuse : à lui la faute, si Claudio prend possession du lit de Juliette. Disons plus : à lui la faute, si Angélo devient un scélérat, car il se fait un jeu de l'induire en tentation.

Appliquer les lois, voilà quel était son premier devoir. Incapable de le remplir, il en charge un autre, qui réparera le mal causé par sa propre faiblesse: puis, dès qu'il reprend le pouvoir, il se montre aussi faible que jamais. Certains critiques, dans leur commentaire de la Tempête, observent comme quoi Prospéro, abandonnantle soin des affaires pour l'étude, avait été détrôné en expiation de la négligence avec laquelle il gouvernait ses Etats. Que penser alors de Vincentio? Le froc monastique lui seyait bien mieux que le manteau ducal. Redevenu duc, il va de nouveau laisser dormir les lois, et de nouveau, comme lui-même s'en plaignait au

début, la licence, débarrassée de tout frein, nasar- dera la justice.

Epargner ou récompenser les pires scélérats, telle est, du moment où l'on veut voir dans Shakespeare un moraliste ou un philosophe, la philosophie ou la morale à laquelle se ramènent la plupart de ses pièces qui peuvent avoir une signification.

Le chevalier Falstaff 1 veut séduire deux honnêtes bourgeoises, Mme Ford et Mme Page, afin d'en tirer de l'argent. Shakespeare, si sévère, assure-t-on, pour les séducteurs, comment le punit-il? Sans doute sir John est d'abord jeté à la rivière dans un panier de linge sale, puis rossé sous un déguisement de vieille femme, enfin houspillé et pincé par de prétendus lutins. Et il se dit alors que « sa conscience coupable a oblitéré sa raison. » Mais ce qui lui fait honte, c'est de se voir la dupe des commères. « Le soleil, ajoute-t-il, sécha donc ma cervelle, que je sois tombé dans un si grossier piège 2! » Tout le monde, d'ailleurs, pardonne au vieux débauché. Mme Page a bien pu l'appeler homme poussif; Page, ventre intolérable; Ford, balle de laine : peu lui en chaut, ce sont paroles dont il ne se blesse point. Et il n'en demeure pas moins leur ami. Après lui avoir conseillé de recouvrer sa bonne humeur, M. Page l'invite à dîner pour le soir même ; on le régalera d'un possel. Puis Mme Page termine la pièce par les paroles suivantes : « Allons ensemble à la maison et rions de cette farce auprès d'un feu de campagne, sir John ainsi que les autres 3. »

1. Les Joyeuses Commères de Windsor,

2. Acte V, scène v.

3. Id., ibid.

Mais, comme le dit encore Mme Page, les Joyeuses Commères de Windsor ne sont qu'une farce; et, du reste, il y a chez Falstaff une sorte de candeur, innocente presque autant que cynique. D'autres exemples montreront mieux jusqu'où Shakespeare pousse l'indulgence.

Olivier 1 ne se contente pas de dépouiller et d'opprimer son frère Orlando : il recommande au lutteur Charles, avec lequel Orlando va se battre, de lui rompre le cou; ensuite, quand le jeune homme, après sa victoire, réintègre la maison paternelle, il veut le faire périr dans les flammes. Or, au quatrième acte, il est sauvé par Orlando d'un lion, et, ! au dénouement, on lui donne en mariage celle qu'il aime.

Parolles 2 symbolise la déloyauté, la poltronnerie,

la bassesse d'âme. Quelques seigneurs, désireux d'éclairer sur son compte Bertrand de Roussillon, que ses vantardises ont abusé, lui dressent une embuscade de manière à être pris pour des officiers de l'autre camp, s'emparent de sa personne, le mènent, les yeux bandés, devant le comte; et, croyant paraître devant le chef ennemi, ce lâche trahit ses compagnons d'armes afin d'obtenir la vie sauve. Des commentateurs, comparant ici Shakespeare à Ben Jonson, qui fait bâtonner son bravache, notent que Parolles subit un châtiment tout moral; ce leur est une occasion de louer la délicatesse avec laquelle Shakespeare sait observer les convenances, comme si lui-même n'avait pas, dans un grand nombre de ses pièces, égayé son public par des

1. Comme il vous plaira.

2. Tout est bien qui finit bien.

spectacles de ce genre. Châtiment moral, dit-on : , Parolles est-il donc sensible à un tel châtiment? La bastonnade aurait sur lui bien plus d'effet. « Ma foi, songe-t-il, je remercie le ciel... N'étant pas capitaine, je mangerai néanmoins et je dormirai autant que capitaine au monde... Parolles, vis en parfaite sécurité dans l'ignominie 1. » Nous le retrouverons au cinquième acte : et sans doute la fortune, selon sa propre expression, l'a cruellement égra- tigné ; mais il reçoit bon accueil chez le brave Lafeu. J'entends bien que Lafeu lui accorde un pardon très humiliant : « Viens me trouver; je m'amuserai de toi 2. » Cependant il lui pardonne;

et qu'importe à Parolles cette nouvelle humiliation? Le drôle, depuis longtemps, a toute honte bue.

Dans les Deux Gentilshommes Véronais, Protée, subitement épris d'amour pour la fille du duc, Silvie, qu'aime son ami Valentin, abandonne Julie malgré les engagements les plus sacrés. Après.quoi,

il prévient le duc que Valentin doit s'enfuir avec la jeune princesse, puis, quand son rival a été exilé, s'offre à le desservir et à le calomnier auprès d'elle. Ce n'est pas tout : il essaie de séduire Silvie, et, comme elle le repousse, il veut la prendre par force. Valentin l'ayant alors surpris, quelques mots de repentir lui suffisent. « Mon crime m'accable 8, » se borne-t-il à dire : sur-le-champ, il obtient sa grâce. Bien plus, il épousera Julie, qui l'aime encore et - dont il redevient amoureux ; et les dernières paroles qu'il prononce sont pour remercier le ciel d'avoir - exaucé tous ses désirs.

1. Acte IV, scène iii.

2. Acte V, scène m.

3. Acte V, scène iv.

Le cas d'Iachimo, dans CymbeliTze, ressemble au cas de Protée, sauf cette différence que son repentir devança le dénouement. Par un odieux artifice, Iachimo fait croire à Posthumus que sa femme, la vertueuse [mogène, a couché avec lui. Posthumus donne ordre de la tuer; et quand, vers la fin, il la revoit vivante, à peine le misérable s'est agenouillé qu'il le relève, et il oublie aussitôt son crime. Et le roi Cymbeline conclut ainsi : « Notre gendre nous apprend quelle doit être notre générosité : pardon est le mot pour tous \*. »

En effet, dans les comédies de Shakespeare, pardon est toujours le mot final.

Cependant les critiques assuraient que, dans ses drames, il châtie soit Juliette et Desdémone, qui se sont mariées contre le gré de leurs parents, soit Cordélie, qui est imprudente, soit Duncan et Banquo, l'un trop peu perspicace, l'autre trop peu circonspect. Punir ceux-là de mort et absoudre les Olivier, les Parolles, les Protée, les Iachimo, voilà donc quelle serait sa morale; voilà la morale dont leur aveugle admiration les oblige à faire l'apologie.

Prenons Shakespeare pour ce qu'il est, pour un poète dramatique, non pour un moraliste, et de pareilles aberrations resteront au compte des critiques. Certes, les Cordélie et les Desdémone ne nous sembleront pas plus coupables, ni les Iachimo ou les Protée ne nous le sembleront moins. Mais, si le poète se montre trop indulgent aux criminels, nous ne l'accuserons point de châtier des innocents.

1. Acte V, scène v.

En réalité, Shakespeare observe, dans chaque genre, les. lois qui l'ont toujours régi. Falstaff, Parolles, Olivier, Protée, Iachimo, sont des personnages de comédies .ou de drames romanesques : il leur pardonne à ce titre; il leur pardonne comme poète d-ramatique, non comme moraliste, et parce que la morale est ici sa moindre préoccupation. Quant aux Juliette et aux Desdémone, les conditions mêmes de la tragédie exigeaient leur mort. Desdémone peut bien épouser son nègre : ce n'est pas pour cela qu'elle est tuée ; mais il faut que la jalousie d'Othello s'emporte jusqu'au pire des crimes. Et Juliette peut bien épouser un Montaigu : ce n'est pas pour cela qu'elle doit mourir ; mais y avait-il un autre dénouement possible? Les deux jeunes époux seront couchés dans la même tombe; les voyons-nous prendre congé des spectateurs en, s'allant coucher dans le même lit?

Si d'ailleurs Shakespeare veut parfois démontrer quelque maxime, laissons nos critiques admirer à leur aise sa morale. Celles de ses pièces où il fait manifestement œuvre 'de moraliste soutiennent des thèses non moins dangereuses que fausses. Aussi bien, sa façon de les soutenir dénote, nous l'avons vu, un étrange manque de sens. Aucune netteté, aucune suite; partout des équivoques ou des contradictions. Et ne séparons pas ici le moraliste du poète dramatique : c'est le poète dramatique qui trahit le moraliste ; incapable de présenter clairement son sujet, il l'embarrasse et l'embrouille à plaisir, il ne sait y subordonner ni la conduite de l'action, ni le développement des personnages.

CHAPITRE VII

LES CARACTÈRES

Tous les critiques s'accordent à proclamer que Shakespeare est un incomparable « créateur d'âmes ». Et certes, quelques-unes des figures qu'il met en scène, Othello, Macbeth, Shylock, ont beaucoup de relief, d'éclat et de vie; pourtant, même considérée par ce côté, son œuvre ne mérite pas une telle admiration.

I. — PERSONNAGES INCOHÉRENTS.

Très souvent, les personnages de Shakespeare n'ont aucune consistance.

Quelques-uns sont présentés au début de telle façon que nous pourrions nous méprendre sur leur caractère.

Signalons au moins une dissonance dans le rôle de Timon. Optimiste d'abord, Timon ne deviendra misanthrope qu'après avoir éprouvé la méchanceté humaine. Et cependant, tout au début, quand il regarde certain tableau dont un peintre lui fait présent : « La peinture, dit-il, retrace presque l'homme naturel; car, depuis que le déshonneur trafique de l'âme humaine, l'homme n'a plus rien

que d'extérieur ». Cette parole conviendrait au Timon misanthrope des trois derniers actes; elle est en contradiction flagrante avec le Timon optimiste des deux premiers.

On se rappelle comment Bassanio, dans le Marchand de Venise, déclare à Antonio ses vues sur Portia en le priant de lui prêter quelque argent. Sans doute il vante la beauté et la vertu de la jeune dame; mais il commence par l'appeler « une riche héritière ». Et voici de quelle façon il explique sa demande : « Vous n'ignorez pas que je me suis ruiné, ayant voulu tenir un plus grand état et plus longtemps que ne le permettaient mes faibles moyens. Je ne me plains point d'être maintenant obligé de cesser ce noble train de vie; seulement, ma principale sollicitude est de me tirer avec honneur des dettes énormes dont une jeunesse par trop prodigue me laisse obéré...; je compte sur votre amitié pour l'exécution de mes desseins et des plans qui me permettront de payer ces dettes1. » Quelle idée nous faisons-nous de Bassanio après une telle confidence? Il aura beau, dans le reste de la pièce, témoigner à Portia la plus vive affection ; 1 nous douterons toujours de ses sentiments, nous serons tentés de voir en lui un coureur de dot.

Roméo doit symboliser l'amour, l'amour absolu, l'amour unique. Or, avant d'aimer Juliette, il en aime une autre. Est-ce caprice d'imagination? L'amour dont il brûlera pour Juliette ne pourrait, si elle y demeurait indifférente, le rendre plus malheureux que celui dont il brûle pour la froide Rosaline. Dès la première scène, on nous le peint

1. Acte I, scène i.

solitaire et rêveur, absorbé dans une mélancolie farouche ; il se retire la nuit, au fond des bois, et, quand paraît le jour, il revient s'enfermer chez lui, clôt ses fenêtres, tire le verrou. Ni ses parents, ni ses amis n'ont encore pénétré le secret de sa tristesse. Lorsque Benvolio l'interroge : « De lourds chagrins, répond-il, me gonflent le cœur... Adieu, mon cousin. » Et il veut se dérober. « J'irai avec vous, dit Benvolio ; si vous me laissez ainsi, vous me faites injure. » — « Bah! je me suis perdu moi- même ; je ne suis pas ici ; cet homme-ci n'est pas Roméo, Roméo est ailleurs. » Cependant il finit par avouer qu'il aime une beauté insensible. « Oublie donc, lui conseille Benvolio, de penser à elle. » Mais il réplique : « Apprends-moi comment je puis oublier de penser ». Dans la scène suivante, ses compagnons l'engageant à regarder d'autres dames qui « l'obligeront de convenir que son cygne est un corbeau » : « Si mes yeux, proteste-t-il, trahissent leur religion jusqu'à soutenir une telle fausseté, que les larmes se changent en feu, et que soient brûlés comme menteurs ces transparents hérétiques qui ont été si souvent noyés sans mourir. » Puis, quand Mercutio le presse de danser au bal donné par les Capulets : « Non pas; vous avez, vous, des souliers de danse et des pieds légers; moi, j'ai une âme de plomb, qui me cloue tellement à terre, que je ne puis remuer...; percé par la flèche de Cupidon,je suis incapable de voler avec ses ailes légères' », etc. Dira-t-on que le langage factice dans lequel il exprime son amour pour Rosaline en accuse le peu de profondeur et de vérité? Son amour pour

1. Acte 1, scène iv.

Juliette ne lui inspirera pas moins de métaphores alambiquées et de subtiles antithèses 1. En apprenant que Juliette a remplacé Rosaline, le frère Laurent peut à peine y croire. « Cette Rosaline dont tu étais si amoureux, dit-il, la voilà donc oubliée!... De quel déluge de pleurs ne lavais-tu pas tes joues creusées par ton chagrin! Ah! que d'eau salée tu dépensais vainement à assaisonner ta tendresse! Le soleil n'a pas encore dissipé le brouillard de tes soupirs; tes anciens gémissements frappent encore mes vieilles oreilles; là, sur ta joue, je vois la tache d'une ancienne larme 2 », etc. Ce n'est pas trop que le chœur, intervenant après le premier acte, nous garantisse la constance de ce nouvel amour. « A présent, l'ancien désir agonise », etc. Est-ce même assez? En tout cas, lorsque, sous le balcon de Juliette, Roméo va comparer les yeux de la jeune fille à deux étoiles, nous ne pourrons nous empêcher de penser que cette comparaison a déjà servi pour Rosaline.

Certains personnages, en telle ou telle circonstance, tiennent une conduite qui dément leur caractère.

Dans la Tempête, Miranda, vers la fin, joue avec Ferdinand une partie d'échecs. « Mon doux seigneur, dit-elle, vous me trichez. » Et, le jeune homme s'en défendant : « Vous auriez beau me disputer par tricherie une vingtaine de royaumes, je dirais encore que vous jouez franc jeu3 ». Ferdinand joue-t-il franc jeu ou non? Le point est

1. Cf. le chapitre IX.

2. Acte II, scène III.

3. Acte V, scène unique.

douteux. Mais je demande pour quelle raison Shakespeare, si Ferdinand triche, le fait tricher, et, s'il ne triche pas, fait dire à Miranda qu'il triche.

Le prince Cloten, on nous en avertit dès le début de Cymbeline, « est au-dessous même d'une mauvaise renommée ». Sans qu'il y entende rien, les courtisans le raillent et le bafouent1. Imogène, qu'il croit honorer de ses assiduités importunes, le traite en face d'imbécile i. Son arrogance égale sa niaiserie, et sa couardise égale son arrogance. Il insulte, il moleste les seigneurs les plus illustres, qui n'oseraient demander réparation au fils de la reine; comme dit l'un d'entre eux, il est tout ensemble « un coq et un chapon 3 », un coq par la jactance, un chapon par la poltronnerie. Or, quand l'ambassadeur du peuple romain, Lucius, réclame à Cymbeline un tribut, sait-on de quelle manière le pleutre lui répond? « Nous en avons beaucoup parmi nous qui ont le poignet aussi fort que Cassi- belan \*; je ne prétendrai pas que j'en suis un; mais, j'ai une main. Pourquoi paierions-nous tribut? Si César peut nous cacher le soleil sous une couverture ou mettre la lune dans sa poche, nous lui paierons tribut pour avoir de la lumière ; sinon, plus de tribut, je vous en prie, seigneur3. » Et encore : « Sa Majesté vous souhaite la bienvenue. Amusez- vous un jour ou deux avec nous, ou même plus longtemps; si vous nous cherchez ensuite sur d'autres conditions, vous nous trouverez au milieu de

1. Acte I, scène n, acte II, scène i.

2. Acte II, scène m.

3. Ibid., scène i.

4. Selon les anciennes chroniques, le Breton Cassibelan avait battu César et détruit sa flotte.

5. Acte III, scène i.

notre ceinture d'eau salée : si vous nous en chassez, elle est à vous ; si vous succombez dans cette aventure, nos corbeaux n'en seront que plus gras. » C'est là une réponse fière et courtoise, modeste et digne. Comment Shakespeare l'a-t-il prêtée à ce fanfaron, à ce lâche, à ce sot? Et d'ailleurs, Cloten, tout de suite après, va redevenir ce qu'il était auparavant, non moins sot, non moins lâche, non moins fanfaron.

Nous avons déjà cité la scène de Jules César où Brutus rudoie le poète qui vient lui donner de malencontreux avis 1. Dans la même scène, nous ne nous étonnons point qu'il réprouve les exactions de son collègue. Sans doute, ces exactions sont l'unique moyen de se procurer des ressources, et, quand l'argent lui manque, il en demande à Cassius. Cependant, austère républicain, il ne saurait voir sans indignation qu'on pressure le peuple, qu'on enlève aux paysans leur misérable pécule. Mais ce n'est pas seulement de l'indignation qui se trahit dans son langage, c'est aussi de la colère. Cassius, supportant mal ses reproches, a protesté que, plus ancien soldat, il apprécie mieux les nécessités de la guerre. Voilà ce dont s'irrite Brutus, et son amour-propre fait dégénérer la dispute en querelle. Tout à l'heure, il morigénait Cassius; maintenant, il l'outrage, le traite de vantard, d'homme méprisable, de fou furieux.

Quoi, vous êtes Brutus, pt vous vous emportez!

Selon certains critiques2, Shakespeare cc complète » ainsi le caractère de son héros. Et ils le

1. Cf. le chapitre III.

2. Notamment Paul Stapfer, Shakespeare el l'Antiquité.

louent de ne pas réduire un personnage vivant à une formule logique, d'y admettre des incohérences ou même des contradictions.

Remémorons-nous le Hassan de Namouna, chez lequel Musset rassemble et heurte à plaisir les antithèses.

Il était très joyeux et pourtant très maussade.

Détestable voisin, excellent camarade,

Extrêmement futile, et pourtant très posé,

Indignement naïf, et pourtant très blasé,

Horriblement sincère, et pourtant très rusé 1.

Telles sont, je suppose, les figures qu'on doit mettre sur la scène, si l'on veut peindre, non des types conventionnels, mais de véritables individus. Pourquoi dono Molière ne prête-t-il pas à son hypocrite quelques élans de franchise, ou à son avare quelques accès de prodigalité? Est-ce si difficile? Il y eût réussi peut-être tout comme un autre.

Plusieurs personnages, à partir d'un certain moment, deviennent méconnaissables : par exemple Laërtes, Polonius et lady Macbeth.

Le caractère de Laërtes est d'abord peu marqué. Du moins rien, jusqu'au quatrième acte, ne nous rend suspectes sa loyauté ou sa bravoure. Et, quand il accourt de France après avoir appris qu'Hamlet vient de tuer Polonius, nous nous attendons qu'il le provoque aussitôt, ou que, dans un mouvement de fureur, il se jette sur lui. Pas du tout. Il accepte immédiatement, sans laisser voir aucun scrupule, l'odieuse proposition de Claudius, et, non content de démoucheter son fleuret, il en oindra la pointe d'un suc mortel.

1. 1, XIII.

Polonius, durant le premier acte, nous apparaît comme le plus sage des hommes. Si parfois il affecte en parlant quelque solennité, son langage respire la bonhomie et la prud'homie. Nous savons d'ailleurs qu'il a servi l'État en ministre éclairé; « La tête n'est pas plus sœur du cœur, dit publiquement Claudius, la main n'est pas plus servante de la bouche, que ne lui est attaché le trône de Danemarck 1 ». Ses instructions à Laërtes, quand le jeune homme va partir pour la France, dénotent beaucoup de jugement, de finesse et de tact2. Dans cette même scène, resté seul avec Ophélie, il lui donne des conseils empreints non seulement de clairvoyance, mais encore d'une autorité ferme à la fois et discrète. Nous le retrouvons ensuite, dans la première scène du second acte : il envoie à Paris son serviteur Reynaldo, qui doit s'y renseigner sur la conduite de Laërtes. Et il commence par lui faire des recommandations fort avisées. Puis, après ce début, on croirait qu'il tombe soudainement en enfance; il perd la mémoire, il rabâche et radote. « L'homme auquel vous vous adresserez, notez-le bien, celui que vous voudrez sonder, ne manquera pas de mettre fin à la conversation par cette réponse : Mon bon Monsieur, dira-t-il, ou autre chose de semblable, ou mon ami, ou mon gentilhomme, selon la manière de parler dans ce pays ou les titres de l'interlocuteur... Et alors, Monsieur, il en vient à... il en vient... qu'est-ce que je voulais dire? Par la sainte messe, je voulais dire quelque chose; où en étais-je donc resté? » etc., etc. Plus loin, quand

1. Acte I, scène Il.

2. Ibid., scène III.

il persuade au roi qu'Hamlet est devenu fou en se voyant écarté d'Ophélie, rappelons-nous l'exorde dans lequel il s'embarbouille? « Seigneur, disserter sur ce que devrait être la majesté, sur ce que doit être la loyauté d'un sujet, chercher pourquoi le jour est le jour, la nuit la nuit, et le temps le temps, ne serait rien que perdre la nuit, le jour et le temps. En conséquence, puisque la concision est l'âme de l'esprit et que les longs discours n'en sont que les membres et les ornements extérieurs, je serai bref1 », etc. Dès lors, le digne vieillard ne joue plus qu'un rôle de ganache. Il tiendra encore, par endroits, quelques propos sensés; mais ces propos se - noient dans un ridicule verbiage où il étale à plaisir sa puérile gravité, sa bêtise importante et triomphante.

Lady Macbeth, pendant trois actes, est simplement un monstre. Le poète donne peu de lumière sur les motifs qui la déterminent, et nous ne savons pas au juste si elle travaille pour son mari ou pour elle-même. Quoi qu'il en soit, nul autre caractère, dans le théâtre shakespearien, ne semble moins compliqué. Férocement ambitieuse, elle poursuit son but avec une rectitude et une décision implacables. Macbeth, s'il était seul, reculerait peut- être; elle lui fait honte de ses hésitations, raille sa pusillanimité, calme ses craintes; inaccessible à toute faiblesse, étrangère à tout sentiment moral, elle n'éprouve ni, avant le crime, aucune appréhension, ni, après le crime, aucun remords. Mais, quand elle reparaît dans la première scène du cinquième acte', comment la reconnaîtrions-nous?

1. Acte II, scène n.

2. Elle ne figure pas dans le quatrième.

Cette femme dont l'audace, l'énergie et la froide résolution démentaient son sexe, nous la voyons maintenant égarée, terrifiée, affolée; elle soupire, elle jette des sanglots, elle frotte ses mains pour effacer la tache maudite.

Pense-t-on que les critiques reprochent à Shakespeare de n'avoir pas motivé un tel changement? Ils préfèrent le motiver eux-mêmes. Et rien de plus aisé. Lady Macbeth, nous remontrent-ils, est une femme ; elle ne l'est pas, sans doute, par son caractère, mais elle l'est par son tempérament ; la nature physique, chez elle, trahit la nature morale. Voudrions-nous que Shakespeare ne mît aucune différence entre les deux sexes? Aussi bien, elle n'est pas seulement femme; c'est une femme plutôt frêle. Tous les parfums de l'Arabie, s'écrie-t-elle, ne purifieraient pas sa petite main 1. Sa petite main, prenons-y garde. Puisque lady Macbeth a la main petite, elle a une complexion délicate, et la délicatesse de sa complexion suffit à expliquer sa. défaillance finale.

