Rappel de votre demande:

Format de téléchargement: : **Texte**

Vues **1** à **364** sur **364**

Nombre de pages: **364**

Notice complète:

**Titre :** Shakespeare / Louis Gillet

**Auteur :** Gillet, Louis (1876-1943). Auteur du texte

**Éditeur :** B. Grasset (Paris)

**Date d'édition :** 1931

**Type :** monographie imprimée

**Langue :** Français

**Langue :** language.label.français

**Format :** 1 vol. (348 p.) ; in-16

**Format :** application/pdf

**Format :** Nombre total de vues : 364

**Droits :** domaine public

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k96121861](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96121861)

**Source :** Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, 8-NX-4851

**Relation :** <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32166346n>

**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)

LOUIS (-x'ILLEIl

SHAKESPEARE

f. i: iss##

S. P.

SHAKESPEARE

DU MÊME AUTEUR

A

ESQUISSES ANGLAISES (Firmin-Didot).

LECTURES ÉTRANGÈRES, 2 vol. (Pion).

AMITIÉS LITTÉRAIRES (Perrin).

, RAPHAËL (Plon).

WATTEAU (Pion).

TROIS VARIATIONS SUR CLAUDE MONET (Pion).

HISTOIRE DES ARTS (t. XI de l'Histoire nationale publiée sous la direction de Gabriel Hanotaux) (Pion).

LA PEINTURE AU XVIIE ET AU XVIIIE SIÈCLES (H. Laurens). HISTOIRE ARTISTIQUE DES ORDRES MENDIANTS (H. Laurens). SUR LES PAS DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE (Pion).

DANS LES MONTAGNES SACRÉES (Plon).

LA CATHÉDRALE DE CHARTRES (H. Le Riche).

L'ASSAUT REPOUSSÉ (Émile-Paul).

LOUIS GILLET

SHAKESPEARE

ÉDITIONS BERNARD GRASSET

6l, RUE DES SAINTS-PÈRES, PARIS

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE : TRENTE-SIX EXEMPLAIRES SUR VÉLIN PUR FIL LAFUMA, NU-

MÉROTÉS VÉLIN PUR FIL 1 à 30 ET I à VI.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays, y compris la Russie.

Copyright by éditions Bernard Grasset, 1931

A Monsieur Gabriel HANOTAUX,

de l'Académie française.

Mon cher Maître,

Je n'avais emporté à la guerre, avec mon Imitation, qu'un petit volume de Shakespeare le premier livre acheté à douze ans sur les quais, et qui s'est égaré un jour dans la bagarre. Mon exemplaire était resté dépareillé ; vous m'avez donné à la place le vôtre, un beau Shakespeare du temps de Byron, habillé d'une jolie reliure romantique. Je me permets de vous offrir cet essai en échange, prenez-le, il vous appartient.

Il y a quelques jours, dans votre pays de Beaurevoir, où subsistent les vestiges du château des comtes de Luxembourg, vous vous plaisiez à rappeler ces doubles souvenirs : la prison de Jeanne d 'Arc, première étape de son martyre et le fait d'armes qui conduisit en 1918 une armée britannique à entrer la première dans ce lieu consacré par le calvaire de la sainte. Que ces rapprochements, qui peuvent paraître des hasards, vous semblent pleins de sens 1 En vous écoutant, je compris le salut avec lequel vous abordiez le premier officier anglais rencontré après la Marne, en train d'installer sa batterie au pied du Chemin des Dames, dans

votre jardin de Pargnan : « Voilà cinq cents ans que je vous attendais. »

C'est un peu dans le même esprit que j'ai entrepris cette étude. Shakespeare n'a jamais été pour moi un étranger ; je le lis depuis l'enfance comme je fais Racine et Corneille jet Dieu sait qu'il ne me serait jamais venu à l'esprit de rien dire là-dessus de moi-même au public. L'occasion seule a fait ce livre. S'il a un sens, c'est de montrer qu'il n'y a pas de raison d'insister sur ce qui sépare plutôt que sur ce qui unit et qu'à le bien prendre il n'est qu'une famille commune à tous les fils de l'humanisme, aux enfants de la Chrétienté et de la Renaissance.

25 août 1930.

AVANT-PROPOS

Les leçons qui composent ce volume sont un cours professé l'hiver dernier à la Société des conférences à l'occasion des centenaires romantiques. Le moment paraissait bien choisi pour revenir, au bout d 'un siècle, sur les jugements d'une polémique précipitée et mal instruite. Après les batailles d'autrefois, on pouvait dessiner un Shakespeare de la paix, un Shakespeare 1930.

Ce petit livre n'est point une étude savante. Pour ne pas trop l'appesantir je préfère le donner sans notes. Le lecteur verra bien ce que je dois aux livres classiques de Jules Jusserand et d'André Chevrillon, de Swinburne et de Barrett Wendell. Il y a deux ouvrages plus récents auxquels je me déclare particulièrement redevable : la Shakespearean Tragedy du professeur Bradley, ainsi que le recueil de ses Oxford lectures on Poetry, et le livre inestimable de M. John Middleton Murry intitulé Keats and Shakespeare, que je tiens pour le plus beau livre de la critique contemporaine. J'ai trouvé aussi beaucoup à prendre dans celui du professeur Schûcking, Character problems in Shakespeare "s plays, si plein d'observations ingénieuses et fines. Tout le monde sait quels\*services

CHAPITRE PREMIER

ANNÉES D'APPRENTISSAGE. — ROMÉO ET JULIETTE.

1

Sur le registre des baptêmes de la paroisse de Stratford- sur-Avon, registre qui, comme partout ailleurs, tenait 16 lieu d état-civil, se lit cette mention écrite par le curé en latin de cuisine :

1564,

26 avril,

William, fils de John Shakespeare.

L'enfant avait dû naître la veille ou l'avant-veille. La tradition adopte la date du 23 avril, parce que c'est aussi celle de la mort du poète et qu'il y a quelque chose de satisfaisant à penser que son existence s'inscrit comme une œuvre d'art dans des mesures exactes et se termine le jour anniversaire de la naissance.

La maison natale subsiste encore : une modeste maison normande en colombage, composée de deux corps de logis contigus, qui appartenaient tous les deux au père de Shakespeare. Au temps de Samuel Johnson, il y avait là une auberge à l'enseigne du Cygne et de la Vierge. Depuis 1846 elle est transformée en musée : on cultive dans le jardin les fleurs shakespeariennes, le romarin, la centaurée, le fenouil, l'ancolie, le bouquet d'Ophélie, la cor-

beille de Perdita. C'est un lieu de pèlerinage. Dans la chambre, sur la chaux des murs, des noms de visiteurs : Walter Scott, Dickens, Tennyson. La reine Victoria, jeune et gracieuse encore, eut un geste charmant : arrivée sur le seuil, elle se laissa tomber à genoux.

Le nom de Shakespeare (peut-être le vieux nom normand de Sacquespée) est encore commun dans le pays. La famille était à l'aise. La mère, Mary Arden, mariée depuis sept ans, était d'une bonne maison de propriétaires ruraux. Le père prospérait. Il appartenait à cette classe de paysans qui étaient en train de s'élever à la bourgeoisie. Actif, entrèprenant, mercier, boucher, gantier, fripier, cultivateur, comme cela se voit dans les villages, il avait, comme on dit, plus d'une corde à son arc, exerçait de menues fonctions municipales, achetait, spéculait, se poussait dans le monde. En 1568, quand le petit avait quatre ans, on voit le père devenir tout à fait un monsieur : il est nommé bailli ou maire de Stratford. Tout lui sourit, le foyer s'accroît, les enfants se succèdent dans le ménage : Gilbert, puis deux filles, Joan et Anne, enfin deux autres fils, Richard et Edmond. C'est alors que les affaires commencent à se gâter. A partir de 1578, John Shakespeare, au lieu d'acheter des maisons, se met à hypothéquer les siennes. Les temps deviennent difficiles. Bref, à l'âge de quinze ans, le jeune homme avait pris sa première leçon de la vie : il avait vu l'ascension, puis la décadence paternelle ; les dettes, puis la gêne entrent dans la maison. Après avoir été le fils de Monsieur le maire, il va éprouver ce que c'est que de porter le nom d'un failli.

L 'enfant fut placé vers huit ans à l'école du village. Il y resta cinq ou six ans, un peu moins que le temps ordinaire. Sans doute en fut-il retiré quand la fortune de son père se dérangea. Des caquets de commères, qui ne remon-

tent pas plus haut que le XVIIIe siècle, le représentent alors comme garçon boucher et amusant le populaire par des discours pompeux avant de sacrifier un veau ; ces fables ne méritent pas d'arrêter l 'attention, non plus que des histoires de braconnage dans la garenne du hobereau de l'endroit, sir Thomas Lucy de Charlecote : ce sont des contes faits à plaisir pour expliquer certains endroits des comédies où paraît le bonhomme Shallow. Shakespeare n'avait pas besoin du souvenir d'une gaminerie et de la rancune d'une brimade pour s égayer des ridicules d'un seigneur de village et d'un Brid'oison de province. Il a braconné sans scrupule dans les livres d'autrui, prenant, comme Molière, son bien où il le trouvait et ses contemporains ne se sont pas fait faute de le lui reprocher. Tenons- le quitte des lapins de sir Thomas de Charlecote.

Voici qui paraît plus sérieux : c est une pièce concernant le mariage de Shakespeare avec Anne Hathaway, fille de petits cultivateurs de Shottery, hameau qui est un écart de Stratford. On montre encore le cottage et le banc où l'adolescent faisait sa cour à la jeune fille et les âmes pieuses s'attendrissent devant ces humbles témoins de ses premiers soupirs. Le roman de Shakespeare semble toutefois un peu moins beau que les bonnes âmes se plaisent à se le figurer. Les parents de la future n'étaient pas dans de meilleurs draps que ceux du prétendu. Elle avait vingt-six ans, il en avait dix-huit. Ce mariage était une sottise mais elle était inévitable. Les bans sont du 28 novembre 1582 et six mois après, le 26 mai, les nouveaux époux baptisaient une fille, Suzanne.

Le rapprochement de ces dates et cette naissance précipitée ont fait couler des flots d'encre. L'Angleterre ne plaisante pas avec ce genre de peccadilles. Pour effacer une irrégularité si choquante, on allègue quelquefois une forme de fiançailles en usage, dit-on, dans les campagnes,.

une sorte de mariage à l'essai ou de faux ménage légitime : cela s'appelait « vivre ensemble » (to keep company). D'autres ont supposé que les jeunes gens appartenaient à la religion catholique et qu'en l'absence des prêtres, alors persécutés, on se contentait parfois de ces unions clandestines. Une partie de la famille Arden était papiste et avait des liaisons avec un jésuite qu'elle cachait et qui fut bientôt décapité.

Ce qui complique un peu l'affaire, c'est ceci. Les bans d'Anne Hathaway et la caution de quarante livres versée par les oncles de la jeune fille entre les mains de l'évêque de Worcester, sont du 28 novembre ; or, la veille, 27 novembre, ce même prélat autorisait le mariage de William Shakespeare avec Anne Whateley. Cela donne à réfléchir, à moins que le scribe n'ait fait, le 27, un lapsus dans le nom de la future, ou qu'il y ait eu dans Stratford deux William Shakespeare à marier à la fois, ce qui n'est pas du reste une impossibilité absolue. C'est égal, il y a là une histoire assez trouble.

Il semble bien résulter des faits que Shakespeare poursuivait en même temps deux intrigues et ne s'est décidé que sur la menace de la famille à épouser la fille qu'il avait compromise. On peut trouver l'écho de ces circonstances fâcheuses et peut-être la trace des regrets du poète dans des vers qu'il écrivit sur le soir de sa vie et dans les recommandations gênantes et déplacées que fait le sage Prospero à sa fille Miranda, en lui apprenant à quoi s'exposent les fiancés trop pressés.

Quoi qu'il en soit, ce mariage bâclé sous une mauvaise étoile dura. En 1585, deux jumeaux survinrent, un garçon et une fille. Voilà Shakespeare, à vingt et un ans, avec trois enfants sur les bras et une femme défraîchie, épousée Pa, contrainte et de huit ans plus vieille que lui. Que de motifs d'exaspération et de sourde rancune. On prétend

que Shakespeare a peint sa chère moitié dans la comédie des Méprises sous les traits d'Adrienne, la femme qui fait des scènes. Nous n'en avons aucune preuve : il se peut que ce portrait soit de pure fantaisie. Mais il est évident que Shakespeare ne pouvait pas souffrir sa femme. C'était apparemment une créature médiocre, de nature molle et passive. Elle ne tient aucune place dans la vie de son mari : il passe dix ans sans la revoir et sans donner de ses nouvelles. Dans son testament, pas un mot affectueux pour elle, et il ne se rappelle son existence que pour ajouter un codicille où il lui laisse in extremis son lit « numéro deux ». On a beau dire, est-ce là un gage de tendresse. Jamais Shakespeare n'a pardonné à cette malheureuse son mariage forcé. Pour elle, elle attendit trente-quatre ans en silence. Elle eut le dernier mot. Elle lui survécut et ce fut sa vengeance.

Au reste, ne dramatisons rien. Shakespeare était homme à porter gaillardement ses chaînes ; elles l'embarrassaient peu. Et puis, qu'est-ce que cela fait ? Bonheur, malheur, ces mots n'ont aucun sens pour un Shakespeare. II s'agit qu'il se trouve dans les conditions les meilleures pour son génie. Jamais le ciel ne l'a mieux servi que par ce mariage malencontreux. Imagine-t-on Shakespeare heureux, jouissant de ses rentes et des caresses d'une bonne épouse ? Qu'eût-il fait ? Qui se fût douté de ce qu'il était ? La Providence y mit bon ordre, et bénie soit même la pauvre Anne, s'il est vrai qu'elle a fait la vie impossible à son mari : nous lui devons un peu le théâtre de Shakespeare.

En résumé : vingt et un ans, trois enfants, une femme commune et insignifiante, un père plus ou moins déchu, sans compter quatre frères ou sœurs cadets à élever et nulles ressources... Pour première mise de fonds, la misère et la ruine et ce qui s'y attache de honte ou tout au moins de déconsidération. Peu d'hommes sont entrés dans l'exis-

tence par une porte plus calamiteuse, d'autant que celui-ci est fier et garde la mémoire d'une jeunesse plus brillante. C'est alors que Shakespeare se décide à un coup d'État : il coupe brusquement ses liens et part chercher fortune à Londres.

2

Ce voyageur que voilà s'éloignant sur la route, ce piéton qui s en va déjà battu de la vie, échaudé par ses fautes et par celles d'autrui, qui est-il ? Qu'a-t-il pour viatique ? Pendant qu 'il allonge le pas sur la chaussée, en se gardant des cavaliers et de la crotte (pour les voleurs, pas d'inquiétude, vu la légèreté de sa bourse) faisons un retour en arrière et voyons la fortune qu'il porte dans la tête.

D'abord, mais qu'en sait-il et le pressent-il seulement sous la forme d une vague confiance en son. étoile, ce fils de Mary Arden et du paysan parvenu et ruiné de Stratford, il a le signe de l'élection, la grâce du ciel et de la terre mariés pour le produire, toutes les richesses de sa race accumulées, comme dit l'auteur du Voyage du Shakespeare, dans sa mémoire héréditaire. Qui dira les mélanges, les préparations séculaires, les recueillements, la patience et les longues épargnes, les générations d'anonymes, les épaisseurs d'humus nécessaires à la naissance d'un poète, la genèse inconnue qui aboutit à la création d'un de ces êtres prédestinés, d'un de ces points de conscience suprêmes, qu'est le cerveau d'un homme de génie ? Quand ce ne serait que le privilège de la possession d'un langage, c'est-à-dire le trésor des trois ou quatre humanités dont l'alliage fait le peuple anglais, le dépôt de leur expérience dans le vocabulaire ; quand ce ne serait que l'empire sur ce

vocabulaire, la faculté inouïe d'associer les mots, de les amalgamer par leurs, parties les plus profondes ou les .plus volatiles et de créer ainsi un nouvel univers, il y a iéjà là un fait initial, une chimie qui résiste à toutes les analyses. Mais cela, bien entendu, le jeune homme l'ignore encore : rien ne lui a révélé le mystérieux pouvoir que Dieu a mis dans son sein, le don unique dte l'expression, ni le monde de formes gracieuses ou terribles, bouffonnes ou tragiques encore latentes et assoupies au fond de sa pensée.

Son bagage ? Ben Jonson nous le dit : « Peu de latin, moins de grec », et il n'en revient pas que son ami, avec si peu de fonds, ait pu faire de si grandes choses, comme si c'était là une question d'école et surtout de savoir livresque. Le meilleur guide sur ce point est encore le poète lui-même et on aimerait d'esquisser à l'aide de passages de son théâtre le tableau des Enfances Shakespeare : de serait le magister de Peines d'amour perdues et cette jolie scène de la leçon de latin dans la Mégère appri- Voisée ou celle des Joyeuses commères où le bon curé Sir Hugh Evans fait passer un examen de grammaire latine au petit garçon de Mme Page :

LE CURÉ. — William, veux-tu me dire ce que c'est que lapis ?

WILLIAM. — Une pierre.

LE CURÉ. — Et qu'est-ce qu'une pierre ?

WILLIAM. — Un caillou. -

LE CURÉ. — Non, c'est lapis, mets-toi bien ça dans la cervelle.

Ce sont les scènes du Conte d'hiver, les récits de la veillée, les belles histoires qui se disent sous le manteau de la cheminée, lès légendes populaires comme celle du roi Cophetua qui épousa une mendiante ;

When King Cophetua loved the beggar-maid.

Ce sont les colporteurs, les marchands d'almanachs, gaze- tiers des campagnes qui parcourent les hameaux, la hotte garnie de mercerie et de complaintes, vagabonds et un peu filous, redoutés des fermiers et attendus des filles, comme ce délicieux luron d'Autolycus :

LE CLOWN. — Qu'as-tu là-dedans ? Des ballades ? MOPSA. — Achète-m'en, je t'en prie. J'adore ça, une ballade imprimée toute vive, alors on est sûr que c'est vrai.

AUTOLYCUS. — En voici une qui se chante sur un air très lugubre, comment la femme d'un usurier a accouché de vingt sacs d'écus en une seule portée, et avait une fringale d'une salade de têtes de vipères et d'une fricassée de crapauds à la carbo- nade.

MOPSA. — C'est vraiment arrivé ?

AUTOLYCUS. — Tout ce qu'il y a de plus arrivé ; il n'y a pas seulement un mois.

MOPSA. — Mon Dieu ! Pourvu que je n'épouse jamais un usurier.

C'est un des charmes de Shakespeare, charme trop souvent absent de la poésie française (hormis chez La Fontaine et parfois chez Ronsard) que ces passages où le poète se met en tiers derrière ses personnages, comme dans les vieilles images du Paradis terrestre un bon Diâu paternel se promène en ami au milieu de ses créatures.

On ferait un recueil d'extraits, une anthologie de « choses vues », de souvenirs d'enfance et de jeunesse, un herbier de ces sensations qui ont des racines dans le terroir et qui prêtent à la poésie de Shakespeare une telle puissance de vérité, d'émotion ou de mélancolie ; Dante seul peut lui être comparé sur cet article : les bonnes gens du pays, la grosse Marianne Hacket, la femme du brasseur de Wincot, et le vieux John Naps et Peter Turph et Henry

Pimpernell (La Mégère, prologue) ; le courrier qui brûle le village en y jetant les nouvelles et le maréchal-ferrant qui baye, en laissant refroidir son fer, aux commentaires du tailleur qui parle en agitant son aune et qui, pour être prêt plus vite, a chaussé ses savates en se trompant de pied (Jean-sans-Terre) ; le son de la cloche du soir qui appelle à la prière et dont le murmure aérien et mélangé de ciel se prolonge dans la mémoire comme le regret de la patrie :

If ever you have look'd on better days,

If ever been where bells have knoll'd to church,

dit l'Orlando de Comme il vous plaira, en des vers délicieux qui valent le tercet du Purgatoire :

E che lo novo peregrin d'amore Punge, se ode squilla di lontano

Che paia il giomo pianger che si more ;

les parties de chasse, les meutes et les valets de chiens du prologue de la Mégère et du Songe d'une nuit d'été, bouffées de campagne et d'air frais, sentant bon la bruyère et la feuille mouillée ; enfin, les drames locaux, les faits- divers de la paroisse, une empoisonneuse qui se déclare devant des comédiens et à qui le spectacle arrache l'aveu d'un crime : « J'ai ouï dire, dira Hamlet, que des êtres coupables ont été amenés par le puissant artifice de la scène à confesser un meurtre commis depuis longtemps » ; des histoires de jeunes filles enterrées vives ou suicidées, retrouvées noyées dans l'Avon parmi les herbes et les saules, petites Juliettes, Ophélies de village : on a conservé le nom de deux de ces pauvres filles et les procès-verbaux de deux accidents pareils arrivés dans le temps de la jeunesse du poète. Qui doute que ces tragédies paysannes

firent sur lui la même impression que faisait en Provence, sur un Racine de dix-huit ans, le drame de la petite désespérée d'Uzès ?

Pour les lectures de Shakespeare, on en a dressé le catalogue et le tour en est bientôt fait. Il a lu certainement Ovide, qui était regardé comme le maître des maîtres, le docteur de l'amour, le roi des élégances et des choses du cœur, en même temps que le grand répertoire de la Fable. Il a lu encore, soit dans le texte ou dans des traductions, deux ou trois pièces de Sénèque et peut-être autant de Plaute. On n imagine pas la situation de Sénèque et l'autorité de ce rhéteur sur les hommes du XVIe siècle. Croirait-on que les sorcières de Macbeth font leur cuisine romantique tout bonnement dans le chaudron de Médée et que l'inoubliable mouvement de Lady Macbeth dans la scène du somnambulisme « La tache ! la tache ! » et jusqu'à la phrase magique : « Tous les parfums de l'Arabie ne laveraient pas cette petite main », c'est-à-dire ce qu'il y a de plus « Shakespeare » dans Shakespeare, sont des réminiscences de déclamations d 'Hippolyte ou d'Hercule furieux :

Quis eluet me T anai's, etc?

Pour Virgile, Shakespeare ne semble pas le connaître : s 'il parle quelquefois de Tityre, c'est d'après les pastiches d'un carme lombard du xve siècle. Le cygne de Mantoue pour lui n'est pas le poète des Bucoliques, mais cet imitateur rassurant et inoffensif qu'on lui substituait prudemment dans les classes, Frà Battista Mantovano.

En grec, il connaîtra Plutarque dans la version de North, faite sur celle d'Amyot, et sans doute quelques chants de l 'Homère de Golding ou de Hall (celui de Chapman ne parut partiellement qu'en 1598 et ne fut terminé qu'en 1611). Je doute que les tragiques aient étç

pour lui autre chose que des noms. Il savait le français et pouvait même l'écrire assez correctement ; il y a des scènes d'Henry V dans un français passable. En fait, il devra beaucoup à Rabelais et à Montaigne : ce sont des génies de sa famille. Il connaîtra aussi les poètes de la Pléïade ; un vers de Comme il vous plaira est traduit de Garnier. Un procédé de style, l 'épithète composée, tour qui n'était nullement dans les habitudes anglaises et auquel Shakespeare fera rendre des effets magnifiques, dérive des exemples de Ronsard et de Du Bartas : cette invention, mort-née chez nous, est devenue un des ressorts de la poésie shakespearienne.

Enfin, il est probable que Shakespeare lisait l'italien, comme faisaient du reste à peu près tous les hommes cultivés de son temps ; le grand Giordano Bruno venait de passer deux ans à Londres vers 1585 et il y a dédié un de ses écrits à Sidney ; le poète n'a pu le rencontrer, mais il était en relations avec ce curieux personnage, Giovanni Florio, secrétaire de Southampton et traducteur • de Montaigne, qui lui a fait connaître Boccace et Bandello (l'Arioste était tourné en vers anglais par Harington dès 1591), et s'il n'a pas lu Dante, on trouve dans un passage de Mesure pour Mesure une trace indéniable de l'épisode de Francesca de Rimini,

Tout cela, en volume, forme un capital assez mince, mais ce qui compte, c'est le retentissement de ces connaissances fort ordinaires sur une âme d'un métal si rare, c'est la somme d'émotions dont elles s'accompagnent, les transformations qu'elles subissent dans cet esprit fécond. Je songe à notre pauvre Péguy, quand il nous décrit son passage du, « primaire » au « secondaire » : « Dieu sait quels parterres de fleurs, quels jardins enchantés m'ouvrit celui qui me fit pour la première fois décliner Rosa, la r-ose. » C'est un peu l'aventure du fils de John Shakespeare

quand il lui fut donné de respirer le parfum de la poésie antique, et j'ajoute que cette ivresse était alors commune à tout ce qui pensait en Europe. C'est même ce bonheur, cette volupté de connaître et de découvrir le monde à la lumière des anciens, que l'on appelle la Renaissance.

J'anticipe, je masse, pour n'y plus revenir, des traits dont quelques-uns n'apparaîtront que plus tard. Shakespeare ne s'est pas développé en un jour. Il est probable qu'il n'a rien écrit avant vingt-quatre ou vingt-cinq ans. Je ne prétends pas qu'il était tout formé à Stratford : mais il ne faudrait pas croire qu'au temps de sa jeunesse l'esprit du siècle n'eût pas pénétré jusque-là. Plus d'un manoir des environs, plus d'un triste donjon gothique cessait de bouder le printemps pour se fleurir des guirlandes milanaises et des astragales toscanes. Dans le prologue de la Mégère, un des morceaux où le poète a mis le plus de Stratford et du monde de son enfance, un des pages du comte dit à l'ivrogne Sly, à qui on a fait la farce de le transporter tout endormi au château, pour lui faire croire à son réveil qu'il en est devenu le seigneur :

PREMIER PAGE

Aimes-tu les tableaux? Tiens, regarde, voici

Adonis près d'une eau rapide et C ythérée Amoureuse parmi les roseaux retirée

Agitant leurs fuseaux légers de ses soupirs,

Comme la brise aux blés imprime ses désirs.

DEUXIÈME PAGE

Ou Veux-tu voir Io, jeune fille surprise,

Et la feinte divine et la tendre méprise,

Et du couple amoureux le trouble et doux émoi, Comme si tout le jeu se passait devant toi.

f

TROISIÈME PAGE

Ou Daphné d'un amant éludant la poursuite,

Fuyant et s'écorchant aux ronces dans sa fuite, Laissant à chaque épine une perle de sang,

Et le blond Apollon la suit en gémissant

Et ce sang et ces pleurs brillent ainsi qu'aux haies

On voit pendre en été les mûres et les baies.

Telles sont les images dont Shakespeare put avoir un aperçu dans sa province. La douceur de l'Arno et de la molle Loire attiédit les bords de l'A von. La renommée, les voyageurs, les artistes nomades apportent jusque dans les campagnes l'honneur et les façons de la « noble Italie »,

Report of fashions in proud Italy.

Sans doute gardons-nous de surfaire la culture de Shakespeare. Il n'a jamais été grand clerc ; ce n'est pas un gouffre de science et un bourreau d'érudition comme ce tonneau de Ben Jonson. Il est facile de s'égayer sur les distractions de son histoire et les étourderies de sa géographie. Ulysse cite Aristote et Timon d'Athènes allègue Sénèque et Galien. Il y a une horloge qui sonne dans Jules César. CIcopâtre se fait délacer par ses femmes. On pourrait allonger la liste : ces légéretés, qui gênent- elles ?

J'en dirais autant des fameux « rivages de la Bohême » et même de traits moins excusables. Protée, dans les Deux gentilshommes, s'embarque pour aller de Vérone à Milan et, ce qui est plus grave, il dit expressément qu'il attend la marée. Il est évident que ce jour-là Shakespeare se figurait Milan comme un port de mer. Dans Tout est bien, il écrit la même chose jde Florence. Il aurait mieux fait d ouvrir une carte, ce qui d'ailleurs ne laisse pas de lui

arriver aussi, car il compare quelque part un visage ridé à la nouvelle mappemonde. Sa bévue prouve au moins qu'il n'y a pas été voir et qu'il n'a jamais fait le voyage d'Italie.

Ce sont ces petites choses, mêlées à de si grandes, qui rendent Shakespeare si amusant et qui font de son œuvre, pour tout ce qui parle anglais, un terrain de sport national : on s 'y promène comme dans un jardin plein de surprises et de secrets ; il y en a pour tous les goûts, pour ceux qui aiment les sommets et pour ceux qui préfèrent les fleurs, pour les chasseurs, pour les amoureux, pour les politiques, pour les juristes et pour les pêcheurs à la ligne. Et si j'entamais le chapitre de la faune et de la flore ! En général, il faut l'avouer, la ménagerie de Shakespeare est assez fabuleuse et plus allégorique que réelle. C'est toujours (comme chez Lyly et saint François de Sales, auteurs de ces manuels célèbres, 1 1Euphues et la Vie dévote) le vieux bestiaire du moyen-âge, l'histoire naturelle conçue comme un recueil de préceptes moraux et un beau livre d'images enluminé par Dieu à l'usage de l'homme. Les bêtes y sont rarement vues dans leur intimité ; elles servent toujours à illustrer une leçon. Il y a dans Henry V un passage miraculeux sur la république des abeilles, malheureusement tout y est faux. Shakespeare croit que le crapaud a dans la tête une émeraude et ce qui est plus étrange encore qu'il change d'yeux avec l'alouette ; il croit que le regard du basilic tue et que l'alcyon indique la direction du vent par celle de son bec. Il s imagine la mandragore comme un petit bonhomme souterrain qui crie quand on le déracine. Le pélican lui semble un oiseau sanguinaire et je ne sais pourquoi il appelle les filles de Lear des cormorans. Quant aux chiens, le professeur Bradley ne se console pas que leur nom soit invariablement chez Shakespeare

une injure, synonyme de luxure et de domesticité. Je suis surpris que le savant critique oublie, dans les Deux gentilshommes, Launce et son immortel caniche et le vers touchant où le vieux Lear dans sa folie appelle ses petits chiens, Tray, Blanche et Chérubin.

Je ne fais pas l'inventaire des taches de Shakespeare. J'essaye de décrire son monde, et de quoi est fait son esprit. On exagère sa science aussi bien que son ignorance. Shakespeare est très loin d'être un scholar, rien ne dépasse en lui ce qui peut s'apprendre de côté et d'autre avec une certaine faculté d'assimilation, mais sur ce point-là il est imbattable et il survole de mille lieues tous ses contemporains notoires, sortis d'Oxford et de Cambridge, tous plus ou moins scandalisés de ces triomphes injustes qui ne devaient rien au collège. Quel écouteur devait être Shakespeare ! Que n'a-t-il pas appris en butinant de ci de là, ou dans des conversations, avec sa puissance d'ab.sorption multipliée par sa rêverie, sa prodigieuse intuition, son pouvoir constructif, son imagination... Comme tous les grands poètes, avec un air absent, c'était un de ces hommes pour qui il n'y a rien de perdu, un génie de fourmi qui emmagasine un fêtu, charge instinctivement sa mémoire de millions d'images et d'idées. Mais ce qui importe plus encore, c'est une certaine ouverture, une disposition chaleureuse, une ampleur de regard, une curiosité de tout, une promptitude d'accueil, une attitude généreuse qui se plaît à donner autant qu'à recevoir, cette noble façon de ne rien tenir pour étranger, qui est le plus beau trait de ce grand siècle et la devise de l'humanisme.

Impossible de comprendre Shakespeare comme un phénomène isolé. Il est la Renaissance faite homme, la fleur accomplie de l'Europe. Ce qui me le peint le mieux, si je veux me le représenter, c'est le beau tableau du

Pitti, les Quatre philosophes, cette page rayonnante de la jeunesse de Rubens où l'on voit deux couples de voyageurs, le peintre, son frère et deux amis (Grotius peut-être et Juste Lipse) converser gravement, vêtus en gentilshommes, dans l'exèdre d'un jardin toscan, au pied d'une niche où préside le buste de l'auteur des Lettres à Lucilius.

C'est dans une compagnie pareille que j'aime à me figurer Shakespeare, qu'il dut trouver sans doute son atmosphère véritable : il fait partie naturellement de la société des grands esprits. Le romantisme a brouillé tout cela : l'Allemagne en est la cause. Elle s'est annexé Shakespeare comme elle a accaparé Rembrandt. Elle a fait de lui le symbole des races germaniques, le type de l'antilatin. Cette mystique empoisonne la critique depuis cent ans : elle nous défigure Shakespeare. Chez ces grands hommes, rien de négatif : ils ne s'opposent pas, ils sympathisent. Ils ne sont contre personne. Des adversaires, des barbares ? non pas, mais des alliés, des enfants de la grâce : leur génie, c'est une amitié.

L'Angleterre est une île mais il y a des jours où, comme

Dêlos, elle voyage et se baigne dans la Méditerranée.

Trois fois le flot d'azur est venu caresser la craie de ses falaises. Trois fois elle fut latinisée : elle le fut par César et par Grégoire le Grand, ensuite par la conquête normande ; une troisième vague passe au temps d'Élisabeth. Et comme c'était le temps de l'expansion anglaise, une part de cette culture abordait avec l'Angleterre aux côtes de la Virginie.

Il est vrai qu'en même temps se prononce un mouvement contraire, un mouvement séparatiste où l'Angleterre se contracte et rompt avec l'Eglise de Rome. C'est un mouvement national à forme religieuse. Le climat moral s'assombrit ; une idée rigoureuse de la dignité humaine remplace la cordialité et le sourire de l'humanisme.

Cette révolution commence du vivant de Shakespeare : il y est resté étranger. Et je ne méconnais pas la grandeur de cette discipline, la vertu orgueilleuse de cette école puritaine qui, jusqu'aux héros de Kipling, a formé l'image de l'Angleterre. Mais Shakespeare est d'un autre monde. sinon presque d'une autre race : il est antérieur à l'idée de péché. Il n'y a pas à se dissimuler que ce poète, avec sa longue figure rêveuse et frémissante, sa lèvre fine et sensuelle, est une créature de faible résistance, presque sans pouvoir d'inhibition, un être de caprice, d'humeur, de passion et de flamme, qui ne sera guère sauvé des excès que par la douceur et la bonté répandues sur ses traits, surtout par le miracle de sa divine intelligence ; le caractère n'est pas son fort. Il vient d'en donner une preuve dans l'affaire de son mariage et il en donnera de nouvelles dans la crise plus triste encore du milieu de sa vie.

3

Shakespeare est encore à Stratford en 1587 ; cette année-là, il signe un protêt pour une échéance d'hypothèque à la place de son père détenu en prison. La prochaine fois que nous le retrouvons, c'est à Londres, en 1592 : on a de ses nouvelles par un pamphlet de Greene, qui l'accuse d'être un plagiaire, un geai paré des plumes du paon, un cabotin qui se prend pour un grand dramaturge. La même année le poète Chettle, éditeur du pamphlet, le réfute et proteste au contraire que Shakespeare est un galant homme, plein de gentillesse et de talent et le meilleur des camarades. A cette époque, Shakespeare est donc lancé dans le monde des théâtres : il a des succès, des amis, des rivaux, des envieux, en un mot tous les éléments, d'une situation dramatique.

Entre ces deux dates, tout nous échappe ; il y a là un trou de cinq ans que nous ne pouvons combler que par des conjectures. On a imaginé que Shakespeare avait quitté Stratford avec une troupe en tournée. On dit qu'il a gardé les chevaux à la porte des théâtres. On a dit qu'il a voyagé. La vérité est qu'on ne sait rien. Shakespeare paraît fort au courant du théâtre des Mystères, des mimes, des moralités et des allégories qui se donnaient en son jeune temps dans les provinces et se jouaient dans des granges ou dans des cours d 'auberges. Il paraît que son père, au temps de ses splendeurs, aurait illustré son administration par quelques-uns de ces divertissements, ce qui a pu influer sur la vocation de son fils et rend naturel de penser qu& celui-ci se serait évadé de Stratford derrière une roulotte de comédiens ambulants. ^Voltaire écrit que « l'Angleterre et l'Espagne avaient des théâtres quand la France n'avait que des tréteaux. » Voltaire se trompe comme d'habitude. Les tragédies de Jodelle et de Garnier précèdent de vingt ou trente ans le théâtre de Shakespeare ; elles suivaient d'ailleurs l'exemple de l'Italie. Mais le théâtre en France ne faisait que languir, faute de grandes œuvres et d'une atmosphère favorable, qu'il ne devait trouver qu'avec Richelieu et Corneille ; l'Angleterre avait eu le temps dans l'intervalle d épanouir et de voir disparaître une prodigieuse floraison théâtrale.

Racine et Shakespeare : deux esthétiques, sans doute, mais bien plutôt encore des conditions différentes. En France, le monopole : le théâtre est la propriété des Confrères de la Passion, qui cèdent leur privilège en 1630 à l'hôtel de Bourgogne. Il faudra vingt-cinq ans pour qu'une seconde troupe, celle de Molière, ait le droit de s'installer au Marais. En Angleterre, liberté complète, pourvu que les comédiens se trouvent un protecteur.

Deux premiers théâtres se construisent à Londres en 1576. Au bout de vingt-cinq ans, on en compte une demi- douzaine. A la mort de Shakespeare, en 1616, il y avait à Londres une vingtaine de scènes, et une seule à Paris.

Cette quantité de théâtres fait une consommation incroyable de pièces : comédies, tragi-comédies, farces, pastorales, tragédies, féeries, drames, drames historiques, drames bourgeois, tout y passe, tous les genres de spectacles et tout ce qui peut se mettre à la scène, et naturellement il se trouve une équipe d'hommes à talents pour pourvoir à l'entreprise. Shakespeare arrive à temps pour être de la fête, au lendemain des premiers engagements. Il a cette fortune de se trouver là au bon moment, d'entrer au théâtre dans le branle-bas d'une école qui se crée, de profiter des expériences et de parvenir au zénith après que ses premiers compagnons ont disparu, à l'instant où commence la génération de la décadence. En 1580, c'est le néant. En 1587, Shakespeare débarque à Londres, et c est l année du Tamerlan de Marlowe ; l'année suivante, la Tragédie espagnole de Kyd. Il commence à écrire vers 1589. Lorsqu'il cessera, en 1611, la scène anglaise aura dit son dernier mot.

Cette troupe de pionniers comprend trois ou. quatre noms célèbres, Greene, Peele, Kyd et un très grand, Marlowe. Ce sont de mauvais garçons, échappés de l'Université, vrai gibier de potence ; Greene, qui nous a laissé cette confession si curieuse, Deux liards de raison pour un million de remords, où se trouve la page injurieuse que je citais plus haut, avait pour maîtresse une fille dont le frère fut pendu à Tyburn. Marlowe fut tué dans un bouge, à vingt-huit ans, d'un coup de couteau, par un soldat qui lui disputait une drôlesse. Celui-là avait du génie. C'était le contemporain de Shakespeare : ils étaient du même âge. Ce fut la grande admiration de sa jeunesse. Marlowe

met à la scène des âmes sommaires et colossales, qu'une passion grandiose mène à la catastrophe. Désir de pouvoir et de conquête, soif insatiable de savoir, toutes sont les victimes d'une sorte de tourment de l'infini. Il y a dans son Faust des accents d'un désespoir que Goethe n'égale pas. La magnificence du verbe, la splendeur du rythme frappent encore en dépit d'une juvénile enflure. Marlowe a créé en Angleterre le style tragique, comme Ronsard chez nous le langage de la grande poésie. C'est lui qui a formulé définitivement le vers blanc, le décasyllabe ïambique sans rime, au lieu de la vieille larve de quatorze syllabes qui se traînait comme une chenille sur ses sept paires de pieds alourdies d'une rime. Marlowe a forgé l'instrument : il ne restait qu'à l'assouplir et à le sensibiliser. Certaines apostrophes ronflantes de Tamerlan demeurèrent proverbiales : « Arrière ! Cavales féroces de l'Asie... », mais d'autres morceaux comptent encore parmi les plus beaux vers lyriques de l'Angleterre, comme l'admirable couplet platonicien sur la beauté. Shakespeare resta longtemps ébloui par ce météore.

Le théâtre de ces jeunes gens a peu de rapports avec le nôtre. Shakespeare et ses jeunes camarades ne sont point des Ibsen, des Curel, qui faisaient des pièces extraites de leur pensée ou de la vie pour y exposer leur conception de la société ou de l 'univers. On fera mieux de penser à ce qui se passe au cinéma. La situation est un peu la même : même tohu-bohu d'invention, nouveauté, concurrence et gloutonnerie effrénées, effet de surenchère, progrès d'un art qui sort du chaos et qui s'organise à mesure. Aucune théorie préalable. Aucune espèce de programme, si ce n'est de faire de l'argent et, par conséquent, d'amuser. Pour cela, on saccage, on remue, on met au pillage l'his- toire, le roman, l'actualité, les faits-divers, les nouvelles de tous les pays, les contes, les fables, la légende, les

affaires de Portugal et celles de la République de Venise, les causes célèbres, lé procès Vittoria Accoramboni, le massacre de la Saint-Barthélémy. Tout est bon à mettre au théâtre, comme aujourd'hui tout se tourne ou se filme pour l'écran. Dans ce temps où on ne lit guère, où la presse n'existe pas, la scène est le haut-parleur et le tableau vivant, l'organe souverain de représentation et de publicité.

Un second trait assez éloigné de nos idées est l'usage de la collaboration. Sans doute, cette pratique est aussi vieille que le théâtre. Mais c'est alors la règle, non seulement dans le cas de ménages avoués, comme ceux de Beau- mont et Fletcher, de Webster et Tourneur, mais dans une foule d'autres. Nous avons le manuscrit d une pièce sur Thomas Morus : on y distingue au moins cinq écritures différentes. D'autres fois, on se contente de rajeunir une vieille pièce qu'on remet à la mode avec quelques retouches. Shakespeare a beaucoup fait ce métier-là. Il a passé sa vie à ravauder de vieux drames. On ne se faisait pas alors une idée excessive de l'originalité et on avait raison. L'affaire du grand artiste n'est nullement d'être original. Shakespeare invente très peu, très parcimonieusement. Seulement, il laisse du parfait et c'est en cela qu'il est Shakespeare.

Peut-être n'est-il pas, en raison de cet usage, un astre aussi pur, aussi net que Racine : c'est un peu une nébuleuse. Une part de son œuvre est œuvre collective, industrielle et non seulement ses premières pièces, comme la trilogie d'Henry VI, qui est autant de Greene et de Mar- lowe que de lui ; mais vers la fin de sa vie, après les grands chefs-d'œuvre, il est manifeste que des pièces aussi médiocres que Timon d'Athènes, Périclès, sont des choses qu'il a à peine retouchées. On a pu parler justement d'un syndicat Shakespeare. Cela est vrai, comme il y a un atelier

Rubens : ce qui n'empêche pas la Descente de Croix et Hamlet d'être des œuvres éternelles.

Pénétrons maintenant dans le théâtre, et prière d'oublier les descriptions romantiques (Philarète Chasles, etc.). Hugo prend comme type de la mise en scène shakespearienne la représentation de Pyrame dans le Songe d'une nuit d'été : l'acteur qui entre en scène avec une lanterne et dit : « Je suis le clair de lune », celui qui s'enfarine de plâtre et qui ouvre les doigts pour représenter la lézarde du mur ; il ne voit pas que Shakespeare se moque ; il prend tout à rebours. Taine brosse un tableau truculent du lieu et du public : rien, que des matelots, des voleurs et des filles. Eh ! pourquoi pas plutôt quelques amateurs de théâtre ? Ce baquet dans un coin du parterre le dégoûte. Il ne comprend pas que c'était un luxe (un luxe qui manquait à Versailles). Comment Taine oublie-t-il qu'il y avait à Londres des architectes d'un goût exquis, comme le grand Inigo Jones, et que les théâtres sont tenus d'être des lieux de plaisir, des locaux à la fois commodes et élégants ? On en croira plutôt ce voyageur italien qui consigne ainsi ses impressions de théâtre à Londres, le 3 juillet 1600 : « Entendu aujourd'hui une comédie anglaise ; le théâtre est construit en bois, à la romaine ; on y est si commodément qu 'à toutes les places, rien n'échappe. »

Ce théâtre est un cirque, une espèce de tour à ciel ouvert — un grand « 0 », dit Shakespeare — avec trois étages de balcons : qu'on se figure, à l'extérieur, la carcasse d'un gazomètre ; quelquefois la tour devient un hexagone. La scène est une plate-forme carrée, un promontoire saillant au milieu du parterre. C'est le plateau. Sous ce pla"teau circulera le fantôme d'Elseneur et se feront entendre les voix qui annoncent aux troupes d'Antoine la défection d'Hercule. Le plateau est à demi couvert, à sa partie postérieure, par un toit qui porte sur deux colonnes. Ceci

détermine déjà deux divisions de la scène : une partie avancée, près de ce que nous appelons la rampe, et une partie en retrait et à demi abritée, qui convient aux scènes d'intérieur. Ces deux parties peuvent être séparées par un rideau, qui permet d'apporter dans le fond du théâtre, sans interrompre la représentation, un trône, une table, un lit : rien de moins compliqué que le mobilier de la Renaissance. Dans le fond, sous le toit que je viens de décrire, se trouve enfin un bâti praticable, avec deux portes donnant sur la scène, et surmonté d'une terrasse, comme d'une loggia pour les musiciens. Voilà encore deux nouvelles subdivisions du théâtre : la terrasse sera tour à tour le balcon de Juliette, la fenêtre où Richard III se montre entre les deux évêques, la muraille d'Angers ou le rempart de Troie ; la loge qui est au-dessous sera la cellule de frère Laurent, le tombeau des Capulets, le trou où se terre Edgar, la grotte d'Imogène. Nul décor. Un mot des personnages nous apprend où nous sommes. Le poète, par la magie d'un vers, nous transporte à sa guise, crée un paysage, une tempête, un coucher de soleil. Quelle toile, quel carton barbouillé vaudrait le tableau du caphar- naüm de l'apothicaire décrit par Roméo, l'horreur d'un ossuaire évoquée par Juliette, l'inventaire de la chambre d'Imogène dressé par Iachimo, le couchant où Antoine contemple la figure de son astre qui s'abîme. Rien ne compte plus ici que la toute-puissance du poème.

Dans un pareil théâtre, qui ne voit que la question des unités ne se pose pas : cette fameuse question n'est pas une affaire de système, mais simplement de mise en scène. De même pour le mélange des genres, la fusion du comique et du tragique, article du credo romantique : Shakespeare ne pratique pas ce mélange dans une intention réaliste, pour être ressemblant, parce que c'est ainsi dans la vie. Il s'agit d'une question d'affiche. Le parterre voulait retrouver ses

acteurs favoris et que chacun eût son numéro comme de nos jours au café-concert. C'est le goût d'un public qui adore les piments et les oranges, les pickles et les sucreries. Shakespeare en gémit : il se plaint de l'importance du clown. Il connaissait fort bien la théorie classique qui avait ses champions anglais (les Sidney ou les Ben Jonson), comme la théorie contraire avait chez nous un parti (les Ogier, les Schelandre) ; il rêvait de pièces relevées, de pièces qui seraient du « caviar pour la populace ». Cependant il se résignait. Mais comme il était Shakespeare, il s'arrange pour obtenir malgré tout l unité de tonalité. Il conserve le clown : seulement il en fait Falstaff, il en fait Polonius ou le fossoyeur d'Hamlet, la nourrice de Roméo, le portier de Macbeth ou le fou du Roi Lear.

Ce n'est pas qu'il ne reste chez lui une foule de conventions, de menues règles de détail, de traces qui dénotent (c'est tout le livre de Schücking) une technique de primitif. A tout moment, Shakespeare souligne, il explique ses intentions ; il crie au public : « Casse-cou ! » Iago ne manque pas de dire : « Attention ! C'est moi le traître. » Desdémone, qui plaisante en attendant son mari sur le môle de Famagouste, fait un a parte : « Je ne suis pas gaie, je fais semblant de l'être. » Shakespeare abuse des monologues. Certains effets se reproduisent avec une grande monotonie. Dans le joli roman de Virginia Woolf, Orlando, on voit le héros de quinze ans qui s'escrime dans un grenier contre une tête de Turc. Il y avait évidemment un objet du même genre dans le magasin d'accessoires de Shakespeare, une tête de bois lippue, comme celles qui servaient d'enseigne aux vieilles pharmacies A la tête de Maure. Cet objet à faire rire ou à donner la chair de poule reparaît périodiquement chaque fois qu'il y a dans Shakespeare une tête coupée : ce sera dans Titus Andro- nicus celle du fils du héros, puis celle des fils de Tamora ;

ce sera celle de Suffolk, que la reine Marguerite couvrira de baisers passionnés dans Henry VI ; ce sera encore celle du rebelle Jack Cade, décapité par un jardinier, celle de Somerset, sciée par un matelot ; celle de l'archiduc dans Jean-sans-Terre, celle qu'on prendra par erreur, dans Mesure pour mesure, pour la tête du malheureux Claudio, plus tard celle de Macbeth brandie par un soldat de Mal- colm, quand le monstre est au bout de ses crimes ; enfin elle roulera une dernière fois sur le théâtre dans Cymbeline comme celle de l'imbécile Cloten. C'est avec ces enfantillages et ces moyens sommaires que Shakespeare allait se montrer le premier dramaturge et peut-être le plus grand poète du monde.

4

On pense que la première pièce à laquelle Shakespeare ait mis la main est la trilogie d'Henry VI. Ce vaste ouvrage paraît dater de 1589 ou de 1590, mais mieux vaut en réserver l'examen à sa place dans la série des drames historiques.

Titus Andronicus, la première des tragédies indépendantes, est une œuvre contemporaine des plus vieilles parties d'Henri VI. C'est un mélo noir, une espèce de guignol ténébreux et tellement puéril que beaucoup de critiques se refusent à y voir une œuvre de Shakespeare. Mais la pièce a toujours passé pour authentique ; il n'y a aucune raison de la tenir pour apocryphe. Seulement aucune œuvre n'a davantage le caractère d'une œuvre de début.

La scène se passe au crépuscule de Rome, dans un Bas- Empire douteux, au temps de l'invasion des Goths. Titus Andronicus, général de l'armée romaine, rentre vainqueur,

chargé des dépouilles de ses deux fils et prononce sur leur tombe leur oraison funèbre :

Dans la gloire et la paix reposez-vous, mes fils !

Le reste est un cauchemar baroque et incohérent, une suite de violences sans rime ni raison, qui ne s'expliquent que par le désir de faire dresser les cheveux sur la tête et d'accumuler en cinq actes les monstruosités. Il faut être très jeune pour écrire ces choses-là. Jamais le boulevard du Crime, jamais la scène de l'Ambigu n'ont vu une pareille orgie de sauvageries ; la scène nage dans le sang. Lavinia, la fille de Titus, les mains coupées et la langue arrachée, dénonce ses bourreaux en écrivant leur nom à terre avec un bâton qu'elle tient dans la bouche par un bout. La suite passe en horreur toutes les atrocités d'Atrée et de Thyeste. Titus, poursuivant sa vengeance, invite à dîner dans son palais la reine Tamora et lui sert, vêtu en maître-queux, un plat de sa façon, un pâté dégoûtant où cette reine barbare reconnaît avec désespoir les têtes de ses deux fils. Le festin finit par un massacre : quatre assassinats en une demi-page. Le parterre pouvait être content. En effet, cette méchante pièce a fait plus que tout le reste pour la gloire de Shakespeare et demeura longtemps, avec la Tragédie espagnole, la plus populaire du théâtre anglais.

Pourtant ce drame exécrable est plein de choses curieuses. Il offre çà et là des traits shakespeariens. Le traître Aaron dit à Titus : « Tu as en toi cette chose qui s'appelle conscience. » Titus parle à son petit-fils, l'enfant de Lavinia, et lui dit tout à coup ces deux vers d'une étrange beauté :

Paix, tendre tige, paix 1 Créature de larmes,

Elles auront tôt fait de dissiper tes jours.

Surtout on reconnaît, dans ce drame brutal et absurde, sous ces masques barbouillés de sang, quelques-uns des

personnages qui seront plus tard les héros de Shakespeare : il y a là une ébauche grossière d'Iago, de la folie d'Hamlet et de Lear. Ces thèmes assiègent déjà l'artiste. Comme tous les jeunes gens, celui-ci ne sait que les entasser, il nous les donne en vrac, dans une élucubration obstruée, scolaire et laborieuse, qui roule pelé-même les cailloux et des parcelles d'or. Shakespeare n'a rien écrit de plus barbare ; mais il y a dans cette farce sanglante quelques lueurs de Shakespeare.

C'est que la tragédie est encore à cette date dans l'en.fance de l'art. Ce sont les bégaiements de la mUée. La comédie au contraire, au moins une comédie de cour (celle de Lyly), en faveur chez les grands, et chez la reine Elisabeth, avait des modèles et un style. Shakespeare s'y essaye. Il tente d'acclimater auprès du grand public ce qui réussissait chez les gens du grand monde. Ses pre.mières comédies ont un peu le même intérêt que celles de Corneille, où le théâtre se civilise et où le parterre prend le ton de la bonne compagniè4

Un seul mot de ces comédies, œuvres de la vingt ►cinquième année et qui trahissent pat tant de signes l'âge de leur auteut : oeuvres très grêles, très légères, presque dénuées de substance humaine, mais non de cet éclat qui est le charme de la jeunesse. Ce sont,comme on dirait en langage de peintre, les premières études de Shakespeare. Il essaie ses effets, il apprend son métier» Rien de plus faux que de prendre Shakespeare pour une « force de la nature », inculte, luxuriante, effrénée : Shakespeare-forêt, Shakespeare-montagne, Shakespeare-océan, quelles bêtises 1 Il n'y a pas de créature plus méthodique qu'un poète. Le grand art Re fait à peu de frais ; le vrai artiste profite de tout, il met de côté jusqu'aux miettes et fait fructifier jusqu'aux rebuts.

Psineé (L'amour perduê$t comédie galante un peu mince,

terminée par la plus charmante entrée de a ballet russe » (il était venu à Londres un peu auparavant une ambassade moscovite) et par une parade des Neuf preux, d 'un comique aussi moderne que celui de Petrouchka ; les Méprises, pièce à quiproquos, à déclics et à fonctionnement de bouffonnerie mathématiques sur le thème des Ménechmes, les Deux gentilshommes de Vérone, premier essai de comédie sentimentale et où déjà commence ce pays inconnu et cette province imaginaire, cette Italie du cœur, l'Italie de Shakespeare : dans tout cela, peu de vie, presque nul caractère, beaucoup plus de convention que de sentiment vrai et de réalité. Les personnages ne sont que des marionnettes. Seulement, il y a dans ce théâtre d'ombres un immense talent.

D'abord, dans les coins de la pièce, un peuple de charmants comparses et d amusantes silhouettes : les pédants, les bénêts, les bonshommes ridicules, les magisters stupides, les matamores burlesques, comme le bravache espagnol Armado (la déconfiture de l'Armada devait mettre le public en joie au seul aspect de cet hidalgo), l'astucieux valet Speed et ce nigaud de Launce et ces gentils rustres de Costard et de Jacquinette dont l'idylle roturière fait la plus fine critique des amours quintessen- ciées des nobles et des mondains. Deuxièmement, le style : une verve, une virtuosité, une flexibilité de langage qui sont un éblouissement. Certains morceaux, comme la prosopopée de Biron, au quatrième acte de Peines d'amour, sont des choses étourdissantes. Sans doute, c'est d'une rhétorique assez artificielle. La mode le voulait, la mode de l'euphuisme, qui est le nom anglais de la préciosité (d'après l'Euphues de Lyly, ce bréviaire de la vie comme il faut, cette grammaire de la courtoisie qui fit fureur en ce temps-là, comme le manuel des dames, le guide de l'amour et des âmes distinguées). Shakespeare i

à ses débuts est tout plein de Lyly. Il euphuise tant qu'il peut et il faut quelque effort pour se souvenir que ces fioritures, ces pointes, ces pirouettes, ces feux d'artifice qui ne sont plus pour nous qu'une cause de fatigue, pouvaient faire au public d'alors un effet de ravissement. Ce jeu de l'esprit tenait lieu de tout. L'exercice du langage devenait tout le spectacle : sa grâce ou sa vigueur, ses bonds et ses caprices semblent les vrais personnages et remplissent la scène comme les arabesques que dessine sur le théâtre la danse d'une ballerine.

Qu'on se rappelle ce théâtre que je décrivais tout à l'heure, ces planches sans décor, ce plateau que le public baigne de toutes parts : la parole dans ces conditions devient un élément vivant qui suffit à tout, est en soi une source de plaisirs et dont les jeux, en agitant les mots, semblent créer entre les choses autant de rapports nouveaux que l'esprit en découvre entre eux. C'est le sortilège d'une poésie très jeune qui invente pour la première fois toutes les ressources du langage et y reconnaît avec ivresse un charme qui égale les délices de la musique : sans compter qu'il y a en effet, semées çà et là dans ces comédies, quelques-unes des chansons les plus exquises du monde :

Qui es-tu, Sylvia, qui es-tu?

Tes grâces, tous nos gars n'ont qu'elles à la bouche,

ces chansons qui traversent le théâtre de Shakespeare et finissent, à son heure suprême, par les mystérieuses mélodies d'Ariel.

Enfin, on trouve encore dans ces premières comédies l'ébauche de scènes illustres des comédies futures. Le quadrille amoureux de Peines d'amour perdues reviendra transformé dans le Songe d'une nuit d"e-té ; les prises de bec, la brillante escrime spirituelle de Biron et de Rosa-

line préludent aux dépits amoureux de Bénédick et de Béatrice ; c'est déjà l'atmosphère de Comme il votis plaira. Cent fois, comme Rubens reprend une vieille esquisse, Shakespeare se sert d'une idée de jeunesse pour la perfectionner. La ressemblance des deux frères, dans la Comédie des méprises, par une délicate altération de sexe, deviendra dans le Soir des rois la ressemblance de Sébastien et de sa sœur Viola. Dans les Deux gentilshommes, Sylvia se déguise en garçon — premier des travestis de Shakespeare — pour suivre celui qu'elle aime et avoir la douceur d'être le page de l'infidèle. Le dialogue de Sylvia et de sa suivante Lucetta est celui de Portia et de Nérissa dans le Marchand dé Venise. Il y a déjà là du romanesque, Une situation où l'amour fait souffrir, Vérone, une sérénade, un enlèvement; une échelle de cordes... Tout cela se retrouve dans Roméo et Juliette.

5

Un jour, dans le Frioul, au temps des guerres contre les Impériaux, Luigi da Porto, officier de Vicence, reveoJnait avec un de ses vétérans, Pellegtino de Vérone, sur la route qui descend de Gradisca vers Udine. Cet homme, beau parleur comme sont les gens de sa province, se mit pour passer le temps, à faire à l'officier des contes de son pays ; plus tard, celui-ci s'en souvint et, les pieds sur les chenets, s'amusa à écrire pour son délassement le récit que lui avait fait jadis le vieux soldàt, « comme deux nobles amants furent conduits par amour à une touchante et misérable mort. »

Le conté de Luigi da Porto fut publié à Venise en 1535 et mis eh vers anglais vingt ou trente ans plus tard, probablement d'après Bandello, par le poète Arthur Brooke;

Il paraît même que celui-ci, qui écrit vers 1560, avait vu sur la scène de Londres une vieille pièce sur ce sujet, qui est malheureusement perdue. En réalité, peu importe. La Siatière des contes est indéfiniment nomade. Cinquante ans avant que Da Porto eût rapporté le roman des amants de Vérone, Masuccio le contait comme arrivé à Sienne entre Mariotto et son amie Gianozza, victimes de l'ini- imitié des familles des Mignanelli et des Saraceni. Et réduite à son fonds, à la cruelle méprise qui cause la mort des deux jeunes gens, la fable est bien plus vieille encore, sans doute aussi vieille que le monde : c'est la légende de Pyrame et Thisbé, jouets déplorables de l amour et du caprice des dieux. Cette légende occupait à ce moment Shakespeare : c'est une pièce sur Pyrame qui se joue à la fin du Songe. Roméo et le Songe sont deux œuvres contemporaines. L'une traite le thème en style bouffe, l'autre en style de tragédie.

Il va sans dire qu'on n'a pas manqué de découvrir dans les chroniqueurs des preuves authentiques de l'histoire. Cherchez et vous trouverez ! Les Italiens trouvent toujours. Il y a du reste un fait réel, la rivalité des deux maisons des Montaigus et des Capulets. Dante en parle dans son Purgatoire :

Vieni a veder Montecchi e Cappelletti.

Pas une ville d'Italie qui n'eût alors ses factions des guelfes et des gibelins. Cependant, on montre à Vérone, non loin des tombeaux des Scaliger(Escalus dans Shakespeare) la façade délabrée du palais des parents de Juliette. Au delà de l'Adige, au bout d'une ruelle bordée de cyprès, dans l'ancien couvent des Capucins, un successeur du frère Laurent, si secourable aux amoureux, fait voir moyennant une piécette un sarcophage pareil à une

auge ébréchée, qu'il donne pour le tombeau de la jeune fille. Des générations d'âmes sensibles sont venues donner un soupir à cette relique suspecte. Veuve consolée de Napoléon, Marie-Louise se fit composer une parure avec des éclats de la pierre qui reçut les restes de la plus fidèle des amantes. L'histoire aura beau dire, Shakespeare n'en a pas moins ajouté au peuple de Vérone ces deux enfants de son génie, plus aimables que toute la foule vivante qui a jamais usé les dalles de ses rues, et il est beau que la famille de saint François d'Assise ait adopté le fils et la fille du poète, ces gentils martyrs de l'amour.

La pièce paraît dater sous sa première forme de la jeunesse de l'artiste, s'il faut prendre à la lettre le vers de la nourrice :

Tantôt onze ans depuis le tremblement de terre,

ce qui donne la date de 1591. Le texte conserve une foule de traces d'archaïsme. Beaucoup de vers et de quatrains rimés. La forme est aux trois quarts lyrique. Les premières paroles qu'échangent les deux héros dans la scène du bal prennent l'allure d'un sonnet dansé, ce qui donne à leur rencontre la perfection close, musicale et chorégraphique d'un menuet. Nulle part dans Shakespeare plus de clinquant et de mauvais goût. Je ne parle pas seulement du plus illustre de ces morceaux, la tirade de Mercutio, sa cavatine de la reine Mab, hors-d'œuvre s'il en fut, et qui semble un laissé-pour-compte du Songe d'une nuit d'été, un feuillet égaré de cette féerie qui sera venu s'intercaler dans le manuscrit de la tragédie. Il y a bien pis encore dans le rôle 3e Juliette. Mais on aurait tort de s'arrêter au détail de ces concetti : ce sont les trilles, les roulades de la prima donna dans ces passages stylisés où l'opéra classique rendait ce genre de mouvements passionnés.

Le début de la pièce est prodigieux. Dès les premières répliques, on sent de l'orage dans l'air ; en deux pages, l'orage éclate, les injures volent, les épées dégainent et, la rixe apaisée, on reste sous l'impression de ces coups de tonnerre. Nous savons que la querelle renaîtra d'elle-même et qu'il y aura un malheur. La scène se construit comme un morceau d'orchestre. C'est la plus belle des ouvertures qu'il y ait au théâtre.

La suite n'est pas moins merveilleuse. L'action qui, dans la nouvelle et dans le poème de Brooke, durait cinq mois, depuis le carnaval jusque vers la mi-juin, se resserre en cinq jours. Dès le début, les ressorts du drame sont montés : avant d'avoir vu Roméo, voici cet enragé Tybalt qui ne rêve que plaies et bosses, et quand nous l'avons vu se hérisser et flairer l'ennemi dans la scène du bal, on sait que la catastrophe viendra de ce côté ; avant d'avoir vu Juliette (que Roméo ne connaît pas encore) voilà le comte Paris qui la recherche en mariage, et nous voyons que ses parents se préparent à la lui donner. Les deux branches de la tenaille joueront, quoi qu'il arrive : les destins sont en branle, les amants ne peuvent y échapper. Il pèse sur leur rencontre, avant qu'elle se produise, une impression de fatalité, cette impression que Romé) traduit d'avance, au moment d'entrer à la fête des Capu- lets, par des vers magnifiques :

Je pressens, redoutable et suspendue aux astres,

Une menace obscure et lourde de désastres

Qui viendront, noirs enfants des plaisirs de la nuit, M'affranchir de ce corps odieux qui me nuit.

Roméo n'est pas une figure très individuelle.- En fait de caractères, il n'y en a que deux dans la pièce : la nourrice d'abord avec son caquet intarissable, son incontinence d'anecdotes, son indiscrétion bruyante et son absence

totale de principes quand il s'agit du bon plaisir ou de l'intérêt de ses maîtres ; et puis, Mercutio — le Mar- cuccio de la nouvelle. Supprimez le passage de la reine Mab, il reste un type charmant de jeune gentleman, un type de Kipling ou de Stevenson, plein de cœur sous \ des airs affectés de détachement, avec un instinct de l'hon- neur qui lui fait faire, sans savoir pourquoi, des actes généreux dont sa raison se moque. La fin de ce garçon flegmatique est admirable.

Roméo est une figure beaucoup moins caractérisée. Il suffit qu 'il soit beau, qu 'il soit jeune et qu'il aime. Le poète en a fait le type du ténébreux, le jeune homme que l amour tourmente et qui pousse des soupirs sous les pâles sycomores. La première fois qu'il apparaît, c est une ombre qui s'échappe et qui fuit pour cacher sa mélancolie au fond des bois rêveurs. Ce n'est pas un homme, c'est un âge, le portrait impersonnel de la dix-huitième année. Dès que nous le voyons, nous le voyons épris, non pas de Juliette, mais d'une cruelle appelée Rosaline ; en fait, amoureux de l'amour. Et cette première image dont le | poète nous entretient rend plus saisissant le coup de foudre [ qui va se produire à la vue "de Juliette ;

Quelle est la déité dont le bras de jasmin

Orne le cavalier qui lui donne la main P

Ah 1 son éclat fait honte à la flamme des lustres. Elle brille parmi tant de beautés illustres

Au point que sur ta joue, ô nuit ! on croirait voir Une perle qui luit à l'oreille d'un noir.

Il la voit, et ne voit plus qu'elle. Il ne sait qui elle est, il apprend seulement plus tard qu'elle appartient à l'ennemi : trop tard ! pour Roméo, il n'est plus au monde que Juliette.

Elle n'a pas non plus de physionomie très nette, mais c'est elle qui des deux en a encore davantage. Quand la pièce s'ouvre, son cœur n a pas parlé encore, son âme est une page blanche. Elle sort à peine de l'enfance.

Quinze ans, ô Roméo 1 l'âge de Juliette 1

Musset la vieillit : dans la pièce, elle n'en a que treize ; elle va sur ses quatorze ans. A ce trait, ceux qui louent Shakespeare à tort et à travers se récrient : ce tempérament du Midi, quelle précocité ! Mais dans la nouvelle italienne, Juliette a dix-huit ans. Elle est mûre et, lui dit sa mère, à l'âge où les filles se fanent. C'est Brooke qui a pris sur lui de lui donner seize ans. Quant à Shakespeare, pour la rajeunir encore, je crois avec Barrett Wendell qu'il n'en a d'autre raison qu'un mauvais calembour : « Je parierais, dit la nourrice, quatorze de mes dents,

I'll lay fourteen of my teeth

And yet, to my teen be it spoken, I have but four...

et il m'en reste quatre, et j'en suis bien fâchée, qu'elle a juste ses quatorze ans. » Shakespeare se décide souvent pour des motifs aussi frivoles. Et je reconnais que cette fillette sent un peu le fruit vert, encore que sa jeunesse lui prête quelque chose d'un petit être surnaturel. Pourtant il ne manque pas de gamines des faubourgs, pas plus grandes que cela, et qui vous allument un réchaud. Cet âge de l'ignorance et de la pureté est peut-être le seul où l'on prenne les choses au sérieux. Le sentiment y devient aisément intrépide. C'est alors que l'amour a le caractère de l'absolu.

Dès le premier baiser reçu avec ivresse et rendu avec espièglerie la mutine se transforme et sent que c'est pour

toujours ; elle appartient à quelque chose d'entier et de tragique :

Va demander son nom. Ah! nourrice, nourrice,

S'il n'est plus libre, hélas 1 il faut que je périsse,

Et je n'aurai pour lit de noces qu'un tombeau...

Du moment qu'elle aime, c'est elle qui a de la tête pour deux. C'est elle qui arrange le mariage secret, envoie chez le frère Laurent et fait acheter l'échelle de corde ; elle a de la résolution après la mort de son cousin, alors que Roméo ne sait que se lam,,nter ; c'est elle qui, pour échapper à Paris, trouve le courage de boire le narcotique et de se laisser ensevelir. Pendant la jeunesse du poète, une jeune fille de Stratford, Charlotte Clopton, fut enterrée vive dans une synoope : on la crut morte, elle n'était qu'évanouie. On la retrouva le crâne ouvert et couverte de sang, abattue contre la porte de fer où elle s'était fracassée. Cette anecdote frappa vivement le poète. Son émotion prête un pathétique inouï aux visions de son héroïne prête à descendre vivante dans l'empire des morts.

Vérone... une guerre civile, un bal, une fête suivie de coups d 'épée, un balcon, — un de ces balcons qui suffisent à faire imaginer une ville du nord de l'Italie, — un jardin, une fenêtre où s'échangent des baisers et des serments d'amour ; un vieux moine compatissant qui sort à l'aube pour cueillir des simples et qui protège les tourtereaux ; une jeune femme qui s'impatiente, un meurtre, un exil, les apprêts d'un mariage, les violons de la noce qui arrivent dans des gémissements et dans des funérailles ; un époux que flatte l'espérance, un message qui s'égare et ne parvient pas à son adresse, et la fausse nouvelle qui va droit comme une flèche au cœur qu'elle doit assassiner ; tout ce qu'on peut tenter pour conjurer le destin, le courage, la science et la ruse condamnés à se perdre inutiles ; la

boutique de l'apothicaire et son fourmillement de bêtes grimaçantes ; le poison, le retour nocturne, et cette suite de lamentables méprises qui coûtent deux jeunes vies et conduisent leurs brèves amours d'un soir de danse à un tombeau.

Tout cela est merveilleux de simplicité et de mouvement, d'incidents et de pittoresque. Mais sur ce fond si riche et si varié, toute l'adresse, ou l'instinct, ou le génie du poète a été de nous montrer tout le temps ses amoureux : ils sont toujours en scène, soit séparés, soit réunis, et le reste du temps, c'est d'eux que l'on nous entretient. Il faudrait étudier le rythme de la pièce, comment les monologues et les rêveries solitaires des deux jeunes gens s'équilibrent et se répondent d'acte en acte, ce qui fait de l'ouvrage entier un long duo d'amour. Ce sont des bonheurs qu'un poète ne rencontre pas deux fois. Corneille a eu un de ces jours-là ; lui aussi, dans le Cid, nous conte la douloureuse histoire de deux amants que sépare un cadavre :

Rodrigue, qui l'eût dit? — Chimène qui l'eût cru? Que notre heur fût si proche et si tôt fût perdu.

Nulle élégie plus ravissante, mais les héros de Shakespeare touchent peut-être davantage ; ils raisonnent moins, ils sont plus « nature » et leur malheur sans cause nous paraît plus injuste.

Les sommets du drame, bien entendu, c'est la double scène du balcon. Jamais langue n'a développé subitement des cadences plus limpides et plus caressantes. C'est Vénus renaissante, et qui cette fois renaissait des vagues d'Albion.

ROMÉO

Je jure

Par la lune qui flotte au-dessus des vergers

Et qui givre d'argent les fronts des orangers...

JtJL!EtTE

Oh 1 non, n'atteste pas cette flamme mal sûre,

Qui va là-haut changeant tous les mois de figure,

Je croirais que ton cœur est comme elle changeant.

ROMÉO

Quel serment faire alors P

JULIETTE

Ne fais pas de serment,

Ou si tu Veux jurer, que ce soit par toi-même,

Que ce soit par l'idole et par le dieu que j'aime

Et je crois, je crois tout.

ROMÉO

Chère âme, si mon cœur...

JULIETTE

Ne fais pas de serment. Malgré tout ce bonheur, Vois-tu, qtii me transporte et sous lequel je ploie, Quelque chose m'alarme et me gâte ma joie

Et me fait frissonner devant le noir destin.

Non, c'est trop brusque, trop surprenant, trop soudain. Trop pareil à l'éclair qui brille et qui s'efface

Et dont l'œil dans le ciel en vain cherche la trace, Avant qu'on ait le temps de dire qu'il a lui. Laisse-moi respirer, doux ami. Bonne nuit !

Au revoir, mais va-t'en. Notre amour fraîche éclose Sera demain matin comme une belle rose

Au souffle de l'été quand nous nous reverrons.

Bonne nuit 1 Bonne nuit 1 Et que sur nos deux fronts, Sur ton cœur et le mien, pendant que tu sommeilles, L'amour verse une paix et des douceurs pareilles...

La suite est encore plus belle : les adieux qui se prolongent, les appels de la nourrice, les amants qui se séparent et s'enlacent encore, et après tout ce lyrisme une espèce de lassitude, des petits mots quelconques comme des balbutiements, l'aile qui traîne au ras de la terre comme après un excès d'extase, mais qui reste une aile tout de même : gazouillis dans les branches à l'heure de la nichée.

La seconde scène est plus courte et peut-être plus célèbre :

JULIETTE

Déjà partir ? Écoute : il n'est pas jour encor.

C'était le rossignol, ce n'est pas l'alouette

Qui faisait tressaillir ton oreille inquiète.

Là, sur ce grenadier, chaque nuit, comme un fol,

Il chante. Cher amour, c était le rossignol.

ROMÉO

C'est l'alouette, hélas 1 triste oiseau de l'aurore...

Et que n'ajoute pas à ces deux scènes la présence du paysage : ce clair de lune sur un jardin d'Italie, cet astre glissant qui voyage au-dessus des étreintes des mortels ; cette aube soucieuse dont la nuance indécise chagrine d'un nouveau présage la fin de la nuit d'amour ; ce parfum d'arbres de là-bas, le ciel, l'oiseau des ombres et l'oiseau du matin, toute la nature qui se mêle aux tendresses de ces éphémères...

Stendhal cite l'allée de saules de la Princesse de Clèves et Sainte-Beuve les hirondelles des Confessions de Rousseau comme les premiers indices français du sentiment de la nature. Ils oublient La Fontaine, et Ronsard, et Racine, si grand peintre à sa manière discrète. Mais cependant n'y a-t-il pas dans cette pièce de Shakespeare

un élément nouveau, une intimité, une fraîcheur, une humidité de plein air qui- rappelle la douceur des campagnes anglaises. Il fait plus sec dans notre littérature...

La fin est dans toutes les mémoires : on ne résume pas, on ne traduit pas la scène du caveau. II faut lui laisser son mystère et sa touchante horreur, et toute la pitié qu'elle exhale pour les erreurs, les contretemps et les vaines précautions des hommes. Nous sommes des aveugles égarés dans la nuit, dupes de nos illusions, de notre ignorance et de nos calculs. « La fortune se moque de moi 1 » s'écrie quelque part Roméo. Il arrive au tombeau de celle qu'il croit morte, sans savoir qu'elle dort, pour demeurer à lui, son sommeil héroïque. Trompé par ce mensonge et par le stratagème du moine, il avale le poison et expire dans un dernier baiser. Juliette se réveille, comprend tout et se tue sur le corps de Roméo.

J'aperçois d'autres tombeaux qui jalonnent comme une voie appienne le théâtre de Shakespeare : celui de l'aimable Hero dans Beaucoup de bruit. pour. rien, celui d'Ophélie dans Hamlet, celui d'Hermione dans le Conte d'hiver et ce monument triomphal où se divinisent les instants suprêmes d'Antoine et de Cléopâtre. Je n'en sais pas de plus touchant que celui de ces deux enfants. Leur mort est un épithalame. Fin de poète, pleine de tact, et plus belle, si l'on y songe, que la conclusion du Cid et le mariage, même ajourné, des héros de Corneille. Shakespeare l'a bien senti : la mort n'est pas le pire malheur. Il est d'autres façons moins belles de mourir ; on meurt parce qu 'on change et parce qu'on se survit ; tout ce qui respire est plein de cendres. Ceux-ci s'en vont à l'âge où l 'on ne sait pas encore qu'il n'est rien d 'éternel. Le temps n a pas terni leur mutuel amour, « profond comme la mer » et fort comme la mort. On les plaint et on les envie : ce sont des larmes d'admiration que fait

couler leur bonheur. Heureux d avoir aimé, heureux de n'être plus ! Les pères ennemis s 'embrassent sur leurs dépouilles. Le sacrifice des tendres victimes scelle la paix de la cité. Leurs familles leur vouent des statues d'or. Mais quelle statue vaut celle que les vers de Shakespeare ont élevée au couple immortel dans nos cœurs.

Le poète avait vingt-sept ans. Marlowe pouvait mourir.

Il laissait après lui un plus grand que Marlowe.

CHAPITRE II

LES DRAMES HISTORIQUES

1

On a vu que la tragédie d'Henry VI est sans doute la première des œuvres théâtrales où Shakespeare ait collaboré. Il y a travaillé avec Peele et Marlowe et probablement avec Greene, qui lui reproche amèrement d'accaparer le bien d'autrui et de se croire le seul Shake- scene du pays, le seul acteur capable de faire trembler les planches. « Cœur de tigre caché sous la livrée d'un comédien ! » cette apostrophe est la parodie d'un vers de la troisième partie d'Henry VI. Nous savons par là que la pièce existait en 1592. Cette injure nous donne la première date certaine du théâtre de Shakespeare.

La pièce est assez faible, mais elle excita l'enthousiasme. La résurrection de Talbot, le Du Guesclin anglais, souleva les transports du théâtre. Shakespeare exploita son avantage. Il se mit à composer une série de drames sur l'histoire d'Angleterre. 'Ce genre était en vogue. Màr- lowe en avait donné le modèle dans son Édouard II. Il existait encore une foule de drames anonymes, intitulés la Chronique ou la Tragédie véridique ou l'Histoire véritable de tel règne des annales anglaises. Souvent le travail de

Shakespeare s'est borné à rafistoler une de ces vieilles pièces : les pièces vieillissaient très vite à cette époque, le public était vorace et Shakespeare n'était pas extrêmement scrupuleux sur l'article de la propriété littéraire.

L ensemble de ces compositions forme une dizaine de drames, une sorte de fresque historique depuis le règne de Jean-sans-Terre jusqu'à celui de Richard III. Ce travail occupa le poète une douzaine d'années. C'est une galerie de portraits où l'on voit les figures de six rois d'Angleterre, toute l'histoire troublée de cette farouche maison d'Anjou, issue de Richard Cœur-de-Lion, le tragique moyen âge anglais, les gloires et les revers de la guerre de Cent ans et l'anarchie féodale de la guerre des Deux-Roses.

Ce cycle immense, auquel il faut ajouter Henry VIII, représente une masse de cinquante actes, le quart du théâtre de Shakespeare. Elle remplit à peu près, avec les comédies, la première moitié de sa carrière. C'est là que Shakespeare se fait la main, s'exerce à peindre des caractères.

Cette partie de son théâtre n'est pas aujourd'hui la plus lue, mais elle a exercé une très forte influence. Lorsqu'on lit Racine et Shakespeare, on s'aperçoit que la grande affaire pour Stendhal revient à ceci : créer un théâtre national, remplacer les sujets antiques par des drames tirés de l'histoire du pays. Ce projet fut l'idée de tout le romantisme, à commencer par Gœthe et son Gœtz de Berlin chingen, jusqu'aux Templiers de Raynouard, au Louis XI de Casimir Delavigne, au Henri III ou au Charles VII de Dumas, à la Maréchale d'Ancre de Vigny, au Carma- gnola de Manzoni, au Boris de Pouchkine, sans compter une foule de chroniques dialoguées comme les Barricades, les Jacqueries de Vitet ou de Mérimée. Cette question de clocher est presque tout le romantisme au théâtre :

conception regrettable, car le drame historique ne vaut pas mieux que le roman ou que la peinture historiques, et ces trois genres discrédités forment la portion la plus morte de l'héritage romantique.

2

La vogue des pièces historiques a duré une quinzaine d'années en Angleterre : elle naît avec l'Armada et meurt avec la reine Ëlisabeth. Le phénomène coïncide avec les débuts de Shakespeare.

L'affaire de l'Armada est la plus grande victoire anglaise avant la bataille de Trafalgar. Elle fit passer sur le pays une vague de nationalisme. Elle assurait à la fois la liberté des mers et le triomphe de la Réforme.

Ce bonheur éclatant rendit à l'Angleterre le sentiment de son inviolabilité. C'était vraiment le signe de Dieu. Cette revanche effaçait la grande humiliation du siècle, la perte de Calais. En échange de ce dernier pied-à- terre sur le continent, l'Angleterre trouvait sa route sur les eaux ; elle fait le tour du monde, prend la masure de son futur empire. La vieille reine, un des plus longs règnes de l'histcire d'Angleterre, recueille enfin les fruits de sa patience et de sa politique. Son trône fait figure dans le monde. En 1587, l'année qui précède l'Armada (celle où Shakespeare arrive à Londres), elle s est décidée à un acte d'épouvante : elle fait couper la tête à sa cousine Marie Stuart. Coup fatal aux projets de restauration catholique. En France, le meurtre d'Henri III décapite la Ligue et les succès du roi de Navarre font pencher la balance du côté protestant. Les Pays-Bas sont décidément perdus pour Philippe II. Rome recule sur toute la ligne. Bientôt l'expédition d'Essex, célébrée par Shakespeare,

[enflammera d'espérance tous les cœurs d'Angleterre et ira écraser le papisme en Irlande, son dernier repaire.

Ces circonstances expliquent la floraison des pièces historiques. Coup sur coup venaient de paraître les CAro- niques de Grafton, de Stow, de Holinshed, à l'exemple de Tite-Live et des Recherches de Pasquier : grande ressource pour les poètes en quête de sujets et pour les entrepreneurs en quête de recettes. Le public avalait tout, naturellement avide de ce qui lui parlait de lui. En France, le même accès de fièvre patriotique avait eu le même résultat. On avait joué au quinzième siècle un miracle de la Délivrance d'Orléans. Shakespeare s'est contenté de suivre le courant, de rapetasser de vieux manuscrits quand Burbage avait eu la chance d'en acheter pour son théâtre, ou de mettre en vers pour son compte des pages de Holinshed.

Ces histoires avaient du reste une actualité qu'elles n'ont plus. Shakespeare n'est pas plus éloigné de Richard III que nous le sommes de Napoléon. Il se trouve à la même distance d'Azincourt que nous d'Austerlitz. Le morceau d'histoire qui se termine à Calais et aux trente-neuf articles prend un aspect définitif : le moyen âge finit, l'Angleterre prend conscience de ses destinées. Ce chapitre révolu revêt à ses yeux l'intérêt que prend pour l'homme mûr le souvenir de l'adolescence. Il se retourne vers son passé et sourit à l'homme qu'il n'est plus.

Qu'on imagine enfin le Londres de ce temps-là et qu'on se figure, au lieu de la Babylone d'aujourd'hui, ce qu'on appelle la Cité, une petite ville de deux cent mille âmes, avec des maisons de bois à pignons aigus, piquée de flèches comme une pelote d'épingles, dominée par la masse du Temple et un Saint-Paul gothique et encadrée à ses deux bouts par ces deux monuments, la Tour et Westminster. La Tour, Bastille funèbre dans ce prolétaire

East-End qui grouille dans sa vermine et sa suie au bord de la Tamise. Ce pâté de murs sombres, ces remparts de la raison d'état présentent à l'esprit la mémoire de cent ombres sanglantes : des chanceliers et des ministres comme Thomas Morus, trois reines d'Angleterre, des femmes comme la comtesse de Salisbury, le grand amiral Seymour, Somerset, Essex, Monmouth, Thomas Cromwell, quel cortège de décapités ! Alors, les vers 4e Richqrd II remontent à la mémoire :

Ah 1 laissez-moi m'asseoir près de vous sur la terre, Amis, et disons-nous doucement, à mi-voix, |

Des histoires du deuil et du trépas des rois :

Ceux qu'on a déposés ; les tués à la guerre ;

Ceux que des rois par eux dépossédés naguère

Les ombres ont hantés avec un noir frisson ;

Ceux qu'une femme fit mourir, et le poison

Perfide et lent, et ceux qu'on trouva sur leur couche Égorgés, un grand cri funèbre dans la bouche,

Et qui de leur sommeil ne s' éveillèrent pas :

Rien, rien que des forfaits et des assassinats...

Mais ce qui est vrai aujourd'hui l'était bien plus encore au siècle de Shakespeare. Il avait vu comme nous dans la pénombre de Westminster le casque d'Henry V, « qui faisait frissonner la brise d'Azincourt », il avait vu à la Tour, où elle étonne encore, la lance gigantesque de Charles Brandon, mais maint autre trophée existait de son temps. Les églises anglaises étaient encore ce que seules désormais en Europe sont les cathédrales espagnoles : les musées de la gloire et la mémoire de la patrie ; les soldats y consacraient leurs armes victorieuses, le peuple y vénérait la cendre des héros. Canterbury montre toujours le heaume du Prince Noir et Richmond vint suspendre en personne dans l'antique Saint-Paul la bannière qui avait

flotté sur les champs de Bosworth. A cette vue, le poète septait s 'agiter dans son âme les drames du passé et au soleil de la Renaissance, dans la jeune douceur de vivre, repassant les grandes épreuves d'autrefois, ressuscitait, fiyec un bruit d'armures et de tragédie, ces siècles de fer.

3

Henry VI est une trilogie, une rhapsodie interminable en trois « journées » ; on conviendra que ce n'est pas trop pour y entasser trente ans de l'histoire d'Angleterre, et les trente ans les plus torturés, bourrelés par les spasmes de la guerre des Deux Roses. La première « journée » est le prologue. Ce n'est pas la meilleure, mais elle raconte Jeanne d'Arc.

C'est dommage que la critique n'ait pas d'instruments de précision capables de déterminer dans cette œuvre collective la part du jeune Shakespeare. On ne lui attribue que les scènes où apparaît Talbot. Pour le portrait de la Pucelle, il est convenu qu'il n'en faut parler qu'avec dégoût. Ce n'est pas mon sentiment. Bien entendu, le personnage est de pure fantaisie : l'auteur prend les plus grandes libertés avec l 'histoire. Jeanne enlève Rouen par surprise et va se faire prendre devant Angers. Cela dit, je trouve le rôle extrêmement intéressant. C'est une enluminure violente, la Clorinde d'un jeu de tarots, mais elle n'est pas indifférente. La manière dont, au premier mot, elle démasque le roi qui se dissimule, lui propose de se battre et le désarme, campe l'héroïne. A Orléans, elle fait sa ronde sur les remparts ; elle poste les sentinelles, elle agit comme un capitaine. Elle ne s'étonne pas dans les revers. Elle a du ressort, elle manœuvre, elle remonte les courages. C est l'idée un peu courte et sans délicatesse, mais très

1:1 vraie que les troupes de Talbot pouvaient se faire de l'amazone des Valois. C'est un graffitto de corps de garde, \*' mais combien plus juste à mon gré que la fade image de Schiller qui, dans la louable intention de la venger ^ de Voltaire, n'a rien imaginé de mieux que d'en faire une colombe qui roucoule pour le beau Dunois. Mieux vaut ce barbouillage militaire que cette vignette de romance. Ces hommes se la représentent comme une sorcière et une mythomane, mais c'est une façon de reconnaître sa puissance surnaturelle. A la fin elle se démonte, elle se vend, la terreur lui arrache l'aveu de ses faiblesses : le beau démon n'est plus qu'une femme, et on voudrait que le poète se fût épargné de l'avilir. Mais ces traits regrettables achèvent de montrer le dépit d'avoir été battus par une simple fille, qui n'était après tout, malgré son rôle extraordinaire, qu'une créature comme nous, une douloureuse créature de chair.

Il y aurait un beau livre à faire sur Shakespeare et la France. Quand je lis Jean-sans-Terre, je ne peux m'em- pêcher de voir se dresser devant mes yeux le redoutable château d'Angers et d'évoquer la solitude de la nef de Fontevrault et ses coupoles aquitaines qui gardent les cénotaphes de quatre Plantagenets et les figures gisantes de Richard Cœur-de-Lion et de la reine Éléonore.

On se rend compte alors que pendant plus de deux siècles la France a été le grand rêve et l'aventure anglaise, un peu ce qu'a été pour nous sous les derniers Valois la folle et amoureuse équipée d'Italie. Pendant deux siècles, l'Angleterre a eu des rois français — c'est même d'eux qu'elle tient sa Grande Charte ; pendant deux siècles ces rois se sont cru des droits au trône de France et le tragique de l'affaire est qu'ils n'avaient pas tort. Cette querelle a le pathétique de ces drames de divorce ou d'héritage où se mêlent la justice, la colère et l'amour. Ces

sentiments se peignent tour à tour dans Shakespeare. Ils ne sont pas toujours flatteurs pour notre caractère. Philippe-Auguste est une girouette-et se vend au plus tarant ; Charles VII se sauve en chemise au milieu d'une bataille. Il fallait bien faire plaisir aux jingoes du parterre. Mais en revanche quel bonheur de trouver dans Shakespeare les légendes du roi Pépin, le blason de nos provinces,

John Duke of Alengon, Anthony Duke of -Brabant, Grandprd and Roussi, Fauconberg and Foix, Beawnont and Marle, Vaudemont and Lestrale,

(glorieux défilé qui devrait être de Ronsard), d'y rencontrer la louange du « plus beau jardin du monde », celle de son vin, « le joyeux égayeur des esprits », et jusqu'à la couleur tannée, the tawny ground, de ses labours et de ses chaumes.

Au dernier acte d'Henry V, après la bataille d'Azin- court, le vainqueur épouse la fille du vaincu et lui fait sa cour dans un jargon franco-anglais des plus piquants ; il ajoute : « Est-ce que nous n'allons pas, nous deux, entre saint Denis et saint Georges, faire un beau garçon, moitié Français, moitié Anglais qui s'en ira plus tard jusqu'à Constantinople pour tirer la barbe au Grand Turc ? Qu'en dis-tu, ma belle fleur de lis ? » C'est hier qu'une telle alliance nous menait à Jérusalem. Et «Lans Lear, quand le vieux monarque furieux chasse sa fille Cordelia, qui recueille la vagabonde et qui épouse sa détresse ? Encore le roi de France.

4

Bien entendu, c'est l'Angleterre et le 'portrait de sa grandeur qui forment le fond de cette vaste entreprise dramatique. C'était le thème obligatoire, attendu du public et le poète là-dessus est d'accord avec l'auditoire. Gœthe dans le journal d'Ottilie parle du fil rouge qu'on trouve au centre de tous les câbles de la marine anglaise. Ce fil national fait le lien des drames historiques de Shakespeare. Qu'on lise cette litanie, cet hymne à l'Angleterre :

Noble trône de rois, ile à qui Dieu donna

Le sceptre de nadnor, d'Erin et d'Iona,

Nouvel Eden, petit Paradis, forteresse

Que la nature a faite et que le flot caresse,

Terre de liberté, rocher de Mars, écueil

Où vient des conquérants se fracasser l'orgueil,

D où la guerre écarta sa peste et ses rapines,

Race heureuse aux beaux champs couronnés d'aubépines, Pays dont le ciel fit un petit univers,

Un saphir enchâssé dans l'écume des mers...

Sans doute ne cherchons pas dans ces drames une exactitude irréprochable. Les pièces de Shakespeare ne sont pas un manuel d'histoire de tout repos. Richard III parle de Machiavel et les Français ont du canon au temps de Philippe-Auguste. Je suis peu scandalisé de ces inadvertances. Aujourd'hui le dernier voyou se croit supérieur à ses pères qui ont bâti les cathédrales, parce qu'il sait tenir un volant et monter une dynamo. Shakespeare prête gentiment aux anciens des inventions modernes et ne croit pas qu'avant lui le monde vivait dans les ténèbres.

Il y a déjà de fort belles choses dans ces premiers drames historiques. La révolte des paysans, cette Jacquerie anglaise, dans la seconde partie d'Hètiïtj VI, est un épisode adtnirable :

CADE. — Désormais, on vendra en Angleterre les sèpt pains d un sou pour deux sous ; la mesure de trois pintes sera de dix pintes ; et félon qui boira de la petite bière 1 Tout le royaume sera communiste. Et quand je serai roi...

LA FOULE. — Vive le roi !

CADE. — Merci, bonnes gens...

En général, Shakespeare n'est pas tendre pour la canaille : c'est ce que les idéologues à la Tolstoï ne lui pardonnent pas. Il n'a jamais fini de railler l'imbécillité de la foule, sa crédulité, sa sottise, sa versatilité, sa lâcheté : la bête aux mille têtes, le « cœur vulgaire, le nombre absurde », the vulgar heart, the fond many. Henry VI prélude aux satires de Jules César et de Coriolan.

Jean-sans-Terre et Richard Il sont encore de ces drames qui font dire à Sainte-Beuve que Shakespeare a fait de belles scènes plutôt que de belles pièces. « Des pommes d'or dans des coupes d'argent », dit Goethe dans une charmante image. De ces scènes, il en est d'inoubliables dans le premier de ces drames comme celle où le roi presque sans ouvrir la bouche, par signes et par monosyllabes, fait entendre à son homme de confiance que son neveu, enfant de douze ans, 1 héritier légitime, doit disparaître, ce dialogue à voix basse, tout en demi-mots, en chuchotements que le roi laisse échapper comme en rêve :

— La mott.

— sift ?

— Un toiiibedu.

— Ce itera fait.

Asséi 1

C'est ainsi que Shakespeare apprend le dessin des caractères, cet art de représenter des vivants et de tracer avec quelques paroles des figures humaines. On se demande où un pauvre comédien qui n'a rien vu du monde a pu apprendre la science de l'homme, — question qui embarrasse également La Bruyère au sujet de Corneille. N'en doutons pas, c'est dans ses Histoires que Shakespeare a feuilleté les archives du cœur humain, c'est là qu il se penche pour ausculter le pouls des passions, là qu'il > s'est exercé l'oreille à démêler la rumeur des âmes, qu'il a contemplé, comme dit Keats, le travail et la gigantesque gésine de l'univers.

Richard II est le premier de ses portraits en pied : un type de prince décadent, un artiste, une espèce de Louis II de Bavière, un rêveur, un de ces hommes dont le royaume n'est pas de ce monde et qui perd sa couronne avec de beaux discours, en s'attendrissant sur lui-même. Ce caractère sans énergie n'est pas très dramatique, mais le détail de ce drame un peu languissant est souvent d'une extrême beauté. Déjà on rencontre ces mots qui peignent, ces trouvailles qui créent la vie. Au dernier acte, le roi déchu est prisonnier ; il rêve et se console, comme c'est sa coutume, avec des phrases, quand un page resté fidèle vient lui raconter l'entrée de son rival à Londres et l'effet qu'il faisait en paradant le jour de son couronnement sur le cheval favori de Richard.

« Comment ! il montait Barbary ! » (c'est le nom du cheval). Voilà un de ces mots dont Shakespeare a le secret : ce roi a tout perdu, sa couronne, sa femme qu'on lui a arrachée, sa puissance, sa cour, sa liberté, mais il ne sent sa défaite qu'à la nouvelle de son cheval monté par son ennemi : alors, il apprend son malheur. Ce sont ces traits qui font le sublime de Shakespeare et dont parle si bien le pauvre Hofmannsthal : le petit Arthur,

dans Richard II, bandant le front de son geôlier (lequel doit lui crever les yeux) pour guérir sa migraine, le petit duc d'York, dans Richard III, jouant avec le poignard de Gloucester qui se prépare à l'assassiner ; c'est Brutus, dans Jules César, retirant la guitare des mains de son page endormi, pour que l'enfant fatigué repose plus commodément, la veille de Philippes. Ces gestes, ces mots- là, sont une poésie de Shakespeare. C'est la beauté de la nature, quand on dit qu elle est shakespearienne. Hugo n'a rien envié davantage à Shakespeare, seulement il n'a aucune finesse, il manque régulièrement ses traits. Le mot de Saint-Vallier au greffier qui lui lit sa sentence, dans Marion Delorme :

Monsieur, vous avez fait trois fautes d'orthographe, voudrait bien être du Shakespeare ; mais tout le monde fera sans peine la différence.

Richard III est la plus populaire de ces pièces. Non qu'elle soit beaucoup mieux faite que les autres, mais un personnage étonnant la traverse et soutient l'intérêt par sa seule présence. Ce sinistre avorton de Gloucester, qui arrive à se faire roi sous le nom de Richard III, est une des figures les plus originales qu'il y ait au théâtre. C'est le premier personnage de la littérature qui ait un corps. Quel est le signalement de Rodrigue ou de Pyrrhus, de Mithridate ou d'Hippolyte ? Tout Richard III est fonction de sa physiologie. Ce bossu est terrible. Son ombre le suit en grimaçant comme une caricature, mais il trouve dans sa difformité un principe de puissance : il y a dans ce corps infirme une frénésie de volonté. Il ne s'agit pas d une antithèse comme celle dont est fait Triboulet : toute la laideur physique, toute la beauté morale. Le Gloucester de Shakespeare est un monstre, mais un monstre vivant. La nature l'a créé

comme une machine de guerre. En naissant, il avait quatre dents dans la bouche. Sa disgrâce le sépare du monde. Condamné à la réflexion et au ruminement sans fin de sa situation, sans illusions comme sans faiblesse, une telle créature, comme tous les solitaires, arrive à une étonnante profondeur : son seul plaisir est d'exercer sur les imbéciles qui l'entourent sa supériorité. Il cache sous sa bosse une faculté de calcul incroyable et un insatiable appétit de puissance. Comédien redoutable, il saura parler, feindre, jouer tous les personnages. En réalité, il est seul, unique de son espèce, « sans pitié, sans peur, sans amour... » Point de semblable, point de frère : « Je suis moi. C'est assez. I am myself alone. »

Le personnage se pose d'emblée, à la Shakespeare, par une action stupéfiante. La scène du I où il arrête le cortège funèbre d'Henry VI et fait la cour séance tenante à la veuve du prince de Galles, qui mène le deuil, cette scène de séduction où le gnome fait la conquête d'une femme dont il a assassiné le père et le mari, lui fait jouer la matrone d'Éphèse en pleine rue, en public, en présence d'un cercueil, cette scène d'une audace folle donne la mesure du personnage : son sang-froid, son adresse, son mépris de la femme et en même temps son ascendant. Ah ! ces bonnes fortunes de bossus, ces mystères de la physiologie : la silhouette biscornue du faussaire Albin Fage auprès d'une fille en corset rose, à la fenêtre d'une guinguette de Saint-Cloud, dans Y Immortel d'Alphonse Daudet... Il faut descendre jusqu'au roman moderne et aux leçons de Charcot pour avoir la confirmation de ces intuitions de Shakespeare.

La marche de la pièce est simple : le dernier de quatre frères, tout ce qui sépare Gloucester du trône est écarté. Des quatre fils d'Henry V (après le meurtre du prince de Galles), il ne reste, Henry VI mort et Édouard IV mou-

rant, que l'épaisseur de deux crimes pour mettre Clou- cester sur le trône : faire mourir le troisième frère, Cla- rence, — premier acte — puis, une fois débarrassé des enfants d'Édouard, se faire donner la couronne. Ce programme s'exécute avec une rigueur inflexible. Mais ce qui fait l'intérêt de cette série de forfaits, c'est l'adresse infernale dont un être de proie enveloppe ses intrigues. Il évite de se découvrir, il a soin de faire agir les autres et de les faire agir dans leur propre intérêt. Il sait varier ses coups. Il a des accès de belle humeur et de cordialité qui trompent ses victimes. Alors, gare à lui ! Un matin, il entre à la Tour en se frottant les mains :

— Monseigneur d'Ely, la dernière fois que j'ai passé par Holborn, j'ai aperçu dans votre jardin de belles planches de fraises. Faites-m'en donc chercher un panier, je vous prie.

— Sa Grâce a l'air riant et aimable ce matin, observe lord Hastings. Il faut qu'il caresse quelque idée qui lui sourie, comme toutes les fois qu'il dit bonjour avec tant de bonne grâce. Il n'y a pas de chrétien moins capable de dissimuler sa haine ou sa faveur ; son cœur se peint sur sa figure.

Le malheureux ! A peine a-t-il fini de parler que le tigre éclate ; en trois phrases furibondes, il accuse Hastings stupéfait de haute trahison et de liaison criminelle avec une drôlesse :

— Regarde comme je suis foutu. Regarde-moi ce bras flétri comme une branche morte. C'est la reine, te dis-je, ce monstre de sorcière associé avec cette catin de Jane Shore, qui m'a jeté un sort.

— S'il est vrai...

— Si !... Toi, l'amant de cette garce, c'est toi qui me parles de « si » ! Traître !.,. Allons, ouste ! sa tête ! Par saint Paul ! je jure de ne pas me mettre à table qu'on ne me l'ait apportée.

(Encore une que j'oubliais!) Et il déguste froidement le plat de fraises de l'archevêque.

L'acte du couvent où le bon apôtre feint de se retirer pour y attendre la couronne, en faisant répondre au lord-maire de ne pas le déranger dans ses prières, pour finir par paraître au balcon entre deux évêques, est une comédie politique toujours actuelle en Angleterre. Lorsque Disraëli devint premier ministre, il ne manqua pas de se munir des bénédictions de l'Église et Punch le représenta dans cette scène de Richard III.

La mort des enfants d'Édouard est un morceau d'anthologie archi-connu en France par le tableau de Paul Delaroche, qui n'a pas la grâce de ces vers sur le sommeil des deux petits :

Leurs bouches semblaient, chair où le baiser voltige, Quatre boutons éclos sur une même tige.

Mais le passage illustre est le début du dernier acte, sur les champs de Bosworth, où le tyran paie ses crimes : c'est l' Expiation de Victor Hugo. La nuit qui précède la bataille, le criminel assailli de spectres voit passer dans l'ombre le défilé de ses victimes. Ce cortège de fantômes, Henri, son fils Édouard, Clarence et les enfants d'Édouard, puis Hastings, Buckingham, Anne enfin, la veuve qu'il a séduite et puis empoisonnée, se lèvent tour à tour devant Richard et passent avec ce refrain : « Désespère et meurs ! » Ce morceau est fameux en France depuis le dix-huitième siècle. Je n'en suis pas surpris : c'est le triomphe de la tragédie de collège. Il paraît peu probable qu'un scélérat de la trempe de Richard fût un visionnaire à remords de conscience. Cette partie de la pièce est pleine de conciones : c'est un des cas où l'excès de zèle humaniste a le moins bien servi Shakespeare.

Plus tard, il saura donner une autre tournure à ses spectres et à ses souvenirs classiques.

Au contraire, comme Richard est lui-même quand il. se dispose à la bataille ! Pas une seconde d 'abaridon. Il jette vingt ordres à la minute. Il pense à tout. Son cerveau fonctionne avec une merveilleuse activité. Dans le combat, il fait des prodiges. Désarçonné, son cheval tué, il tient le coup et se bat comme un dogue ; on le conjure > de se retirer, mais il ne lâche pas le morceau. Son dernier > cri : « Un cheval ! Un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! » n'est pas celui d'un fuyard, mais le rugissement d'un démon qui joue à quitte ou double et fonce sur l'obstacle. Il tombe en chargeant, tout entier, comme il convient à cet être féroce, à cette créature immense d'énergie et d 'orgueil.

5

Richard III est un des chefs-d'œuvre de la tragédie de caractère, le seul de ces drames historiques qui se soutienne encore sur la scène. Tant qu'il y aura des acteurs, ils seront tentés par ce rôle d'une étonnante saillie : la première figure à trois dimensions qu'il y ait au théâtre, sans mystère, mais d une force inouïe de propulsion. Cependant Shakespeare n'a plus fait de drames de ce genre. Les trois derniers de la série, qui comprennent les deux parties d'Henry IV et la tragédie d Henry V, sont d'un autre caractère.

C est que le drame historique est un genre bâtard, un art inférieur, impur, comme on dit aujourd'hui. La chronique est une matière ingrate. Shakespeare lui doit beaucoup sans doute : il y a appris l'humanité. Mais justement les faits de l'histoire n'ont jamais cet achève-

ment, ce caractère d'absolu qui est celui de la poésie. Je vais dire une chose étrange : ils ne sont pas assez humains ; ils sont trop complexes, trop sujets au hasard, trop difficiles à représenter. On n'a pas le droit de les altérer et on pourrait toujours les concevoir autrement qu'ils ont été. Ils n'ont aucun prolongement de rêve. Les passions n'y règnent pas seules, mais mille réalités mesquines et gênantes, les affaires, la politique, les combinaisons, les intrigues, cent rapports compliqués de personnes, tout un résidu encombrant de scories. Découper pour la scène des pages de Holinshed n'était pas un métier dont le poète pouvait longtemps se contenter.

Il est trop évident que ce monde de personnages qui circulent dans ces drames, ces York, ces Lancastre, ces Warwick, ces Nevil, ces Bolingbroke, ces Scroope, ces Norfolk, laissent une impression de désordre, de cohue. La charpente est absente, le rythme insaisissable. Une collection de portraits n'est pas de l'art organisé. Les scènes se succèdent, s'ajoutent l'une à l'autre, elles. ne cumulent pas leur effet. Les épisodes s'enfilent dans un ordre linéaire, comme des images sur une ficelle à un étalage en plein vent, au lieu de s'engendrer nécessairement les uns les autres. En fait, pour se donner un sens, le drame historique est toujours obligé de tricher : ou il s injecte une idée, comme on injecte avec un colorant une préparation anatomique, et le drame devient une pièce à thèse où l'auteur prouve quelque chose et déforme les faits en conséquence, comme il arrive dans presque tous les drames de Hugo ; ou l'histoire n'est plus qu'un vague fond de décor sur lequel se détache une fable de fantaisie, généralement un drame d'amour, comme c'est le cas de Wallenstein et des drames de Sar- dou. Shakespeare n'use pas de ces expédients ; il ne truque pas, il reste loyal ; il promène honnêtement le

miroir sur la route, mais ce que le miroir reflète, c'est le spectacle de la route, la bousculade de la vie.

Le théâtre historique est une forme du genre épique. L'Angleterre, jusqu'à Milton, n'a pas d'épopée nationale ; c'est le théâtre qui en tient lieu. Les Chroniques de Shakespeare sont la chanson de geste anglaise. L'art du poète se ressentira longtemps de cette école. Quand on songe que Macbeth, le Roi Lear, Cymbeline sont pris dans Holinshed comme Richard III et Henry VI, il n'est pas absolument sûr qu'il ait fait clairement la différence. Mais il comprit un jour que les plus beaux thèmes n'étaient pas ceux qu'il avait rencontrés les premiers.

Il dut s'apercevoir après avoir fait Richard III qu'il n'y avait plus guère à aller au delà dans la tragédie de caractère et que le drame historique, conçu dans sa rigueur, ne lui laissait pas ses coudées franches ; dans cette pierraille de faits sa poésie mourait de soif. Heureusement dans ce cadre de 1 histoire on fait tenir à peu près ce qu'on veut. On peut s'amuser dans les marges et prendre la clef des champs. Déjà dans la seconde partie d'Henry VI il y a plus d un épisode, comme la scène du faux miracle, (une scène qui devait enchanter Mérimée) et qui na que des rapports lointains avec l action : le drame tourne au tableau de mœurs. C est cette ressource que le poète développe dans ses derniers drames historiques, variant le ton de parti pris, faisant alterner dans chaque acte la scène d'histoire et la scène de genre et trouvant dans cette alternance le rythme de son poème.

Ces trois drames forment une trilogie dont le sujet est Henri V, le héros national, le vainqueur d'Azincourt ; cette victoire, la plus mémorable que les armes anglaises aient remportée sur terre jusqu'à Waterloo, forme le point culminant de l'ensemble. Tout s'achemine vers ce triomphe. Rien de plus beau du reste que le quatrième

acte d'Henry V, l'acte d'Azincourt. Cela vaut la veillée d'Austerlitz ou le conseil de guerre avant Borodino, dans Guerre et Paix. Les drames qui précèdent racontent la jeunesse du héros, encore prince de Galles, au temps où le futur chéri de la gloire faisait le désespoir de son père et n'était que le pire des mauvais sujets. Les deux premières journées ne sont remplies que de ses fredaines et de celles des joyeux drilles dont il fait sa société. Le contraste entre le dauphin qui jette sa gourme et le grand soldat qu'il deviendra devait charmer le public ; le type de Mylord Arsouille est éminemment populaire. On aime toujours le mauvais élève qui se trouve un beau matin le premier de la classe. Le poète ne manque pas de nous prévenir qu'il cache son jeu, qu'il fait le fou mais que « nous verrons », et qu'il n'est pas aussi diable qu'il en a l'air. Il fait de lui le Brutus anglais avant d'en faire l'Alexandre. Et on a vu cent fois des princes effrénés, comme le jeune Frédéric II, devenir sur le trône les modèles des rois.

On peut soutenir que c est là pour le poète une sorte de plaidoyer pro domo : Shakespeare ne menait pas une existence fort exemplaire ; et, tout en convenant que sa façon de vivre lui faisait du tort, il ne pouvait s 'empêcher qu'il ne se sentît de quoi étonner l'univers. Peut-être ce tableau d'une jeunesse débridée, démentie par une suite éclatante, est-elle une confession du poète, un aveu de l idée qu'il se faisait de lui-même. Cette vue, que je tiens de M. André Gide, est subtile, mais j'avoue que le rôle me paraît néanmoins assez conventionnel. Au fond, cela m est bien égal, cette « Jeunesse du roi Henri » : nous ne sommes pas de la paroisse. Voilà le défaut des œuvres à intentions patriotiques. Mais enfin c est le prétexte pour l'auteur de relier à son drame la comédie de mœurs et d 'y introduire Falstaff.

Falstaff est surtout connu par les Commères de Windsor et c'est dommage, car. il n'y est que l'ombre de lui-même. Ce barbon qui se laisse berner par deux bourgeoises, cette ganache qu'on fourre dans le panier au linge sale, qu'on débarque comme une lessive au milieu de la mare, qu'on rosse, qu'on lutine, qu'on dupe, qu'on houspille, ce dindon de la farce n'a rien de commun que le nom avec le véritable Falstaff. Ce n'est plus le même personnage et les Joyeuses commères sont une pièce bâclée qui est loin d'être une des meilleures comédies de Shakespeare.

Falstaff occupe presque à lui seul les deux parties . d'Henry IV : il les remplit de sa corpulence, de sa fantaisie, de ses discours, de son ivrognerie, de sa paillardise, de ses prouesses et de ses vantardises, de ses saillies, de son humour, de ses péchés, de son repentir, de sa phi- losophie et de sa morale cyniques et toujours de sa verve et de son esprit inépuisables. Il est la joie de ces dix actes. Il y met seul plus d'imprévu, plus de grâce et plus de naturel que ae fait toute sa clique de bons enfants. C'est là qu'il faut chercher l'inimitable clown et l'immortel gracioso.

Henry IV est encore un vieux drame recrépi par Shakespeare. On trouve déjà dans la pièce primitive des scènes de taverne .et les noms de vauriens comme Nym et Bardolph, dont Shakespeare composera la bande de son héros. Pour Falstaff, il s'est appelé d'abord Oldcastle : les grands personnages du théâtre ont quelquefois de ces hésitations. Tartuffe a commencé par se nommer Pa- nulphe. Il reste encore dans le texte d'Henry IV des traces de ce premier baptême. Mais il existait une famille Oldcastle, qui réclama. Le sir John Oldcastle authentique (Lord Cobham) du temps de Henri V était un personnage qui avait eu maille à partir avec l'Église pour ses opinions

sur la messe et dont on avait fait un bel autodafé. Au siècle de Calvin, ce précurseur était devenu tabou et il a sa place tout au long dans les Martyp^de la Réforme. Nous y lisons qu'avant de monter suyle bûcher, il refusa les sacrements et fit à haute veux sa confession publique. « 0 mon Dieu éternel, dit-il, je remets mon âme entre tes mains et je confesse q au temps de ma fragile jeunesse je t'ai grièvement offensé, ô Seigneur ! par orgueil, par emportement, par gloutonnerie, par convoitise et par luxure... » Après quoi, il fut dévotement brûlé en l'honneur de notre mère glise et mourut en odeur de sainteté, non sans avoir prédit la ruine de ses bourreaux. \

Cet édifiant personnage joue déjà un rôle dans le vieux drame, mais Shakespeare l'avait tout à fait transformé. Il l'affirme du moins dans l'épilogue, en annonçant la suite des aventures de Falstaff : « Oldcastle est mort martyr et ce n'est pas du tout mon homme. » En réalité, il en a gardé plus qu'il ne dit : il retient les aveux de péchés de jeunesse, en y joignant ces bouffées de remords et ces paroles d'onction qui forment un si plaisant contraste et rendent si comique le bonhomme Falstaff.

Ce n'est pas tout. Falstaff est soldat, et la tradition du glorieux militaire est une des plus vieilles de la littérature. Déjà Shakespeare avait traité dans Tout est bien qui finit bien ce thème cher à Plaute du Miles gloriosus : le rôle du bravache Parolles appartient aux plus anciennes parties de cette pièce remaniée et demeurée un peu boiteuse. C est une mésaventure de Parolles qui forme à peu près le sujet du premier épisode de Falstaff (avec cette économie particulière de Shakespeare qui réchauffe tout le temps les mêmes plats). On prétend encore que Shakespeare a fait dans sir John le portrait de son

père. ce père-la-Joie qui s'était si rondement ruiné ou peut-être celui de l'éditeur Chettle, qui avait de l'esprit et une vaste circonférence. Conjectures gratuites. Il faut se méfier des clefs de Shakespeare. Un homme comme lui travaille fort peu d'après le modèle. J incline plutôt à penser qu'il a composé son personnage avec des parties disponibles de lui-même, avec ce que sa nature lui présentait à certains jours, quand il se sentait dans une certaine humeur et qu'il donnait vacances à certaines portions indisciplinées de son génie.

Mais il y a un personnage auquel cet étonnant Falstaff fait penser plus qu'à aucun autre : c'est Panurge, et je jurerais que le héros de Rabelais a fourni l'allumette pour donner à celui de Shakespeare la flamme de la vie. Falstaff souffre comme Panurge de la maladie qui s'appelle « consomption de la bourse », à quoi il trouve comme lui, entre autres remèdes moins honnêtes, celui qui consiste à s'enrichir « par larcin furtivement fait ». Comme lui, c'est un homme d'honneur « qui ne craint rien fors les dangers » ; il a comme lui l'habitude de la restriction mentale et comme l'autre aime la vérité « jusqu "au feu exclusivement » Falstaff pense que « le plus précieux de la valeur, c'est la prudence », et il se bat avec courage, « mais pas une minute de plus que de raison. » De Panurge il a aussi le prestigieux bagout, l abatage, la ressource, la fertilité d'invention et de discours, les larmes et la contrition faciles, et puis, sans transition, le sourire, la gambade, la pirouette, la glissade ingénue et la culbute dans le péché et, dans tout ce qu'il fait, dans tout ce qu'il lui arrive, une vitalité irrésistible et ce trésor d'être l'enfant de la nature.

Seulement là s'arrête la ressemblance. Panurge est un gamin et presque un camelot de Paris, Falstaff est gentilhomme ; Panurge est jeune, Falstaff est vieux ;

l'un est mince, le second est gros. L'un se glisse par un trou d'aiguille, l'autre roule comme une tonne, il sue sang et eau quand il marche et souffle comme un phoque ; l'un est gueux comme un merle, l'autre comme un hobereau décavé ; l'un est de la roture qui se débrouille, l'autre un aristocrate déchu ; ils n ont de commun que leur agilité d ,esprit, mais je ne sais pas si elle n'est pas encore plus merveilleuse dans cette masse de tripes et cet amas de victuailles, entraîné par la pente de nature et le poids de la chair. « Oh ! ce ventre, ce ventre, ce ventre, gémit-il, c'est ma perte. » Et encore : « Adam a failli dans l'état d'innocence, et tu voudrais que le pauvre Jack Falstaff, gros comme il est et si chargé de viande, restât pur dans ce siècle d'ignominie. » L'esprit est prompt, la chair est faible et comme il a plus de chair qu 'un autre, il a aussi plus de faiblesses. « Ce n'est pas un péché, dit ce vieux pécheur, de suivre sa vocation. » Et ma foi ! il la suit de si bonne humeur qu'en effet ce serait péché d'y résister.

Ce qu'il a de délicieux, ce Falstaff, avec son allure de vieux donjon délabré, c'est ce qu'il garde à la fois d'innocence dans ses canailleries et, sous ses cheveux blancs, d'incoercible jeunesse ; cela lui vaut, dans sa turpitude, notre indulgence amusée. « Il faut bien que jeunesse se passe », dit-il, et il grisonne et il a soixante ans. Mais il a le malheur d'être resté obstinément plus jeune que son âge : vieux, il ne l'est que d'expérience et de conseils pour autrui ; pour lui-même, c'est un vieil enfant — ou le vieil homme (c'est la même chose). Son incorrigible adolescence n a jamais fini de lui jouer des tours. Il jure tout le temps que c'est fini et qu'il en a assez de cette vie de bâton de chaise et de pilier de cabaret : et puis, l'instant d'après, le voilà le nez au vent et le jarret tendu qui suit allègrement la première tentation qui passe, pourvu

qu'elle soit jolie fille ou qu'il y ait de l'argent ou du plaisir à récolter. Ainsi sa grosse bedaine oscille comme une cloche toujours d'un mauvais coup à l oraison jacu- làtoire. Et le contraste de cette tête grise et de tant de jeunesse, d'un si gros volume de lard et de tant de légè- rete, de tant d étourderie et de tant de sagesse, de ce gros veritre et- de tant de caprice ; cette vieille fripouille qui a tant de raison, ce cheval de retour qui fait de si belles homélies, tout cela forme un mélange où chacun de nous se reconnaît par quelque endroit. Ce vieux pitre, mon Dieu ! c'est nous-mêmes, Nous ne sommes pas beaucoup plus simples. Ce polichinelle, c'est notre frère, du moins notre cousin germain, le mauvais garnement qu'il y a dans toutes les familles et dont on ne parle qu'avec scandale et attendrissement.

Cher Falstaff ! Nous le voyons si bien. Shakespeare le 1 peint avec tant de complaisance. J écrivais que Richard III 3 est le premier personnage qui ait un corps : Falstaff est i le second, et quel corps ! Cette fois, nous le connaissons ? dans le détail, par le menu, dans sa corpulence et dans ses épaisseurs ; nous le voyons à table, on nous montre ses goûts, ce qu'il boit, ce qu'il mange, ce que consomme ce tonneau de claret, de sack et de sherry ; nous l'entendons bâiller, dormir, ronfler, se réveiller à midi en demandant quelle heure il est ; nous sommes au fait de sa santé, de son régime, de la couleur de son pipi, nous savons tout de cette montagne de chair pleine de lubricité et de concupiscence, d'où s'échappent si drôlement des soupirs de mélancolie ou de soudaines fusées de grâce et de lyrisme.

Et il a tant d'esprit : « Non seulement il en a pour lui- même, mais il en donne à tout le monde. » Écoutez-le dans la scène magnifique du recrutement où il se laisse graisser la patte (oh ! pas directement — par l'inter-

médiaire de son sergent, qui le vole sur les pots-de-vin : on est noble ou on ne l'est pas) ; enfin, il laisse aller tous les gars qui peuvent payer et ne retient que le fretin, le rebut, la misère. C. choix étonne avec raison le maire du village. Mais Falstaff a vite fait de vous remettre à sa place ce pékin : « Est-ce vous qui allez m'apprendre à choisir mon monde, maître Shallow ? Est-ce que je m'occupe, moi, des bras, des cuisses, du tour de taille, du poids, de la charpente d'un homme ? A d'autres ! Mais le moral, monsieur, à la bonne heure ! Voilà ce Verrue : il a l'air d'une loque. Eh bien ! Moi, je vous dis qu'il va charger et recharger aussi dru que le marteau d'un batteur d'étain ou que la manivelle d'une cuve de brasseur. Et cet autre, Shadow, avec sa face en demi-lune : voilà mon homme ! Cible invisible à l'ennemi : autant viser le fil d'une lame de canif. Et dans une retraite ce M. Feeble, le tailleur pour dames, quelle paire de jambes pour détaler !... » Et quand il défile devant le prince avec sa compagnie de recrues déguenillées :

— Eh bien ! dit le prince, je n'ai jamais vu une collection de lascars pareils.

— Bah ! bah ! C'est toujours assez bon pour être fichu en l'air. Chair à canon, chair à canon. Ça comblera une fosse tout aussi bien qu'un autre. C'est mortel, mon cher, c'est mortel...

Je regrette de dire qu'entre autres moyens d'existence pour soutenir sa seigneurie, Sir John, outre le métier de détrousseur de grands chemins, a le tort de se faire entretenir par les dames et de vivre aux dépens du beau sexe. On voit bien que ce n'est pas le même que le Falstaff des Joyeuses Commères ou qu'il a fort changé en route, aussi bien que sa bonne amie Mrs. Quickly, l'hôtesse de la Tête d'ours à Eastcheap, le Ménilmon-

tant de Londres et un peu la forêt de Bondy. Quant au métier qu'elle fait (outre que son auberge est une caverne de voleurs) : « On ne peut plus, dit cette bonne pièce, avoir chez soi une douzaine de jolies filles qui vivent honnêtement de leur aiguille, sans qu'on vous traite de je ne sais quoi. » Ah ! c'est du joli monde ! Seulement, c'est encore ce coquin de Falstaff qui roule ces coquines : il a plus d'un tour dans son sac. Et quand les recors viennent le saisir à la requête de la belle pour une dette de cent livres, il trouve moyen de persuader ce cœur tendre de le délivrer en mettant son argenterie au clou par-dessus le marché.

Du reste, de la race jusqu'au bout des ongles (rognés seulement un peu court, ces ongles, et en deuil). Des restes de galanterie et de grandes manières, et jamais une faute de tact. Sa façon de plaisanter avec le prince en le flattant, sa familiarité risquée, mais qui s'arrête à la limite juste, son adresse à retomber sur ses pieds sentent le gentilhomme, l'ancien page du duc de Mow- bray qui sait l'air de la cour et ne s'encanaille que jusqu'où il lui plaît. Et que d'imagination ! Quelle charmante hâblerie. Dans cette histoire de brigands où Falstaff dévalise des pèlerins de Canterbury, on sait qu'il y a eu un coup monté du prince pour le surprendre après l'affaire et le dévaliser lui-même, histoire de voir ce qu'il en dira. Mais qui monte le coup à l'autre ? Écoutez Falstaff raconter la bataille : ce n'est pas deux, mais quatre, que dis-je ? huit, dix adversaires qu'il a eus sur le dos, une tripotée d'adversaires. En quelques minutes, les voilà cinquante. Qui est dupe ? Bien fin qui le devinerait. Le drôle a un coup d'oeil malin qui en dit long. Il a flairé la mèche et joue le rôle qu'on attend de lui. Il s'en amuse, il- s'étourdit lui-même de ses paroles, mais il ne se grise qu'à demi. Et quelle délicieuse parodie quand, feignant

un lit de justice, un coussin en guise de couronne, une cuiller en guise de sceptre, le vieux polisson improvise la comédie du jugement du prince par son père.

J'abrège à regret ses dernières aventures et sa suprême déconvenue, lorsqu'il est repoussé par son cher Henry le jour du couronnement et que le nouveau roi chasse durement de sa présence son ancien compagnon de plaisirs. Il fit bonne contenance sous l'affront et feignit de croire que ce n était qu'un jeu, mais il en eut le cœur brisé et ne tarda pas à en mourir. « Il a passé entre midi et une heure, dit la bonne Quickly, et il s'en est allé justement avec le jusant. Quand je l'ai vu qui commençait à fourrager dans ses draps et qui jouait avec des fleurs et qui se mettait à sourire en se regardant le bout des doigts, j'ai bien vu que c'était la fin. Il vous avait le nez aussi mince comme une plume et il marmottait je ne sais quoi sur la verdure des champs... Il a dit : Dieu ! deux ou trois fois et moi, j'y disais pour le rassurer qu'il ne se fourre pas ces idées-là en tête et qu'il avait bien le temps d'y penser, au bon Dieu... Mais il parlait de la grande prostituée de Babylone, et quand j'y ai tâté les pieds, ils étaient froids comme pierre, et j'y tâte les genoux, et les v'là froids comme pierre, et je tâte plus haut, et c'était froid comme pierre... » Ainsi trépassa, à Eastcheap, pleuré par la tendre Quickly, l'ancien page du duc de Mowbray et le joyeux héros de tant de frairies et de franches lippées, Jack dans l'intimité, Sir John pour ses amis et, pour tout l'univers : Sir John Falstaff, le plus admirable bouffon du monde occidental.

Paix à son âme ! « Pour sûr qu'il n'est pas en enfer. Il est dans le sein d'Arthur, si quelqu'un est dans le sein d'Arthur. » C'est toujours la Quickly qui parle, et c'est la vérité qui s'exprime par sa bouche : sait-on bien ce que c'était que ce personnage déconcertant, cette espèce

d'hircocerf pétri de disparates et où se donnaient rendez- vous les sept péchés capitaux, ce goinfre, ce débauché si étonnant avec ses débris de noblesse, sa sagesse et ses éclairs soudains de poésie ? C'était le dernier survivant des romans de chevalerie : le paladin aux gabs, un ancien brave devenu circonspect avec l 'âge, une ruine féodale, un château historique tombé dans la dèche, crevassé, envahi d'herbes folles et dont le maître dégradé, réduit aux expédients, s'est fait un peu larron sur le tard, dans un monde dégénéré où il n'y a plus de place pour lui mais qu'il continue d'éblouir par le récit de ses prouesses, par son miraculeux été de la Saint-Martin et par son tourbillon de vie.

C'était partout le crépuscule de la chevalerie. A l'autre bout de l'Europe, l'Arioste chantait à la cour de Fer- rare sur le mode railleur les exploits héroï-comiques des Roland, des Renaud, des Médor et des Sacripant. Et sur une route de la Manche, au soleil de l'Espagne, une haridelle efflanquée et un âne pacifique emmenaient le couple étrange d'un chevalier errant et de son écuyer commençant côte à côte leur voyage immortel. Falstaff est le digne frère des enfants de Cervantès : dans sa panse volumineuse, il y a place pour tous les deux. A la fois Quichotte et Sancho, plein de sens et plein de folie, riant et pleurant, pécheur joyeusement relaps et aussi chevalier de la Triste Figure, il réunit en lui la poésie et la prose, 1 homo duplex, les deux aspects de la vie. Aussi s eckappe- t-il du cadre des drames historiques pour rejoindre dans l'azur des Fables les héros de l'éternelle comédie.

CHAPITRE III

LES COMÉDIES

1

Une demi-douzaine de comédies alternant avec les drames historiques complètent l'étonnante production de la jeunesse de Shakespeare.

On peut les répartir en trois groupes. J'omets le second qui se place chronologiquement au milieu de la série et qui comprend les Joyeuses Commères de Windsor et la Mégère apprivoisée. Ces farces bourgeoises sont ce qu'il y a de moins shakespearien dans Shakespeare.

J'ai dit ailleurs un mot des Joyeuses Commères. Quant à la Mégère, cette variante de l'École des femmes, qui devrait plutôt s'appeler du dressage, elle a ceci pour elle qu'elle est éminemment « théâtre », et c est ce qui lui assure un solide succès sur la scène française ; et puis, il faut avouer qu'elle flatte un instinct assez bas, un esprit de corps masculin qui est, depuis les fabliaux, un des vilains côtés de la littérature roturière. C est celui de tous ses ouvrages où le poète a mis peut-être le moins du sien. N'était le délicieux prologue, il n'y aurait pour ainsi dire rien de lui dans cette comédie : la toile est d 'un

autre, il n'y a de Shakespeare que le cadre ou plutôt le clou où elle est accrochée.

Shakespeare est également célèbre comme poète comique ou tragique. On n'estime pas moins en Angleterre ses pièces légères que ses drames. Il passe pour le prince de la grande comédie. Il se joue d'un genre à l'autre avec une aisance surprenante. Corneille a fait des comédies, mais c'est avafnt d'avoir commencé sa carrière tragique ; il n'a pas cultivé en même temps les deux muses. Molière n'a jamais écrit dans le style tragique, et l'unique comédie de Racine n'est qu'un jeu d'esprit qui ne compte guère à côté de Britannicus. Cette particularité de Shakespeare nous étonnerait moins si, au lieu de le comparer à nos poètes classiques, nous pensions à des dramaturges comme Lope et Calderon, ou simplement à des poètes un peu plus anciens que Corneille, comme Alexandre Hardy pu le charmant Rotrou. A cette date, les genres ne sont pas bien fixés, les frontières sont indécises et l'on peut sans inconvénient circuler d'un pays à 1 autre.

Si l'on désire goûter lès comédies de Shakespeare, oublions d'abord ce que nous savons de celles de Molière. Ne leur demandons rien de ce qu'on aime dans l'Avare ou le Misanthrope. La comédie de Shakespeare est une abeille sans aiguillon. Elle divertit, mais ne blesse pas ; elle fait moins rire que sourire.. Elle ne se propose ni de peindre ni de juger la vie, mais de nous en consoler. Elle s'occupe peu de nos travers, moins encore de nos vices et si cela lui arrive, elle ne les prend pas assez au sérieux pour leur faire la leçon. Elle connaît la mélancolie, mais elle ignore l'amertume. Elle connaît des bouffons et même des méchants, mais à peine connaît-elle le ridicule et la satire. Elle connaît le mal comme un malheur inévitable plutôt que comme un ennemi à combattre et

à corriger ; sa présence, pas plus que celle d une ombre au tableau, ne doit troubler le calme de la contemplation. La morale lui est divinement étrangère : elle ne se mêle point de redresser le monde, elle l'oublie et pour nous distraire de la vie se contente de la beauté.

Si la comédie de Molière est avant tout le portrait de la réalité, rien n'est moins réaliste que la comédie de Shakespeare ; si la première est une création de la raison, la seconde, sans être déraisonnable, est surtout fille du caprice et de la fantaisie. Son domaine est le royaume irisé de l' humour. Dans ce monde fermé et dur de la comédie de Molière le rire, dit Ramon Fernandez, est la soupape de sûreté, le spasme qui procure la délivrance. N'existe-t-il pas d'autre issue ? Pour Shakespeare, occupé de ses pièces historiques, la réalité, c'est le monde des faits qu'il décrit dans ses drames, ce sont les crimes de Richard III, la génération de forfaits qui s'enfantent les uns les autres, cette Némésis qui s'attache à la race des Plantagenets depuis le péché originel de cette maison sanglante et la violence de Jean-sans-Terre : comment échapper à l'engrenage des causes, à ce déterminisme du crime où le meurtre est le fils du meurtre et où le glaive suscite le glaive. Alors on imagine le poète, par besoin de respirer, créant pour son refuge une nature différente ; il coupe les amarres, il fuit cette réalité cruelle, il la fuit dans le songe, un songe de bonheur où les éléments de la vie obéissent à des lois nouvelles et semblent se concerter pour donner à l'esprit une fête ; un monde flottant, où les chaînes du réel se relâchent, libèrent nos puissances de tendresse et de poésie : c'est l'évasion, la fuite dans le bleu, le coup d'aile, le rêve et voilà la comédie de Shakespeare.