Voilà, certes, une très subtile exégèse. Mais la question demeure quand même entière : comment lady Macbeth peut-elle être à ce point bouleversée par le souvenir d'un crime qu'elle conçut et perpétra sans le moindre scrupule? En réalité, la lady Macbeth du cinquième acte ne ressemble plus à celle des trois premiers. Une véritable révolution s'est faite chez elle; or, cette révolution, nul indice ne nous y a préparés. Et, du reste, — faut-il donc le dire? — si elle qualifie ses mains de petites, c'est relativement aux parfums de l'Arabie ; n'en

1. Acte V, scène i.

inférons pas avec les critiques qu'elle gante du « cinq ».

Maints autres personnages se transforment soudain et à nos yeux, lorsque la pièce va finir. Nous avons cité ailleurs le duc de Milan et Bertrand de Roussillon 1; citons encore Protée 2, Orsino 3, Iachimo 4 et Edmond de Glocester 5.

Protée a trahi son ami et sa maîtresse. Dans la dernière scène, comme il est sur le point de violenter Silvie, Valentin, qui surgit inopinément, lui reproche son abominable conduite. Et Protée, à l'instant, se convertit. « Ma honte et mes crimes me confondent, déclare-t-il, ma souffrance égale ma faute. » Alors, il reconnaît en son page cette maîtresse qu'il n'aime plus, qui lui semblait naguère, comparée à Julie, une noire Éthiopienne. Sur-le- champ, ses feux de jadis se rallument : il embrasse la jeune fille en disant : « Le visage de Silvie n'a rien que je ne découvre aussi gracieux dans celui de Julie avec l'œil de la constance 6. » Désormais il sera le modèle des amants et le parangon des amis.

Le duc Orsino aime la comtesse Olivia; il est aimé par Viola travestie en page sous le nom de Césario, et Césario-Viola est aimé par la comtesse. Au dénouement, Olivia épousera Sébastien, frère et ménechme de Viola. Parfait ; nos bien sincères congratulations. Mais que vont devenir Viola et le duc? Rassurons-nous. Orsino, tout à la fin de la

1. Cf. le chapitre I, § n.

2. Les Deux Gentilshommes Véronais.

3. Le Soir des rois.

4. Cymbeline.

5. Le Roi Lear.

6. Acte V, scène iv.

pièce, aimera l'aimable page autant qu'il a jusqu'alors aimé Olivia. Et cependant, de quelle passion ne brûlait-il pas pour la cruelle! Ce ne sont que soupirs, larmes, gémissements; il languit, il se consume; si Olivia demeure insensible, le trépas sera son recours. Dans les quatre premiers actes, il ne prononce aucune parole qui n'exprime ses ardeurs et ses souffrances; et, dans le cinquième encore, lorsqu'Olivia paraît, il s'écrie : « Voilà la comtesse ; maintenant, le ciel marche sur la terre1 ». Or, quand elle lui demande, presque aussitôt, de l'aimer comme une sœur, il acquiesce sans aucun regret. Puis, s'adressant à Viola : « Vous serez dès à présent, dit-il, la maîtresse de votre maître ; » et, un peu plus loin : « Venez, Césario, car vous continuerez à être Césario tant que vous serez un homme; mais, en revètant un autre costume, vous serez la maîtresse d'Orsino et la reine de sa passion. » On sait avec quelle scélératesse se conduit lachimo 2 dans les deux premiers actes de Cymbe- line. Nous ne le revoyons ensuite qu'au dernier. C'est pendant la bataille entre les Romains et les Bretons. Désarmé par Posthumus, qui ferraille sous l'habit d'un simple soldat : « Le sentiment de mon forfait, songe-t-il, pèse sur mon cœur et m'enlève toute virilité; sinon, un pareil rustre ne m'aurait point vaincu3; » puis, dans la scène finale, il se confesse, il s'accuse, et, tombant aux pieds de Posthumus, il dit : « Le poids de ma conscience me fait fléchir le genou 4 ». Comment le misérable

1. Acte V, scène unique.

2. Cf. le chapitre J, § 1.

3. Acte V, scène Il.

4. Ibid., scène v.

a-t-il pu concevoir des remords? Shakespeare omet de nous donner sur ce point la moindre explication.

Aucun personnage du théâtre shakespearien, pas même Richard III ou Iago, ne surpasse Edmond en cruauté et en hypocrisie. Pour mettre le comble à ses crimes, il a ordonné, une fois vainqueur, de tuer Cordélie et Lear. Peu après, mortellement blessé dans son duel avec Edgar, il entend le jeune homme raconter au duc d'Albanie les malheurs de Glo- cester; et incontinent son âme féroce s'apitoie. « Ce récit, dit-il, m'a ému; peut-être quelque chose de bon en sortira t. » Là-dessus, il prévient Edgar que Lear et Cordélie vont être égorgés si l'on n'envoie pas au château un messager qui donne contre-ordre. Et sans doute, sa dernière heure étant venue, il n'a aucun intérêt à les laisser périr. Mais il n'en a pas davantage à les sauver, et, tel que nous le connaissons, il devrait venger sa mort par la leur. En les sauvant, il dément sa nature. Lui- même l'avoue : « Contrairement à ma nature, je veux faire quelque bien 2 ». Pourquoi donc un revirement si peu vraisemblable? Quand le messager se présente au château, Cordélie a été déjà pendue, et le contre-ordre d'Edgar sauve Lear à seule fin qu'il paraisse tout à l'heure tenant sa fille morte dans ses bras.

II. — PERSONNAGES MAL REPRÉSENTÉS.

Les personnages dont nous avons parlé jusqu'ici manquaient de consistance; beaucoup d'autres sont représentés plus ou moins mal.

1. Acte V, scène III.

2. Id., ibid. — Despite of mine own nature.

Voici d'abord la foule, ce personnage multiple et collectif, qui figure dans quelques drames historiques. On admire le poète anglais d'en connattre la mobilité impulsive, les passions aussi brèves que violentes, les entraînements subits et les brusques retours. Mais ce sont là des traits par lesquels on l'a toujours caractérisée. Examinons plutôt comment il la met en scène; en général, le rôle qu'il lui prête est conventionnel et fallacieux.

« Il ne faut pas, dit excellemment M. Alfred Mézières, retracter le peuple en bloc, ainsi que Voltaire l'a essayé. Car il perd alors tout caractère distinctif, il devient un être abstrait dont la figure reste voilée de nuages. Rien n'est plus faux que de représenter une foule de personnes qui font toutes en même temps la même phrase... Le vrai peuple ne parle ni n'agit unanimement. Les hommes qui le composent suivent chacun la pente de leur esprit et s'abandonnent à des inspirations aussi diverses que le sont leurs actions. Shakespeare observe à merveille cette loi de la diversité J. »

Est-ce bien de la sorte que Shakespeare a peint le peuple? Il le résume souvent, comme Voltaire, dans un seul personnage. Mais on va voir que la différence n'est pas si grande quand il en met plusieurs.

Au début de Coriolan, le poète nous montre « une troupe de citoyens rebelles ». « Écoutez-moi », dit « le premier »; et les autres, avec un parfait ensemble : « Parle, parle. — Vous êtes résolus à mourir plutôt qu'à crever de faim? — Résolus, résolus. —

1. Shakespeare, ses œuvres et ses critiques, chapitre IV.

3

Vous savez que Marcius est votre principal ennemi? — Nous le savons, nous le savons », etc. Puis, d'une même voix, tous poussent le même cri : « En marche! en marche! » Semblablement lorsque les tribuns ordonnent l'arrestation de Marcius '. « A bas! à bas! » hurle d'abord la foule. Ensuite, quand Sicinius va prendre la parole : « Écoutons notre tribun, paix! Parlez, parlez, parlez; » quand Brutus commande aux édiles de saisir l'ennemi du peuple : « Rends-toi, Marcius, rends-toi; » et, de nouveau, quand les patriciens veulent le défendre : « A bas ! à bas ! » Vers la fin de la tragédie, il est. vrai, Shakespeare fait mieux. Ayant entendu l'accusation portée par Aufidius contre Coriolan : « Mettez-le en pièces », clament d'abord tous les citoyens de Corioles. Mais bientôt, en voici quatre qui poussent chacun son cri spécial. Le premier : « Il a tué mon fils ». Le second : « Il a tué ma fille ». Le troisième : « Il a tué mon cousin Marcus ». Le quatrième : « Il a tué mon père2 ». Pourquoi pas un cinquième, un sixième, etc.? N'aurait-il tué ni oncles ni tantes?

C'est ainsi que Shakespeare, dans Coriolan, représente la foule. Et de même, ou peu s'en faut, dans tous les drames où elle figure. Relisons par exemple la fameuse scène de Jules César qui se passe au forum après l'assassinat du dictateur; le peuple romain, généralement, y parle comme un seul homme. Si un ou deux citoyens se détachent parfois des autres, peut-on dire que la foule en soit mieux peinte? Lorsqu'Antoine découvre le

1. Acte III, scène i.

2. Acte V, scène vi.

corps de César, tel s'écrie : « Oh ! lamentable spectacle! » Tel : « Oh! noble victime! » Tel : « Oh! jour malheureux! » Tel enfin : « Oh! traîtres, scélérats 1 ! » N'est-ce pas exactement le procédé que la critique raille dans les tragédies de Voltaire?

Parmi les personnages essentiels, beaucoup trahissent chez le poète une insigne gaucherie.

Brutus, dont Plutarque fournissait cependant le modèle, ne répond pas toujours à l'idée que Shakespeare veut nous en donner. Comme le Brutus historique, celui de Jules César doit symboliser la vertu républicaine. « Seul, dit Antoine après sa mort, il conspira dans une honnête pensée2. » Et quand, au commencement de la pièce, Cassius le sonde : « Si vous voulez, déclare-t-il, me communiquer quelque chose qui concerne l'intérêt général, placez l'honneur devant un de mes yeux et la mort devant l'autre, et je les regarderai avec la même fermeté; car, que les dieux me soient propices autant qu'il est sûr que j'aime le nom d'honneur plus que je ne crains la mort 3. » Néanmoins, toutes les raisons par lesquelles Cassius prétend le persuader s'adressent à l'amour-propre, à l'intérêt personnel. « Je ne sais ce que vous pensez de cette vie; mais, pour ce qui est de moi en particulier, j'aimerais autant ne pas exister que de me courber devant un être dont je suis l'égal... Cet homme est maintenant devenu un dieu, et Cassius est un pauvre être qui doit plier les reins, si César lui fait seulement un signe de tête indifférent.

i. Acte III, scène Il.

2. Acte V, scène v.

3. Acte I, scène n.

César enjambe le monde étroit comme un colosse; et nous, petits hommes, nous errons sous ses vastes jambes. Si nous sommes des subalternes, la faute, cher Brutus, n'en est pas à nos étoiles, mais à nous-mêmes. Brulus et César : qu'y a-t-il dans ce César ? Pourquoi ce nom sonnerait-il mieux que le vôtre? Ecrivez-les ensemble : votre nom est aussi beau; prononcez-les ensemble : il remplit aussi bien la bouche », etc. A vrai dire, les paroles de Cassius s'accordent avec son personnage tel que Shakespeare le trouvait dépeint par Plutarque : haïssant la tyrannie, Cassius, nous le savons, haïssait encore plus le tyran. Mais, nous le savons aussi, il avait pn esprit très avisé, il excellait tout particulièrement dans la connaissance des hommes; comment donc n'invoque-t-il point les devoirs qu'imposent la vertu civique et le patriotisme? Et Brutus lui-même allègue des griefs analogues. Ce qui paraît le déterminer, ce n'est pas son dévouement à la liberté publique, c'est l'orgueil et l'envie, c'est la crainte d'être personnellement humilié par un rival qu'il jalouse.

Si, dans le reste de la pièce, Shakespeare a fait agir et-parler Brutus selon son vrai caractère, il a manqué le rôle entier de Jules César.

Les premiers mots que César prononce sont pour inviter Calphurnie à se tenir sur le chemin d'Antoine pendant la course sacrée, et celui-ci à toucher Calphurnie en passant près d'elle. « Car, ajoute-t-il, nos anciens déclarent que les femmes stériles touchées pendant cette course se débarrassent de la malédiction de leur fécondité » Plus

1. Acte I, scène n.

loin, il appelle Antoine, et, de but en blanc, lui dit : « Entourez-moi d'hommes qui soient gras, d'hommes à tête lisse et dormant la nuit; Cassius a un regard maigre et affamé, il pense trop; de pareils hommes sont dangereux ». Et encore : « Mets-toi à ma droite, cette oreille est sourde 1 ». Pour peindre César, Shakespeare plaque çà et là des traits qu'il prend chez Plutarque. Ainsi procède un rhétoricien.

Laissons de côté les menus détails. Dans l'ensemble de son rôle, César semble véritablement une espèce de Croquemitaine en baudruche. A peine lui échappe-t-il une ou deux fois quelque parole où nous le reconnaissions 2. Sans doute le héros de la pièce est Brutus ; mais en conclura-t-on que Shakespeare dût caricaturer César? Débilité du corps et infirmité de l'âme, morgue, vantardise et grandiloquence, voilà le personnage.

Dès le début3, Cassius nous raconte que celui dont Rome veut faire un dieu a failli se noyer piteusement dans le Tibre. « Au secours! au secours! criait-il, ou je coule »; et, si Cassius ne l'avait soulevé sur ses épaules, il aurait bel et bien coulé. En Espagne, un accès de fièvre le mit à bas; il tremblait de tous ses membres, et, les lèvres décolorées, l'œil terne, il gémissait comme une fillette malade. Du reste, il est chauve, il n'entend rien de l'oreille gauche; enfin, tandis que Rome

1. Acte 1, scène n.

2. Par exemple, au commencement de l'acte 111, quand Arté- midore le prie de lire tout de suite sa requête en disant qu'elle le touche de près. Il répond : « Si cette requête nous touche, nous serons servi en dernier lieu ".

3. Acte I, scène ii.

entière l'acclame, il tombe de son haut, terrassé par le mal caduc, et une écume sanglante lui sort de la bouche.

Nous avons cité ses recommandations à Cal- phurnie et à Antoine, lorsqu'il parait tout d'abord dans le premier acte. Semblablement, lorsqu'il paraît dans le second : « Ni le ciel, ni la terre n'ont été en paix cette nuit, déclare-t-il ; trois fois Cal- phurnie s'est écriée : « Holà ! on assassine César' ! » Et il ordonne que l'on consulte les augures. Ira-t-il au Capitole ou non? Quand on lui annonce de mauvais présages, il commence par « crâner » : « César se conduirait en bête sans cœur, si la crainte le retenait au logis ; César n'y restera point 2 » ; mais ensuite, prétextant les appréhensions de sa femme, il veut y rester; puis, quand Décius a interprété favorablement le songe qui l'inquiète, il se décide à partir. Dans l'acte suivant, ses premières paroles accusent la même pusillanimité. Un devin, pendant la procession, l'a prévenu de prendre garde aux ides de mars, et, depuis, il ne respirait plus. « Les ides de mars, dit-il, sont arrivées3. » Or, le devin dont l'avis le jeta dans un tel trouble, il ne le connaissait seulement pas; en l'apercevant, il a demandé : « Quel est cet homme!¡.? » A la vérité, César, si l'on en croit Plutarque, se montra, un peu avant sa mort, préoccupé de superstitions puériles. Mais la faiblesse qu'il trahit alors chez l'historien grec est du moins compensée par l'élévation de son esprit et la générosité de son cœur; Shake-

1. Scène ii.

2. Id., ibid.

3. Scène i.

4. Acte I, scène ii.

speare nous signale uniquement ses petits côtés.

Pour toute grandeur, César, chez le poète anglais, n'a qu'une jactance déclamatoire. Son attitude et son langage dénoncent partout le charlatan. Dans la scène où il proclame finalement que de mauvais présages ne l'empêcheront pas de sortir : « Les choses qui m'ont menacé, dit-il, ne m'ont jamais regardé que par derrière ; dès qu'elles voient la face de César, elles s'évanouissent 1. » Et, plus loin : « Danger sait fort bien que César est plus redoutable que lui; nous sommes deux lions nés le même jour de la même portée, et moi, je suis l'aîné et le plus terrible2. » A Messala et à Cassius qui lui demandent la grâce d'un citoyen proscrit, il répond : « Les supplications pourraient m'émou- voir, si j'étais de nature à supplier afin d'émouvoir; mais je suis comme l'étoile du Nord, qui, pour l'immobilité et pour l'obéissance à une loi de fixité, n'a pas son égale dans le firmament, etc. Je connais un homme, un seul, contre lequel nul assaut ne peut prévaloir et qui reste en place sans qu'aucun mouvement l'ébranlé, et cet homme, c'est moi 3. » Nous savons par tous les historiens avec quelle simplicité Jules César parlait en général de soi, nous le savons aussi par les Commenlaires. A sa simplicité noble et digne, Shakespeare substitue une ridicule emphase; ici comme ailleurs, il confond l'emphase et la noblesse.

Certains critiques rappellent que César, dans les derniers temps, se sentit « emporté au-dessus de la sphère terrestre ». « C'est un dieu, ce n'est plus

1. Acte II, scène n.

2. Id., ibid.

3. Acte III, scène i.

un héros, et il parle en être désormais exempt des servitudes de la condition humaine1. » Pense-t-on justifier ainsi la forfanterie et l'arrogance que lui a prêtées le poète? Son langage, qui n'est pas d'un héros, serait-il d'un dieu?

Suivant d'autres critiques, Shakespeare veut le rabaisser, et il le rabaisse soit pour étaler sous nos yeux la misère humaine jusque chez un homme qui semble supérieur à l'humanité, soit pour nous faire comprendre, par sa faiblesse même, la force du césarisme 2. Voilà qui est sans doute fort ingénieux. Mais comment admettre la première des deux interprétations, s'il ne montre dans César que cette faiblesse? Et la seconde, en vérité, ne l'excuse point de défigurer un tel personnage. Quand on voit César à ce point timoré, mesquin, chétif, et, d'ailleurs, sottement glorieux, quand on entend ses insolentes rodomontades de parvenu, on ne s'explique ni que tout un peuple le puisse adorer, ni que ses adversaires puissent le craindre.

Le personnage du roi Lear est-il mieux représenté? Sauf quelques incartades qui devaient marquer ses prédispositions à la folie, il fallait le rendre d'abord « sympathique » : Shakespeare nous peint en lui non seulement un imbécile3, mais un odieux tyran. Dans la scène du début, il déshérite Cordélie et l'insulte; puis, comme le comte de Kent intervient, il tire son épée, et, s'il n'était pas arrêté par les ducs d'Albanie et de Cornouailles, il le

1. Montégut, Œuvres complètes de Shakespeare, t. VII, Avertissement à Jules César.

2. Cf. notamment Paul Stapfer, Shakespeare et l'Antiquité.

3. Cf. le chapitre I, § n.

tuerait sur place. Au commencement de la troisième scène, nous apprenons qu'il laisse, chez Goneril, ses chevaliers « se permettre à toute heure brocards et offenses, semer partout le tumulte et l'effroi ». Lui-même moleste les gentilshommes de sa fille ; il s'est emporté, nous dit-on, jusqu'à battre certains d'entre eux qui réprimandaient son fou. Mais le voici; il revient de la chasse. Sitôt entré : « Je ne veux pas, dit-il, attendre le dîner une seconde; » et il crie à tue-tête : « Le dîner! holà! Le dîner! » Puis, il appelle l'intendant Oswald fils de catin, roquet, esclave, il le bouscule et le frappe1. Lorsque Goneril lui adresse des observations sur le ton le plus respectueux, il commande qu'on selle ses chevaux pour partir à l'instant et lance contre la jeune femme une affreuse malédiction. « Vautour femelle!... Écoute, Nature, écoute!... Porte dans ses entrailles la stérilité!... Si elle doit engendrer, que son enfant lui soit une croix2 », etc., etc. D'ailleurs, il traitera Régane à peu près de la même façon qu'il a traité Goneril3. Un seul être semble lui inspirer quelque tendresse; c'est son insupportable bouffon, dont les calembredaines le ravissent d'aise. Vraiment, ses violences, son orgueil intraitable, son féroce égoïsme nous feraient prendre contre lui le parti de ses deux filles aînées. Et, quant à la plus jeune, nous louons sans doute l'amour et le dévouement qu'elle lui témoigne; mais ne proviendraient-ils pas, après tout, d'une certaine niaiserie?

1. Acte I, scène iv.

2. Id., ibid.

3. Acte II, scène iv.

Prospéro est assurément une des figures dans lesquelles Shakespeare voulait idéaliser la nature humaine. Nous avons déjà vu ce qu'on doit penser de sa clémence pour ceux qui l'ont traîtreusement dépouillé1; voyons maintenant de quelle manière il en use à l'égard d'Ariel dans le premier acte, et, dans toute la pièce, à l'égard de Caliban.

Quand, selon l'ordre de Prospéro, Ariel a soulevé la tempête qui jettera les coupables sur le rivage, il demande de nouvelles instructions. « Je suis à ton service, soit que tu m'ordonnes de nager, de traverser les fleuves ou de chevaucher les nuages onduleux2. » Seulement, il ose rappeler que son maître a promis de lui rendre la liberté. Là-dessus, Prospéro, vomissant d'horribles injures, menace de l'enfermer dans les entrailles noueuses d'un arbre jusqu'à ce qu'il y ait passé douze hivers à hurler. Voilà comment il récompense l'aimable serviteur. Cet accès de colère, cette dureté que rien ne motive, nous donnent, pour commencer, une assez fâcheuse idée du personnage.

Mais quelle est 'sa conduite envers Caliban? Peut-être dira-t-on que le fils de Sycorax ne mérite pas mieux. Est-ce donc sa faute, d'avoir été conçu par une sorcière? et Prospéro se justifie-t-il en l'appelant graine de diablesse?

Au surplus, Caliban ne semble pas si brute ou si méchant qu'on veut le représenter.

Pas si brute. Il admire les beautés de la nature, il aime la musique, la poésie. « N'aie point peur, dit-il à Stéphano, lorsque Ariel invisible joue un air sur son flageolet; l'île est pleine de bruits, de doux

1. Cf. le chapitre VI.

2. Acte I, scène II.

airs qui donnent du plaisir sans aucun mal.... Ce sont des voix d'une telle suavité que, toutes les fois qu'il m'arrive de m'éveiller après un long sommeil, elles me rendorment; et je crois voir les nuages qui s'ouvrent et me montrent des magnificences prêtes à pleuvoir sur moi 1. » Et Caliban n'est pas seulement sensible aux belles choses, il a un esprit fort avisé. Quand Stéphano et Trinculo se préparent à tuer Prospéro, il leur conseille de mettre d'abord la main sur les livres qui font seuls sa supériorité. « Sans livres, remarque-t-il, ce n'est qu'un sot comme moi2. » De même, quand ses deux alliés veulent emporter la garde-robe étalée devant la grotte par le rusé magicien, il leur reproche d'être assez déraisonnables pour se disputer une pareille friperie, alors que, d'un moment à l'autre, leur ennemi pourrait les surprendre3. Il sait très vite distinguer entre Trinculo et Stéphano. « Trinculo n'est pas vaillant, dit-il, je ne veux pas le servir » ; et, un peu plus loin, quand Stéphano frappe son acolyte : « Oh! le nigaud que cet arlequin-là!... Bats-le; bientôt, je le battrai moi aussi4 ». S'il lèche d'abord les pieds au sommelier en l'appelant un dieu, c'est que St'éphano lui a fait boire du vin ; or, ignore-t-on que cette liqueur, dont il n'avait pas encore goûté, passa toujours pour être d'invention divine? Lui-même, du reste, reconnaît à la fin son erreur et s'écrie : « Quel triple-double âne j'étais! Croire cet ivrogne un dieu Il 1 » Le voilà traitant

1. Acte III, scène n.

2. Id., ibid.

3. Acte IV. scène unique.

4. Acte 111, scène ii.

5. Acte V, scène unique.

Stéphano du même air que Trinculo, et c'est lui maintenant qui leur présenterait ses pieds à baiser.

Il ne parait pas non plus si méchant. Sans doute, il a voulu déshonorer Miranda. Mais n'est-elle pas la seule habitante de l'île? « Oh! répond-il, quand Prospéro lui reproche cet attentat, que n'ai-je réussi?... J'aurais peuplé notre île de petits Calibans 1. » Après tout, cela valait peut-être mieux que de la laisser déserte. Prospéro le taxe d'ingratitude : et que lui devait-il donc? Aussi bien, il s'attacha d'abord à l'intrus qui le dépossédait de ses domaines. « Dans les premiers temps de ton arrivée, je t'aimai, je t'enseignai toutes les ressources qu'on trouve ici, les ruisseaux d'eau fraîche2 », etc. Ayant eu, depuis, maintes raisons de le haïr, son cœur n'en reste pas moins capable de reconnaissance. Par exemple, lorsque Stéphano lui a donné du vin : « Je te montrerai, dit-il, les fontaines les plus pures, je te cueillerai des baies, j'irai pour toi à la pèche, je te procurerai le bois dont tu auras besoin 3 ». Et voilà celui qu'on nous présente comme un monstre.

Prospéro déclare avoir mis tous ses soins à civiliser Caliban, et s'indigne qu' « aucun bien ne puisse faire empreinte sur une pareille nature 4 ». Possible; mais ce que nous voyons dès le début de la pièce, c'est que le malheureux est exploité et tyrannisé. « Je ne puis me passer de lui, dit Prospéro; il allume notre feu, il apporte notre

1. Acte I, scène n.

2. Id., ibid.

3. Acte II, scène n.

4. Acte I, scène ii.

bois, il nous rend une foule de services 1. » Et ce maître sans pitié le paie de reproches, d'insultes, de vexations. Quelles sont les premières paroles qu'il lui adresse? Caliban ne venant pas assez vite à son appel, il le qualifie de fange, d'esclave venimeux, de démon fabriqué par le Diable même 2. Les insultes, du reste, ne lui suffisent pas. Sait-on comment il va châtier son indocilité? « Cette nuit, des crampes et des points de côté te couperont le souffle. Les farfadets te tourmenteront ; tu seras criblé de piqûres, etc. Je remplirai tes os de douleurs et tu rugiras de telle sorte que les bêtes trembleront en entendant tes cris 3. » Et ce ne sont pas là de vaines menaces. Écoutons plutôt Caliban : « Pour le moindre rien, il lâche ses esprits contre moi : tantôt, des, singes ne font la grimace, me poursuivent, et puis me mordent; tantôt, des hérissons se roulent en boule sur mon chemin, où mes pieds nus rencontrent leurs piquants 4 ». On sait par quelle épreuve Ferdinand doit mériter Miranda : Prospéro l'oblige à porter des bûches dans la grotte; et, quoique la présence de la jeune fille allège sa fatigue, il n'en peut déjà mais après moins d'une heure. Or, telle est la besogne dont Caliban s'acquitte entre le lever et le coucher du soleil (à quoi, bon Dieu 1 servent toutes ces bûches?), et d'intolérables souffrances lui rendent la nuit plus cruelle que le jour. Prospéro a beau dire : il est pour son esclave un ■ vrai tortionnaire.

1. Acte I, scène il.

2. Id., ibid.

3. Id., ibid.

4. Acte Il, scène ii.

III. — LES TRAITRES IACHIMO, RICHARD III,

EDMOND, IAGO.

Quelques personnages du théâtre shakespearien, très différents sans doute l'un de l'autre, n'en appartiennent pas moins à la même famille, et nous les grouperons ici sous le nom de traîtres. Abominablement pervers, il sont invraisemblablement naïfs.

Remarquons d'abord que les criminels de Shakespeare montrent presque toujours, en exécutant leurs crimes, une rare maladresse. On se rappelle par exemple comment Macbeth prépare et perpètre l'assassinat de Duncan. Enivrer les domestiques, faire le coup avec un stylet pris à l'un d'entre eux et barbouiller de sang leur visage, rien, en vérité, n'est plus ingénu. Que leur reviendrait-il de tuer le roi? Evidemment, un thane les aurait soudoyés. Et lequel en accusera-t-on, sinon celui que la mort de Duncan va mettre sur le trône? Macbeth croit être très habile en les tuant sous les yeux de Lennox. Si c'est un excellent moyen de s'assurer leur silence, c'est se dénoncer soi-même. « Pourquoi avez-vous fait cela? » lui demande Macduff en reparaissant1. Et tous les seigneurs, qui, déjà, le soupçonnaient, ne gardent plus maintenant aucun doute.

Mais Macbeth ne figure pas au nombre des personnages qu'on peut appeler les traîtres. Il y a encore chez lui, tout scélérat qu'il est, quelque chose de noble, de grand et d'héroïque. Les traîtres,

1. Acte II, scène in.

ce sont Iachimo, Richard III, Edmond, Iago; ceux- là, Shakespeare nous les donne pour types d'une scélératesse perfide et machiavélique. En les étudiant l'un après l'autre, nous verrons que leur malice n'est pas si subtile; mais la bêtise de leurs dupes est à peine croyable.

Iachimo, qui veut séduire Imogène, doit lui persuader que son mari, Posthumus, la trompe1. Aussitôt en présence de la jeune femme, il dit, comme se parlant à soi-même : « Eh quoi? Est-ce que les hommes sont fous?... Cela ne peut être la faute de l'œil, cela n'est pas non plus un défaut du jugement, ce n'est pas non plus l'appétit.... Le caprice repu, quand il a fait proie de l'agneau, soupire après la tripaille2. » Alors, Imogène lui demandant si Poslliumus, loin d'elle, est de bonne humeur : « Je ne l'ai jamais vu triste, répond-il. Un Français se trouve dans sa compagnie, qui aime une fille de la Gaule; c'est une vraie fournaise de soupirs; à ce contact, le joyeux Breton, votre époux, rit à pleins poumons, crie : « Oh ! les côtes me font « mal tant je ris en pensant qu'un homme qui sait « ce qu'est la femme passe ses heures de liberté à « languir après l'esclavage. » Imogène a toujours eu dans son mari une confiance absolue; et la voilà qui, déjà, le soupçonne. « Mon seigneur tient-il - vraiment un tel langage? » Sommé de s'expliquer, Iachimo laisse entendre que Posthumus courtise d'autres femmes; et alors : « Mon seigneur, sou- pire-t-elle, a oublié la Bretagne ». Elle commence d'y voir clair lorsque cet habile homme l'engage

1. Cf. le chapitre I, § Il.

i. Acte I, scène VI.

tout crûment à prendre sa revanche en couchant avec lui. Un peu plus loin, quand Iachimo se voit évincé, quel stratagème imagine-t-il? Après avoir rassuré Imogène sur la fidélité de Posthumus, il la prie de lui garder, cette nuit-là, un coffre où se trouvent, dit-il, des joyaux d'un prix inestimable. Le moment venu, il se cache dans ledit coffre, qu'un serviteur porte chez elle, et, dès qu'elle est endormie, en sort comme un beau diable.

C'est encore mieux avec Posthumus, lorsqu'il lui fait accroire qu'Imogène a cédé 1. Il tire un bracelet enlevé à la jeune femme pendant son sommeil. Et, tout de suite, Posthumus s'écrie : « Jupiter 1 Le joyau qu'elle reçut de moi! » Si pourtant Imogène avait chargé Iachimo de le lui remettre? Mais il ne s'arrête pas à cette pensée. « Oh! non! non!... Tiens (ôtant de son doigt la bague qui est l'enjeu de leur pari), voici encore ma bague »; et il déblatère contre les femmes, et il maudit la sienne. « Oh! fausse au delà de toute mesure 1 » Cependant un ami commun des deux parieurs, Philario, lui remontre qu'une suivante d'Imogène peut avoir dérobé le bracelet. « Oui, songe-t-il, c'est très juste; » et il redemande sa bague. Mais Iachimo prend les dieux à témoin, et, dès lors, le benêt ne conserve aucun doute. « Les suivantes ont juré fidélité et sont honorables; elles, les corrompre! et un étranger! Non, il l'a possédée. » Ainsi donc, Posthumus se fie plus aux femmes d'Imogène qu'à Imogène elle-même. Rendant la bague : « Eh bien, dit-il, reçois ton salaire, et que les diables de l'enfer se partagent entre elle et toi ! »

1. Acte II, scène iv.

Jusqu'ici, il croyait Imogène, « chaste comme la neige sur laquelle le soleil ne brille pas encore ; » maintenant, il est convaincu que ce « basané » cTIachimo l'a en quelques heures séduite. « Assez là-dessus, répond-il à Philario, qui intervient une seconde fois, elle s'est laissé chevaucher. » Si peu malin que soit Iachimo, il sait du moins choisir sa dupe. Mais une pareille niaiserie lui donne vraiment beau jeu!

La réputation de Richard III est-elle mieux méritée?

Tout au début, quand il veut se débarrasser de son frère Georges, duc de Clarence, il invente une baroque prophétie suivant laquelle un personnage dont le nom commence par la lettre G 1 fera périr les héritiers d'Edouard. La belle trouvaille que voilà 1 Et ses autres artifices sont tirés du même sac. Au reste, beaucoup de ceux qui l'entourent n'ont sur lui aucune illusion. « Ah! s'écrie la duchesse d'York, penser que la fourberie revêt une forme si noble et cache la profondeur du vice sous un masque de vertu 21 » Sans doute, Clarence le considère comme son meilleur ami; mais quelle n'est pas sa candeur! Quand le bon jeune homme paraît, escorté dé gardes qui le mènent à la Tour, Richard l'assure tout bonnement que milady Grey s'est entremise auprès du roi pour le perdre et qu'il s'entremettra pour obtenir sa grâce. C'est très canaille; est-ce tellement adroit?

Nous montrerions sans peine que, d'un bout à

1. Il semble oublier que celui de Glocester, le sien, a la même initiale.

2. Acte II, scène n.

l'autre du drame, la conduite de Richard dénote aussi peu de malice; retenons seulement les deux ? scènes qui, d'après les critiques, font le mieux ressortir son profond génie, celle du premier acte f où il séduit lady Anne t, et celle du quatrième où il ; met Elisabeth dans ses intérêts2.

Lady Anne, dont il a tué le mari, dont il vient de •; tuer le beau-père, conduit à Chertsey le corps du roi assassiné. Elle clame sa douleur, éclate en exécrations. « Oh ! maudit soit le sang qui répandit ce sang hors de son corps 1 Puisse tomber sur cet odieux misérable un mal plus terrible que je n'en ;; pourrais souhaiter aux serpents, aux araignées, aux ^ crapauds, etc. Puisse son enfant, s'il doit jamais en avoir un, être avorté, hideux », etc., etc. Sur ces "' entrefaites, paraît le meurtrier; il arrête le cortège, • il veut parler à la princesse. « Détestable démon, vocifère-t-elle, pour l'amour de Dieu, pars!... Tu as établi ton enfer sur cette heureuse terre, que tu as remplie de malédictions et de cris désespérés... Ciel, frappe à mort cet assassin », etc., etc. Glocester se plaint qu'elle transgresse la loi de charité en ne rendant pas le bien pour le mal. Alors lady Anne, non sans l'appeler gredin, peste d'homme parfaite, voire hérisson, consent tout de même à l'écouter. Puis, comme elle lui répond : « Aucune place ne te convient que l'enfer. — Pardonnez-moi, réplique-t-il, une autre place encore, votre chambre à coucher. » Tel est le cynisme par lequel il prétend toucher le cœur de la jeune femme. Ensuite, il excuse ses crimes sur son amour, il joue la tendresse et le repentir, il met un tremblement dans sa voix, il fait

1. Scène n.

2. Scène iv.

monter des larmes dans ses yeux. Ceci, c'est affaire à l'acteur. Mais comment Anne pourrait-elle croire Richard? Elle Je croit cependant; et lorsqu'il dit, après avoir tiré son épée : « Ordonnez-moi de me percer, je vais obéir », elle lui enjoint de la remettre au fourreau; et, sur-le-champ, elle prend l'anneau que Richard ôte de son doigt, elle accepte pour époux ce monstre dont. la difformité physique égale la scélératesse. Lui-même s'étonne d'avoir si promp- tement réussi et grâce à ces moyens. « Jamais femme fut-elle courtisée de pareille façon? Jamais femme fut-elle conquise de pareille façon?... Moi qui ai tué son mari et le père de son mari, l'enlever! dans le moment où son cœur brûlait de la plus extrême haine 1 où sa bouche se remplissait de malédictions! etc. Elle a contre moi Dieu, sa conscience, etc., et moi, je n'ai d'appuis que le Diable et mes regards hypocrites; et cependant, je la conquiers ! » Mais il n'est pas le seul à s'étonner de cette conquête; comme lui, nous croirions volontiers que le Diable en personne y coopéra.

Dans l'autre scène, Richard, qui a mis à mort les deux fils d'Elisabeth, se fait donner par elle la main d'une de ses filles. Quand elle l'entend tout d'abord déclarer son amour pour la princesse : « Envoie-lui, s'écrie-t-elle, une paire de cœurs ensanglantas; grave dessus Edouard et York 1. Il se peut qu'elle pleure; alors, présente-lui un mouchoir1, dis-lui que ce mouchoir éfancha la sève pourprée du corps de son doux frère, et ordonne-lui d'essuyer avec ce mouchoir ses yeux en pleurs, » etc. Le dialogue se poursuit longtemps sur le même ton. Et c'est en

1. Les noms des deux -princes qu'il a tués. -

vain que Richard prodigue les serments : chaque fois, Elisabeth lui rappelle un de ses anciens par- t jures. Jusqu'ici, il n'avait rien gagné. Mais alors : f « Puissé-je, déclare-t-il, prospérer dans ma péril- | leuse entreprise contre un ennemi en armes comme i je désire me repentir! Puissé-je me perdre IUoi- | même, etc., si je n'aspire pas à la belle princesse f avec une dévotion sans tache!... Soyez auprès ] d'elle l'avocat de mon amour », etc. Cette pro- testation, qui ne fait que répéter les précédentes, ^ convaincra Elisabeth. Elle commence par dire :

« Le Diable me tentera-t-il de la sorte? Oublierai-je t|. ce que je suis en redevenant ce que j'étais? » Et I voici la suite du dialogue : f

RICHARD. — Oui, si le souvenir de ce que vous étiez f' vous blesse. î ELISABETH. — Mais tu as tué mes enfants 1 f RICHARD. — Mais je leur donnerai pour sépulture le sein i, de votre fille, et, dans ce nid de parfums, ils renaîtront f d'eux-mêmes pour votre consolation. ¡- ELISABETH. — Irai-je intercéder auprès de ma fille en \*; faveur de tes désirs? 1

RICHARD. — Oui; et devenez, ce faisant, une heureuse mère. ?'

ELISABETH. — J'y vais.

Ici encore, le Diable intervient. Ici comme dans j la scène avec lady Anne, c'est sans doute à cette ; intervention que Richard doit la victoire, et non à

ses ruses enfantines. Les critiques les moins sévères, obligés pourtant de convenir que lady \* Anne et Elisabeth sont un peu bien crédules, ne - s'en récrient pas moins sur l'art avec lequel il les trompe. C'est une bizarre contradiction.- Et tout

son génie, on vient de le voir, ne consiste qu'à mentir effrontément et à se parjurer.

Edmond vaut Richard III. Nous ne le suivrons pas dans la pièce entière; le premier acte suffit amplement à nous montrer son habileté.

Fils illégitime de Glocester, Edmond veut évincer le fils légitime, Edgar. Lorsqu'il paraît, il tient une lettre que lui-même a fabriquée en imitant l'écriture de son frère. Au moment où Glocester entre, il feint de la cacher. Bien entendu, le comte se la fait remettre; et, quand il y voit qu'Edgar propose à Edmond d'expédier leur vieux père, aucun doute ne lui vient. Ce fils, dont il connaît pourtant l'affection et le respect, il le croit aussitôt capable d'un parricide. « Hum! dit-il, un complot! » A la vérité, il témoigne quelque surprise. « Quoi 1 mon fils Edgar a pu avoir une main capable d'écrire cela! un coeur et un cerveau capables de le concevoir! » Mais, Edmond lui affirmant que l'écriture est bien celle d'Edgar : « Oh! le scélérat! s'écrie-t-il, abhorré scélérat! scélérat démesuré! brute ! » Et, s'il ordonne qu'on le lui amène, ce n'est pas pour l'interroger, c'est pour le tenir sous bonne garde. Aussi bien, il se laisse persuader par Edmond d'attendre encore quelque temps; et puis, après avoir déclamé une longue tirade sur les récentes éclipses qui bouleversent la nature morale comme la nature physique, il sort en lui recommandant d'« arranger l'affaire selon sa propre sagesse1 ».

Dès qu'il est sorti, nous voyons Edgar entrer. Un instant plus tôt, comment s'en tirerait Edmond? Le gredin, qui doit empêcher toute communication

1 1. Acte I, scène n.

de Glocester avec Edgar, n'y réussirait pas sans peine si ce dernier avait tant soit peu de perspica- cité; mais, pauvre garçon, il n'en a mie 1 Edmond le prévient que Glocester, fâché contre lui, pourrait se porter à quelque violence. Or, la veille même, Edgar, nous le savons, a passé deux bonnes heures en compagnie du vieux comte sans remarquer dans ses paroles ou sur son visage aucune trace de déplai- , sir. Cependant il ne conçoit pas le moindre soupçon ;

il va chercher un asile chez son frère, à la perfidie duquel il se livre innocemment. Le tour est joué.

« Un père crédule, s'écrie Edmond resté seul, un frère noble qui ne se méfie de personne! J'enveloppe leur honnête sottise du filet de mes trames1. » A merveille. Mais il a bien tort d'ajouter : « Mon < esprit, réparant ma naissance, me donnera des terres. » Nous le taxerions lui aussi de sottise, s'il n'avait affaire à de plus sots.

On regarde Iago comme le type même du traître. Ce n'est pas pour rien qu'il est né à Florence; dans la conception et dans l'exécution de ses plans, il déploie, nous assurent les critiques, un génie dont Machiavel aurait été jaloux. Voyons cela.

Dès la première scène, quelle maladresse! Iago se montre tel qu'il est à Rodérigo, dont il veut faire sa dupe ; il étale complaisamment son astuce et son cynique égoïsme : singulier moyen d'inspirer la confiance! Aussitôt après, il va avec lui, pour le plaisir, informer Brabantio que Desdémone a suivi le More : qu'est-ce qui arriverait, si Othello en était averti? Plus loin 2, lorsqu'il a persuadé Rodérigo

1. Acle l, scène n.

2. Acte I, scène III.

de l'accompagner dans Chypre : « Remplis ta bourse d'argent », lui recommande-t-il; et il répète cette recommandation neuf fois, comme s'il voulait se rendre suspect par une telle insistance.

Sans relever tant de fautes qui devraient d'abord le perdre, venons-en tout de suite aux artifices dont il use pour rendre Othello jaloux. Il se croit très fort; mais, sous les insinuations et les réticences, on voit à plein son manège. Et puis, il veut aller trop vite en besogne. A peine a-t-il insinué un premier soupçon dans l'âme du More : « Veillez sur votre femme, ose-t-il lui dire, observez-la bien avec Cassio.... Les femmes de Venise ne dissimulent pas au ciel les caprices qu'elles cachent à leurs maris, etc... Leur conscience est, non pas de ne pas faire, mais de tenir secretl. » Dans la même scène, lorsque Othello exige une preuve : « Dernièrement, lui conte-t-il, j'étais couché contre Cassio, et, souffrant d'une rage de dents, je ne pouvais dormir. Certaines gens ont l'âme si peu discrète que, pendant leur sommeil, ils marmottent de leurs affaires, et Cassio est de ceux-là. Je l'entendis qui disait : « Charmante Desdémone, soyons prudents, cachons nos amours ». Et alors il saisissait et tordait ma main, criait : « 0 douce créature! » et m'embrassait étroitement », etc. Voilà la preuve demandée. Si Othello s'en contente, c'est affaire à lui; mais devons-nous, comme les critiques, admirer l'adresse de cette invention?

Les expédients imaginés par Iago dénotent une égale ingéniosité. Rappelons-nous entre autres la scène où il poste le More assez près pour entendre

1. Acte III, scène m.

son entretien avec Cassio, assez loin pour croire que c'est Desdémone et non Bianca dont il est question 1. Avant de faire jouer un pareil ressort, le fourbe, sans aucun doute, s'assura la complicité du poète. Et le fameux mouchoir? Comment lago a-t-il pu supposer qu'Emilie n'avouera pas son larcin quand elle en connaîtra les funestes effets? Comment peut-il prévoir, contre toute vraisemblance, qu'Othello ne sommera pas Cassio de lui rendre raison, ou que Desdémone, ayant deviné plus tôt les soupçons de son mari, ne mandera pas le jeune officier, lequel, mis au courant, éventerait d'un seul mot des ruses si bien ourdies?

Heureusement, ceux dont il trame la perte sont dépourvus de malice. Il les raille en leur dressant des pièges. Il traite Rodérigo de pleutre et de fan- toche2, Cassio, d'honnête imbécile 3, Othello, d'âne que l'on conduit par le nez4. En vérité, lui-même ne se montre pas beaucoup plus malin. Et quel serait le succès de ses machinations s'il n'avait affaire à cet âne, à cet imbécile et à ce fantoche 5?

IV. — LES FEMMES.

Le théâtre shakespearien renferme certaines figures de femmes excellemment peintes. Dans les tragédies, nous citerons Portia6, dont Plutarque a

1. Acte IV, scène i. — Cf. le chapitre II.

2. Acte I, scène m.

3. Acte II, scène m.

4. Acte I, scène m, et acte II, scène 1.

5. On pourra compléter ce que nous disons ici d'iago par ce que nous dirons de Desdémone et d'Othello dans la suite du même chapitre, § iv, et dans le chapitre VIII.

6. Jules César.

d'ailleurs fourni tous les traits. Dans les comédies, Mme Ford et Mme Page 1, ou encore la nourrice de Juliette 2, sont très louables pour leur réalité caractéristique et vivante.

Mais la plupart des personnages féminins que représente le poète anglais ne méritent pas autant d'éloges.

Il en pousse quelques-uns jusqu'au grotesque.

Telle, par exemple, cette virago de Catherine3, soit dans les premiers actes, quand elle bat sa sœur, rabroue son père et se querelle avec Pétru- chio, soit même vers la fin, quand, une fois matée, elle trace les devoirs de la femme envers le mari, « seigneur et maître, protecteur, chef, arbitre souverain », qu'une bonne épouse « sert à genoux ». D'autres, notamment les Béatrice 4 ou les Rosa- linde 5, ont de la vivacité et de la grâce ; mais leur rôle entier consiste en folâtres babillages.

Quant aux héroïnes shakespeariennes, elles sont le plus souvent « tout d'une pièce ». Il y a celles du mal, complètement mauvaises, et celles du bien, parfaitement bonnes.

Nous ne parlerons pas des premières. Une Régane ou une Goneril ne sauraient offrir le moindre intérêt. Elles incarnent leur type avec tant de complaisance que l'on peut à peine les distinguer l'une de l'autre. Lady Macbeth elle-même ne serait guère plus intéressante : un monstre jusqu'à la fin du

1. Les Joyeuses Commères de Windsor.

2. Roméo et Juliette.

3. La Mégère domptée.

4. Beaucoup de bruit pour rien.

5. Comme il vous plaira.

troisième acte, une hallucinée dans le cinquième1.

Parmi les femmes, dont Shakespeare se plaît à idéaliser la figure, plusieurs passent pour d'admirables créations. Ce sont surtout Miranda2, Ophé- lie3 Cordélie4 et Desdémone5.