2

En 1593, la troupe de Shakespeare joua une pièce aujourd'hui perdue sur Huon de Bordeaux, probablement d'après un mystère français. La figure du nain Obéron était en vogue à Londres où la Reine des Fées de Spenser venait de paraître en 1590. Shakespeare allait s'en souvenir dans le Songe d une nuit d'été.

Le poème paraît être un ouvrage de circonstance, un à-propos de mariage. Tout respire dans la pièce une atmosphère de noces, ou plutôt de veillée de noces, de pervigilium Veneris, mais sans trace de grossièreté : les rêves un peu fous de jeunes cœurs qu'agite et tourmente le bonheur. Presque tout le monde est amoureux : trois couples de gens qui s'aiment et un autre de gens qui se boudent, ce qui est encore une manière de s'adorer. Quatre petits systèmes d'attraction, quatre éléments variables de fâcherie ou de raccommodements. Bruits de baisers dans tous les coins. Un prince épouse une princesse, premier couple héroïque, presque sans rôle actif si ce n'est d'apporter un ton de galanterie noble : c'est le prétexte ou le portique qui encadre la pièce. Second groupe : quatre jeunes gens, Lysandre, Démé- trius, Hélène et Hermia ; Lysandre aime Hermia, que poursuit Démétrius, qui à son tour est chéri d'Hélène. Ce manège fournira l'élément de la comédie. Troisième groupe : une société d'artisans de la ville s'occupe à monter un divertissement en l'honneur du mariage du prince. On prévoit que ces bonnes gens ne manqueront pas d'arriver dans la pièce juste à point pour tout déranger, avec une heureuse maladresse et un zèle d 'ahurissement qui sert les desseins du poète. Ce sera l 'élé-

ment bouffe de l'action. Reste enfin un quatrième groupe dont je parlerai tout à l'heure. J'oubliais que la scène est à Athènes et dans les bois aux environs et que la noce qui se célèbre est celle d'Hippolyte avec le duc Thésée.

Nous disons « une nuit d'été » ; Shakespeare écrit « de la mi-été », et cette nuance signifie qu'il ne s'agit pas pour lui d'une nuit comme toutes les autres. Il est, dans la suite des jours, des jours privilégiés et dans le tissu quotidien dont l existence est faite des heures où la terre semble plus proche du ciel. L Epiphanie ou le Soir des rois, c'est le titre d'une des plus merveilleuses comédies de Shakespeare. La nuit de Noël est encore une de ces nuits grâciées : témoin les vers virgiliens de Marcellus sur la terrasse d'Elseneur. Quelle est la nuit d'été, ou plutôt de printemps, dont parle Shakespeare dans le Songe ? Est-ce celle du 1 er mai, la nuit de Walpurgis, ou celle du 24 juin, la nuit de la Saint- Jean, la plus courte de l'année, cette nuit qui ne s'endort pas, qui rêve les yeux ouverts et où l'on a toujours pensé qu'il se passait quelque mystère. Je crois que c'est la première, mais il suffit que ce soit pour le poète une de ces nuits charmées.

C'est cette nuit-là (la pièce dure d 'un soir à une aurore : Shakespeare, quand il le veut, observe les unités), c'est cette nuit que nos amoureux, Hermia et Lysandre, conviennent, pour échapper aux rigueurs du père de la jeune fille, de se retrouver dans le bois dont j'ai parlé. On devine que ce n'est pas pour rien que le poète les y conduit. Mille surprises les y attendent. Naturellement, pour commencer, l'autre couple, le couple malheureux va se trouver au rendez-vous. Naturellement aussi, dans cette obscurité, tous les quatre s'égarent ; ce bois est enchanté. Colin-maillard dans les ténèbres.

Enchanté, c'est le mot : cette nuit est la nuit des fées. Qu'est-ce que, les fées ? Les opinions diffèrent chez les savants sur leur nature. Les folkloristes soupçonnent qu'avant l'arrivée des Celtes en Angleterre, il existait une race d'habitants autochtones que les nouveau-venus délogèrent ; cette race, de taille très menue, fut aisément refoulée par les guerriers celtes ou Angles et ne. put que se retirer dans les endroits déserts, dans les cavernes, au fond des bois, d'où ces Pygmées ressortaient la nuit en se glissant à l'abri des ombres par des sentiers à eux connus pour jouer mille tours à leurs maîtres et les inquiéter au fond de leurs demeures. Petite guerre de taquineries, chouannerie de Lilliput. Ces nains sournois et rancuniers sont ce qu'on appelle ailleurs des kobolds, des fadets, des sotrets ; ces lutins font dans les maisons les niches dont parle Mercutio dans sa tirade de la reine Mab :

C'est elle qui la nuit s'en vient dans les étables

Et qui brouille la queue et le crin des chevaux

Et vous les enchevêtre en confus écheveaux.

C'est elle qui vous fait la nuit sur le visage

Des paquets de cheveux de lugubre présage

Et qui gonfle les cœurs endormis de désirs

Obscurs et fait connaître aux vierges les soupirs.

Mais les fées véritables sont d'une espèce fort dînerente. Les fées, leur nom le dit, ce sont les fata, les destinées ; mot de race étrangère et nullement Indigène, mot de latin qui désigne le génie ou la part de divin cachée dans chaque objet. C'est un vestige du paganisme qui attachait un dieu à toutes les formes de la nature. L'Église a mis des siècles à extirper ces vieilles présences et encore il n'est pas bien sûr qu'elle y ait réussi. Elles hantaient surtout les arbres et les

sources : les Dames, comme s'appelaient ces antiques maîtresses de nos contrées. Tous les ans, le prêtre disait une messe pour exorciser la fontaine. Ce sont ces créatures semi-divines qui hantent, dans la nuit athénienne, le bois où se retrouvent nos amants. Ne nous étonnons plus des merveilles qui vont suivre : nous sommes dans le royaume de Féerie.

Rien de plus élyséen que le début du second acte du Songe, ce morceau d'une clarté bleuâtre où nous nous trouvons transportés au milieu d'une clairière, sur une pelouse où la nuit repose et où les sylphes en dansant cueillent des fleurs au clair de lune. La surprise est toujours la même : chaque fois, on se sent baigné par un souffle immortel. Comme exécution, cette succession de paliers, cette gradation de plans qui déboîtent l'un de l'autre, ces relais pour arriver à cette scène surnaturelle sont l'art suprême : on dirait le travail d'un cabinet de la Renaissance où un premier tiroir ouvert en découvre un second, un troisième... Et Shakespeare ne « sait pas composer » !

Que n'a-t-on pas dit aussi sur le romantisme du Songe et sur cette fantaisie « nordique » et septentrionale. Que de phrases sur l'âme germanique et le génie des brumes. Mais quoi ? le poème d'Arioste est-il autre chose qu'une féerie ? Obéron est français, c'est le génie de l'aube ; l'action de Huon de Bordeaux se passe en Orient, terre des enchanteurs ; et il en reste dans le Songe un souvenir ravissant dans le passage sur le page indien qui est la cause de la colère d'Obéron. Je ne vois là que des éléments du Midi. Mais Titania ? Si celle-là n'est pas le rayon des clairs de lune d'Albion, un être formé des gazes nocturnes, de tout le diaphane et de tout le vaporeux que promène l'astre des nuits sur les prairies anglaises... Eh bien ! vous n'y êtes pas, Titania est une

pure latine. C'est la sœur du soleil, le nom féminin de Titan, et il est pris d'Ovide :

... solita perluitur Titania lympha.

« Quel homme, cet Ovide ! » dit le bon pédant Holo- fernes de Peines d'amour perdues (et Holofernes, c'est le cuistre de Rabelais).

Hippolyte, Thésée, Lysandre, Hélène, Obéron, Titania - toute cette fantaisie diaprée de la fraîcheur des nuits sort de livres de classe, mais oui ! de vieux bouquins éculés, aussi sûrement que le gigantesque Ulysse de M. Joyce est construit sur des thèmes de l' Odysse"e. Et ne c'est pas fini de ces rapprochements...

Nous avons laissé les amants dans les bois, sans méfiance des pouvoirs obscurs qui les guettent. Or il se trouve que, sans qu ils s'en doutent, la nuit de mai est troublée par une querelle de ménage : Obéron fait une scène à son épouse Titania, à cause du page indien dont elle refuse de se séparer. De là brouille dans le petit monde irascible des génies. Obéron, pour punir la reine, envoie Puck, son démon favori, à la recherche d'une fleur magique qui se trouve en Angleterre (on se souvient que nous sommes en Grèce) et ce passage dans le goût orné de la Renaissance est (chose rare dans Shakespeare) une flatterie à l'adresse de la reine Élisabeth. Il s'agit d'une fleur de là-bas, jadis blanche, maintenant tachée de sang par l'amour ; les jeunes filles du pays l'appellent la pensée. Le suc de cette plante, pressé sur les yeux d'un dormeur, le rend fou de la première créature qu'il apercevra à son réveil. On va voir les effets de la plante qui fait aimer.

Obéron a son plan : il veut châtier Titania, mais en même temps il a pitié de la pauvre amante dédaignée et il charge Puck de frotter avec la plante merveilleuse les

yeux de son cruel. Seulement Puck se trompe, c'est Lysandre que l'étourdi prend pour Démétrius et qu'il rend amoureux d'Hélène : voilà la situation retournée. Le monôme se renverse ; c est Hélène que poursuit Lysandre, que poursuit Hermia, que n'aime plus personne. Tout achève de se confondre dans la vague griserie de la nuit ensorcelée.

Cependant Titania s est endormie aux chansons de ses fées et Obéron lui verse sur les paupières le suc de la plante magique. Or, pendant son sommeil, surviennent nos Athéniens pour la répétition au clair de lune et ce petit espiègle de Puck va profiter de l'occasion pour faire encore des siennes. Je crois d'ailleurs que ces Athéniens sortent un peu de Béotie. Voici ces lourdauds qui approchent : Pierre Quince et Snout, le chaudronnier, Star- veling, le tailleur, Flute, le raccommodeur de soufflets, qui doit jouer Thisbé, et ce cabotin de Bottom qui veut jouer tous les rôles.

BOTTOM. — Je veux faire le lion aussi : je rugirai tant, que cela fera du bien au cœur de m'entendre ; je rugirai si bien que le duc s'écriera : « Bis ! Bis ! Rugis toujours ! »

QUINCE. — Non, tu serais trop terrible, tu ferais peur aux dames et elles nous enverraient tous pendre.

BOTTOM. — Sois tranquille, je ne les rendrai pas folles de terreur : je retiendrai ma voix, je rugirai doucement comme une colombe à la mamelle ; je rugirai comme un rossignol.

Puck, caché dans un coin, observe cet imbécile, et que fait-il ? Vivement, comme un capuchon, il vous visse sur les épaules de ce bêlitre une tête de baudet. Et voilà l'animal toujours faraud et satisfait qui se met à braire de plaisir, coiffé du bonnet d'âne.

Ce tonnerre éveille Titania. Elle sort de son sommeil, ouvre les yeux et s'écrie avec ravissement :

Sur ma couche de fleurs quel chant surnaturel

Me réveille et parait un air venu du ciel P

Ah 1 chante encor, mortel charmant, je t'en supplie : Du baume de ta voix mon oreille est emplie ;

Mon œil boit à longs traits ta beauté : je te vois, Merveille de mes jours, pour la première fois ;

Tu parais seulement, bel ange, et je t'adore...

Jeux de la nuit et du hasard ! Puck n'avait pas prévu cet effet de sa gaminerie et l'horrible danger où elle exposait sa maîtresse. Qui peut tout prévoir ? Qui sait comment s'associent les images et s'opère leur combinaison au fond de la mémoire ? Le lecteur l'a reconnu de lui- même, l'étrange métamorphose du vaniteux tisserand, c'est la vieille légende de Midas, le roi aux longues oreilles : qui eût dit que de l'amalgame de deux passages d'Ovide résulteraient un jour dans la fantaisie de Shakespeare ces burlesques amours de Titania et de Bottom.

La scène est délicieuse : le poète y fait entendre sa plus charmante musique.

Ça, Toile J'/ImMfnee /

Grain-de-Moutarde / Fleur-des-pois / Papillon 1 Tous, Soignez bien ce seigneur, je le confie à vous.

Sautez devant ses pas, faites-lui vos gambades, Amusez ses esprits de vos vives aubades

Et que les bois charmés en répètent l'écho.

Cueillez pour son plaisir la mûre et l'abricot, Cueillez la grappe d'or, la figue et la groseille ;

Aux ruches dérobez les gâteaux de l'abeille

Et liez-lui les pieds en botte et faites-en

■ Des cierges qu'on allume au feu du ver-luisant,

De petits cierges faits de ces pattes de cire

Pour éclairer le soir le coucher de messire.

Et lorsqu'il dormira. sous son vert pavillon,

Prenez pour éventail l'aile du papillon

Et chassez, comme on fait une mouche importune,

De ses yeux assoupis le pâle clair de lune.

L'âne écoute gravement cette sérénade en se grattant la tête, car c'est un âne délicat qui ne saurait souffrir que le poil lui démange. Telle se prélasse la bourrique dans les bras de la fée. Que de fées ne voit-on pas chaque jour en faire autant pour un butor !

Mais il est temps de mettre un terme à l'humiliation de la reine ; il est temps de rapatrier les couples amoureux, jouets d'un philtre, d'un lutin et du sortilège de la lune de mai. Il faut rompre le charme et résoudre les prestiges de l'amour et de l'ombre qui ont rempli ces trois actes comme les figures stylisées d'un ballet. Le sommeil se charge du miracle. Tour à tour les trois couples s'endorment, appesantis par leurs travaux nocturnes, le roi des airs essuie les yeux qu'il a déçus et qui recouvrent aussitôt la vue avec le jour. Titania s'éveille la première : « Mon Obéron ! quel cauchemar ! Je rêvais que j'étais amoureuse d'un âne. » Les autres amants, tirés de leur somme par les cors et la meute de Thésée (charmant tableau de chasse qui nous ramène allègrement dans la réalité) s'éveillent à leur tour ; chacun retrouve sa chacune et ils prononcent alors ces paroles alternées :

DÉMÉTRIUS

Tout cela se confond en formes incertaines

Comme la nue au front des montagnes lointaines.

HERMIA

Mon œil est un cristal brisé, par où je crois

Voir double et les objets m apparaître deux fois.

HÉLÈNE

Tu sembles un joyau perdu qui m'appartienne,

Et je dis : « C'est ma perle et ce n'est pas la mienne. »

DÉMÉTRIUS

Sommes-nous réveillés ? Est-ce le son du cor?

Je crois que nous dormons, que nous rêvons encor.

Doutes du matin, heure inquiète entre la veille et le sommeil — ce sentiment de l'irréel, de l'illusoire de la vie, cette rêverie de dormeurs debout, le poète y reviendra souvent et nous en reverrons l'expression à la fin de son existence dans les vers de Prospero, les plus beaux peut-être qu'il ait écrits. De -bonne heure, il a eu ce don d'une prodigieuse intensité de vie et en même temps l'idée que la vie est un songe.

Le dernier acte nous ramène tout à fait sur la terre, loin des fées, dans le monde du jour et des réalités. C'est l'acte de Pyrame, — la comédie à la campagne au temps de Shakespeare. Nous retrouvons là dans leurs rôles nos vieilles connaissances, Snout le chaudronnier, Snug le raccommodeur de soufflets et l'ineffable Bottom : « Bien rugi, lion ! » Shakespeare adore ces intermèdes qui s'intercalent dans la pièce, ces représentations imbriquées l une dans l'autre, qui donnent la sensation de deux plans d'illusion. Rien de plus charmant que ces morceaux où l 'auteur intervient et se mêle aux personnages, raille la mise en scène, le pathos et le galimatias, nous donne ses idées sur le théâtre ; c'est l'abandon de l'Impromptu de Versailles. Et alors, comme disait Degas : « Quand les Muses ont fini de chanter, elles dansent », et le spectacle se termine par une bergamasque.

Ainsi s achève cette comédie unique, cette chose

aérienne, ce crêpe fait avec des ailes de libellule, cette escapade dans l'azur, rêverie diamantée où se marient le merveilleux et la plus fine bouffonnerie, le caprice et le sentiment des folies de l'amour, la féerie et le monde absurde et souffrant des mortels. C'est la fête la plus exquise que se soit donnée la Renaissance : songe souriant, chatoyante Iris où se mêlent Ovide et l'Arioste, la nuit et le printemps, le clair de lune, les vivants et les génies se l'air, les danses des Elfes, le rire du sylphe et les pleurs de la fée... Plus tard, beaucoup plus tard, on retrouvera dans la Tempête l'écho approfondi de ces thèmes de jeunesse, mais jamais la jeunesse, la grâce, la liberté, ni Puck, ni Fleur-des-Pois, ni Grain-de-Moutarde, ni la nuit athénienne, ni l'image aristophanesque de Titania, la reine des fées, caressant tendrement la tête d'âne de Bottom.

3

Le Marchand de Venise est une comédie de la même famille que le Songe qui finit par un clair de lune d'une beauté supérieure encore (où se glisse, pour la dernière fois, le fantôme de Thisbé). Encore une pièce à relais, à actions emboîtées, avec une partie de légende et une partie très dramatique.

Légende, ou plutôt deux légendes que Shakespeare a trouvées déjà amalgamées. Celle qu'il a cueillie dans le Pecorone est un conte assez singulier sur la puissance des femmes : il s'agit d'une Circé de Belmonte qui attire chez elle et dépouille les voyageurs. Elle les invite à coucher et leur fait boire un narcotique qui fait qu'elle leur échappe et les renvoie dupés en confisquant leur cargaison. Trois fois le jeune Giannetto tombe dans les filets de la sirène ; mais la dernière fois, une servante qui s'intéresse à lui

l avertit de se garder de boire avant de s'endormir et, ayant ainsi conquis la belle, il devient seigneur de Bel- monte. Ce petit roman de marins n'a pas passé dans la comédie. Shakespeare qui raffine, qui épure toujours (« Il n'y a que lui et Raphaël », dit Stendhal, tant il est faux de le prendre pour un auteur grossier), Shakespeare substitue à l'épreuve un peu crue de l'original le thème Édes trois coffrets d'or, d'argent et de plomb entre lesquels doivent choisir les prétendants : ce qui lui permet par surcroît d'introduire près de son Bassanio un prince d'Aragon et un prince du Maroc et de mettre dans sa Venise un coin d'Orient à la Véronèse.

La suite du conte, l'histoire du billet souscrit à un Juif et de la livre de chair, est un fabliau du moyen âge qui se soude d'une façon assez lâche au récit du Pecorone. Gian- netto oublie dans les douceurs de la lune de miel l'ami qui s'est ruiné pour lui et n'y repense plus que le jour de l'échéance. Une femme a causé le malheur du marchand, une femme -le répare. Tout le reste se passe comme dans la comédie : la ruse de la dame qui se déguise en avocat, le jugement, le Juif qui triomphe, enfin le distinguo de l avocat qui dit : « Bon pour la chair, mais pas une goutte de sang, » et la déroute du mécréant et le Juif confondu ; Shakespeare n'a eu qu'à porter ce canevas au théâtre. Il n'y manque même pas l'épisode de la bague que l'avocat providentiel exige pour salaire et enfin la scène finale où tout s'explique et où l'épouse clémente pardonne à Giannetto son parjure involontaire.

Ce conte à la gloire des femmes forme la comédie que tout le monde connaît. La figure de Portia, la dame de Belmont, est une des plus heureuses créations de Shakespeare : c'est une perle qu'une femme tendra et sage, aimable et courageuse, une perle qui vaut tous les trésors du monde ; les princes la recherchent, elle est digne d'un

trône ; ce n est pas la payer trop cher que de risquer pour elle l 'amitié, la fortune et la vie. Bassanio est excusable de tout lui sacrifier et d aller jusqu'à mettre pour elle Antonio en danger. Portia sauvera tout, rendra tout au centuple. Les folies que l'on fait pour elle sont la seule folie raisonnable. Shakespeare ne lui donne pas en vain le nom de la plus touchante héroïne de Plutarque : Portia domine tous les autres personnages, l'imprudent Bassanio, le noble et nonchalant Antonio lui-même. Elle a de l'esprit, de la hardiesse, de la malice pour tout le monde : c'est chose subtile qu'une fille qui aime, c'est une fine mouche que cette Portia si vertueuse. Et cela forme une comédie d'un tour gracieux et noble, un apologue sur le talent et le mérite des femmes. Ce charmant plaidoyer ne serait pourtant pas exempt de convention. Mais, de l'autre côté, il y a Shylock.

L'idée de mettre un Juif à la scène est récente. Notre théâtre classique l'ignore. Racine ne dit pas que Bérénice est juive.

Le théâtre au temps d'Élisabeth ne s'embarrassait pas de nos scrupules. Il venait d'éclater à Londres une affaire dramatique, celle de Lopez, le médecin juif de la reine (la médecine était autant que la finance une spécialité juive), et il s'était répandu que cet homme, acheté par l'Espagne, n'avait gagné la faveur de la souveraine que pour l'empoisonner. L'affaire est restée très obscure, comme dans tous ces cas de phobie collective qui font soupçonner la trahison. Toujours est-il que le malheureux fut brûlé à tort ou à raison et l'on pense que Shakespeare aura pris dans ce procès contemporain l'idée de son Shylock. Il est plus vraisemblable que, comme à l'ordinaire, il a pensé surtout à des pièces existantes. Nous savons qu 'on jouait à Londres vers 1580 une pièce intitulée le Juif, qui est peut-être la vraie source du Marchand de Venise. En tous

cas, Shakespeare connaissait le Juif de Malte de Marlowe, dont les deux premiers actes contiennent de grandes beautés, et qui lui a servi pour trouver la couleur de son Shylock, en même temps que la figure d'Abigaïl, la fille du Juif, lui a fourni le thème des amours de Lorenzo et de Jessica dont il n'est pas question dans le Pecorone.

Shylock est un des rôles favoris du répertoire, illustré par Kean, par Kemble et par le grand Irving. Il ne paraît que dans cinq scènes, dont quatre sont assez courtes. Mais de ces trois cents lignes (le rôle est presque tout en prose) il n'y a pas un mot qui ne soit caractéristique. Dans l'ensemble, Shylock est beaucoup moins hébreu que le Barra- bas de Marlowe : c est curieux à quel point Shakespeare est peu biblique — tout l'opposé de Milton et, en cela, le moins anglais des Anglais. Shakespeare ne s'intéresse qu'à ce qui est humain. Il laisse à Barrabas sa défroque orientale, ce langage exotique et surchargé d 'épices qui l'éloigne de nous et, tout en conservant à Shylock les grands traits d'Israël (particulièrement dans la magnifique parabole des brebis de Jacob), il décrit en lui avant tout un exemplaire d'humanité.

Dès les premiers mots : « Trois mille ducats, bon... A trois mois, bon... Et Antonio en répond : bon. » — premières phrases d'une conversation qui pourrait s'engager tous les jours à la Bourse entre coulissiers, on voit se dessiner le caractère de l'homme de calcul et d'imagination, de l'homme à idées fixes chez qui la solitude a développé la faculté de combinaisons et chez qui le maniement des chiffres et de l'argent se spiritualise en instruments de puissance. On devine le maniaque, l'individu à dadas contraint de dissimuler sous les formes de l'obséquiosité le besoin de revanche qui le tourmente. Antonio est chrétien ; Antonio fait le grand seigneur ; Antonio traite

Shylock de chien et surtout Antonio flEgte sans intérêts, ce

qui cause du tort au commerce de Shylock, qui pratique l'usure. Pour toutes ces raisons, Shylock exècre Antonio, et on peut être sûr qu'à la première occasion il ne le manquera pas. Ainsi l'affaire de la livre de chair s'explique sans trop d'invraisemblance ; le poète a l'adresse de faire passer cette condition meurtrière pour une lubie du Juif, une plaisanterie sans conséquence. Que ferait-il d'une livre de chair ? Mais nous avons vu dans ses yeux la lueur de l'hyène, et la haine de Shylock est une haine de sang.

Shakespeare l'a voulu certainement terrible. Mais il l'a fait également comique, comme le diable ou le croque- mitaine des contes de nourrice est régulièrement dupé au dénouement. Shakespeare et son public sont encore trop près du moyen âge pour être d'un autre sentiment. Tout le moyen âge a chuchoté sur les bourreaux du Christ des histoires à faire frémir : histoires de conjurations et de meurtres d'enfants, d'hosties bouillies ou poignardées. Comme toujours, on se libérait de la terreur par le rire. Le Juif, quand on ne le brûlait pas (et peut-être, hélas, ! quand on le brûlait), était un personnage risible. Et il est évident qu'il l'est encore pour Shakespeare. Il fait rire quand on lui vole sa fille et ses diamants : « Ma fille et ma cassette ! Ma cassette et ma fille ! » gémit-il à la joie du parterre. Il fait rire quand Tubal lui donne des nouvelles de la fugitive et d'Antonio, et que Shylock s'écrie alternativement : « Ma fille ! Ah 1 tu me tues » » et : « Ruiné Antonio ! Dieu soit loué, Dieu soit loué ! » Il est odieux, mais il est risible dans la scène du jugement où il veut abuser de son droit pour faire mourir son ennemi ; personne pour prendre son parti dans cette scène célèbre ; et quand Portia le renvoie bafoué et nettoyé, chacun trouve que c'est bien fait.

On a donc tort de jouer le rôle dans le style tragique : il est écrit dans le ton de la comédie, comme l'Harpagon, le

Dandin de Molière, qu'on a pris la mauvaise habitude de jouer en drame. La dernière réplique de Shylock : « Je ne me sens pas bien, laissez-moi me retirer ; envoyez l'acte chez moi, je signerai » est un aveu de défaite qui doit être débité à voix basse et suivi d'une retraite précipitée. Il est absurde de lui faire un sort et de composer là-dessus une sortie de théâtre. Le poète l'indique dans la prosodie elle- même : il ne veut ici aucun effet. Le Juif s'éclipse à la première scène du IV et la pièce continue pendant un acte et demi sans qu'il soit plus question de lui. C'est une erreur de traiter ce personnage épisodique comme s'il était le héros de la pièce.

Il est vrai que cette faute, le poète en est responsable et cela par la nature elle-même de son génie. Ce personnage odieux, risible, est un personnage vivant ; il est même en réalité le seul vivant de la pièce. Shakespeare n'a pu se tenir de lui prêter des accents d'une profonde humanité. Avec cette impartialité, cette ouverture de cœur qui lui est ordinaire, avec ce don de sympathie qui est la source de sa poésie, il n'a pas refusé une âme à ce paria. Il met donc dans sa bouche ce discours de révolte et de justice blessée, qui est la protestation d'une race opprimée : « Je suis Juif. Est-ce qu'un Juif n'a pas d'yeux ? est-ce qu'il n'a pas des mains, des organes, un corps, des sens, un cœur, des passions ? Quand on nous pique, ne saignons-nous pas ? Si on nous chatouille, pouvons-nous empêcher de rire ? Si on nous empoisonne, est-ce que nous ne mourons pas ? Et quand on nous fait du mal, nous ne nous vengerions pas ! M

Le texte est dans toutes les mémoires. Shakespeare dans son esprit lui donne-t-il plus d'importance que ne faisait Molière au mot de Don Juan dans la scène du pauvre : « Va, va, je te le donne par amour de l'humanité » (mot qu'on entend du reste généralement de travers.) Se doutait-

il, en l'écrivant, que ce morceau déséquilibre sa pièce et allait servir pour toujours à la dénaturer ? Poète magnanime ! Il a eu beau semer dans son ouvrage les thèmes les plus gracieux et les plus romanesques ; il a eu beau nous intéresser à l'attachante figure du grave Antonio ; il a eu beau multiplier les épisodes d'amour et doubler le roman de Bassanio et de Portia par le couple fugitif de la belle Jessica et de son Lorenzo ; il a eu beau lâcher ces duos dans les ruelles et orchestrer ces refrains de la nuit vénitienne dans le quatuor bleuté de la terrasse de Belmont, on n'entend plus de toute cette musique que le grondement de la haine qui torture Shylock.

Pourquoi Barrès, dans la Mort de Venise, écarte-t-il Shakespeare du cortège des ombres poétiques dont la mémoire flotte sur la ville des lagunes ? Le poète de Roméo, des Deux gentilshommes de Vérone, du Marchand de Venise et du More de Venise avait autant de droits à cette place que l'auteur de Childe-Harold et des Deux Foscari ou que celui des Épigrammes vénitiennes. Il est plus que probable qu'il n'y est jamais venu, pas plus qu'il n'a été à Athènes ni à Elseneur, à Rome ou à Messine, ni dans aucun des pays où nous promène son imagination vagabonde. Pas un trait, pas un mot de son théâtre n'offre la signature, le certificat de la chose vue, de la note de voyage. Shakespeare n'a parcouru le monde qu'en esprit. Sans sortir de chez lui, il s'est fait citoyen de l'univers. Qui ne sait que les beaux voyages sont les voyages de désir ? Le vrai délice c'est le départ, la voile qui s'éloigne et qu'on accompagne du rêve, le navire qui quitte le bord et où on ne s'embarque pas.

Mais entre les cités où le poète nous transporte, entre toutes les îles qui composent son archipel de songe, celle qu'il préfère, c'est Venise. Il en est le plus grand poète comme Eugène Delacroix, sans y avoir été jamais, est parmi les plus grands des peintres vénitiens. Dans tout

le nord de l'Italie, entre l'Adige et la Brenta, nous poursuivons encore les héros de ses drames et de ses comédies : souvent, au détour d'une ruelle, nous croyons avoir reconnu Juliette ou Sylvia, Salario ou Gobbo. Les légendes qu'il a racontées font partie de ces villes autant que les accords du dernier acte de Tristan. C'est là que Shakespeare, n'en doutons pas, a eu son château intérieur. Ce fut le pays de son cœur, sa véritable patrie morale. S'en aller là-bas, à quoi bon ? Il a fait mieux : il y ajoute urie province nouvelle, il crée une Italie de l 'âme, une terre de nulle part, un monde où lui seul est allé, à la fois irréel et pourtant ressemblant, comme les paysages de Léonard et de Watteau, et que les pèlerins ne cessent de chercher après lui. Il est inséparable de la poésie de Venise, comme Shelley de Pise et Keats ou Gœthe de la noblesse de Rome. C'est sur ses traces que Byron et Ruskin, Gautier et Henri de Régnier ont habité Venise et Rainer-Maria Rilke, dans ses Histoires du bon Dieu, retrouve encore dans le ghetto de la cité marine quelque chose de l'âme de Shakespeare et un souvenir ému de Jessica et de Shylock.

4

Beaucoup de bruit pour rien, Comme il vous plaira, le Soir des rois ou Ce que vous voudrez, ce trio de comédies fameuses nous montre Shakespeare au faîte du bonheur et du talent, dans la possession facile et radieuse de son art et de sa fantaisie. Comme aucune de ces pièces n'est mentionnée par Francis Meres, qui écrivait en 1598, on a le droit d'en conclure qu'elles sont comprises entre cette année et la première du siècle suivant. C'est le Shakes-

peare de la trente-cinquième année, dans toute sa force et son éclat, qui se divertit du furieux travail de sa Henriade et se joue en liberté dans le royaume de son humour. On a coutume de joindre à ces trois pièces une quatrième, Tout est bien qui finit bien, mais déjà le caractère est un peu différent ; c'est la dernière de la série et l'on y sent les symptômes de la crise prochaine.

Comme il vous plaira, Ce que vous Voudrez, Beaucoup de bruit pour rien, comédies toujours populaires, vraiment les trois Grâces anglaises. Rien de grave, rien de sérieux, aucun effort de vraisemblance et de peinture rigoureuse. Point de caractères trop dessinés, point d'intérêts trop positifs, nulle réalité précise et exigeante. Il est entendu que dans ce théâtre les choses se combinent au gré de la fantaisie, qu'elles échappent aux lois ordinaires de la cohérence et de la logique, à la gravitation des corps et à la pesanteur ; il est admis d'avance que les faits n'auront point toutes leurs conséquences, que les malentendus s 'éclairciront au dernier moment, que les méchants se convertissent, que le traître se dénoncera de lui-même au cinquième acte, que le malheur est temporaire, qu'après la pluie vient le beau temps, que toutes les épreuves se résoudront par un mariage. Bref, c'est le monde où tout s'arrange, le contraire de la tragédie qui est justement le monde où les choses ne s arrangent pas. Il est curieux que l'Anglo-Saxon dont on vante le caractère pratique, matter of fact, chérisse au théâtre cette vision à demi-chimérique : c'est qu'il y trouve la délivrance, l'oubli, l'illusion que les choses ne sont plus tout à fait ce qu'elles sont et que les règles qui les gouvernent sont mises dans un demi-sommeil. C'est le monde, non du pur caprice et du merveilleux enfantin, comme dans le Songe d'une nuit d'été, ni celui du rêve comme dans le Conte d'hiver et dans la Tempête, mais exactement ce que la langue anglaise appelle Romance,

romantic, ce qui ne veut point dire « roman » ni « romane tique », mais précisément le « romanesque ».

« 0 golden-tongued Romance I... Queen of far aukty 1 ...

Muse à la langue d'or, princesse de là-bas ! » dit le sonnet de Keats, ce jeune frère de Shakespeare ; et encore, dans sa délicieuse chanson :

Let the winged fancy roam, Pleasure never is at home

« Fantaisie ailée, prends ton vol ! Point de plaisir au coin du feu. » Définition parfaite de ces comédies de Shakespeare, et qui fait sentir la différence qu'elles offrent avec le Misanthrope ou le Bourgeois gentilhomme.

Princesse de là-bas, Queen of far-away 1 Cela se passe toujours très loin, dans de vagues Illyries, d'improbables Messines ou des forêts d'Ardennes encore moins faciles à repérer sur la carte. La première condition de ce théâtre est le dépaysement : c est de se placer dans un climat qui soit celui de l'âme et où cessent de se faire sentir les contraintes de la vie quotidienne. Pleasure never is at homo, point de plaisir au coin du feu. M. André Maurois pense que cette foret d'Arden est celle de la jeunesse du poète et en effet il reste les vestiges d'une forêt de ce nom dans les environs de Stratford. Mais ce n'est certainement pas celle~là dont nous parle Shakespeare et où il place l'gdoles,. cence des fils de Roland des Bois. Le texte le dit expressé,. ment, il s'agit des Ardermes françaises, et je n'en suis point surpris, car cette forêt avait une grande réputation magique ; là se trouvaient deux sources que connaissaient bien les héros du Roland furieux : Angélique avait bu de celle qui rend insensible, Renaud de celle qui fait aimer. Et Shakespeare n'ignorait pas le poème de l'Arioste : il lui a pris l'histoire de Genièvre et d'Ariodant, dont il a fait le thème de Beaucoup Je bruit pour rien. Etranges

Ardennes du reste que celles de Shakespeare, plus surprenantes encore que les bois où vivait retirée Geneviève de Brabant : une forêt où l'on rencontre des rois, une cour exilée, menant la vie champêtre dans l'innocence des ermitages ; une flore impossible, des palmiers comme dans l'Orient et alors, par une conséquence naturelle, des lions et des serpents comme dans le désert et comme les anciens géographes avaient coutume d'en meubler leurs cartes de l'Afrique, et cette ménagerie absurde voisinant sous les arbres avec la bergerie. En somme, un univers gratuit, dispensé de toute ressemblance, à qui on demande même de ne pas ressembler, un monde absolument fictif, de décoration et de convention pures, comme celui des anciennes verdures ou l'adorable fond vieux-rose de la tenture à la Licorne.

Là dedans, des personnages oisifs, des princes, des bergers, des amants, quelquefois des capitaines, un tas de beaux paresseux n'ayant rien d'autre à faire que de passer leur temps à s'occuper d'eux-mêmes, à converser entre eux, à écouter leur cœur, dans le far-niente de l âge d'or. C'est déjà l'atmosphère des fêtes galantes de Watteau (Watteau si cher à 1 âme anglaise) ou celle des Concerts champêtres de Giorgione, ou celle de Rubens dans ses Jardins d'amour. Car rien n'est plus patricien que le ton général de ces comédies de Shakespeare. C'est se tromper du tout au tout que de s'imaginer que le vulgaire se plaît à la copie des mœurs et du langage vulgaires ; il a la même curiosité des choses du grand monde, que les gens du monde ont inversement pour les mœurs ouvrières, qu'ils ne connaissent pas. « Il était une fois un roi et une reine...» ainsi commencent invariablement les vrais contes populaires, et ce sont des contes pareils que nous font les comédies de Shakespeare.

Prenons garde du reste que ces déguisements de princes

en bergers, qui nous paraissent aujourd'hui si artificiels, alors ne surprenaient personne. Qu'on ouvre les Églogues de Ronsard, toute la cour de France y est en travesti : Charles IX est Carlin, la reine, Marion, et la reine Marguerite, Margot. On n'a pas attendu Marie-Antoinette pour jouer à la fermière. Ce goût de mascarades est même, comme Proust l'a très bien observé, un élément essentiel de la vie des mondains, il leur offre ce remède à l'ennui, le plaisir de la diversion et de la nouveauté, l illusion d'échapper à eux-mêmes. Toutes ces choses étaient bien connues à la cour d'Élisabeth, où ce qu'on appelle le « masque » était un genre en grande faveur. Il suffit de voir les portraits de la reine en nymphe, en Diane chasseresse, vêtue de gaze et de feuillages, pour se rendre compte que cette couleur d'Astrée, qui nous paraît si irréelle, était précisément la règle du jeu et le reflet de la réalité.

Et alors, au milieu de ces éléments de fête, parmi ces seigneurs, ces ducs, ces grands en disponibilité, jetez quelques figures burlesques et hétéroclites : d'abord ce personnage aujourd'hui disparu, qui n'a plus d'existence, comme nous l'apprennent les frères Tharaud, que dans certaines maisons féodales du Maroc (à moins qu'on ne le reconnaisse dans l'Auguste du cirque ou le comique de café-concert, faisant fonction de divertir Sa Majesté le peuple, le souverain moderne), je veux dire le fou, le clown, l amuseur professionnel, alors inséparable des princes qui traînaient ce ricanement goguenard dans l'ombre de leur ennui ; et puis, ce personnel falot, cocasse, généralement gaffeur, cette bande de fantoches beaucoup plus drôles, il faut l'avouer, que les hommes d'esprit dont c'est le métier d'en avoir : tout ce petit monde drôlatique, les policiers stupides, les gens du guet poltrons, les Verges, les Dog- berry, les curés bafouilleurs et balourds, comme sir Olivier Martext (ou le bredouilleur d'or émus), les squires gaillards

et paillards, comme ce jovial ivrogne de sir Toby (un petit frère cadet de Falstaff : Shakespeare se sent toujours des trésors d'indulgence pour les faiblesses de la chair), les hobereaux grotesques comme sir Andrew Aguecheek, long comme un jour sans pain, surtout les infatués, les prétentieux, les guindés, les benêts à échasses et à mines confites, comme le Jocrisse piétiste, ce nigaud de Malvolio, le laquais amoureux dont se moque si bien, dans le Soir des rois, Maria, la soubrette d'Olivia. Oh ! les charmants bonshommes, les niais, les loufoques, les imbéciles de Shakespeare : silhouettes bouffonnes sans méchanceté, comiques sans le vouloir, spirituelles à force de bêtise, dont les mala,, dresses et les quiproquos menacent à tout instant de faire échouer la pièce et, comme par hasard, poussent soudain le ressort qui fait jaillir le dénouement, troupe risible qui se promène à travers l'action en y jouant le rôle du chœur et parfois celui de la Providence, mais dont la fonction esthétique et la plus importante est de fournir un repoussoir à l'amour et à la beauté.

5

Car tout cela n'est que l'accessoire : le vrai charme, le charme impérissable de ces comédies de Shakespeare, c'est qu'elles sont le parfait théâtre de l'amour.

Des comédies de l'amour, c'est ce qu étaient déjà Peines d'amour perdues et surtout les Deux gentilshommes de Vérone où il y a de si jolies choses dans -le rôle de Sylvia, la tendre Sylvia, qui est vraiment la première héroïne de Shakespeare. Le Songe d'une nuit d'été, dans sa fantasmagorie impalpable, avec ses piques, ses bisbilles, ses couples qui se cherchent et se fuient, ses égarements et ses erreurs humaines et plus qu 'humaines, avec ses zizanies et son

bourdonnement d'insectes dans le soir de mai, était la comédie des folies amoureuses :

Lord ! What fools these mortals be 1

s'écrie Puck avec l'indifférence d'un petit dieu fripon qui veut bien attiser le feu, mais qui se sent lui-même en dehors de la partie (sans réfléchir que la plus folle est encore cette petite Titania, entichée de son Aliboron). Seulement, dans le Songe tout reste encore très schématique et il le fallait bien pour maintenir l'équilibre entre ces êtres plus légers que l'air et ne pas déchirer par un accent réel ce tulle et cette mousseline. Enfin, dans le Marchand de Venise, les intrigues amoureuses tiennent une assez grande place, mais sans ces petits obstacles qui les rendent piquantes ; il n'y a guère que le dernier acte où l'épisode de l'anneau que Portia réclame à son mari soit vraiment une scène de la comédie de l'amour.

Au contraire, Beaucoup de bruit pour rien, Comme il vous plaira, le Soir des rois ne sont occupés d'un bout à l'autre que par les petites affaires et les manèges des amoureux. C'est la nouveauté de ces comédies et c'en est l'importance : il y a un théâtre, qui va de Marivaux à Musset, et d'Amoureuse de Porto-Riche aux Amants de Maurice Donnay, un théâtre qui laisse de côté l'éloquence, les idées, les questions sociales, la peinture des mœurs et la description des milieux, pour ne s'intéresser qu'à la peinture des sentiments ; un théâtre qui doit très peu de chose à Molière, un théâtre très peu cérébral, à peine satirique, qui ne cherche ni à instruire ni à édifier, mais simplement à émouvoir, un theâtre qu'on peut appeler le théâtre du cœur. Et ce théâtre dérive en France presque autant de Shakespeare que de Racine, qui étaient tous les deux grands lecteurs de romans, celui-ci aussi passionné pour Daphnis et Chloé ou Théagène et Chariclée que Shakespeare

pouvait l'être pour les contes de Cinthio ou pour les pastorales de Sidney et de Montemayor.

Beaucoup de bruit pour rien pourrait s'appeler Il ne faut jurer de rien ou les Fausses confidences. Deux jeunes gens, deux cousins, Béatrice et Bénédick, se figurent qu'ils se détestent : ils se font une guerre d 'épigrammes, ils se taquinent, se prennent en grippe ; en réalité, il est clair qu'ils s'intéressent beaucoup et ne peuvent se passer l'un de l'autre. Comment les amener à en convenir ? Leurs amis montent à leurs dépens une petite comédie. Ils les persuadent séparément par de feintes confidences, en s'arrangeant pour qu elles ne tombent pas dans l'oreille d'un sourd, que chacun d'eux se meurt d'amour en cachette pour l'autre. Voilà nos jeunes gens bouleversés, mais par respect humain ils hésitent encore à qui fera le premier pas. Une émotion commune les rapproche. Hero, l'amie de Béatrice, calomniée par un misérable, est lâchement abandonnée par Claudio, l'ami intime de Bénédick. Seule Béatrice ne doute pas et se révolte devant l'outrage qu'on fait à sa cousine. Elle a un mouvement superbe : « Tue Claudio ! » dit-elle à Bénédick. Et celui-ci n'hésite pas : déjà il ne voit plus que par les yeux de Béatrice. Ils n'ont plus qu'un cœur et qu'une âme. Ils sont venus s'embrasser des deux bouts du théâtre : ils partent de l'aversion pour se rejoindre dans l'amour. Tout ce petit mécanisme est déduit à ravir. C'est le premier exemple de spectacle psychologique qu'il y ait sur la scène moderne.

Pour compliquer le jeu et ce gentil dédale des méprises du cœur, les héroïnes de Shakespeare ont l'habitude singulière de se travestir en garçons : toutes ses comédies, toutes ses forêts d'Ardennes sont pleines de faux pages, de mignons apocryphes qui, pour être plus lestes, s 'habillent en cavaliers pour courir après un galant. Sylvia,

Portia, Celia, Viola, Rosalinde, elles vont ainsi presque toutes : pour un oui, pour un non, les voilà qui plantent là jupe et quenouille et se jettent sur les routes à la chasse du bonheur.

Ce qui explique un peu la chose, c'est que les femmes, ,au temps de Shakespeare, n'étaient pas admises sur la scène. La première qu'on vit à Londres n'y parut que ^cinquante ans après sa mort. Les rôles féminins étaient tenus par des garçons. C'était une coutume de l'Église, héritière en cela du monde antique, de l'antiquité conservée. L'Orient, de nos jours encore, observe cette tradition. Cet usage nous semble aujourd'hui incompréhensible. Au point de vue de l'art, c'était peut-être la vérité. « Un Anglais ne peut pas faire l Anglais », ce mot de l'excellent bouffon Fratellini, que rapporte Jean Cocteau, va bien loin. Il est à parier que les jouvenceaux de Shakespeare faisaient des demoiselles extrêmement agréables.

Il était naturel de leur rendre leurs chausses, mais ils n'en restaient pas moins pour cela des filles dans la comédie : Rosalinde, redevenue garçon, n'en demeure pas moins ! Rosalinde, tout en se faisant appeler Ganymède. On ne » sait plus où on en est. Les sexes sont tout à fait brouillés dans cette double mascarade, ce travesti de travesti. Ganymède-Rosalinde, sans se faire connaître de son amoureux Orlando, ne lui parle que de sa belle : pour l'amener à se déclarer elle invente de lui apprendre à faire sa cour, de lui souffler son rôle et de se faire dire par jeu, comme à un camarade, ce qu'elle se meurt d'entendre en réalité c-omme femme. C'est la leçon d'amour dans les bois, donnée par un amour masqué, par un amour timide qui biaise et qui ruse avant de s'avouer. Cependant, le faux Ganymède a enflammé le cœur d'une bergère, Phœbé, dont l'amoureux se désespère, tandis qu'Orlando ne fait que soupirer pour cette Rosalinde qu'il adore sans la soup-

i

çonner dans son ami. Brûle-t-il ? Va-t-il deviner ? Par i moments, Rosalinde faiblit, le masque lui tombe, elle j sourit, se dérobe, se trahit à demi. Elle s'évanouit et se défend de cette faiblesse. Charme inquiet, ambigu, mo- \ ment indécis entre le plaisir et la peine, mobilité d'un jj ciel d'avril où se jouent le sourire et les pluies : tel est jj ce badinage où l'amour reste perplexe devant une créa- ture qui le déroute et qui est « ce qu'il vous plaira », selon que vous êtes fille ou garçon, où l 'éphébe se distingue mal de la jeune fille, où le baiser se trompe devant le visage imparfait de l'adolescence et où, comme dit le poète,

L'hésitation des abeilles

Dit l'égalité des parfums.

Ce même jeu de cache-cache forme, dans le Soir des rois, l'histoire de la tendre Viola et du duc Orsino. Pour approcher ce se;gneur, Viola se fait page et pousse le sacrifice jusqu'à se faire son messager auprès de la belle Olivia. Elle écoute le duc se plaindre de sa cruelle. —' « Ah ! ne me parle pas, dit-il, du cœur des femmes ; ne me dis pas qu'une femme m'aime autant que j'aime Olivia. » Et le faux page prend ainsi la défense des femmes :

VIOLA

Elles nous valent bien, croyez-moi, par le cœur.

Tenez, prince, j'avais autrefois une sœur.

Elle aima, comme moi, si j étais fille, Sire,

Je pourrais vous aimer sans oser vous le dire.

LE DUC

Et puis ?

VIOLA

Rien, Monseigneur. Elle n'a pas parlé.

Comme, le ver au cœur de la rose installé,

Son secret a rongé sa joue et l'a pâlie

Et du poids jaune et vert de sa mélancolie

Son front s'est incliné par un mal de langueur

Qui lui minait sa vie et lui montait du cœur.

Ainsi, gardant son cher secret, elle s'est tue, Patiente, sans pleurs, pareille à la statue

De la Douleur qu'on voit parfois sur un tombeau Sourire à son chagrin. Eh bien / N'est-ce pas beau ? Et que me direz-vous d'un amour si modeste ?

LE DUC

Elle en est morte, dis ?

VIOLA

Je suis tout ce qui reste

Des filles de mon père, et des garçons aussi.

Je n'en sais pas plus long.

Ce qui achève enfin la beauté de ce théâtre de l'amour, c est qu 9il est tout baigné de musique. La musique des vers, d'abord, et puis l'autre, celle des voix et celle des instruments. De tous les grands poètes, je crois bien que Shakespeare est celui qui a eu en lui le plus de musique, qui l'a le plus associée à sa vie intérieure, lui a le plus demandé de prolonger les mouvements de sa sensibilité. Ce roi du langage, dont nul n'a jamais égalé le pouvoir sur les mots et la magie d'incantation qui s'exerce par leur secours, a mieux senti que nul autre ce qui cependant leur échappe et ne peut plus s'atteindre que par le langage des sons. Qu'on lise le début passionné du Soi-r des rois :

Si la musique, Amour, est bien ton aliment,

Allez-y, violons I Dormez-men / Gorgez-m'en /

Je veux que l'on m en saoule et que l'on m'en repaisse Pour que je m'engourdisse en une ivresse épaisse

Et que, comme le corps meurt de trop se nourrir,

Mon cœur, mon cœur malade achève d'en mourir. Allez 1 Encore, encore 1 Oh 1 la chute expirante... On dirait, n'est-ce pas? comme une brise errante Qui flotte sur un banc de narcisses des bois

Et se traine, caresse et parfum à la fois.

Assez 1 Ne jouez plus... Paix-là 1 Tais-toi. Demeure. Ce n'est plus aussi doux que c'était tout à l'heure.

Entre tant de passages qui seraient à citer, le plus fameux est le début du dernier acte du Marchand de Venise; on se rappelle la scène : le paysage, ce lever de lune sur I:i terrasse de Belmont, la clarté qui miroite sur la lente Brenta, le duo des amants dans cette nuit de miel, les souvenirs de volupté qui montent des masses sombres d'un jardin d'Italie, cette suite de stances qui évoquent les couples célèbres comme des blancheurs de marbres dans un parc et qui sont déjà de la musique ; et alors Lorenzo fait signe aux musiciens et commence ce divin nocturne :

LORENZO

Regarde, Jessica, regarde. Vois comment

Ce dôme, ce grand dais serein du firmament

Étoile de clous d'or ses tentures profondes ;

Eh bien 1 de ces milliers de globes, de ces mondes Que tu vois jusqu'au fond de l'azur fabuleux Fourmiller à foison dans les espaces bleus,

D'Orion à Vénus et de Mars jusqu'à l'Ourse,

Il n'en est pas un seul qui ne jette en sa course

Un chant qui ne s'accorde au cantique sans fin

Que fait l'archange avec le jeune séraphin.

L'âme une fois au ciel perçoit cette harmonie ;

Mais tant qu'elle demeure en notre exil bannie, Captive de l'argile et de la triste chair,

Elle reste fermée à l'immortel concert.

Le dialogue reprend :

JESSICA

Pourquoi suis-je toujours sérieuse, dis-moi,

Si j'entends un doux air, et d'où vient mon émoi ?

LORENZO

L'homme dur qui n'a pas de musique dans l'âme, Que ne touche nul chant, que nulle voix n'entame

Et que n'attendrit pas le doux accord des sons, Celui-là peut couver les noires trahisons ;

Je le soupçonnerais d'intrigue et de rapines.

Il abrite en son sein les ruses clandestines ;

L'ombre opaque remplit son esprit dangereux Comme rampe aux Enfers l'Erèbe ténébreux.

Rien de bon ne peut naître en ce cœur maléfique. Garde-toi d'un tel homme. Écoute la musique.

— Il n'aime pas la musique », dira César en parlant de

Cassius qui doit l'assassiner.

La musique et l'amour, les deux ailes de l 'âme, double organe de cette poésie! Qui ne sent ce qu'ajoute ce mystérieux accord à la comédie de Shakespeare comme approfondissement, comme moyen d'élargir l'espace, de suspendre la scène aux étoiles en y faisant entrer la nature et la nuit et le rêve et toute la vie créée et de faire participer les émois de nos cœurs à la palpitation des astres et au frisson de l'infini.

LIVRE DEUXIÈME

ORAGES ET TRAGÉDIES

CHAPITRE I

LA CRISE. — LES SONNETS

!

Si Shakespeare était mort aux environs de 1600, à l âge de Raphaël et de Mozart, nul doute qu'il serait un poète immortel. Cependant il n'aurait écrit ni Jules César, ni Hamlet, ni Othello, ni le Roi Lear, ni Antoine et Cléopâtre ; nous ne soupçonnerions pas un royaume tragique qui est sans doute le plus profond qu'il y ait en Europe depuis les Grecs et qui est proprement le monde de Shakespeare. Ce sont ces grandes ombres que son nom évoque tout de suite, comme celui de Dante fait penser à l'Enfer.

Entre les deux parties de son œuvre, il serait faux de dire qu'il n'y a aucun rapport, mais il n'y a pas de commune mesure. Ce n'est ni le même accent ni le même ordre de grandeur. Souvent se produit chez un artiste une fièvre de croissance : un jeune avocat plein de talent écrit dix comédies brillantes et puis, brusquement, c'est le Cid, et voilà le grand Corneille. Racine versifie deux tragédies élégantes, et tout d'un coup le poète se déclare et il fait Andromaque. Il y a toutefois quelque chose de plus dans le cas de Shakespeare. Ce n'est pas un coup de génie :

le génie est éclatant dans Roméo et dans le Songe. Non, c'est un autre univers, une autre humanité. C'est le même homme, ce n'est plus ni la même voix ni la même matière. Avec Jules César et Hamlet nous entrons dans un autre monde.

Que s'est-il passé à ce moment pour expliquer la différence ? Que peut-on savoir, deviner, entrevoir ? Sans doute, il est vain de chercher les secrets du génie. Nous savons à l'avance que nous n 'éclaircirons pas tout. Essayons cependant et, avant d'aborder la crise, voyons ce qu'était la situation de Shakespeare à la veille de ce grand tournant de sa vie.

En septembre 1598, un certain Francis Meres publia un tableau des lettres anglaises contemporaines sous le • titre à demi grec de Palladis Tamia ou le Trésor des gens d'esprit. Shakespeare y est nommé une demi-douzaine de fois. Le passage essentiel est une page souvent citée et particulièrement précieuse pour la chronologie des œuvres du poète. L'auteur y appelle Shakespeare « notre Plaute » et « notre Sénèque », il énumère les titres de douze pièces de théâtre déjà écrites à cette date, et il ajoute ce joli mot que si les Muses parlaient anglais, elles parleraient la langue de Shakespeare. A-t-on mieux dit ? A trente- quatre ans, après dix ans de production dramatique, Shakespeare est reconnu le roi de la scène anglaise et le rival des anciens. Inutile d'ajouter que personne ne s'était encore avisé qu'il n'existait pas ou qu'il n'était que l'homme de paille de quelque grand seigneur qui trouvait commode de se dissimuler sous son nom.

Ses affaires prospéraient. A partir de 1599, la troupe de Shakespeare est régulièrement appelée à la cour pour les fêtes de Noël et c'est une tradition constante que la reine indiqua elle-même au poète le sujet des Joyeuses commères de Windsor comme on assure que Louis XIV ne dédaigna

pas de suggérer à Molière une scène des Fâcheux. En cette même année 1599, le théâtre de la Fortune, fondé par le vieux James Burbage, quitte son quartier de Shoreditch, au nord de la Tamise, et se transporte de l'autre côté du pont sur la rive droite de la rivière, dans le faubourg de Bankside, quartier de maraîchers, de guinguettes et de parties fines, non loin du Jardin de Paris et de la place de Taureaux : c'était le quartier des plaisirs. Déjà il y avait par là le théâtre du Cygne. Celui des Burbage s'appela le Globe, à cause d'une statue dorée qui lui servait d'enseigne et qui représentait un Hercule comme celui qu'on voit étinceler sous sa boule de cuivre à l'entrée du Grand Canal. Ce devait être le théâtre des grands drames de Shakespeare. En même temps celui-ci, déjà acteur et poète de la troupe, devenait actionnaire et co-directeur du théâtre; il en partage les bénéfices avec Richard Burbage. Le débutant inconnu d'il y a dix ans, le petit camarade que Greene vilipendait avec tant de fureur a fait son chemin dans le monde : il prend de la surface, il gagne largement sa vie. On calcule que ses bénéfices, en additionnant ses droits d'auteur et ses parts d'acteur et de propriétaire du théâtre, s'élevaient à cette date à 500 ou 600 livres qui, au taux d'aujourd'hui, en vaudraient pour le moins 3.000, soit un revenu théorique de trois à quatre cent mille francs. En 1600, il publie ou laisse publier six nouvelles pièces de théâtre, en sorte que le voilà, à trente-six ans, ayant derrière lui à peu près la moitié de son œuvre, un bagage d'une vingtaine de drames et de comédies.

Il commence même à être considéré dans sa province et des compatriotes se recommandent à lui pour leurs petites affaires. Voilà bien les caprices de la Providence : nous n'avons pas une ligne autographe de Shakespeare et le hasard a sauvé ces lettres insignifiantes de petits bourgeois de Stratford. En 1597, John Shakespeare, le père du

poète, renfloué par son fils et de nouveau à flot, introduit une instance pour rentrer dans ses droits sur une terre hypothéquée dix-sept ans auparavant. La même année, à Pâques, le poète se rend acquéreur, à Stratford, de la maison dite New Place, une des deux plus belles de la ville. Il a pignon sur rue et du bien au soleil. Mieux encore, deux ans plus tard, le père de Shakespeare dépose entre les mains du Chancelier une demande d'armoiries et de lettres de noblesse : un écu à champ d'azur semé d'étoiles sans nombre, traversé d'une bande en fasce portant une lance, sommé d'un griffon tenant une lance, avec la devise : « Non sans droict. » Blason que Ben Jonson ridiculisera dans une de ses comédies, en imaginant ces armoiries fantaisistes d'un goinfre : une hure sur champ de gueules, posée sur un plat d'or, avec la devise : « Non sans moutarde. »

Shakespeare ne demeure pas en reste, il s'égaye de bonne grâce aux dépens de sa noblesse trop fraîche : « Un gentilhomme de naissance depuis cet après-midi, » dit un de ses personnages, et Hamlet se divertira des ambitions des conquérants : « hommes vastes, hommes spacieux par la possession de la boue. » Shakespeare écrivait ces lignes dégoûtées l année même où il s'offrait soixante hectares de cette boue. On peut faire de la philosophie et de bonnes affaires. Personne n'a été plus âpre au gain que Victor Hugo. Il ne me fâche nullement de voir que Shakespeare avait de l'ordre et se montrait aussi bon économe de ses deniers que de son génie. Plût à Dieu qu'il eût observé la même prudence dans toute sa conduite. Il se fût épargné des souffrances cruelles. Mais il est probable qu'alors il ne serait pas le grand Shakespeare.

2

Il ne faut pas s'imaginer en effet la vie de Shakespeare comme le modèle des existences bourgeoises. Il y a du bourgeois en lui comme chez Molière, mais le monde des théâtres n'a jamais été une école d'austérité. Ce n'était déjà plus la bohème tumultueuse de ses années de jeunesse, celle qu'il avait connue au temps de Greene et de Marlowe. L'opinion n aurait plus toléré de pareils scandales. Mais il restait assez d'autres causes de démoralisation. Le théâtre touche à la fois au grand monde et au pire. Par un côté, Shakespeare tient presque à la cour et à ce qu'il y a de plus huppé dans le royaume ; il fréquente Southamp- ton, auquel il dédie deux poèmes, et la seconde de ces dédicaces témoigne d une certaine familiarité avec ce grand seigneur, ami intime du comte d'Essex, lequel jouissait alors de toutes les faveurs de la reine. C'est la situation de Molière dans ses rapports avec Monsieur, avec un prince de Conti. Chose qui risque d'altérer gravement les idées : on ne vit pas impunément avec une classe de gens qui ne tiennent pas que les règles morales soient faites pour eux. D'autre part, il y a les facilités, le laisser- aller des coulisses, les luttes et les associations spéciales du théâtre ; qu'on songe au rôle que les femmes jouent dans la vie de Molière, à l'étrange ménage qu'il fait avec les deux Béjart, Madeleine et Armande. Sans doute, il n'y a pas d'actrices dans la troupe de Shakespeare ; cela ne veut pas dire que le diable y perd, car tous les diables ne sont pas en jupons.

Nous ne savons à peu près rien de cet aspect de la vie de Shakespeare. Deux anecdotes, peut-être suspectes, laissent cependant deviner qu'il ne se piquait pas d'un

excès de rigorisme. La première est un potin de Londres, un écho de coulisses (daté de 1602) qui nous le montre jouant un tour de vert-galant à son camarade Burbage et lui soufflant une bonne fortune en allant à un rendez-vous à sa place. L'autre historiette se passe à Oxford chez une aubergiste qui était un bas bleu de province appelée Mrs Davenant. Lady Southampton dans une lettre à son mari, alors en Irlande, parle plaisamment d'une aventure de Sir John Falstaff avec Dame Demi-Pinte et l'on croit deviner sous ces sobriquets le poète et son amie, l'aubergiste d'Oxford. Cette dame eut un fils, sir William Davenant, qui se fit un certain nom dans la littérature. C'est lui qui imagina de rajeunir le théâtre de Shakespeare par quelques ornements de son crû ; par exemple, il introduisit un - ballet dans Macbeth. Cette invention fut fort goûtée vers 1660. Ce Davenant était le filleul de Shakespeare, mais laissait volontiers entendre qu'il lui tenait d'un peu plus près.

Il est permis de croire que Shakespeare à cet âge avait le goût du plaisir, ne s'interdisait pas certaines fantaisies. Du reste, dans ces bagatelles, pas le moindre élément de drame. Pas l'ombre d'un sentiment qui conduise à Hamlet.

Pour ce qui est des idées nous y voyons un peu plus clair.

Il n'y avait point alors de cafés littéraires. Longtemps le cabaret a été le séjour des Muses et la source d'Hippocrène. Le fameux cabaret de Londres, au temps de Shakespeare, s'appelait la Sirène, du côté de Blackfriars et de Fleet, Street, qui sont encore de nos jours le quartier de la presse. C'est à la Sirène que Shakespeare rencontra Ben Jonson.

Ce puissant écrivain, l'auteur de la Muette et de l'admirable Volpone, venait de débuter quatre ou cinq ans après Shakespeare comme acteur et comme dramaturge et s'annonçait le rival du maître de Roméo. Ce fut la plus

grande influence que celui-ci devait subir après celle de Marlowe. Ils étaient le jour et la nuit, ne pouvaient se voir sans se quereller et éprouvaient l'attrait le plus vif l'un pour l'autre. Shakespeare avait remarqué des premiers son jeune camarade, lui avait ouvert son théâtre : dès 1598, il avait joué lui-même la charmante pièce de Jonson, Chacun a sa manie ou la comédie des Dadas. La nature les avait formés à plaisir pour s'amuser de leur contraste : Shakespeare élégant, nonchalant, tout en souplesse, en nerfs, en réactions rapides de la sensibilité ; l'autre épais, plébéien, bourru, la voix; de tonnerre, avec des raisonnements en ordre de combat et des coups de boutoir que son adversaire esquivait d'une feinte et d'une légère parade. On a conservé la mémoire de ces tournois légendaires. Il fallait les voir, dit un contemporain, dans ces conversations de la Sirène, l'un pareil à une lourde galiote de ligne, de masse et d'aspect formidables, l'autre semblable à la coque d'une mince frégate anglaise, taillée en course, fine de flancs et d'étrave, cinglant sous le vent, fuyant, revenant et manœuvrant à volonté son pesant adverftiigev

De neuf ans le cadet de Shakespeare, cet enfant du peuple, fils de ses oeuvres, hissé à la force du poignet, ivre de savoir, farci de grec et de latin, plein de ces anciens auxquels il devait tout, ne jurait que par eux et s'était çona- titué le champion des humanités. Il avait en elles la foi d'un Pogge ou d'un Erasme, Hors des anciens, point de salut 1 Du reste, cet apôtre des classiques avait mené l'existence la plus irrégulière. Avec les idées de Boileau, pas de biographie plus romantique ; fils d'un briquetier, aventurier, soldat dans les Flandres, ayant à dix-neuf ans son homme sur la conscience, deux fois renégat, jeté en prison, marqué au pouce par le bourreau, ce gibier de galère ferait un asseï bon héros de roman picaresque. J'ai dit que ce nourrisson

des Muses s'enivrait, mais il ne s'enivrait pas seulement de science et il y paraissait à sa trogne flamboyante. Il avouait sans vergogne qu 'à Paris, où il accompagnait comme précepteur le jeune Raleigh, son élève l'avait fait ramasser dans le ruisseau et avait promené dans une brouette son Mentor. Enfin, ce pontife de la raison avait, en bon Anglais, des côtés délirants, à la Blake ou à la Quincey ; seulement ses rêves d'ivrogne lui montraient des visions de la colonne Trajane : il assista un jour à une bataille de géants que Romains et Carthaginois se livraient à l'assaut de son gros orteil.

Mais cet être baroque avait cette qualité qui ne se discute pas et qui s'appelle l'autorité. Shakespeare n'y échappait pas. Il se moquait de lui et secrètement lui donnait raison.

Benjamin, par exemple, tenait en souverain mépris les histoires modernes et les pièces nationales, où le naïf parterre s'imaginait qu'il allait apprendre son histoire : il fulminait contre ce genre de drames taillés dans des pages de chroniqueurs, à peu près comme David dégoûtait ses élèves de se ravaler à peindre des uniformes de la Garde au lieu des Romulus et des Léonidas. Il se moquait de ces comédies où le duc soupire pour la comtesse, tandis que celle-ci est éprise du fils du duc qui fait à son tour les yeux doux à la suivante de Madame ; des pièces où un enfant a de la barbe avant la fin du premier acte, au second est fait chevalier, voyage, etc. Bref, il abominait la confusion des genres. Il croyait aux sujets que le poète invente, où il est maître de sa matière, libre de la disposer selon les lois d'une œuvre d'art. Shakespeare laissait dire le 'fils du maçon, et il l'écoutait en souriant parce qu'il avait des ailes ; le briquetier qui monte sa charge sur son échelle n'est 'pas tenu de connaître le chemin de l'oiseau. Mais tout en ayant l'air de rire, le poète ne dédaignait pas les

leçons de l'ouvrier. Cet artisan avait du bon, il savait construire et charpenter. Si une pièce bien faite est une machine bien montée, un système de forces combinées par le calcul pour un résultat déterminé, il est clair que cette machinerie est absente de drames comme Richard II ou même Richard III. Shakespeare avait fort à apprendre à cet égard du savant ingénieur théâtral qu'est l'auteur de Séjan et de Catilina. C'est probablement à son exemple que nous devons des tragédies comme Jules César et Coriolan. A partir de 1600, Shakespeare abandonne le drame national. Il rêve d'une forme d'art plus pure, plus concentrée, moins encombrée de faits, où le seul jeu des passions produise les remous, le drame, la catastrophe. II commence d'entrevoir le monde de la fatalité, le monde des enchaînements humains et des causes inexorables qui est celui de la tragédie. Je pense que ses réflexions intimes et son expérience du théâtre l'y conduisaient, mais je crois que sans Ben Jonson il aurait tardé davantage à trouver le chemin de Jules César et d'Hamlet.

3

Tel est l'aspect artistique du problème. Il est permis d'estimer que cette réponse suffit et que tout est dit si l'on a ramené les choses à une affaire technique. Je pense qu'il n'en est rien. On ne passe pas des comédies ou des « histoires », de Comme il vous plaira ou de Falstaff à Hamlet par un simple progrès littéraire et par une pure opération du jugement esthétique. Il faut placer dans l'intervalle une révolution profonde, une de ces crises morales d 'où un homme sort quelquefois plus fort, mais à coup sûr meurtri, avec une vision du monde entièrement changée. La chro- nologie seule obligerait à le supposer : il me paraît impos-

sible d'expliquer autrement cette suite de drames sombres, Hamlet, Othello, Macbeth, le Roi Lear, ce nuage qui va toujours s obscurcissant et qui pèse sur le milieu de la vie de l'artiste entre les comédies riantes et les dernières pièces enfin rassérénées ; il m'est impossible d'imaginer qu'un poète accumule par plaisir cet amas de ténèbres et que cet après-midi noir, entre deux éclaircies, ne corresponde pas à quelque vérité de la vie intérieure.

Quand il ne resterait de Victor Hugo que des fragments épars, il suffirait toujours de vingt vers de lui pour les dater à peu près et pour savoir s'ils sont du jeune homme ou du vieillard : on devinerait au son, à je ne sais quel air égaré qu'un profond'ébranlement, une secousse, une bourrasque est venue surprendre le poète au milieu de la vie.

Sans doute, Shakespeare est dramaturge et il faut se garder de prendre pour des confidences tout ce qu'il fait dire à ses héros. C'est une niaiserie de croire avec Brandes qu'il a écrit Hamlet parce qu'il avait perdu son père et Coriolan dans le chagrin de la mort de sa mère. Tous les poètes ont eu des parents à pleurer. C'est tout différent s'il s'agit d'une tonalité, d'une teinte qui s'étend sur un ensemble d'œuvres. Croyons-en un poète, croyons-en plutôt Keats, ce jeune dieu si tôt ravi, sur celui qu'il appelle « le misérable et souverain poète du cœur humain » : « La maturité de Shakespeare, écrit-il, a été tout entière une période d'orages ; les jours qu'il a vécus alors ne connurent pas plus le calme et le bonheur que ceux d'Hamlet, ce héros qui peut-être ressemble davantage au Shakespeare de tous les jours, qu'aucun de ses autres personnages. »

Voilà ce que nous pourrions dire si nous ne possédions de Shakespeare que son théâtre : mais il y a les Sonnets.

Supposez que nous ayons cent cinquante lettres de Ra-

cine, cent cinquante lettres d'amour, toute une correspondance passionnée, la plus brûlante qui existe avec les lettres de Mlle de Lespinasse et celles de la Religieuse portugaise... Tels sont les Sonnets de Shakespeare.

4

En 1598, Francis Meres, cet écrivain qui égale Shakespeare à Plaute et à Sénèque, le compare encore à Ovide à cause de ses poèmes de Lucrèce et de Vénus et Adonis qui avaient mis le sceau à sa réputation et à cause de certains sonnets délicieux (suckered sonnets, des « sonnets de sucre » — le sucre était alors un luxe, une coûteuse nouveauté des Indes) qui circulaient sous le manteau dans le cercle de ses intimes. L'année suivante, deux de ces sonnets, ceux qui portent aujourd'hui les numéros 138 et 144 furent imprimés dans un recueil, le Pèlerin passionné, attribué à Shakespeare, mais presque entièrement apocryphe. Enfin dix ans plus tard, en 1609, paraissait le recueil des Sonnets de William Shakespeare assez mal imprimé par l'éditeur Thomas Thorpe, avec une dédicace pompeuse à un Mr. W. H., « unique procureur (only begetter) de ces vers, » auquel le susdit éditeur souhaitait CI l'éternité promise dans cet écrit par l'immortel poète ».

Ces quelques lignes d'amphigouri ont coûté plus de commentaires que l'Apocalypse. Négligeons cette page de réclame : ce n'est pas la serrure du livre. Qu'est-ce que cela nous fait de savoir le nom du rabatteur qui s'est procuré la copie pour la revendre à un libraire qui le paie en monnaie de singe ? Cette logomachie n'a pas plus d'intérêt que les annonces d'éditeurs qui ont remplacé la critique à la troisième page des journaux.

Pour le sens des sonnets eux-mêmes, il y a deux écoles :

celle de Wordsworth, qui y reconnaît « la clef avec laquelle Shakespeare nous a ouvert son coeur » ; et celle de Browning qui répond : « Alors, tant pis pour lui ! » Sir Sidney Lee, dans son admirable biographie de Shakespeare, consacre deux cents pages à nous démontrer que ces sonnets n'ont aucune signification et pour les faire rentrer dans les catégories de lieux communs poétiques qui composent la tradition pétraquisante. On n'a jamais pris tant de peine pour nous persuader qu'un grand poète écrit pour ne rien dire. Les sonnets de Shakespeare sont probablement le plus beau poème de la Renaissance. Pourquoi sir Sidney Lee tient-il absolument à ce qu'il n'ait aucun sens ? Ah! c'est que l'histoire qu'on y entrevoit est affreuse. Il n'y a rien de plus atroce dans le roman contemporain. Je comprends qu'une telle vérité soit pénible. Mais, si l'on escamote le drame, renonçons à comprendre Shakespeare.

Un mot encore sur la date. En général, le sonnet chez Shakespeare est signe de jeunesse. On en trouve une douzaine disséminés dans son théâtre, mais toujours dans des pièces voisines de ses débuts. Le dernier se rencontre dans Henry V qui date de 1599, et Benedick, dans Beaucoup de bruit, qui est de 1600, se moque des rimeurs qui travaillent leurs soupirs et qui les tournent en sonnets. Il convient d'ailleurs d'observer que le sonnet de Shakespeare n'a rien de commun, si ce n'est le nombre de vers, avec le sonnet classique de Pétrarque ou de Ronsard : la délicate architecture de ce petit poème est totalement altérée. Ce sont trois quatrains à rimes libres, suivis d'une conclusion ou d'une chute rapide, en un distique. On obtient ainsi un mouvement, un bref élan, une fusée de douze vers, terminés par deux vers formant pointe et sommet, ou qui, le plus souvent, dessinent un mouvement contraire, quelque chose comme une brisure, un découragement, un sanglot.

On a vu qu'un certain nombre de ces poèmes était en

circulation en 1598 ; il y en a un qu'une allusion à une maladie de la reine permet de dater de 1602. Le poète écrit ailleurs que sa passion dure depuis trois ans. Dans plusieurs endroits, 'il se plaint de n'être plus un jeune homme ; il se représente comme arrivé à l'automne de la vie, au seuil de l'arrière-saison, à l'heure du déclin, des feuilles jaunissantes. Je ne vois pas pourquoi on ne le prendrait pas au mot. Aujourd'hui, la notion de jeunesse a subi un décalage. Le grand Condé commandait en chef à vingt-deux ans et Arnolphe était un barbon à quarante-cinq. On débutait plus jeune, on vieillissait plus vite. Un homme de trente-cinq ans, chargé d'oeuvres, comme était Shakespeare, pouvait fort bien ne plus se sentir de la première jeunesse. Tout porte à croire que la crise des sonnets se rapporte à cet âge qui correspond à ce qu'on appelle aujourd'hui la crise de la cinquantaine : c'est l'orage qui crève au milieu de la journée, la tourmente du démon de midi.

L'un des plus fameux de ces sonnets, le cent quarante- quatrième (l'un des deux publiés dans le Pèlerin passionné, ce qui prouve qu'il était déjà le plus célèbre dans l'entourage du poète et que ses amis le savaient par cœur), pose la situation :

Mon cœur a deux amours, un bonheur, un tourment, Deux esprits, ô mon double et contraire génie !

Mon bon ange est un blond au front clair et charmant, Le mauvais, une brune au teint de vilenie 1.

Pièce à trois personnages : le poète, un ami qu'il appelle son bon ange, une femme qu'il méprise et qui le fait souffrir : c'est ce qu'on appelle de l'amour. Les Sonnets sont le journal de ces trois personnages tenu par le poète,

1. A woman coloured ill.

une espèce de journal sans dates, composé de feuillets probablement brouillés, dont rien n'indique l'ordre de composition, un album décousu dont nous avons perdu le fil. Presque jamais un fait, un incident reconnaissable : quelquefois un voyage, un bal, une fête où était l'ami et où le poète n'était pas, un tableau intime, un intérieur de Vermeer, où l'on voit la maîtresse jouer de l'épinette ou toucher le virginal... Des billets elliptiques, dans un langage à demi secret, faisant allusion à de petits événements dont nous n'avons pas le mot ; des plaintes, des reproches, des regrets, des cris de triomphe ou d'orgueil, des accès de mélancolie, un profond sentiment de la gloire ; des mouvements musicaux, des mesures dont nous ne connaissons pas la suite, comme serait un cahier de Chopin lacéré... Voilà les sonnets de Shakespeare. Je rappelle que la crise a duré environ trois ans, autour de 1600, et qu'il n'y a pas de raison de l'étendre beaucoup davantage. J'ajoute que dans l'édition originale, les sonnets se divisent en deux parties inégales, la plus longue (cent vingt-cinq sonnets) consacrée à l'ange blond, la seconde (vingt-cinq) à la maîtresse brune.

Il y a dans Peines d'amour perdues un passage très curieux. Cette pièce de jeunesse fut retouchée par le poète à l'occasion d'une reprise qui eut lieu à la cour à la Noël de 1599. Le texte porte des traces de ce remaniement. Dans le brillant discours de Biron qui termine le quatrième acte, le prote a imprimé par mégarde les deux versions à la suite l'une de l'autre. Un autre vestige de ces corrections est le suivant. Rosaline, première version, est une blonde et même une pâlotte avec des yeux en coups de pistolets :

A whitdy wanton with a velvet brow,

« une blanchette aux sourcils de velours », la voilà au

troisième acte. A l'acte suivant, elle devient subitement une brune.

Ce détail est très important. Dans tout le roman du moyen âge, il n'existe que la beauté blonde : on ne parle que d'Iseut la Blonde, de la Belle au cheveu d'or. Toutes les Vierges des primitifs sont blondes. Les anges d'Ange- lico sont blonds. A Venise, les élégantes se décoloraient les cheveux pour obtenir ce beau ton, dit le roux vénitien. Pas de convention mieux attestée dans l'art et dans la poésie. Nulle part elle n'est mieux consolidée que dans la langue anglaise où la même épithète de fait, qui désigne la couleur blonde, dit en même temps ce qui est beau.

Shakespeare est un des premiers qui l'aient rompue et il faut qu 'il ait eu pour cela des raisons. Mon illustre ami Giuseppe De Lorenzo insiste sur cet attrait de Shakespeare pour les brunes et se plaît à y voir un indice de son goût pour l'Italie, pour ces beaux yeux noirs de là-bas. A la vérité il ne paraît pas avoir eu à se louer beaucoup de sa brune maîtresse qui était une peste et qui l'a rendu abominablement malheureux.

Qui était cette brune de Shakespeare, la Dark lady of the Sonnets ? Il y a des partisans de Mme Davenant, l'hôtelière d'Oxford, et on se fonde pour le prouver sur un mauvais petit roman contemporain de Shakespeare, Willoughbie his Avisa, dont le thème ressemble à celui des Sonnets. Mais en admettant que le personnage appelé W. S. soit Shakespeare (et non pas William Smith ou William Stowes, etc.) et que 1' « oiseau bleu », Avisa, soit bien Mme Davenant, le fond de l'aventure est une anecdote assez gaie et des plus libertines et le roman publié en 1594 paraît antérieur à l'affaire des Sonnets. S'il se rapporte à Shakespeare, ce qui n'est pas démontré, c'est à un autre épisode de sa jeunesse galante qui ne semble pas avoir

laissé de traces profondes. Il y a une trentaine d'années, la grande favorite pour le rôle de la Dark Lady était Mary Fitton, demoiselle de la cour, dame d'honneur de la reine, extrêmement coquette et dont l'histoire scandaleuse ne déparerait pas les Mémoires d'Hamilton. Cette nouvelle candidate était brune, comme le montre sa statue conservée à Gawsworth (Cheshire) sur le tombeau de cette prude personne. Malheureusement, la statue est repeinte et une descendante de la dame publia aussitôt un portrait authentique où l'on vit que la prétendue brune était une blonde. De sorte qu'on cherche encore l'héroïne des Sonnets.

S'il faut en croire le poète, elle était laide, mal tenue et ne sentait pas la rose :

Ce n'est pas le soleil, les yeux de ma maîtresse ;

Sa bouche n offre pas la pourpre du corail ;

Sa gorge a l'éclat pur d'un teint de mülatress-- ;

Ses crins, des fils de fer d'un fort galant travail.

Elle était mariée, sournoise et capricieuse. C'était évidemment une nature sèche et sensuelle, peut-être dépravée, probablement une bourgeoise, égoïste, ambitieuse et calculatrice. Avec cela, de la culture, de l'esprit, des talents, très bonne musicienne, et nous savons comment Shakespeare se laissait prendre à la musique. Telle était la noire sirène qui captiva le cœur du poète. C'est un de ces amours sans tendresse, un de ces supplices fondés sur un besoin exclusif et devenu nécessaire, une de ces passions qui sont une torture réciproque, une rage causée par un trait qui vous blesse, par un détail qui a déplu : « Cela suffit, dit Proust, pour faire naître un amour. » Et je ne puis lire ces affreux sonnets de la Dark Lady sans songer à la prome- nade de Swann aux Acacias, à cette rêverie désabusée où

il revoit sa vie gâdlée, dix années perdues, et pour qui ? « Pour une femme qu'il n'aimait pas, qui n'était pas son genre. »

Ce qu'elle fit, on le devine : elle trompa le poète et naturellement le trompa avec son ami. Il pardonna, parce que c'était elle et surtout parce que c'était lui. Il pardonna parce qu'il comprit et qu'aussitôt il leur trouva des excuses. L'étonnant sonnet 42 où il explique la trahison par la contagion de l'amour, par la contamination exercée à travers sa personne entre l'ami et la maîtresse est un modèle de psychologie perforante et morbide : déjà Shakespeare se console en étudiant son mal. Il devient pour lui-même le premier des « sujets ». On ne peut déterminer s'il rompit avec l'infidèle ; en tout cas, il ne cessa pas de voir son perfide ami. Brandes a cru trouver une allusion transparente à cette situation dans un passage assez cru d'une comédie de Ben Jonson. Dans les idées du seizième siècle, deux amis n'allaient pas se brouiller pour une femme. Dans les Deux gentils- hommes, Valentin sacrifie sa fiancée Sylvia à ce très vilain personnage de Protée qui ne fait que le trahir, et cela par pur héroïsme, parce que Protée est son ami. Morale de pays ou de siècles militaires : ce serait ainsi au Japon entre samouraïs. On jouait à Berlin en 1929 une pièce sur le même sujet qui se passait sur le front entre deux feldgrauen épris d'une Française.

Quant à l'autre, celui que Shakespeare appelle son bon ange, c'est encore celui-là qui lui a fait le plus de mal. Qui était-ce ? On ne sait pas et cela vaut mieux pour lui. Évidemment un grand seigneur, un mécène, un protecteur des lettres : tout un groupe de sonnets roule sur la jalousie que cause à Shakespeare la faveur d'un poète rival (Chapman ?) Un adolescent riche, mondain et désœuvré, très brillant, très assiégé des belles ;

dix-huit ans, vingt ans tout au plus ^toutes les supériorités du rang et de la fortune, tous ces biens qui éblouissent et qu'un homme d'un grand nom trouve dans le berceau ; beau comme Chérubin et presque comme une femme,

A woman's face with nature's OWn hand painted, une de ces beautés où il semble que la nature s'est trompée ou s'est plue à nous tendre un piège, une de ces na- tures-filles comme cet effrayant Patrocle dont Shakespeare nous trace le portrait dans son Troïlus. Dans tout ce personnage, quelque chose d'équivoque, de louche et de charmant. Cette fois le poète était bien tombé.

Cet être dangereux avait tout ce qu'il faut pour séduire et pour tourmenter un poète de sensibilité délicate, J'esprit aristocrate et dirai-je un peu snob (c'est un faible assez répandu chez nos voisins) mais enfin que flattait l'intimité d'un grand qui venait à lui entouré des prestiges du monde et paré de toutes les grâces de liage et du visage. Nous ne pouvons plus bien nous représenter aujourd'hui cet ascendant presque divin de la noblesse du sang.

Et puis il y a l'attrait exercé sur l'homme vieillissant par le simple phénomène de la jeunesse et de la beauté : la fascination de Michel-Ange à la vue de Tommaso Cavalieri, la seule créature vivante dont le maître de la Sixtine daigna faire le portrait et pour laquelle il ait écrit quelques sonnets brûlants (car la Renaissance aurait souri de la maxime de Pascal « que la nature renferme et restreint la beauté dans la différence des sexes ». Ah ! si la nature l'avait fait ! Mais ce n'est qu'un ordre des mœurs, une loi de la famille et surtout de la poésie chevaleresque à laquelle ni le XVIe siècle ni la Grèce n'auraient souscrit). Shakespeare était à l'âge où ce sentiment d'admiration et de reconnaissance, où le bienfait de cette

Jouvence commence à se faire sentir avec le regret des meilleures années de la vie : on ne sait quoi de double, à demi paternel,. se mêle à la gratitude pour l'être jeune qui apporte le rayon de sa grâce et la flatterie exquise qu'est le choix d'une créature d'élite et une préférence si enviée. Ce fut pour le poète une de ces joies d'homme mûr, une de ces flammes puissantes faites de ce qu'il y a de plus noble dans l'âme et de ce qui s'y ajoute des dernières ardeurs de la vie : le fanatisme de l'abbé Carlos Herrera pour Eugène de Rastignac. Shakespeare était perdu.

Car il se trouva que l'ami de son cœur était parfaitement indigne de celui qui lui vouait sa tendresse. C'était comme tout jeune gentilhomme un enfant gâté, né du genre adoré, se croyant tout permis, puisqu'il savait d'avance qu'on lui passerait tout, et naturellement porté à abuser de son pouvoir. On devine à travers les sonnets l'espèce de jeune canaille inquiétante qu'il était : léger, despote, insolent, assez probablement méchant, le mensonge incarné sous sa figure d'ange, avec des retours câlins et parfois des hauteurs cassantes, à peu près le type de ce Bosie qui fut le mauvais génie d'un autre grand écrivain. Telle fut la terrible expérience du poète. Passion coupable, ou si elle eut lieu encore de se croire innocente, on l'ignore. Ceci nous échappe, encore que dans nos affections les plus saintes il demeure toujours quelque chose des sens, et il en sera ainsi tant que nous n'aurons rien trouvé de mieux que de vivre dans un corps. Mais le désordre, n'est-ce pas la passion elle- même, cet état de possession où l'on cesse de s'appartenir et où l'être dépend de l'existence d'un autre objet.

Quant à ergoter comme on fait sur le sens du mot love ou sur lés habitudes de la louange dans le langage du seizième siècle, langage dont le style mercenaire et

extasié fait trouver modeste l'encens décerné à Louis XIV par les poètes de sa cour, ces disputes de grammaire font hausser les épaules. On sourit de voir Samuel Butler, dans son édition des Sonnets, se féliciter du miracle qui fait de Shakespeare le seul poète avec Homère dont la peinture de l'amitié soit aussi pure que passionnée et ne laisse aucune place à une arrière-pensée. Et Butler est un des esprits les plus libres d'Angleterre ! Que fait-il de l accent de ces vers, que fait-il d'expressions dont l'ardeur bouleverse ? My master-mistress, « mon maître et ma maîtresse », à quel homme un autre homme adresse-t-il cet agenouillement et cette adoration ? Il est trop clair que le sujet est celui du roman de Proust. Il y a des passages presque superposables, comme on dit en géométrie. La série des dix-sept premiers sonnets, où le poète engage son ange à prendre femme (ceux qui font dire : « Vous voyez bien ! » et « Honni soit qui mal y pense »), n'est-ce pas M. de Charlus s'occupant du mariage de Morel ? Comment se tromper à ce besoin de régenter l'ami, de s'identifier à sa personne, de se mêler de ses affaires, d'inventer de nouveaux rapports qui ravivent et multiplient l'intérêt d'une passion.

Je ne me charge pas d'expliquer comment cette passion voisine chez Shakespeare avec une passion différente. A l'ordinaire les hommes qui adorent les femmes ne peuvent souffrir et conçoivent à peine un autre genre d'amour : ce sont des goûts qui semblent s'exclure. La vie du cœur est le domaine de l'habitude, de la sensation spécialisée. Aucun n'est plus sujet à la tyrannie de la routine, au mécanisme de la répétition, au code d'un ensemble de gestes devenus rituels : on tourne toujours dans le même cercle. Qu'il existe pourtant des cas de double amour, des sensibilités non différenciées, des • tempéraments réfractaires à tout automatisme, qui échap-

pent à' cette loi de cristallisation qui endigue et bride chez la plupart des autres la vie affective, l'exemple des Sonnets le prouve, quelle que soit la raison qu'on donne du phénomène. Il est évident que Shakespeare ne se refuse rien. Il ne prend pas parti, ne se limite pas ; il ne choisit pas dans la gerbe vivace de ses désirs. Il professe sur ce chapitre la philosophie de son siècle. Tout ce qui est dans la nature entre librement dans son cœur.

Une des choses qui devaient lui faciliter l'erreur est sans doute l'usage qui existait de son temps au théâtre de faire jouer les rôles de filles par des garçons. Il faut avouer que cette circonstance semblait faite exprès pour inviter aux confusions. L'hypothèse d'Oscar Wilde, dans sa jolie nouvelle, Le Portrait de Mr. W. H., que l'ami du poète était un acteur de sa troupe, est certainement très séduisante ; quelques vers des Sonnets lui prêtent quelque apparence : un gentilhomme ami du plaisir et de la poésie qui aurait eu la fantaisie de faire du théâtre et qui aurait en même temps la plus jolie figure, le goût de l'aventure et celui du travesti, quel sujet de « roman comique » un peu pervers. La conjecture n'a contre elle que d'être trop indiquée et vraiment trop facile ; et elle ne s'accorde pas avec d'autres données du texte, qui semblent mettre entre les deux amis une grande différence de condition et interdire entre eux la promiscuité des ' coulisses, la familiarité, le plain-pied. Quoi qu'il en soit, il est remarquable que les passions du genre de celle qui affectait Shakespeare ne nuisent pas toujours auprès des femmes et permettent même avec elles une intimité particulière, font naître de leur part une confiance «ju'elles montrent rarement à des hommes : il arrive que ces goûts développent une façon de sentir féminine, une ~ certaine similitude ou une complicité où elles se recon-

naissent. On peut concevoir tout au moins dans un cœur ainsi fait, capable de plusieurs vies, de plusieurs sentiments contraires et simultanés, l'existence de principes de variation particulièrement riches, d'une matière psychologique prête à toutes les combinaisons et à toutes les figures et qui expliquerait en partie la multitude humaine, le monde prodigieux de la création shakespearienne.

A-t-il eu conscience de ce qu'il lui arrivait et du profit intellectuel à tirer de son aventure ? S'est-il fait une théorie, une poétique de son état, comme celle qui se formule chez Blake dans les grands aphorismes des Noces du Ciel et de rEn/erP S'est-il plu à cultiver sa passion pour un intérêt littéraire comme on l'a vu faire depuis 6 un siècle au poète des Fleurs du Mal et à tant d'autres romantiques ? A-t-il pensé sa maladie comme une méthode spirituelle et comme un exercice d'art ? Il semble que, sans prêter aux modernes beaucoup d'invention en fait de sentiments, on aurait tort à cet égard de trop moderniser Shakespeare : cette esthétique du satanisme et de la perversion ne s'exprime en tout cas nulle part dans les Sonnets. On ne peut dire que Shakespeare ait fait exprès de se donner un vice eu qu 'il en ait tiré la moindre cause d'orgueil ; au contraire, son abjection lui a été très pénible. Tout au plus n'a-t-il pas redouté de s'exposer et, comme dit Zarathoustra, de « vivre dangereusement ». Mais une fois blessé, il ne pouvait s empêcher de se regarder souffrir, de remuer en lui-même plus qu'il n'avait fait jusqu'alors les problèmes du Bien et du Mal, d'élargir ses idées morales, d'y faire entrer davantage le sentiment de sa faiblesse, d'aviver par contraste son désir de pureté, et de revenir enfin enrichi des présents de cette « Saison en enfer. »

Du reste, rien ne nous regarde que la souffrance de

Shakespeare et cette grande pitié de sa confession. Tous les tourments de la tendresse, toutes les inquiétudes que la sensibilité la plus vive peut se former au sujet d'un enfant admiré et jalousement chéri ; tous les déchirements que peut faire subir à l'amitié un être glissant, incertain, qui échappe par taquinerie, par plaisir, par ennui et qui d'ailleurs appartient par sa condition même à une sphère différente, où le poète sait bien qu'il ne pénétrera jamais ; 1 'orgueil que donne quelquefois la condescendance d un tel être qui amène avec lui quelque chose de son Empyrée, et aussitôt après la mortelle douleur de le voir qui s enfuit et qui retourne dans son monde ; l amertume du déclassé, le dégoût de ce vil état de comédien, des contacts salissants, de ce métier de cabotin qui vous force à mendier l'applaudissement et dont on ne peut pas se nettoyer en ôtant son fard,

Comme la couleur reste aux mains du teinturier

(nous dirions que la caque sent toujours le hareng) ; la gratitude pour l'être céleste qui s'abaisse jusqu'à vous, la torture dès qu'il s éloigne ; l'idée des fêtes où on le choie, des femmes qui le courtisent, le plaisir généreux de consentir aux plaisirs du jeune homme, d'y être de moitié, de conspirer à ses triomphes ; et en même temps, toutes les affres de la jalousie, le sentiment d'un pauvre qui regarde de la rue les fenêtres d'un bal où l'être aimé s'amuse : « Que fait-il ? Trahit-Il ? A qui parle, sourit l'ingrat ? » Les reproches, quand il est volage, reproches qui finissent en excuses, et où l'aîné arrive à se trouver des torts, et le plus grand de tous : « Il est jeune, je suis vieux... » ; des plaintes quand il voyage, et ce cri sublime :

Va, cours, ris, fuis : si loin que le plaisir t'emporte, Je te mets au défi de sortir de mon coeur...

et au milieu de tout cela, la fierté du poète, la conscience du génie et cette assurance que, quels que soient les dons qu'ait reçus cet adolescent comblé du ciel, c'est au poète seul qu'il devra l'immortalité :

Ni le marbre ni l or royal des mausolées

Ne survivront au bruit de mon vers souverain :

Les lettres de ton nom y brilleront scellées

Mieux que dans le granit rongé du temps chagrin...

J'esquisse seulement quelques-uns des mouvements qui se succèdent dans ce lamento et qui en font le plus tragique des documents humains, l'éternelle histoire de l'âge mûr qui voudrait retenir la jeunesse, de l'homme supérieur épris de la créature de luxe qui le trompe et le martyrise et qui, sous son brillant plumage, n'est qu'une nature sans âme et une volaille vulgaire. Ces caractères de courtisanes se trouvent aussi bien chez les hommes que chez les filles. Le poète, pour son malheur, eut affaire à l 'un de ces bourreaux, et même à deux puisque sa maîtresse s'entendit pour le tromper avec son ami.

Shakespeare, comme beaucoup de grands poètes, était faible, sans défense contre le mal, incapable de se venger. Pas une fois il n'a pris la peine de répondre à une attaque, empêché tout ensemble par son indolence et par sa grandeur d'âme, par la puissante intelligence qui l'éle- vait si haut au-dessus de son entourage. Et puis, il avait son refuge, sa rêverie, son perpétuel travail : pour lui sans doute, comme pour tous les grands créateurs, c'était là le monde réel. Il devait avoir pour sa vie personnelle un certain détachement, une faculté de s'abstraire et de se regarder lui-même du dehors, qui pouvait agir comme un anesthésiant et lui rendre son existence en quelque sorte indifférente. Il était le lieu où se passent les

plus grands drames du monde, le théâtre où se pressent une foule de vivants ; ce spectacle le détourne en partie de ses malheurs, ou ceux-ci n'y comptent plus que comme un incident à peu près insignifiant. Souvent, la puissance supérieure de 1 esprit ou de l'imagination se paie par une certaine perte du caractère, par une faculté d'existence pour ainsi dire impersonnelle, qui neutralise les réactions naturelles de l 'individu, paralyse les instincts de défense et de combat. La pensée est ailleurs. On vit d une façon en quelque sorte anonyme, sans avoir de ces traits saillants que l'homme d'action, même de l'espèce la plus commune, imprime à la réalité. Ce tempérament peut se rencontrer du reste avec un certain esprit pratique, comme on le voit chez Hugo, un autre de ces grands absorbés ; cela n'implique chez Shakespeare qu'une attention intermittente et un heureux placement de ses économies, sans lui avoir coûté ni calcul ni intrigue, ni aucune autre espèce d'effort pour « arriver », que l'agrément de son commerce, la sûreté de ses rapports et les services que ses talents avaient rendus à son théâtre.

C est dommage que nous n'ayons de lui qu 'un médiocre portrait, probablement posthume (à moins qu 'il ne soit exécuté d'après un dessin antérieur), la méchante gravure de Droeshout placée en tête de l in- folio de 1623 ; le détail n'en est pas très bon, mais enfin les grands traits sont là et peuvent être consultés avec confiance. Lé front en dôme aigu, d'une hauteur incroyable, l'œil fermement enchâssé, quoique de regard rêveur, le masque affable, la bouche sensible et voluptueuse, la mâchoire - presque inexistante ; une prédominance prodigieuse des caractères sensibles et imaginatifs sur ceux de l'énergie • et de la volonté, une voilure immense pour une coque délicate et presque sans quille, un de ces sloops qui ne <; sombrent pas mais se couchent sous le vent et dansent

follement sur la vague, sauvés seulement par leur vitesse et leur légèreté.

Le pathétique des Sonnets, c est la clairvoyance du poète et la rigueur de ses analyses qui jamais ne l'abandonne ; il sait son mal et le décrit avec une précision et une splendeur incomparable d'images. Quelques- uns des plus beaux vers qui aient été écrits se rencontrent dans cet écrin de douleurs. Je ne crois pas qu'un seul moment il éprouve comme Baudelaire ou Verlaine le sentiment du repentir. L'idée de la faute est absente comme celle de la loi. Pour Shakespeare, nul reproche à se faire de suivre la nature ; le plaisir n'est jamais coupable, ne doit causer aucune honte. A peine se reconnaît-il des torts envers l'opinion. Mais on ne biave - pas impunément la mesure : ne jamais dire « Non » à la vie, accepter tous les risques, toutes les invitations du bonheur, oser toutes les expériences est une témérité qui coûte cher ; on ne se livre pas sans péril aux orages. Le poète l'éprouva et nous laisse dans ses Sonnets le livre de bord de son naufrage.

Le pis est le sentiment de son humiliation, de son affreuse dépendance, de sa dignité abdiquée pour un être qui ne le mérite pas, qui n'est qu'une illusion de la jeunesse et de la vie, un aspect mensonger que la nature revêt pour mieux nous tourmenter : ah ! ce refrain d'esclavage, ce gémissement de servitude, serre le cœur. Et le poète rougit de sa lâcheté qui lui ôte la force de secouer ses chaînes et va jusqu'à les lui faire aimer. Quels accents de détresse ou parfois quels soupirs d'une indicible mélancolie :

Quelquefois dans mon âme aux secrètes assises

Je convoque, ô passé! le triste Souvenir;

Et maint désir défunt m'arrache maint soupir,

Et je sens de regret, mon cœur / que tu te brises...

Mais comment rendre ce murmure de confessionnal :

When to the sessions of sweet silent thought I summon up remenbrance of things past...

Ce fut une maladie, une fièvre de trois ans, une crise où le poète toucha le fond de la misère humaine. Il fit ce voyage redoutable, cette descente au Styx. Il n'avait vu jusqu'à présent que la surface de la vie, ce qu'on en ■ peut apprendre dans l'histoire et les livres, ce qu'on en imagine dans les rêves. Désormais, il saura de quoi l'existence est faite :

Mon cœur est las. J'aspire, 6 mort 1 à ton repos.

Je vois la vertu gueuse et le mérite en loques,

Tandis que le néant se pare d'oripeaux...

L'accent n'y est pas en français. Dans le texte, cela sonne déjà comme certains morceaux d'Hamlet.

Je cite pour terminer le furieux sonnet 129 :

Un gaspillage d'âme en un désert de honte,

Voilà l'amour : avant, désir qui détruit tout,

Rage, fureur, excès cruel que rien ne dompte, Parjure, violence ; après, cendre et dégoût...

On le sait. Et pourtant, aujourd'hui comme hier, Qui fuit le ciel impur qui mène à cet enfer ?

Tel est le bilan de ce De Profundis. Était-ce la guéri- son ? Comment vint la fin de l'épreuve ? Nous ne le savons pas. Le poète ne nous a livré que le secret de ses misères. Peut-être eût-il mieux valu pour sa gloire les pisser sous silence et que de cette cruelle affaire le sou-

venir eût été enseveli dans sa tombe. Peut-être y gagnerait-il comme homme, mais l'aveu nous désarme. Le poète l'a dit dans un sonnet impérissable : « Love is my sin, l'amour est mon péché. » Et encore, dans ce cri « gi- dien », le plus beau que je connaisse : « / am what I am, je suis ce que je suis. » Il n'appartient à personne d'ab-

soudre ou de condamner.

5

Du reste, ne croyons pas dans l'excès même du malheur un Shakespeare jamais tout à fait accablé. Un homme de sa sorte porte toujours en lui-même de quoi se consoler. Il a son œuvre qui s'accroît et s'enfle de ses dou- leurs. Il la nourrit avec son sang. Il vit pour son vautour. Un grand artiste ne peut être entièrement à plaindre. Qu'on songe aux portraits du vieux Rembrandt : veuf, ruiné, déshonoré, excommunié, qu'importe ? Tant qu'il peut empoigner sa palette, l'indomptable vieillard reste debout et promène sur le monde un regard de roi. C'est le portrait d'un réprouvé, non pas d'un homme anéanti ; il verrait plutôt dans son sort le signe d'une prédestination : ce n'est pas là un malheureux.

Cependant, les traces de la crise commencent de se montrer .dans les œuvres du poète. Il semble que les premières apparaissent dans les comédies. C'est le genre d ouvrages qui l'occupaient à ce moment. Le dernier groupe, Beaucoup de bruit, Comme il vous plaira, le Soir des rois, qui appartient aux environs de 1600, forme un trio charmant -de grâce et de fantaisie, Avec les comédies suivantes, le ton change. Ce sont des comédies douloureuses, désagréables et qui ne restent des comédies qu'en vertu d'un dénouement aussi heureux qu'invraisem-

blable qui ne saurait convaincre le public le moins exigeant. Tout est bien qui finit bien et Mesure pour mesure sont tirées de deux nouvelles, l une de Boccace, l'autre de Cinthio, qui roulent l une et l autre sur un sujet assez scabreux. Le rôle d'Hélène, 1 épouse délaissée qui se déguise en pèlerine pour reconquérir son mari, est un des plus touchants du théâtre de Shakespeare, et sa belle-mère, la comtesse de Roussillon, un portrait de vieille dame qui ravissait Swinburne : mais quand on voit ce vaurien de Bertram heureux après avoir tout fait pour gâcher son bonheur et le bonheur d 'autrui, on demeure incrédule et même un peu scandalisé et on se dit que tout ne finit pas aussi bien que l auteur voudrait nous le persuader.

Mesure pour Mesure est une pièce plus curieuse encore qui a de grandes beautés et je ne sais quoi de discordant. Le thème est celui de la Tosca : un homme est condamné à mort ; il faut, pour le sauver, que sa sœur, sa femme ou sa fiancée cède au caprice d 'un tyran. Ici, c'est Isabelle, sœur du faible Claudio, condamné pour une faute vénielle, qui est 1 enjeu de ce vilain marché. Elle refuse et la scène où son frère la supplie de consentir, en essayant de l'attendrir par l'épouvante qu'il éprouve de la mort, est extrêmement dramatique. Le discours du duc, déguisé en moine pour exhorter le malheureux au mépris de la vie, est un morceau de toute beauté : pas de plus grave sermon sur la mort. Les scènes du quatrième acte dans la prison sont magnifiques ; cela ressemble à du Goya, à du Dostoïewsky. Jusqu à un prisonnier qui meurt fort à propos pour qu'on lui coupe la tête à la place de Claudio, et qui s'appelle Rogojine...

Mais le grand intérêt de la pièce est la figure d'An- gelo : c'est le Tartuffe anglais, le portrait du puritain. Les puritains, qui représentent la middle-class anglaise,

ce qui correspond chez nous à la radicaille de province (avec un sérieux religieux qui est tout de même une dignité), étaient encore loin du pouvoir qu'ils allaient escalader avec Cromwell ; ils n'étaient qu'une opposition, mais une opposition gênante. Ils avaient des prédicateurs virulents, les mêmes qu'on voit monter sur une borne d'Hyde-Park, toujours assurés d'un public comme tout ce qui aboie et désigne des boucs émissaires aux ratés et aux mécontents. La bête noire de ces exaltés était naturellement le théâtre, qui était pour eux (comme toute espèce d'art) le repaire de tous les vices .et l'arsenal de Satan. Je sais de bons esprits qui ne pardorment pas à Bossuet son apostrophe sur Molière et qui en font encore un crime à la pauvre Église catholique : on voit bien qu'ils n'ont pas lu les pamphlets puritains et ce que le pasteur G05son écrivait du théâtre vers 1580. Déjà l'un des leurs avait pu devenir lord Chancelier en 1595 ; et s'il n'avait pas réussi à boucler tous les théâtres, comme c'était son intention et comme l'arrêt en fut rendu, il eut du moins la satisfaction de les fermer le jour du Seigneur. On ne les a pas encore rouverts. Déjà commençait l'immense spleen du dimanche britannique, ce bâillement qui fait le tour du monde anglo-saxon.

Shakespeare avait dû avoir affaire à cette engeance. Il avait éprouvé sa dent et son venin. Dans plusieurs de ses sonnets, il se plaint de la calomnie ; et la médisance, le slander, est un des ressorts qui chez lui amènent le plus souvent la catastrophe. La religion de Shakespeare est un point très controversé ; toutes les confessions essaient de le tirer à elles. Je suis persuadé pour ma part qu'il était de l'Église du curé de Meudon ou de l'abbaye de Thélème, autrement dit du troupeau d'Épi- cure. Toutefois je ne lui vois nulle animosité pour le catholicisme (pour lui, du reste, si peu gênant). Partout

dans son théâtre la figure du bon capucin est un personnage sympathique. Au contraire, Shakespeare n'aime pas les puritains. Lui qui n'attaque jamais personne, il les raille dans le Soir des Rois. Malvolio, le laquais ridicule, est puritain ; c'est un de ces hommes sévères qui, parce qu'ils croient méritoire de jeûner, priveraient tout le monde de gâteaux ; et, avec cela, il profite de son austérité pour s'en faire un droit à la fortune et se figurer que sa belle maîtresse Olivia n'a rien de plus pressé à faire que de mettre son cœur et son argent aux pieds de tant de perfections.

Malvolio, l'homme aux bas jaunes et verts, est une esquisse bouffonne. Angelo est une figure affreuse. Ce qu'il a d'effrayant, ce n est pas sa rigueur et la conscience qu'il a de sa vertu insoupçonnable ; ce n'est même pas qu'il cède à la tentation, c'est le fait qu'il s'abrite pour y céder à l'aise derrière sa réputation d'incorruptible. Plus il se sent faiblir, plus il redouble envers autrui de rigueur ostentatoire, afin de garder sa façade. Quand il propose son honteux chantage à Isabelle, celle-ci, poussée à bout. finit par s'écrier : « Prends garde ! Si je te dénonçais ?» — « Personne ne te croira, » répond le saint personnage. La lâcheté le rend féroce. Il est bien plus hideux que Tartuffe qui, après tout, n'est qu'un coquin assez habile et ami du plaisir ; celui-là est du bois dont on fait les terroristes. Evidemment, ce n'est plus du tout de la comédie ; cela sent le drame et la colère. La tempête a passé par là.

Mais la grande œuvre de cette époque n'est ni une comédie ni un drame, c'est la tragédie de Jules César.

Jules César est la première des tragédies shakespeariennes : c'est le portique romain qui ouvre cette grande voie tragique qui ne doit désormais finir qu'avec Coriolan. Roméo et Juliette est à peine une tragédie : elle finit, il

est vrai, par la mort des deux héros, mais une mort si touchante qu elle semble un privilège et si belle qu'elle console les larmes qu'elle coûte. Quelquefois Shakespeare s'est servi du mot de tragédie pour désigner ses drames historiques. Ces drames ont souvent des moments très pathétiques mais aucun d'eux ne laisse une impression tragique. D'abord, on sait toujours qu'il y aura une suite. Et puis, de ce chaos de crimes, de cette longue chaîne d'actes sanglants, ne se dégage aucune conception de la vie. Dans l'ensemble, la conclusion est plutôt optimiste ; en somme, le royaume subsiste, une sorte de justice ou d'équilibre s'établit. « Il est dans le mal même un principe de bien »,

Theres a soul of goodness in things evil,

ce vers d'Henry V résume à peu près la pensée du poète. Quelques actes monstrueux crient bien vengeance au ciel : mais ces douleurs individuelles comptent peu dans la masse de la vie nationale, laquelle, quoi qu'il arrive, poursuit ses destinées. Le héros n'est pas tel roi, mais la dynastie d'Angleterre. Or il n'y a pas de tragédie de ce qui est impersonnel. Il n'y a pas de tragédie de ce qui n'est pas fini.

Jules César est baigné d'une atmosphère tragique, d'un mystère de pressentiments et de fatalité. La scène est envahie par le surnaturel. Souvent on se méprend sur l'intention de Shakespeare : on croit qu'il a voulu abaisser son héros et on y voit la preuve de son amertume nouvelle. Non, César, dans la pièce de Shakespeare, est très grand : et il ne cesse de grandir encore après sa mort. Son ombre, après ses funérailles, règne sur les deux derniers actes. Il est toujours le « grand César », le prince des hommes. « 0 Jules César, c'est toujours toi qui demeures tout-puissant ».

0 Julius Caesar, thou art mighty yet,

s'écrie Brutes sur le champ de bataille de Philippes. Et c'est ici tout le tragique : Brutus aussi est un homme et un beau caractère. Il aimait César, il l'admirait : le jour où il a cru que César menaçait la liberté, il l'a sacrifié dans son cœur et s'est joint à ses assassins. Et il s'aperçoit alors qu'il a agi en vain : le meurtre de César n'a pas sauvé l'État. Brutus désespère de la vertu et de la République. Il s'est trompé. Cassius l'a rendu criminel, et Cassius n'a pas les mains pures : il tripote dans les fournitures de l'armée. Brutus a égorgé un héros pour livrer l'Empire à un soudard. Alors il se tue et on voit s'avancer les vainqueurs, Antoine et le glabre Octave. Et l' on comprend que tout a été inutile, que rien ne remplacera ni César ni Brutus ; deux grandes âmes se sont heurtées dans un conflit fatal dont le monde demeure à jamais appauvri, et c'est là le désastre.

Cette impression de ruine, d'effondrement total, de destruction et de néant, ce spectacle qui aboutit invariablement à l'écrasement et à la mort, à la perte de tout ce qui est grand, par la faute de quelque vice avoué ou secret, de quelque démesure, parfois de quelque méchanceté du destin, cette vision désolée du monde, ce frisson de désespoir, voilà le tragique shakespearien. Désormais le poète ne croit plus que le bien sort du mal : il a vu que le mal sort du bien et le tue. Et de toute sa souffrance, de toute son amertume, de cette exploration qu'il a faite dans les dessous obscurs de la nature humaine, de toutes ces ombres, de toutes ces lueurs, déjà- est en train de se former une nouvelle figure : de tout cela va se faire Hamlet.

CHAPITRE Il

HAMLET

1

Hatnlet est peut-être la plus célèbre des œuvres littéraires. La pièce s'est toujours soutenue au théâtre. C'est qu'elle est très bien faite, et l'histoire du malheureux jeune homme, le fantôme de son père assassiné, sa folie, ses tourments, le spectacle de son douloureux amour, étaient faits pour toucher : on s'y intéressait comme aux malheurs d'Oreste, à ces vieilles légendes du sombre palais d'Argos, et en effet c'est la même fable dont s'était enchantée la Grèce et qui renaissait aux confins du monde boréal.

Cela suffit pour expliquer qu'Hamlet soit toujours resté populaire, mais en réalité personne avant la fin du dix-huitième siècle (hormis une exception que je dirai tout à l'heure) n'avait paru y soupçonner autre chose qu'une bonne tragédie, la meilleure tragédie de l'espèce ordinaire.

Le romantisme a tout changé. L'Allemagne se reconnut dans la figure du jeune prince en deuil de ses illusions, et portant le bonnet du bursch de Wittemberg ; elle reconnut en lui l'image de sa faiblesse, l'image qu'elle

aimait à se donner d'elle-même, celle d'un grand corps impuissant et payant ses excès de rêves par une gaucherie incurable dâf^s le domaine des réalités. Hamlet devint son héros, son symbole; l'expression de ses grandeurs et de ses fatalités. Goethe, dans une page célèbre de son Wilhelm Meister, donne le la : le thème est repris par Schlegel et par la nuée des commentateurs de Shakespeare, jusqu'à la blagueuse parodie de Laforgue dans ses spirituelles Moralités légendaires. Hamlet est devenu un poncif, un sujet d'amplification comme le sourire de la Jocande. La bibliographie de ce personnage de théâtre passe en volume celle de la plupart des grands hommes de l'histoire et, en tous cas, celle d'aucun autre personnage du Danemark. Il est la seule figure danoise qui ait une existence mondiale. Grâce à lui, on viendra toujours de tous les points du monde s'accouder au bord de la mer auprès du château de briques roses sur le parapet au ras du flot de la terrasse d'Elseneur où Hamlet entendit la voix de l'au-delà.

2

Shakespeare, cette fois encore, n'a pas inventé son sujet. Il l 'a trouvé dans la tradition. Comme tous les classiques, il pratique systématiquement la méthode de l'imitation.

Il existait sur le thème <¥ Hamlet une tragédie de Kyd, dont on croit posséder une copie grossière dans une pièce allemande appelée le Fratricide puni. A ce moment, les troupes anglaises faisaient de fréquentes tournées sur le continent. L'une d'elles parut à Copenhague en 1585, ce qui explique que Shakespeare ait pu recueillir de la bouche de ses camarades ce qu'il lui fallait de cou-

leur locale pour son poème, comme les noms d'Osric, de Voltimand, de Rosencrantz et de Guildenstern. Du reste, entre les deux pays riverains de la mer du Nord, il existait des relations qui remontaient aux invasions danoises et qui venaient de se resserrer à la suite de la Réforme. De tout temps, des Christians avaient épousé des Maries et Jacques Stuart allait prendre femme à la cour de Copenhague.

Kyd était l'auteur de cette Tragédie espagnole, le plus grand succès du siècle et qui racontait la vengeance du maréchal Hieronimo. Cette vengeance était singulière : le subtil militaire invite son ennemi, le prince de Portugal, à une fête où l'on jouera une tragédie en présence de son père et où le prince et sa belle amie Belimperia tiendront chacun un rôle ; seulement, à la fin, on se tue tout de bon et le vindicatif soldat, quand on rappelle les acteurs, découvre les cadavres ; ce coup de théâtre fit la fortune de la pièce. Shakespeare n'a eu garde d'oublier ce ressort dont il fait la péripétie du troisième acte de son Hamlet. Ces histoires de vendette forment toujours un excellent sujet de théâtre. Il n est pas étonnant que Kyd, pensant redoubler le succès de son Hieronimo, ait cru y réussir avec Hamlet, sujet qui venait d'être popularisé par le conteur français Belleforest dans le sixième volume de ses Histoires tragiques. C était une Tragédie danoise qui faisait le pendant de la Tragédie espagnole. Ce premier Hamlet, l' Ur-Hamlet, comme disent les Allemands, existait en 1589 ; et il y en eut une reprise quatre ou cinq ans plus tard.

Le comte de Belleforest utilisé par Kyd est une très vieille légende tirée de la chronique de l'ancien annaliste Saxon le Grammairien. C'est une histoire farouche de sang et de luxure, une saga barbare comme les aimait le poète du Cœur de Hialmar. La voici en deux mots.

Cela se passe en plein moyen âge Scandinave, au dixième ou au onzième siècle de notre ère, à l'époque païenne « où Safen régnait encore dans ces terres du Nord ». Fengon, comte de Diethmarsen, jaloux de son frère Horwendile, le tue dans un banquet et épouse sa veuve Geruth ou Gertrude, fille du roi Roderick et mère d'Amleth, femme aimable qui était depuis longtemps sa maîtresse. C'est alors que l'enfant donna la mesure de son esprit : il simule la folie pour endormir son atroce beau-père. Il devient un de ces innocents que les gamins poursuivent dans les rues, vêtu de loques, vivant de rogatons, se roulant dans le ruisseau et dans les immondices, occupé de choses idiotes et incompréhensibles et disant parfois comme ses pareils des paroles qui donnaient à penser. Cependant à mesure qu'il grandit, le soupçonneux Fengon se doute de quelque chose : et pour en avoir le cœur net il jette ; dans les bras du jeune homme une femme chargée de le sonder, ce qui s'appelle en argot de police un mouton. Cette femme n ayant pas trahi, parce qu elle aime Amleth (voilà l'origine d'Ophélie) on essaye d'une autre épreuve : un courtisan conseille de faire confesser le fou par sa mère, tandis que l'espion écoutera derrière le rideau. C'est la scène finale du troisième acte d'Hamlet. Voici comme elle est racontée dans le vieux récit : « A peine Amleth eut-il entendu remuer derrière la tenture, il se mit à agiter les bras comme un coq quand il bat des ailes, et courant à la tapisserie, la tâta rapidement et la larda de coups en s'écriant : « Un rat ! un rat ! » Après quoi, il coupe le corps du mouchard en morceaux, qu'il jette bouillis dans une latrine, en donnant le reste aux pourceaux.

Fengon, tout à fait édifié par cette action sauvage, ne songe plus qu'à se débarrasser de ce neveu inquiétant,

Et n'osant le faire lui-même, par crainte de l'opinion, il l'expédie en Angleterre escorté de deux compagnons, chargés d'une lettre pour le roi de ce pays qui est prié de rendre à Fengon le service de faire couper la tête en arrivant à cet indésirable. Cette lettre est écrite sur des tablettes de bois. Amleth pendant la traversée s'en empare et falsifie les runes, en gravant à la place du sien le nom de ses compagnons, qui sont mis à mort en débarquant, tandis qu'Amleth épouse la fille du roi. C'est l'épisode dont Shakespeare fait son quatrième acte. Alors Amleth, ayant une fois de plus sauvé sa tête par prudence et cautèle, rentre en Danemark et y reparaît à l'improviste le jour même où Fengon faisait célébrer ses funérailles (c'est la scène du cimetière et les funérailles d'Ophélie). Ces funérailles, comme c'est la coutume du pays, se terminent par un festin : Amleth sert lui-même les convives et a soin de les enivrer, ce qui est, dit le vieux chroniqueur, le vice favori des Allemagnes. Une fois que tous les buveuis ont roulé sous les tables, Amleth fait retomber sur eux les tentures de la salle et met le feu aux quatre coins. Mais il s'aperçoit que le roi a eu l'adresse de s'échapper et se précipite à sa poursuite dans sa chambre où Fengon a couru se cacher : en tirant son épée, il sent qu'elle résiste (Fengon a pris la précaution de la faire enclouer) ; heureusement il voit en entrant celle de Fengon pendue au n'lur, la décroche et y substitue son épée Inutile : c'est l'échange des armes dans la dernière scène d'Hamlet. Alors, terrassant aisément son ennemi désarmé, le héros lui abat la tête d'un seul coup et la voyant rouler à terre : « N'oublie pâs, lui dit-il, quand tu reverras ton frère, de lui dire que c'est moi qui t'envoie lui donner le bonjour. » Telles furent les paroles du fils d'Horwendile, modèle de sang-froid et d'astuce, qui sut par engin et pat art sauver sa vie et

regagner sôn trône, pour régner ensuite glorieusement pendant de longues années, destiné seulement à périr par l'artifice d'une femme, exemple mémorable des dangers de l'amour. écueil ordinaire des héros.

3

Nous ne savons plus rien de la pièce de Kyd excepté un mot prononcé par le spectre du roi assassiné : « Ham- let, revenge 1 Mon fils, venge-moi. » Ce mot n'est d'ail-' leurs pas conservé par Shakespeare.

Nous apprenons ainsi deux choses. L'une est que là pièce s'ouvrait par une scène où apparaît un spectre. Ce genre d'exposition par une ombre complaisante n'a du reste absolument rien d'anglais ni d'hyperboréen : c'est un vieux procédé renouvelé des Grecs, auxquels Sénèque l'a repris. Atrée et Thyeste commence par un monologue de l'ombre de Thyeste et tout le théâtre d'Eschyle est rempli par celles de DaTius, d'Agamem- non et de Clytemnestre. Rien n'est plus ridicule que de prendre pour une hardiesse romantique ce qui n'est qu'un emprunt au vieux vestiaire gréco-latin. Pour la poésie que Shakespeare a su prêter à ces guenilles, elle ne tient qu'à son génie.

Le second point est d'un intérêt encore plus important. Le spectre n'apparaît point dans la légende. Fengon a poignardé son frère publiquement, il a publiquement épousé sa maîtresse : le crime est patent et n'est contesté par personne. De plus, cela se passe dans l'enfance d'Hamlet, quand il poùvait avoir au plus cinq ou six ans, et dès lors sa simulation s'explique naturellement comme une ressource dictée par l'instinct de conservation. Dès le début, il sait à quoi s'en tenir sut son beau-

père : il sait ce qui l'attend lui-même ; il a son idée de derrière la tête et il mettra sans doute dix ou quinze ans à l 'accomplir, mais il n 'y a pas en lui la moindre hésitation. C'est une vengeance différée, parce qu'il n'a pas présentement la force de se venger ; son cas est un exemple de patience, de ténacité et de suite dans les idées.

Le rôle du spectre change toutes ces conditions et déplace totalement la base de départ. D'abord, pour qu'il y ait révélation, il faut supposer un crime sourd, un acte de ténèbres : donc, un empoisonnement, un forfait feutré d'hypocrisie au lieu d'un crime à ciel ouvert. Deuxièmement, pour qu'Hamlet soit en état de venger son père, il faut qu'il ait l'âge d'homme. Ce décalage entraîne toute une série de conséquences : évidemment, cela resserre le drame, accroît le pathétique ; et cette lutte de ruse entre deux hommes, Hamlet et Claudius, ce duel entre deux adversaires irrités, soupçonneux et habiles pour surprendre mutuellement leur secret est un des spectacles les plus dramatiques qu'il y ait au théâtre ; en revanche, la folie d'Hamlet ne s'explique plus : loin d'être une précaution salutaire, elle devient une imprudence absolument contre-indiquée ; tout conseillerait à Hamlet de dissimuler ce qu'il vient d'apprendre ; son brusque changement d'attitude n'est bon qu'à alarmer le roi et à le mettre sur ses gardes. Shakespeare a essayé de pallier cet inconvénient en imaginant qu'Hamlet vient de passer neuf ans à l'étranger, de sorte qu'il a eu le temps de se faire oublier à la cour où il est, lui aussi, à peu près un revenant. Enfin, le spectre aurait pu révéler à Hamlet un vieux crime qui se serait passé dans son enfance : le poète préfère un crime frais, un crime de deux mois. Pourquoi ? Pour le rendre plus odieux : qu'on songe que la reine a un fils de vingt ans, elle n'a plus l'excuse ni 1 en-

- traînement de la jeunesse ; ou alors, c'est une vieille liaison qu'elle traîne depuis des années.

Quoi qu'il en soit, il résulte de ce qui précède les données que voici : Hamlet apprend au premier acte le double événement de la mort de son père et du mariage indécent de sa mère, moins de deux mois après l'enterrement (mariage qui, entre parenthèses, a pour effet de le priver du trône). A la scène IV du même acte, il apprend en outre de la bouche du spectre que cette mort et ce mariage sont criminels, et reçoit de son père la mission de le venger. Nous savons que cette vengeance doit s'accomplir au cinquième acte. Pour remplir l'intervalle, de quoi dispose le poète ? La légende lui fournissait la folie, laquelle n a plus de raison d être ; une ébauche de roman et des traits indécis d'une figure de femme ; la méfiance du roi ; la scène avec sa mère et la mort du courtisan trop zélé, Polonius ; le voyage d'Angleterre, qui remplit le quatrième acte. Pour introduire tout cela dans sa pièce, le poète devait en modifier profondément le caractère. La vieille légende se déroule en une vingtaine d'années, mais l'histoire est rapide, car le héros agit tout le temps. Le drame de Shakespeare tient en quatre ou cinq mois, mais quoique agité, il paraît lent, parce que le héros tarde toujours. C'est que s'il obéit à l'injonction du spectre, il n'y a plus de pièce. La pièce ne peut être faite que des délais du héros. Il fallait donc à un homme rusé, mais énergique, substituer un hésitant.

En d'autres termes, le problème d'Hamlet est celui-ci : il s'agit de faire exécuter par un civilisé, un raffiné du seizième siècle, l'acte d'un barbare du onzième, et d'ajouter à une anecdote brutale tout le monde moral et l'immense édifice de la conscience moderne. On sourit en songeant aux exclamations de Taine et de Stendhal,

à leur enthousiasme d'esthètes pour les passions du temps de Jules II : ah ! les hommes de la Renaissance, ces êtres effrénés ! Toujours prêts à un coup de couteau, et quelle magnifique absence de remords ! L'Ham- let de Shakespeare est le type même du prince de la Renaissance : musicien, poète, philosophe, dilettante, cavalier, de première force aux armes et néanmoins, dans la plus juste des causes, poussé par le ciel même, il ne peut se résoudre, il ajourne, il tergiverse pendant cinq actes. Et avec quelle légèreté Taine ne parle-t-il pas de ces héroïnes de Racine qui, sous leurs noms de princesses grecques, ne sont que des dames de la cour de Versailles et des pensionnaires de Saint-Cyr, des Henriette et des La Vallière ? Shakespeare aussi a baptisé son Hamlet. Bien que peu chrétien pour son compte, il n'en a pas moins respiré la tendresse chrétienne. Il en a baigné son héros, il lui prête cette inquiétude, ce sens des choses spirituelles que nous tenons des siècles qui nous ont précédés, et c'est ainsi que la figure barbare de l'astucieux prince danois est devenue, grâce à Shakespeare, celle du héros pensif à qui l'on passe toutes ses faiblesses parce que, à de certains moments, il tressaille du grand frisson.

4

Ainsi il n'y a pas de mystère d'Hamlet. L'irrésolution du héros résulte des données elles-mêmes de la pièce ; toute la question est de savoir comment le poète est parvenu à la légitimer.

On a écrit qu Hamlet était la tragédie du doute : quel doute ? Pas une seconde Hamlet ne met en question l 'essentiel, l'ordre de son père et la justice de sa cause ;

il ne se fait pas l'ombre d'un scrupule de tuer l'assassin ou plutôt il se rç,proche de ne le pas faire. Scrupuleux, ce garçon qui vous expédie si rondement Polo- nius et qui envoie ad patres sans une once de regret ses chers camarades d'enfançe, Rosencrantz et Guildens- tern! On a écrit qu'Hamlet est la tragédie de la pensée (ceci est la variante de Schlegel). Et c'est tentant de voir dans 1 étudiant de Wittemberg l'exemple du vice allemand, la maladie métaphysique, les effets dissolvants de l abus de la critique. Mais rien n'est moins prouvé que cette rengaine romantique. Qui a eu plus d'idées que Napoléon ? Qui a plus agi que saint Bernard eu saint François d'Assise ou, dans le camp opposé, Luther ou Mélanchton ? Descartes est un soldat, Cervantes a laissé un bras à la bataille. Si Hamlet n'agit pas, ce n'est nullement parce qu'il pense. Il faut y regarder d un peu plus près.

Hamlet est un mélancolique ; il le dit, et il faut toujours tenir compte de ce que disent d'eux-mêmes les personnages de Shakespeare. Il parle expressément de sa faiblesse et de sa mélancolie : my weakness and melan- choly, dit-il en se gourmandant lui-même. Or le type du mélancolique était à la mode au temps d Elisabeth. Il est classé dans les Caractères de Thomas Overbury, ce La Bruyère anglais contemporain de Shakespeare. Shakespeare lui-même a mis plusieurs fois à la scène cette figure de dégoûté : c'est Richard II, c'est Jacques de Comme il vous plaira, c'est l'élégant Antonio du Mar- chand de Venise, cet ennuyé supérieur que la menace même du couteau de Shylock ne peut tirer de son dédain et de son apathie. Tous représentent des nuances diverses de la mélancolie. Mais Hamlet ne leur ressemble pas et ne peut pas leur ressembler, ou il cesserait d'être un héros.

Les dépositions des autres personnages sont concordantes. Personne dans la pièce ne prend Hamlet pour un songe-creux. Écoutez Ophélie :

0 douleur ! Un si noble esprit, dans quel état 1 L'homme de cour parfait, le savant, le soldat,

Si grand par le cerveau, le langage et l'épée

Que toute autre grandeur paraissait usurpée,

Lui, de cette couronne et la fleur et l'espoir

Et de toute vertu l'exemple et le miroir...

Sans doute, c'est une amoureuse qui parle, mais Shakespeare ne place pas au hasard ces phrases-témoins :

The courtier's, soldier 's, scholar's eye, tongue, sword, The mirror of fashion and the mould of form,

c'est l'idéal du prince, non pas de Machiavel mais celui de Gracian ou de Castiglione. Interrogeons d'autres personnages. Il y en a deux dans la pièce qui sont destinés spécialement à faire contraste avec Hamlet et à faire ressortir par leur énergie les hésitations du personnage principal : c'est Laërtes, le frère d'Ophélie, qui ne peut pas sentir Hamlet, qui monte sa sœur contre lui, va se distraire à Paris tandis qu'Hamlet demande à retourner à Wittemberg et à qui ce prince intellectuel donne visiblement sur les nerfs. Laërtes a son père à venger, comme Hamlet, et ne balance pas devant un coup de Jarnac. Mais nulle part il ne laisse entendre que son ennemi soit un lâche et une poule mouillée. For- timbras enfin, ce Charles XII qui ne fait que traverser la pièce à la tête de ses troupes, le type de l'homme d'action et du soldat de fortune, qui montera au cinquième acte sur le trône d'Hamlet, Fortimbras déclare qu'Hamlet aurait été un roi ; il fait porter son corps sur le pavois par quatre capitaines et lui rend, comme

à un soldat, les honneurs militaires. La pièce se termine par cette marche funèbre qu'accompagnent des salves 4e mousqueterie. 'l'

Ce p 'est pas tout : nous voyons Hamlet tout au long Je la pièce agir, tout au moins par saccades, de la manière la plus vigoureuse. Il a des accès d'énergie et même de violence. Le voici, dans la scène du spectre, hors de lui, menaçant, prêt à suivre, fût-ce aux enfers, le fantôme paternel. En vain ses amis le retiennent : en vain ils lui peignent les terreurs et les vertiges qui l'attendent. Il dégaine : il se sent la force du lion de Némée.