Miranda, selon les critiques, est le symbole de l'innocence virginale. Peut-être bien. Ne l'estimons pas du moins absolument ignorante. Quand Pros- péro lui demande si Antonio, qui l'a dépossédé du trône, peut être son frère : « Je pécherais, répond- elle, en suspectant mon aïeule ; des entrailles vertueuses ont porté de mauvais filsG. » Miranda sait donc que les enfants ne se font pas par l'oreille. Et quelle est sa conduite à l'égard du prince Ferdinand? Sans doute, élevée dans une île solitaire, nous ne nous étonnons point qu'elle s'amourache de lui tout aussitôt. Du reste, elle le croit, lorsqu'il paraît, d'essence immatérielle. « Qu'est-ce? C'est un esprit ! Bon Dieu, comme il regarde autour de soi 71 » Et, ravie par ces regards circulaires : « Je pourrais l'appeler quelque chose de divin ». Cependant, lorsque Prospéro lui a dit : « C'est un être qui mange, qui dort, qui possède nos sens », elle ne semble nullement se refroidir. « Voilà le troisième que j'aie jamais vu, songe-t-elle, et le premier pour qui j'aie soupiré. » A la bonne heure; il ne lui manquerait que d'avoir soupiré pour son père ou pour Caliban! Nous la retrouvons ensuite au troisième acte. Comme

1. Cf. le chapitre VII, § i.

2. La Tempête.

3. Hamlet.

4. Le Roi Lear.

5. Othello.

6. Acte I, scène n.

7. Id., ibid.

Ferdinand porte dans la grotte les bûches que Prospéro lui a ordonné d'y empiler, elle veut les porter elle-même, ce qui dénote, à vrai dire, un cœur excellent. Mais, déclarant plus loin son amour en fille qui « ne sait pas », elle l'exprime en fille dûment renseignée1. Dans les deux derniers actes, elle ne paraît guère, et elle parle fort peu. Quand Prospéro, dans le quatrième, la fiance à Ferdinand, elle reste muette. Vers le milieu du cinquième, on nous la montre faisant avec le jeune homme une partie d'échecs: elle prétend que Ferdinand la triche, et, d'ailleurs, qu'elle se laisserait bien gagner vingt royaumes par ce tricheur-là. Rien de plus jusqu'à la fin. Si pourtant. Lorsqu'elle voit entrer dans la grotte les autres personnages, elle pousse des cris d'admiration. « 0 merveille! Que de superbes créatures de tous côtés (Alonzo, Antonio, Sébastien, Gonzalo, et les figurants)! Que le genre humain est beau! Ah! l'excellent nouveau monde qui contient un tel peuple! » Son père, aussi bien, l'avait prévenue, lorsqu'elle prenait déjà feu en voyant parattre Ferdinand : « Tu t'imagines qu'il n'y a pas de figures comme la sienne parce que tu ne connais que Caliban et lui. Petite folle! C'est un Caliban aux yeux de la plupart des hommes; ils sont des anges, comparés à lui2. » Parole maladroite, et qui nous ferait entrevoir dans un avenir prochain des perspectives très fâcheuses pour ce coquebin de Ferdinand.

Or\phélie, elle, n'existe pas. Analysons brièvement son rôle. Lorsque, sur le point de partir, Laërtes

1. Scène 1.

2. Acte I, scène n.

lui conseille, dans une tirade quelque peu pédan- tesque. de ne pas prendre trop au sérieux l'amour d'Hamlet et de veiller sur sa vertu : « Je retiendrai, répond-elle, votre belle leçon. Au surplus, mon bon frère, ne suivez pas l'exemple de certains profanes prédicateurs, qui vous indiquent le chemin escarpé et épineux du ciel, tandis qu'eux-mêmes, libertins sans frein et sans loi, foulent les sentiers fleuris et n'observent pas leur propre sermon1. » Tels sont ses premiers mots, et l'on serait tenté d'y soupçonner quelque intention malicieuse, si partout ailleurs son rôle ne dénotait la plus complète insignifiance. Quand Polonius, aussitôt après, lui fait les mêmes recommandations, elle se contente de répondre : « J'obéirai, Monseigneur; » c'est une petite fille très docile. Dans le second acle, elle raconte à son père qu'Hamlet, paraissant soudain devant elle, lui a serré le poignet, puis secoué le bras, et, longtemps, l'a regardé d'un œil fixe2. Et, comme le bonhomme s'écrie : « Il est fou d'amour pour toi, » elle acquiesce en disant : « Je le crains ». Dans le troisième acte, elle a avec Hamlet un entretien ménagé par Polonius; mais que peut-elle répondre aux divagations du prince et à ses brutales foucades? « Cieux cléments, secourez-le! » Et encore : « Puissances célestes, rappelez-le à la raison 31 » Dans l'acte suivant, la malheureuse est folle : elle tient des propos sans queue ni tête, chante des chansons égrillardes dont personne ne soupçonnait qu'elle eût orné sa mémoire4. Et, bientôt,

1. Acte I, scène m.

2. Scène II.

3. Scène i.

4. Scène v.

nous appren.ons qu'elle s'est noyée. Voilà, tout entier, le rôle d'Ophélie. Son caractère consiste, selon l'expression d'un critique, à n'en pas avoir. Et ce critique loue d'autant plus le poète anglais, qui, peignant une jeune fille, « copie la nature avec une fidélité surprenante1 ». Il y a pourtant, oserai-je l'avancer? — et il y en a jusque dans Shakespeare,— maintes jeunes filles que la nature fit moins nulles. Ophélie est, j'y consens, toute blanche de candeur; seulement, sa candeur est celle des oies blanches.

.

Quant à Cordélie, les^critiques nous la présentent comme une nouvelle Antigone. Peut-être devrons- nous en rabattre.

Dans la scène du début, la plus longue où elle figure, on loue à juste titre son désintéressement, sa réserve, la délicate pudeur de son amour filial2. Et nous nous expliquons fort bien qu'elle ne veuille pas renchérir sur Régane et Goneril, que même, blessée par leurs tirades hypocrites, èlle exagère " encore sa naturelle discrétion. Mais pourquoi une telle sécheresse? « Que direz-vous, lui a demandé son père, qui vous gagne un meilleur lot? — Rien. — Rien? — Rien. » Puis, s'étant plainte que sa bouche ne puisse traduire les sentiments de son cœur, elle ajoute aussitôt après : « J'aime Votre Majesté selon mon devoir, ni plus ni moins... Vous m'avez engendrée, élevée, chérie; je vous rends ces devoirs par les devoirs qui me sont imposés. » Et attendons : elle s'en voulait, il y a un instant, de ce que son cœur « ne montait point à sa bouche ; »

1. Montégut, Œuvres complètes de Shakespeare, t. IX, Avertissement à Hamlet.

2. Cf. le chapitre I, § H.

maintenant, quand Lear lui demande : « Ton cœur est-il d'accord avec tes paroles? » elle répond : « Oui, mon bon seigneur ». Plus loin, calomniée par son père auprès du roi de France : « Je n'ai pas, dit-elle, l'art onctueux et coulant qui parle sans intention d'agir ». Comme si l'on avait besoin de cet art pour exprimer ses vrais sentiments 1 Le roi de France l'excuse sur je ne sais quelle lenteur de nature. Non, ce n'est pas davantage cela, car elle pourrait en dire moins sans donner prise aux reproches de Lear. Qu'est-ce donc? On croirait vraiment qu'elle veut exaspérer son père.

Si, dans le reste de la pièce, Cordélie, par sa conduite, symbolise l'affection filiale, son personnage même y est non moins effacé. Elle ne reparaît que vers le milieu du quatrième acte. Avec le roi de France, qui a levé une armée, elle campe sur la côte anglaise. Là, apprenant que Lear, devenu fou, vague par le pays, elle envoie des soldats le recueillir et promet tous ses biens au médecin qui le guérira1. Quand on a ramené le vieux roi, elle se fait reconnaître de lui 2; et leur entrevue est fort émouvante, quoiqu'on puisse y préférer celle de l'ancien drame où Shakespeare a pris son sujet. Au dernier acte, elle prononce seulement quelques mots. Capturée avec son père : « Nous ne sommes pas la seule, déclare-t-elle, qui, malgré les meilleures intentions, subit la pire fortune. C'est pour toi que je m'afflige, roi opprimé; autrement, je pourrais rendre à la mauvaise fortune ses mépris3. »

1. Scène iv.

2. Scène VII.

3. Scène m.

Après quoi, nous ne la voyons plus que morte.

Comme le rôle de cette seconde Antigone 'est tout de même un peu- mince, à ce qu'elle dit on ajoute ce que d'autres personnages en disent. Ainsi, quand Lear, voulant se distraire de ses peines, mande le fou : « Depuis le départ de ma jeune dame, lui répond un de ses chevaliers, il a bien dépéri1 ». Mais surtout on cite le récit du gentilhomme chargé par Kent de lui remettre des lettrès "- où il la renseigne sur 1 conduite de Goneril et de Régane. « Elle prit-tes lettres, rapporte ce gentilhomme à Kent, et les lWen ma présence : parfois, de grosses larmes roulaient le long de sa joue délicate; elle s'efforçait apparemment d'être la reine de son chagrin, qui, tel un rebelle, cherchait à se rendre son roi. » Alors, Kent ayant dit assez sottement : « Oh! cette nouvelle l'a donc émue? — Non pas cependant jusqu'à la colère, reprend le messager. Sa patience et son chagrin luttaient à qui lui donnerait la plus sainte expression. Vous avez vu le soleil et la pluie mêlés ensemble ; ses sourires et ses larmes ressemblaient à ce spectacle, mais en mieux encore; ces heureux petits sourires qui j ouaient sur ses lèvres roses ne semblaient pas sa voir quels hôtes contenaient. ses yeux, et ces hôtes se séparaient de ses yeux comme des perles qui . découleraient de diamants. Bref, le chagrin serait une rareté très convoitée, s'il allait aussi bien à tous qu'à elle 2. » Les critiques trouvent cela admirable; chez n'importe quel autre poète, ils le traiteraient de galimatias. Mais pourquoi Cordélie sourit-elle? Les heureux petits sourires jouant

i. Acte I, scène iv.

2. Acte IV, scène m.

sur ses lèvres roses nous feraient croire, les dieux me pardonnent, qu'elle minaude. Aussi bien, c'est surtout sa personne physique dont le gentilhomme a retracé les charmes. Quant à la douleur de la jeune femme, elle ne se traduit que par quelques interjections. « En vérité, une ou deux fois, elle a soupiré le nom de son père, mais avec ; effort et comme s'il oppressait son cœur. Elle a crié : « Mes sœurs! mes sœurs! Honte du sexe féminin! Kent! Mon père! Mes sœurs! mes sœurs! Quoi, au milieu de la tempête! dans la nuit! » Et, j'en conviens, ces cris sont encore préférables aux plaintes ampoulées ou fleuries qu'ont coutume de débiter en pareilles circonstances les personnages shakespeariens : toutefois, il n'y a là, ce semble, i rien qui justifie l'admiration des critiques. Cordélie, disait au début le roi de France, « se contente de sentir sans rien exprimer1 »; or, c'est justement celte réserve quasi muette dont la critique veut faire honneur à Shakespeare. Tel est, déclare-t-on, le caractère de la jeune femme; et comme le poète l'a bien rendu! En général, nous louons un auteur ;; dramatique pour les paroles qu'il prête à ses per- - sonnages : devrons-nous louer Shakespeare pour le silence qu'il a prêté à Cordélie?

Si le rôle de Desdémone est beaucoup plus étendu, elle y montre partout 2 une niaiserie et une inertie vraiment incroyables3.

La jeune femme s'intéresse à Cassio. Fort bien.

1. Acte I, scène i.

2. Sauf dans la scène du premier acte, devant son père et les sénateurs.

3. Nous avons touché ce point au chapitre VI.

Mais comment ne voit-elle pas que trop d'insistance peut inspirer des soupçons? « Je te réponds de ta place, lui dit-elle. Mon seigneur n'aura pas de repos, je le tiendrai éveillé tant que je le dompte, je l'accablerai de paroles jusqu'à l'impatienter, son lit sera comme une école, sa table comme un confessionnal, je mêlerai ton affaire à toutes les siennes 1,. » Et ne voyons pas là de ces exagérations et de ces redondances si fréquentes chez le poète an. la' Ce que Desdémone vient de dire, elle le fait sur-le-champ. Othello à peine paru, elle lui présente sa rè uête.

OTHELLO. — Pas maintenant, douce Desdémone; une autre fois.

DESDÉMONE. — Mais cette fois sera-t-elle bientôt? OTHELLO. — Aussi tôt que possible en votre considération, ma chérie.

DESDÉMONE. — Demain à dîner, en ce cas.

OT-BELLO. — Je ne dînerai pas à la maison. DESDÉMONE. — Et bien alors, demain soir; ou mardi matin, ou mardi à midi, ou le soir; ou mercredi matin; je t'en prie, nomme la date, mais que le délai n'excède pas trois jours... Quand reviendra-t-il, dites-le moi, Othello 2, etc., etc.

Néanmoins, le More ne conçoit encore aucune défiance. « Excellente espiègle, s'écrie-t-il en la quittant. La damnation tombe sur moi, comme je t'aime ! » Entre cette scène et la suivante, il a été travaillé par lago; et, lorsqu'il revoit Desdémone, ses premières paroles dénotent la jalousie qui le ronge. « Donnez-moi votre main.... Celte main est moite, madame. Autrefois, c'étaient les cœurs qui donnaient

1. Acte III, scène Ille

2. Id., ibid.

les mains ; mais notre nouveau blason dit : les mains, non le cœur. » Desdémone pourtant ne se doute de .> rien; elle revient à la charge. « Je ne puis causer de cela. Voyons maintenant, votre promesse?... J'ai averti Cassio que vous aviez à l'entretenir 1. » Peu après, quand Othello lui réclame le mouchoir perdu, elle a beau remarquer son excitation (« Pourquoi parlez-vous précipitamment et comme transi? »), la voilà qui reprend aussitôt son antienne.

OTHELLO. — Allez me chercher le mouchoir, laissez-moi le voir.

DESDÉMONE. — Bien, c'est ce que je ferai, Seigneur, mais non pas maintenant. C'est une ruse pour esquiver ma requête; je vous en prie, que Cassio soit rappelé.

OTHELLO. — Allez chercher le mouchoir; mon esprit s'égare.

DESDÉMONE. — Voyons, voyons, vous ne trouverez jamais personne de plus capable.

OTHELLO. — Le mouchoir!

DESDÉMONE. — Un homme qui, toute sa vie, a fondé sa fortune sur votre amitié, qui a partagé vos dangers.

OTHELLO. — Le mouchoir!

DESDÉMONE. — En vérité, vous êtes à blâmer 2.

Alors, Othello sort brusquement, laissant seules Desdémone et Emilie. « Ne serait-il pas jaloux? »

dit la suivante. Eh 1 comment donc en douter? Mais Desdémone explique un peu plus loin cet accès de colère par une mauvaise nouvelle que le More aurait reçue de Venise ou par un complot tramé contre lui. Tout de même, quand elle entend Emilie se demander une seconde fois si ce n'est pas la jalousie

1. Acte III, scène iv.

2. Id., ibid.

qui l'égaré. « Oh! soupire-t-elle, puissent les cieux le préserver de ce monstre 1 » Ainsi Desdémone soupçonne enfin qu'Othello pourrait bien être jaloux ; et de qui, sinon du lieutenant? Or elle n'a rien de plus pressé que de renouveler ses instances. « Faites un tour de promenade, dit-elle au jeune homme : pour peu que je le trouve en bonnes dispositions, je plaiderai votre cause de mon mieux, et je tâcherai de la gagner. » Et ce n'est pas encore tout. Dans la première scène dujjita^ième acte, quand Lodovico vient à peine de débarquer, elle le prie, devant le More qui gronde et tempête, d'intercéder en faveur de Cassio.

DESDÉMONE. — Cousin, une mésintelligence malheureuse s'est élevée entre Cassio et mon Seigneur; mais vous mettrez les choses en bon état.

OTHELLO. — En êtes-vous sûre?

DESDÉMONE. — Monseigneur?

OTHELLO 4lisant — « Cela, ne manquez pas de le faire comme vous l'entendrez... »

LODOVICO. — Il n'appelait pas; il est occupé à lire un papier. Est-ce qu'il s'est élevé une division entre Monseigneur et Cassio?

DESDÉMONE. — Une division très malheureuse; je voudrais beaucoup la faire cesser pour l'affection que je porte à Cassio.

OTHELLO. — Flamme et salpêtre!

DESDÉMONE. — Mon Seigneur?

OTAELLO. — Est-ce que vous avez votre bon sens? DESDÉMONE. — Comment! est-ce qu'il est en colère? LODOVICO. — Sans doute cette lettre l'aura excité, car, autant que je puis croire, on le rappelle à Venise et on donne son gouvernement à Cassio.

DESDÉMONE.—J'en suis joyeuse, je vous assure.

1. Une lettre apportée par Lodovico, dans laquelle le sénat notifie au More son rappel.

OTHELLO. — En vérité?

DESDÉMONE. — Mon Seigneur?

OTHELLO. — Je suis joyeux de vous voir folle. DESDÉMONE. — Comment, mon bon Othello?

OTHELLO. — Diablesse! (il la frappe).

DESDÉMONE. - Je n'ai pas mérité cela1.

Certes, la pauvre femme est parfaitement innocente. Mais, si son mari ne la battait pas pour une trahison imaginaire, il serait presque excusable de la battre pour une pareille innocence.

Desdémone se montre par la suite non moins inerte qu'elle ne s'était jusqu'ici montrée aveugle. Où sont la décision et la fermeté dont elle avait fait preuve soit en quittant la maison paternelle, soit, appelée devant le doge et Brabantio, en opposant ses devoirs d'épouse à ses devoirs de fille? Elle subit les pires traitements avec une stupide résignation. « Je n'ai pas mérité cela », s'est-elle écriée quand Othello portait la main sur elle. Puis, quand il la chasse : « Je ne resterai pas pour vous offenser 2 ». Et, là-dessus, cette remarque échappe à Lodovico : « Une dame obéissante, vraiment! » Ah! vraiment oui ! Plus loin, Othello l'ayant sommée de le regarder en face, elle répond : « Je vous prie à genoux, que signifie ce langage? » Il l'insulte, la traite de prostituée ; elle implore le ciel sans même solliciter une explication. Puis, quand le More lui enjoint de congédier sa suivante et de se coucher, elle congédie sa suivante et se couche. « Oh ! murmure-telle seulement, oh! ces hommes! ces hommes 3! » Dans le dernier acte, voici Othello devant le lit de

1. Acte IV, scène i.

2. Id., ibid.

3. Id., scène IIT.

Desdémone. Il va la tuer; et la bonne créature bêle : « Le ciel ait pitié de moi ! » Cependant, lorsqu'elle sait ce dont il l'accuse, elle le prie d'envoyer chercher Cassio. Mais, comme Othello, qui ne l'a pas écoutée, lui dit : « Tu mourras! » elle se contente d'implorer encore la pitié céleste. A peine si elle ose redemander qu'on la confronte avec le lieutenant. « Sa bouche est fermée, répond Othello; l'honnête Iago a reçu des ordres. » Et alors : « Oh! gémit-elle, je suis perdue 1! » Aussitôt le More l'étouffé, et elle s'y prête de la meilleure grâce du monde. Les critiques allèguent que Desdémone vit uniquement pour aimer son mari : croient-ils expliquer par là une telle soumission? En se défendant, elle défendrait son amour même; et comment ne trouve-t-elle pas dans cet amour la force de se défendre?

1. Scène n.

CHAPITRE VIII

LA PSYCHOLOGIE DANS LES GRANDS

PERSONNAGES :

MACBETH ET OTHELLO; HAMLET.

Shakespeare a peint nombre de figures bien vivantes ; mais le psychologue, chez lui, ne vaut pas le peintre. Il représente généralement des impulsifs qui cèdent sur-le-champ à leur passion. Et, quand il met en scène des personnages plus complexes, ou bien il ne fait d'eux aucune analyse, ou bien il leur prête une telle incohérence, que nous ne comprenons rien à leur caractère ni à leur conduite.

Coriolan, Timon, Rôméo, Lear, excluent toute étude psychologique. Brutus, hésitant entre ses affections et son devoir, pourrait nous intéresser; mais quelques mots nous signalent à peine ce tragique désaccord. Macbeth est d'abord une victime de la fatalité, puis un monomane; Othello, un benêt qui devient féroce. Quant à Hamlet, tant de commentaires qu'il a subis ne le rendent pas plus intelligible; on ne saurait ni adopter aucune des interprétations que les critiques proposent, car ehacun d'eux considère seulement tel ou tel côté du personnage, ni les accorder l'une à l'autre, car elles se contredisent.

Certes, nous admirons la vigueur et le relief avec lesquels Shakespeare exprime le farouche orgueil d'un Coriolan. Mais, dominé par ses violents instincts, Coriolan n'a vraiment aucune personnalité morale; il ne sait que combattre et cracher son mépris au visage des plébéiens ou de leurs tribuns. Dans le dernier acte, lorsque Volumnie l'adjure de réconcilier les Volsques et les Romains ', il se transforme d'un coup. « Les Volsques, déclarait-il tout à l'heure, passeront la herse sur Rome » : maintenant il va, pour sauver Rome, trahir ses nouveaux compagnons d'armes. Nulle hésitation, nul débat; le revirement s'est opéré dans cette âme rudimentaire comme dans celle d'un enfant.

Timon dissipe ses biens en absurdes prodigalités. « Les présents de mon maître, dit l'intendant Flavius 2, dépassent à ce point son avoir que tout ce dont il parle est dû; chacun des ordres qu'il nous donne l'endette; il est tellement généreux qu'il paie les intérêts de sa générosité » ; et, plus loin 3, un sénateur nous le peint ainsi : « Toujours en veine de gaspillages insensés! Cela ne peut pas durer, cela ne durera pas. Si j'ai besoin d'or, je n'ai qu'à voler un chien de mendiant et à le lui donner; ce chien va me frapper de l'or. Si j'ai envie de vendre mon cheval et d'en acheter dix autres qui vaillent mieux, je n'ai qu'à lui donner mon cheval, à le lui donner sans rien demander, et immédiatement cette bête va me pouliner dix superbes chevaux. » Aveugle dans sa générosité, Timon ne l'est pas moins dans son optimisme. Par des

1. Scène III.

2. Acte I, scène n.

3. Acte II, scène i.

largesses répandues à tort et à travers, il croit s'être fait autant d'amis que d'obligés, et il n'a pas le moindre doute sur leur dévouement. « Pourquoi pleures-tu? dit-il à Flavius quand il apprend sa ruine. Crois-tu donc que mes amis m'abandonneront? Si je voulais mettre en perce les tonneaux de mon amitié et éprouver l'étoffe des cœurs, je pourrais user des hommes et de leur fortune avec autant de facilité que je puis t'ordonner de parler 1. » Voilà Timon dans les deux premiers actes. Ensuite, quand ceux dont il croyait avoir acquis l'affection refusent de lui venir en aide, il passe aussitôt d'un extrême à l'autre; aussi farouchement misanthrope qu'il avait été naïvement optimiste, il quitte Athènes pour aller vivre seul au fond des bois et profère contre tous ses concitoyens d'horribles malédictions. « Je veux vous contempler encore, s'écrie-t-il en jetant un dernier regard vers les murailles d'Athènes. 0 rempart qui sers de ceinture à ces loups, enfonce-toi sous la terre! Matrones, changez-vous en catins, etc. Fléaux qui attaquez l'humanité, entassez vos contagions puissantes et infectantes dans cette ville, etc. Gales, ulcères, pourrissez et rongez les seins athéniens 2 », etc. Puis, un peu plus loin, s'adressant à Alcibiade : « Sois comme une peste planétaire, lorsque Jupiter lance de l'air fétide ses poisons contre quelque cité chargée de vices : que pas un des habitants n'échappe à ton épée, etc. Revêts tes yeux et tes oreilles d'une armure si invulnérable que ni les cris des mères, des vierges et des enfants à la mamelle, ni la vue des prêtres saignant sur leurs saints vêtements ne

1. Acte II, scène n.

2. Acte IV, scène i.

passent à travers 1. » Et sans doute le second de ces deux Timons s'explique fort bien par le premier; car, plus l'optimisme du premier avait été naïf, plus devait être furieuse la misanthropie du second. Mais, également maniaques l'un et l'autre, ni l'un ni l'autre ne fournissaient rien à l'analyse.