Bas les pattes 1 Je fais un spectre du premier

Qui met sur moi la main et prétend me lier.

A cette seconde, il est redoutable : il le ferait comme il le dit. Comme Delacroix a senti cela dans sa sublime lithographie ! Dans la scène sauvage du cimetière, où Laërtes et Hamlet se sautent à la gorge dans la fosse d'Ophélie : « Prends garde 1 s'écrie celui-ci,

Prends garde 1 Je pourrais devenir dangereux.

On a vu comment ce doux Hamlet exécute Polonius (il est vrai qu'il l'a pris pour le roi) et avec quelle froideur, sans aucune espèce d'e chagrin (au contraire), il se débarrasse de ses deux acolytes et les envoie à sa place faire le grand voyage. Il monte le premier à l'abordage du pirate. Rien de plus faux que de prendre cet homme-là pour un langoureux et un sentimental. Hamlet n 'est nullement un Werther. Dans la grande scène du III, Il terrorise sa mère. Il se montre cruel pour Ophélie. Il faut dire que la pauvre enfant, conseillée par son frère et par son imbécile de père, plat valet du pouvoir, a donné au jeune prince des raisons de penser qu'elle a changé de

camp et qu'elle le repousse parce qu'il est malheureux. Toujours est-il qu'Hamlet, non content d'accabler Polonius de sarcasmes, ne laisse pas de la tourmenter elle. même et de l'humilier d'une façon révoltante, en lui tenant des propos inqualifiables, tels qu'il ne s'en dit ailleurs à aucune femme dans tout le théâtre de Shakespeare.

Cet Hamlet est décidément un garçon compliqué. Je sais bien qu'il joue un rôle et qu'à partir du second acte, où il simule la démence, beaucoup d'extravagances doivent être mises sur le compte de la grimace. Ces épisodes de folie étaient un thème obligé des rôles mélancoliques. Il y a dans le vieux Tristan que nous a rendu Joseph Bédier tout un épisode où le héros contrefait la folie : ce qui a eu d'immenses échos dans tous les Amadis et les Roland furieux. Hamlet continue cette tradition vénérable, toujours chère à ce grand enfant qu'est le public. Mais nous ne sommes pas si crédules.

Alors, si Hamlet n'est pas fou, s'il n est pas impuissant, s'il n'est tenu ni par l'amour ni par la peur, ni empêché du reste par aucun obstacle extérieur, qu'est-ce qui le retient d'agir ? Il se le demande lui-même en s'accusant de son inertie : « Pourquoi en suis-je encore à me dire i « A demain », quand ce n'est ni la raison ni la volonté, ni la force, ni les moyens qui me manquent pour agir! »

Sith I have came, and will, and strength and means To do't. -

Voilà le problème. Shakespeare répond, avec sa clarté ordinaire, par ces deux vers qui terminent la dernière scène du premier acte, après la révélation du spectre, et qui exposent le sens du drame :

Le monde est détraqué. Par quel malheur faut-il Que j'aie à radouber sa carcasse en péril ?

The time is out of joint. 0 cursed spite That ever I was born to set it up right I

Ces paroles découragées, il ne les aurait pas toujours prononcées. C est que la tâche imprévue qui l'accable le surprend dans un moment où il n'est pas lui-même. Pre- nons-le au début de la pièce, à la seconde scène du 1, où nous l'apercevons pour la première fois : nous le voyons en deuil, absorbé, figure noire au milieu de la cour, avec une mine d'enterrement parmi ces personnages brillants qui reviennent d'un mariage. Il a une plaie qui le ronge. Resté seul, il éclate : il crie son secret, il meurt de honte et de colère des secondes noces de sa mère. Il ne sait rien de plus, il ne soupçonne rien. Il ne voit que deux choses : cette tombe toute fraîche et ce lit où la veuve vient de recevoir un intrus à la place chaude encore de son premier mari. Cette légèreté, cette inconscience, cette basse facilité, ce consentement, cet abandon, cette puissance d'oubli le révoltent : « Fragilité ! ton nom est femme 1 » Voilà l'image qui le poursuit et l'obsède d'un noir chagrin. Il est blessé à une place intime, dans ses délicatesses, dans ses respects, dans son orgueil, dans ce culte que tout cœur bien né a voué à ses parents et qui les met à part, au-dessus des faiblesses humaines. Cette double secousse l'atterre : déjà le trépas d'un père, ce premier contact sérieux avec la mort, la perte soudaine d'une tête auguste, le brusque face à face avec la tombe ont dé quoi apporter une révulsion de la sensibilité. C'est parfois un effondrement. Ce n'est rien auprès de la catastrophe qu'est pour le jeune prince la déchéance de sa mère. Cette naïveté d'impudeur, cette obéissance

tranquille à la sensation ou à l'utilité présentes, cette complète absence de vie spirituelle, c'est là pour lui qu'est le désastre :

Frailty, thy name is woman I

Ce grand cri tragique est le début de la crise : Hamlet rencontre la mort et l'impureté du monde, et il en fait une maladie. v

La psychanalyse pense éclaircir ce que le poète exprime déjà si clairement. Freud tient le cas d'Hamlet, comme celui d'Oreste, pour un exemple typique de X'Œdipus- complex, c'est-à-dire de ce sentiment de propriété que les fils éprouvent à l'égard de leur mère et qui ferait discerner dans l'amour filial une obscure jalousie des sens. Sans doute, la tendresse et la chair s'enchevêtrent dans tous nos sentiments profonds et dans ceux-là surtout qui tiennent aux origines de l'être et à la transmission de la vie. Le Dr Freud est très fort, mais son langage est affreux. Je préfère les mêmes choses comme les dit Vigny ;

L'homme a toujours besoin de caresse et d'amour.

Sa mère l'en abreuve alors qu'il vient au jour,

Et ce bras le premier l'engourdit, le balance

Et lui donne un désir d'amour et d'indolence. Troublé dans l'action, troublé dans le dessein,

Il rêvera partout à la chaleur du sein,

Aux chansons de la nuit, aux baisers de l'aurore...

Et les regrets du lit en marchant le suivront.

Voilà le sentiment organique qui est ulcéré dans Hamlet. Il est sous le coup d'un choc, d'un véritable traumatisme. Comme dans certains cas de lésions internes on fait de la pleurésie ou de la tuberculose, il fait des idées noires, il fait de la mélancolie. Non pas une mélan-

colie en l air et un agréable désenchantement, mais une torture âcre, un cancer qui-.pRPoisonne le corps, démolit les tissus ; il semble que toutes les relations soient changées : le ciel paraît souillé, l'amour devient un objet de dégoût. Tout est méconnaissable, comme aux yeux des malades du foie toute la nature se fait de la bile.

Ah 1 triste, triste était mon âme

A cause, à cause d'une femme.

A cause d'une femme, le monde est en état de péché.

Mais voici le plus curieux : cette maladie d'Hamlet est non seulement un accident, mais un accident localisé. C'est une neurasthénie qui ne paralyse que certains centres, comme tels poisons ne tuent que telles fonctions en excitant les autres. En dehors d'une région circonscrite, toutes les facultés du héros sont intactes et ses réactions normales : sur un seul point, la sensibilité arrivée à l'état aigu neutralise l'action et déclenche au contraire un afflux malsain d'images et de contradictions. Toutes les fois qu'Hamlet s'évade de son obsession, rentre dans son être ordinaire, il agit aussi vite, aussi précisément qu'avant sa maladie ; dès que l'idée fixe le reprend, il n'est plus capable que d'un ruminement stérile, d'une espèce de torpeur d'où il ne peut être tiré que par une impulsion du dehors.

Je doute qu'il existe au théâtre une pareille monographie d'un cas individuel, une pareille étude d'un désordre, d'une décomposition de la personnalité. Shakespeare devance de trois cents ans la psychologie de son siècle. Ne me faites pas dire qu'Hamlet est l 'autobiographie de Shakespeare, mais on me permettra de croire qu'une telle analyse eût été impossible si le poète n'en avait observé les éléments en lui-même, et sans un phénomène de dédoublement, de Doppelgœngerei (le

mot est d'Amiel, qui s'y connaissait) qui lui avait permis d'étudier sur le vif de pareils spectacles morbides de psychologie au ralenti.

Et alors, sur cette âme déjà bouleversée, se produit un second coup de foudre : c'est l'apparition du spectre — la sensation subite que les bords de la vie s'écartent, que l'invisible existe et que tout le reste est mensonge. Non seulement la mère d'Hamlet a fait un mariage scandaleux ; elle a déshonoré son mari et épousé son assassin. Toute l'horreur du monde apparaît à la fois : le voile se déchire, Hamlet aperçoit tout d'un coup le mal universel. En même temps, il se sent chargé de le réparer. Mais justement cet acte qu'on exige de lui tient à la zone réservée, à la zone pathologique où il n'est plus le maître, où la névrose paralyse les organes moteurs. Les commandes lui échappent ou elles sont pourries. Il se débat pendant cinq actes dans cette angoisse d'empoisonnement au curare, incapable d'agir ou plutôt condamné à l'action sur le seul point où il n'est pas libre, et il en meurt.

5

Ce personnage n'est pas simple : il est déjà composé de deux personnalités distinctes, l'une inerte, l'autre agissante, sans compter la troisième, la personne fictive qui masque les deux autres et par instants y superpose le rictus de la folie.

Mais il devait lui arriver une nouvelle aventure ; c'est que le poète se complut dans cette figure extraordinaire et se mit peu à peu à enrichir la première image qu'il en avait tracée.

Nous possédons deux textes de l'Hamlet de Shakespeare : l'un publié en 1603, l'autre en 1604. D'une ver-

sion à l'autre, le poème a presque doublé. La version primitive a 2.140 lignes, la deuxième dépasse 4.000 (une tragédie de Racine compte 1.800 vers).

Dès la première réplique, on saisit le travail de 1 artiste et l'incomparable supériorité du nouveau texte sur l'ancien. On se rappelle au cinquième acte la scène du cime.tière et la méditation sur le crâne d'Yorick : Alas 1 Poor Yorick / Dans le premier texte, Yorick est enterré depuis douze ans ; dans le nouveau, depuis vingt-trois. Et comme le fossoyeur est entré en fonction le jour de la naissance d'Hamlet, celui-ci du même coup a vieilli de onze ans ; Shakespeare l'a rapproché de lui. Dans la première ver- won, Hamlet a une vingtaine d'années ; c'est un enfant. Dans la seconde il en a trente, et c'est un homme.

(Il suit de là, entre parenthèses, que les secondes noces de sa mère sont l'aventure d'une dame qui frise la cinquantaine.)

Ainsi par cette simple retouche et par les surcharges correspondantes, le personnage déjà double ou triple s'approfondit encore, s'augmente d'une couche d'impreseions nouvelles, qui achèvent la physionomie que nous lui connaissons. D'un côté il y a le jeune homme effarouché par le mal de vivre, qui promène son désespoir et médite sur le suicide ; de l'autre, il y a l'homme fait qui se résigne et qui accepte, le sage désabusé qui n'espère plus rien du monde ni de lui-même. Sa sensibilité a vingt 4ns et son intelligence quarante. Je ne dis pas que cela fasse une image très claire, mais cela forme du moins une image vivante. C'est cette somme de contradictions qui compose un individu. Tous les grands personnages poétiques sont ainsi : il n'y a aucun moyen d'accorder le Tartuffe grotesque, le bedeau crasseux et glouton des deux premiers actes avec le don Juan du troisième, le réducteur qui trouve pour caresser Elmire les plus beaux

vers mystiques de la poésie française, l'accent même (on le jurerait) avec lequel Sainte-Beuve a rassuré en la perdant la belle Adèle Hugo. Oui, il y a du flottant, du je ne sais quoi dans ces figures, parce que le poète s'y est intéressé, parce que le héros a grandi et a eu à faire face à des situations nouvelles. Ce n'est tout de même pas encore la psychologie formidable de Dostoïevsky, ce chaos d'où tout peut sortir, ce monde effarant où n'importe qui est capable de n'importe quoi, où chacun est à la merci d'une suggestion, d'un rêve, d'une association d'idées, d'un caprice venu on ne sait d'où. Mais le fait est que si Hamlet et Tartuffe sont vivants, ils le doivent en partie à ce qu ils ont d'inexpliqué ; ils ont un peu d'incohérence parce qu'ils ne sont pas partis d'une définition, parce qu'ils ne sont pas plus que nous des créatures logiques, parce qu'ils se sont faits un peu tout seuls, enfin parce qu'ils ont vécu.

Dans ce héros selon son cœur, le poète a vraiment mis toutes ses complaisances : il lui a prêté du sien plus qu'il n'a fait à aucun autre. C'est peut-être la raison secrète de l'épisode du troisième acte, étranger à la vieille légende et qu'il a emprunté à la Tragédie espagnole. On se rappelle qu'au II arrivent par hasard à Elseneur des comédiens en tournée. Ce voyage imprévu du chariot de Thespis distrait sur-le-champ le héros de sa mélancolie. Il imagine aussitôt une épreuve pour contrôler les paroles du spectre : c'est de faire jouer devant le roi une vieille tragédie où la scène du meurtre sera représentée. Si le roi bronche, plus de doute : c'est bien lui qui a fait le coup. Les préparatifs de ce traquenard remplissent deux actes. Hamlet se multiplie et le poète en profite pour dire sur l'art du théâtre, sur l'art d'écrire et celui de bien dire, une foule de choses précieuses, quelques-unes des rares choses où on ait le droit de reconnaître sa pensée avec une entière certitude.

"est Y Art poétique de Shakespeare. On est charmé de air combien il se rapproche de celui de Molière et de E acine, sa fidélité à la nature et ce que Moréas appelle iliment « la grâce mesurée de son art personnel, si en :hors des habitudes de ses contemporains subalternes »; Mais dans cé travail d enrichissement il entre une fluence nouvelle, qui est une influence française. Il :iste parfois entre deux esprits un accord à distance, une irmonie préétablie : deux hommes qui ne se sont jamais is, n'ont jamais pu se rencontrer, apprennent leur exis- nce mutuelle et cessent d'être seuls. Telle fut l'aventure c Baudelaire lorsqu'il se découvrit un frère en Edgar Poë. elle fut celle de Shakespeare en découvrant Montaigne. nakespeare logeait à Londres dans une famille demi- ançaise, chez la veuve d'un imprimeur huguenot du 3m de Vautrollier, qui fut précisément l'éditeur des 3ux livres qui furent ses livres de chevet à partir de SOO ; le Plutarque de North et les Essais de Montaigne, aduits par l'Italien Florio.

Montaigne, le bréviaire de vérité, le répertoire par excel. ance de la connaissance de l'homme. Livre d'un douteur, t-on dit ; c'est le livre d'un homme qui cherche, qui laime que le vrai, mais qui ne souffre aucun semblant, «cun charlatanisme, aucune fausse monnaie. Le livre plus humain, le plus raisonnable qui existe, le plus vraiment « nature », celui de tous où l'auteur se contrefait moins, le moins étroit, le plus équitable, la grammaire 3 l'humanisme.

Du jour où Shakespeare le connut, il fut imprégné de alontaigne. Hamlet en est tout imbibé : même vocabu- ire, même philosophie, même méditation sur la relativité li le néant des choses.

HAMLET. — Le Danemark est une prison. ROSENCRANTZ. — Alors le monde aussi...

HAMLET, — Eh bien ! soit, admettons que ce n'en est pas une pour vous. Rien de bien ou de mal en ce monde, qui ne soit l'ouvrage de la pensée.

Toute la scène du cimetière, les rêveries sur la mort, sur le roi et le ver de terre, sur la poussière d'Alexandre devenue la poignée de boue qui sert à colmater la bonde d'un tonneau, tout cela sent son Montaigne d'une lieue comme aussi cette acceptation, cette démission stoïque entre les mains de la Providence, qui donne tant de noblesse aux instants suprêmes du héros. « Qu'importent les présages ? Il y a une Providence spéciale pour la perte d'un passereau. Si c'est maintenant, ce n'est pas plus tard, si ce n'est pas plus tard, c'est pour maintenant ; si ce n'est maintenant, cela viendra toujours. £tre prêts, tout est là, The. readiness is all. » Cette gravité-là est une grandeur nouvelle dans la littérature.

6

Dans cette même scène avant-dernière du dernier acte, où Hamlet fait part à son confident Horatio de son évasion d'Angleterre, il prononce ces deux vers que je traduis ainsi ;

... Il est quelqu'un là-haut

Qui, quoi que nous fassions, dira le dernier mot. Nous ébauchons l'ouvrage et c'est lui qui l'achève.

C'est ainsi : dans le tissu de notre existence, de nos ambitions, de nos volontés, de nos projets, il y a toujours un interstice, un jour, un trou d'aiguille par où se glisse l'action de la toute-puissance. Après la scène du théâtre, Hamlet en se rendant chejs sa mère rencontre son beau-

.ère, désormais convaincu du crime, écroulé à genoux en raison sur son prie-Dieu : il se trouble et remet son épée u fourreau, parce qu'il ne veut pas tuer le misérable en tat de grâce. Non, se dit-il, pas maintenant : je ne serais 'oint vengé, son âme irait au ciel. (Il ignore qu'au même nstant le roi assassin gémit de se sentir damné çt que ses ,rières retombent sur lui avec un poids de plomb ; et il gnore encore qu'au milieu de ses dévotions le traître nédite un nouveau crime.) Bref, Hamlet hésite, diffère, l'agit pas. Cette seconde est le pivot, la fine pointe de la ragédie. Hamlet recule : ce recul entraînera un long carta ge, Polonius, Ophélie, Rosencrantz, Guildenstern, \_aërtes, la reine le paieront de leur vie. Dieu a le bras ong : nous ébauchons le geste et c'est lui qui achève. En lain le roi et Hamlet se dérobent, en vain le premier expédie l'autre en Angleterre, peine perdue ; le ciel les approche d'une manière imprévue, la mer renvoie -Jamlet, un pirate le ramène sur la côte, les destinées eplacent les adversaires en présence l'un de l'autre et le oi remet de ses mains à son ennemi l'épée fatale par aquelle lui-même il doit périr.

Dans tout cela, grande impression de mystère — grande mgoisse de cette force sans nom qui dirige nos destinées, Dette espèce d'horreur baigne la tragédie. Elle lui ajoute en quelque sorte une quatrième dimension, un plan supérieur, lointain où se meuvent les puissances obscures 3t d'où les agitations chétives des mortels dépendent. Elle orme l'atmosphère du drame, le halo prodigieux qui mve!oppc les événements, cet air d'outre-tombe qui mtre sur la scène avec la première apparition du spectre ît cette magie des vers :

Revisist'st thus the glimpses of the moon...

V voyageur errant de ces pâleurs lunaires...

qui passe les arnica silentia de Virgile. D'un bout à l'autre on sent que les choses plongent dans l'infini.

Et Hamlet a ce sentiment plus que personne : il est en relations immédiates avec l'au-delà ; il vit penché sur l'ombre. Il ne la connaît point, puisque nul ne la peut connaître. Mais il la voit : il la constate comme une réalité. Qu'on relise la scène du III, la scène sublime avec sa mère, où le spectre intervient pour lui enjoindre d'épargner le péché maternel. La malheureuse s'épouvante d'entendre son fils parler à quelqu'un d'invisible. « Et pourtant, ajoute-t-elle, je vois tout ce qui est. » Eh bien ! non, en dehors de ce que les yeux voient, il y a l'immense domaine qu'ils ne perçoivent pas, le royaume de l'impalpable et du surnaturel. Hamlet a conscience de cette vérité : et bien que non sans faute, c'est du moins sa noblesse. Ce sentiment des hautes présences jette sur sa figure la « pâle empreinte de la pensée ».

Dans ce tête-à-tête avec le destin, c'est lui sans doute qui fait les questions et les réponses : de là ces soliloques sur la mort, le rêve, le sommeil, le suicide : « Mourir, dormir, rêver peut-être ? » (car on parle toujours du monologue d'Hamlet, mais il y en a huit, deux par acte pendant quatre actes) ; de là cette inquiétude de l'Être et cette méditation qui éveille en nous tant d'échos, « rumeur vaguement immortelle qui bruit au fond des crânes » comme celle des océans murmure dans les coquillages.

Tout cela se résume d'un mot : c'est une grandeur d'ordre religieux. Il faut bien avouer qu'elle manque à notre scène classique. La tragédie française ne fait pas oraison. Pourquoi ? L'Église l'eût interdit. Polyeucte fut un échec, Esther et Athalie furent écrites pour un public fermé. Le clergé n'eût point souffert en France qu'un poète de théâtre se mêlât des intérêts de l'âme. Si Racine voulait traiter de la Grâce, il fallait que ce fût dans Phèdre. Ces

grands sujets étaient le monopole de la chaire. C'est une mmense perte pour notre poésie classique. Triste con- lition pour l'esprit que la laïcité, la séparation de la poésie ît de la religion. Voltaire, qui l'eût cru ? Voltaire s'en louta le premier. C'est lui qui traduisit ën vers dans ses Lèpres anglaises le fameux monologue d'Hamlet. Il est frai qu'il en profita pour y glisser quelques injures à adresse des prêtres. Voltaire avait du goût, mais il était rnperméable à l'instinct du sacré.

Gœthe écrit que ce fut un bien pour Shakespeare de laître en pays protestant et il a raison de le penser, mais « raison qu'il en donne ne vaut rien. L'avantage pour Shakespeare ne fut pas d'être libéré de la superstition, mais de pouvoir exprimer sans être inquiété ses émotions religieuses, ce schaudern, cet émoi, ce frisson devant '.'inconnu qui, dit encore l'auteur de Faust, est toute la lignité de l'homme : Hamlet est la grande tragédie où, pour parler comme Dante, le ciel et la terre ont mis la main. C'est le Pensieroso de la poésie.

Adieu, doux prince 1 Good night, sweet prince ! Une image pour moi flotte sur le mausolée où tu dors ton sommeil inquiet : celle du grand ange d'Albert Dürer, de ce Lucifer foudroyé, Icare surchargé du poids de sa voilure inutile, assis, découragé, le menton dans la main, au milieu de ses astrolabes, de ses compas, de ses sphères et Je ses machines, vains instruments de la science, interrogeant avec désespoir un ciel d'airain où luit « le soleil noir de la mélancolie ». Cet ange rebelle, aux ailes vaincues, c est le démon de la connaissance, le génie de l'homme moderne. Il sera le gardien fidèle de ta tombe, ce génie tourmenté, ô toi ! prince des taciturnes qui disais à ton ami dans la nuit d'Elseneur, au bord de la mer infatigable : « Il y a plus de choses au ciel et sur la terre qu'il n'y en a, Horatio, dans notre philosophie. »

CHAPITRE III

OTHELLO

1

Othello est la première pièce composée par Shakespeare immédiatement après Hamlet, la première jouée à la cour après la mort d'Élisabeth, devant le nouveau roi Jacques Stuart, le 1 er novembre 1604. Elle fut très souvent reprise, mais jamais publiée du vivant de Shakespeare.

Comme exécution, Othello est sans contredit le chef- d'œuvre de l'auteur. C'est son ouvrage le plus clair, le mieux construit, le plus classique. Le poète n'a rien écrit de plus achevé. Ce drame fut rédigé dans une période exceptionnelle d'activité lucide, d'équilibre et de maturité. Tous les ressorts en sont humains et parfaitement intelligibles, sans aucune place pour le merveilleux et pour le surnaturel qui allaient reparaître avec plus de force que jamais à partir de Macbeth. Il n'y a pas dans Shakespeare de création plus homogène et plus méridionale, respirant davantage ce que Nietzsche vante dans la musique de Carmen : la sécheresse de l'air, la limpidezza, comme si ce jour-là, après la pénombre d'Hamlet, le poète éprouvait un besoin insolite de clarté.

Jamais Shakespeare ne s'est tellement rapproché de la

formulé latine. Nulle part il ne se montre plul voisin de \* Racine, par exemple d'un Bajazet. C'est ce qui explique qu'aucun de ses drames n'ait si bien réussi chez nous. Zaïre est la première adaptation française de Shakespeare , Orosmanë n'est guère qu'un démarquage d'Othello. Cent ans après Zaïre, c'est par une traduction du More de Venise que débute au théâtre l'école romantique ; Othello ouvre la brèche à Hernani. Depuis un siècle, la pièce n'a cessé de rester populaire et fait partie du répertoire que les grands tragédiens d'Italie, Salvini ou Ermete Novelli promènent de Naples A Chicago.

Ces conditions qui nous rendent Othello particulière- ment assimilable, font que cette pièce est loin d'être la plus aimée en Angleterre ! admirée certes, mais avec une nuance de réserve qu'on ne trouve pas s'il s'agit de tragédies même plus violentes, comme le Roi Lear. Il semble qu'on lui reproche sa perfection elle-même, ses jointures plus exactes qu'il n'est ordinaire chez Shakespeare : ce système clos, où tout se tient, ces lignes arrêtées que nous aimons en France donnent. à l'Anglais une sensation voisine du malaise. En particulier les sujets qui touchent à la chair lui causent une véritable gêne. Des siècles de calvinisme lui ont fait là-dessus comme une seconde nature. L'étude des réalités de l'amour, telle qu'on la trouve chez Racine, le choque comme une vulgarité. Othello avec son atmosphère renfermée, son tragique d'alcôve, lui paraît presque irrespirable\* Pourquoi les portraits de Gainsborough ou de Lawrence ne sont-ils jamais comme les nôtres des portraits d'intérieur, mais toujours des choses de plein air, éventées de feuillages, parfumées de gazon, où la femme apparaît elle-même comme une fleur. L'habitude de cette hygiène rend une pièce comme Othello (surtout dans les trois derniers actes) pour ainsi dire inhabitable à l'imagination anglaise. Littéralement, elle y étouffe,4 entre ces quatre

murs, devant le lit fatal où Desdémone va périr, où l'amour se tourne en soif de meurtre, le spectacle devient trop cruel. Othello est la plus tragique des tragédies de Shakespeare. Pas une diversion, pas un instant de répit. Point de clown. Pas d'intrigue secondaire, point de hors-d'œuvre. Shakespeare n'a rien fait d'une plus grande unité. Surtout à partir de troisième acte, où le drame se noue, plus d'arrêt, plus de repos : l'angoisse vous tient à la gorge et ne cesse de grandir jusqu'à la catastrophe. Une espèce de tragique nu, plus désolé en ce qu'il a d'intime et de concentré, en ce que la victime est plus noble et le théâtre plus étroit, sans échappée possible, sans consolation du ciel et sans ce que le recul, l'étendue du décor, la grandeur et le lointain des événements interposent de voiles ou mêlent de poésie aux légendes de Macbeth et de Lear. Une tragédie domestique, une chambre au fond d'une citadelle : la machine des destinées fonctionnant là, loin de tout, sans qu'on puisse crier grâce et se faire entendre dans cette prison, ou plutôt la machine étant la passion elle-même qui engouffre les personnages dans un cul-de-sac et ajoute à leur agonie une sensation de crime, on ne sait quelle horreur d'abattoir et de guet-apens.

2

Le sujet d'Othello est probablement historique comme celui de Bajazet. C'est aussi, comme ce dernier, un drame contemporain. Le poète a cru que la distance pouvait remplacer l'éloignement dans le temps. Shakespeare n est pas moins attentif à ces nuances que Racine.

Le nom du More de Venise vient d'une confusion, dont Shakespeare n'est d'ailleurs nullement responsable : c'est un faux sens analogue à celui qui a fait écrire Don Juan ou le Festin de Pierre (au lieu du Convive de pierre,

il Convito di pietra), Le nom de Moro, Morone, Moroni est commun dans le Veneto. Les érudits ont exhumé un certain Cristoforo Moro, patricien de Venise, amiral de la République et gouverneur de Chypre en l'année 1508. Sa seconde femme, qu'il avait emmenée, était morte en voyage dans des circonstances peu claires. Il en épousa une troisième à son retour, une toute jeune fille blonde et mutine qu'on surnommait dans sa famille le petit diable blanc, il demonio bianco. Voilà le More et Desdémone.

De leur histoire réelle, nous ne savons pas davantage. Ce que Shakespeare en apprit de plus, ce fut par un conte de Cinthio, cet émule de Bandello à qui le poète avait déjà emprunté les thèmes du Soir des rois et de Mesure pour mesure. Son recueil paru à Venise en 1565 avait eu aussitôt plusieurs éditions. Voici ce que l'histoire de Cristoforo Moro et de sa troisième femme, le petit diable blanc, confondue avec la seconde, celle qui était morte en route, était devenue dans l'intervalle.

« Fu già in Venezia un Moro molto valoroso... Il y avait une fois à Venise un More fameux par sa valeur... » Déjà la confusion est faite et le nom de famille pris pour une épithète désignant un Oriental. Le More (le récit ne lui donne pas d'autre nom) fait battre le cœur d'une jeune fille, Disdemona : Cinthio, qui savait le grec, veut dire dusdaïmôn, malheureuse, et c'est une trouvaille. Cette jeune fille de très grande maison s'éprend du soldat étranger, non da appetito donnesco, non par un caprice des sens, mais par admiration et par estime pour son courage, émue par les récits qu'elle l'entend faire de ses malheurs et de ses aventures dans l'Afrique, « terre des monstres et des prodiges ». Les époux partent pour Chypre, dont le More est nommé gouverneur : on reconnaît les éléments dont Shakespeare a fait son premier acte.

Partaient avec le More un alfiero, c'est-à-dire une enseigne, homme de belle mine mais très grand scélérat, marié à une Italienne que Desdémone aimait beaucoup, et un chef d'escadron ou capo di squadra très bien vu du More et auquel la jeune femme faisait beaucoup d'amitiés pour plaire à son mari. Mais voilà que l' alfiero se prend pour Desdémone d'une passion furieuse, et comme Desdémone ne fait aucune attention à ses avances, il s'imagine qu'elle s'est coiffée du capo et son dépit se tourne en haine passionnée. Il cherche les moyens de faire mourir le capo et, faute de pouvoir séduire Desdémone, il se fera un plaisir de gâter le bonheur du More. Tout cela est très simple et très italien. Cela se passerait ainsi dans un conte de Verga ou de d'Annunzio. On va voir comment Shakespeare agrandit cette psychologie.

L'occasion ne se fait pas attendre. A la suite d'un petit barouf de corps de garde, le capo est cassé, au grand chagrin de Desdémone qui intercède vivement pour lui, et le More confie à l' alfiero que devant les plaintes de sa femme il sera obligé de rendre à l'officier son grade. Voilà le moment favorable. L'alfiero en profite pour insinuer au More que cette insistance est suspecte. Desdémone s'intéresse vraiment trop au capo : « Du reste, poursuit l'alfiero, ce n'est pas mon affaire : je ne vais pas fourrer le doigt entre l'arbre et l'écorce. C'est votre femme, cela vous regarde. A vous d'ouvrir l'œil et vous verrez. » De cette demi-page, Shakespeare fait son deuxième et une partie de son troisième acte.

Après une ou deux scènes que j "abrège, le conteur arrive à l'épisode du mouchoir, le fameux mouchoir qui a fait hésiter si longtemps la Melpomène française. Il faut réfléchir que ces colifichets de table ou de toilette, si communs aujourd'hui que nous ne comprenons pas qu 'on ait pu s'en passer, étaient alors un luxe, une de ces inven-

tions de la vie cultivée où triomphait à ce moment le génie de l'Italie. Coryat, ce voyageur anglais contemporain de Shakespeare, rapporte comme une rareté cet objet nouveau, une fourchette. Quand le More donne à Desdémone un mouchoir, il est loin de lui faire un cadeau vulgaire. Cela se portait bien en vue, négligemment chiffonné dans la ceinture. C'est ce mouchoir que l'alfiero dérobe à Desdémone. Un jour que celle-ci est venue voir sa femme, le misérable lui met en riant dans les bras une fillette de trois ans qu'il avait, et pendant que Desdémone caresse la petite, il subtilise le mouchoir, car il savait jouer très habilement des mains, eccellentemente giocava di mano. Il court aussitôt le glisser sous le traversin du capo, qui ne le trouve que le lendemain en marchant dessus à son réveil.

On devine que ce mouchoir va former le nœud qui doit étrangler tout le monde. Le More, soufflé par Yalfiero, le réclame à Desdémone qui se trouble et ne sait ce qu'elle en a fait. Là-dessus, brûlé de soupçons, il entre dans une humeur noire et fait à la malheureuse une vie épouvantable. Toutefois, par un dernier scrupule, il veut voir de ses yeux le damné mouchoir entre les mains du capo. Il y avait justement au rez-de-chaussée de la maison où logeait celui-ci une dentellière à qui il venait de donner le mouchoir à copier, avant de le rendre à Desdémone, pour faire cadeau de la copie à une petite amie. On voit la scène : la brodeuse travaillant au jour près de sa fenêtre ouverte, entre deux pots de fleurs, avec un serin dans sa cage, comme cela se voit encore dans les ruelles autour de San Zanipolo. Pour qui connaît Venise, c'est une évocation. L'alfiero conduit le More devant la fenêtre de la brodeuse, lui fait voir le mouchoir entre les mains de l'ouvrière et le malheureux ne doute plus. Il a résolu dans son cœur la mort des coupables.

Nous ai rivons à ce dont Shakespeare a fait son cinquième acte. L'opération doit s'exécuter en deux temps. Il s'agit d'abord de se débarrasser du capo et l'alfiero moyennant finance (Shakespeare supprime ce trait ignoble) consent à se charger du coup. Il guette son ennemi à la porte d'une courtisane chez qui il allait se distraire (colla quale egli si sollazava) et le jette à terre d'un coup qui lui tranche le jarret. Il s'enfuit, puis au bout d'un moment il revient sur ses pas et fait semblant d'être accouru aux cris. Tout ce jeu de scène si vivant a passé dans la tragédie.

Reste Desdémone. Poignard ? Poison ? Le More hésite, mais l'exécrable alfiero lui enseigne un moyen plus sûr et qui a l'avantage de ne pas laisser de traces : une arme d'apache, le bas rempli de sable dont les malandrins se servent encore pour assommer à la muette, et puis, par surcroît de précautions, une fois le coup fait, on écra- bouillera la tête et on fera crouler le plafond sur le lit, comme si la maison lézardée par les tremblements de terre s'était effondrée par accident en écrasant la dormeuse dans son sommeil. On voit que l'alfiero n'en est pas à son premier crime.

La scène du meurtre, dans la nouvelle, est une page de Mérimée : « Cette nuit-là le More se mit comme d'habitude au lit avec sa femme. L'alfiero s'était caché dans un cabinet attenant à la chambre à coucher. Tout à coup, suivant le plan qu'ils avaient arrêté ensemble, l'enseigne remua un meuble et fit du bruit. « Entends-tu ? » dit le More à sa femme. — « Oui, » fit-elle. — « Va donc voir ce que c'est », reprit son mari. L'infortunée se leva : mais à peine ouvrait-elle la porte du cabinet, que l'alfiero bondit armé de son terrible bas de sable dont il lui sangla de toutes ses forces un coup furieux par le milieu des reins. Elle tomba sans un cri. Mais gisante et déjà demi-morte,

du peu de souffle qui lui restait, elle appelait son mari à l'aide. »

Cette scène ne paraît pas imaginaire. On a l'impression que Cinthio dans cet admirable récit ne fait que répéter une histoire qu'on lui a contée, un fait-divers colonial comme ceux que Kipling a rapportés des Indes dans ses Plain tales from the Hills. On n'invente pas le bas de sable et la tête en bouillie. Shakespeare a infiniment transformé ce dénouement. Mais en somme il suit son modèle de très près. Il n'a guère eu à fournir que le quatrième acte. Pour tout le reste un scénario détaillé se trouve dans la nouvelle. Cependant celle-ci ne nomme que Desdémone. Les autres personnages s'appellent simplement le More, l'enseigne, le capitaine. Le nom d'Othello est pris à un roman contemporain où il désigne un reître allemand. Deux autres sont empruntés à l'histoire d'Evor- danus, roi de Danemark (qui fait songer à l'Eviradnus de Victor Hugo) et aux étranges aventures d'Iago, prince de Saxe. C'est là que le poète a cueilli les noms d'Iago et d'Emilia.

3

Othello est sans doute la plus noble création de Shakespeare, the noblest man of mans making, dit Swinburne, le modèle des hommes faits de main d'homme, je ne dirai pas la plus belle, mais celle que le poète a douée de la plus grande beauté morale. La gloire, l'ascendant, l'amour et le courage, le calme, la maîtrise de soi-même, les belles manières, la distinction la plus chevaleresque, l'assurance et la modestie composent la figure de ce héros intrépide. Tout le premier acte est employé à peindre ce paladin. Il y a dans ce soldat de fortune quelque chose du chevalier

errant, presque la majesté d'un croisé, avant tout ce grand trait qui est la pureté. Les hommes voués comme Othello à la vie militaire sont des hommes de dévouement, des âmes de devoir nées pour servir et qui trouvent dans la conscience des services rendus leur récompense et leur grandeur. La solitude, les dangers, le contact journalier de la mort éloignent d eux l'intérêt sordide et les pensers vulgaires ; ils vivent étrangers au monde, aux vanités et aux commerces qui avilissent les mortels. La guerre leur conserve une virginité. Quand cette force, toujours gouvernée par l'honneur, se mêle de douceur et qu'on sent sous l'armure quelque chose d'humain, le type du soldat réalise une des choses d'ici-bas qui approchent le plus de la perfection. Tel est ce magnanime Othello.

Il n'y a rien de plus superbe que tout son rôle au premier acte. Iago lui-même, qui le déteste, est obligé de convenir qu'il est le meilleur général de la République. Il dit plus loin :

En colère, Othello ? Lui 1 J'ai vu la mitraille Faucher derrière lui ses rangs dans la bataille

Et, sans qu'il sourcillât devant ce noir démon,

Son frère entre ses bras soufflé par le canon.

En colère ? Sans doute, il faut que ce soit grave.

La réponse du More à Brabantio, le père de Desdé- mone, qui vient avec des gens armés l'attaquer dans la rue :

Tout beau, messieurs, rentrez vos brillantes épées, Des larmes de la nuit elles seraient trempées...

(Shakespeare dit cela en un vers que Bradley appelle un de ses miracles :

Keep up your bright swords, for the dew will rust them.)

est merveilleuse d 'è'clat, de sang-froid, de courtoisie. On n'est pas plus gentilhomme.

Il est poète aussi, de cette poésie des ascètes et des solitaires autour de qui le vide entretient une zone de méditation et chez qui l'énergie qu'ils dépensent au dehors garde une nappe refoulée de sensibilité secrète. Souvent l'homme d'action est un homme de vaste imagination : quelle poésie parfois chez un Napoléon. Pas un personnage de Shakespeare ne surpasse en cela Othello. Le discours qu II prononce pour se justifier devant le Sénat, ses adieux à la guerre au troisième acte, son monologue du cinquième et l'invocation aux étoiles, ses dernières paroles à Lodo- vico devant le corps de Desdémone, sont des choses d'une noblesse infinie où une grande nature se peint avec tout son charme. Enfin, il flotte autour de ce héros le prestige des lointains, la vague auréole du malheur, l'idée d'une descendance royale (car Othello est prince dans un pays qu'on ne nomme pas) ; l'inconnu, le mystère qui s'attache à sa personne et ce qui se mêle à sa présence des images des contrées étranges, Alep, Damas, l'Orient, les mirages du désert, tout conspire à lui donner à nos yeux cette vertu poétique à laquelle n a pu résister Desdémone. Il est clair que dans ce preux, comme chez les grands conducteurs d'hommes, il y a de l'enchanteur.

Une question. Othello s'appelle le More de Venise, et les comédiens qui jouent le rôle le représentent comme un Sarrazin. Alfred de Vigny dit : « Cet Arabe... » Desdémone parait plus excusable si elle s'éprend d'un bel émir. Malheureusement, les textes ne le lui permettent pas. Nous savons fort bien ce qu'est un More pour Shakespeare : Aaron, dans Titus Andronicus, en est un et il a de Tamora un enfant qui est un mulâtre. C est donc que le père est un nègre. Dans Shakespeare, More est synonyme d'Éthiopien, de Nubien, enfin de la race de

Cham, jamais de la race de Sem. Il n'est du reste pas sûr qu'il faisait la différence. Pour Othello, il s'appelle Thick- lips, « la Lippe », on parle de sa couleur de suie, lui- même se fait horreur de sa peau noire. Iago ne se gêne pas pour en faire d'affreuses plaisanteries et ne lui envoie pas dire que c est cette peau qui dégoûte Desdémone. On ne peut pas douter que le rôle doit être joué, non par un blanc un peu ambré, comme le roi Feyçal, mais par une face de nuit comme celle d'un Ménélik ou d'un Raz Taffari.

Il faut se placer ici au point de vue du poète. A cette époque, personne n'avait la moindre idée de cette théorie scientifique qui est la honte du dernier siècle, et du dogme barbare de l'inégalité des races. La charité chrétienne, héritière de l'Empire romain, ne connaissait pas d'inférieurs dans la grande famille, n'admettait point de degrés entre les enfants de Dieu. Je ne sais si Shakespeare a jamais vu un nègre, mais il était depuis l enfance familier avec le Mage noir de la Légende dorée, avec ce merveilleux Gaspard dont la châsse était à Cologne et qui était venu apporter avec Melchior et Balthazar les prémices de l'humanité aux pieds de l'enfant de Bethléem. Ajoutez à cette bienveillance venue de l'Évangile l'âme généreuse de la Renaissance, sa joie d 'étreindre enfin les deux moitiés du monde, l'équité de Montaigne, sa touchante sympathie pour nos frères retrouvés, les Indiens d'Amérique. Tout cela est assez difficile à comprendre pour l'homme du vingtième siècle, lecteur de Gobineau et membre du Ku-Klux-Klan. J'ai la faiblesse de préférer l'état d 'âme de Shakespeare.

Il suit de là qu'il serait absurde de regarder Othello comme une étude d'ethnographie, dans l'esprit d'un roman moderne qui décrirait le ménage d'une blanche et d'un noir. Il serait aussi faux de croire qu'Othello agit comme nègre que de dire qu'Iago est fourbe parce qu 'Ita-

lien. Clichés modernes étrangers à l'esprit de Shakespeare. Ne traitons pas ce grand poète comme un disciple de Stendhal, qui écrit qu'il y a un roman à faire toutes les deux cents lieues. Ces nuances ont leur prix, mais elles sont aux antipodes de la pensée classique : c'est le contraire de l'humanisme et de sa foi magnifique dans l'unité de l'homme.

Non seulement c'est un contresens d'expliquer Othello par sa nature tropicale, mais Shakespeare prend la peine de nous avertir de n'en rien faire. Il nous le dit en dix endroits : « Le More est d'un naturel confiant et ouvert... Le More est d'un naturel ferme, affable et généreux... » « Jaloux» ? nous dit sa femme,

Lui, jaloux ? Il n'est pas d'une argile si basse.

Le soleil éclatant de son pays d'azur

A brûlé dans son cœur ce miasme mal pur.

Le climat compte si peu dans ce qu'on appelle si faussement la jalousie d'Othello, que le poète le présente expressément comme immunisé par là contre cette maladie ; loin de trouver en lui un terrain favorable, elle n'a pas de prise sur ce fils du soleil.

Prenons cette belle figure telle que le poète nous la donne, chaste, étranger au monde, ignorant de la femme, simple comme un enfant. Quand il rencontre Desdémone, ce n'est plus un jeune homme : il n a jamais aimé ni songé au foyer ; il est grand, mais déjà sur le penchant de ses jours ; il a commencé à descendre l autre versant de la vallée. Cet homme vieillissant rencontre cette aurore. Il est si timide qu'il hésite devant tant de jeunesse ; il n'ose parler lui-même et emmène son ami Cassio pour faire sa cour ; il faut que ce soit la jeune fille qui se déclare la première. Rien de plus délicat que la tendresse qu'il éprouve pour cette jeune chose exquise et inconnue qui se donne à

lui : une tendresse où il entre de l'émerveillement, de la reconnaissance et je ne sais quoi de paternel, désir de ménager une créature si fragile, gaucherie touchante de l'homme de guerre qui se voit entre les mains ce bibelot ultracivilisé, cette verrerie de Murano, cette Venise superfine. Quoi de plus émouvant que cette adoration d'un héros et cet agenouillement de tant de grandeur aux pieds de la grâce. Au milieu de ce cruel quatrième acte, dans les affres les plus atroces, ce sont ces images de raffinement qui surnagent et Shakespeare n a rien écrit de plus poignant : « Oh ! le monde n'a pas de créature plus charmante. Adroite comme une fée à l'aiguille ! Une musicienne incomparable ! Elle apprivoiserait un ours avec sa voix... Et de l'esprit et de l'invention ! Et quelle race... » Et plus loin, ces vers inouïs, avec leur succession de diphtongues plaintives :

0 thou weed

Who art so lovely fair, and smell'st so sweet That the senses ache at thee...

0 toi, rose si belle à voir, si parfumée

Que tu fais mal, oh 1 si tu n étais jamais née...

Jusque dans l'agonie de son amour et dans les pires excès de son emportement, il demeure sous le charme : il ne peut s'arracher de l'âme ce parfum.

Je ne m'explique pas comment ce magnifique Othello peut passer au théâtre pour le type du jaloux. Il en est le contraire. C'est un confiant, un pur, un tendre, un fort ; il n'a qu'une faiblesse, son inexpérience de cœur, son extrême manque d'usage en tout ce qui touche la femme. En dehors de l'armée et du cadre tracé par la vie militaire, ce grand homme ne sait rien. Il a eu besoin de Cassio pour l'aider à se faire bien venir de Desdémone. Ce qu'il admire chez Iago, c'est ce qu'il sait qui lui manque le plus, la

connaissance de l'humanité. Un jaloux, Othello ! Mais non, c'est un crédule. La jalousie, sa femme le dit, n'entre pas dans son âme : il ne sait ce que c'est.

Pour qui me prenez-vous ?

Vas-tu te figurer que je serai jaloux

Parce qu'on m aura dit que ma femme est jolie, Qu'elle a bonnes façons, goûte la compagnie,

Qu'elle y plaît et s'y plaît, aime à se divertir, Qu'elle plaisante, rit, chante et danse à ravir ?

Ce sont là de ces traits dans une femme honnête

Qui ne la rendent pas moins aimable et moins nette, Des grâces qu'on admire à moins d'être un bourru

Et qui ne font que joindre un charme à la VertU.

Plus loin, quand Iago lui a découvert qu'elle le trompe, son plus grand regret, c'est de savoir. Et son premier mouvement, en apprenant que sa femme a cessé de l'aimer, est de lui rendre sa liberté :

Faucon, petit faucon, ô toi dont les chaînettes Tenaient si fortement aux fibres de mon cœur,

Si tu nés qu'un oiseau hagard et voyageur,

Bon voyage 1 Va, pars, bien que mon cœur se brise ; Pars sur l'aile du vent, cherche vie à ta guise.

Te voilà libre. Adieu. Je ne te veux nul mal.

Écoute, mon sifflet te donne le signal.

Va. Tu laisses pourtant mon âme anéantie.

C'est fini maintenant et la voilà partie.

Je te suis du regard, bel oiseau qui t'en vas 1

Fini. Je me trompais. Elle ne m'aimait pas.

Ces paroles uniques, ce geste de lâcher un oiseau, est-ce là le fait d'un jaloux ?

Jaloux, il l'est si peu qu'il ne peut l'être à lui tout seul :

il faut qu'un autre l'aide, lui fournisse à mesure l'arsenal de la jalousie et l'horrible coutellerie avec laquelle il se déchire. Ce n'est pas ainsi que fait un jaloux. Cette maladie de l amour est un vice qui naît dans le secret du cœur, s'abrite dans les cavernes de la sensualité, ne s'avoue à personne et pas même à soi-même. Le jaloux est un faible qui secrète son poison, le fabrique lui-même comme le diabétique fabrique du sucre ; tout lui est aliment pour son mal. Qu'on pense aux grands jaloux de Proust, ce Proust dont des volumes entiers ne sont qu'une minutieuse étude de la jalousie. Othello est un simple, un mari qu'on torture, qu'on traîne sur la claie ; on l'empoisonne, on le supplicie ; à cet homme noble et chaste, mais d'imagination brûlante, on cloue dans le cerveau des images honteuses qui l'avilissent. On agite devant lui le fallacieux mouchoir, on le mène comme le torero conduit avec sa cape le furieux quadrupède, on l'affole, on le crucifie et c'est à cette victime qu'on vient reprocher d'être jaloux.

Cette souffrance est tout le tragique d'Othello : l'immense douleur de Philoctète, d'Hercule consumé sur l'Œta, le spectacle d'un être splendide qui se dégrade et ne se possède plus, d'un homme en qui se déchaîne la bête et que sa force même achève de détruire. Spectacle plus effrayant qu'un tremblement de terre, quand cette noble architecture humaine se disloque et sous nos yeux devient le chaos. La femme, toute pitoyable qu'elle est, n'est qu'une petite figure accessoire, une voile qui sombre dans la bourrasque. Othello n'est pas la tragédie de Desdémone. C'est celle de la tempête qui emporte le héros. Mais cette tempête qui réveille les monstres et soulève de leur limon les dragons assoupis, ne naît pas d'elle-même. Peut-être vien- drait-elle un jour par la force des choses, par la différence des humeurs et le conflit des races : ce serait une autre tragédie, ce n'est pas celle que Shakespeare a écrite. La

6 % sienne n'existerait pas si quelqu'un ne se chargeait d'incarner auprès d'Othello la puissance des ténèbres. C'est Iago.

4

Iago n'est pas seulement le meneur du jeu et le principal personnage d'Othello, il est une des trois ou quatre grandes figures de Shakespeare. Si l'on ne tenait compte que de l'importance des rôles et de leur signification, la pièce mériterait de s'appeler par son nom plus encore que par celui d'Othello. Et finalement la tragédie n'est pas moins la sienne que celle du grand homme dont il s'est constitué le bourreau.

Ce personnage terrible et généralement mal compris n'a rien du vulgaire bandit ou du traître de mélodrame ; c'est lui faire tort que de l'assimiler au Vautrin de Balzac. Ce serait plutôt Méphisto, si Méphisto n'était surtout une abstraction, une créature plus qu'à demi-symbolique. Iago est effroyablement vivant. Ce n'est même pas un monstre et un malade comme Richard III ; rien en lui d'anormal, aucune cause pour justifier son caractère abominable ; il n'a même pas d'ambition, nul besoin qui le pousse, sinon celui d'exercer son pouvoir de nuire, ce qu'on appelle en allemand la schadenfreude. C'est le méchant pour rien, pour le plaisir de l'être et de faire sentir son existence ; il est le mal gratuit, le mal sans but, sans passion, pour le profit de personne, simplement pour détruire quelque chose de beau et pour se prouver ainsi sa supériorité. Et c'est cette inhumanité qui le rend si tragique.

Il est atroce et Shakespeare l'a fait grand. Il l'a doué de qualités redoutables. « Je sais ce que je vaux, » est à peu près son premier mot. Il est bien autre chose que

l'alfiero du conte, le galant évincé qui met tout à feu et à sang pour venger un dépit d'amour et surtout d'amour- propre. L'amour ne peut rien sur son cœur. Il dit bien quelque part qu'il désire Desdémone, en partie pour elle- même, en partie pour se venger d'Othello et de Cassio, qu'il soupçonne d'avoir serré d'un peu trop près sa femme Emilia et qu'il voudrait payer de la même monnaie. « Œil pour œil, femme pour femme ». Il dit cela en passant et il n'y revient plus. Iago est au-dessus d'un caprice des sens : le plaisir, à la bonne heure ! comme on aime un bon verre de vin, mais sans perdre la tête et sans daigner se remuer pour si peu. Un homme qui aime n'est aux yeux de cet immoraliste qu'un objet de mépris. Iago est là-dessus tout à fait cornélien. Il est parfaitement froid, incapable d'une folie. Il n'abdique jamais le gouvernement de lui- même. Il est invulnérable aux faiblesses de la chair. « Faire une sottise pour une dinde 1 Autant troquer ma condition d'homme pour celle d'un babouin. » Voilà tout ce que peut la passion chez Iago. Reste à savoir si cette insensibilité dont il se vante n'est pas le ressort qui le pousse à la recherche des émotions et ne deviendra pas le secret de sa perte.

La seconde raison qu'il se donne ne vaut pas mieux que la première : c'est l'irritation de voir Cassio au tableau à sa place et le mécontentement de l'officier sorti du rang contre l'officier d 'état-major. « Un théoricien, un de ces mignons d académie qui n'ont jamais rangé une compagnie en bataille et n'en savent pas plus long sur la guerre qu'une vieille fille... » En somme, une rancune pour une affaire de promotion. Soit, mais il n'en est plus question une seule fois dans la pièce. Dans les cinq ou six monologues où Iago suppute ses raisons, échafaude sa vengeance et ses combinaisons, plus une seule allusion à cette histoire d'avancement. En réalité, on ne voit pas de quoi Iago

pourrait bien se venger : et le plus curieux est qu'il ne le sait pas lui-même. Cet homme si lucide ne sait pas lire dans son cœur. Il cherche des motifs de se plaindre et il ne trouve que des prétextes. Il ressemble sur ce point à Ham- let, qui n'invente que de fausses raisons pour se dispenser d'agir ; Iago en forge en sens inverse, pour justifier ses actes, sans croire non plus à ce qu'il se dit et sans y tenir davantage. Ces deux grands cérébraux sont exactement symétriques. Tous deux raisonnent à perte de vue et avec une égale profondeur, l'un pour se permettre l'inertie, l'autre pour motiver ses crimes. Mais ils ne connaissent ni l'un ni 1 autre leur démon.

Ce qui rend Iago redoutable, c'est qu'il est encore plus secret aux autres qu'à lui-même. Aucun d'eux ne le connaît, sa femme moins que personne. Jusqu'à la fin, nul ne le devine, excepté ce pauvre imbécile de Roderigo, qui perce au dernier acte l'épouvantable canaille dont il est la dupe depuis des mois et qui d'ailleurs paiera de sa vie, comme tous les autres, cette tardive lueur d'intelligence. Là-dessus, qu 'on n'aille pas s'imaginer un de ces fourbes à la Basile qui portent la trahison sur le front comme un écriteau et qui vous crient d'une lieue : « C'est moi le scélérat. » Au contraire, un gaillard jovial, tout rond, tout en dehors, avec cet entrain et cette mine ouverte qui viennent d'un bon estomac et qu'on a trop souvent le tort de prendre pour des qualités morales ; bruyant, bourru, faisant la grosse voix, mais le dévouement même et le cœur sur la main ; un de ces chenapans à qui on donnerait le bon Dieu sans confession. S'il y avait à lui faire un reproche, ce serait justement un excès de rudesse : un peu mauvaise langue, cet Iago, mais qui ne passerait une honnête liberté de langage à ce grognard ? Cette vieille franchise martiale, l'habitude de ne pas mâcher ses mots, façons de troupier qui n'entament pas l'estime qu'on lui

doit. Qui irait soupçonner derrière ces façons-là une ombre de réticence ou de duplicité ? Il est même presque impossible de savoir si ce personnage est joué. Iago en joue, sans doute, ayant bientôt fait de reconnaître les avantages de ce rôle d'adjudant sans-gêne, mais il n'est nullement sûr que tout ne soit là que grimace. C'est son naturel dont peu à peu il a su se faire un masque. Il est plus commun qu'on ne croit, le type de ces gens qui la font à l'esbrouffe, qui vous roulent en affectant un rudoiement cordial et qui vous assassinent avec des airs riants ; cela s'appelle un faux bonhomme ; l'espèce en court les rues.

Tel qu'il est, si vous demandiez à tous les personnages de la pièce leur avis sur Iago, il n'y aurait qu'une voix : quel brave homme que cet Iago ! Quelle loyauté ! Sûr comme un roc, voilà sa première qualité. J'allais dire que c'est son état. Malgré ses petits défauts, qui d'ailleurs viennent tous d'un excès de franchise, il n'a que des amis. Il est l'homme de confiance de son chef, il va sans dire : c'est à lui qu'Othello confiera Desdémone. Mais Desdé- mone elle -même ne voit que par ses yeux. Cassio ne se doute pas un instant qu Iago peut lui en vouloir d'avoir pris son tour d'avancement ; c'est à lui qu'il demande conseil et qu'il s'ouvre de ses infortunes. Il est dans la nature que les honnêtes gens soient les victimes des coquins.

Avec tout cela, Iago a aujourd'hui vingt-huit ans, et on ne peut pas dire qu'il ait fait son chemin. Il s'est battu un peu partout au service de la République et il vieillit obscur dans les grades subalternes. C'est un bon soldat à qui il ne viendra à l'idée de personne de confier un haut commandement. Son manque de distinction lui nuit ; ce ne sera jamais un officier d'avenir. Sa femme Emilia est une bonneê4lle, excessivement commune, tout à fait

peuple, peu délicate et par moments gaffeuse à faire crier. Avec les mérites d'Iago, il faut que cet homme-là n'ait pas eu un violent désir de parvenir, pour n'avoir pas mieux réussi. Il a une revanche générale à prendre sur la vie. Il a besoin surtout de se donner à lui-même une satisfaction d'orgueil, de montrer aux gens qui l'entourent qu'ils avaient tort de le dédaigner, le besoin de leur faire éprouver son pouvoir. Et peut-être sent-il aussi l'obscur besoin de libérer une partie inconnue de lui-même, d'aérer des instincts qu'il n'a pas encore eu l'occasion d'exercer.

Car il se trouve que cet homme a des talents supérieurs. C'est une intelligence profonde et prodigieusement active. Il a observé de son coin la comédie de la vie et l'a percée à jour avec une clarté impitoyable. Il s'est fait une philosophie sans illusion, une morale nihiliste, vrai catéchisme de mécréant : article unique, l'intérêt. Vertu, honneur, devoir, sornettes, simagrées, simples attrape-nigauds indignes d'un homme qui pense. Ne prendre de tout cela que ce qui est dicté par la prudence et par la politique. C'est un petit Machiavel qui croupit à l'insu de tous dans les cadres inférieurs de l'armée. Cette vue amère qu'il a de la grande farce de la vie, c'est d'abord pour Iago une première consolation, une manière intime de sauver son indépendance ; cela le paie de ramper. « Je suis critique, moi, c'est ma petite manie. » A la vérité cette intelligence ne l'a mené à rien, mais elle lui permet de se juger plus fort que les sots qui lui passent sur le dos et c est un plaisir d'amour-propre qui le chatouille agréablement en attendant quelque chose de plus positif.

Jusqu'à présent, cette jouissance intellectuelle lui a suffi ; il s'est contenté de développer ses puissances de- mépris et de se construire à son usage une théorie du moi et de la volonté. Cet homme sans scrupules n'est pas sans caractère. Maître de lui, sans nerfs, sans peur, sans vice,

totalement libre de préjugés et nettoyé de sentiment, il est à sa manière un héros de l'énergie, un modèle idéal pour un Julien Sorel. Dès les premières scènes où il expose à Roderigo son code de reître nietzschéen, il nous apparaît fort au-dessus de la place qu'il occupe et dont se contente bon gré mal gré ce misanthrope grossier, subtil, prolétaire et cynique. I C'est à ce moment que l'affaire de la lieutenance, jointe à une sourde envie de posséder Desdémone, envie née du désir d'humilier le patron et de se servir lui-même en travaillant pour Roderigo (car il se pourrait que dans la pièce ce fût lui le jaloux) vient lui offrir l'occasion de la revanche obscurément rêvée. Il n'aperçoit d'abord qu'un moyen bienvenu de faire du grabuge. Quand il réveille Brabantio et apprend à ce père furieux la fuite de sa fille, il n'a encore aucune idée que de faire le trouble-fête. Il sonne le tocsin, il lâche les événements au hasard dans la nuit, presque en curieux, pour voir ce qu'il peut en arriver. Il se trouve, grâce à Othello, qu'il n'en arrive rien. Alors il se pique au jeu et se décide à diriger lui-même la partie.

Son premier monologue, celui où il ébauche son plan, à la fin du premier acte, est pour lui une révélation. Il vient de se connaître une faculté nouvelle, qui est probablement sa faculté maîtresse : le génie de ce que Swinburne appelle le poète sans le savoir. Il arrive parfois que dans une ville de province on voit régner pendant des mois un régime de terreur : une pluie fine de délations et de perfidies, une campagne d'horreurs, de ragots salissants, tous les secrets des maisons voyagent de porte en porte et arrivent à leur adresse avec une sûreté infaillible, portés par une nuée de lettres anonymes. L'auteur demeure insaisissable. C'est presque toujours la dernière personne à laquelle on aurait pensé, une demoiselle si honorable,

si dévote, si effacée. Cependant, sous ses mines confites, elle goûte des jouissances profondes : elle se délecte du spectacle qu elle se donne, de la panique qu elle répand et qui va quelquefois jusqu 'à provoquer des suicides. Tout cela sort d une cervelle de curieuse qui s ennuie et veut se donner des émotions. C est une romancière manquée qui, au lieu d'écrire ses romans, les fait vivre aux dépens d "autrui. Chacun a connu autour de soi, dans les familles, des gens qui feraient se battre les montagnes : ce sont des instincts dramatiques qui s'ignorent. Quelquefois ce talent arrive à des proportions stupéfiantes, comme dans l'affaire du Collier ou dans celle des millions Crawford, sublimes comédies de Beaumarchais femelles. Tous ces exemples sont féminins, mais on en trouverait autant de l'autre sexe.

C'est ce don de dramaturge latent que se découvre lago. A partir du moment où l'idée du spectacle à monter prend forme dans son esprit, il s'anime, il a trouvé sa voie. Il devient extraordinaire. La donnée de la pièce est bien simple. Sujet : l'apothéose d'Iago.

Voyons un peu. Primo,

Subtiliser sa place à ce mons Cassio

Et m "offrir, en jouani cette jeune ganache,

Le luxe d'une plume à mon petit panache.

Coup double. Secundo, le point essentiel.

Laissons passer le temps de la lune de miel.

Et puis insinuons au More, sur mon âme,

Que Monsieur est un peu trop bien avec Madame. Mon homme a justement la tête de l'emploi, H

joli cœur, bien tourné, coquet et, par ma foi,

La mine d'un bourreau de la vertu des femmes.

Le griot est la plus confiante des âmes,

La dUpe de l'honneur de messieurs les fripons,

Un âne... Il en verra de toutes les façons.

Voilà. Je tiens mon plan.

On voit l'artiste ruminer, calculer ses effets comme un auteur qui travaille son idée. C'est un impresario qui élabore son ouvrage. Seulement, il fait jouer des marionnettes vivantes.

La marche de son premier acte, le succès du petit scandale où Cassio se casse les reins, l'encourage. L'intrigue se noue ; conseiller à Cassio qu'il n'aura aucune peine à rentrer en grâce, en chargeant Desdémone de ses affaires, n'est qu'un jeu : la jeune femme s'enferrera d'elle-même ; on peut compter sur son bon cœur et sur l'indiscrétion naturelle d'une nouvelle mariée qui ne sait rien de la discipline militaire et veut essayer son pouvoir sur un époux qui n'a rien à lui refuser. Son insistance la perdra. Le résultat est automatique. Les acteurs joueront leur rôle comme s'ils l'avaient appris, il n'y a qu'à les laisser faire. Cependant Iago ne peut pas s'empêcher d'intervenir dans l'action et d'y donner son coup de pouce : une fois les choses en train, il ne se tient pas de les mettre sous le nez d'Othello et alors ce sont ces scènes célèbres où, sans avoir l air d 'y toucher, par des demi-mots, des réticences, des retraites, des silences, il anive à inquiéter le confiant Africain, à lui faire concevoir des soupçons et enfin à se faire arracher mot à mot le secret monstrueux et inexistant auquel l'imagination surexcitée du More a fini par donner un corps.

C'est admirable d'audace et de présence d'esprit, cette utilisation des fétus, cette façon de faire quelque chose de rien, Et cela va ainsi jusqu'au moment critique où le traître, content du trouble de sa victime, ne se tient pas de lui faire hypocritement observèr :

— J'ai peur d'avoir été un peu loin. Je vous vois l'air un peu

rêveur... Allons, monseigneur, ne dites pas le contraire, vous n'êtes pas dans votre assiette...

Ironie infernale : Iago jouit de son triomphe. Mais à ce moment il est pris. Il cesse d'être le maître du spectacle qu'il se donnait. Il a pris goût à la douleur.

Jusque- là, il est permis de croire qu'Iago ne prévoyait nullement le dénouement de son drame. Il allait devant lui un peu au petit bonheur. Culbuter le lieutenant, brimer le général, au début il ne voit pas au-delà ; et cela obtenu, il pourrait se tenir tranquille. Mais il y a une chose qu'il n'avait pas prévue : c'est le transport que lui donne la vue de la souffrance. Sa nature prodigieusement sèche, réfractaire à toute espèce de sensations, est un sable avide qui absorbe la douleur étrangère. Le malheureux ne se sent vivre qu'en faisant souffrir. C'est à cette condition qu'il éprouve le sentiment de sa puissance. La seule émotion dont soit capable ce misérable lui vient du mal qu'il peut faire à autrui. Son insensibilité même lui fera rechercher les sensations coûte que coûte. Elle le rendra atroce, téméraire, imprudent. Il s'est découvert une âme de tortionnaire. Cet homme sans passion a désormais une passion, et c'est une de celles dont on meurt.

On a comparé Iago au Narcisse de Britannicus à cause de rapports superficiels et de propos entrecoupés :((Vous ?... Vous l'aimez ?... Quoi ! Seigneur... » par lesquels cet autre fourbe explore le terrain et se fait dire par le fils de Claude ce qu'il doit lui répondre. Mais en réalité dans son rang subalterne, Iago ressemble bien davantage à ce maître du monde. Comme lui, c'est un amateur de tragique réel. Iago, c'est Néron dans le cercle d'une anecdote de garnison : un sadique de la volonté de puissance et, par impuissance de sentir, un insatiable de l'émotion à tout prix.

A partir du moment où cet homme impassible prend

plaisir à tourmenter son souffre-douleurs, où il n'a plus d'autre idée que d'accoucher la vie de ce qu'elle contient de matière tragique, il se trouve pris dans l'engrenage. Il sait qu'il joue un jeu sérieux: il sait que la colère d'Othello est terrible. Pour soutenir la partie, il est obligé de doubler la mise. Après l'affaire du mouchoir, après la scène où il a vu Othello en syncope, il ne peut plus douter qu'il y va de la vie. Voulait-il tout d'abord la mort de Cassio et celle d'Othello ? Voulait-il celle de Desdémone et celle d'Emilia ? Mais la machine qu'il a mise en marche fonctionne maintenant à une vitesse accélérée ; il ne dépend plus de personne d'en arrêter le mouvement. Tous y passeront et Iago restera sous les ruines.

5

Ce personnage grandiose a été dessiné par le poète avec l'intérêt passionné qu'il apportait aux choses obscures qui le préoccupaient alors, avec la curiosité du naturaliste qui décrit un grand fauve et l'étonnement du moraliste qu obsède le problème du mal. Othello est la plus pessimiste de ses tragédies, celle où la catastrophe paraît à la fois la plus fatale et la plus imméritée. Le drame qui emporte avec Iago les deux héros et ce gentil Cassio et la bonne Emilia laisse une impression de cruauté sans compensation.

Si Iago était le seul coupable, on supporterait mieux la conclusion. Mais d'abord ce misérable n'est pas un criminel vulgaire ; il a des qualités qui commandent l'admiration. Et puis, si c'est sa nature d'être ainsi ? Est-ci qu'on en veut à un loup ? On l'abat si on peut, on ne perd pas son temps à lui faire des reproches. Tel qu'il est, Iago est entier ; il y a des créatures comme lui, en guerre pour

une cause ou une autre avec leurs semblables et qui ne reconnaissent pas de frères parmi les hommes. C'est la race de Cain. Elle déchire, elle tue. C'est dans l'ordre. Il n'y a rien à dire.

Ce qui est tragique au contraire, c'est qu'Iago serait sans pouvoir s'il ne trouvait des complices dans le cœur d'Othello ; c'est qu'il y a jusque dans cette belle âme des alliés pour l'esprit du mal, une audience pour le mauvais conseil. Il y a en chacun de nous des bas-fonds dangereux, un vase infecte où le meurtre, comme une plante épineuse, tient aux racines du désir. Sans Iago, pas de tragédie : mais c'est chez Othello que le cruel trouve les éléments de son diabolique ouvrage, dans sa naïveté, dans sa dignité de chef qui s'entête dans un arrêt trop rigoureux, enfin dans son amour lui-même pour Desdé- mone et dans tout ce qui s'y lie d'inquiétude et de tendresse. En quelques jours, cet attachement si pur et si puissant, sans rien perdre de sa force, est devenu une violence sauvage : Othello n'est plus qu'une brute qui écume et qui frappe, une colère, une fureur de détruire. Un horrible instinct primitif, sorti d'on ne sait qu'elles crevasses de sa nature, change le paladin en animal dément et en soudard qui assassine.

C'est miracle que, dans ce spectacle hideux, le poète ait su conserver un reste de dignité au malheureux héros. L'agonie qui précède le crime est déchirante. « Quel dommage, Iago, quel dommage, But, o, the pity of it, Iago 1 the pitif of it. » Au milieu de ces convulsions d'une grande âme, quel sanglot pathétique ! Et que dire du monologue qui ouvre la scène du meurtre, le monologue nocturne devant le sommeil de Desdémone :

C'est la cause, 6 mon cœur 1 c'est la cause. Il le faut. C'est la cause. 0 feux purs qui scintillez là-haut,

Je n'ose vous la dire à vous, chastes étoiles 1

Et je l'ensevelis, silence, sous tes voiles.

Pourtant ce jeune sang ne sera pas versé,

Ni ce corps trop chéri, ce tendre corps blessé,

Plus blanc qu'au flanc des monts les neiges suspendues Et plus pur que n'est pur l'albâtre des statues...

... Encore un baiser, le dernier !

Jamais rien de si doux fut-il si meurtrier ?

Je pleure, mais ce sont des larmes bien cruelles. Ah! Si ce n'est de vous, Seigneur! d'où viennent-elles P Je vous reconnais bien, o mes pleurs 1 Mon chagrin

A quelque chose en lui d'amer et de divin :

Comme le ciel, je frappe et j'aime. Elle s'éveille.

Et il étouffe la malheureuse avec ses oreillers : ce qui a eu le premier baiser, dit Hugo, a le dernier souffle.

Dans cette scène sublime, que n'égale pas même la dernière page de l'Idiot de Dostoïwesky, il y a deux répliques profondes, deux mots tout simples, comme les grandes choses de Shakespeare, d'une extraordinaire condensation de sens :

OTHELLO. — Va, pense à tes péchés.

DESDÉMONE. — Mes péchés, c'est de trop t'aimer. OTHELLO. — Et c'est pour cela que tu meurs.

Et après le crime, lorsque le meurtrier reste seul dans la chambre avec sa victime et qu'Emilia se fait ouvrir, on entend une plainte derrière les rideaux. C'est la mourante qui respire encore. Emilia écarte les tentures et s'écrie : « Qui a fait ça ? »

— Personne. Moi toute seule. Adieu. Recommande-moi à mon seigneur. Adieu.

« Personne. Moi toute seule... Tu m'aimes et c'est de

quoi tu meurs... » Des critiques se sont évertués (scrupule bien puritain) à excuser le divin mensonge de Desdémone ; mais la chose cruelle, c'est qu'elle a dit la vérité. C'est elle qui a voulu son sort et conspiré sa propre ruine avec une touchante maladresse. Et chose plus affreuse, c'est que l'affection la plus tendre, la femme la plus aimante, la plus irréprochable devient pourtant la cause de la perte d'un héros.

Telle est, dans cette tragédie, la pensée de Shakespeare. « Qui est le maître de sa destinée ? » s'écrie quelque part Othello. Et plus loin, dans la dernière scène, après un mouvement de rage contre Iago : « Non, dit-il, après tout, qu'il vive, j'aime mieux cela. Car le bonheur, c'est de mourir. » Shakespeare n'a jamais dit une parole plus triste.

CHAPITRE IV

MACBETH. — LE ROI LEAR

1

La reine Élisabeth mourut le 24 mars 1603; ayant glorieusement régné plus de cinquante ans. Après elle, l'héritier du trône était Jacques, fils de Marie Stuart, qui pour la première fois réunissait sur la même tête les deux couronnes longtemps ennemies d'Ecosse et d'Angleterre. Ces montagnards du Nord, que n'avait pu vaincre César, rentraient dans l'unité anglaise. Le nouveau roi, qui prit le nom de Jacques Ier, se piquait de belles-lettres et de théologie. Un de ses premiers décrets (19 mai) fut de déclarer sa protection sur la troupe du Chambellan qui était celle du Globe et qui prit désormais le nom de Comédiens du roi, ce qui donnait à Shakespeare le titre de gentilhomme de la Chambre. Le jour de l'entrée du roi à Londres, le 15 mars 1604, le poète reçut du Chambellan, ainsi que onze de ses camarades, quatre aunes et demi de drap écarlate pour défiler dans le cortège et figurer dans les cérémonies. Il faut bien mal connaître l'esprit du temps pour s'imaginer que l'auteur d'Hamlet en ait conçu la moindre humiliation.

On a vu que la troupe du Globe avait joué Othello

devant Leurs Majestés à la Noël de 1604. Le Roi Lear fut donné de même à Whitehall pour la Noël de 1606. Il est permis de croire que Macbeth se place dans l'intervalle. Les deux pièces sont cousines. Toutes deux sont tirées d'Holinshed et respirent la même atmosphère de légendes nordiques ; on dirait qu'après Othello, son œuvre la plus éclatante et la plus méditerranéenne, le poète d'un brusque coup d'aile regagne son climat natal, ou encore qu'un flot de vapeurs accourues des Grampians, franchissant le vieux mur romain de la Tyne, envahit son ciel comme un banc de brumes soudain rembrunit la journée. Quoi qu'il en soit, les deux œuvres se ressemblent et ont été conçues à peu près à la fois ; on y trouve des allusions aux mêmes événements, comme le complot des poudres et le procès du jésuite Garnett. Toutefois, comme Macbeth est au moins en partie une pièce de circonstance et un morceau de bienvenue à l'adresse du nouveau roi, il n'est pas défendu de penser que cette tragédie fut écrite la première.

2

Macbeth est une pièce écossaise sur l'origine des Stuarts, qui prétendaient descendre de Banquo. La scène du IV où Macbeth, dans la caverne des sorcières, voit apparaître une suite de huit rois issus de son rival, et dont le dernier tient un miroir où se presse une foule d'autres figures à venir, a le même sens que la vision du sixième livre de l'Enéide où Virgile salue la race de César. Un autre passage rappelle le privilège royal de toucher les écrouelles, Enfin, le roi se croyait grand docteur en démonologie et c'était lui faire sa cour que de lui onrir un spectacle où les sorcières jouent un grand rôle.

Cette pièce est donc un peu une pièce politique, comme

l'Esther de Racine. Le nom de Macbeth est historique, mais le poète a fortement altéré la légende. Le Macbeth de l'histoire n'a rien de commun avec celui de la tragédie, excepté le fait du meurtre de Duncan, affaire de clans où il avait tous les droits de son côté. Sa femme et lui avaient à se plaindre de Malcolm, père de Duncan ; c'était le mariage de deux vengeances. Ajoutez que Macbeth tenait de sa femme des droits à la couronne et qu'il ne tua nullement Duncan par trahison. Au contraire, c'est Malcolm qui avait commencé les hostilités en assassinant traîtreusement son hôte le vieux Duffe, le grand-père de lady Macbeth.

Macbeth fut un excellent roi : il corrigea une foule d'abus, fit respecter les lois, protégea le clergé et mérita le nom de défenseur des opprimés, en sorte, écrit le chroniqueur, qu'il n'y aurait rien eu à lui reprocher dans son exercice du pouvoir s'il n'y était pas parvenu par un acte de violence.

Cependant son gouvernement, qui le rendait populaire auprès des petites gens, lui faisait beaucoup d'ennemis dans la noblesse, accoutumée à vivre de rapines, et Ban- quo se mit à conspirer sa perte : Macbeth prit les devants en le faisant assassiner. Mais, se sentant désormais assez peu en sûreté, il se fit construire non loin de Perth, sur une colline escarpée, l'imprenable château de Dunsinane, observatoire d'où il dominait le pays à la ronde. Cette forteresse s'élevait avec les biens de ses ennemis qu'il confisquait. Elle devint sa ruine. Les proscrits, conduits par Macduff, qui s'était réuni aux fils de Duncan et de Banquo, finirent par former une armée. Macbeth la défiait derrière ses murailles, confiant en outre dans les paroles d'une devineresse qui l'avait assuré qu'il n'avait rien à craindre tant qu'il ne verrait pas la forêt de Birnam marcher contre Dunsinane, et qu'il ne pouvait mourir des

mains d'un enfant de la femme. Il ne sut pas percer cet oracle ambigu et refusa de fuir pendant qu'il le pouvait encore. Il n'avait pas prévu que les assaillants, pour se camoufler, s'avanceraient couverts de feuillages coupés aux taillis de Birnam, et il ne savait pas que Macduff avait été retiré vivant du cadavre de sa mère. Ainsi périt Macbeth, victime de la haine des grands et jouet des assurances fallacieuses du démon, après avoir fait beaucoup de bien qu'il gâta ensuite par de grandes cruautés, l'an 1057 de l'Incarnation, le douzième de son règne et le seizième de celui d'Ëdouard le Confesseur.

3

Macbeth est la plus populaire des pièces de Shakespeare, la plus simple, la plus abrupte et la plus saisissante. C'est aussi la plus courte de toutes ses tragédies : ses dimensions sont celles d'une tragédie française. Le poète sacrifie tout à l'effet de vitesse. Il resserre les écrous, supprime les hors-d'œuvre et les préparations. Nulle part Shakespeare n'a obtenu plus de tension dramatique. Son style commence à prendre son allure finale, sa tournure elliptique et heurtée, avec ses bousculades d'images, sa syntaxe haletante, ses liaisons négligées et quelquefois obscures. Tous ces caractères se multiplient pour produire une accélération furieuse, une sensation de rafale.

Aucune pièce de Shakespeare ne secoue plus puissamment l'imagination. Elle le doit peut-être à sa simplicité, qui la rend saisissable même pour un enfant, et à sa morale très claire qui en fait par excellence un ouvrage scolaire. C'est par elle que nous avons tous abordé cette île merveilleuse qu'est le monde de Shakespeare. Je n'ai jamais oublié la brochure à deux sous, le mince cahier bleu de la biblio- '

thèque des familles, imprimé en têtes de clous, où j'ai rencontré pour la première fois sur la lande les trois sœurs effrayantes, pleines des choses futures, où j'assistai à leur dialogue avec les cavaliers, où j'entendis frapper à la porte les coups qui faisaient tressaillir l'assassin, où je vis s'avancer d'une démarche mécanique sa femme en vêtements de nuit, dormant les yeux ouverts et faisant le geste de se laver les mains. De ma vie, je n'ai été tenté de voir jouer Macbeth. Aucun acteur n'égalerait la représentation que les personnages eux-mêmes m'en ont donnée pour moi tout seul, lorsque j'avais dix ans, comme on ne tient pas à voir les portraits de gens qu'on a connus vivants.

Macbeth est loin d'être la plus belle des quatre tragédies, mais tlie est par certains côtés l'une des plus poétiques. Un des éléments de cette poésie est la tonalité. Othello se passe en pleine lumière : tragédie calcinée sous un soleil torride. Macbeth est un chef-d'œuvre de clair-obscur. C'est la plus rembranesque des œuvres de Shakespeare. D'un bout à l'autre, on ne l'imagine que dans les ombres du crépuscule ou dans les horreurs de la nuit. C'est une tragédie de ténèbres. Toutes les scènes principales s 'y cachent de la clarté du ciel et se meuvent à la lueur des torches. C'est une pièce où il fait lourd, où il rôde dans l'air quelque chose de sinistre. On y voit briller dans la nuit des visions de poignards. Banquo, arrivant au château pendant la nuit du crime, se sent oppressé par un poids qui le charge comme du plomb. Le portier qui se réveille par cette nuit suffocante se figure qu'il est le portier de l'enfer. Le lendemain se lève comme un jour étouffé qui n'apporte pas la lumière. C'est la nuit qu'a lieu le banquet où apparaît le spectre de Banquo, c'est la nuit que Macbeth descend pour consulter l'avenir dans l'antre des sorcières. C'est la nuit que lady Macbeth erre de chambre

en chambre sans parvenir à se blanchir les mains, et elle ne peut dormir sans une lampe allumée auprès d'elle pour écarter ce noir dont elle a peur. Il semble que la lumière, dans le cours de la pièce, ne luise que deux ou trois fois et toujours elle accompagne Duncan : aux premières scènes du I, qui suivent la bataille, et puis dans ce beau passage d'une sérénité si paisible où il arrive devant le château de Macbeth avec la fin du jour. Il semble emporter la lumière avec lui, et l'ombre ne se dissipe enfin qu'aux dernières scènes, à mesure qu'approche le châtiment du criminel.

Cette ombre qui ne bouge pas de la tragédie est de couleur sanglante. Le sang ruisselle à chaque ligne, déborde au premier acte du récit de la bataille, distille du poignard de la vision nocturne, poisse les mains, barbouille les visages et reparaît partout comme une marbrure opiniâtre jusqu'à ce mot épouvantable que prononce la somnambule : « Qui aurait dit que le vieux avait tant de sang dans le corps ? » Et ce sang visible et répandu n'est pas le plus terrible : celui qui fait frémir, c'est cette liqueur épaisse que les héros sentent dans leurs veines se figer comme un lac de bitume où se forment les mauvais désirs et d'où montent les miasmes cruels. C'est cette pourpre gluante qui forme avec la nuit le second thème de cette symphonie sourde.

Ce monde rouge et noir est peuplé d'images funestes. Tout ce qui vit exprime l'angoisse, la méfiance, la crainte :

Le jour meurt. Le corbeau de son aile pesante Regagne son couvert dans l'ombre croassante...

C'est récure où- le passant sur la route attardé

Se hâte impatient et las d'avoir rôdé

A travers le- désert que le vent noir agité

Et presse son cheval dans le désir du gîte.

On entend dans l'air des voix lugubres qui hurlent à la mort et des bruits de menaces qui répandent la terreur. La chouette ulule, le grillon crisse, le vent gémit, les chevaux de Duncan se mordent dans leurs stalles. Tout est plein de présages et de pressentiments. Une sympathie mystérieuse accorde dans une même épouvante les êtres et les choses. Il règne une correspondance entre les pensées secrètes et la nature visible, comme si le monde extérieur n'était que la projection de l 'âme du héros, et ainsi les femmes fatales qu'il rencontre sur la bruyère ne sont que la forme subite où se cristallise son désir.

Tout ce paysage moral de Macbeth est admirable. Pour la violence pathétique, rien d'égal aux deux premiers actes, à cette succession de scènes qui se pressent jusqu'à la mort de Duncan. Comment un héros devient- il criminel ? Comment sa gloire et sa vertu, comment ce qui le fait si grand devient-il sa perte ? Pouvait-il échapper au crime ? Pouvait-il se soustraire au sort révélé sur la lande par les vieilles prophétesses ? Macbeth est le drame de la prédestination.

Il est évident que le poète, à cet instant, le tient pour libre : Macbeth est maître de sa route, il peut encore rebrousser chemin et il ne fera point le pas décisif sans combats. Lui que nous avons vu, dans le récit de la bataille, s'ouvrir une trouée sanglante dans les rangs ennemis, hésite devant le sang d'un vieillard. Mais déjà sa liberté est bien diminuée par le demi-consentement qu'il a prêté à son idée. Il la caresse, la couve en silence, il ne la repousse pas. Et alors, une chose effrayante, c'est l'immense connivence qui s'organise aussitôt entre le mauvais désir et les forces du mal éparses dans le monde : c'est la conjuration qui se forme entre la pensée criminelle et tout ce qui peut la fortifier. Tout conspire avec elle, tout la solidifie et la rend invincible. Le plus ferme,

entraîné par cette masse, conjurée par. son acquiescement, doit céder.

Mais le grand problème de Macbeth est moins la question de l'existence du mal, que sa nature illimitée ; c'est le fait qu'une pensée mauvaise une fois admise, personne n'est plus capable d'en calculer les effets. L'homme ne s'appartient plus : il est la proie de l'acte qu'il a mis au monde et qui continue d'engendrer de nouvelles conséquences. Cette vérité n'est pas mieux mise en - lumière dans le Middlemarch de George Eliot. « Si tout était fini une fois le coup fait », songe Macbeth dans le monologue où il rumine son idée. Seulement, il n'en va pas ainsi : un meurtre en entraîne un second. Ayant tué Duncan, Macbeth égorge les deux gardes qui pourraient le dénoncer ; il fait assassiner Banquo, coupable de l'avoir deviné ; il tuera pour se calmer, pour assoupir son inquiétude, pour un simple soupçon, puis presque sans raison, comme lorsqu'il fait assassiner lady Mac- duff et ses enfants, crime stupide qui ne peut servir qu'à exaspérer ses ennemis : il n'est plus qu'un possédé, une triste rage de détruire et de se détruire lui-même, héros désespéré que chassent les Furies.

Et le plus pitoyable, c'est que tout cela est en vain, que rien ne sert, que Macbeth le sait et voit qu'il s'est livré pour rien à la fatalité du crime. Le but qu'il poursuit lui échappe. Au milieu du délire d'action qui l'étourdit, il se connaît comme le jouet d'une force étrangère qui se moque de lui. Macbeth n'est pas un monstre, il est la dupe de la volonté de puissance et chaque geste qu'il fait pour s'affranchir l'emprisonne davantage dans les filets de la nécessité. Ce spectacle est la tragédie. Macbeth est la puissante victime de Macbeth. On ne peut s'empêcher de le plaindre : à aucun moment il n est bas, jamais il ne recule par la crainte des hommes

ou du ciel. Cruel et dégouttant de sang, il épouvante par sa grandeur et en même temps on le voit avec pitié se démener pour quoi ? pour une espèce de suicide. Il piétine dans le sang et n'en est pas plus avancé. Son insensibilité effraie, mais elle ne le guérit pas de la fureur de vivre qui le pousse à des actes de plus en plus atroces, et cet être inhumain découvre à mesure plus clairement l'absurdité de la vie : 'é

La vie P Une fumée, une ombre allant debout ; Un méchant histrion qui hurle et se démène, S'évertue et s agite une heure sur la scène,

Un conte d'idiot, plein de vent et de bruit, Dont les mots insensés se perdent dans la nuit.

« Duncan dort, s'écrie ailleurs son assassin avec envie,

Il dort, et le sommeil tranquille le délivre ; Il repose guéri de la fièvre de vivre.

« Macbeth a tué le sommeil... Macbeth ne dormira plus. » Quel retentissement ont ces mots dans les vers de Shakespeare : 1

Glamis has murdered sleep, and therefore Cawdor Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more.

« Tu manques de ce qui rafraîchit tout ce qui vit, le sommeil », dit lady Macbeth à son mari dont le désordre lui fait peur. Il y aurait à écrire une philosophie du sommeil dans Shakespeare. Ce thème, avec celui de la nuit et du sang, est un des leit-motifs sur lesquels Macbeth est construit, et c'est peut-être le plus central. Sommeil étrange, divers de nature et de profondeur plus variable que la veille : état où le corps baigne dans les puissances sacrées de l'univers, participe au fluide impersonnel de l'Être, se désintoxique de ses poisons, laisse comme dans

une eau bienfaisante ses fatigues et ses misères, s'abandonne, se délie, retourne à l'innocence, à l'oubli du moi. Majesté du sommeil, hôte inconnu de l 'âme, père et roi de la vie, souverain aux yeux fermés ! Il semble que pour le poète le sommeil soit bien moins l'engourdissement de nos facultés, qu'une bénédiction et surtout un acte de confiance, un acte quasi religieux, comme de s'embarquer chaque soir sur les flots de la nuit et de se laisser dériver sur le fleuve du divin.

Il y a dans la poésie moderne de grandes choses sur le sommeil : le Booz endormi de Hugo, la Dormeuse de Valéry, le sommeil d'Albertine dans Proust ou l'hymne à la nuit qui termine le second mystère de Péguy. Je trouve dans Shakespeare quelque chose de cette poésie. Macbeth entre dans la chambre de Duncan et il frappe : un des gardes accroupis au pied du lit éclate de rire sans se réveiller, l'autre murmure dans son sommeil : « Dieu vous bénisse ! » et Macbeth ne peut dire : « Amen ». Le mot lui reste dans la gorge.

Ne sent-on pas que ces deux faits, l'impuissance de dormir et celle de prier, sont deux signes du même ordre et deux effets du même malheur ? Macbeth s'est retranché de la communion humaine, il a perdu à la fois la prière et le sommeil, deux des moyens que nous avons (avec l'amour et la musique) de communiquer avec l'infini. Il cesse d'être perméable à la douceur humaine. Il n'a même plus comme sa femme ce reste de nature, ce sommeil qui est un aveu. Il s'enferme durement dans une carapace de crimes, il se pétrifie dans les remparts invulnérables de son château, dans une attitude d'orgueil et d'endurcissement. Plus il agit, plus il se livre aux puissances mécaniques, à la répétition fatale d'un geste sanglant et inutile. C'est un damné : il s'est placé lui... même hors la loi, hors la vie, hors la prière et hors l'amour.

Il ne connaîtra plus la grâce, la détente, le repos, ni ce pouvoir de renaissance que nous trouvons entre les mains bienveillantes de la nuit. En tuant Duncan, c'est son âme à lui qu'il a tuée et c'est de ce tragique non- sens qu'est faite sa destinée.

4

Le Roi Lear, la dernière des quatre tragédies, forme un monde à part, une chose déroutante, sans pareille sur aucun théâtre. En fait, elle est peut-être impossible sur le théâtre. Quels bruits de coulisses réaliseront la tempête du troisième acte ? La pièce fourmille d'invraisemblances, de fautes de construction. Johnson la juge faible, Tolstoï l'a éreintée. Longtemps le public a regimbé contre la catastrophe et n'a pu tolérer qu 'un dénouement postiche où le vieux roi survit en paix et où Cordelia épouse Edgar. (Je dois dire que ce dénouement est à peu près conforme à celui de la légende). Aujourd'hui encore, certaines scènes, comme celle où Cornouailles arrache les yeux à Kent et les écrase d'un coup de talon, sont décidément plus que n'en peuvent supporter nos nerfs. Le Roi Lear est la moins jouée des grandes tragédies. Elle n'a jamais pu s'acclimater en France. Cependant ce drame est un des sommets de Shakespeare. Dans cette chaîne de montagnes des quatre tragédies, c'est la plus haute cime. Comme poème dramatique, il n'y a peut-être rien d'égal depuis Eschyle. Nulle part Shakespeare n'atteint, à travers la douleur, à de telles régions de poésie.

Le sujet, comme celui de Macbeth, est pris dans Ho- linshed. L'atmosphère est la même, seulement dans Lear plus capricieuse et plus obnubilée. L'époque, qui

dans les vieilles chroniques est celle de la Bretagne celtique, antérieure à César, a été ramenée à un vague moyen âge qui est celui des romans d'Arthur, avec cette différence que le poète y parle des dieux ; un édit de 1606 venait d'interdire sur les planches le nom de l'Éternel.

Le sujet du Roi Lear, le vieux monarque qui partage ses États entre ses trois filles en mesurant leurs parts sur leurs déclarations d'amour, est une très antique fable, peut-être d'origine mythique et qui avait servi de thème à mainte ballade ; Spenser la résume dans une page de la Reine des fées, et il existait sur ce thème une tragédie que Shakespeare avait vue au temps de sa jeunesse et qu'on s'empressa de publier pour profiter de la vogue de la sienne. Du reste, trouvant sans doute le sujet un peu mince, le poète fit ce dont ses comédies offrent beaucoup d'exemples, mais ce qu'il n avait jamais fait dans aucune de ses tragédies : il ajouta de l'étoffe et doubla le sujet principal par un second épisode du même genre, emprunté à une nouvelle de l'Arcadie de Sidney.

Le vieux roi et ses trois filles... la distribution du royaume, le concours de professions d'attachement, les couronnes décernées en prix d'éloquence et de serments, les belles paroles qui ne coûtent rien, la vérité qui reste muette, le mensonge récompensé et la sincérité punie, que de peine on s'est donnée pour justifier ce point de départ ! Qui ne voit que nous sommes dans le monde des fables ? Quant à l'absurdité du thême, cette idée de partage était courante dans le théâtre du temps d'Élisabeth : elle se trouve dans Locrine et dans Gor- boduc, tragédies tirées de la même source que le Roi Lear. Et nous pourrions nous souvenir du partage de l'Empire entre les fils de Louis le Débonnaire qui empoisonne l'Europe depuis plus de mille ans.

Mais c'est trop parler de la donnée : elle ne compte

pas pour un Shakespeare. Qui reconnaîtrait dans le finale de la Walkyrie, aux adieux de Wotan et dans la divine mélodie du sommeil, nos gentilles françaises, la ronde Nous n'irons plus au bois et la petite berceuse, Do, do, l'enfant do... Il y a la même différence entre la vieille légende et le poème de Shakespeare.

Le démarrage est formidable. En cinq lignes, pas une de plus, l'exposition est faite. En moins de deux cents vers, les figures sont posées, l'explosion a eu lieu, nous sommes en plein drame. C'est l'attaque de la Cinquième symphonie. La suite va du même train. Toute la matière de la légende (et le poète y ajoute beaucoup) tient dans les deux premiers actes ; sans les additions, elle ne ferait pas un acte et demi. Il est clair que l auteur a hâte de brûler cette anecdote et d'arriver à autre chose qui l'intéresse davantage. Ce pouvoir de compression, qui se chiffrerait en physique en milliers d'atmosphères, est un des traits saillants de la dernière manière de Shakespeare. Il y a dans Richard II une fort belle scène de jugement de Dieu : elle occupe trois cents vers, et ce ne sont que les préliminaires. Au cinquième acte du Roi Lear se place une scène analogue beaucoup plus pleine d'incidents : elle tient en quatre-vingts vers. Tels sont les raccourcis de Shakespeare et ses impatiences au seuil de cette suprême époque de sa carrière.

Il en résulte que la pièce est bondée, encombrée et d'une marche par endroits difficile. C'est fini de la pondération de Jules César et d'Hamlet, fini de l'équilibre d'Othello. Cette fois la machine halète, le drame tourne au mélodrame ; peu de soin du détail, beaucoup d'expédients et d'à peu près. Des figures sommaires, d'un dessin beaucoup moins poussé que dans Hamlet ou Othello, où les rôles de comparses, les deuxièmes et les troisièmes plans ont une existence personnelle comme les

premiers rôles. Ici, les personnages sont trop, le poète n'a pas le temps de s'arrêter à ces minuties. Bien entendu, il est impossible à Shakespeare de produire des êtres qui ne soient pas plausibles, mais ce n'est pas ce qui l'occupe ici. Il se contente de quelques touches puissantes, sans beaucoup les approfondir. Et un certain nombre de traits exigent du spectateur vraiment trop de bonne volonté. Comment s'explique la crédulité de Gloucester aux calomnies de son fils Edmond ? Comment ce père passe-t-il trois actes auprès de son autre fils Edgar, sans soupçonner que c'est lui ? Comment croire que Lear ne reconnaît pas davantage son fidèle Kent, qu'il a chassé, quand ce vieil ami revient à lui sous un déguisement ? Nulle part le poète ne se fait passer plus de postulats. Évidemment, la charpente crie et se désorganise ; elle craque sous le poids que l'architecte lui fait porter. La régularité apprise à l'école de Ben Jonson se disloque ; le poète reprend sa liberté et retourne avec un surcroît d'expérience et de génie à son ancienne formule, celle du temps des Henrys et des chroniques de Falstaff. Qu'importent un peu de porte-à-faux et quelques accrocs au bon sens, si sur ces fondations fragiles et ces aplombs suspects, jaillit la plus fougueuse flèche et la plus exaltée cathédrale de poésie.

5

Le Roi Lear, à le prendre par son aspect extérieur, celui de la légende primitive, est d'abord un drame de l'ingratitude filiale, la tragédie de la paternité. Et ce beau sujet, quoique singulièrement agrandi par Shakespeare, n'est nullement absent de sa tragédie. Le vieux roi

trahi par ses filles, Goneril et Regan, après qu'il leur a tout donné, est encore un des éléments pathétiques de la pièce et le plus assuré de toucher, encore que ce ne soit nullement le principal ; le poète a même pris soin de doubler ce premier groupe par un second qui en est une variante un peu modifiée et qui partage les mêmes aventures. Gloucester et ses deux fils, le bon Edgar et le méchant Edmond, répètent le thème de Lear et de ses filles. C'est de cet élément, emprunté à Sidney, que Shakespeare se sert pour étoffer sa pièce et en renouveler l'intrigue qui, sans cela, serait tout de suite épuisée et pour introduire les grandes scènes des troisième et quatrième actes, qui sont le haut plateau pour lequel est faite la tragédie ; le bâtard Edmond, qui supplante le fils légitime, forme le lien entre les deux groupes et devient la cheville ouvrière de la pièce. L'ambition de ce drôle cynique et remuant met tout en mouvement ; non content d'évincer son frère et de vendre son père, ce gaillard trouve le moyen de coucher avec les deux sœurs et compte bien se servir d'elles pour se pousser plus haut encore et se hisser jusqu'à la couronne. Il n'échoue qu'au dernier moment, parce qu'à cette minute le ciel se déclare contre lui. C'est d'ailleurs ce même Edmond qui commande les troupes nationales dans la bataille où Cordelia, venue de France à la rescousse de son père, est battue et faite prisonnière. On voit la richesse d'incidents que le poète a tirée de cette invention, en ajoutant au côté de Lear le côté de Gloucester. Mais l effet essentiel est d'un ordre tout différent : ce n'est pas un effet de mécanique théâtrale, mais de répétition et de monotonie. On obtient deux histoires parallèles, deux familles, deux plans symétriques où la même infortune se reproduit. Gloucester est victime de son fils comme Lear l'est de ses filles. Le cas de Lear n'est pas un malheur t

isolé : il prend les proportions d'une cruauté universelle, d'une loi de la nature.

Quelle loi ? La vieille loi qui gouverne la vie et qui à chaque siècle oppose les pères et les enfants : le drame des générations, cet impitoyable « A mon tour ! » qui est le mot de la jeunesse, le phénomène fatal qui fait qu'on est chassé par ce qu'on a mis au monde. Cette tragédie, thème de tant d'œuvres modernes, est parfaitement indiquée dans le poème de Shakespeare. Lear est autre chose qu'un Goriot. Il n'a rien à gagner au partage de ses biens. Ce qu 'il donne, il le donne sans arrière-pensée, d'un cœur large et d'une main ouverte et magnifique. Il représente dans toute sa gloire cette image de Dieu sur la terre qu'est la majesté paternelle. Cette idée est tellement affaiblie de nos jours, qu'on a peine à comprendre ce qui s'y incarnait encore, au temps de Shakespeare, de dignité sacerdotale et de magistrature. Ces choses désormais d'un autre monde se sont évanouies avec la vieille monarchie, qui en était l'image agrandie à l'échelle nationale. Le rôle du père chez Shakespeare apparaît toujours empreint de ce caractère de grandeur. Quand lady Macbeth sort de la chambre de Duncan : « Il ressemblait, dit-elle, à mon père endormi », et il a suffi de cette image pour la retenir de frapper. Quand Brabantio maudit sa fille : « Elle a trompé son père ! » s'écrie-t-il, et ce mot, Othello ne parviendra plus à l'oublier. Lear est grand. La paternité se double en lui de la majesté royale : il est roi des pieds à la tête, every inch a king. Il a dans son aspect et jamais il ne perd ce qui fait reconnaître le maître, le signe de l'autorité. Ce prestige est comme un reflet du ciel qui rayonne de sa personne, une espèce de dorure comme la teinte du vermeil reste en dépit de l'usure attachée à du vieil argent. Il se sert d'un langage à lui, brusque et familier, d'une noblesse

et d'un tour extraordinaires, fait uniquement de mets de terroir, de ces monosyllabes qui sont le plus pur de la langue anglaise et qui donnent à toutes ses paroles quelque chose d'impérieux et un accent de race. Enfin, à tant de beautés, le poète en ajoute une dernière qui les consacre, celle de la vieillesse. Lear a quatre-vingts ans passés. Il est trois fois vénérable, comme roi, comme père et comme vieillard. Il est, par rapport à ses filles, ce que serait un aïeul. Il touche à la noblesse sacrée des patriarches. Du reste, la paternité s'offre en lui d'une matière absolue : il a des filles, il n'a point de femme. Nulle part il n'est question de la mère. Cette présence diminuerait la personne de Lear et y mêlerait une faiblesse. Il est seul le principe et la souche de la famille. Vieillesse qui n'est d'ailleurs nullement une décadence, mais plutôt une forme de l'immortalité : une verdeur sur laquelle il est tombé de la neige, mais sans glacer la sève ni ralentir le cœur. Lear demeure vigoureux, on le voit rentrer de la chasse et descendre de cheval ; au dernier acte, il revient en portant Cordelia dans ses bras. L'âge n'a pas atteint ses puissances vitales. Ses filles sont toutes jeunes, il faut que lui-même le soit demeuré très longtemps. Il l'est même encore à son âge et plus qu'il ne faudrait ; il n'a pas fini de cuver son moût et le vin de la vie dans ses artères conserve son âpreté. Son sang lui joue des tours. Il a de furieux emportements. A la vérité, c'est un vieil enfant. Il dit lui-même qu'il n'a plus la tête très solide ; et on voit bien que ce n'a jamais été son fort.

Cette figure merveilleuse n'a donc rien d'un portrait au sens d'Othello ou d'Hamlet : gardons-nous d'y voir comme fait Taine un échantil on de la psychologie de Shakespeare. Il est évident qu'elle n'a qu'une existence poétique ; ce n'est pas un être de chair et d'os comme le Martin Kharlof que Tourguénev appelle le roi Lear

de la steppe, mais une créature de légende, la première < d'une série qui allait s'accroître à mesure que le poète » vieillit et qui prélude aux abstractions finales du Conte i .d'hiver et de la Tempête. Ce caractère nouveau est déjà très marqué dans Lear : en dehors des deux groupes dont j 'ai parlé plus haut, les personnages de la pièce suivent une autre coupe, se scindent en deux partis formant un contraste tranché : il y a le côté d'ombre et le côté de lumière, le côté des bons anges et celui des 1 mauvais. D'une part Lear, Cordelia, Kent, Edgar et le fou ; de l autre Coneril, Regan, Cornouailles, Oswald, Edmond. Ce nouveau partage entre les deux plateaux de la balance est chose jusqu'alors étrangère à Shakespeare : à l'ordinaire, il se presse moins de prononcer entre le juste et 1 'Inj\*uste. Le Roi Lear se rattache par là au vieux genre des Moralités, à ce genre semi-allégo- rique des psychomachies ou de ces antiques tapisseries où le Vice et la Vertu parlent par personnages. A cela s'ajoute le lieu indéterminé de la scène, ce palais, cette lande qu'on ne peut situer nulle part et que le poète évite de localiser avec autant de soin qu'il en apporte à préciser la géographie de Macbeth ou d'Othello.

Ces artifices ont pour effet de généraliser les choses et de leur conférer une singulière permanence. Le fait ne compte plus : il est consumé au profit de sa signification. C'est presque l'esprit des paraboles. Bien entendu, Shakespeare est un trop grand artiste pour laisser apparaître le caractère de leçon : son instinct de dramaturge, sa passion du vivant l'empêchent de tomber dans le sermon, Ses caractères les plus réussis sont ses gredins ou ses gredines. Il n'est pas comme Angelico, il ne manque pas son enfer. Sans qu'on puisse accuser Shakespeaie de parti pris, on peut bien dire que, dans le Roi Lear, ce qu'il y a de mieux, ce sont les méchants. Edmond est

une canaille autrement amusante que son excellent frèi et que son nigaud de père, vraiment par trop Cassandr Comme par hasard, dans le Roi Lear, les enfants de li mière sont en général un peu niais et ne font que dt sottises, tandis que les enfants du siècle se débrouille! à merveille. Cordelia, par exemple, n'est certainemei pas une fille intelligente : encore une qui, avec sa verti ne sait faire que des. malheurs ! Un de ces anges de véri1 à qui manque tout esprit de finesse et qui ne savei qu'exaspérer par leur provocation de candeur immc culée. Elle est d'une raideur ! Est-ce qu'il lui serait difficile de dire à son vieux fou de père qu'elle l'airr de tout son cœur, sans calculer ce qu'elle devra sous traire de cet amour pour son futur mari — comme l'amour était une quantité fixe dont on retranche à que. qu 'un ce qu 'on donne à un autre. Princesse des para] lélogrammes ! comme disait lord Byron de sa femm qui avait l'esprit de géométrie et qui gâcha conscier cieusement avec un sens glacial de son infaillibilit toutes les existences dont elle eut le malheur de se mêle] Le vieux Kent, qui se dévoue à son maître d'une ma nière magnifique, accumule les gaffes les plus désas treuses. Au contraire, les deux méchantes sœurs sor de bonnes maîtresses de maison et de parfaites femme du monde, qui ne disent à leur père rien que de trè naturel : il leur faudrait de l'héroïsme pour souffrir no seulement les caprices d'un vieux roi bizarre, mais le insolences de ses gens, qui font de leur château un pétaudière et se conduisent chez elles comme en pay conquis. Ainsi le poète parvient à garder dans son cont un air de vérité.

Mais il tient encore davantage à l'aspect idéal et l'impression confuse d'une espèce de drame universel dès la première scène, à je ne sais quelle violence, on

% une sensation de bourrasque, l'idée d'un drame de la nature. On devine une bataille comme celle des premiers . jours entre les forces du bien et les forces du mal. Cela se sent dans le langage, où apparaissent, par métaphore, ,conune des gargouilles qui grimacent aux flancs des -cathédrales toutes sortes de créatures inférieures, de tigres, de chacals, de licornes, de putois, de chevaux, de centaures, de chiens, d'oiseaux et de reptiles, tout un grouillement animal de bêtes dévorantes, galopantes, rampantes ou volantes, une zoologie crue! le, visqueuse ou venimeuse, toute l arche de Noé des bestiaires du moyen âge, tout le Buffon de la satire, tous les masques vicieux de la vie : on dirait dans ce grand bouillonnement infernal que l'hydre de la création agite ses anneaux et que Léviathan lève sa tête de l'abîme.

Cette tragédie englobe la nature jusqu'aux racines ..de la vie. C'est le procès de l'existence. Dès le début, elle prend des allures cosmiques. On parle d'éclipsés, de lunes troubles, de perturbations célestes. Lear interpelle le firmament et l'adjure comme un allié solidaire de sa cause. Il apostrophe les éclairs. Il charge la foudre de sa vengeance. Il lui enjoint de punir sa fille, de lui brûler les yeux, de ravager sa beauté, de rendre ses entrailles stériles. Il jette au ciel cette prière :

0 cieux 1 Si du sommet du trône de la nue

Vous aimez des mortels la vieillesse chenue ;

Si vos astres sacrés par leur rythme et leur poids Ordonnent 'aux humains l'obéissance aux lois ;

Si vous êtes anciens vous-mêmes, si vous êtes

Des vieillards qu ennoblit la neige de vos têtes, Prenez ma cause...

Et il ajoute cette parole déchirante :

Patience! ô vous, Cieux, donnez-moi patience J Patience. Il le faut. J'en ai besoin. 0 dieux ! Vous me voyez ici debout devant vos yeux,

Ces yeux qui de là-haut jugent nos destinées, Pauvre vieux accablé de douleur et d'années, Misérable en cela deux fois...

} Et il s'en va, et l'on entend les premiers roulements du tonnerre : et ce grondement sourd est la réponse des dieux. Et alors la tempête qui couvait depuis le premier acte se déchaîne et toutes les puissances de l'air, toutes les cataractes du ciel, les vents, les grains, les rafales, les grêles et les coups de la foudre se lâchent tous à la fois dans un cataclysme où la nature craque dans ses fondements et où gémissent les os et les jointures de la machine terrestre, lézardée de la voûte céleste jusqu'aux abîmes. Et c'est alors cette prodigieuse tempête du troisième acte où le vieux roi dément, escorté de son fou, dans une création en folie, apostrophe les éléments, gourmande, fulmine, invective, chassé çà et là sur la lande, sans feu ni lieu, poussé par l'aile des ouragans, jouet de la nature, si bien qu'on est tenté de donner raison à ceux qui voient en lui l'image de l Ancien des jours poursuivi par ses filles ingrates, l'autan et l'aquilon, tandis que Cordelia serait le vent du sud, le caressant zéphir, l'haleine du printemps.

6

Ce qui se passe là-haut, entre ciel et terre, sur cette plate-forme de la lande, par une nuit d'orage, dans les convulsions de la nature, sous un ciel de Jugement der-

nier, ne se raconte pas : rien que d'oser en parler ressemble à une profanation.

C'est évidemment quelque chose d'incohérent et de hagard. Cela n'a pas le sens commun et c'est sublime. C est d 'ailleurs, dans son apparent désordre, conduit et orchestré par la science la plus consommée : une immense fugue lyrique, deux actes entiers sans action, sans aucun fait extérieur, deux actes de Beethoven. Lear est maintenant tout à fait fou. Les malheurs, la colère, l'indignation, la révolte ont achevé d'égarer sa raison. C'avait été d'abord la désillusion cruelle causée par Cordelia, sa fille préférée : elle, la dernière, last and least, la mignonne, la chérie. Trahi par ce dernier sourire, la suprême volupté, la rose de son automne 1 Trahi par tant de douceur. Tous ses plans renversés, toute sa vieillesse atterrée. Il y avait de quoi déranger une tête mieux faite que la sienne. Par là-dessus, les injures et les prétentions de ses autres filles et de ses gendres. Partout des avanies, partout des rebuffades, et en retour du don le plus entier et le plus magnanime, une avarice fermée, la dureté d'une grille ou d'une porte de prison. Sous tant de coups précipités, devant cette violation des lois non écrites mais éternelles de la justice et de la nature, le pauvre homme a fini de perdre ce qui lui restait de cervelle. C'est un malheureux insensé qui se démène en proscrit, sans gîte, sur la bruyère, jetant aux vents et aux orages qu'il prend pour ses filles dénaturées des imprécations, des sanglots, des lambeaux de discours que la tempête disperse comme les loques des nuées. Et désormais s'ajoute à sa personne royale un nouveau caractère, celui du fou, de l'innocent, de l'être dérisoire, faible et irresponsable en qui toutes les civilisations (excepté la moderne) ont reconnu un objet de vénération et une chose de Dieu.

Il faudrait décomposer cet acte de la folie de Lear, montrer comment se disposent les quatre mouvements de cette étonnante symphonie : comment de nouveaux personnages, comme des instruments dans l'orchestre, entrent dans le poème : Edgar d'abord, fuyant et contrefaisant l'idiot, puis Kent, le serviteur fidèle, puis Glou- cester, et comment ce chœur à quatre voix, dans le désert, sous la débandade des cieux bouleversés, reprend le thème du désespoir, le chant malade du néant. Chose véritablement inouïe, dont Hugo n'a donné qu une parodie involontaire dans les acrobaties et les arabesques rythmeques de la scène des quatre fous, au troisième acte de Cromwell.

Ce qui se passe là, en réalité, ce n est plus du drame ni de la tragédie : exactement c'est un mystère — une sacra rappresentazione, comme dit l 'italien, un auto sagra- mental comme les plus hautes œuvres de Lope et de Calderon. Ou rappelons-nous ce qu'il y a de plus élevé dans le théâtre d'Eschyle et de Sophocle : les chœurs des Suppliantes, les hymnes des Océanides ou encore Antigone ou Œdipe à Colone, ces souverains chefs-d'œuvre que Shakespeare ne connaissait pas et qu'à lui seul a été réservé d'égaler.

Au début à'Œdipe roi (image impérissable de notre jeunesse), je revois toujours Mounet-Sully apparaissant en haut des degrés du mégaron de Thèbes :

Enfants, du vieux Cadmus jeune postérité,

Pourquoi vers ce palais vos cris ont-ils monté?

On se rappelle la suite, quelle série de forfaits il découvre et comment sa recherche aboutit à trouver que c'est lui le coupable, jusqu'à ce qu'il parte écrasé, sanglant, à tâtons, s étant crevé les yeux pour ne plus voir des crimes qui font honte à la lumière du jour. Et en

même temps que cette déchéance, à mesure qu'il s'enfonce dans la misère et la ruine, on a cette impression distincte qu 'il s'élève, qu'il monte en grade, qu'il devient quelque chose de plus grand qu'il n'était. Au début, il n'était que roi. A la fin, il est malheureux.

Cette ascension, ce progrès, cette promotion, comme dit Péguy, ce changement de signe où les valeurs se transforment, où l'échelle doit se lire à rebours et où il apparaît que l'envers des jugements du monde est la réalité ; cette opération où l'opprobre et l'humiliation deviennent leurs contraires ; ce purgatoire, cette route qui se gravit à genoux, cette rencontre de la vérité qui se fait en tournant le dos à la sagesse, cette folie qui est la raison, cette rédemption par la souffrance, c'est le Roi Lear aussi bien qu Œdipe roi.

Qu'on revoie Lear au premier acte : qu'on pense à cette démission pompeuse et ostentatoire, à cette abdication qu'il fait des charges du pouvoir, en s'en réservant l'usufruit et en attendant en retour la gloire et la reconnaissance. Il croit se dépouiller de tout et en réalité, comme un enfant, il retient d'une main ce qu'il donne de l'autre. Il ne renonce à aucune joie. Il n'abandonne que les travaux, garde la richesse et les honneurs, prête la nue propriété et jouit du revenu, en se trouvant généreux et en croyant par surcroît récolter de l'amour. Ce vieillard ne sait rien, il faut le renvoyer à l'école.

Mais sur la lande, c'est autre chose et le dépouillement n'est plus une comédie. Ici, sur ce comptoir divin, on ne se paie plus de mots. Table rase où subsiste seulement l'essentiel. Pour la première fois de sa vie, le roi Lear dans sa détresse pense à autre chose qu'à lui-même. La bourrasque qui le flagelle et qui le mortifie le fait songer aux pauvres gens. Lorsque dans ce désert où il erre se découvre un refuge, un trou pouvant servir de

toit, il a une pensée affectueuse : il a pitié de son fou.! « Va, petit, toi d'abord, dit-il. Entre, j'irai ensuite. Je vais faire une prière et ensuite un bon somme. » (Tou- " jours cette mystique de la prière et du sommeil). Mais voilà que de ce trou sort un être en haillons, un gueux qui s'était tapi là et qui était le premier occupant de cette tanière. C'est Edgar, que Lear ne reconnaît pas. Tout ce qu'il voit en lui, c'est une espèce d'Ecce homo. « C'est donc cela, un homme ! Cet être nu, qui ne doit rien à personne : ni soie au ver, ni fourrure aux bêtes, ni laine aux troupeaux, ni musc aux chats. La chose en soi, enfin ! un pauvre animal, un bipède fourchu et misérable. » Ainsi dans la pitié, l'amertume, l'abandon, le vieux roi déchu reconnaît la vanité des vanités et l'existence de la vérité.

Ce qu 'il y avait en lui de violence, d hybris, comme disaient les Grecs, d'outrage et de démesure, comme dit le moyen âge, se met au diapason. Peu à peu le vieux fou arrive à l'acceptation totale, au détachement, à la perfection. Il s'est débarrassé de la fureur de vivre, de la volonté de puissance, de toutes les concupiscences du monde et de la chair et de tout ce qui nous aveugle sur le sens de la vie. (« J'étais aveugle quand j'y voyais », dit Gloucester, les yeux arrachés). Sans doute la force des passions demeure grande dans ce Lear vraiment invincible. Et puis, l'occasion était trop belle pour le poète de profiter de cette démence pour crier son dégoût des choses. Tout le quatrième acte n'est qu'une diatribe, un étrange interlude où nous voyons rentrer en scène par un bizarre caprice un Lear couronné de fleurs (que signifient ces fleurs ? que Lear est fou, bien entendu ; mais aussi qu'il a échangé les bibelots du pouvoir pour l'amitié de la nature, et qu'enfin le poète se joue, comme Alcibiade à la fin du Banquet), L'action s'arrête, et S ha-

kespeare se livre à son redoutable humour, à ces saillies, déjà si mordantes dans Hamlet, mais cette fois beaucoup plus féroces et plus tumultueuses, à une satire de la justice, du monde, de l'amour, où il inaugure le cruel sarcasme du doyen Swift.

Mais la conclusion approche. Cordelia rentre en Angleterre à la tête d'une armée. Elle recueille le malheureux égaré, le pauvre vagabond « détraqué comme une mer démontée » ; elle le fait chercher sur la lande, le ramène par la douceur, le couche comme un enfant. Elle l'endort. A partir de ce moment, tout son rôle est divin. C'est écrit comme à demi-voix, en phrases balbutiantes, en murmures comme ce qui se chuchote au chevet d'un malade. Le rôle n'a pas cent vers, mais c est comme un flacon exigu qui parfume tout de poésie. Il se fait une accalmie dans les jours tourmentés du vieux roi. Après la nuit de la lande, un soleil hésitant semble percer les nuages. Le rayon vient éclairer la vieille tête dérangée et auguste. La scène du réveil vaut celle où l'Ëlectre d 'Euripide soigne les fureurs de son frère. Lear sort apaisé et tranquille du bienfaisant sommeil. Sa fille lui parle, et il la prend pour une vision de l'autre monde :

LEAR

Pourquoi me tirez-vous de la tombe, bourreaux ? Vous êtes un esprit bienheureux : moi, j'avoue

Que je brûle et je souffre en damné sur la roue,

Et je suis à la gêne au point que mes douleurs Comme un torrent de plomb font ruisseler mes pleurs.

CORDÉ LIA

Me reconnaissez-'Vous, Sire?

LEAR

Vous êtes morte,

Nul vivant, je le sais, ne parle de la sorte :

Ce n est pas la coutume en ce monde cruel.

Depuis combien de temps êtes-vous dans le ciel?

CORDÉLIA

Il est toujours bien loin, bien loin.

LE MÉDECIN

Il se réveille...,

LEAR

D'où viens-je? Où suis-je? Par quel charme? En quel Est-ce toi que je vois, douce clarté du jour ? [séjour ? On m'a bien maltraité. Je serais mort de peine De voir un chien souffrir tant de rage inhumaine.

Je ne sais où j'en suis. Je m y perds, et ma foi 1

Je ne jurerais pas que ces mains sont à moi. Cependant je me pique et je sens la piqûre.

Mais quel est mon état, la chose est bien obscure... Ne riez pas de moi, car je suis, je le sais,

Un vieux bien faible et j'ai quatre-vingts ans passés, Pas une heure de plus ou de moins, je vous jure,

Et pour tout dire, autant que ma mémoire est sûre Et peut me secourir dans ma vieille saison,

J 'ai peur de n'avoir plus tout à fait ma raison.

Je ne crois pourtant pas errer si je suppose

Que vos traits à tous deux me disent quelque chose. Mais je ne connais point ce pays et l'ennui

Est que je ne puis dire où j'ai passé la nuit.

Ces vêtements aussi m'intriguent. Mais en somme Ne riez pas de moi car, foi de gentilhomme,

Je crois bien, si quelqu'un d'entre vous l'oublia, Que Madame est mon cher enfant Cordelia.

La crise se termine. Lear revint presque à la raison. ill s'attendrit, l'humilité est rentrée dans son âme. Màis ce serait trop beau si cela durait ainsi. Dans la vieille légende et dans le poème de Spenser, le vieux roi est 'rétabli dans ses États. Shakespeare en décide autrement. 1 Une nouvelle rafale s 'élève. Cordelia est vaincue. Jus- qu'au bout, les méchants triomphent. Le noir Edmond qui commande l'armée de Regan et de Goneril disperse les secours envoyés par le roi de France. Au dernier acte, on voit Cordelia prisonnière avec le père qu'elle était venue sauver. C'est le malheur définitif, la fin de tous les espoirs humains, et pour la première fois dans cette extrémité, le roi Lear trouve le bonheur. Il a tout perdu, il est vrai, et Il faut dire que c'est un fou qui parle, car aucun homme de sens ne raisonnerait ainsi : il a tout perdu, mais il a retrouvé sa fille, il a retrouvé l'amour. Il est sauvé.

En prison 1 En prison 1

Nous deux tout seuls, laissant les méchants et leur rage, Nous chanterons ainsi que deux merles en cage,

Et toi, tu me diras : « Père, bénissez-moi 1 »

Et je viendrai me mettre à genoux devant toi

Et je dirai, prenant tes douces mains si bonnes :

« C'est a moi, mon enfant, qu'il faut que tu pardonnes. » Ainsi nous vivrons seuls, priant, chantant, tous deux, Oubliant tous nos maux passés, contents, heureux, Riant aux papillons et nous faisant des contes,

Tandis que des faquins de princes et de comtes

Nous tiendront des discours tout pleins de déraison ; Et nous, bien à l'abri dans la bonne prison,

Notts laisserons /a-oaB sous les nuits azurées

Rouler, flotter, jouets des vents et des marées, Des tas d'ambitions et de soins superflus, De même que la mer dans son flux et reflux, Sous la lune, parmi ses varechs et ses baves, Agite et fait descendre et monter des épaves.

Mais comment rendre cette musique :

We two alone will sing like birds i'the cage...

Oui, c'est le monde renversé : c'est ici que le dénue.ment, la défaite, la misère et tout ce qui scandalise la prudence, deviennent le salut. C'est ici qu'on assiste à cette étrange métamorphose : c'est ici que le malheur est la béatitude ; c'est la pauvreté et c'est la paix, l'abandon entre les mains de Dieu et c'est la joie. Le progrès est exactement inverse de Macbeth : Macbeth est un homme qui s'élève et qui se perd. Il ne se fie qu'à sa force et de violence en violence se précipite dans l'abîme. On le voit passer comme un torrent. Lear abdique, se défait de tout, il est accablé d'infortunes et c'est dans cet état qu 'il rencontre la délivrance, la vie de l'âme, l'enfance du cœur. Macbeth après son crime s'écrie : « Maintenant, il n'est plus rien de sérieux en ce monde : tout n'est que bagatelles. All is but toys. » Pour Lear aussi, les choses, dans sa douce folie, ne sont que des riens ; il se rit des hochets du monde ; il donne sa couronne pour un chapeau de fleurs, il s'amuse avec des papillons. Mais c'est la liberté des poètes et des saints, c'est le sourire de l'être rentré en grâce avec la vie. C'est dans sa prison que ses chaînes tombent. Rien n'a plus d'importance, tout est égal : il aime. Il joue comme fait un enfant, ou comme faisait là-bas, sur les routes de l'Ombrie, le petit homme surnaturel qui prêchait aux oiseaux et qui enseignait à frère Léon le secret de la

vraie allégresse. Le vieux roi est devenu le jongleur du bon Dieu.

Shakespeare n'est pas monté plus haut dans le chrétien. Le Roi Lear est probablement son plus grand poème religieux, si l'on entend par religion non pas un culte particulier ni une forme définie de la prière, mais l'émotion devant le mystère de la douleur du monde, cette énigme qui ne comporte aucune explication, mais qui se résout par la pitié. Cette méditation sur le problème du mal fait l'essence du tragique et c'est ainsi que la plus haute tragédie est quelque chose comme une messe, l'acte religieux par excellence (la messe est-elle dans la forme autre chose qu'un drame grec ?). Ces songeries sur la Weltschmerz formaient depuis Hamlet le fond de la pensée de Shakespeare. Elles ne le quittaient plus. Mais dans Lear, c'est tout le sujet. Macbeth ne peut plus prier, de même qu'il ne peut plus dormir. Lear prie et dès cet instant il a trouvé le repos ; son âme s'est éclairée par le renoncement et par un acte de charité.

Toute la beauté de Lear est là : cette longue tempête, ce délire, ces spasmes gigantesques de la nature, c'est un enfantement : ce n'est pas trop de cet effort pour la naissance de la pitié. « Patience ! dit Lear,

Nous naissons dans les pleurs. Tu sais qu'en la gésine Le premier souffle d'air déchire la poitrine

Et faisant violence à nos poumons surpris,

Il entre avec effort et sort avec des cris.

Voilà l'idée centrale de cette tragédie. C'est à cause de cela que Goethe la détestait. Mais Tolstoï ! Cela passerait l'imagination, si l'on ne savait de quelles taquineries est capable le vieil enfant terrible d'Iasnaïa Poliana.

C'est alors que se produit le dernier coup de théâtre. Lear et Cordelia sont prisonniers. Le mal décidément

l'emporte quand tout à coup Shakespeare, par un brusque revirement, le montre terrassé au milieu de sa victoire. L'infernale Goneril, jalouse de sa sœur, 1 empoisonne pour épouser Edmond ; celui-ci est blessé à mort en jugement de Dieu ; Goneril court se couper la gorge de désespoir. En une seule scène, par une suite de coups de foudre, voilà les méchants anéantis. On respire. On croit Lear et sa fille sauvés. Mais le mal ne disparaît pas ainsi sans laisser de traces. Il y a dans les choses une logique implacable et une sombre ironie. Avant de rendre le dernier soupir, Edmond, en beau joueur, fait savoir qu'il a donné l'ordre de faire mourir Cordelia. « Qu'on y coure ! Les dieux la protègent ! » s'écrie le duc d'Albany. Et à ces mots Lear reparaît, portant le cadavre de sa fille.

Encore un raccourci, un de ces éclairs de Shakespeare. Les trois pages qui suivent, cette quarantaine de vers de 1 agonie de Lear, je ne eur vois pas de pareils au théâtre :

Allez-vous en vous tous, traîtres, monstres, maudits ! Moi, je l'aurais sauvée. Et maintenant... Oh 1 Reste, Reste, Cordelia 1 Mon doux ange céleste,

Ne pars pas, je suis là. Ne crains pas ces bandits. Demeure encore un peu. Ha 1 qu'est-ce que tu dis ? Elle avait la voix douce, aimable, si gentille,

Chose que j'aime tant chez tine jeune fille.

On se sentait heureux sitôt qu'on l'entendait. Assassins f... J'ai tué l'homme qui la pendait.

, On songe aux vers de Pauca meœ :

Elle était pâle et pourtant rose...

ou ;

Oh 1 je fus comme fou dans le premier moment...

L'art chrétien avait inventé la mère de douleurs, cette profonde image de la femme qui en donnant le jour, ne donne que la mort. Lear pleurant sa fille est aussi beau que la Pietà de Michel-Ange.

Et ma pauvre gamine, oh ! ils me l'ont pendue.

La vie, ah ! non, non, non, je n'en veux plus. Un chien, Un âne, un rat vivraient et pour celle-ci, rien 1

Rien. Fini. Morte. Plus un souffle, plus d'haleine, Partie, elle, de grâce et de douceur si pleine 1

Tu ne reviendras plus, pauvre enfant que j'aimais. jamais plus. jamais plus. jamais, jamais, jamais.

Hélas ! j'ai beau faire, ce n'est pas cette succession de syllabes qui forment le vers le plus navré de la poésie anglaise :

Thou It come no more.

Never, never, never, never, never!

Lear a touché ici le fond du désespoir ; il n'a plus que faire sur la terre : deux vers encore et un vers inachevé et c'est tout. D'abord une de ces petites touches familières, à la Shakespeare :

J'étouffe. Dégrafez ce bouton, je vous plie.

Merci.

Il défaille, mais jusqu'au bout, il demeure courtois et gentilhomme, gracieux pour un léger service. Et puis, son dernier regard se tourne vers sa fille — et, suprême démence, illusion de mourant ou clémence tardive et dernière récompense ? il croit voir ses lèvres s'agiter :

Mais là, voyez 1... Dirait-on pas la vie;>

Ses lèvres 1... Regardez ! Regardez 1

Et il meurt, consolé, croyant qu elle respire et qu'elle lui sourit.

Ainsi trépasse ce vieil enfant de Lear, ce roi capricieux, despote et généreux, qui eut le tort de croire qu'on commande à l'amour et qu'on donne quelque chose, quand ce serait un royaume, s'il ne s'y joint le don du coeur : monarque puéril à qui quatre-vingts ans d'existence dans la fortune et dans la gloire en apprirent moins qu'une nuit de tempête sur la lande, cette nuit fameuse où d'un seul coup, comme un vieil arbre auquel le vent arrache toutes ses feuilles, il dépouilla le vieil homme : puni, quoique non criminel, et moins grand pécheur qu'offensé, more sinn'd against than sinning ; octogénaire naïvement égoïste qui trouva le salut lorsque la douleur et la pitié, en entrant dans son âme, lui rendirent la simplicité et le cœur d'un enfant. Au milieu de son désespoir, il prononça de grandes paroles, de ces mots qui étonnent les sages. « Personne n'est coupable ; il n'y a pas de coupables, il n'y a que des malheureux », dit-il. Et son intelligence, sous son bizarre chapeau de fume- terre et de bourrache, s'ouvre à la divine indulgence, à la tendresse du genre humain. Il meurt enfin, mais il s'éteint meilleur qu'il n'a vécu.

Mais Cordelia ? Beaucoup de lecteurs ne pardonnent pas à Shakespeare cette victime superflue. Il est certain qu'il ne tenait qu'à lui de la faire vivre. Son destin paraît être une cruauté sans raison ; il ne s'explique que par une vue particulièrement triste que le poète avait à ce moment de la vie :

As flies to wanton boys are we to the gods ; They kill us for their sport.