Qu'est-ce que Roméo? Il n'a, pas plus que Juliette, ce qui peut s'appeler un caractère. « Roméo et Juliette, dit Émile Montégut, c'est le printemps du cœur de Shakespeare, c'est une floraison de rêves, de tressaillements, d'extases2. » A la bonne heure. Seulement, pourquoi ajoute-t-il que Shakespeare « a engrangé dans cette pièce un trésor d'expériences et d'observations? » Roméo el Juliette est peut-être un admirable duo d'amour. Quant aux expériences et aux observations que le poète y aurait engrangées, on n'en trouve nulle trace. Roméo aime, voilà tout. Il abandonne son être à la passion sans jamais se recueillir, ou même prendre conscience de soi. Il symbolise les ardeurs et les ivresses amoureuses; son état d'âme est purement lyrique.

Lear, imbécile pendant le premier acte, devient ensuite fou. Le seul mérite dont nous pourrions louer ici Shakespeare, ce serait la vérité avec laquelle il représente un cas d'aliénation mentale. Nos critiques n'y manquent pas; ils nous font remarquer que le vieux roi rapporte tout à une « idée fixe », l'ingratitude de Goneril et de Régane, ou encore que son idée fixe tourne bientôt en hallucination; et, là-dessus, ils nous montrent dans le poète un précurseur de Pinel et d'Esquirol. Mais,

1. Acte IV, scène m.

2. Œuvres complètes de Shakespeare, t. IX, Avertissement à

Roméo et Juliette.

en vérité, les Pinel et les Esquirol avaient eu, longtemps avant Shakespeare, des précurseurs assez avancés pour ne pas ignorer que les fous sont souvent monomanes, ou que leur monomanie les prédispose aux visions hallucinatoires. Sans t remonter plus haut, l'Oreste d'Euripide est, tout comme Lear, obsédé par une idée fixe, et, non moins halluciné, il croit voir des Furies vengeresses qui s'élancent sur luii.

Certains personnages du théâtre shakespearien comportaient cependant une étude morale; Shakespeare ne nous donne pas la moindre indication sur ; leur psychologie.

Citerai-je Bénédict et Béatrice'? Les deux jeunes gens professent un égal mépris de l'amour et du mariage, et presque jamais ils ne se rencontrent sans échanger des épigrammes. Si Shakespeare termine sa pièce en les mariant l'un à l'autre, c'est \ fort bien fait, car leurs mutuelles agaceries dénotaient un penchant mutuel. Mais de quelle manière a lieu leur revirement? On se rappelle la ruse de -fi don Pédro, et combien le succès en est rapide3. A peine le jeune homme apprend que Béatrice -j l'aime : « Oh! s'écrie-t-il, je dois la payer de retour.... Je vais devenir horriblement amoureux4. » Et f'; quand la jeune fille entend dire qu'elle est aimée de « Bénédict, elle s'écrie aussitôt : « Bonsoir, dédain !... Bénédict, continue d'aimer; je te récompenserai en laissant apprivoiser mon cœur sauvage sous ta

1. Oreste.

2. Beaucoup de bruit pour rien.

3. Cf. le chapitre II.

4. Acte II, scène m.

main caressante 1. » Tout autre poète aurait vu là le sujet de délicates analyses. Shakespeare, lui, ne donne pas seulement à ses deux jeunes gens le loisir de se reconnaître.

Rien ne nous intéresserait autant chez Brutus, dans le premier acte de Jules César, que ses scrupules et ses angoisses. Il éprouve pour César une sincère affection, et son patriotisme lui commande de le tuer; voilà la crise de conscience qu'un psychologue voudrait rendre sensible. La pièce anglaise ne nous fait même pas savoir les motifs par lesquels il se détermine 2. « Je vous expliquerai plus tard, a-t-il répondu à Cassius, mes réflexions sur l'affaire 3. » Ces réflexions, Shakespeare nous les laisse ignorer. A la fin du premier acte, Brutus est encore indécis; au commencement du second, il attend chez lui les conspirateurs : qu'est-ce qui s'est passé durant l'entr'acte? « Depuis que Cassius m'excita contre César, dit-il dans un monologue, je n'ai pas dormi. Tout l'intervalle qui s'écoule entre la première suggestion d'une chose terrible et son exécution semble une fantasmagorie ou un rêve , hideux; notre âme et nos organes mortels tiennent conseil, et, tel un petit royaume, l'homme se trouve alors en état d'insurrection4. » C'est à ce « conseil » que nous désirerions assister, c'est à cette insurrection des sentiments contre la conscience; mais Shakespeare les indique d'un mot, et quand Brutus s'est décidé.

1. Acte III, scène i.

2. On a vu plus haut que Cassius le prend, non par ses sentiments républicains, mais par son orgueil. Cf. le chapitre VII,

§ II.

3. Acte I, scène u.

4. Acte II, scène i.

Les personnages que le poète anglais a retracés le plus fortement sont eux-mêmes d'une psychologie élémentaire : Macbeth entre autres et Othello.

Macbeth nous apparaît dès le début comme presque irresponsable. Pourquoi Shakespeare fait-il tout d'abord intervenir les trois sorcières? N'est-ce pas pour nous montrer aussitôt qu'une puissance supérieure va présider à l'action? Si d'ailleurs, comme l'assurent certains critiques, il prétendait symboliser et figurer en elles- les tentations intérieures qui hantent son héros, un pareil procédé, on l'avouera, n'aurait rien de psychologique1. Mais non. Shakespeare prétend nous donner l'impression de cette fatalité mystérieuse et terrible qui dominera Macbeth. Cependant, objecte-t-on, les trois sœurs prédisent à Banquo l'élévation de sa race, et il reste vertueux : c'est, d'abord, que les espérances de Banquo sont moins prochaines, et c'est surtout que l'enfer ne lui en veut pas. Or, l'enfer en veut à Macbeth. Quand, selon la première prédiction des sorcières, le thane de Glamis est nommé thane de Cawdor, Banquo a soin de lui remontrer la pernicieuse influence qui le perdra. « Bien souvent, nous gagnant à notre ruine, les agents des ténèbres nous révèlent des vérités et nous séduisent par d'honnêtes bagatelles afin de nous entraîner à des actes de la plus profonde conséquence2. » Mais, remarquent encore les critiques, Macbeth ne rejette nulle part sur ces agents la responsabilité des crimes qu'il va commettre ou qu'il a déjà commis. Rien de plus facile à expliquer: il ignore lui-même sa sujétion, il est trop fier pour

1. Cf. le chapitre I, § Il.

2. Acte I, scène m.

ne pas se croire libre. Aussi bien, les apparitions suivantes des sorcières et celle d'Hécate ne peuvent nous laisser aucun doute. « Une vapeur épaisse, dit celle-ci, pend au bord de la lune; je yeux m'en emparer... ; lorsque mes enchantements auront distillé cette vapeur, elle suscitera des esprits d'une apparence si proche de la réalité, que, par la force de l'illusion, il sera saisi du plus extrême vertige1. » Quant aux sorcières, la première fois que Macbeth les voit apparaître2, elles ont composé sous nos yeux un charme; et quel usage veulent-elles en faire, sinon de captiver le thane sous leur ascendant? La seconde fois 3, elles procèdent d'abord à leur cuisine magique; puis elles évoquent devant Macbeth trois fantômes, dont l'un lui dit : « Prends garde à Macduff, prends garde au thane de Fife », un autre : « Sois sanguinaire, hardi et résolu, méprise en riant le pouvoir de l'homme, car nul homme né d'une femme ne nuira à Macbeth », et le dernier : « Revêts le courage d'un lion, sois orgueilleux, n'aie pas souci de qui gronde, de qui s'agite; tu ne seras jamais vaincu jusqu'à ce que le grand bois de Birnam marche contre toi sur la haute colline de Dunsinane. » Certes, Macbeth est ambitieux; mais peut-être ne deviendrait-il pas criminel, si les puissances infernales ne subjuguaient sa volonté afin de le pousser dans le crime.

Irresponsable en tant que dominé par ces puissances, Macbeth l'est encore comme malade. Aussitôt que les sorcières lui ont annoncé son élévation prochaine : « Pourquoi est-ce que j'obéis, songe-t-il,

1. Acte III, scène v.

2. Acte 1, scène m.

3. Acte IV, scène i.

à une suggestion qui fait dresser mes cheveux, et, déplaçant mon cœur, l'envoie battre mes côtes contrairement aux habitudes naturelles '? » Un peu après, son cerveau en délire lui montre un poignard 2. Quand il égorge Duncan, il entend une voix lui crier : « Ne sommeille plus! Macbeth tue le sommeil' ». Quand il vient d'assassiner Banquo, il croit voir l'ombre de sa victime assise à la table où lui-même doit prendre place. Il est là, « le corps tremblant, les dents serrées, l'écume aux lèvres ; il s'affaisse, et ses membres palpitent à terre traversés de frissons convulsifs pendant qu'un hoquet sourd soulève sa poitrine haletante et meurt dans son gosier gonflé4 ». Dès lors, Macbeth cesse de s'appartenir : l'Ombre à peine disparue, il médite de nouveaux crimes. « Le sang, dit-il, appellera le sang 5. » Son inquiétude le trouble, l'aveugle, lui ôte tout sens de la réalité; il est bien et dùment fou. A la fin, le misérable tombe dans une morne torpeur, que secouent par moments des sursauts fébriles. Et certes, on ne saurait trop admirer la puissance et la vigueur avec lesquelles il est peint. Mais, encore une fois, son cas relève à peine de l'étude morale, c'est un cas pathologique.

Si Shakespeare déploie autant de vigueur et de puissance en peignant Othello, il mérite, ici encore, beaucoup moins d'admiration comme psychologue que comme peintre. Un psychologue aurait voulu

1. Acte I, scène m.

2. Acte II, scène i.

3. Acte II, scène n.

4. Taine, Histoire de la Littérature anglaise, livre II, chapitre iv.

5. Acte III, scène iv.

expliquer par quel progrès la jalousie se développe chez le More depuis les premiers symptômes j usqu'au paroxysme final. Rien de tel dans la pièce. Et Othello est si niaisement crédule, que sa psychologie en elle-même n'offre guère plus d'intérêt.

Sans doute, Desdémone a trompé Brabantio. Mais quoi? Elle a trompé Brabantio parce qu'elle aimait le More; et quel autre gage pouvait mieux témoigner son amour? Ce sont surtout ses interventions réitérées en faveur de Cassio qui rendent Othello jaloux : or, une pareille insistance devrait au contraire le rassurer; maîtresse de Cassio, elle le recommanderait avec plus de discrétion.

Allèguera-t-on qu'Iago est là derrière le More? Nos critiques ont beau qualifier son génie d'infernal : les ruses que cet infernal génie lui suggère, un enfant les éventerait1. « Je n'aime pas cela », l'en tendons-nous murmurer à l'oreille du nigaud quand ils ont vu Cassio prendre congé de Desdémone; puis, tout de suite : « Observez-la bien, usez de vos yeux, » etc. Et Othello souffre qu'il insulte sa femme; et, au lieu de châtier une telle insolence : « Est-ce que tu parles sérieusement? » dit-il; et, comme Iago proteste de son zèle : « Je te serai éternellement obligé M. Cependant l'enseigne, auquel il a préféré Cassio pour son lieutenant, devrait lui inspirer quelque méfiance. Point du tout; c'est Desdémone dont il se méfie. « Je crois qu'elle ne peut être que fidèle, déclare-t-il... ; mais, si la nature s'égare... » et il demande à Iago de la faire surveiller. Quand il rentre presque aussitôt, avant que le moindre indice ait juslifié ses soup-

1. Cf. le chapitre VII, § Ill.

2. Acte III, scène m.

çons : « Ah! ah! s'écrie-t-il, fausse envers moi\*' » Et il accuse maintenant Iago de ne pas lui avoir caché la trahison qui ruine son bonheur. Un moment, il a pourtant des doutes; mais, au lieu de les éclaircir lui-même, il charge le dénonciateur de procéder à une enquête. On sait comment Iago confirme ses allégations2. Ici, c'est le prétendu rêve du lieutenant. « Oh! hurle le More lorsqu'il en a écouté le récit, oh! monstrueux! monstrueux » Peu après, c'est le mouchoir; puis, c'est la conversation de Cassio avec Bianca4; et voilà les artifices par lesquels il se laisse tromper; voilà les preuves sur lesquelles il va tuer Desdé- mone. Sa naïveté, nous dit-on, convient à un guerrier qui a toujours vécu dans les camps. Même pour un guerrier, elle passe vraiment la mesure : poussée à ce point, la naïveté s'appelle niaiserie. En voulant nous peindre le type du jaloux, Shakespeare nous a peint aussi celui du benêt; Olhello ou la Bonne Dupe.

Autant est simple le More, simple dans tous les sens du mot, autant Hamlet est compliqué; mais

1. Acte Ill. scène III.

2. Cf. le chapitre VII, § ni.

3. Acte III, scène ni.

4. Acte IV, scène 1. — On s'étonne, au surplus, qu'Othello puisse entendre une telle conversation sans intervenir. Shakespeare a prévu l'objection. En faisant retirer le More à l'écart,

Iago lui recommande de se maîtriser. « Patience, ou je déclarerai que vous êtes la frénésie en personne ». Et il répond :

« Tu verras que je suis très prudent. » Mais ce sang africain par lequel nos critiques veulent expliquer sa furieuse jalousie, comment peut-il en contenir la violence? Bon nombre de maris, qui ne sont pas le moins du monde Africains, sortiraient de leur cachette pour tuer Cassio.

cette complication, quand on veut l'analyser, se résout en incohérences.

Son tempérament, en premier lieu, semble assez mal convenir à son personnage. Nous nous le figurerions nerveux, souple, svelte; on nous le montre gras et de souffle court1. Selon certains critiques, Shakespeare lui donne tout bonnement la figure extérieure du comédien qui devait jouer le rôle 2. Est-ce donc une justification? Molière, dans l'Avare, a fait boiter La Flèche, que son beau-frère représentait. Seulement, cette boiterie n'importe guère; boiteux ou non boiteux, La Flèche n'est jamais qu'un « pendard ». Peut-être, à vrai dire, l'indolente tristesse d'Hamlet s'accorde mieux, comme le remarque Gœthe, avec une complexion lymphatique3. Mais sa lymphe ne l'empêche pas de déployer dans mainte occasion une rare vigueur, et, sauf lorsqu'il doit venger son père, ni la résolution ne lui manque, ni même une sorte d'alacrité. En tout cas, l'amour abuse singulièrement Ophélie, si celui qui passe à ses yeux pour le « miroir de la mode » et « le moule de l'élégance4 » est atteint d'anhélation et envahi déjà par la graisse.

Quant à sa figure morale, on ne saurait la caractériser d'aucun trait que ne démente le trait directement contraire.

Nous l'entendons, tout d'abord, s'écrier dans un monologue : « 0 ciel, combien fastidieux, usés,

1. Acte V, scène n.

2. Richard Burbadge.

3. Gœthe, au reste, se contredit plus loin en reconnaissant qu'Hamlet « n'est pas triste et rêveur par nature, que la tristesse et la rêverie lui pèsent ".

4. Acte III, scène i.

vulgaires, stériles, me paraissent les biens de ce monde1 ! » Lorsque Rosencrantz lui dit : « C'est votre ambition qui rend le Danemark une prison trop étroite pour votre âme. — 0 Dieu, réplique-t-il, n'était que j'ai de mauvais rêves, je pourrais me renfermer dans une coquille de noix et me regarder comme le roi d'un territoire immense2 » ; et plus loin, au même Rosencrantz qui veut savoir la cause de ses soucis, il fait cette réponse ironique : « Monsieur, je désirerais de l'avancement 3 ». Il n'est donc pas ambitieux? Si bien, il l'est. Vers la fin de la pièce, dans un entretien avec son confident Horatio, il se plaint, entre autres griefs, que Claudius se soit fourré entre le trône et ses espérances 4. Est-il ambitieux ou ne l'est-il pas?

Est-il croyant? Sans doute, il croit en Dieu et à la vie future. S'il ne se tue pas, c'est que « l'Eternel a formulé des décrets contre le suicide ». Quand Horatio veut l'empêcher de suivre le Fantôme, il lui dit : « Pourquoi craindrais-je? Je me soucie de ma vie aussi peu que d'une épingle, et, quant à mon âme, elle est, comme lui, chose immortelle 6 ». Dans le monologue qui termine le second acte, il se demande si ce fantôme ne serait peut-être pas le Diable7. Dans le troisième acte, quand il trouve Claudius agenouillé : « Je puis, songe-t-il, l'expédier maintenant; mais alors son âme va au ciel8 ».

1. Acte I, scène n.

2. Acte II, scène n.

a. Acte Ill, scène Il.

4. Acte V, scène n.

5. Acte I, scène n.

6. Acte I, scène iv.

7. Scène n.

8. Scène m.

Enfin, dans le dernier, quand Horatio, le voyant mal disposé, veut prier Laërtes de remettre l'assaut, il allègue qu' « aucun moineau ne tombe sans une permission particulière de la Providence 1 ». Alors, Hamlet est croyant? Pas du tout. Relisons son fameux monologue. « Mourir, dormir, rien de plus 2. » Il ajoute, à vrai dire : « Peut-être rêver ». Seulement, les rêves qu'il appréhende, ces rêves « qui nous viendraient pendant le sommeil de la nuit » n'ont aucun rapport avec les peines infernales. En somme, l'au-delà de la mort est pour lui « une contrée inconnue ». Après le croyant, voilà le sceptique.

Aime-t-il Ophélie? Oui, il l'aime. Lorsque celle-ci sur les recommandations de Polonius, l'a tenu quelque temps à l'écart, elle peut fort bien penser que sa folie s'explique par cette froideur apparente 3. Il lui a plusieurs fois, dit-elle, offert son affection « en appuyant ses discours de serments solennels4 ». Il lui écrit des billets dans le genre du suivant : « Doutez que les étoiles soient de feu, doutez que le soleil se meuve, doutez de la vérité et appelez-la mensonge; mais ne doutez pas de mon amour5 ». Lorsque Claudius et Gertrude prennent place avant la représentation, il va s'asseoir auprès de la jeune fille et répond à sa mère, qui l'appelle : « Non, ma bonne mère; voici un métal plus attractif6 ». Enfin, lorsque Laërtes a sauté dans la fosse où l'on vient d'enterrer sa sœur, il y saute lui-même en

1. Scène n.

2. Acte 111, scène i.

3. Acte II, scène i.

4. Acte I, scène m.

5. Acte II. scène n.

6. Acte III, scène n.

s'écriant : « Quel est l'homme dont la douleur parle un langage si emphatique?, etc. Quarante mille frères ne pourraient, avec la masse de leurs chagrins, atteindre la somme du mien 1. » Hamlet aime donc Ophélie? Non point. Quand Polonius se persuade que le jeune prince est devenu fou par désespoir d'amour, il joue, dès lors, le rôle d'une ganache. Auparavant, il disait à sa fille : « Gardez- vous de prendre ces lueurs pour un feu véritable 2 ». Et Laërtes ne pense pas autrement. « C'est une fantaisie, un caprice3. » Aussi bien, peut-on croire Hamlet amoureux d'Ophélie alors qu'il la traite plus loin avec une telle brutalité? « Je vous ai aimée autrefois », lui dit-il dans leur entrevue du troisième acte. Puis : « Je ne vous aimais pas... Va-t-en au couvent... Cependant, si tu veux absolument te marier, épouse un sot, car les gens sages savent trop bien ce que vous faites d'eux. Au couvent! Va, et vivement encore4! » Le billet doux qu'il lui a envoyé reproduisait les formules courantes de la galanterie; ce sont là banalités sans conséquence. Enfin, ses protestations devant la tombe même ne dénotent pas davantage un amour sincère. Tout à l'heure, en apprenant que la jeune fille était morte, il témoignait seulement de la surprise. « Quoi! se bornait-il à dire, la belle Ophélie 11 » Et maintenant, il débite sur un ton pompeux de vaines hyperboles. « L'exagération que mettait Laërtes à exprimer sa douleur, confesse-t-il peu

1. Acte V, scène i.

2. Acte I. scène III.

3. Id., ibid.

4. Scène i.

5. Acte V, scène i.

après, me jeta dans une frénésie excessive1 » ; et, du fond de la fosse, il lui avait lancé ce défi : « Parbleu ! si tu fais de grandes phrases, je puis déclamer aussi bien que toi2 ». N'aime-t-il pas Ophélie? L'aime-t-il?

Hamlet est faible, il est hésitant, il est incapable d'action. Tel nous le voyons au début : on nous le présente « enveloppé de nuages, une tristesse lugubre peinte sur le front, les yeux éternellement dirigés vers la terre 3 ». Lassé de vivre, il se sent tenté par le suicide \*. Quand l'Ombre lui demandait vengeance : « Instruis-moi vite, a-t-il répondu, afin que je vole avec des ailes aussi rapides que celles de la méditation ou des pensées de l'amour 5 » ; mais, trop indécis pour agir, ses tergiversations et ses scrupules l'en empêcheront jusqu'au moment où, dans le dernier acte, la fatalité l'y contraindra. Lui-même, plus d'une fois, se reproche sa faiblesse; lorsqu'un des comédiens a pathétiquement récité la mort de Priam et d'Hécube : « Oh! pense-t-il, quel coquin et quel grossier manant je suis! N'est-il pas monstrueux que ce comédien ait pu forcer son âme de s'accorder à son imagination,... quand moi, drôle stupide et au cœur de boue, je suis là inerte, comme un Jeannot songeur 6! » Et, dans le fameux monologue du troisième acte : « La conscience nous rend tous des lâches; les couleurs naturelles de nos résolutions bien portantes sont pâlies par la pensée maladive au teint blafard7 ». Et encore,

1. Acte V, scène n.

2. Acte V, scène i.

3. Acte I, scène II.

4. Id., ibid.

5. Acte I, scène v.

6. Acte II, scène II.

7. Scène i.

dans celui du quatrième : « Qu'est-ce qu'un homme, si son principal bien et le principal emploi de son temps consistent à dormir et à se nourrir? Une bête, rien d'autre. Je ne sais vraiment pourquoi j'en suis encore à dire : Cette chose doit être faite1 », etc. La mort de son père lui demeure toujours présente, et toujours, quelques reproches qu'il s'adresse, il recule devant l'acte qui la vengerait. Il médite, il rêve, il se laisse aller, il attend que le hasard travaille pour lui. Quand il tue Polonius en croyant tuer le roi, c'est à l'improviste, sans avoir eu le temps de se consulter. Quand il tue enfin le roi même, c'est dans un mouvement de fureur; il ne l'immole pas à l'Ombre paternelle, non, il venge sa propre mort. Vit-on jamais âme plus molle, esprit plus incertain? Et tout de même il est actif, il est ferme, il est déterminé. Lorsque l'Ombre l'appelle, Horatio veut l'empêcher de la suivre. « N'y allez pas; si elle vous entraînait vers les flots ou sur le sommet effrayant des rochers qui avancent à une si grande distance de la terre, et si elle revêtait là quelque autre horrible forme qui vous privât de votre raisonli » Mais il ne cède pas aux prières. Et il ne cèdera pas à la contrainte ; repoussant ses amis, il s'engage derrière ce funèbre compagnon. Devons-nous, comme Horatio, penser que le délire l'a égaré? Non point. Quand nous le voyons reparaître : « Où me mènes-tu? dit-il à l'Ombre; parle, je n'irai pas plus avant. » On sait aussi avec quelle décision et quelle promptitude il s'empare du message que Claudius lui a donné pour le roi d'Angleterre et y remplace son nom par ceux de Rosen-

1. Scène iv.

2. Acte I, scène iv.

crantz et de Guildenstern : puis, avec quelle intrépidité, faisant mettre les grappins sur le vaisseau des corsaires qui le poursuivent, il s'élance le premier à l'abordage 1. Il est donc aussi vaillant que timoré, il est aussi hardi qu'irrésolu, aussi énergique que faible.

Aimant, bon et doux, voilà un premier Hamlet. Le plus pieux des fils, il ne supporte la vie que pour châtier celui qui a assassiné son père. « Me souvenir, s'écrie-t-il, lorsque l'Ombre lui a enjoint de ne pas l'oublier; oui, triste fantôme, tant que, sous ce crâne bouleversé, la mémoire conservera son siège.... Ton commandement seul vivra dans le livre qu'est mon cerveau 2. » Et en effet toute autre image s'efface de son esprit : venge-moi, c'est le « mot d'ordre » qu'il a sans cesse devant les yeux, unique sujet de ses réflexions, unique objet de ses douloureux efforts. Il aima tendrement sa mère; il l'aime encore, et nous sentons chez lui, au moment où il l'outrage, où il la martyrise, une affection ulcérée, mais toujours vivace. S'il rompt brutalement avec Ophélie, c'est peut-être sa pitié qui le rend brutal : se voyant - désormais incapable de vivre heureux, il ne veut pas l'associer à son funeste destin. Ami d'Horatio, il le « porte dans le cœur de son cœur3 ». Bienveillant pour tous ceux de son entourage qui en sont dignes, il a pour les humbles, comédiens, soldats, serviteurs, une sollicitude discrète et délicate. Mais voici maintenant l'autre Hamlet. Il est grossier, il est dur, il est cruel. Il semble prendre plaisir à terroriser la reine,

1. Acte V, scène n.

2. Acte I, scène v.

3. Acte III, scène ii.

à l'humilier, à la cingler de cyniques insultes. Qu'il aime ou non Ophélie, il se fait un jeu barbare de lui briser le coeur : après les plus ardentes protestations et les serments les plus sacrés, il la rudoie, il l'insulte, la torture, et, finalement, il l'abandonne à son désespoir. Quand il a, par méprise, tué Polo- nius, il n'en marque aucun regret. « Pitoyable sot! dit-il en guise d'oraison funèbre, attrape ce qui t'arrive; tu as vu quel péril court une curiosité brouillonne1 ; » puis, lorsqu'il va sortir : « Ce conseiller, de son vivant, était un drôle babillard ; il est, à cette heure, fort silencieux, fort réservé et fort grave. » Et, traînant la « charogne » de son innocente victime : « Venez, monsieur, nous allons en finir avec vous ». Sur le simple soupçon que Rosen- crantz et Guildenstern ont été les complices de Claudius, il les envoie à la mort, et se régale par avance de leur supplice. « C'est une joie de voir l'ingénieur sauter en l'air par le fait de son propre pétard 2; ; » et, plus loin, comme Horatio paraît quelque peu ému de leur exécution : « Ma foi, l'ami, elle n'inquiète pas ma conscience; les basses natures provoquent le danger quand elles se fourrent entre les passes et les pointes cruelles des épées dirigées par la colère de puissants ennemis3 ». Enfin, lorsqu'il trouve Claudius en prières, il remet sa vengeance afin de ne pas envoyer au paradis l'âme du misérable. Serait-ce un prétexte sous lequel il veut se dissimuler sa faiblesse? Écoutons-le. « Je me croirais vengé en le tuant au moment où son âme se purge ! — Dans ta gaine, mon épée ; réserve-toi

1. Acte III, scène iv.

2. Id., ibid.

3. Acte V, scène n.

pour un coup plus terrible. Quand Claudius sera ivre, endormi, en proie à la rage, plongé dans les plaisirs incestueux de son lit, jouant, blasphémant, alors abats-le moi, de façon qu'il donne du talon contre le ciel et que son âme soit aussi damnée et aussi noire que l'enfer où elle ira'. » Ces paroles, Hamlet les prononce manifestement sur un ton de féroce haine, et ce qu'elles dénotent chez lui, c'est beaucoup moins son amour filial qu'une cruauté raffinée.

Dernière question : Est-il ou n'est-il pas fou? Nous ne saurions douter que, dans quelques scènes, il ne fasse semblant de l'être; et il se montre parfaitement raisonnable dans beaucoup d'autres, par exemple lorsqu'il donne des conseils aux acteurs 2 et lorsqu'il s'entretient avec Horati03. Du reste, sitôt après celle où le Fantôme lui a confié sa vengeance, il annonce à Horatio et à Marcellus qu'il va feindre la folie. « Approchez, leur dit-il, et jurez que jamais, pour étrange et bizarre que soit ma conduite — car peut-être jugerai-je convenable par la suite de prendre des allures désordonnées — quand vous me verrez à de tels moments, jurez que jamais... vous ne laisserez paraître que vous savez quoi que ce soit sur mon compte ". » Il n'est donc pas réellement fou, rien de plus certain.

Si pourtant, il l'est. Le devient-il par l'effet même de cette simulation? fin tout cas, il le devient. Mais plutôt il l'était, ou peu s'en faut, dès le début. Ces

1. Acte III, scène m.

2. Acte 111, scène 11.

3. Cf., par exemple, acte III, scène n, et acte V, scène 11.

4. Acte I, scène v.

nuages dont il s'enveloppe, ces yeux continuellement baissés vers le sol, cette physionomie lugubre, ces pensées de suicide, qui l'obsèdent, tout cela nous fait déjà supposer, qu'il a des prédispositions à la démence. Au surplus, son langage et sa conduite, quand il ne simule point, décèlent, en bien des endroits, un cerveau malade. Après la disparition de l'Ombre, il tire ses tablettes et y écrit « qu'on peut sourire et sourire encore et être un scélérat1 ». Ensuite, comme Horatio le hèle de loin : « Ohé! ohé! répond-il, ici, mon garçon! » Pâle encore d'épouvante, il imite l'appel du fauconnier. « Ohé! ohé! Ici, mon oiseau, ici! » Puis, lorsqu'il rejoint Horatio et Marcellus, lui-même, on vient de le voir, les avertit qu'il « prendra des allures désordonnées » : il ne joue donc pas devant jeux la folie; et cependant il se comporte en fou.

MARCELLUS. — Qu'y a-t-il passé, mon noble Seigneur? HORATIO. — Quelles nouvelles, Monseigneur?

HAMLET. — Oh 1 c'est merveilleux 1

HORATIO. — Racontez-nous cela, mon bon Seigneur. HAMLET. — Non, vous le révéleriez.

HORATIO. — Non pas moi, par le ciel, Monseigneur. MARCELLUS. — Ni moi, Monseigneur.

HAMLET. — Qu'en dites-vous alors ? Le cœur de l'homme aurait-il jamais pu le penser?... Mais serez-vous discrets?

HORATIO et MARCELLUS. — Oui, par le ciel, Monseigneur. HAMLET. — Il n'y eut jamais dans le Danemark un scélérat qui ne fût un fieffé coquin.

HORATIO. — Point n'est besoin qu'un fantôme sorte de la tombe pour nous dévoiler cela, Monseigneur.

HAMLET. — Pardon, c'est juste, vous êtes dans le vrai.

Et là-dessus, sans plus d'explication, je juge bon que nous nous serrions la main et que nous nous séparions, vous,

1. Acte I, scène v.

pour aller où vous appellent vos affaires et vos désirs, car chacun a des affaires et des désirs d'une nature quelconque, et pour ma part à moi, je vais aller prier, voyez-vous?

HORATIO. — Ce ne sont là que des paroles fiévreuses et délirantes, Monseigneur.

HAMLKT. — Je suis fâché de tout mon cœur qu'elles vous offensent; oui, ma foi, de tout mon cœur.

HORATIO. — Il n'y a pas d'offense, Monseigneur. HAMLET. — Oui, par saint Patrick, il y a une offense, et une grande offense encore 1 !

Ensuite, quand Horatio et Marcellus vont prêter serment de ne pas révéler ce dont ils ont été témoins, le Fantôme leur ayant crié de dessous terre : « Jurez! » — « Ah! ah! lui dit Hamlet, est-ce ainsi que tu parles! Tu es donc là, ma bonne pièce sonnante! » Et il dit à ses amis : « Avancez. Vous entendez ce camarade qui est dans la cave. » Lorsqu'il les a menés plus loin, et que le Fantôme répète : « Jurez sur votre épée ». « Bien parlé, ricane-t-il, ma vieille taupe! Eh quoi? tu travailles si vite sous le sol? Excellent pionnier! » Au troisième acte, enfin, lorsque son oncle a quitté précipitamment la salle de spectacle, il demeure seul avec Horatio. Et, d'abord, il chante une chanson de sa composition, qui n'a aucun sens; puis : « Allons, un peu de musique. Eh! en avant les flageolets!

Car, si le roi n'aime pas la comédie,

Et bien alors, c'est que sans doute il ne l'aime pas.

Ét voilà tout, pardi !

Allons, de la musique 2! » Comment un pareil langage ne trahirait-il pas la démence?

1. Acte I, scène v.

2. Scène n. — On ne dira pas, je pense, qu'Hamlet simule la folie devant Horatio, son confident, auquel il a recommandé d'observer, pendant la représentation, le visage du roi.

Dans la même scène, lorsque Rosencrantz et Guildenstern ont voulu le faire parler : « Ces gens-là, dit-il, me rendront fou, à force de me contraindre à jouer ce rôle ». Ne l'est-il pas déjà? Il l'est, nul doute là-dessus, en maintes parties de la pièce; et, bien souvent, on ne sait s'il l'est ou s'il feint de l'être.

Rien d'étonnant que les commentateurs aient , diversement interprété presque tous ses actes. Mais, énigmatique quand il agit, on se l'explique encore moins quand il n'agit pas. Pourquoi ses hésitations et ses retardements sans fin?

Selon Goethe, le poète nous représente « une âme chargée d'une grande tâche et inapte à la remplir ». Cette interprétation, que justifient soit l'ensemble de la pièce, soit les aveux mêmes du jeune prince1, est généralement adoptée, et l'on s'imagine Hamlet comme un rêveur mélancolique, comme un esprit méditatif et replié sur soi, auquel l'analyse ne laisse plus aucune faculté d'action.

Là n'est pourtant pas tout le personnage. Si Hamlet se montre faible et indécis dans l'accomplissement de sa tâche, il fait souvent preuve, nous le savons de fermeté et d'énergie. Certains critiques attribuent son inaction au souci de sa sécurité personnelle. Qu'aurait-il donc à craindre? Les Danois l'aiment, et Claudius s'est rendu impopulaire. Peut- être allèguera-t-on des scrupules de conscience? Ces scrupules ne le gênent guère quand il envoie à la mort Rosencrantz et Guildenstern. Lui-même allègue « une pensée qui réfléchit trop minutieuse-

1. Dans plusieurs monologues que nous avons déjà cités en partie; et notamment acte II, scène h, acte III, scène i, acte IV, scène IV.

ment et dans laquelle entrent un quart de sagesse et trois quarts de lâcheté1 ». Mais comment l'en- tend-il? Que veut-il dire par lâcheté? Que veut-il dire surtout par sagesse? Il passe son temps à s'analyser, et ses continuels monologues multiplient, l'un après l'autre, les incohérences et les contradictions.

Si Hamlet demeure une énigme, c'est, tout simplement, que cette énigme n'a pas de « mot ». Osons le dire, Hamlet est un personnage mal composé, ou, mieux encore, un personnage dont le poète a laissé la composition se faire successivement dans son esprit, au hasard et en tous sens. Shakespeare, qui le reprit et le remania plusieurs fois, l'a chaque fois enrichi, varié, compliqué de traits nouveaux, sans se soucier s'ils s'accordaient ensemble et s'ils convenaient à la même figure.

1. Acte IV, scène iv.

CHAPITRE IX

L'AUTEUR A LA PLACE DES PERSONNAGES

Un poète dramatique doit s'interdire tout ce qui pourrait le déceler; il fait abstraction de soi, il aliène complètement sa propre individualité en revêtant tour à tour les costumes les plus différents. Shakespeare, lui, n'observe point cette condition primordiale d'un genre strictement objectif : nous le reconnaissons derrière les personnages qu'il met en scène; il leur prête ses réflexions et ses commentaires, ses traits d'esprit, ses « mots d'auteur », ses élans de lyrisme, les déclamations et les fioritures dont s'enchante sa virtuosité.

Selon les critiques, plusieurs personnages du théâtre shakespearien représenteraient, dans l'ensemble de leur rôle, le poète lui-même. Non seulement nous le retrouverions chez Biron et chez Bénédict, chez Prospéro, voire chez Timon, mais Hamlet, par exemple, ou bien encore le Jacques de Comme il vous plaira, exprimeraient, sous des formes diverses, sa conception du monde et de l'existence humaine. C'est aller beaucoup trop loin : lors même qu'Hamlet ne simule pas la folie, ses propos sont bien souvent d'un fou1 ; et, quant

1. Cf. le chapitre précédent.

à Jacques, on sait comment Rosalinde traite ce prétentieux imbécile, de quelles épigrammes elle crible sa morosité pédantesque et sa cynique cuistrerie1. Pourtant, si nous ne devons identifier Shakespeare avec aucun de ses héros, leur langage, en maintes scènes, nous le laisse deviner.

Certains développements, que le sujet, du reste, ne comportait point, sont ceux de l'auteur et non ceux de l'acteur.

On se rappelle les recommandations adressées par Hamlet aux comédiens; deux pages durant, il les prévient contre une mimique exagérée, les engage à ne pas « dépasser la nature », à observer toujours, même dans l'orage des passions, « une mesure qui en tempère la fureur». « Oh ! s'écrie-t-il, cela me blesse jusqu'à l'âme, d'entendre un robuste gaillard déchirer les oreilles 2. » En l'état où il est, son âme n'a-t-elle pas d'autres soucis? Peu lui chaut sans doute que les comédiens jouent leur pièce avec plus ou moins d'art. Il doit se préoccuper uniquement de l'effet à produire sur Claudius, et leur jeu n'y importe guère; c'est une scène sans paroles qui épouvantera le coupable et lui arrachera l'aveu tacite de son fratricide.

Dans beaucoup d'autres morceaux entre les plus fameux, Shakespeare développe pour son propre compte un thème absolument étranger aux circonstances.

Prospéro, après avoir fait parattre des esprits devant sa fille et Ferdinand afin de leur montrer la puissance de ses incantations, se souvient

1. Cf. le chapitre IV, § u.

2. Acte III, scène n.

tout d'un coup que l'heure approche où Caliban, Stéphano et Trinculo doivent l'assaillir. Sur son ordre les esprits s' évanouissent, et, comme Ferdinand a témoigné quelque émoi en le voyant lui- même trahir une violente colère : « Rassurez-vous, seigneur, dit-il au jeune homme. Nos divertissements sont maintenant finis. Ces êtres... se sont fondus en air, en air subtil; pareils à l'édifice sans base de cette vision, les tours coiffées de nuages, les palais somptueux, les temples solennels, le grand globe et tout ce qu'il contient, se dissoudront un jour, et de la même manière que cette insubstantielle fantasmagorie, ils se dissiperont sans laisser derrière eux un flocon de vapeur. Nous sommes de l'étoffe dont sont faits les rêves; notre petite vie est environnée de sommeil 1. » C'est là, nul ne le conteste, un beau couplet. Mais qu'en avons-nous affaire? Prospéro vient de donner sa fille à Ferdi-. nand; Junon et Cérés, évoquées par lui, ont comblé les deux jeunes gens de bénédictions, leur ont promis les honneurs, la richesse, la félicité : peut-on croire qu'il choisisse un pareil moment pour leur remontrer la brève durée des choses terrestres? Il termine d'ailleurs en disant : « Pardonnez à ma faiblesse; mon cerveau est troublé ». Le vieux magicien a confondu peut-être l'épithalame avec la complainte; en tout cas, sa complainte lui paraît à lui-même si déplacée qu'il s'excuse sur l'âge.

On n'admire pas moins un autre couplet, celui dont Macbeth accueille la mort de sa femme. « Demain, et demain, et demain, — de jour en jour, à petits pas, nous nous glissons jusqu'à la

1. La Tempête, acte IV, scène unique.

dernière syllabe du temps inscrit dans le livre de nos destinées, et tous nos hiers n'ont été que des fous qui nous ont ouvert la route vers la poussière de la mort. Eteins-toi, éteins-toi; court flambeau! La vie, ce n'est qu'une ombre qui marche, un pauvre comédien qui gambade et s'agite pendant l'heure concédée, et dont on n'entend plus parler ensuite; c'est un conte récité par un idiot, un conte plein de tapage et de fureur, qui ne signifie rien 1. « Nouveau lieu commun, et sur un thème analogue. Mais, quelque inopportunes qu'elles fussent, les réflexions émises par Prospéro convenaient au personnage; dans la bouche de Macbeth, ces propos philosophiques ne sont pas sans nous surprendre. Où la philosophie va-t-elle se nicher? Du reste, le misérable n'éprouve aucune crainte pour son existence. Nul homme né de la femme ne lui fait peur, et la Mort elle-même ne peut rien contre lui jusqu'au jour où les arbres marcheront; il ignore que Macduff fut arraché avant terme du ventre de sa mère, que la forêt voisine va bientôt se mettre en marche. Si une pareille tirade s'accorde mal avec son caractère, elle n'a nul rapport avec sa situation.

Shakespeare se substitue encore à ses personnages lorsqu'il leur prête ce qu'on appelle des mots d'auteur. Chaque pièce nous en fournirait maints exemples ; les deux suivants, tirés d'Othello, sont bien caractéristiques.

Le premier, c'est quand l'enseigne invite Rodé- rigo, dont il exploitera la sottise, à emporter le

1. Macbeth, acte V, scène v.

plus d'argent possible1. « Mets de l'argent dans ta bourse, lui dit-il, suis-nous à la guerre; dissimule ton visage sous une barbe empruntée; mets de l'argent dans ta bourse. 11 n'est pas croyable que Desdémone continue longtemps d'aimer le More — mets de l'argent dans ta bourse — ni que le More l'aime longtemps...; mets seulement de l'argent dans ta bourse. Ces Mores sont changeants dans leurs passions — remplis ta bourse d'argent », etc. Puis : « Ramasse tout l'argent que tu pourras... Fais de l'argent... Va, fais de l'argent... Va, pro- cure-toi de l'argent... Adieu! mets de l'argent en quantité suffisante dans ta bourse. » Certes, Rodérigo est un niais; mais l'est-il au point qu'une pareille insistance ne lui rende pas suspect le zèle de son compère?

Et voici le second exemple.

Lorsqu'Othello va quitter Venise, il laisse Desdémone aux soins d'Iago en disant de lui : « C'est un homme honnête », et en lui disant : « Honnête Iago, je te la confie 2 ». Lorsqu'il apprend par Cassio que l'enseigne a reçu des instructions pour la garde nocturne : « Iago, déclare-t-il, est très honnête3 » ; et, après la rixe du second acte, lorsqu'il voit Montano blessé : « Honnête Iago, parle lt ». Semblablement Cassio, lorsque l'enseigne lui a recommandé de solliciter Desdémone : « Vous me donnez là un excellent conseil... Bonne nuit, honnête Iago 5. » Et semblablement Desdémone elle-

1. Acte I, scène m.

2. Id., ibid.

3. Acte II, scène III.

4. Id., ibid.

5. Id., ibid.

même, lorsqu'Emilie l'assure que son mari déplore la disgrâce du lieutenant comme il déplorerait la sienne. « Oh! c'est un honnête garçon 1 ! » Othello, Cassio et Desdémone semblent s'être entendus. Chaque fois qu'Iago commet ou va commettre une gredinerie, il reçoit d'eux un brevet d'honnêteté. N'est-ce pas Shakespeare qui leur a donné le mot?

Quel que soit l'état ou le caractère des personnages, le poète anglais leur fait presque toujours parler, dans les circonstances pathétiques, un langage artificiel et conventionnel.

Écoutons Othello quand il commence à croire que Desdémone l'a trompé. « Lève-toi, lève-toi du fond de l'enfer, noire vengeance! Cède à la tyrannie de la haine ta couronne et le trône de mon cœur, ô amour l Gonfle-toi, mon sein, sous la cargaison que tu portes, car elle est composée de langues d'aspics 2: » Écoutons encore lady Macbeth, quand elle s'excite à tuer Duncan. « Venez, esprits qui accompagnez les pensées de mort; dépouillez-moi ici de mon sexe, et, de la tête à la pointe de l'orteil, remplissez-moi de la plus implacable cruauté! Epaississez mon sang, etc. Entrez dans mes mamelles de femme et servez-vous de mon lait en guise de fiel, etc. Viens, épaisse nuit, et revêts-toi de la fumée d'enfer la plus foncée, afin que mon poignard perçant ne voie pas la blessure qu'il va faire3 », etc., etc. On peut se demander si ces tirades méritent l'admiration des critiques par leur galimatias ou par leur pathos. Ce qui est sûr,

1. Acte III, scène m.

2. Id., ibid.

3. Acte I, scène v.

c'est que ni une lady Macbeth ni un Othello n'usèrent jamais d'un pareil style.

Au cinquième acte de Coriolan, Shakespeare, dans la scène entre Coriolan etVolumnie, ne trouve rien de mieux que de reproduire Plutarque. Mais il ajoute ^ pourtant certaines phrases de son cru. Lorsqu'il voit entrer Volumnie avec le jeune Marcius :

« Ma mère, dit-il, se courbe comme si l'Olympe était fait pour s'humilier devant une fourmilière, et . mon jeune garçon porte un aspect d'intercession qui fait crier à la grande Nature : « Ne refuse pas ! » Ensuite, lui adressant la parole : « Qu'est-ce là? Vous pliez le genou devant moi ! devant le fils que vous avez fouetté? En ce cas, que les cailloux de la maig-re plage aillent frapper les étoiles, que les vents révoltés lancent les cèdres orgueilleux contre le soleil. enflammé! ! » Et, lorsque sa mère lui demande s'il reconnaît Valérie : « La noble sœur de Publi- cola! répond-il, la lune de Rome, aussi chaste que les glaçons qui, formés du plus pur de la neige congelée par le froid, se suspendent sur le temple de Diane 11. » Toutes les beautés pour lesquelles on vante cette scène, le poète anglais les a prises chez Plutarque; nous ne le reconnaissons qu'à des figures outrées et à des hyperboles saugrenues.

Dans la nouvelle italienne d'où Shakespeare a tiré le sujet de Roméo et Juliette, quand le frère Laurent semble douter que la jeune fille puisse « subir une chose terrible comme la mort » (endormie par un narcotique, on la portera au tombeau des Capulets) : « Mon père, dit-elle seulement, n'ayez aucune inquiétude; si je devais retrouver

1. Scène m.

Roméo en traversant les peines de l'enfer, je ne craindrais pas le feu éternel. » Dans la pièce, Juliette multiplie à plaisir les images les plus affreuses. « Ordonne-moi de sauter du haut des remparts de la tour, là-bas, de marcher dans les sentiers où rôdent les brigands; ordonne-moi de me glisser là où les serpents se tiennent, enchaîne-moi avec des ours rugissants, enferme-moi de nuit dans des charniers combles jusqu'au faîte d'os de morts au cliquetis sec, de membres en putréfaction et de crânes jaunes et chauves, ordonne-moi de descendre dans une fosse nouvellement creusée et de m'ense- velir avec un homme mort sous le même linceul, toutes ces choses, je les entreprendrai sans trouble, sans hésitation1. » Au mot si simple et si fort du conteur italien, Shakespeare substitue des outrances ridicules. Ce mot exprimait admirablement l'amour de Juliette; mais, dans le drame anglais, c'est Shakespeare lui-même qui parle, et sa faconde ne tarit pas.

Nous avons cité en partie la' malédiction de Lear contre Goneril2. Son rôle abonde en tirades

1. Acte IV, scène i.

2. Cf. page 227. — La voici dans son entier : « Ténèbres et diable !... 0 ingratitude! démon au cœur de marbre, plus hideux quand tu te montres chez un enfant que les monstres de la mer! — Exécrable vautour femelle!... Ecoute, Nature, écoute; chère déesse, écoute! Suspends ton projet, si tu avais l'intention de rendre cette créature féconde ! porte la stérilité dans ses entrailles! dessèche en elle les organes de la génération, et que de son corps dégradé il ne sorte jamais un enfant pour la respecter. Si elle doit engendrer, crée-lui un enfant détestable, afin qu'il vive pour lui être une croix, un tourment contre nature; qu'il imprime les rides sur son front en pleine jeunesse; qu'il creuse des canaux dans ses joues par les larmes qu'il lui fera verser! qu'il tourne en rires et en mépris tous les soins et tous les bienfaits de sa mère, afin qu'elle sente combien un

non moins frénétiques. Par exemple, quand il vague sur la bruyère : « Soufflez, vents, hurle-t-il, et crevez vos joues!... Cataractes et trombes, vomissez vos flots jusqu'à ce que vous ayez submergé nos clochers, noyé les coqs de leurs cimes. Flammes sulfureuses, rapides comme la pensée, avant-cour- rières des foudres qui fendent les chênes, grillez mes cheveux blancs ! Et toi, tonnerre qui ébranles tout, aplatis l'épaisse rotondité du globe terrestre, brise les moules de la nature et détruis d'un coup tous les germes qui produisent l'homme ingrat ! Gronde à plein ventre!... Crache, feu! vomis, pluie 1 » etc., etc. Oh ! le beau tintamarre de prosopopées, d'apostrophes et de métaphores! Évidemment Shakespeare n'a vu dans ce rôle qu'une admirable matière à déployer toute sa rhétorique.