Comme à des polissons qui tourmentent des mouches,

Nous servons de jouets aux dieux, aux dieux farouches : Ils tuent pour s'amuser,

Mais il y a peut-être une raison plus profonde. D'abord, et c'est ce qui est si triste, cette Cordelia si pure n'est pas absolument innocente du malheur qui accable son père : elle aussi a une faute d orgueil à expier. Et puis, l'instinct du poète a dû le dire à Shakespeare : quand la nature forme de tels êtres, qu'importe ce qui leur arrive ? Il suffit qu'ils aient existé. « Sur un sacrifice comme le tien, les dieux mêmes jettent leur encens », dit le vieux roi à sa fille, et nulle part il ne prononce une parole plus royale. Pour les âmes héroïques, dans l'ordre des grandeurs spirituelles, rien ne compte que d'être nobles. Défaite, victoire, succès, fortune ou infortune, Jeanne d'Arc sur le bûcher, saint Louis sur la grève de Carthage, ce n'est pas en ces termes humains que se mesure votre grandeur. La nature fabrique avec indifférence des méchants et des monstres ; elle leur donne l'avantage. Elle leur -livre le monde et le pouvoir du monde et l'applaudissement de la foule des tièdes et des timides. Mais la seule gloire qui dure dans le souvenir des hommes est celle des héros et des saints. Ils meurent, mais ne pleurons pas ces victimes. Ne reprochons pas leur destin au créateur qui les a faits. Ces dévouements- là, dit l'auteur de l'Infirme aux mains de lumière, « ce sont des choses que fait la terre pour être belle quand le soleil la regarde. »

CHAPITRE V

LES TRAGÉDIES ROMAINES

1

Parmi les événements de la vie de Shakespeare, il faut compter l'emplette d'un livre qui eut sur sa pensée une influence décisive. Ce genre de faits compte beaucoup plus dans l'existence d'un poète que de savoir le nom des personnes qu 'il a connues, l inventaire de sa fortune ou de sa garde-robe. Un livre qu'il s'assimile devient un élément du Shakespeare éternel. Shakespeare doit beaucoup aux livres, aux conteurs et aux poètes, mais entre tous il en est un dont il a fait sa société, un livre où il a pris jusqu'à quatre de ses tragédies : ce sont les Hommes illustres de Plutarque.

La traduction des Vies de Plutarque par Amyot est l'acte de naissance de l'humanisme. L'humanisme, jusqu'alors monopole d'érudits, eut désormais une base populaire et posséda un instrument de culture générale. Le bonhomme de Chéronée, sans être un grand genie, semble avoir été délégué par la Providence au soin de nous léguer l'expérience antique. Son œuvre est un trésor qui s'adresse beaucoup plus au monde moderne qu'à celui du siècle d'Hadrien. Toute l'antiquité y renaît,

familière, accessible, intime, sous la forme de portraits et dans sa vie de tous les jours, dans le style de l'anecdote et de la conversation ; le vieillard s'installe au foyer comme un hôte qui a beaucoup vu, un parent qui revient de loin et qui en sait long sur le monde et les géns d'autrefois.

Shakespeare s'est nourri de Plutarque. Plutarque avait été traduit sur la version d'Amyot par Thomas North, dont le livre fut imprimé par ce réfugié normand du nom de Vautrollier, chez la veuve de qui le poète logeait. C est là qu'il a pris, dans le Songe, Hippolyte et Thésée, et dans le Marchand, le nom de Portia. Une nouvelle édition parut en 1603, et c'est à ce moment que le poète écrivit Jules César, la même année que Ben Jonson composait son Séjan.

2

LE PETIT PRINCE

Dites, Monsieur le Duc, pouvez-vous me répondre Que c est Jules César qui fit la Tour de Londre ?

BUCKINGHAM

César l'a commencée et depuis, sur son camp,

Les siècles ont bâti le reste quand et quand.

LE PETIT PRINCE

Mais ce que l'on en sait, est-ce écrit dans l'histoire, Ou n 'est-ce qu'un on-dit qui fait plaisir à croire

BUCKINGHAM

Nos pères l'ont écrit et je le crois comme eux.

LE PETIT PRINCE

Ce Jules César fut un homme très fameux... \

Ce dialogue de Richard III entre Buckingham et le prince de Galles, que son oncle fait conduire à la Tour, ma toujours paru un des passages capitaux des Chroniques de Shakespeare : touchante rêverie historique, curiosité d'enfant devant un monument du passé, pathétique évocation de la grande ombre de César au milieu des affreuses tragédies médiévales. Ce texte a la valeur d'un point d'intersection, pareil à l'insertion d'une branche, où les pièces romaines viennent s'articuler sur les pièces nationales.

Quel contre-sens de comprendre Shakespeare à l'aile" mande, comme le Luther de la poésie, la bannière du Los von Rom ! Shakespeare n'a rien tant aimé que l'Italie ; c'est là qu'il a passé une bonne moitié de sa vie imaginaire. Et quand il parle de César, quelle fierté de se rattacher à la noblesse du monde.

Rien de beau comme ce grand désir, bien antérieur à la Renaissance, qu'ont eu les peuples modernes de se trouver des titres et de prouver leur descendance. Un des livres les plus célèbres du douzième siècle est celui de Geoffroy de Monmouth, son Histoire des rois de Grande- Bretagne connue dans la version française sous le nom de Roman de Brut. Ce Brut n'est autre que Brutus (le meurtrier de Tarquin) que l'auteur considère comme l'ancêtre des Bretons, sans autre raison que ce jeu de mots, Brutus, Britons, à peu près comme Francus, fils d'Hector, serait le père des Francs. L'ouvrage n'est, il va sans dire, qu'un roman à ranger dans l'armoire des faux du moyen âge ; mais il n'en est pas moins demeuré populaire pendant cinq cents ans, il est la source d'Ho-

linshed et de vingt tragédies, de Gorboduc à Locrine, et du Roi Lear à Cymbeline. Et quand il serait prouvé que Geoffroy n'est qu'un imposteur, un Macpherson du douzième siècle (ce que je crois en effet très près de la vérité), il n'y en aurait pas moins ceci de très curieux : le faux barde écossais, père d'Ossian et de Fingal, cherche l'originalité dans une sauvagerie, d'ailleurs postiche, et dans une romantique et feinte indépendance ; la poésie, pour lui, c'était le nébuleux, le barbare, la brume et l'écume des Orcades ; pour l'écrivain du moyen âge, la gloire est de rallier la voie sacrée de l'humanité.

J'ai dit un mot de Jules César et il est peut-être inutile d'analyser en grand détail une œuvre si connue. C'est, avec Macbeth, la tragédie la plus épelée sur les bancs des écoles ; c'est une des premières que Voltaire ait adaptées. Pour Shakespeare, il était presque fatal qu'il traitât ce sujet ; la mort du plus grand des héros, la fin de l'homme extraordinaire qui conçut et réalisa l'empire de l'univers, le destin du vainqueur des Gaules, qui avait enchaîné à l'ordre romain le sauvage archipel des Celtes, était un problème auquel il ne pouvait pas échapper. C'est ne rien entendre à sa pièce que de se figurer qu'il l'a écrite pour dénigrer César et pour démolir une idole, dans le même esprit qu'un Tolstoï se sert des mémoires de Constant, le valet de chambre de l'Empereur, pour nous montrer qu'un homme replet, qui prend son tub à l'eau de Cologne et dont le mollet gauche tremble quand il se met en colère, ne peut être ni un grand homme, ni un grand capitaine. Shakespeare est trop bien né pour un tel sacrilège. Il est naturellement du parti de la grandeur. La preuve en est que tous les propos malveillants pour César, il les place dans la bouche de Cas- sius, le goujat de la pièce, le type du vil conspirateur qui déteste tout ce qui s'élève et qui pour lui-même ne se

fait pas scrupule d'être un fripon. Cette engeance est ce que le poète haïssait le plus au monde. Un poète tragique ne peut pas ne pas être pour les héros. Un Corneille est nécessairement pour Auguste, malgré les beaux yeux d'Ëmilie ; il ne peut même pas s'empêcher d'être pour Attila. Ce tour d'esprit étonne chez de petits bourgeois de Rouen ou de Stratford ; on ne comprend pas où ils ont appris à faire parler les rois. Mais c'est faire plus d'état qu'il ne convient des apparences. Lorsqu'on approchait de Rodin, qui n'était que le fils d'un employé de l'enregistrement, on était surpris de voir combien il se mouvait aisément dans le monde de ses pairs, comme il se mesurait avec simplicité aux Dante, aux Michel- Ange et aux Victor Hugo. On eût dit que cet enfant de la rue Mouffetard était né sur l'Olympe, tant il était de plain-pied avec toutes les grandeurs et se savait à sa place parmi les immortels. Shakespeare à quarante ans, quand il écrivait Jules César, n'ignorait pas davantage que le ciel fait des princes et qu'il était un de ceux-là ; il se range dans le camp de César par un mouvement d'admiration et par affinité de race, par ce phénomène de classe, dit Gundolf, qu'on appelle en allemand Ebenbürtigkeit.

Le défaut de Jules César, c'est que c'est avant tout la tragédie de Brutus, et que la figure de César se prête mal au rôle de figure secondaire ; il disparaît au troisième acte et emporte avec lui l'intérêt de la pièce. Cependant tout le rôle de Brutus est fort beau. Ce personnage de philosophe, de juste dépaysé dans l'action et trahi par elle, est une magnifique étude d'Hamlet. Brutus est aussi un hésitant, un penseur, un coupeur de fils en quatre : c'est Hamlet, moins la passion et la neurasthénie et moins le prestigieux humour que le poète prête au prince de Danemark. Mais surtout, c'est déjà presque la même atmosphère, la même ambiance de prodiges et de pré-

sages, le même halo de surnaturel, la même « aura » qui allait être (excepté dans Othello) celle des tragédies. Jules César est l'arc romain qui ouvre le passage à tout le tragique de Shakespeare.

3

On a longtemps cru que la trilogie romaine formait dans son œuvre un îlot, une sorte de continent à part et représenterait un séjour, un voyage dans un pays où le poète après cette excursion ne serait plus revenu. C'est à François-Victor Hugo que revient le mérite de s'être aperçu que ces trois pièces sont séparées par un assez grand intervalle : l'une appartenant aux premières années de la maturité du poète, les deux autres au contraire à la fin de cette période, de sorte qu'elles encadrent les grandes tragédies. Si Jules César est contemporain d'Hamlet, Antoine et Cléopâtre leur est postérieur de cinq à six ans et n'a pu être écrit qu'aux environs de 1607, après Othello et Macbeth. Coriolan et Timon d'Athènes terminent la série.

Le thème d'Antoine et Cléopâtre avait été traité par Jodelle et Carnier, et repris sur le théâtre anglais par Daniel et la comtesse de Pembroke. Antoine joue déjà un rôle important dans Jules César : c'est lui qui, au troisième acte, dans la scène des funérailles, retourne le Forum qui acclamait Brutus ; au dernier, il partage l'Empire avec Octave et Lépide. Antoine et Cléopâtre prend les choses environ deux années plus tard. Nous avions vu le partage du monde entre les triumvirs, qui étaient à peu près la monnaie du grand homme ; nous allons assister à la crise finale qui doit de nouveau réduire 1 empire à l'unité.

Ce drame représente, comme Lear, une catastrophe mondiale, mais il s'en faut qu'il ait la même violence pathétique que l'histoire du roitelet celte luttant contre les bourrasques et les vents de sa petite île. Antoine et Cléopâtre est un des ouvrages les plus merveilleux de Shakespeare et le plus somptueux peut-être de ses chefs- d'œuvre, mais on ne saurait d;re qu'il soit très dramatique ; il tient moins de la tragédie que de la nature du poème. C'est encore un de ces drames trop vastes pour la scène ; ses ailes sont à la gêne sur l espace étroit du plateau. L'action embrasse environ une dizaine d'années, du lendemain de Philippes à la bataille d'Actium ; mais en réalité, de ces dix ans, nous n'assistons qu'aux deux premières et aux deux dernières années. Tout l'espace intermédiaire est réduit à une scène. En somme, des quatre-vingt-quinze chapitres de Plutarque, le poète n'en utilise que le tiers environ, quatre pour les deux premiers actes, et le reste dans les trois derniers. J'ajoute que la pièce, comme la plupart de celles de Shakespeare, n'a pas été divisée en actes par le poète. Il est probable que celui-ci se contentait d'une coupure plus simple, d'une pause de quelques minutes vers le milieu de la pièce, après ce qui est aujourd'hui la troisième scène du III. On obtient ainsi une construction en deux parties, genre de coupe qui paraît assez ordinaire chez Shakespeare et s'applique très bien à Jules César ou à Roméo et Juliette.

Dans la première de ces deux parties, la scène se déplace tout le temps, passe d'Alexandrie à Rome, au cap Misène, de là en Arménie, pour revenir à Athènes et enfin le long des côtes d'Acarnanie, à l'entrée du golfe de Corinthe, au fatal promontoire d'Actium. C'est une de ces actions dont le théâtre est l'univers. Elle est tantôt à la cour, tantôt dans les camps, sur les vaisseaux ou chez

les Parthes, à la suite des armées en marche. Il en résulte d'abord un peu de confusion. La grandeur du spectacle embarrasse. L'esprit a peine à s'y reconnaître, à distinguer un rythme dans ces allées et venues. Peut-être le poète ne pouvait-il faire autrement. Ce n'est pas une pièce centrée comme une circonférence, mais une ellipse à deux foyers, dont l'un est Rome et l'autre Alexandrie. Du Tibre au Nil, le poème comprend les deux moitiés du monde, se balance entre les deux bords de la Méditerranée : on y voit tour à tour l'Orient et l'Occident, la terre et la mer, les palais d'Égypte, les fêtes, les devins, les eunuques, les joueuses de flûte et la sévérité romaine, les légions pesantes et la dignité des matrones ; on dirait une navette que se renvoient deux tisseuses accroupies et qui exécutent à elles deux sur la trame du monde une tapisserie, mêlant le fil de laine et le fil de soie dans une chatoyante étoffe, un magique tapis oriental.

La couleur de cette fresque historique est d'une splendeur inégalée. Aucune pièce de Shakespeare ne déploie d'une manière plus frappante ce que Coleridge appelle la « puissance de l'archange ». Comme toujours il est facile de relever dans le détail un certain nombre'd'inadvertances. Il semble que par endroits le poète se soit contenté, en feuilletant son Plutarque, d'une lecture distraite. On n'a pas manqué non plus de lui reprocher aussi des fautes de costume, comme on disait alors, ou des anachronismes, comme nous disons aujourd'hui. Cléopâtre joue au billard, demande de l'encre et du papier. Elle prie ses femmes qu'elles la délacent, ce qui suppose qu'elle a un corset, et Antoine porte un pourpoint qui s'attache au haut-de-chausses avec des aiguillettes. Voltaire le prend de très haut avec un ignorant qui commet de ces bévues. Mais qui sait si les anciens ne connaissaient pas quelque jeu qui ressemblait au bil-

lard ? Il n'y a pas grand chose de nouveau sous le soleil. L'arsenal de la coquetterie a fait peu de progrès depuis Tout-an-Khâmon, qui est séparé de Cléopâtre à peu près par autant de siècles qu'il s'en est écoulé entre cette dernière et Mme de Pompadour. Le corset de cette reine pouvait faire sourire jusqu'au jour où les fouilles de Crête nous ont révélé que les dames de la cour de Minos avaient des tailles de guêpes et nous ont sorti des statuettes qui avaient la silhouette pincée d'Yvette Guilbert. Et si quelqu'un se trompait enfin, prenons garde que ce ne soit plutôt nous que Shakespeare. Le corsage de Cléopâtre prouve simplement que le rôle se jouait dans le costume du temps d'Élisabeth. Croit-on que Véronèse ne sait pas ce qu'il fait quand il peint les Noces de Cana comme une scène patricienne dans la Venise du seizième siècle. Shakespeare n'est pas plus naïf que Véronèse.

Ce qui est étonnant, plutôt, c'est l'intuition miraculeuse avec laquelle Shakespeare, sans autre texte que Plutarque, a reconstruit une page d'histoire aussi vivante que la vie. Plutarque est un écrivain délicieux, mais qui, comme historien, vaut à peine Hérodote ; il a le charme et le travers de la petite histoire, le goût de l'anecdote, du petit détail vrai, du document humain, comme disait Concourt, mais il manque de toute vue d'ensemble. Rien n'est plus confus que sa manière de raconter la guerre civile. Comme les petits esprits, il ramène tout aux petites causes. Ce drame, qui embrasse les destins du monde et le cercle entier du bassin de la Méditerranée, se réduit dans son récit à une tempête dans un verre d'eau. Ce brave homme sent sa province et même son village. De plus, ne tenait-il pas d un médecin de sa famille, qui avait fait ses études dans le temps à Alexandrie, des renseignements défavorables sur le luxe d'Antoine. Cet honnête praticien avait connu un cuisinier du palais qui le mena devant ses fourneaux,

~l,

et il était demeuré stupide d'y voir huit sangliers à la broche pour un déjeuner. C'est comme si l'on jugeait des orgies du second Empire par le témoignage d'un carabin de Carpentras introduit par hasard dans les cuisines des i Tuileries. Ce sont ces petites choses qui donnent à Plu- Marque tant de saveur, mais elles n'aident pas à apercevoir les grandes lignes.

On est émerveillé au contraire de voir avec quelle maîtrise Shakespeare les débrouille et les met en lumière. 'Son drame (sans parler de l'écrasante poésie) est cent fois supérieur, comme étude historique, à la comédie de Bernard Shaw, César et Cléopâtre, où l'auteur s'est flatté de r faire mieux que Shakespeare. Dans ce duel de l'Orient et de l'Occident, quelle petitesse de ne voir qu'une question de personnes et le mortel charme d'une femme. César avait hésité déjà s'il ne ferait pas d'Alexandrie la capitale du monde. Trois siècles plus tard, Constantin fonda Byzance dans la même pensée. Bonaparte rêva de s'établir au Caire. A mesure qu'on s'étend vers les Indes, on doute que l'axe du monde passe par le Capitole. Lorsque Antoine adoptait les religions d'Égypte et se faisait adorer sous les traits d'Osiris, auprès de Cléopâtre- Isis, on peut se demander si, au lieu d'un accès de mégalomanie, ce n'était pas là un acte de haute politique, comme lorsque le vainqueur d'Aboukir parut en musulman dans les mosquées du Caire et se fit instruire du Coran.

Dans ce poème extrêmement complexe il y a, à côté d une fresque d'histoire et d'une peinture décorative, un drame politique et une tragédie d'amour. Le critique est contraint d'isoler ces données. En réalité, elles s'enchevêtrent ; Shakespeare ne sépare rien, il peint comme la vie créée. Cependant les deux premiers actes, jusqu 'à la crise d'Actium, sont plutôt politiques

La négociation de mariage où Octave, pour tenir An-

toine, lui fait épouser sa sœur et lui attache au cou les bras d'une femme, est en elle-même une admirable comédie. « Les femmes, c'est la politique », comme disait le vieux Talleyrand au jeune Thiers ébahi. Tel était bien l'avis d'Octave, qui dépensa plus de génie dans les ménages de sa famille que dans les affaires de l'Empire et qui faisait l'amour à toutes les femmes de Rome pour surprendre les secrets des maris.

Toute cette affaire est démêlée par Shakespeare avec la dernière finesse, comme un prologue indispensable et comme une première peinture des caractères, mais on ne saurait dire que le cœur y est. Ce manège ne le passionne pas. S'il ressort quelque chose de cette intrigue politique, c'est le mépris qu'inspire au poète la politique. A cet égard, Shakespeare est tout l'opposé de Corneille. Corneille tout autant que Hugo est l'exemple d'un grand poète égaré par la politique ; c'est ce qui refroidit, à partir de Polyeucte, ses tragédies, Othon, Sertorius, Nicomède, Rodogune, chefs-d'œuvre de mécanique et de casuistique d'État, mais qui cessèrent d'être supportables le jour où le public de la Fronde eut disparu et ne fut plus là pour s'intéresser aux discussions académiques sur le gouvernement. Corneille se figure qu'au théâtre c'est la grandeur des intérêts qui touche, ou plutôt il confond cette grandeur avec la dimension. La chose publique lui remplit la bouche. Il ambitionne la gloire de conseiller des princes et de ministre de l'opinion. C'est cela, beaucoup plus que la décrépitude du talent, qui glace la dernière partie de son théâtre. Plus il devient politique, plus il cesse d'être humain. Chez Shakespeare, l'humain prime le politique. Il sait à merveille faire parler Octave et Agrippa, mais il est visible que ses sympathies vont ailleurs ; il préfère un Eros, une Charmion, une Iras, un esclave, une chambrière, une coiffeuse, qui ne sont rien à côté de ces maîtres

-l

de l'univers, mais qui ont au moins le mérite d'aimer quelqu'un ou quelque chose qui ne soit pas eux-mêmes.

Il y a une scène, indiquée dans Plutarque, qui n'a rien à faire dans la pièce, où elle est pourtant très développée ; c'est la dernière du second acte, celle du cap Misène où Sextus Pompée reçoit à son bord les triumvirs. Pendant qu'ils sont à table, le pirate Ménas s'approche de Pompée et lui dit à l'oreille : « Veux-tu être le maître du monde ? Je coupe les amarres et, une fois au large, c'est l'affaire de trois coups de couteau. — Ah ! s'écrie Pompée, il fallait le faire sans me le dire. » Shakespeare tenait à ce mot, mais il lui était aisé de le mettre en récit. S'il l'a mis en action, c'est pour avoir l'occasion de placer sous nos yeux la misère de ces grands intérêts, la mesquinerie des personnages, l'insignifiance de rois de la terre qui dépendent du bon plaisir et du geste d'un pirate. Le triumvir Lépide s'écroule comme un porc et un matelot emporte ivre-mort sur ses épaules « ce tiers de l'univers ». Le trait, cette fois, est de Shakespeare et je pense qu'il n'a d'autre raison d'être que d'exprimer le dédain et l'antipathie du poète pour ces êtres secs et murés qui gagnent au « jeu du monde ».

4

La tragédie d'amour est au contraire un des suprêmes chefs-d'œuvre de Shakespeare et l'un des miracles de la poésie. Qu'il est beau qu'une vie d'artiste se compose avec perfection et qu'elle commence par Roméo et Juliette pour finir par Antoine et Cléopâtre.

Ce n'est pas sans raison que j'indique ce parallèle. Ne supposons pas que le poète lui-même n'y ait point pensé et qu'une symétrie obscure et instinctive n'ait pas

guidé son choix dans le second de ces sujets. Il fallait bien que Shakespeare dît son dernier mot sur l'amour. L'œuvre de jeunesse est plus célèbre. C'est pourtant la seconde qui est la plus belle. De l'une à l'autre, quel enrichissement ! Quel progrès de science et de maturité. Les jeunes gens de Vérone ne sont que des enfants auquel le poète, enfant lui-même, n'a guère pu prêter autre chose que son élan, ses impatiences et ses ardeurs : dans le couple d'Alexandrie, il a mis toute son expérience, tout son passé, son amertume, son indulgence, ses désenchantements, ses terribles clairvoyances ; il l'a construit de sa chair et de son sang, en y ajoutant, pour tout enflammer, ce dernier rayon qui incendie le crépuscule avant la nuit.

Quand il n'y aurait que cela, ce serait déjà une chose inouïe. Ni elle, ni lui ne sont jeunes. Cléopâtre, nous dit Plutarque, est morte à trente-neuf ans, Antoine à cin- quante-six. Et comme leur liaison a duré quatorze ans, Antoine, au début de la pièce, (qui commence, on l'a vu, deux ans après Philippes) est un homme de quarante- cinq ans ; c'est l'âge du poète au moment où il écrit. Déjà Othello était un amoureux sur le retour et c'est ce qui donne à sa passion une fureur que n'ont pas celles des jeunes gens. Mais ce qui ne s'était jamais vu, au moins depuis Didon et le quatrième livre de Virgile, c'est une héroïne qui ne fût pas une toute jeune femme. Même les femmes mariées de Racine sont très jeunes. Phèdre a vingt ans. Cléopâtre est probablement la première figure au théâtre Ge parle bien entendu des emplois d'amoureuses) qui soit une femme mûre, une femme de quarante ans. C'est une vieille maîtresse et une femme qui, comme Antoine, a déjà tout un passé. Les deux amants, dans leurs colères, se crient leurs vérités :

Je t'ai connue usée.

Quel tendron tu faisais quand je t'ai ramassée /

Va, va, rappelle-toi. Je t'ai prise en effet

Comme un vieux rogaton sur un coin de buffet,

Le rebut de César, les restes de Pompée,

Un déchet, une froide et sale ripopée...

On parle de sa lèvre défraîchie, et elle-même soupire de n'être plus ce qu'elle a été. Son corps savant conserve les empreintes de plus d'un amour. Telle est celle qu'Antoine appelle « sa couleuvre de l'antique Nil ». Pour lui, c'est une tête grise, vieillie dans les débauches et les travaux de la guerre, un soldat habitué à tous les excès et à tous les contrastes de l'énergie et du plaisir. Shakespeare, dans ce couple étonnant, devance de deux siècles ce qu'osera Balzac dans sa Femme de trente ans. dans ses Mme Marneffe et ses baron Hulot ; il déplace, il piolonge la limite d'âge de l'amour. La femme n'avait qu'une saison. Poètes et romanciers ne lui accordaient que le printemps ; Shakespeare et la nature lui ajoutent et l'été et l'automne, il double et triple son existence, lui permet d'user sans rougir les derniers battements de son cœur. Il rétablit ses plus beaux jours et sa suprême vendange.

Antoine est grandiose. Cette figure de fils d'Hercule, de héros nonchalant, inégal, sensuel et dissolu a été traitée par Shakespeare avec prédilection. On dirait que le poète s'est plu à contempler quelques-uns de ses traits dans ce puissant miroir. Il est adoré de son monde. Octave lui-même l'admire. Le pilier de l'univers, le seul héritier du génie de César, sa fortune ne l'enivre pas ; dans les revers, il est au-dessus de lui-même. Cet ami des délices, dans sa retraite de Modène et dans sa traversée des Alpes, a étonné l'armée par des prodiges d'endurance. Il peut exiger de son corps toutes les voluptés comme toutes les privations, aussi à l'aise sur la dure que sur un lit de roses,

spartiate et sybarite, sans principes, capable de tout, sans illusions et sans orgueil, créature vraiment royale et digne de la pourpre, parce qu'il n'y tient pas et qu'il en sait la vanité. Il a dans la main tout le pouvoir, mais il y a une chose qu'il lui préfère, c'est l'amour et le droit de mépriser la puissance. Il peut passer instantanément de l'abandon complet à l'activité de la bataille, et d'une nuit d'orgie à la tête de ses troupes. Le soldat est fanatique de ce général invincible qui conserve sur le trône l'insouciance du soldat, qui s'attable sans morgue avec lui au cabaret et garde sous son poil poivre et sel le cœur léger d'un lieutenant. Magnifique, les trésors du monde, il ne les possède que pour les donner. Il distribue, avant sa dernière bataille, des cargaisons d'or à ses officiers et les engage à le quitter. Il renvoie à son viel ami Enobarbus, qui l'abandonne, tous ses bagages avec un mot affectueux, qui fera mourir de honte le malheureux écrasé du reproche de cette générosité. En un mot, c'est un être splendide sans aucune vertu mais sans aucune hypocrisie, faible et trompeur comme tous les hommes, dégradé peut-être mais avec des éclairs qui rachètent tout, un de ces êtres selon le cœur du poète qui s'acceptent tels qu'ils sont, qui ont le courage de leurs faiblesses et qui, en face de la loi, que représente le chiche Octave, sont les enfants chéris de la nature, coupables, désordonnés, humains. Octave le connaît bien, quand il lui jette sa sœur entre les bras, comme il lui mettrait une pierre au cou ; il sait trop qu'il n'a jamais su dire non à une femme. C'est là chez ce héros le défaut de la cuirasse, comme ce fut celui de son aïeul Hercule. Antoine aussi le sait, et cela ne l'empêche pas de parler d'Octavie et de Fulvie elle-même avec des mots de poète. Cette faiblesse le perd et le fait admirer. Dès la première scène, quand il paraît avec sa maîtresse dans le cortège et l'éclat de ce qu'ils appellent (d'un mot annun-

ziesque) le vivre inimitable, il nous gagne le cœur par l'immensité du désir et par je ne sais quoi de plus grand que le monde :

La terre est de la boue et ce fumier engraisse

La bête autant que l'homme. Il n'est qu'une noblesse, La seule qui nous reste en ce monde : — ceci.

Et il baise les lèvres de Cléopâtre. Ce geste contient tout le poème : le poème d'un homme qui dans un baiser peut oublier la terre et sur les lèvres d'une femme est capable de boire la sensation de l'infini.

Quant à elle, comment la décrire ? Qui est-elle ? Peut-on le définir, ce charme insaisissable ? Ce nez de Cléopâtre, qui, s'il avait été plus long ou plus court, la face du monde était changée, comment Shakespeare veut-il que nous nous le représentions ? J'ai le regret de dire qu'il ne se la figure pas du tout comme une beauté. Il ne se doute pas que c'était une Grecque pur sang, une Tanagra, la race intacte des Ptolémées. Par amour de la beauté brune, il se la peint comme une gipsy, une gitane à la peau de réglisse (a tawny front), « toute noire des morsures amoureuses du soleil ». Tout ce qui la touche est caresse ou violence d'amant. En mourant, elle rendra la mort même amoureuse, saura en faire une volupté.

Grande ? non. Belle ? non. La grâce incarnée. Son portrait, nous l'avons par contraste, quand elle se fait faire pour en rire et se rassurer, celui de sa rivale Octavie : maigre, sans doute, peu de chair, visage mince, tout en finesse, un petit front pétri d'intelligence. Elle se fait dire aussi qu'Octavie est plus petite qu'elle, et on lui parle de sa majesté. Cependant, l'espiègle qui avait trouvé moyen d'entrer chez César dans un paquet de hardes sur l'épaule d'Apollodore, ne pouvait être fort imposante. Mais elle était bien autre chose ; cette petite merveille, dit

Michelet, était mille femmes en une seule, toutes les séductions, toutes les fantaisies, tout un arc-en-ciel d'arts et de talents variés avec le don de toutes les langues. Jeune, on a vu qu'elle ne l'est plus, mais d'autant plus instruite, experte en toutes les ruses des sens et de l'amour, et surtout d'une force de vie irrésistible, d'une rapidité qui est son éternel attrait : un être de fuite et de caprice, infinie en ses ressources et ses métamorphoses, ayant un ressort, une vivacité, un inattendu, une puissance incroyable de sensations, émettant vingt idées différentes à la minute, souffrante, mourante et en un clin d 'œil ressuscitée, dansante, innombrable et inépuisable : un composé de flamme et d'esprit, une de x:es créatures qui se rient de l'âge, une de ces magiciennes auprès desquelles on passerait sa vie sans une seconde d ennui et qui certes sont capables de vous faire souffrir, mais les souffrances qu'elles causent dégoûtent de la paix qu'on trouverait ailleurs.

On dit qu'elle se conduit dans la pièce comme utie fille. Mais non, elle est femme, rien de plus, l'extrait, l abrégé de son sexe, dit Byron, cet amateur de femmes : frivole, affectueuse, triste, tendre, fausse, étourdie, taquine, soumise, caline, hautaine, dévouée, lâche, traîtresse et pourtant amoureuse, reine toujours jusqu'au bout des ongles et jusqu'au bout coquette, la diablesse ! « coquette avec l'aspic comme avec son amant. » Dangereuse, certes, comme un de ces êtres qu'on rencontre peût-être pour son ivresse, mais dont on est bien sûr que ce n'est pas pour son bonheur : mais dans sa situation, lâchée à vingt ans par César, abandonnée d'Antoine, menacée par Octave, reine et femme, que veut-on qu'elle fasse ! N'est-ce pas exagéré de lui demander la morale d'une matrone romaine que. protège l'arsenal des lois ? Elle se sert de ses armes, voilà tout. Elle tâche de retenir Antoine, à qui elle n'est pas fidèle, mais qui est après tout son amant de cœur, comme

une souveraine de son rang se donne à un bel aventurier, et puis, quand elle le voit perdu, elle fuit, n insiste pas pour couler avec ce cadavre. Elle cherche à circonvenir le vainqueur ; elle tient à la vie, cette créature prodigieusement vivante, et la vie à ses yeux n'est rien sans une couronne. Elle est femme, c'est-à-dire « nature » : l'instinct de la liane qui embrasse la plus forte tige. Quel mal à cela ? C'est la vie, qui n'est pas une question de sentiment. Cléopâtre a ce magnifique réalisme des femmes, leur dédain de la phrase et des conventions, leur absence de scrupules et du sentiment de l'honneur, ou plutôt elle a le sien qui lui commande de régner et d'obéir aux faits. Telle elle est, jusqu'à un petit choc intérieur et secret, qu'elle n'avait jamais prévu et qui soudain la transfigure, en lui faisant découvrir en elle un je ne sais quoi qu 'elle ignorait et qu'elle préfère à la vie.

C'est bien ce danger même, cette insécurité, ce charme flottant de l'enchanteresse qui lui attache son rude et magnanime amant ; il l'aime comme la gloire et la guerre, comme on aime son péril et sa perdition. Des mille traits dont Shakespeare la peint dans l'extraordinaire variété de ses aspects, il y en a beaucoup qu'il a pris dans Plu- tarque, sa gaminerie, son imprévu, son invention comique : les croquis de la légère reine courant incognito déguisée en servante comme une chambrière au bras d 'un tourlou- rou, la scène où, pêchant à la ligne, elle fait par un de ses plongeurs piquer un poisson sec à l'hameçon de son amant, ou encore le tableau splendide du deuxième acte, le récit de sa flottille remontant le Cydnus, où elle apparaît à Antoine vainqueur de l'Asie-Mineure, sur un vaisseau de pourpre et d'or, en déesse des eaux entourée de nymphes et d'amours, nageant sur une mer de chants et de parfums. Telle se montre Cléopâtre et à l'instant elle fait la conquête du conquérant.

Mais à côté de ces traits historiques et officiels, dont la source nous est connue, il en est d'autres, fondus aux premiers, et qui trahissent une autre origine. C'est d'abord le langage, si étonnant de naturel, un style nu, à peine écrit, rien que des petites phrases courtes, des répliques de deux lignes, un rôle entièrement dénué de littérature, sans couplets, sans tirades, d'une notation toute moderne. Lorsque Antoine, au troisième acte, lui fait une scène d injures et lui jette à la face son passé, toutes ses trahisons, comme un paquet d'ordures, elle l'arrête net par quatre petits mots : « Not know me yet ! Tu en es là ? Tu ne me connais pas encore ! » Un mot qui vaut le : « Qui te l'a dit ? » d'Hermione, le : « Tu le savais !» de Phèdre. Seulement tout le rôle est écrit avec des mots pareils, de ces mots qui ont l'air entendu. Ou bien les quatre vers que voici :

Je l'ai vue

■f, Sauter à cloche-pied trente pas dans la rue

Et pâle, s 'arrêtant, sans respiration,

Tirant de sa faiblesse une perfection,

Hors d 'haleine, parler, plaisanter et sourire

Et faire en défaillant rayonner son empire.

Derrière de pareils traits, si pantelants, si individuels, on croit bien entrevoir une certaine femme, on devine le modèle vivant et la créature de chair ; est-ce l'ombre de la Dark Lady, la brune sirène des Sonnets, la perfide mus\*l.cienne jadis tant aimée du poète ? Cela est impossible à dire. Mais qu'il y ait dans Cléopâtre quelque chose de vécu, qu'elle trouble et qu'elle émeuve comme font seules les filles du songe quand elles ont passé par les désirs ou par les sens d'un homme de génie, cela aussi est clair comme le jour. D'où la magie de cette figure : le poète savait par quels sortilèges une Cléopâtre dompte et mène en laisse un héros.

5

Au milieu du troisième acte, nous sommes à Actium : les amants se sont réunis et la bataille se prépare. C'est la crise. Elle occupe quatre scènes. Le poète suit le récit de Plutarque, qui dit que c'est pour plaire à Cléopâtre qu'Antoine se confia à la fortune des flots et s'obstina à vouloir une bataille navale. C est la version la plus simple et la plus pathétique et il est naturel que Shakespeare l'ait choisie. En réalité cette tactique était fort défendable et s'explique tout autrement que par une folie d'amour. La reine d'Égypte disposait d'une immense supériorité navale. Antoine se souvenait de Pharsale où Pompée avait eu le tort de renoncer au même avantage pour livrer une bataille terrestre. Il est vrai qu'il manquait d'équipages. Il y remédia en embarquant sur ses plus gros vaisseaux vingt mille légionnaires. Chacun de ces monstres était une forteresse dont l'ennemi devait faire le siège. Les petits navires d'Octave pouvaient peu contre ces masses ; l'éperon se brisait contre leurs carapaces de bois. Enfin, en cas de malheur, restait la ressource de jouer à terre la suprême partie. La bataille demeura quatre heures indécise. Elle semblait même tourner contre Octave, quand on ne sait pourquoi Cléopâtre, qui avait voulu assister au combat, prit la fuite en emmenant ses soixante galères et Antoine, saisi de vertige, la suivit. Alors, ce fut le désastre. L'armée, pendant huit jours, refusa de croire à la défection de son chef.

Cette panique demeure inexpliquée. Crise de nerfs ? Trahison ? Impossible de savoir ce qui se passa pour Cléopâtre. Pour Antoine, ce n'est que trop clair : soit qu'il voulût arrêter sa maîtresse, la ramener, l'empêcher de tout livrer à Octave, soit qu'il eût l'espérance de se

défendre encore en Égypte, le malheureux partait à la remorque de la fugitive :

Entre elle et l'univers qui s'offraient à la fois

Il hésita, lâchant le monde dans son choix.

Le reste de la pièce se passe en Ëgypte : c'est là que se déroulent, désormais immobiles et statiques, les deux derniers actes de la tragédie. Et quelle que soit la beauté de tout ce qui précède, il est clair que le poète a tout écrit en vue de cet immense poème héroïque et funèbre. Deux actes d'agonie ou mieux d'apothéose ! Deux actes où les amants, montant sur leur bûcher comme sur un lit nuptial et funéraire, préparent leur immortalité. Inutile de résumer les batailles finales où le vieux lion se réveille ; la dernière victoire, l'aube fatale où les sentinelles entendent des musiques mystérieuses et la retraite des dieux qui désertent, la dernier revers, le dernier soir et le dernier couchant où le héros, dans les écroulement de braises des nuées, voit le crépuscule de sa fortune et la chute de son astre. Trahi par le destin, trahi par Cléopâtre, il s'apprête à mourir quand il apprend qu'il se trompait et que sa maîtresse, loin de le livrer, l'a précédé dans le tombeau. Alors il se rend : le dernier lien se rompt, sa tâche est finie sur la terre et ce sont ces cadences, dont rien jusqu alors dans Shakespeare n'égale la majesté : « Désarme-moi, Eros : ma longue journée est faite, il faut dormir,

Unarm, Eros : the long day's task is done, And we must sleep,

mouvement que traverse une fanfare de Ronsard :

Là, morts de trop aimer, sous les branches myrtines,

Nous verrons tous les jours

Les anciens héros auprès des héroïnes

Ne parler que d'amours...

Et il se jette sur son épée pour retrouver dans la mort l'inoubliable amie. Mais Cléopâtre n'est pas morte : elle n'a fait, une fois de plus, que jouer la, comédie et feindre le coup du suicide en se cachant dans son mausolée. Suprême citadelle, réduit d'où elle espère encore sortir victorieuse, exercer son dernier chantage et où du moins elle se sent maîtresse de choisir ou la mort ou la vie. Antoine, qui respire encore, se fait porter à ce tombeau. On le hisse par une fenêtre et il rend l 'âme dans les bras de Cléopâtre :

Je meurs, Cléopâtre, je meurs.

Je ne demande aux dieux qu'un sursis et n'implore Qu'un seul instant, un seul, le temps de mettre encore Ma bouche sur ta bouche, ô reine 1 et d'y poser Après tant de baisers, ce suprême baiser.

Plus un reproche, plus un regret : Antoine meurt content. Il n'exige même plus la fidélité de ce qu'il aime : il aime et cela suffit. Il lui enseigne lui-même comment se conduire avec Octave. Il trouve tout simple d'être trahi. Que lui importe ? Il échappe à la grande illusion : il a déjoué le « piège du monde ». Il n'attend rien : il n'a plus pour sa perfide maîtresse que des mots d'extase et de gratitude, il expire en lui disant cette litanie : « Étoile de l'Orient ! Lumière du monde ! Astre de mes nuits ! 0 Eastern star 1 Day of the world 1 Our terrene moon. » Sa vie s'achève dans une bénédiction ; son dernier geste égale et surpasse le premier. « Les empires sont de la boue... La noblesse de la vie est ceci. » Il est le vainqueur du monde, celui qui a donné le monde et la vie pour un baiser.

Alors par cet exemple, Cléopâtre elle-même est emportée : l'amour lui montre le chemin, elle a trouvé la voie glorieuse. Comment traduire sa sublime lamentation sur le cadavre, la désolation subite de ce veuvage, la terre

vide, l'absence immense du héros et la lune « cherchant un reste de grandeur dans le désert du monde. »

Le cinquième acte est rempli par la mort de Cléopâtre.

Toutes les ruses, tous les artifices, tous les stratagèmes qui avaient rendu cette femme unique pendant sa vie et qu'elle avait employés pour assurer sa couronne, son plaisir ou ses jours, elle s'en sert désormais pour déjouer le vainqueur ^ et pour lui dérober sa mort. Elle veut, en artiste et en reine, soigner son dernier acte et finir en beauté. Comédienne inimitable ! Une reine est toujours en scène : il s'agit de ne pas déchoir, de frustrer Rome et de sauver la gloire de Cléopâtre. A quoi bon vivre ? « Être César, quelle pitié 1 » Il n'y a qu'une grandeur, quand on a été Cléopâtre, c'est de ne pas accepter la honte de se survivre et de mettre soi-même le point final à l'aventure. Depuis longtemps, elle a préparé à tout hasard son évasion : elle avait cherché par des expériences assidues s'il n'existait pas une mort exquise et délicieuse : à partir du moment où elle a reçu le paysan qui lui apporte le panier de figues et où elle tient avec l aspic la clef de sa prison, elle cesse de louvoyer, plus un instant d'hésitation : elle fait sa dernière toilette ; femme jusqu'au bout, le souci de paraître l'accompagne au seuil de l'immortalité. La mort même lui devient douceur, elle s'y jette comme aux bras de l'amour :

Je pars pour le Cydnus. Je pars. Soyez sans crainte, Je n' ai pas peur. La mort, qu'est-ce que c'est ? L'étreinte D'un amant qui fait mal et se fait désirer.

... Ma robe, ma couronne.

Je ne te boirai plus, ô jus d'Egypte 1 Donne.

Je sens monter en moi des désirs d'infini.

Antoine appelle. Assis sur sa couche à demi,

Je le vois applaudir ma gloire non commune

Et je l'entends railler César et sa fortune,

La fortune, présent vain et fallacieux

Qui prélude au courroux redoutable des dieux.

Mon époux, me voici / Je suis fQrt". Ta femme,

Je la suis à présent. Je suis toute air et flamme

Et laisse, comme un feu brûlant sur les autels,

Aux éléments grossiers mes atomes mortels.

Rien de pareil à ce triomphe de la mort. Car cette mort est un triomphe. Presque toujours à la fin des tragédies de Shakespeare, on a le sentiment que ce qui vit ne vaut pas ce qui meurt : Fortimbras ne vaut pas Hamlet, Lodo" vico ne vaut pas Othello, Albany ne vaut pas le roi Lear ; Octave, quelle figure sèche auprès de ces amants. Les vrais maîtres du monde sont ceux qui ne sont plus, quia non sont. Mais nulle part cette impression n'égale celle qui se dégage de cet épithalame. Je ne sais qu'un chant qui s'en rapproche, — les dernières paroles d'Isolde et cette mélodie :

Mild une leise, Wie er lachelt,..

Mais encore il me semble que le rythme lui-même en a été dicté au musicien par les syllabes mourantes de l'héroïne de Shakespeare :

As sweet as balm, as soft as air, as gentle...

« Suave comme un baume, doux comme la brise, ô caresse... 0 Antoine ! » Ai-je tort d'entendre sur ces paroles planer les grandes ailes du finale de Tristan ?

Incomparable mausolée ! « Quel tombeau de la terre se vantera d'enfermer un couple aussi fameux ? » Couche nuptiale plus pathétique que celle qui unit les époux de Vérone dans le sépulcre des Capulets. Que savaient-ils,

ces innocents si pressés de mourir, victimes touchantes cueillies par le premier orage et que le premier froid glace dès le matin. Qu'ont-ils de commun avec nous, ces jeunes impatients qui tout de suite se brisent ou se cabrent et refusent la vie qu'ils ignorent, parce qu'ils ne la trouvent pas faite à l'image de leurs rêves puérils. Manibus date liliaplenis : répandons sur leurs corps les fleurs pâles d'avril et les calices incolores de l'anémone virginale ; donnons-leur la neige fragile des vergers, la blancheur de l'année qui n'a pas vécu encore. Mais à ceux-ci, vieillis dans la vie et l'amour, vétérans qui n en étaient point à leur premier assaut, à ceux-ci qui savaient, qui connaissaient la passion, ses orages, ses roulis, ses compromis, ses trahisons, ses hontes, qui en portaient les cicatrices, qui s'étaient bravement battus et qui à travers tout, malgré la guerre, les embûches, les infidélités, s'aimèrent jusqu'à la mort, pour ceux-ci l'œillet rouge et la gloire et le sang et la pourpre des roses.

« Ce serait une belle vie, dit Pascal, que de commencer par l'amour et de finir par l'ambition. » Shakespeare dit : commencer par l'amour et finir par l'amour. T'is paltry to be Cœsar. Qui ne sent comme Cléopâtre ? Qui ne voit qu'à cette heure le plus royal trône de la planète, c'est ce tombeau où se consomme une destinée éclatante et où se meurt la première beauté de l'univers ? Il n'y a point de gloire humaine qui égale cet holocauste. Octave lui-même, ce froid renard, en a la sensation : comme il est peu de chose auprès de ces vaincus. Combien ses petites habiletés, ses médiocres adresses, par lesquelles il est venu à bout de faire trébucher un grand homme, sont mesquines. Subtil comme il l'est, il est joué par une femme qu'il méprise : il suffit qu'elle cessât de tenir à la vie et que « comme une laitière ou une fille de ferme amoureuse », cette reine, toute à son amant, comprît, comme dit Leopardi, la genti-

lezza del morir, la n'oblesse de faire « ce geste qui termine tous les autres : »

it is great

To do that thing that ends all other deeds.

Il éprouve devant elle ce que nous sentons si souvent devant un lit funèbre : cette impression solennelle de la majesté de la mort, ce caractère définitif, total, massif d'un être qui ne changera plus, qui se résume dans sa forme et se fixe dans des grands traits, d'un être qui a dit son dernier mot et qui semble juger la vie, comme on l'aperçoit d'un côté qui nous est encore interdit. Que de fois auprès d'un mort avons-nous ce sentiment de notre subite insignifiance et au contraire de l'importance que revêt le personnage qui gît là, d'une dignité nouvelle qu'il vient de recevoir, d'une initiation qui confère au plus humble des morts une noblesse inconnue. Auprès de ce sacre de Cléopâtre, que pèse la couronne du mince frère d'Octavie. Il le sent lui- même malgré lui et à cette femme détestée, à cette créature de caresses, à ce vase d'amour et d'aromates, il rend, lui, l'homme de la règle, le légiste romain (ou plutôt le poète lui rend par sa bouche) un involontaire hommage. Sa grâce est la plus forte :

On dirait, à la voir gracieuse et si tendre,

L'image du sommeil couchée et prête à prendre, Tant même morte elle offre encor de volupté,

Un autre Antoine aux rêts puissants de sa beauté.

Plus que jamais les délices du monde, l'étoile de l'Orient : jamais davantage Cléopâtre, jamais plus forte que dans la mort ni plus reine què dans son tombeau. Comme à la fin de Lear et à la mort de Cordelia, mais en caractères plus lisibles, il se dégage de ce spectacle la grande idée de mélancolie qu'exprime Byron après Waterloo, cette idée

du peu de cas que les dieux font de la fortune, quand on voit à qui ils la donnent : l'idée de la vanité des choses, que le centre de la gloire se trouve dans la défaite, coïncide avec elle, lui est intérieure, identique, écrite comme un filigrane dans le tissu du malheur ; que toutes les victoires sont contestables et précaires, tandis qu'on ne peut rien contre qui, comme Léonidas, s'est ancré solidement au fond d'un illustre revers, qu'un tel homme s'inscrit à la fois dans le même granit noir de l'honneur et d'un beau désastre. Consolation de nirvâna qui plane sur ces deux actes funèbres d'Antoine et Cléopâtre.

Vue de ce point culminant d'une grande infortune, qu'est-ce que la vie ?

Écoute. Tu connais, Eros, ces paysages

Que crée à l'occident l'éther aux cent visages :

C'est parfois un nuage à forme de dragon,

Une vapeur qu'on prend pour un ours, un lion,

Un donjon élevant sa tête crénelée,

Une cfme fourchue, une roche écroulée,

Une plage où le flot déferle au bord des mers, Quelque bleu promontoire aux flancs de bois couverts, Hiéroglyphes du ciel rêveur où le vent passe, Prestiges irréels de l'air et de l'espace.

Tu les as vus, Eros, ces jeux pourpres et noirs, Illusoires décors du théâtre des soirs.

Le temps d'une pensée et l'éclatant Pégase

Qui cabrait son poitrail vers l'astre qui l embrase

Se dissipe et n'est plus dans le gouffre sans fond Qu'une onde qui dans l'onde informe se confond.

Eh bien 1 Je te le dis, mon cher Eros, ton maître N'est plus qu'un de ces corps en train de disparaître ; Antoine n'en a plus pour longtemps cette fois

A garder, mon ami, la forme où tu le vois.

A ce discours répondent les paroles de Cléopâtre à

Proculeius envoyé par Octave Î

J'ai rêvé qu'il était un empereur Antoine. La terre se jetait dans ses bras de géant. Les pas de ce colosse enjambaient l'océan. Son bras levé semblait le panache du monde. Sa prodigue largesse, automne où tout abonde, Et semblable au trésor des arrière-saisons, Donnait sans s'épuiser et redoublait ses dons. Et jamais submergé par l'ivresse et la joie, Il n'était de ces cœurs que la volupté noie, Mais pareil au dauphin, dans les plaisirs, son dos Bondissait au-dessus de la crête des flots. Les rois de l'univers marchaient dans sa livrée. Et lui, sans nul souci de leur suite enivrée, Ainsi qu'un laboureur qui sème dans son champ, Allait, laissant tomber de sa poche, en marchant, Pour son troupeau comblé de valets et de princes Une vaisselle d'or d'îles et de provinces. Voilà mon songe. Eh bien ! Proculeius, crois-tu Que les dieux referont jamais tant de vertu Et me rendront jamais dans ces jours que j'achève Un homme comparable à l'homme de mon rêve?

Sur la terrasse de ce mausolée, quelle pompe d'apothéose. C'est un phare que le poète allume, un astre qui pour les siècles illumine le paysage de la Méditerranée. Pas une plainte, pas un regret : ces deux longs actes de la catastrophe, ce n'est pas une chute, c'est une fête, une fête sur un sacrifice, un acte de transfiguration où le couple héroïque, consumant ses attaches de chair, renaît à l'immortalité. Mystères de l'Orient où les bàcchantes près de Byblos célébraient les rites d'Adonis. C'est le sens de ce

chant de mort et de ce Vœ victoribus, le plus grand hymne qu'on ait écrit à la gloire de l'amour et du néant.

6

Coriolan est un drame nu, mais à peine moins beau qu'Antoine et Cléopâtre : presque ce qu'on nomme un monodrame, une tragédie à un seul personnage, tant la figure du héros domine toutes les autres.

Le sujet, tel qu'il est rapporté dans Plutarque, n'a pas besoin d'être raconté. Le poète a suivi son auteur pas à pas et sur le titre de sa tragédie s'honore de s'être borné au rôle de traducteur. Pas plus que Plutarque il ne pouvait se douter que l'histoire du héros attendri par sa mère, au moment où il allait tirer vengeance de sa patrie, n'était qu'une historiette pieuse, un conte fait à plaisir pour expliquer la fondation d'un temple comme tant d'autres légendes de sanctuaires et de pèlerinages ; il prend le récit argent comptant, comme tout le monde l'a fait jusqu'aux travaux de Niebuhr et d'Ettore Païs.

La pièce, d'un mouvement très simple et comme linéaire, commence dans le tumulte du champ de bataille, continue par les luttes intestines du Forum et s'achève au dernier acte dans un conflit tout intérieur par la victoire que le héros remporte sur lui-même. Déjà dans Lear et dans Antoine, les personnages principaux étaient de stature surhumaine, dessinés à une échelle plus grands que nature. Dans Coriolan le héros prend les proportions du style monumental. Il écrase les autres personnages, comme dans ces sculptures archaïques où la figure du roi domine des armées de pygmées. A ce trait nouveau chez Shakespeare s'ajoute l'immobilité. D 'un bout à l'autre de la pièce, le héros ne varie guère. Il reste

le même personnage grandiose et tendu, supérieur aux événements qui viennent le battre sans modifier sa destinée. Cette sorte de pétrification s'observe dans les tragédies de la vieillesse de Corneille comme dans celles de la dernière manière d'Ibsen.

Coriolan est d'ailleurs un drame assez ibsénien ; le thème rappelle celui d'Un ennemi du peuple. Après le drame des passions comme on le trouve dans Othello et qui dure le temps d'une crise, le poète évolue vers le drame des personnes, ce drame qui commence en naissant et qui dure toute une vie. Coriolan est encore une de ces natures « trop belles pour ce monde » et qui sont faites pour se briser contre lui ; leur grandeur dépasse trop la médiocrité humaine. Il a un sentiment si délicat de l'honneur, que l'idée d'une récompense est pour lui une humiliation ; la louange contient un jugement qui le supplicie, il a cette modestie des grands orgueilleux que l'éloge blesse et qui ne reconnaissent point de juges de leurs mérites, parce qu'eux- mêmes n'arrivent pas à remplir l'idée qu'ils s'en font et qu'ils se sentent toujours au-dessous de ce qu'ils voudraient être. Il y a des artistes que les compliments crucifient, parce qu'au fond les belles choses s'admirent en silence et exigent moins l applaudissement que l'adhésion du cœur. Coriolan ne recherche rien sur la terre que de pouvoir s'aimer lui-même, c 'est-à-dire d être tel que le lui commande son instinct difficile de la vertu et de l'honneur. Placez cet individu inquiet, ombrageux, mettez ce soldat fier et muet dans la situation cruelle pour lui où non seulement il lui faudra recevoir des honneurs, mais encore les solliciter, où non content de toucher le salaire de ses services, il devra faire semblant de ne pas le mériter et de tout devoir à la grâce d'une foule qu'il méprise ; placez ce militaire en présence des électeurs, vous sentez qu'il fera le plus cassant des candidats. De ce contact, il

se retirera ulcéré. Ce sera un jeu pour les tribuns d'ameuter la canaille contre cet aristocrate et de faire exiler le sauveur de la patrie.

Cette opposition du héros et de la foule, de l'unique et du nombre, est tout le drame de Coriolan. Shakespeare a rarement manqué l'occasion d'exprimer son dégoût de la multitude. Dès Henry VI, l'épisode de la Jacquerie et la scène du faux miracle sont des satires très vives de l'imbécillité populaire. Dans Jules César, la grande scène du III, l'acte des funérailles est une page fameuse. Elle est toujours d'actualité. Le tableau se décompose en deux . parties. Premier mouvement : Brutus se justifie du meurtre de César : « J'aimais César, dit-il, mais j'aimais mieux la liberté. » Ovations : « Vive Brutus ! Faisons Brutus César ! » Il n'y a pas de trait plus méprisant. Deuxième mouvement : Antoine monte à la tribune, il rend hommage à la vertu de Brutus : « C'est un honnête homme que Brutus... » Et tout en répétant que Brutus est un honnête homme, il fait plaindre César, il émeut l'auditoire en lui montrant la toge sanglante, il achève de retourner les cœurs en lisant, en se faisant réclamer par le peuple le testament d< César. A la fin le même peuple qui une heure plus tôt déifiait Brutus demande sa tête, court mettre le feu à sa maison et fait la chasse à ses amis. Tout finit par des scènes d'hallali et de lynchage et par ces massacres stupides qui arrivent quand le peuple se mêle de la justice.

Le tableau de la populace est beaucoup plus développé dans Coriolan. Certains critiques croient y voir une peinture transposée des événements contemporains, soit le procès de Raleigh (1603), soit les difficultés du roi Jacques avec son Parlement (première dissolution en 1610). Ces rapprochements me semblent extrêmement hasardés. Les pièces de Shakespeare sont aussi inactuelles que les symphonies de Beethoven et se rapportent à peine davantage

aux faits extérieurs. C'est une grande erreur de s'imaginer qu'il prend des notes à la manière des écrivains naturalistes ; les grands observateurs, Molière comme Balzac, s'occupent peu de la ressemblance ; ils créent la réalité et on s'aperçoit ensuite que la nature vérifie. La connaissance des lois les dispense de l'étude des moeurs. Au début de la pièce, la scène de Ménénius, qui apaise le peuple et le divertit en lui contant la fable des Membres et de l'estomac, est un chef-d'œuvre de finesse. La suite n'est pas moins admirable. Au quatrième acte, les tribuns qui sont parvenus à chasser Coriolan refusent de croire que Coriolan se venge et qu'il menace Rome à la tête d'une armée volsque.

BRUTUS. — Ce n'est pas possible, les Volsques ne vont pas nous faire la guerre. t

MÉNÉNIUS. — Pas possible ! Nous sommes payés pour savoir que c'est très possible ; j'en ai vu trois exemples dans le cours de ma vie...

SICINIUS. — Taisez-vous. Je suis sûr que cela ne se peut pas.

BRtrrUS. —; Impossible.

Les démagogues n'ont pas changé. Mais Coriolan est aux portes de Rome et le peuple commence à se repentir de l'avoir maltraité.

PREMIER CITOYEN. — Pour ma part, en votant l'exil,

je me disais qu'on avait tort.

TROISIÈME CITOYEN. — Moi aussi et je ne suis pas le seul. Que veux-tu ? On a fait pour le mieux. On a fait comme les autres. Et il est vrai que je n'étais pas fâché de le voir banni. Mais quant à dire que je le voulais, c'est vrai que je ne le voulais pas.

On n'a jamais mieux peint l'incohérence de la foule, D'un bout à l'autre de Coriolan (et d'ailleurs en cent

endroits du théâtre de Shakespeare), les expressions injurieuses pullulent contre la canaille, l'Hydre aux mille têtes, les classes mal lavées, les mangeurs d'ail ; littéralement le poète ne peut pas les sentir, la crasse lui soulève le cœur. « Qu'ils aillent se nettoyer la figure et qu'ils se brossent les dents. » Shakespeare, très raffiné, très sensible aux odeurs (c'est probablement le premier poète pour qui l'odorat compte), ne pardonne pas à cette engeance nauséabonde. C'est comme une barrière physique, une démarcation de races.

Il serait facile de déduire de là que Shakespeare est de droite, pour parler la langue absurde des politiciens. Mais c'est moins simple que cela. D'abord on peut aimer le peuple, sans croire que le peuple soit capable de gouverner. On peut même le chérir comme Jean-Jacques ou Dos- toïevsky et ne pas supporter la promiscuité. Il y a des passages de Lear qui respirent tant de charité, d'autres si véhéments contre l'autorité, que Swinburne, grand républicain, a pu revendiquer Shakespeare pour l'un des siens. Même dans Coriolan, on ne peut pas dire que le poète soit d'une opinion différente. Quand ce furieux tribun de Brutus dit au héros : « Tu parles de châtier le peuple, es-tu donc un dieu pour le punir, et non un homme qui partage l'infirmité commune ? » on est bien obligé de lui donner raison ; ce sont de tels passages qui montrent l'impartialité de Shakespeare.

La vérité est que le poète n'est ni de droite ni de gauche ; il siège au plafond, comme Lamartine. Pour lui, la naissance n'y fait rien ; ce n'est pas une question de castes. La noblesse est peuple aussi bien que le prolétariat ; tout ce qui pense en groupe est foule. L'aristocratie, non plus que son contraire, n'est pas le meilleur des gouvernements. Il n'y a pas sans doute de gouvernement idéal. Nous ne sommes pas le meilleur des mondes. Shakespeare, comme

poète tragique, est pour les héros et le héros est toujours écrasé par le nombre, anéanti par la multitude qui plus tard lui dresse des statues.

C est la grande différence du Coriolan de Shakespeare et du Coriolan de Plutarque. Celui-ci est un patricien qui se bat pour les patriciens, qui veut ce que veulent les patriciens, qui défend le même programme et les mêmes privilèges. Le héros de Shakespeare n'est pas un leader politique ; ce n'est pas le champion d'un parti. Il agit seul. D'un bout à l'autre il n'est question que de lui-même. Il ne ménage pas plus les gens de son bord que l'adversaire. Il n'a pas les idées de son « monde » et s'inquiète peu de savoir s'il est suivi ou non ; il va seul comme il se jette le premier à l'assaut de Corioles. Jamais il ne parle des nobles ; il parle de sa noblesse à lui, ce qui est bien différent : ce n'est ni un héritage ni une condition, mais un idéal personnel, une perfection qu'il s'agit de réaliser comme la sainteté et qui, pas plus qu'elle, ne s'atteint en corps et par procuration. Quand sa mère essaie de le fléchir : « Veux-tu que je me démente ? dit-il. Voudrais-tu me voir infidèle à moi-même ? Conseille-moi plutôt d'être l'homme que je suis. Rather say, I play the man that I am. » « / am myself alone », dit Richard III.

C est pourtant ce grand caractère qui, à la fin de la tragédie, se renonce et se brise : non qu'il ait changé de nature, non qu'il ait cessé d'être juste ni son ressentiment légitime ou ses adversaires méprisables, mais parce qu'il ne lui reste qu'un moyen de grandir, qui est d'abdiquer sa vengeance et de se détacher de lui-même :

0 ma mère,

Ma mère, qu as-tu fait ? Mère, tu t'applaudis D'avoir fait triompher Rome. Mais pour ton fils C'est un coup dangereux que ton amour lui porte.

Imprudente, tes pleurs m'assassinent. Qu'importe P Laissons faire au destin.

Que s 'est-il passé pendant cette longue scène où il écoute sans répondre et qui se termine par les mots que je viens de citer ? Il cède, mais on n'a pas l'impression d'une faiblesse ; il cède à la pitié, c'est-à-dire à quelque chose de plus humain que la colère. Il se sacrifie non pour Rome, ni par tendresse pour sa mère, mais pour achever de s 'ennoblir. Il se perd, il repousse à la fois la victoire et la vie ; les Volsques ne lui pardonneront pas d'avoir fait demi-tour à une lieue de Rome. Il sait qu'il n'a plus qu'à mourir. Mais il mourra sauvé, parce qu'il s'est dépassé lui-même et qu'à toutes les grandeurs du courage et de la vertu, il ajoute la grandeur suprême du renoncement.

Timon d'Athènes reprend le même motif du non-vivre ; sujet derechef tiré de Plutarque, où le poète amalgame un chapitre de la vie d'Antoine et quelques incidents de celle d'Alcibiade qui répètent un peu la situation de Coriolan. C'est encore, si l'on veut, une tragédie de l'ingratitude, mais la pièce n'est qu'une esquisse bâclée et peu digne de Shakespeare. L'histoire du fastueux Timon qui devient misanthrope le jour de sa ruine, où il s 'aperçoit que les parasites qui dînaient à sa table n étaient pas ses amis, n'est pas des plus intéressantes ; comment plaindre ce fat qui compte sur la reconnaissance des pique- assiette et des petites femmes qu'il comblait de cadeaux. Une fois sans le sou il est lâché par toute la bande, et alors, retiré au désert, il se répand sur le monde en invectives forcenées et en torrents de malédictions. Tout cela ne nous convainc pas. C'est enfantin et plein de littérature. Ces vociférations fatiguent. Presque rien dans la pièce que Shakespeare n'ait mieux dit ailleurs. C'est une dernière

mouture de Lear, d'Antoine et- Cléopâtre, de Coriolan, le reste d'une verve qui s'essouffle et d'un pessimisme qui s'épuise. La machine tourne à vide, la voix s'enroue, avec un paroxysme verbal qui ne fait pas illusion sur l'absence de sentiment réel et qui pas un instant n arrive à émouvoir. C'est le dernier hoquet de la crise commencée avec Jules César et Hamlet. Désormais, le poète n écrira plus de tragédies. Ses dernières œuvres seront d'un ton tout différent, d'un ton rasséréné, par delà la douleur, avec de courts rappels de l'ancien mal, comme la crispation d une vieille blessure. C'est fini de la grande tempête du milieu de la vie.

LIVRE TROISIÈME

LES DERNIÈRES ANNÉES

CHAPITRE PREMIER

FEMMES

1

Dans un livre adressé aux femmes d'Angleterre, livre de piété, de direction comme ceux de Fénelon, de Miche- let, au titre singulier et fleuri de Sésame et les lys, pareil à une enluminure sur le vélin d'un missel de mariage, Ruskin écrit une jolie page sur les femmes de Shakespeare : « Pour commencer, d'abord, Shakespeare n'a pas de héros ; il a seulement des héroïnes...

« Deuxièmement, la catastrophe, dans chaque pièce, arrive toujours par la folie ou par la faute de l'homme ; le salut, s'il se produit, arrive par la sagesse et la vertu de la femme ou, sinon, n'arrive pas du tout... Enfin, il est vrai que l'on compte trois méchantes femmes parmi ses per.sonnages principaux, mais on sent que ces trois-là (lady Macbeth, Regan et Goneril) sont des exceptions effrayantes ; et leur action est fatale à proportion du pouvoir bienfaisant auquel elles ont renoncé.