Macbeth, d'un bout à l'autre, est rempli de semblables morceaux. Ainsi, lorsque le thane hésite encore à tuer Duncan : « Ses vertus, dit-il, plaideront comme des anges aux voix de trompette contre ce forfait énorme, et la pitié, comme un enfant nu et nouveau-né porté sur la tempête, ou comme les chérubins du ciel montés sur les invisibles coursiers de l'air, frappera si vivement tous les yeux de l'acte horrible, que les larmes qu'elle leur arrachera abattront le vent2. » Et rappelons encore les deux récits de bataille qui se trouvent au début. Un capitaine rencontré par Duncan lui raconte en ces termes les exploits de Macbeth : « Le brave Macbeth, dédaignant la

enfant ingrat est une douleur plus aiguë que la dent du serpent! (acte I, scène iv).

1. Acte III, scène h.

2. Acte I, scène VII.

Fortune, a brandi son épée fumante d'un sanglant carnage, et, tel un favori de la valeur, s'est taillé un passage dans les rangs.... De même que des tempêtes fatales aux navires et d'effrayants coups de tonnerre partent précisément du point où le soleil a commencé à luire, de même, dans une action d'où l'aide semblait devoir venir, c'est le danger qui a surgi.... La justice unie à la bravoure armée n'avait pas plus tôt forcé ces Kernes agiles à demander leur salut à leurs talons, que le Seigneur de Norvège, saisissant cette occasion favorable, a commencé une nouvelle attaque, etc. Pour dire vrai, Macbeth et Banquo ressemblaient à des canons bourrés à outrance qui renverraient double décharge; tous deux faisaient succéder avec une double vitesse leurs coups sur l'ennemi. Avaient-ils l'intention de prendre un bain de sang fumant ou d'immortaliser un autre lieu sous le nom de Golgotha, je l'ignore 1 »... Là, le narrateur s'arrête : « Je m'affaiblis, soupire-t-il, mes plaies crient au secours ». Expliquerons- nous son emphase par la fièvre? Mais Ross qui n'a reçu, lui, aucune blessure, parlera tout à l'heure sur le même ton. « Je viens de Fife, où les étendards déployés s'agitent, insultant le ciel et éventant nos hommes à les glacer de terreur. Le roi de Norvège en personne a commencé un effrayant engagement jusqu'à ce que le fiancé de Bellone, cuirassé à toute épreuve, l'ait affronté pointe contre pointe », etc., etc. Aussi bien, quand le capitaine s'est interrompu, Duncan le félicite : « Tes paroles te font honneur comme tes

1. Acte I, scène n.

blessures ». Ne serait-ce pas là un témoignage que Shakespeare rend lui-même à sa propre grandiloquence?

Après le rhéteur, voici maintenant le précieux, le diseur de concetti, l'euphuïste. Shakespeare rivalise avec Lily; et les subtilités de langage ou de sentiment sont chez lui d'autant plus impertinentes, que, poète dramatique, il les attribue à ses personnages.

Dans Roméo et Juliette, sait-on comment Roméo décrit, tout au début, l'état de son cœur? « 0 haine aimante! Lourde légèreté! sérieuse vanité! chaos informe de formes harmonieuses au regard 1 plume de plomb! fumée brillante! feu de glace! santé malade! sommeil toujours éveillé, qui n'est pas ce qu'il est! Tel est l'amour que j'éprouve, et pourtant je n'éprouve pas d'amour. » Sans doute le jeune homme n'a pas encore été touché par la véritable passion : et, d'après les critiques, s'il abuse des concelli à la mode quand il croit aimer Rosa- line, il bannit, dès qu'il aime Juliette, les raffinements qui exprimaient jusqu'alors, non un cœur bien atteint, mais une imagination échauffée. Citerons-nous quelques spécimens de ce nouveau style? Lorsqu'il va sauter dans le jardin de sa maîtresse : « Allons, mon corps, dit-il, allons, lourde argile, retourne en arrière et retrouve ton centre1 ». Voilà les premières paroles qu'inspire son amour pour Juliette à ce modèle des amants. Puis, sous le balcon de la jeune fille : « Quelle est la lumière qui perce là-bas à travers la fenêtre? La fenêtre est l'Orient, et Juliette est le soleil. Lève-

1. Acte II, scène i.

toi, bel astre, et tue la lune envieuse, qui est déjà malade et pâle de chagrin parce que toi, sa suivante, tu es bien plus belle qu'elle : ne sois pas sa suivante, puisqu'elle est envieuse, etc., etc. C'est ma dame! oh! c'est mon amour! Deux des plus belles étoiles du firmament entier, ayant quelque affaire, supplient ses yeux de briller à leur place dans leur sphère jusqu'à leur retour. Et si, par hasard, ses yeux étaient à présent dans leur sphère et les étoiles dans sa tête? Mais non, l'éclat de son visage ferait honte à ces étoiles comme le plein jour fait honte à une lampe 1 », etc., etc. Que disaient donc nos critiques? Roméo répète à sa manière les galants lieux communs sur lesquels s'exerçaient tant de sonnettistes contemporains en célébrant une maîtresse imaginaire : et ni Desportes, ni, plus tard, Voiture et Maleville, n'ont chanté d'un autre ton leurs « belles matineuses ». Peu après, voici dans quel jargon il demande à frère Laurent de le marier avec Juliette : « J'ai été blessé par quelqu'un qui a été blessé par moi : notre guérison dépend de ton appui et de ta sainte médecine. Je n'ai point de haine, saint homme, car, vois, mon intercession s'étend aussi à mon ennemi2. » Naturellement, le frère écoute sans rien comprendre. Il prie Roméo d'économiser son esprit. « Parle en termes simples et ronds. » Si c'était le moindrement son affaire, il lui donnerait la même leçon qu'Alceste à Oronte :

Ce style figuré dont on fait vanité

Sort du bon caractère et de la vérité 3 ;

1. Acte II, scène u.

2. Ibid., scène III..

3. Le Misanthrope, acte I, scène il.

ou que La Bruyère à Acis : « Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid; que ne dites-vous : Il fait froid1 ? »

Juliette; d'ailleurs, n'est pas en reste avec son amant. Quand les lamentations de la nourrice lui laissent croire qu'il s'est tué, elle cultive encore le jeu de mots. « S'est-il tué lui-même? Réponds seulement oui, cette simple syllabe m'empoisonnera mieux que l'œil meurtrier d'un basilic. Je n'existe plus, si un tel oui a lieu d'exister2. » Plus loin, quand elle apprend que Roméo a tué Tébaldo, la voilà égrenant tout un chapelet d'antithèses plus ingénieuses les unes que les autres. « 0 cœur de serpent caché sous une face en fleur 1 Jamais dragon habita-t-il une si belle caverne? Beau tyran! angé- lique démon! corbeau aux plumes de colombe! agneau à la rage de loup ! exécrable réalité sous la plus divine apparence! exact contraire de ce que tu paraissais exactement! saint damné! honorable scélérat3 ! » Et, dans toute la pièce, elle affecte, en exprimant son amour, un langage non moins factice que celui de Roméo. Écoutons-la, par exemple, rappeler le jeune homme après la scène du balcon.

« Psst! Roméo! psst! Oh! que n'ai-je la voix d'un fauconnier pour faire revenir à moi ce gentil tiercelet! L'esclavage a la voix enrouée et' ne peut parler haut; saiis cela, je percerais la caverne où dort Echo et je rendrais sa voix aérienne plus enrouée que la mienne à force de lui faire répéter

1. Caractères, chap. V, § 7.

2. Acte III, scène u. — Juliette équivoque sur le mot 1, (je moi), qui, dans l'ancienne langue, signifiait aussi oui (1 pour ay).

3. Acte III, scène ii.

le nom de Roméo f. » Puis, dans le même acte, lorsqu'elle a envoyé la nourrice s'informer du rendez-vous : < Les hérauts de l'amour devraient être les pensées qui courent dix fois plus vite que les rayons du soleil repoussant les ombres sur les cimes des collines obscures; c'est pourquoi ce sont des colombes aux ailes agiles qui traînent l'Amour, et c'est pourquoi Cupidon, rapide comme le vent, porte des ailes.... Si la nourrice avait les affections et le sang chaud de la jeunesse; elle serait, en ses mouvements, aussi rapide qu'une balle; mes paroles la lanceraient droit à' mon doux amour, et ses paroles, à lui, me la relanceraient2. » Enfin, dans l'acte suivant, lorsqu'elle attend la nuit qui doit être sa première nuit d'amour : « Galopez à pleine course vers le palais de Phœbus, coursiers aux pieds de flamme; un cocher comme Phaëton vous aurait bien vite poussés vers l'Occident.... Viens, nuit! viens, Roméo! viens, toi qui serais le jour au sein de la nuit, plus blanc que la neige sur le dos d'un rocher. Viens, nuit charmante, viens, aimable nuit au front sombre, donne-moi mon Roméo, et, lorsqu'il mourra, prends-le et coupe-le en petites étoiles, et il rendra la face du soleil si brillante que le monde entier adorera la nuit et n'honorera d'aucun culte le gai soleil »

Les critiques auxquels il en coûte le plus de ne pas tout admirer chez le poète anglais reconnaissent que le langage de Roméo et de Juliette s'accorde mal avec un sincère et profond amour. « Ecartons-en, dit M. Mézières, les traits de mau-

1. Acte II, scène II.

2. Scène v.

3. Scène II.

vais goût qui tiennent au temps et à la jeunesse de Shakespeare, les souvenirs mythologiques qui se pressent dans ses premières œuvres et l'affectation italienne que Lily a répandue dans la société et dans la littérature anglaise1. » A la bonne heure. Mais, une fois tout cela « écarté », que restera-t-il? D'ailleurs, quoiqu'un pareil style lui semble « faux et exagéré », M. Mézières loue la vérité du sentiment. Ici, nous ne comprenons plus très bien ce qu'il veut dire : si l'expression de l'amour est fausse, comment donc y reconnaît-il que l'amour est vrai?

En réalité, ce ne sont pas Roméo et Juliette qui parlent. Oubliant ses personnages, le poète accumule à plaisir toutes les figures que lui fournissait le répertoire de la galanterie.

Nous trouverions dans les autres pièces d'innombrables passages où il se fait un jeu d'offenser la nature et la vérité. Faux brillants, pointes, métaphores alambiquées, baroques hyperboles, voilà, pour lui, le miracle de l'art. On veut que, dans Peines d'amour perdues, il s'en prenne au goût précieux. Et sans doute, don Adriano de Armado y joue un rôle grotesque. Mais le mot que la princesse lui applique : « Cet homme ne parle pas comme une créature de Dieu2 », caractériserait fort bien les autres personnages et la princesse elle-même. Gâté jusqu'aux moelles par l'euphuïsme contemporain, Shakespeare, fût-ce quand il le raille, en agrémente son style.

Ses jeunes gens, ses amoureux, ne sont pas du reste les seuls qu'il fasse parler de la sorte. Si, pour

1. Shakespeare, ses œuvres et ses critiques, chapitre VI.

2. Acte V, scène i.

citer un exemple, nous revenons à Roméo et Juliette, les deux Capulets y tiennent quelquefois des propos non moins ingénieux. Madonna Capulet, lorsqu'elle veut persuader Juliette d'épouser le comte Pâris, lui en trace le portrait suivant : « Vous le contemplerez pendant notre fète. Lisez et relisez le volume de son visage, et découvrez le bonheur écrit par la plume de la beauté; quant à ce qui pourra vous paraître obscur dans le volume, cherchez-en l'explication dans le commentaire de ses yeux. Ce précieux livre d'amour, cet amant non relié, n'attend qu'une couverture. Le poisson vit dans la mer et c'est un grand honneur pour la beauté extérieure de pouvoir envelopper la beauté intérieure' », etc. Plus loin, Capulet, voyant Juliette qui pleure, lui dit : « Toujours ces ondées! Dans ta petite personne, tu représentes à la fois la barque, la mer et le vent; car, dans tes yeux, que je puis appeler une mer, monte et descend sans cesse une marée de larmes; la barque qui navigue au milieu de ce flot salé est ton corps, les vents sont tes soupirs; et soupirs et larmes brûlantes, luttant ensemble de violence sans aucun moment de calme, finiront par faire naufrager ton corps battu de la tempête 2 ». Assurément, ni madonna Capulet, ni son bonhomme de mari n'ont trouvé tout seuls de pareilles finesses. Mais ne fallait-il pas que Shakespeare nous montrât sa propre ingéniosité?

Signalons enfin les redondances, les épithètes oiseuses, les périphrases déplacées et insignifiantes : là encore, c'est l'auteur qui se trahit.

1. Acte I, scène III.

2. Acte III, scène v.

Olivier1 raconte de la manière suivante comment : son frère Orlando le sauva : « Il passait dans la - forêt, mâchant l'aliment doux et amer que lui présentait son imagination. Grands dieux! quelle aventure! Il jette ses regards à ses côtés, et remarquez le spectacle qui s'offre à lui ! Sous un chêne dont l'âge avait couvert les rameaux de mousse et dont la cime élevée était chauve de stérile antiquité, un misérable en haillons, avec une barbe exubérante2, dormait couché sur le dos; autour de son cou s'était enroulé un serpent vert et doré qui approchait sa tête furtivement menaçante de la bouche ouverte du dormeur ; mais soudainement, en voyant Orlando, il s'est déroulé et s'est glissé en replis tortueux sous un buisson. A l'ombre de ce buisson était couchée, les mamelles arides, une lionne qui, la tête contre terre, épiait comme un chat le moment où le dormeur se réveillerait, car c'est la royale disposition de cette bête de ne toucher à rien de ce qui semble mort3 », etc. Admirable narration, où l'on voit bien que Shakespeare prodigue tous ses ornements! Sans doute Olivier a dormi pendant ce temps d'un profond sommeil; mais le poète lui vient en aide pour que son récit ne soit pas trop sec.

Très souvent, les choses les plus simples sont exprimées par des circonlocutions. Prospéro 40, quand paraît Ferdinand, dit à sa fille : « Relève les rideaux frangés de tes yeux 5 ». Quand madonna

1. Comme il vous plaira.

2. C'est Olivier.

3. Acte IV, scène III.

4. La Tempête.

5. Acte I, scène n.

Montaigu demande à Benvolio s'il a vu Roméo, il répond : « Une heure avant que le bien-aimé soleil eût mis sa tête à la fenêtre d'or de l'Orient, une inquiétude m'a poussé à sortir 1 », etc. Puis Montaigu, piqué sans doute d'émulation : « Tout aussitôt que le soleil commence, au plus lointain de l'Orient, à ouvrir les rideaux d'ombre du lit de l'amour, mon fils se sauve du logis », etc. De même Hélène2, quand le roi veut savoir en combien de temps elle espère le guérir : « Avant, dit-elle, que les chevaux du soleil aient promené deux fois autour de son cercle diurne leur porteur de torche enflammé, avant que l'humide Hespérus ait éteint deux fois dans le brouillard et la vapeur de l'Occident sa lampe nocturne, avant que le sablier du pilote ait compté vingt-quatre fois les furtives minutes à mesure qu'elles passent3 ».

Il y a aussi des périphrases chez Corneille et surtout chez Racine. Dans Phèdre, OEnone, se plaignant que sa maîtresse ne prenne ni repos ni aliments, lui adresse ces quatre vers :

Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux

Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux

Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure

Depuis que votre corps languit sans nourriture4.

Mais notre tragédie, peinture d'une vie idéale, écartait tout ce qui eût évoqué la réalité concrète. Et comment OEnone dirait-elle à Phèdre :

Voilà trois jours entie4que vous ne mangez pas? Sj

Shakespeare, lui, peint le monde réel, il ne se

1. Acte l, scène i.

2. Tout est bien qui finit bien.

3. Acte II, scène i.

4. Acte I, scène ni.

fait aucun scrupule d'en décrire les aspects les plus vulgaires, il en exprime par des mots crus les détails les plus ignobles. La périphrase, qu'imposaient à Racine les convenances de la tragédie classique, est, chez le poète anglais, un enjolivement. Hélène, sans autres façons, dirait fort bien : « Vous serez guéri avant deux jours ». C'est Shakespeare qui se met en frais. Voulant nous donner un échantillon de beau style, il y a réussi au point que nos pseudo-classiques eux-mêmes en pourraient être jaloux.

Mais quelques autres exemples montreront encore mieux combien l'amour des belles phrases, le goût des fioritures ou des arabesques prévalent chez lui sur le naturel et la vraisemblance.

Rappelons-nous le récit par lequel, dans Hamlet, Gertrude apprend à Laërtes la mort de sa sœur. « Votre sœur s'est noyée. — Noyée! Oh! Où cela? — Près d'un cours d'eau, il y a un saule qui mire ses feuilles blanchâtres dans la glace de l'onde; elle est venue là avec des guirlandes fantasques composées de renoncules, d'orties, de marguerites, et de ces longues fleurs pourprées que nos bergers au langage indécent appellent d'un nom plus grossier, mais que nos chastes vierges nomment doigts de mort; pendant qu'elle grimpait à ce saule pour accrocher à ses rameaux retombants sa couronne d'herbes fleuries, une branche envieuse s'est cassée, et alors, elle et ses trophées de verdure sont tombés dans l'eau gémissante. Ses vêtements se sont déployés sur la surface de l'eau, et ils l'ont soutenue un instant, pareille à une Sirène : pendant ce temps-là, elle chantait des fragments de vieux chants, comme une personne sans conscience de

sa détresse ou comme une créature native ou habitante de cet élément; bientôt ses vêtements pesants de l'eau qu'ils avaient bue arrachèrent la pauvre malheureuse à ses lais mélodieux et la conduisirent .à un tombeau de vase 1. » Si Laërtes avait le moindre sens littéraire, un morceau pareil allègerait sans doute sa peine. Mais, après avoir écouté Gertrude, il se borne à dire, tout bêtement : « Alors, elle s'est noyée? — Noyée, noyée », répond la reine, non peut-être" sans quelque dépit en voyant que tant d'art le laisse insensible. Fallait-il donc étaler devant un rustre les plus savantes grâces de son langage?

Dans Cymbeline, lorsque Pisanio a fait lire à Imogène la lettre où Posthumus lui ordonne de la tuer : « C'est la calomnic qui la tue », s'écrie le vieux serviteur; et ce mot rend bien la douleur et l'indignation de la jeune femme; mais sait-on ce que Shakespeare y ajoute pour son propre compte? « La calomnie, dont le tranchant est affilé comme l'épée, dont la langue dépasse en venin tous les serpents du Nil, dont le souffle, porté en poste sur tous les vents, répand le mensonge sur tous les coins du monde, la calomnie qui souille tout, rois, reines, États, vierges, matrones, secrets de la tombe même où elle trouve moyen de se glisser 2. » Ici encore, peu importent au poète le personnage et les circonstances. Ce n'est plus Imogène qui parle, c'est Shakespeare qui écril; il se délecte à loisir dans sa propre verbosité.

Et comment qualifier le couplet célèbre où Macbeth, après le meurtre de Duncan, exprime ses

1. Acte IV, scène VII.

2. Acte III, scène iv.

angoisses et son épouvante? « J'ai cru, dit d'abord le thane, que j'entendais une voix me crier : Ne sommeille plus! Macbeth tue le sommeil! » Mais ce misérable n'en reste pas là. « ... L'innocent sommeil, continue-t-il pendant quatre vers, le sommeil qui répare l'étoffe de notre existence déchirée par le souci, la mort de chacune de nos journées, le bain du dur travail, le baume des âmes malades, le second agent de la grande nature, le principal nourricier du festin de la vie'. » Ainsi, quand la terreur et l'horreur étranglent encore sa voix, il s'amuse à moduler sur le sommeil toutes les variations que peut fournir un Gradus ad fa/'- nassum; et sans doute lady Macbeth, en l'interrompant, nous fait tort de quelques-unes.

1. Acte II, scène Il.

CONCLUSION

Dans un passage bien connu et souvent cité, Chateaubriand condamne « la critique des défauts1 ». On n'a guère trouvé dans ce volume que ceux dont abonde le théâtre shakespearien. Mais peut-être la critique des défauts — et Chateaubriand, fût-ce en jugeant Shakespeare, ne se l'est point interdite2, vaut-elle bien « la critique des beautés », qui, trop souvent, consiste en louanges hyperboliques et vaines. Elle se justifie du moins quand on veut réagir contre une aveugle admiration .

En réponse aux shakespearolâtres allemands ou anglais, lesquels, voilà cinquante ans, nous accusaient de ne pas comprendre Shakespeare, M. Mézières, dans la préface de son estimable ouvrage, énumérait les travaux de Guizot, de Barante et de Villemain; il se plaignait qu'on affectât de les ignorer outre-Rhin et outre-Manche, qu'on y parlât de nous « comme si nous n'avions pas changé depuis le XVIIIe siècle », comme si nous partagions encore « les opinions de Voltaire3 ». -

1. Article sur les Annales littéraires de Dussault, 1819.

2. Cf. l'Essai sur la Littérature anglaise.

3. Shakespeare, ses œuvres et ses critiques.

C'était faire trop aisément amende honorable. Déjà, les Villemain, les Barante et les Guizot avaient subi l'ascendant de la critique anglaise ou allemande. Un siècle avant eux, Voltaire, — oui, Voltaire lui-même, — émettait sur Shakespeare, dans la dix-huitième de ses Lettres philosophiques, une appréciation qui ne laisse pas d'être juste.

Notre goût, ce goût classique de la sobriété, de \* l'ordre, de la proportion harmonieuse, nous rend, encore aujourd'hui, quand nous ne nous laissons pas séduire par des influences étrangères, plus sensibles à certains défauts que les Anglais et les Allemands. Devons-nous donc simuler une admiration de commande? Aussi bien, les défauts du théâtre shakespearien n'offensent pas seulement le goût français. Shakespeare se moque de la vérité et de la raison. Il brouille au hasard les aventures baroques, les épisodes adventices et disparates ; il ne sait pas mieux suivre une idée ou soutenir un caractère que combiner une action; son tragique consiste généralement en truculentes tirades et son comique soit en jeux d'esprit, soit en calembredaines.

Nous ne saurions cependant lui refuser le nom de grand poète. Et peut-être n'est-ce pas assez dire, — à moins que ce ne soit dire trop. Miroir de la nature, si l'on veut, son œuvre, énorme et difforme, l'exagère et la grossit, tantôt l'enjolive et tantôt la fait grimacer. Incapable de contenir son imagination, il s'y abandonne à corps perdu. De là les incohérences et les écarts, de là les brutalités et les raffinements, le pathos et le phébus, le galimatias et le fatras. Mais, lors même qu'il choque outrageusement la raison et la vérité, nous avons

beau le taxer de barbare, l'éclat, la fougue, l'extraordinaire mobilité de son imagination nous éblouissent et nous confondent; et cela suffit pour le mettre hors de pair.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre shakespearienne, malgré tant de beautés admirables, est, à tout prendre, un immense fouillis. On croirait le plus souvent celle d'un écolier, d'un écolier génial, qui, n'ayant ni expérience, ni mesure, ni tact, gaspille

prématurément son g^ie!àtj<Mif.

TABLE DES MATIÈRES;

INTRODUCTION X.7-V:. 1

CHAP. I. La Composition 5 I. L'Unité 5 II. Les Expositions et les Dénouements ... 32 III. La Composition intérieure 48

— n. Les Conventions 63

— III. L'Invention 77

— IV. Le Pathétique; le Comique 105 I. Le Pathétique 105 II. Le Comique 114

— V. L'Exactitude historique et la Couleur locale .. 151

— VI. La Morale 169

— VII. Les Caractères 206 I. Personnages incohérents .. 206 II. Personnages mal représentés 218 III. Les Traîtres : Iachimo, Richard III,Edmond,

Iago 232 IV. Les Femmes 242

— VIII. La Psychologie dans les grands personnages :

Macbeth et Othello; Hamiet 256

— IX. L'Auteur à la place des personnages 280

CONCLUSION ....................... 301

Dngard (M.) : La société américaine;

2' édit. 1 vol.

Ouvrage couronné par l'Aeadémie française.

Ferry (&.) : Le coureur des bois. 2 vol. — Costal l'Indien. 1 vol.

Filon (A.) : Mérimée et ses amis. 1 vol. — La caricature en Angleterre. 1 vol.

Panok-Brentano : Légendes et archives de la Bastille. 1 vol.

— Le drame des poisons. 1 vol.

— L'affazre dù Collier. 1 vol.

— La 7nort de la reine. 1 vol.

— Les Nouvellistes. 1 vol.

— Figaro et ses devanciers. 1 vol. — La Bastille des Comédiens. 1 vol. — Mandrin. 1 vol.

Gailly de Taurines (Ch.) : Aventuriers et Femmes de qualité. 1 vol.

— Père et fille, Philippe de Campagne et Sœur Catherine de Ste Suzanne à Port-Royal. 1 vol.

Gaultier (Paul) Le rire et la caricature. 1 vol.

Ouvrage couronné par l'Académie rrançaise. Gebhart (E.), de l'Académie française : D'Ulysse à Panurge. Contes héroï- comiques. 1 vol.

Leneru (M.) : Les Affranchis, pièce en 3 actes. 1 vol.

— Les Redoutables, pièce en 3 actes.

1 vol.

Llégeard (S.) : Les grands cœurs, po6- sies. 1 vol.

— Au caprice de lu. plume. 1 vol.

— Rêves et combats. 1 vol.

Mézières (A.), de l'Académie française :

Hors de France 1 vol.

— Morts et vivants. 1 vol.

Michelet (J.) : L'oiseau; 178 édit. 1 vol.

Millet (P.) : La France provinciale. Vie sociale. — Mœurs administratives. 1 v.

Ralston : Contes populaires de la Russie. 1 vol.

Rosebery (Lord) : Napoléon, la dernière phase. 1 vol.

Taine (H.) : Étienne Mayran, fragments. 1 vol.

Tiersot (J.) : Les fêtes et les chants de a Révolution française. 1 "01.

Valbert : Hommes et choses d'Allemagne. 1 vol.

— Hommes et choses du temps présent.

1 vol.

2e SÉRIE, A 3 FR. LE VOLUME

Du Mesnll (A.) : Souvenirs de lectures.

1 vol.

Erokmann-Chatrian : L'ami Frits.

1 vol.

Meunier (G.) : L'Œuvre de Cherbuliez.

Extraits choisis à l'usage de la jeu-

nesse, avec une notice sur la vie et les œuvres de l'auteur. 1 vol.

Robertet (G.) : L'Œuvre de Lamartine.

Extraits choisis à l'usage de la jeunesse, précédés d'une notice sur Lamartine. 1 vol.

3 SÉRIE, A 2 FR. LE VOLUME

Joliet (Ch.) : Mille jeux d'esprit.

1 vol.

— Nouveaux jeux d'esprit. 1 vol.

Zacoone: Nouveau langage des fleurs, avec 12 gravures en couleur. 1 vol.

48 SÉRIE, A 1 FR. LE VOLUME

About (Edm.) : Alsace (1871-1872).

1 vol.

— Les mariages de Paris. 1 vol.

— Les mariages de province. 1 vol. — La vieille roche:

1" partie: Le mari imprévu. 1 vol. 2' partie : Les vacances de la comtesse. 1 vol.

3e partie : Le marquis de Lanrose.

1 vol.

— Le [!Ilah. 1 vol.

— Toila. t vol.

— L'infâme. 1 vol.

— Le l'urco.- Le bal des artistes. — Le poivre. — L'ouverture au château. — Tout Paris. — La chambre d'ami. — Chasse allemande. — L'inspection générale. — Les cinq perles. 1 vol.

— Trente et quarante. — Sans dot. — Les -parents de Bernard. 1 vol.

— irermaine. 1 vol.

— Maitre Pierre. 1 vol.

— Madelon. 2 vol.

— I.e roi des montagnes. 1 vol.

— lhéâtre impossible. 1 vol.

— L'homme à l'oreille cassée. 1 vol. Barine (Arvède) : Princesses et grandes dame,. 1 vol.

— Poètes et névrosés. 1 vol.

— Bourgeois et gens de peu. 1 vol.

— Portraits de emmes (Mme Carlyle.

— George Eliot. — Une détraquée. — Un couvent de femmes en Italie au XVIe siècle. — Psychologie d'une sainte). 1 vol.

Bernardin de Saint-Pierre : Paul et

Virginie. 1 vol.

Berthet (Élie) : Les houilleurs de Poli- gnies. 1 vol.

Cherbuliez (V.), de l'Académie française : Prosper Randoce. 1 vol.

— PaulAléré. 1 vol.

— Le roman d'une honnête femme.

1 vol.

— Meta Boldenis. 1 vol.

— Miss Rovell. 1 vol.

— Le comte Kostia. 1 vol.

— Samuel Brohl et Cie. 1 vol.

— L'aventure de Ladislas Bolski. 1 vol.

Cherbullez (V.) (suite) : La revanche de Joseph Noirel. 1 vol.

— Noirs et rouges. 1 vol.

— La Ferme de Choquard. 1 vol.

— Olivier Maugant. 1 vol.

— La bête. 1 vol.

— La vocation du comte Ghislain. 1 vol. — Après fortune faite. 1 vol.

— Une Gageure. 1 vol.

— L'idée de Jean lèterol. 1 vol.

— Amours fragiles. 1 vol.

— Le fiancé de Milo Saint-Maur. 1 vol. — Le secret du Précepteur. 1 vol. — Jacquine Vanesse. 1 vol.

— Profils étrangers. 1 vol.

Cottin (P.) et Hénault (M.) : Mémoires dit sergent Bourgogne. 1 vol.

Du Camp ( M.) Souvenirs littéraires. 2r. Duruy (G.) : L'Unisson. 1 vol.

— Victoire d'àme. 1 vol.

Enault (L.) : Alba. 1 vol.

— Nadèje. 1 vol.

— Christine. 1 vol.

Filon (Aug.) : Contes du centenaire. 1 v. — Molette Mérian. 1 vol.

— Amours anglais. 1 vol.

— Vacances d'artiste. 1 vol. Gérard( Jules) :Le Tueur de Lions. 1vol. Kovalewsky (Sophie) : Souvenirs d'enfance. 1 vol.

Lamartine : Mémoires inédits. 1 vol. Larchey (L.) : Les cahiers du capitaine Coignet. 1 vol.

Las Cases : Souvenirs de l'Empereur Napoléon l". 1 vol.

Le Goffic(Ch.): Le pirate, de tUe Lem.1 v. Maroo de Saint-Hilaire (E.) : Anecdotes du temps de Napoléon 1". 1 vol.

Poradowska : Demoiselle Micia. 1 vol. Reybaud (MlDe Ch.) : Le moine de Chaalis. 1 vol.

Saintlne (X.-B.) : Picciola. 1 vol. Saint-Simon: Scènes et portraits. 2 vol. Tolstoï Souvenirs. 1 vol. Topiter(R.) : Nouvelles !leitevoises. 1 vol. — Rosa et Gertrude. 1 vol.

— Le presbytère. 1 vol.

— Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le beau dans les arts. 1 vol.

PETITE BIBLIOTHEQUE D| IA FAMILLE

PREMIERE SERIE

Format in-16, illustré, à 3 fr. 50 le vol. ht. — Rel. en perçai., tr. dorées, S fr, Albérich-Chabrol : L'Orgueilleuse Jewett (Miss) : Le roman d'un Loya- Beauté. 1 vol. avec grav.. liste. 1 vol. avec gray,

— L'Offensive. 1 vol. Le grand (Mlle B.) : Z'e<tM ,dormante. — Part à deux. 1 vol. — L'amour fait peur. 1 v. avec 35 grav. — De peur d'aimer. 1 vol. — Les Demoiselles de Noël euri. 1 v. -- Au plus digne. 1 vol. Le Queux : Coupable? 1 vol. Armand-Blanc (May) : Bibelot. 1 vol. Leucot(Mme) : Un peu, beaucoup, pas- - Lamaison des roses, lv. avec 36 grav. sionnément. 1 vol. avec 38 gravures. — Ma chère liberté. 1 vol. — Fèlure d'âme. 1 vol. avec 36 grav. Aubier (F.): Trois filles àmariées. 1 vol, - l'aines promesses. 1 v. ill.de 48-grav. Beauregard (G. de) : Ordre du roi. 1 vol. Longard de Longgarde (Mme) : Une Béral (Paul) : Le mirage. 1 vol. reine des fromages à là crème. 1 vol. Brada : La voix qui accuse. 1 vol. - Jouets du destin. 1 vol. avec44 grav. Caro (Mmo E.) : Aimer c'est vaincre. — Une réputation sans tache. 1 vol.

1 vol. avec 40 grav. Margueritte (P.); Ma Grande. 1 vol. Clavering Gunter : Criminelle par Maryan : Maison hantée. 1 vol.1 Amour. 1 vol. — L'écho du passé. 1 vol.

Crawford (Marion) : Insaisissable Morel (Jacques) : Muets aveux. 1 vol. amour. 1 vol. avec 64 gravures. — Feuilles mortes. 1 vol.

— Le baiser sur la terrasse. 1 v.av.60 gr. Osmont (Anne) : Le Sequin d'Or. 1 vol. — Haine de femme. 1 vol. Pape-Carpantier (Mlle): : KernevezAvol. Doorllac (A.) : Le supplice d'une mère. Pert (Com.) : Mirage de bonheur. 1 vol.

1 vol. avec 35 gravures. Relecq (I.) : Le destin d'Hélène. 2 vol. - Liftte• 1 J?1- a.Yec p gravures. Rosny . Les retour8 du cœur. 1 v. Filon(Aug.).Mtcheline.iv.avec 15grav. /M ( . T„ .. vol.

Green (A. K.) : L'affaire Leavenworth. - Trouessart : Le Choix de Gifiette, 1 vol. — -Le ,n a'nt millionnaire. 1 vol. av.grav. Villetard : Le droit d'aii?zer. 1 vol. Harlant: La tabatière du cardinal. 1 v. Winter: Mademoiselle Mignon. 1 vol. Harraden (Béatrice) :' L'ol:sèleur. 1 vol. Zeyss(MlleL.) iv&à.-.La Bienfaitrice Av.

DEUXIÈME SÉRIE

Format petit in-16, à 2 fr. le vol. br. — Rel. en perçai., gris-perle, tr. r. 2 fr. 50. Arthez (D. d') : Une vendetta. 1 vol. Fleuriot (Mlle Z.Hsuile) : Loyalité. 1 v. Borius (Mlle) : Une perfection. 1 vol. — La glorieuse. 1 vol.

Ouvrage couronné par l'Académie française. — Un fruit sec. \ vol.

- Dernier rayon. 1 vol. - Les Prévalonnais. 1 vol.

Castetis (Yande) : Le moulin du diable. Sans nom. 1 vol.

j /\r ■, r ^ ... - Souvenirs d'une Douairière. 1 vol.

Chabrier-Bieder (Mme) : Les écolières — Faraude 1 vol deCrescent-House. 1 vol. - La Rustaude. 1 vol.

^rL(^ j La garçonnière. 1 V° ~ Le théâtre che\* Coméaies et

- un oncle a tout faire. proverbes. 1 vol.

lLes deux Parias. 1 vol.. n„ .

Fleuriot(Mlle Z.) : La vie en famille. 1 v. Fleuriot-Kérluu: De fil en aiguille. 1 v. - Tombée du nid. 1 vol. - zenaide Fleuriot, sa vie, ses œu-

- RZuîDaubryXlde famille. 1 vol. „/res> sa correspondance. 1 vol. — L'héritier de Kerguignon. 1 v. Girardin (J.): Les théories du docteur — Réséda. 1 vol. Wwri\*. 1 vol.

— Ces bons Rosaëct 1 vol. — Miss Sans- Coeur. 1 voL

— Le cœur et la tête; 3" édit. 1 vol. — Les braves gens. 1 yol.

Au Galadoc. 1 vol. - Mauviette. 1 vol.

— Bengale. 1 vol. Jeanroy (J.-B.) : Le sac de ris. 1 vol. — Sans beauté. 1 vol. Maël (P.) : Fleur de France. 1 vol. -- De' trôp. 1 vol. — Le trésor de Madeleine. 1 vol.

- — La clef dor. 1 vol.. Toudouze (G.) : Reine en saboté. 1 v.

. D'autres volumes sont en préparation.

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cltt

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 7D, A PARIS

BIBLIOTHÈQUE

DES MEILLEURS ROMANS ÉTRANGERS

ROMANS ANGLAIS, ALLEMANDS, ESPAGNOLS, ITALIENS ET RUSSES

TRADUCTIONS FRANÇAISES, FORMAT IN-16 BROCHÉ

PREMIÈRE SÉRIE A 3 FR. 50 LE VOLUME BROCHÉ

Beltramelli (A.) : Au seuil de la vie, Moore (G.) : Esther Waters, trad. de trad.deVital.parH.L. dePérera.lvol. l'augl. p. Firmin Roz et E. Fénard.1,v.

Chirveches : La candidature Itojas, Pardo-Bazan (Csse de) : Le Château trad. de l anglais 1 vol. de Ulloa, Lrad. de l'espagnol par Delleda (Grazia) : Le Lierre, traduit a. ForLin. 1 vol.

de l'Italien. 1 vol. \*

— ISamour et lu haine. 1 vol. Rovetta (G.) Mater Dolorosa, traduit Fogazzaro (A.) : Le Saint, traduit de de l'italien par Mme Jeanne Darcy. 1 v. l'Italien par G. Hérelle. 1 vol. Stevenson: Saint-Yves, aventures d'un — Un petit monde d'autrefois, traduit prisonnier français en Angleterre, de l'italien. 1 vol. traduction de l'anglais par Th. de

— Leïla, 1 vol. trad. de l'italien. Wyze-wa. 1 vol.

Jassaud.

Bo.Uern (Von) : Le plus fo?,t, trad. de 7, ' , ° U1, l'allemand par Mm0 JeanCarrere.l vol. L erreur d amier. 1 vol.

Kipling (R.) : Capitaines courageux, — Carrière d A..I.tzste. 1 vol.

une histoire du banc de Terre-Neuve, — Diane Mallory. 1 vol.

trad. de l'anglais, par L. Fabulet. — George Anderson. 1 vol.

DEUXIÈME SÉRIE A 3 FR. LE VOLUME

Blasco-Ibanez (V.) : Boue et Roseaux, Tolstoï (comte) : La guerre et la paix traduit de l'espagnol. 1 vol. (1805-1820). Roman historique tra- Galdos (P.) : Miséricorde, traduit de duit par une Russe; 3 vol.

PerXtT-M.Ve)1': Sotileza, traduit ~^a 2 Karénme. vol. Roman traduit du de l'espagnol. 1 vol. russe;

TROISIÈME SÉRIE A 1 FR. LE VOLUME

Alexander (Mrs) : L'erreur de Cathe- Conan-Doyle (A.) : La marque des rine, traduit de l'anglais.1 vol. quatre, traduit de l'anglais. 1 vol. — Aveugle destin. 1 vol. — Un crime étrange. 1 vol.

— Le choix de Mona. 1 vol. — Le chien des Baskerville. 1 vol. Anonymes ; Autrefois, la guerre des — Le Drame du Korosko. 1 vol. paysans, traduit de l'anglais. 1 vol. Cummins (Miss) : L'allumeur de réver. Barrett (F.) Le mystère du grand 6ères, traduit de l 'anglais. 1 vol.

He8per. 1 vol. - ^abel Vaughan. 1 vol.

, v r j — La rose dit Liban. 1 vol.

Beecher-Stowe l'oncle Tom traduit (Mrs):

— La fiancée du ministre. 1 vol. i Curw°ocl(L-0.) : JJélzssa. 1 vol.

:

•n-u Ttelloc-Lowndes t ^ . . Jusqu 'b bout. 4 1vol. Dlokens l'anglais, 2, volumes Œuvres, traduites de

:

Braddon (Miss) : Lady Lasle, traduit de Aventures de M. Pickwick. 2 vol. l anglais. 1 vol. Barnabe Rudge. 2 vol.

Bnlwer Lytton (Sir Ed.) : Les derniers Bleak-House. 2 vol.

jours de Pompéi. 1 vol. Contes de Noël. 1 vol.

— Alice, ou les Mystères. 1 vol. David Copperfield. 2 vol.

— Ernest Maltravers. 1 vol. Dombey et fils. 3 vol.

Dickens (Ch.) : La petite Dorrit. 2 vol.

Le magasin d'antiquités. 2 voL Les temps difficiles. 1 vol. Nicolas iVickleby. 2 vol.

Olivier Twist. 1 vol.

Vie et aventures de Martin Chun. lewit, 2 vol.

Iel) grandes eçpéraitees. 2 vol. L'ami commun. 2 vol.

Le mystère d' Hdwin Drood. 1 vol. Dickens et Collins : L'abîme, traduit de l'anglais. 1 vol. Ebner-Eschenbach (Mme) : Un incompris, traduit de l'allemand. 1 vol. Eliot (G.): Adam Bede, traduit de l'au- glais. 2 vol.

— La conversion de Jeanne. 1 vol. — Le moulin sur la Floss. 2 vol.

— Silas Marner, le tisserand de Ra- voloe. 1 vol.

Esterre Keeling (d') : Trois soeurs, traduit de l'angolais. 1 vol. Fullerton(Lady): Hélène Middleton. 1 v. — L'Oiseau du bon Dieu. 1 vol. Garcice (Ch.) : L'Australienne. 1 vol. Gérard. Pompes et vanités. 1 vol. Gogol (N.) : Les âmes mortes, traduit du russe. 2 vol.

Goldsmith : Le vicaire de Wakefield, traduit de l'anglais. 1 vol.

Gray (M.) : Le silence du doyen, traduit de l'anglais. 1 vol.

Green (K.) La Dame au diamant, trad. de l'angla!s. 1 vol.

— Le Médaillon, 1 vol.

Hall Caine : Jason, scènes d'Irlande, traduit de l'anglais. 2 vol.

Hardy : Tess d'Urberville, traduit de l'anglais. 2 vol.

Hauff : Lichtenstein. 1 vol. Hedenstjerna : Le seigneur de Halle- borg, traduit du suédois. 1 vol. Heimbourg : L'autre, traduit de l'allemand. 1 vol.

— Le roman d'une orpheline. 1 vol. Hope : Service de la reine, traduit de l'anglais. 1 vol. - La Carrière d'A lexandreQuisanté.1 v. — Le roman d'un roi. 1 vol. Hornung (F. M.) : Raffles, cambrioleur. 1 vol.

Hume (F. G.) : Le mystère d'un han- som cab, traduit de l'anglais. 1 vol. — Miss Méphistophélès. 1 vol.

- La romance fatale. 1 vol.

— L'œil de Jade. 1 vol.

Bungerford (Mrs) : Molly Bawn, traduit de l'anglais. 1 vol.

Hungerford (Mrs) suite : La conquête d'une belle-mère. 1 vol.

— Premières joies et premières larmes.

1 vol.

— Le médaillon. 1 vol.

La Pasture (Mrs H. de la) : La Solitaire. 1 vol.

Le Queux (W.) : La Dame en bleu.

1 vol. traduit de l'anglais.

Manzoni : Les fiancés ,traduit de l'italien.

2 vol.

Marchi (E. de) : Démétrius Pianelli, traduit de l'Italien. 1 vol.

— L'accusateur imprévu. 1 vol. Mayne-Reid : La piste de guerre, traduit de l'anglais. 1 vol.

— La quarteronne. 1 vol.

— Le doigt du destin. 1 vol.

— Le roi des Séminoles. 1 vol.

— Les partisans. 1 vol.

Neera : Thérèse, traduit de l'italien.

1 vol.

Ouida: Amitié,traduit de l'anglais. 1 vol. Rider-Baggard : Jess, traduit de l'anglais. 1 vol.

— Le colonel Quaritch. 1 vol. Savage : l n mariage officiel, traduit de l'anglais. 1 vol.

Schmitthenner : Une vie d'Artiste, traduit de l'allemand. 1 vol.

Smith (J.) : L'héritage, traduit de l'anglais. 3 vol.

Steele : Un mari par procuration, trad. de l'anglais. 1 vol.

Stevenson (R.-C.) : Le Naufrageur. 1 v. — Catriona. 1 vol.

Thackeray : La foire aux vanités, traduit de l'anglais. 2 vol.

Tolstoï: Les Cosaques, traduit du russe. — Souvenirs. 1 vol.

Tourgueneff (I.) : Mémoires d'un seigneur russe, traduit du russe. 2 vol.

— Scènes de la vie russe. 1 vol.

— Nouvelles Scènes de la vie russe.

1 vol.

Troloppe (A.) : Les Tours de Bar- chester. 1 vol.

Van Vorst (Mrs J. et M.) : La fille de Bagsby.

Wilkie Collins : Œuvres, traduites de l'anglais.

La morte vivante. 1 vol.

La piste du crime. 2 vol,

C'était écrit. 1 vol.

La Pierre de Lune. 2 voL

Williamson Le Mariage de Lord Loveland. 1 vol.

LIBRAIRIE HACHETTE ET G18

BOULEVARD SAIN T-G E RMAIN, 79, A PARIS

Lectures pour Tous

Revue Bi-mensuelle

@ Illustrée

Les Lectures pour Tous s'adressent à tous ceux qui recherchent avec avidité dans la lecture le profit d'une passionnante et utile curiosité.

Travailleurs, lettrés, paysans, ouvriers, jeunes filles, mères de famille, enfants et jeunes gens, tous veulent, à notre époque, puiser aux sources fécondes des connaissances humaines les plus précieuses et les plus saines émotions.

Toutes les variétés de I'IMAGE capables de frapper l'imagination, de toucher la sensibilité, d'éveiller l'activité intellectuelle, reproductions des chefs-d'œuvre de l'art à travers les âges, scènes de dévouement et d'héroïsme, figures qui traduisent les grandes découvertes scientifiques, toutes les représentations gravées qui peuvent faire passer en notre âme le frisson du beau, développer des sentiments d'énergie et de bonté, seront répandues à profusion dans ces pages qui réaliseront ainsi la plus abondamment illustrée des Revues populaires.

Pas un des principaux articles ne sera conçu en dehors de ces règles qui font la force et la noblesse d'une nation, foi ardente dans les idées généreuses et amour invincible de la Patrie.

Sans doute, notre époque, dévorée d'activité, veut connaître sans retard les mille découvertes de la Science, les grandes

questions qui passionnent notre temps. Mais le lecteur exige aussi une grande distraction de l'esprit. Il aime les surprises de l'imagination, il se prend volontiers aux aventures, aux douleurs, aux remords et aux joies des héros et des héroïnes; les fictions de la poésie, du roman, du drame ou de la comédie l'émeuvent et le captivent. Nous donnerons satisfaction à ces aspirations légitimes.

Tous nos articles pourront être lus par des jeunes -filles. Plusieurs seront destinés aux enfants qui aiment les récits d'aventures et les contes qui les transporLent dans le monde d'imagination où ils se plaisent.

Les Lectures pour Tous paraissent le 1er et le 15 de chaque mois depuis le mois d'Avril 1913 en livraisons contenant.

96 pages de texte et f f 0 Gravures.

Chaque Numéro, format grand in-8° à deux colonnes imprimé sur papier de luxe, renferme environ dix ou douze articles variés. Il se vend 50 centimes; franco par la poste en France, 60 centimes et pour l'Union postale 75 centimes .

LES QUINZE

PREMIÈRES ANNEES (1899-1913)

FORMENT

Quinze magnifiques volumes grand in-8

IL LU STH ES CHACUN DE PLUS DE 1 2 0 î) GRAVURES

Chaque année, reliée, 9 fr.

L'année 191'2-1913, reliée 12 fr.

(Les années 1899 à 1907 sont épuisées).

ABONNEMENTS

UN AN. — France, 11 fr. ; Étranger, 17 fr. 50.

SIX MOIS. — France, 6 fr. ; Étranger, 9' fr.