« Tel est, dans l'ensemble, le témoignage du poète sur le rôle et le caractère de la femme dans la vie humaine : conseillère d'une sûreté et d une sagesse infaillibles, modèle de justice et de pureté, et enfin toujours forte,

d'une force qui sanctifie alors même qu'elle ne peut sauver. »

Voilà ce que dit aux femmes anglaises le vieux charmeur de Brantwood et il m'en coûte de contredire le merveilleux gentleman, délices de ma jeunesse, l'ami, le compagnon de tant de rêveries vénitiennes ou florentines. Pourtant je ne puis plus accorder à Ruskin ce que lui inspire sur la femme son génie de vieux troubadour. J'ai peur qu'il n'y ait dans la page qui précède une grande part de cette convention « victorienne » qui consiste à fermer les yeux sur le mal et le péché. C est aussi le défaut du petit livre de Mrs. Jameson sur les Héroïnes de Shakespeare, galerie de portraits à la mode de ce temps-là, le temps des statues de reines à la terrasse du Luxembourg et de ces assiettes Louis-Philippe qui montrent les beautés d'autrefois, Jeanne d'Arc, Geneviève de Brabant, Agnès Sorel, Diane de Poitiers, la belle Gabrielle et Mme de Longue- ville en saintes de l'histoire de France, presque en dames patronnesses de la paroisse Sainte-Clotilde, avec les bandeaux et les anglaises de la reine Amélie. Je ne suis pas insensible à ces charmes vieillots, mais nous avons davantage le goût de la vérité.

Mrs. Jameson partage ses héroïnes en deux groupes : caractères poétiques et caractères historiques. Qui ne voit que cette distinction est purement arbitraire? Toutes les créations d'un poète sont de la poésie. Plus tard, l'auteur a modifié son premier groupement et a inventé de classer les filles de Shakespeare par familles : les intellectuelles comme Portia et Béatrice, les passionnées comme Juliette, les tendres comme Desdémone et Cordelia. Entreprise aussi vaine que de classer par tempéraments les modèles de Titien, au lieu de chercher à comprendre l'art de Titien lui-même et sa manière d'exprimer la beauté.

Shakespeare est un des grands peintres de la femme,

mais la femme est bien loin de tenir dans son œuvre la place de vedette. Pas un de ses ouvrages ne porte un nom de femme.

Il est extrêmement rare que la femme chez lui occupe le premier plan. Elle y est le plus souvent presque une figurante. Dans Phèdre, Phèdre est toute la pièce, comme Hamlet seul est tout Hamlet. Ophélie, Desdémone ne sont presque que des accessoires ; l'une pourrait être mise à la place de l autre presque sans changer la catastrophe, tant ce sont des créatures passives, tant elles subissent la destinée : une fleur parfume le vent qui l'effeuille et l'arrache. Il n'y a pas de raison (oserai-je ce blasphème ?) pour que ce ne soit pas Ophélie qui chante la romance du Saule, ou Desdémone inversement les complaintes d'Ophélie. Enfin, on demeure surpris du peu d'importance matérielle de ces rôles. Ils sont incroyablement courts. Cordelia dit cent vers à peine, Virgilia moins de quarante (exactement trente-sept) et c'est un des plus beaux rôles de Shakespeare. « 0 mon suave silence ! » s'écrie Coriolan. Quand on compare la gloire de ces figures et leur rayonnement dans l'imagination à leur volume réel, on demeure ébahi de ce peu de matière.

Proverbe sénégalais (qui mériterait d'être attique) : « La cigale tient dans le creux de la main et elle se fait entendie de toute la prairie. »

2

Parmi les peintres de la femme, il en est qui simplement les adorent et les rendent adorables parce qu ils sont eux-mêmes de grands voluptueux : Ingres ou Raphaël sont de ceux-là. Pas de plus beaux portraits que ceux de Raphaël, la Gravida ou la Donna velata, ou encore

les portraits d'Ingres, celui de Mme Rivière ou de Mme de Senones, de Devauçay ou de la Belle Zélie. Il y a un style d'Ingres, un dessin, un sentiment ingresques, " mais il n'y a pas une femme d'Ingres, je veux dire un modèle de femme qui soit immédiatement reconnu comme le sien et revêtu d'une expression commune à toutes ses figures. On ne peut pas dire qu'Ingres, non plus que Raphaël, ait son << type » : je ne parle pas de Michel-Ange ou de Corneille, dont les femmes ne sont que les puissantes femelles de leurs héros, des créatures à formes féminines, mais hommasses et incapables de troubler.

Ce privilège d'avoir un type, de mettre au monde un certain genre de créature qui n'appartient qu'à un artiste et qui s'impose à nos rêveries, est souvent le partage de peintres ou de poètes beaucoup moins grands que ceux que je viens de citer. Il y a une femme de Botticelli, il y en a une de Sodoma ; il y a surtout une femme de Cor- rège, il est une beauté de Prudhon, une grâce, une langueur, un tendre nonchaloir, un abandon et une morbi- dezza qui n appartiennent pas moins au portrait de Joséphine sous les ombrages de Malmaison, qu'au corps d'Abel caressé par le clair de lune dans le tableau de la Justice poursuivant le crime. Il est du reste très difficile de savoir avec certitude si ce type poétique correspond à la rencontre d'un modèle existant ou s'il tient davantage des rêves de l'artiste. On peut croire que les peintres inférieurs qui ont ce caractère ont peint une femme qu ils aimaient, comme Dante Rossetti a fait Mrs. Siddal ; les meilleurs ont aimé une femme parce qu'elle ressemblait à celle qu'ils peignaient. Quoi qu'il en soit, ce don indépendant du talent de l'artiste est très rare. Velasquez, Goya ne l'ont point. Murillo le possède. Il manque à Rubens et se trouve chez Van Dyck ; il n'est pas chez Reynolds et on le voit chez Gainsborough. Les premiers

sont de plus grands maîtres, mais les seconds sont les enchanteurs.

De même il se trouve en poésie des hommes qui apportent un certain type de femme, comme une certaine phrase, un certain rythme, une musique inconnue avant eux et si l'on allait jusqu'au fond, on verrait qu'elles sont faites des mêmes éléments. L une est la figure visuelle dont les autres sont l'image sonore : c'est le corps de cette voix, la statue de cette mélodie. Cela ne veut pas dire que le poète ait connu la femme qu 'il enfante ; au contraire, le plus souvent, c'est qu'elle lui a manqué. On écrit avec les désirs de ce qu'on n'a pas possédé comme avec les regrets de ce qu'on a perdu. Presque toujours, chez les poètes que j'essaye de définir, la femme qu'ils nous peignent est un songe qui précède toute expérience et qui ne peut que nous renseigner sur leur nature intime, sur leur manière de comprendre le bonheur et non pas sur ce qu'ils connaissent, mais sur ce qu'ils attendent de l'amour. Chateaubriand, qui fut tant adoré des femmes, n'a daigné en peindre qu'une seule, toujours la même : Atala, Céluta, Velléda ou la Bianca de YAbencerrage, c'est-à-dire la sylphide, la sauvage hirondelle dont il suivait le vol et les cris à quinze ans sur l'étang de Combourg. Il y a une houri, une danseuse persane dans l'œuvre de Barrès, une beauté d'Orient. qu'il écoutait au Quartier latin dans les récits d Astiné Aravian, qu'il alla poursuivre à Séville dans le tango des gitanes et qui est encore à son dernier jour l'Oriante du Jardin sur l'Oronte. Il arrive que ces beautés devinées dans l'adolescence revêtent par hasard une forme réelle dans l'existence des poètes, mais ce miracle est loin de se produire toujours, de même que nous ne saurons jamais (et à quoi bon le savoir ?) si le sourire de l'Eve ou de la Roxane de Sodoma a flotté autour de la bouche d'une vivante ni ce qu'il y a d'une mortelle dans la Madeleine de Çorrège,

défaite comme une gerbe dorée aux pieds de la Madone de Parme et dont il fit la volupté de ses Lédas et de ses Danaés.

3

Shakespeare a eu de bonne heure son Éternel Féminin et même il l'a eu double, comme si une seule personne n'était pas capable de contenir tous ses désirs.

Dès ses premières comédies, même les moins originales, comme Peines d'amour perdues ou les Deux gentilshommes, voici tout de suite se dessiner deux figures très différentes, qu'on retrouve partout dans son théâtre et qui à elles deux composent ce que son cœur et son esprit demandent à une femme : l'une est une créature fringante, spirituelle, indépendante, mutine, espiègle, prompte en reparties, piaffante, mordante comme une jeune cavale qui pointe et qui va à la botte ; l'autre est tendre, soumise, sensible et courageuse, sans orgueil, sans esprit, mais grande par le cœur et capable de toutes les audaces comme de tous les sacrifices pour celui à qui elle s'est donnée. L'une est une cérébrale qui a mille images dans la tête, avec un courant d'air qui les agite et les fait crépiter comme un feu de sarments, figure étincelante de l'ardeur de vivre ; l'autre n'a qu'une image, qu'une pensée, qu'une joie qui suffit à la faire vivre ou mourir. L'une s'appelle Rosaline dans Peines d'amour perdues et encore dans Roméo où elle est la première pour laquelle nous voyons le jeune homme qui soupire ; ce sera bientôt cette hardie et garçonnière Rosa- linde et cette Béatrice de Beaucoup de bruit pour rien, presque insupportable de bel esprit, avec un diablotin à mille grelots dans la cervelle, celle qui dit : « Quand je suis née, il y avait une étoile qui dansait » ; la seconde est Julia dans les Deux gentilshommes, et s'appellera bientôt

Juliette ou Hero, ou Viola, ou Hélène, ou Celia avant de devenir Ophélie, Desdémone, Cordelia, Virgilia, comme en traitant toujours la même nature de roses la chimie parvient à extraire d une plus grande masse de pétales une essence de plus en plus rare.

Presque toutes les femmes de Shakespeare alternent entre ces deux types ou en offrent des combinaisons. Tous deux semblent déterminés d'avance, antérieurs à toute connaissance de la vie et formés seulement de ce que le poète a trouvé dans son cœur, de ce qui le faisait battre en songeant à l 'amour, selon les jours et selon son humeur : l'une est la femme qu'on admire et l'autre celle qui adore ; l'une celle qui fait souffrir, l'autre celle qui sait aimer et à qui on aurait recours pour panser les chagrins causés par la première. De la nature dont il était, on peut gager que c'est celle-là que le poète devait chercher dans la vie et si l'on en croit les Sonnets, il ne l'aura que trop effectivement rencontrée. Sans doute il n'aura pas désespéré de l'attendrir et de trouver dans la même femme à la fois celle qui excite et celle qui console. Mais c est un mélange qui a peu de chances d'exister tout fait dans la nature et pour lequel il est plus sûr, si l'on y tient absolument, de s'en remettre -au pouvoir de l'Imagination : Portia est cette femme-là, mais quand on veut cette merveille il faut se la créer soi-même, il faut pouvoir écrire le Marchand de Venise. Jusqu'à présent, du moins, on ne l'a jamais vue ailleurs.

Toutes ces beautés des comédies, Barrett Wendell l'observe finement, ce ne sont pas des femmes, c'est le rêve d~une femme par quelqu'un qui les aime et qui ne les a pas eues ; mieux vaudrait dire par qùelqu'un qui n'a pas été sérieusement épris et qui n'a fait encore que jouer avec l'amour : Molière avant Armande ou Musset avant George S^nçL Car tout çç théâtre de jeunesse est trop

occupé par l'amour, pour que l'amour naît pas occupé une grande place dans la vie du poète. L'amour, ou le goût du plaisir et de celles qui le donnent, comme il pouvait s'offiir dans le voisinage des théâtres et dans les tavernes de Londres : c'est un monde que Shakespeare paraît avoir très bien connu, et qu'il a peint avec une grande complaisance. Il a certainement beaucoup pratiqué Doll Tears- heet. D'où vient que Mrs. Jameson, dans ses Femmes de Shakespeare, ne dit mot de cette bonne fille non plus que de Mrs. Quickly ni de la vieille Overdone ? Serait-ce que ces dames ne sont pas de celles que l'on reçoit dans un salon ? Là-dessus, Shakespeare fait moins que nous le renchéri ; aucun pharisaïsme, nul mépris pour ces pauvres créatuies à cause du métier qu'elles font ; il ne les tient même pas pour très perverses ou très vicieuses. Il connaît de plus grandes pécheresses. Les fautes de la chair, quand elles s'accompagnent d'une certaine naïveté, lui semblent les plus naturelles et les plus innocentes. Je crois bien que le seul crime à ses yeux consiste dans la dureté. Doux Shakespeare, si peu puritain !

Cependant pour les besoins de son imagination, à côté de ce personnel de comédie de mœurs (la courtisane des Méprises, la Bianca d Othello, les couples d'entremetteurs de Mesure pour mesure ét de Péridès), il crée ces autres figures de grâce et de fantaisie, parées de noms d'Italie, les amoureuses et les coquettes, les précieuses et les tendres, les capricieuses et les dévouées, tout ce monde féminin d'Arcadie et de fêtes galantes, qui fait le charme éternel de ses vraies comédies.

Ces comédies de Shakespeare sont un jardin de jeunes filles, un gardan-party où de jeunes cœurs soupirent et jouent à colin-maillard avec l'amour. On a, en les lisant, l'impression d'être l'indiscret qui regarde par-dessus un

mur, un mur derrière lequel il y a des adolescences, des rires, des frous-frous, des confidences et des promesses de bonheur. Quel spectacle plus aimable que celui de ces volières d'espérances. Il y a dans ces comédies un luxe de jeunes filles, une profusion inconnue sur la scène française, toujours plus économe et qui a toujours eu le goût de la simplicité. La loi de l'unité réalise déjà chez Molière la famille française, cette célèbre société d'orphelins et de fils uniques pour laquelle Renan prétend avec raison qu'ont été écrites toutes les lois de la Répu" blique.

Shakespeare lui aussi montre rarement des sœurs mais ses héroïnes vont par couples et c'est une des choses exquises de son théâtre que ces amitiés de jeunes filles, Hero et Béatrice, Celia et Rosalinde, Viola et Olivia, l'enjouée et la pensive, la téméraire et la timide, qui composent à elles deux le visage double, épars, contraire, divisé et charmant dont la réunion serait pour lui le visage de l'amour : l'amour moqueur et l'amour tendre, l'amour volage et l'amour craintif, l'amour-goût et 1 "amour,, sentiment qui lui semblent à la fois inséparables du bonheur. Il faut croire que cette dualité a toujours été dans sa nature, s'il est vrai qu'à dix-neuf ans il faisait déjà la cour à deux jeunes filles de Stratford et leur avait fait à chacune une promesse de mariage. Cette action qui nous scandalise suppose peut-être moins de dupli" cité qu'on ne pense : rien de plus aisé pour un poète que d'aimer à la fois plus d'une femme pour des qualités différentes sans penser pour cela faire tort à aucune, d'autant que ces amours ne se nuisent pas dans son cœur. Cette complexité intime explique sans doute ce trait si fréquent des comédies de Shakespeare, la double et triple intrigue qui leur est ordinaire. Telle est la raison de leur rythme et de ces amitiés féminines qui en forment

le point de départ ou le double foyer : intimité des jeux, des leçons, de la table et du lit, habitudes d'enfances élevées et nourries ensemble, cousinages aussi chers que les tendresses du sang et qui, par tant d'union et de points de contact, n'en font que mieux ressortir les nuances, les tailles, les natures assorties, complémentaires et diverses.

De ces deux femmes, qui partagent ses désirs et ses songes, à laquelle le poète donne-t-il la préférence ? Si l'on pouvait en décider avec une entière certitude, on serait bien près d'avoir surpris l'histoire de son cœur. La première qui l'ait séduit, c'est ce semble la plus difficile : c'est la personne brillante, volontaire, agaçante, la beauté à la mode du siècle d'Élisabeth, la personne cabrée, irritante qui porte chez lui les noms de Rosaline, de Rosalinde et de Béatrice. L'exemple de la reine avait dû multiplier les imitations. Elles étaient d'ailleurs bien dans le goût de la Renaissance, ces jeunes libertaires, les féministes de ce temps-là, à qui leur culture nouvelle porte à la tête, ces petites révoltées, crispées contre elles-mêmes, en bataille avec leur propre cœur et les faiblesses de leur sexe. L'habit masculin qu'elles enfourchent est un programme. Ces petites filles qui jouent à l'homme et se déguisent en cavaliers sont-elles assez modernes ! Déjà de vraies petites révolutionnaires, les ancêtres de la jeune fille « sport », de la copine d'aujourd'hui, qui se méfie de l'amour et préfère la camaraderie. La ressemblance va plus loin qu'on ne croit : Portia est la femme-avocat, Hélène la femme-médecin. Ces professions ont leurs patronnes dans le théâtre de Shakespeare.

Elles sont curieuses, mais souvent impatiente, ces fillettes trop « à la page ». Elles ont décidément la cervelle à l'envers. Ce persiflage perpétuel, cet esprit caustique et frondeur, ces pointes, ah ! que c'est fatigant.

De vrais petits glaçons, leur coeur : comment le dégeler ? Du reste, on s aperçoit bien vite que chez ces coquettes brouillées avec l'amour, toute l'affaire n'est que bouderie : ce sont des jeunes filles très simples, mais qui ont horreur des lâchetés de l'amour et qui ne veulent point d'un cœur qui ait traîné partout. Elles se défendent de l'attendrissement. Elles sont écœurées, comme tant d'enfants d'aujourd'hui, par le mensonge sentimental. Sous des airs tapageurs, elles veulent garder intact leur cœur, leur cher secret. Qu'il soit fait pour un seul, qu'il ne soit connu de nul autre. Elles ne confieront leur trésor qu'à un dieu.

Ce sont de petites orgueilleuses. Et l'on comprend très bien l'inclination du poète pour ce type d'amazones, justement parce qu'il était très opposé à sa nature et par là, d'autant plus piquant : digne projet de venir à bout d'une de ces insensibles et de trouver les mots qui toucheraient son cœur ! N'oublions pas que Shakespeare a été de son temps le grand élégiaque, le poète le plus lu des femmes. Qui sait si l'auteur d'Adonis, en voyant ses vers aux mains de toutes, ne se flattait pas d'attendrir une de ces beautés inaccessibles ? Cette conquête ou cette illusion est le sujet de ses plus heureuses comédies : comédies de l'amour sans véritable amour, où le poète invente, faute de mieux, ce badinage élégant, ce gracieux marivaudage qui s'appelle le flirt — Minne plutôt que Liebe et surtout que Leid — c'est-à-dire une curiosité et un goût de l'amour plutôt que l'amour en personne, le dur, l'impitoyable amour et qui se termine naturellement, comme dans les comédies, par la défaite de la belle sauvage qui finit par reconnaître un vainqueur.

C est ainsi que s'achèvent Beaucoup de bruit pour rien et Comme il vous plaira, par une réconciliation générale et d -9 noces universelles où Orlando. épouse Rosalinde et

Béatrice; Bénédick. Mais bientôt le poète allait reconnaître à ses dépens que tout ne s'arrange pas si bien et qu'il est parfois dangereux d'aimer celles qui sont nées « sous une étoile qui danse ».

4

Je ne refais pas l'histoire de la Dark Lady, de la brune des Sonnets qui apprit à Shakespeare ce que c'est que l'amour, celui qui n'est plus un plaisir mais une souffrance très cuisante. On s'est donné beaucoup de peine pour identifier cette inconnue. A quoi bon, puisque la personne qu'on aime n'est pas celle qui existe en réalité, mais une création de notre amour. Shakespeare n'ignorait pas cette grande vérité : il fait dire à l'amant d'une femme : « Tu l'aimes, tu ne la connais plus : c'est une autre que tu vois à sa place. » Le seul intérêt de l'aventure est qu'il crut découvrir en elle l'héroïne de ses comédies, celle qu'il avait si souvent décrite sans la connaître : et c'est ce qui arrive toujours dans ces cas-là. Chose du reste pleine de périls et qui ne peut manquer de se passer très mal : car la personne qui est le sujet de notre illusion n'est pas tenue de ressembler à une image qu'elle ignore et dont nous faisons tous les frais.

Lorsqu'elle l'eut fait un peu souffrir, il semble que le poète se retourna d'abord vers son autre type de femme, la douce et la sensible, qui n avait tenu jusqu'alors que le second rôle dans ses ouvrages. Les caprices de la personne brillante lui firent trouver du prix à la sacrifiée. La femme tendre; la patiente, la créature de paix et de soumission passe au premier plan des comédies : c'est Viola du Soir des Rois, c'est cette aimable Hélène de Tout est bien, qui parviennent, à force d'amour et de

courage. I une à gagner le due qu elle aime, l'autre à reconquérir son coureur de mari. Mais ces comédies attendries, à conclusions souriantes, ne marquent qu'un moment passager de confiance précaire. Dans Mesure pour mesure, il n'y a plus tant d'optimisme.

Cette pièce assez trouble côtoie le drame et Swin- tourne l'appelle une tragédie manquée. L'idée en est peu claire. Quelques-uns y voient du calvinisme, j'ai beaucoup de peine à les croire. Sans doute la pièce repose sur la faute de Claudio, mais on ne voit nulle part que le poète la condamne : au contraire, il condamne la loi qui la punit. Il ne blâme même pas l'attrait qu'Angelo éprouve pour Isabelle, mais il lui reproche de s'en cacher et deuxièmement, le ressentant, de rester inflexible comme s'il était lui-même au-dessus des faiblesses.

Ce qui me semble obscur, c est le rôle d'Isabelle. Elle vient supplier Angelo d'épargner son frère condamné pour avoir séduit une jeune fille qu'il devait d'ailleurs épouser et Angelo y met pour condition qu'Isabelle consente à lui céder. Elle refuse, soit : l'honneur avant la vie (bien qu'il s'agisse pour elle de sacrifier la vie d'autrui) et l'on voudrait que cet héroïsme, Isabelle en prît moins facilement son parti. Mais avant qu'Angelo propose son chantage, alors qu'il ne s'agit que de demander grâce pour une peccadille, c'est alors qu'Isabelle déconcerte par son silence. Sans doute, c est une religieuse, elle est horriblement gênée d'intercéder pour une faute qui lui paraît un crime. Elle meurt de honte, les mets' se sèchent dans sa bouche ; elle se contracte et demeure muette exactement comme Cordelia au moment de' l'examen de tendresse que Lear fait passel à ses filles- Je ne dis point que ce n'est pas naturel, je dis que cette norme est antipathique. Une religieuse devrait savoir que le boft Dieu ne veut point la mort

du pécheur, elle pourrait faire sans tant d'efforts un acte de charité. Je sais bien que cet effort même et son émoi la rendent pathétique. Son trouble gagne Angelo qui, peu à peu, se met à la trouver désirable. La tentation s'Insinue en lui, parce qu'ils se ressemblent et qu'ils sont tous les deux des refoulés pour qui l'amour est un péché et le péché un drame. Ainsi la piété d'Isabelle, loin d'être utile à son frère est le principe de toute une série de désordres et de périls. Et c'est cela qui est troublant : c'est qu'une sainte même, impuissante à sauver, n'est puissante que pour perdre.

Voilà qui est nouveau dans la pensée de Shakespeare : il cesse de croire au rôle bienfaisant de la femme ; l'amour n'est plus capable que de créer le malheur. Il est étrange que dans Hamlet, on ne prend garde qu'à Ophélie ; on parle moins de la reine, et pourtant qui ne voit que c'est elle qui est la cause de tout le mal et qui sans le savoir introduit toute la tragédie ? Oh ! sans aucune méchanceté, rien que par sensualité, faiblesse, légèreté : elle est si bonne. Bonne mère, bonne pour son mari, bonne pour son amant, bonne pour Ophélie, enfin, pour tout le monde : une sorte d'inconscience, la passivité de l'animal, l'innocence dans le crime, et pourquoi ne pas être heureux comme nous voilà, quand il est si facile de tout concilier et d'oublier ce qui attriste. Et c'est ainsi que la grasse Circé, trop belle encore pour son âge, amasse la catastrophe où va crouler le trône et périr sa famille.

Ce pouvoir de malheur, même chez les plus pures, semble attaché pour Shakespeare à toutes les formes de l'amour, comme un attribut de la femme : il est dans Ophélie, il est dans Desdémone. Leur fonction, dirait- on, est de détruire ce qu'elles adorent ; se croyant nées pour le salut, elles sont nées pour la perdition.

Dans cette crise d'hypocondrie qui marque le milieu

de sa vie, cette idée de la femme est un instrument de précision qui permet de mesurer la teneur de son pessimisme. Toutes les qualités se renversent et se tournent i en défauts. En général, Shakespeare trouve les femmes plus simples que les hommes, plus instinctives, plus nature. Il est clair que Shakespeare, si incertain, si flottant lui-même, n admirait rien tant dans sa jeunesse que cette spontanéité. A l'expérience, il corrige sa première opinion et n'est plus loin de voir dans ce trait même qu'il admirait une cause d'infériorité.

La vérité est qu'à ce moment où il méprise les femmes, il leur refuse à peu près toute vie morale et c'est pourquoi aucune de ses tragédies ne porte un nom de femme. La femme lui paraît insensible aux choses spirituelles ; il semble douter qu elle ait une âme. La faiblesse de cette Desdémone, qui s oublie toute dans son amour et ne voit plus au monde que son bel Africain ! J'ai signalé le mot de la mère d'Hamlet pendant que celui-ci parle au spectre : elle ne voit rien. « Et cependant, ajoute- t-elle, je vois tout ce qui est. » Le monde moral qui obsède son fils (et qui tourmente même son assassin de mari) n'existe pas pour elle, et c'est cela qui est effrayant.

Lady Macbeth est une honnête femme, une épouse parfaite, admirablement dévouée aux intérêts de son mari. Elle est sinistre parce qu'elle est totalement positive. C'est son mari qui a des terreurs, des visions, des sueurs : elle n'hésite jamais ,\* elle n'a pas de scrupules, parce qu'elle n'a aucune imagination. « Avec ces idées-là, on se rendrait fou », dit-elle. Macbeth rougit de tuer son hôte : sa femme se dit : « Bonne occasion. » Elle entend la chouette qui hurle et le grillon qui crie ; son mari perçoit la clameur : « Macbeth a tué le sommeil. » C'est elle qui organise avec un sang-froid étonnant le scénario du crime. Quand on frappe à la porte après

■1 l'assassinat, son mari tremble ; elle dit simplement : « C'est à la porte sud. » Quand Macbeth demeure atterré devant le spectre de Banquo : « Tu n'as pas honte de ces grimaces ? lui crie-t-elle. Ce n'est jamais qu'un escabeau. » Elle a cet impitoyable réalisme des femmes pour lesquelles rien n'existe en dehors de leur passion. Elle se moque de son mari, qui voudrait et ne voudrait pas, comme le chat de la fable qui a envie de poisson mais qui a peur de se mouiller les pattes. Elle est hermétique ment fermée à tout le surnaturel et cette prodigieuse indigence, comme elle diminue son crime, aggrave sa condition. Elle est moins coupable que son mari simple^ ment parce qu elle est moins que lui une créature morale. Cette inaptitude spirituelle qui est presque une sorte d'incapacité civile au point de vue du ciel semble alors au poète l'incurable misère des filles d'Ève : elles ne voient rien au delà de leurs sens. J'oubliais les sorcières : mais ces malheureuses ne communiquent pas avec les bons anges.

Il y a une pièce dont je n'ai pas parlé, parce qu'il était difficile de lui trouver une place dans cette rapide esquisse, mais qui est une des œuvres les plus curieuses de Shakespeare : c'est Troïlus et Cressida. Cette pièce sur la guerre de Troie offre un des problèmes les plus difficiles de la chronologie de Shakespeare. Le sens n'en est pas moins embarrassant que la date. Les premiers éditeurs n'ont pas su où classer cette œuvre énigmatique ; elle ne figure pas dans la table des matières. Je serais tenté d 'y voir un ouvrage précoce, antérieur à jules César, et composé assez peu de temps après Henry V, en 1601 ou 16Q2; on y trouve des traits qui rappellent cette tragédie, d'autres qui font songer à Beaucoup de bruit pour rien, d'autres enfin ont des rapports avec Hamlet et Othello, comme le croquis avec le tableau. J'y verrais volontiers la première

confidence que le poète nous ait faite de la trahison de sa maîtresse, quelque chose comme l'histoire d'Elle et Lui.

Le sujet de la guerre de Troie avait formé au moyen âge le thème d'un roman de Benoît de Sainte-Maure, que Chaucer avait imité dans un délicieux poème, précisément sous le titre de Troylus et Cryseïda. Ce couple fameux était aussi populaire en Angleterre que celui d'Héro et Léandre, de Pyrame et Thisbé. Shakespeare le nomme avec ceux-ci dans le nocturne du Marchand de Venise. On pense qu'il existait sur ce sujet une pièce que nous avons perdue et dont celle de Shakespeare n'est peut-être qu'un remaniement.

Le drame de Shakespeare, dont le sujet est la mort d'Hector, n'est pas très dramatique, encombré de discours (du reste magnifiques, mais qui ralentissent l'action à l'extrême, surtout dans les deux premiers actes). Il est traité délibérément dans un esprit de roman ou de tapisserie, dans une convention de style chevaleresque que le moyen âge applique à tous les sujets antiques, les modernisant de parti pris et traitant Achille et Ajax comme des paladins : on croit assister à un tournoi de chanson de geste et peut-être ce système est-il plus près qu'on ne croit du véritable Homère. L'ensemble forme une tragi-comédie héroïque sur le mode d'Arioste ou de Pulci et certaines parties y ont un ton de persiflage qui fait penser à la Belle Hélène : tout le rôle de Thersite, le bouffon de la pièce, est une dérision, un injurieux sarcasme. Les héros grecs y jouent de tristes, personnages. Achille et Ajax sont de ridicules vedettes de théâtre, jaloux et susceptibles comme des cabotins. Achille tu,e Hector dans un guet-apens, désarmé, comme il se repose à la fin d'une bataille, en le faisant massacrer par la meute de ses Myrmidons.

L'épisode de Cressida est un peu noyé au milieu de cette action complexe. Cressida est la fille de Calchas, prêtre troyen passé au service des Grecs. La jeune fille est restée à Troie avec son oncle Pandarus, vieillard de comédie, sorte de Pantalon qui favorise la cour que fait à sa nièce Troïlus, le dernier des fils du roi Priam et il n a de cesse qu'il n'ait conclu le mariage entre la belle et le cadet, du reste parfaitement digne du grand Hector, le modèle et la fleur de la chevalerie. La demoiselle se fait longtemps prier ; elle feint l'indifférence, la froideur, elle craint très fort de s'engager ; elle devine qu'en se donnant elle se déprécie et que sa vraie puissance est de se faire désirer. C'est une affreuse coquette, amoureuse de sa personne qu'elle entend vendre le plus cher possible en se demandant toujours si elle ne trouvera pas de ses charmes un placement plus avantageux. Pas l'ombre de sentiment dans cette petite politique. Encore une noiraude, bien entendu, un brugnon, comme toutes les beautés de Shakespeare, plus brune qu'Hélène même et partant plus piquante : ce genre d'attraits pervers et déjà un peu coupables, ces cheveux de jais et ces yeux de charbon qui ne trouvaient que trop le poète sans défense.

Elle en sait déjà long sur l'amour, cette fillette, cent fois plus que son soupirant, qui ne sait comment s 'y prendre et qu'elle est obligée de déniaiser ; c'est une dégourdie, déjà à peine innocente ; elle a sur son ami une longue avance de réflexions, elle connaît la carte du pays. La plus simple là-dessus en remontrerait au plus malin : l'amour n'est jamais pour un homme l'unique affaire de la vie ; mille distractions l'en divertissent et tel qui s'y croit le plus fort est le plus Ignorant, La fille concentre sur ce sujet toutes ses puissances Intérieures Ï l'amour ne la prend jamais sans vert, elle en a fait l'objet

de mille répétitions intimes, elle sait sa leçon sur le bout du doigt. Elle reçoit l'ennemi sur un terrain truqué et organisé à l'avance, elle a réglé de longue main les conditions du siège et de la capitulation. Cette idée de la femme maîtresse ès arts d'amour est bien loin de celle d'un Michelet, qui la veut hermine, toute neuve, ignorante et que le mari soit tout pour elle, époux, amant, père, confesseur, avant tout professeur, ah ! combien professeur. Idée de pédagogue, de véritable Arnolphe, dont la naïveté fait sourire. Shakespeare est bien plus vrai, qui sait (aussi bien que Molière) qu'auprès d'une femme un homme est toujours écolier.

C'est Cressida qui enseigne au pauvre Troïlus tout l'amoureux déduit et comment, par une feinte pudeur, pour sauver la honte de l aveu qui lui échappe, une femme se fait fermer la bouche d'un baiser. La scène est délicieuse : l'amant tremble, craintif, redoutant un geste où il lui semble que doit tenir un excès de bonheur ; elle, pratique (tout en gardant les apparences et en faisant semblant d'avoir peur et cette peur est une de ses armes), ne songe qu'à lui faire faire ce geste qui le lie. Il pense à l'infini, elle pense à ses fins. De sa défaite calculée elle se fait une victoire. Il est vrai que Cressida est une rouée. Mais on se rappelle que l'aimable Rosa- linde en fait tout autant à Orlando. On se souvient que Desdémone par son trouble, ses soupirs, son émoi trop visible, force Othello à se déclarer. « Elle palpite comme un moineau pris au piège. » C'est Pandarus qui dit cela de Cressida ; mais c'est presque dans les mêmes termes qu'Othello parle du doux piège où lui-même est tombé. Elles ont l'air de s'y prendre et c'est l'autre en réalité qui est pris.

Seulement Desdémone et Rosalinde sont honnêtes ; Cressida, sans même s'en douter, est une petite canaille-

Son père, transfuge au camp des Grecs, profite pour la réclamer d'un échange d'otages. Cela se passe à l'aube qui suit la nuit de noces. On voit les jeunes époux qui se séparent au petit jour, sans rien savoir encore, et on songe à une scène semblable, la deuxième scène du balcon, au troisième acte de Roméo ; les situations sont symétriques et la seconde a l'air d'une parodie de la première. Troïlus apprend son malheur de la bouche de son frère Enée ; il ne proteste pas, ce sont les lois de la guerre et, quoi qu'il perde, il ne perd pas Cressida tout entière si, absente, elle demeure fidèle ; son corps s'éloigne, mais ce n'est rien si elle laisse son cœur. Elle se répand au contraire en serments, en protestations : elle jure, crie qu'elle n'ira pas, on la tuera plutôt. Et naturellement, elle part, non sans avoir éèhangé avec son jeune mari mille promesses et des gages d'un amour éternel, aussitôt violé. A peine arrivée au camp des Grecs, conduite par le beau Diomède, la voilà distraite, con..solée : elle brille, elle jette tous ses feux, c'est l'entrée en scène d'une grande comédienne. Aussitôt, la glace est rompue, elle met en mouvement tous ses moyens de séduction : œillades, sourires, avances, ripostes, attaques, c'est le grand jeu. Il faut qu'elle triomphe, il faut qu'elle subjugue : c'est tout simple, il lui faut une nouvelle victime. Déjà plus un souvenir : elle ne pense qu'au présent. Nulle ombre de regret, nul embarras : tout de suite elle se débrouille, à son aise parmi ces inconnus comme un poisson dans l'eau. Et ce n'est pas long : le soir même, le soir qui suit la première nuit d'amour, elle se donne à Diomède sous les yeux de Troilus descendu au camp à la faveur d'une trêve et qui n'arrive, éperdu de tendresse, que pour voir se consommer la trahison.

Est-ce sa faute, à cette trop légère Cressida, si son

âme suit de si près ses yeux, se confond presque avec son corps. Petite bête de ruse, de mensonge et de joie, faut-il même l'appeler parjure. Elle caresse, elle flatte pour vivre, voilà tout : voluptueuse, mais surtout lâche et froidement utilitaire. Avec cela, irrésistible et si elle le sait, la mâtine ! Voyez-la qui s'avance oblique, inquiète et souriante dans le camp des Grecs :

Ah ! la jambe, le corps, le front de cètte fille,

Tout est langue, tout rit. Palsambleu 1 Sa cheville Parle. Regarde-moi ce geste de catin

Qui frétille et, qui marche en quêtant son butin.

La friponne 1 Voyez, elle n'a qu'à paraître :

Son âme sans pudeur se met à la fenêtre

Et vous fait des signaux et se montre dehors, Lascive, à toutes les jointures de son corps.

Il semble voir déjà une petite Cléopâtre. En effet Cres- sida est la première esquisse de ce rôle incomparable, esquisse plus pauvre, plus près de la vie, moins transformée par l'imagination. Elle est probablement davantage un portrait, comme l'héroïne de la Nuit d'octobre :

Honte à toi qui la première

M'as appris la trahison...

Dès lors, il y a un peu d'elle dans toutes les femmes de Shakespeare : il y en a chez la reine d'Hamlet comme chez Ophélie, même chez Desdémone, jusque chez les plus pures et les plus adorables. Toutes sont un peu fourbes : il faut bien l'avouer, puisque Shakespeare le veut ainsi, elles ne brillent pas par la franchise. Pas une qui ne gauchisse, pas une qui se refuse à un petit mensonge : Ophélie trompe Hamlet (il est vrai, par obéissance et peut-être en croyant bien faire, mais enfin elle le trompa

en lui rendant ses lettres comme si elle ne l'aimait plus) ; Desdémone trompe son père ; elle se trouble et ment dans la scène du mouchoir. « Perfide comme l'onde ! » Ah ! pourquoi met-elle les apparences contre elle ? Lady Macbeth sait mentir avec un front imperturbable, Regan et Goneril mentent comme elles respirent, et ce qui est encore pis, c'est que la vérité, dans la bouche d'Isabelle ou de Cordelia, ne produit aussi que des malheurs.

Il n'est pas possible, quoi que dise Ruskin, d'avoir une vue plus désolée des femmes que celle de Shakespeare à ce moment de sa vie. Les meilleures sont incapables de comprendre leur ami, leur époux. Ni Ophélie, ni Desdémone, ni Cordelia : même ces figures de secours que le poète se réservait en cas de désastre comme une consolation, un remède pour le cœur meurtri, sont inutiles. Elles ne conjurent aucun mal. Elles aiment et ne savent que mourir. Elles ne peuvent rien pour la vie. Elles n'ont nulle idée, ni humaine, ni divine, en dehors de leur seul amour, nul point d appui sur terre ni au ciel, excepté celui-là. Qu'il manque, elles n'ont plus qu'à finir. Au quatrième acte d'Othello, après l'horrible scène d'outrages, où elle voit que c en est fait et qu'elle a perdu pour toujours le cœur de son mari, Desdémone ne lutte pas, elle ne songe pas à se défendre : elle tombe de sommeil, elle est anéantie comme un enfant qui penche la tête le soir et qui s'endort. Elle fait préparer sa chemise de noces : en réalité, c'est une morte, un corps sans âme qui se couche pour expirer. Sa pensée ne lui appartient plus : des refrains lui échappent, de vieilles chansons de nourrice qui lui remontent de son berceau, murmure pareil à celui du vent dans la harpe des feuillages. Pâle verdure du saule ! Sur cet aride rocher de Chypre, plaintive chevelure de nos contrées humides,

qui essuie les larmes sur les tombeaux. Paysage de la pattie qui accompagne comme un peu de fraîcheur aux lèvres desséchées la mort de Desdémone. Mais quelle inconcevable faiblesse! Pour Ophélie, Coleridge dit tout dans une image de poète « : Une légère langue de terre s'avance sur le bord d'un lac ou d'une rivière, comme une corbeille de fleurs sauvages qui se mirent paisiblement dans le calme des eaux ; mais, minée par le courant, la corbeille se détache du bord et flotte quelque temps à la dérive, comme une petite île de fées, puis au bout d'un moment disparaît sans laisser une ride à la surface. » Rien de plus juste, mais que veut-on qu'un homme fasse d'une compagne si débile ? Et ce sont deux des femmes divines de Shakespeare.

Opinion bien décourageante, si c'était là son dernier mot. Toutefois, une lueur rassure : ces filles de Shakespeare sont faibles, menteuses, légères, et quand elles sont bonnes, ne sont pas très intelligentes ; elles ne sont jamais cruelles. Shakespeare, dans son extrême jeunesse, a essayé de peindre quelques mauvaises femmes, comme la Tamora de Titus Andronicus ; il n'est parvenu à produire qu'une espèce de Gorgone, une risible gargouille. Dans le Roi Lear les deux méchantes sœurs, Goneril et Regan, sont des sauvages capables de toutes les violences, Regan surtout, une enragée, une de ces femmes qui arrachent les yeux. Mais qu'est-ce que ces brutalités à côté des savantes blessures que font les héroïnes de Racine ?

Ah ! celles-là, les femmes de ce doux, de ce tendre Racine, en voilà qui savent faire mal ; elles s'entendent à faire souffrir. Avec leur ton poli et leur divin langage et cette musique des vers les plus beaux de la poésie française, pas un mot qui ne porte, qui ne soit aiguisé comme un coup de poignard. Toutes, même les plus aimables et les plus vertueuses, Andromaque, Monime

et Bérénice elle-même et cette suave Iphigénie, comme elles blessent et comme elles déchirent !

Ce sont des malheureuses conçues dans le péché : elles en sont désespérées, mais elles n'y peuvent rien : la douleur est leur élément. Il ne leur échappe pas une parole, fût-ce une parole d amour, qui ne soit une torture pour autrui. Elles sont vraiment infernales.

Les femmes de Shakespeare, même les plus criminelles, ignorent la cruauté : elles peuvent être dures, emportées, infidèles, féroces, elles peuvent se couvrir de sang, comme lady Macbeth, trahir comme cette petite horreur de Cressida, elles ne font pas de mal exprès, par méchanceté. La seule exception serait peut-être, dans le Roi Lear, ce démon de Regan. Les autres, même coupables et quelquefois atroces, ont encore une sorte d'innocence ; elles ne veulent, elles ne savent même pas tout le mal qu'elles font. Aucune n'est insensible, aucune n'est totalement fermée à la pitié. C'est pourquoi le poète leur, pardonne en son cœur et pourra, dans ses dernières œuvres, à la fin de sa période d'ombre, leur rendre la confiance qu'il leur accordait dans les premières, au temps où, au matin de sa vie poétique, il rêvait de Sylvia, de Rosalinde et de Portia.

5

Me voici revenu, dans ce graphique féminin de l'histoire de Shakespeare, aux environs de la date où je le laissais tantôt, après cette Cléopâtre qui est son plus grand rôle de femme et qui marque vraiment la réconciliation. Au terme de cette crise, de cette sorte de maladie où il a évacué sa bile, après Coriolan, après Timon d'Athènes, le poète renaît à la sérénité. Une muse nou-

velle l'inspire, une muse qui a des traits de celle de sa jeunesse mais un vol plus rapide et plus capricieux encore et un sourire plus touchant, comme un regard qui a traversé les larmes, dont il lui reste encore une goutte au bord des yeux.

A ce moment de sa féconde carrière, le poète est un des vétérans du théâtre, le dernier survivant de l'époque des fondateurs. Deux générations ont eu le temps de 6e faire connaître et de croître dans sa grande ombre. Parmi ces nouveau-venus se trouvaient deux jeunes gens qui allaient rendre illustre, comme une sorte de nom unique, le nom composé de leur association de Beaumont et Fletcher. Ces jeunes gens, nourris de Shakespeare et heureux imitateurs de sa diction élégante, renchérissaient sur leur modèle comme Quinault sur Racine, en développant le côté sentimental de leurs ouvrages, qui de- viennent franchement voluptueux et même licencieux. C'est ce qui allait les rendre les auteurs favoris de la Restauration. Dès ce moment, ils avaient la vogue ; leur jolie pièce de Philaster est à peu près contemporaine de Coriolan et de Catilina. Elle est encore très séduisante ; elle était à cette date d'une grande nouveauté. C'était une Vénus inconnue sur la scène anglaise, habi- tuée à souffrir toutes les grossièretés mais qui connaissait peu la fine galanterie. Les rôles de femmes prennent chez eux une importance prépondérante, comme dans la Fidèle bergère ou dans l' Histoire d'une vierge. Il arrive que les disciples exercent à leur tour une influence sur les maîtres, quand ceux-ci ont assez de souplesse pour profiter de leurs exemples. Les dernières œuvres de Shakespeare se ressentent du voisinage de Beaumont et Fletcher, Comme les premières de Marlowe.

Pérlclèsf prince de T yt't est le premier ouvrage de cette dernière série. Il est très faible ; c'est une vieille pièce

dont le poète s'est borné à refondre les trois derniers actes et je n en dirais rien si elle ne marquait plusieurs des caractères de sa manière finale. C'est d'abord une extrême liberté de construction, une parfaite insouciance des règles et de la vraisemblance ; le poète se joue de l espace et du temps. Le tissu se desserre jusqu'au relâchement. Au troisième acte Thaïsa, la femme de Péri- clès, meurt en couches en pleine mer pendant une tempête, en mettant au monde une fille qu'on appelle Marina ; pour délester le navire, on lance le cadavre à la mer. A l acte suivant, la jeune fille a seize ans, elle vit à la cour d une reine qui l 'a en grippe et veut la faire mourir ; vendue comme. esclave, on la revoit dans un bouge où elle fait l'édification de tout ce qui l'approche et renvoie converti un bourgeois venu pour abuser d'elle. A la fin, tout le monde se retrouve, y compris la morte, qui n était pas morte et qui, miraculeusement portée à la plage dans son cercueil, est entrée au collège des vestales de la ville. C'est toute une Odyssée comme les malheurs de saint Eustache, avec l'histoire risquée de la petite salutiste qui fait de la morale aux vieux débauchés dans des endroits comme celui sur lequel s'élèye à Rome Sainte-Agnès de la place Navone ou celui où se passe la Théodore de Corneille (il n'y a que les vies de saints pour se permettre ces audaces). L'ensemble forme un pot-pourri passablement disparate, tenant du conte bleu beaucoup plus que du théâtre ; et Marina, la Miss Helyett qui repêche les âmes là où elles ont coutume de se perdre, est l'aînée du trio dont les cadettes seront Perdita et Miranda. Il y a là du mélo et de la comédie, des histoires d'inceste comme dans Œdipe, des tempêtes, des mortes qu'on retrouve en vie : nulle logique, beaucoup de laisser-aller, une formule toute nouvelle de théâtre en liberté. C'est aussi celle de Cymbeline.

Cymbeline est une des pièces les plus charmantes de Shakespeare, la préférée de beaucoup d'Anglais, peut- être parce qu'elle est la plus anglaise de toutes. Aucune ? œuvre ne représente mieux Shakespeare dans sa variété 'inouïe, dans toute l'étendue de sa gamme, avec son infinie puissance d'association, les deux ou trois mondes qui composent son univers intérieur, qu'il nous montre ailleurs séparés et ici réunis pour en faire une étoile inconnue : l'Angleterre et l'Italie, la Méditerranée et les brouillards cimmériens, l'antiquité celtique et les légions romaines, avec l'esprit de la Renaissance ; une action qui enjambe les siècles aussi aisément que les mers, qui combine Plutarque, Holinshed et Boccace ; un vieux roi de légende, abusé, tyrannique et crédule comme Lear, et qui s'appelle Cymbeline ; une reine marâtre et empoisonneuse ; des breuvages qui font qu'on s'endort d'un sommeil qui ressemble à la mort ; un mari trompé par un scélérat et qui croit sa femme infidèle ; une jeune lemme qui s'habille en homme et qui court la campagne à la rencontre de son époux ; des princes ravis au berceau et èlevés en montagnards comme Rémus et Romulus ; l'amitié subite de ces jeunes gens pour le gracieux inconnu qui, sans qu'ils le sachent, est leur soeur ; leur douleur quand celle-ci s'endort de ce sommeil charmé qu'ils prennent pour le dernier sommeil, des méprises, des résurrections, des habits empruntés, un linge teint de sang qu'on apporte au mari injuste qui avait ordonné la mort de l'épouse innocente ; trois ou quatre histoires qui s'enchevêtrent, le conte, la légende, l'idylle, l'aventure, la guerre et la paix, le sénat de Rome, les étendards celtiques et les aigles de César : une complexité de thèmes sans exemple au théâtre, un chatoiement d'opale, quelque chose d'instable et d'ailé, côtoyant tous les genres, pour s'arrêter de loin en loin sur des cimes lyriques...

Le dénouement de toutes ces intrigues fait penser à une séance de prestidigitation où un virtuose résout en se jouant un nœud très compliqué. Cela ne ressemble à rien de connu, tour à tour drame, comédie, églogue ou épopée ; cela se suit moins comme un poème drama.tique que comme les chapitres détachés d'un roman, les morceaux d'une suite d'orchestre. Et l'unité de cette création singulière est la figure d'Imogène.

L'histoire d'Imogène est un peu le conte de Barberine, la vieille histoire du mari confiant et indiscret qui défie un rival de séduire sa femme. Le galant échoue en effet, mais par un stratagème s'arrange pour faire semblant d'avoir réussi l'entreprise et gagné son pari. Le mari se croit trompé tout de bon, condamne l'infidèle (ici, c'est un autre motif, une autre légende très populaire) : il ordonne à un serviteur de faire mourir la coupable. Le serviteur feint d'obéir, montre au, mari un linge sanglant tandis qu'il fait évader la femme, et après des péripéties tout finit par la confusion de l'imposteur.

Ce, conte, où une femme sage subit la triple épreuve de la séduction, de la calomnie et du malheur, est un très vieux thème du folklore, qui avait déjà fait le sujet de plus d'un récit : les gracieux romans du Comte de Poitiers et du Roman de la Violette (la violette, c'est un grain de beauté que l'héroïne porte sur la gorge et que le mari se croit seul à connaître, de sorte que lorsqu'il en entend parler par son rival, il ne doute pas de son infortune) avaient été mis au théâtre et contés ensuite par Boccace dans une nouvelle qui est l'original de la pièce de Shakespeare. Comme dans Boccace, le séducteur est un Italien et il s'appelle lachimo ; il trouve moyen, comme chez Boccace, de s'introduire la nuit dans la chambre d'Imogène en s'y faisant porter dans un coffre d'où il

sort pendant qu'elle dort, pour faire l'inventaire du mobilier, dérober un bracelet, découvrir le signe secret sur la gorge de la jeune femme endormie. (Dans le conte français, le traître paie une soubrette et guette la dame au bain, comme David épie Bethsabé). Par quel caprice Shakespeare mêle-t-il ce tableau d'intérieur florentin avec l'histoire d'un vieux roi celte, dans une Bretagne encore païenne, et fait-il de son Imogène la fille de Cym- beline ? On n'a jamais trouvé la raison de cet amalgame. Nulle autre sans doute qu'un jeu du poète qui voulait contenter à la fois sa double nature, exprimer son côté du Nord et son côté du Midi. De çe jeu tout intime résulte cette pièce unique, que Swinburne appelle the play of plays, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre.

Ce caractère double, complexe, ce miroitement d'éclairages, de reflets changeants et contrariés, je le retrouve dans Imogène. Shakespeare ne nous dit presque rien de sa beauté, parce qu'elle-même s'oublie, mais il l'a faite avec amour. Elle est évidemment une des filles de son cœur. Elle a cette sensibilité, cette délicatesse, ce charme d'abandon que possèdent toutes ses femmes tendres. Elle a beaucoup de Desdémone : comme la belle Vénitienne, cette fille de sang royal a fait ce que sa famille tient pour une mésalliance en épousant un gentilhomme sans fortune, qu'elle aimait. Son père furieux exile Posthumus. Les époux se séparent avec la même tendresse que Desdémone sur le môle guette sur les vagues démontées la voile d'Othello. Elle a de ces mots que sait Shakespeare pour ses créatures de douceur. Quand le fourbe lachimo (ce diminutif d'Iago) essaie de la troubler en lui apprenant faussement que son mari fait la noce à Rome avec des maîtresses faciles, elle soupire ; « Je vois qu'il oublie son pays » et elle refuse d'en entendre davantage. lachimo insiste : « Eh bien ! ven-

gez-vous », lui souffle-t-il. « Me venger ? et comment ? Si tout cela est vrai... comment et sur qui me venger ? » On entend ces petites phrases qui viennent mourir sans force sur les lèvres navrées.

Et cependant, Imogène est gaie. Elle a une nature de fête, une vivacité d'impressions, cet enjouement de holiday que le poète goûtait plus que tout chez une femme, une charmante pétulance qui fait qu'auprès d'elle c'est toujours dimanche, tandis que les autres, ce sont les jours ordinaires, c'est le pain bis de ce monde quotidien, of this working-day world. Quand son mari, dans une lettre, lui annonce son retour (nous savons que cet homme abusé lui tend ce piège pour la faire mourir), elle brûle d'impatience, elle part, elle s'élance, elle court à la mort comme à un rendez-vous. Tout son être est là-bas, nulle monture n est assez vite, elle est toute fièvre et désir. - Il ne lui coûte rien de quitter la cour, de laisser là ses robes et de courir la poste en habits de garçon. Elle est , charmante de courage et de décision. On retrouve en elle les intrépides de la jeunesse du poète, les Portia et les Rosalinde, les pèlerines comme Hélène qui pour leur amour iraient au bout du monde. C'est la dernière et la plus aimable de cette bande vagabonde. Le poète se plaît à contempler en elle une dernière fois ce charme de son cœur.

Mais il est une image qu'elle évoque entre toutes, cette gracieuse Imogène : à qui fait-elle penser, cette femme si pure ? Toujours à Cléopâtre. Comme elle, elle est toute « air et flamme ». Chez toutes deux même ressort, même vélocité. Souvent mêmes paroles, même son de voix et ce naturel qui fait que ces filles de rois sentent naïvement comme des filles de ferme. Ce n'est pas pour rien que dans la chambre d'Imogène le poète suspend une tapisserie qui représente la reine, d'Égypte

sur la galère du Cydnus : il lui restait sur sa palette un peu des couleurs dont il avait peint cette étoile de l'Orient. Imogène, c'est Cléopâtre purifiée qui renaît de ses cen- i dres :

She is alone the Arabian bird.

Locution étrange, inattendue pour une fille d'Albion ! Elle, l' oiseau merveilleux, l'oiseau de l'Arabie ! Quel oiseau ? Le phénix, sans doute, l'être brûlant qui ne meurt pas, l'oiseau de l'immortalité.

Toute la pièce de Cymbeline, ces inexplicables aventures, tout n'est fait que pour Imogène, pour faire apparaître les profils de cette créature enchanteresse, tous les feux de cette pierre précieuse, tout l'orient de cette perle des femmes : c'est pour elle que le poète invente l'idylle du troisième acte, cette scène en pleine nature dans les monts du pays de Galles, qui font à Imogène (appelée ici Fedele) le cadre mystérieux où Léonard place sa Joconde. Escapade dans le rêve, dans la nature pure et sauvage ! Poétique apparition de la jeune femme déguisée au milieu du désert ; rencontre des deux jeunes princes qui s'ignorent et de leur sœur travestie qu'ils ne connaissent pas, naissance des sentiments tendres : c'est l'amour et ce n'est pas l'amour, une camaraderie délicate, ce je ne sais quoi d'ambigu qui semble avoir touché si vivement le cœur du poète et lui fait chercher dans une femme quelque chose de multiple, une sœur, un ami, un ange, le conseil, la confiance, la force et la douceur. Il faut qu'elle lui soit toute chose, et l'on retrouve dans Imogène des traits de toutes les favorites de Shakespeare : la voilà qui défaille et qui, avec un faible sourire, rappelle Rosalinde. La voici qui avale le cordial que lui offre son écuyer Pisanio (breuvage qui doit lui donner l'apparence de la mort) et c est Ju-

liette buvant le philtre. Son frère Arviragus la rapporte sans vie dans ses bras, et l'on se souvient de Lear portant le cadavre de Cordelia. Et alors c'est ce moment divin, cette élégie où les deux jeunes gens pleurent en vers alternés sur le beau corps de l'adolescent endormi : le passage s'annonce par une mélodie, et après ce prélude s'exhale le thrène ravissant : « The bird is dead, il n'est plus, l'oiseau de délices qui nous avait pris le cœur... 0 suave, adorable lis... 0 mélancolie ! » Ce n'est plus qu'une rêverie, un instant de lyrisme, comme un lac de montagnes où le drame s'oublie. L'action s'arrête, le poète chante. Shakespeare fait de la musique.

Impression tendre de deuil, de crêpe, de larmes doucement soleillées (car nous savons que c'est une erreur, que le sourire est là derrière : c'est un nuage qui passe, une ondée comme celles qui rafraîchissent les verdures du Sussex). Et derrière ce nuage, au-dessus d'Imogène évanouie, flottent à demi aperçus les visages de toutes ses sœurs qui lui ressemblent. Rien de pareil au monde comme sentiment de tristesse noble, de confiance, de sérénité : le tragique est dépassé, il n en reste que l arrière-pensée de la fragilité de la vie. Tout est illusion, la vie comme la douleur. De quoi s'inquiéter, se plaindre? Tout passe, tout n'est qu'une ombre et finit dans la joie.

Ainsi chante Shakespeare dans ce chant secret qui accompagne la lamentation sur le corps d'Imogène. Mais on ne raconte pas Cymbeline, on ne résume pas l'impalpable : comment donner un sens précis à ce maerchen, aux péripéties de cette fable qui s'avance avec l'allure des contes et des songes ? L'impression qui domine, c est pourtant celle d'un accord, d'une paix où se résolvent toutes les dissonances : une harmonie par delà la douleur | et le mal. Le dénouement des comédies nous laisse quel- >

quefois incrédules, comme une pure convention littéraire. Personne, dans Comme il vous plaira, n'est dupe du mariage d'Olivier et de Celia, ou dans Tout est bien, de la conversion de Bertram. Ici, le dénouement a un caractère nécessaire, parce qu'il ne résulte pas des choses mais de la manière de les contempler. C'est dans l'âme du poète que siège le bonheur. Les événements ne sont rien : rien de laid, rien de triste pour un regard qui voit beau. C est la conclusion de Lear, mais transposée du domaine tragique à celui du romanesque, cette conclusion d'euphorie, de transmutation des valeurs où réside le sens de ce grand « mystère » de Shakespeare et qui peut s'exprimer ainsi, pour employer une phrase de Katherine Mansfield (pour moi, le portrait d'Imo- gène) : « Oui, la vie, dit cette jeune malade, la vie est un cloaque hideux, les hommes sont presque tous des bêtes féroces et lâches, le monde un spectacle révoltant : et cependant, il y a au fond de tout cela un je ne sais quoi que j'ignore et qui, si nous étions capables de le corn..prendre, répandrait sur toutes ces horreurs une inexprimable beauté. »

Cymbeline s'enchaîne à Lear, à Othello, à Cléopâtre, comme une péroraison lyrique s'ajoute à un discours. Le mal n'est qu'un malentendu, une erreur d'un moment qu'un autre moment dissipe. Posthumus, Cymbeline sont égarés comme Othello, comme Lear. Ils répètent les mêmes gestes de colère et de démence. Bientôt, tout s'éclaircit et ils bénissent la vie qu'ils maudissaient. Le charme qui apaise est l'œuvre d'Imogène.

Divine créature, comme celle de Browning, mi-ange, mi-oiseau, half-angel and half-bird. Elle souffre parce qu'elle aime et s'ajoute à la troupe de confesseurs et de martyrs du cœur qui est le cortège le plus touchant du théâtre de Shakespeare : mais, quoique blessée, elle

adore toujours ; elle rebondit de sa douleur, elle ressuscite de son sommeil ; femme, elle reste péri. C'est tour à tour Juliette, Desdémone, Rosalinde et l'incomparable reine du Nil ; elle est tendre et elle est forte, soumise et, s'il le faut, guerrière, aventureuse ; elle a ce qu'il faut de garçon pour être tout à fait femme, femme selon Shakespeare. « Nous ne sommes ni homme ni femme, dit encore l'écrivain que je citais tout à l'heure, cette jeune fée de l'Océanie, nous sommes un composé de l'homme et de la femme. L'homme que j'aime est celui qui développe ma nature virile ; tu aimes la femme qu'élit ce que tu as de féminin. » Telle est Imogène : elle est tout ce qu'aima Shakespeare, elle est Cléopâtre et elle est Fedele (comment ne pas songer au Fidelio de Beethoven ?). Tous les contraires s'unissent en elle comme les sept couleurs du prisme font la lumière blanche et la clarté du jour.

A cause de sa constance, à cause de sa vertu et surtout de son don de vie, tout finit par le sourire, le sourire d'une paix plus assurée, parce qu'elle a passé par l'épreuve. C'est en elle que tout se concilie parce qu'elle est faite des deux femmes qui composent pour Shakespeare la forme du bonheur. She is alone the Arabian bird. Avait-il fini en effet par la rencontrer dans la vie, ou pardonnait-il à l'existence qui ne lui avait montré d'elle que les membres épars et les fragments tronqués ? Est-ce un portrait, est-ce un rêve ? Mais qu'importe qu'il ait trouvé réellement l'oiseau bleu. Alors, il se serait contenté d'en jouir. Faute de cela, il nous la décrit, il nous a peint cette Mélusine, et c'est toi, charmante Imogène.

CHAPITRE II

ARIEL ET CALIBAN

1

« Saison des brumes et des fruits de miel, amie du soleil mûrissant...»

Season of mists and mellow fruitfulness, Close bosom-friend of the maturing sun...

dit Keats dans son Ode à l'automne. Quels vers d'une plénitude et d'une grâce majestueuses ! Comment cet enfant de vingt-trois ans, à l'âge où ses pareils ne sont que fièvres et désirs, sent-il le charme doré de ce temps des récoltes et de l'arrière-saison. « Où sont les chansons du printemps, où sont-elles ? Ah! n'y pense plus, automne, tu possèdes aussi ta musique. »

Where are the songs of spring ? Ay where are they ? Think not of them, thou hast thy music too.

Je rapproche cette méditation des vers de Cléopâtre : « Sa largesse ignorait l'hiver : c'était un de ces automnes qui, à mesure qu'on les dépouille, redoublent leurs dons. »

an autumn twos

That grew the more by reaping...

et surtout de cette parole si dense et mystérieuse d'Edgar dans le Roi Lear : « Être mûr, tout est là. Ripeness is all. » Je saisis entre ces pensées de profondes correspondances et comme une invitation grave, une même idée de recueillement, de détachement et d'adieu, que je ne puis me tenir de placer ici en exergue, au moment d'aborder les dernières œuvres de Shakespeare.

Barrès avait un goût spécial pour ces œuvres suprêmes de la vieillesse des maîtres ; c'est que son adolescence grandit et rêva de gloire à l'ombre des poèmes du vieux prophète Hugo. Il reçut d'abord l'impression de ces grands vers obscurs où le génie fait le bruit du vent dans les feuilles rouillées et remue une horreur sacrée. Il en garda toujours une vénération pour ces paroles qui ne sont plus tout à fait de la terre et ces murmures de l'âme que commence à emplir l 'infini. Il se produit souvent à cet âge une simplification, un grand renoncement aux vanités de l'exécution, une certaine indifférence pour le brillant et le poli des formes, comme si l'artiste, pressé par la mort, avait hâte d'exprimer l'important sans plus s'occuper des détails et, dans une certaine défaillance des moyens physiques, rassemblait toutes ses énergies pour dire l'essentiel. Souvent ces derniers ouvrages ne sont plus guère que des ébauches mais dans leurs formes résumées ils savent en dire plus long que la minutieuse application de la jeunesse ; sous chacun de leurs traits heurtés se cache une longue science et le trésor de toute une vie. Pour qui est capable de sentir, rien n'égale ces audaces et ces abréviations du vieux Titien ou du vieux Tintoret, du Rembrandt de la Fiancée juive, du Goya noir et bitumineux des dernières visions, ces œuvres 'où ni les choses ni le métier ne comptent plus et où se fait jour directement, dans un langage inouï, un génie dédaigneux, hagard et souverain.

Cette évolution qui commence chez Shakespeare dès aies désordres du Roi Lear, s'accélère dans les pièces suivantes et arrive dans Cymbeline à son point extrême de ^ jeu et de flottement. Après Cymbdine, il ne lui restait - plus que deux pièces à écrire. Le Conte d'hiver fut joué \_iau printemps de 1611 : Forman y assista le 5 avril. Ce- „ pendant le poète devait travailler à la Tempête qui fut - représentée à la cour à la Noël suivante, et reprise encore en 1612 pour les noces d'Élisabeth Stuart et de l'Ëlec- J teur Palatin. Certains critiques pensent au contraire que le Conte d'hiver est postérieur à la Tempête à cause du caractère plus lâche de la prosodie. Dans l'in-folio de 1623 établi par les camarades de Shakespeare la Tempête est placée en tête de ses ouvrages, ce qui a fait longtemps croire qu'elle était en effet le premier : il est probable que c'est plutôt son testament.

2

Le Conte d'hiver, pour le public, c'est surtout la pièce où il est parlé des rivages de la Bohême. Ben Jonson faisait déjà ses gorges chaudes de cette bévue. Il aurait pu en relever bien d'autres dans le même ouvrage : on y consulte l'oracle de Delphes (que l'auteur situe dans une île et confond avec Dêlos) et en y discute la question du péché originel. En même temps il y a un tombeau qui est un chef-d'œuvre de Jules Romain. C'est dire que l'époque de la pièce est aussi vague que sa topographie.

Pour ces fameux rivages, ajoutons que Shakespeare les a pris dans un roman ds Greene, lequel lui a fourni le scenario de sa pièce et que le poète ne s'est pas mis en peine de corriger. Et pour quoi faire ? La géographie

n'est pas une science invariable. Si quelqu'un avait dit il y a vingt ans que Trieste était en Italie, on l'aurait mis à Charenton. Prenons garde que Greene n'a pas inventé sa nouvelle, dont la scène se passe en Sicile ; pour un Sicilien du douzième siècle, Bohême, c'est le pays de Bohémond, c'est-à-dire les Pouilles ou le royaume de Naples, bref, la côte qu'on voit de Messine. C'est nous qui par oubli de l'histoire situons en Moravie ce qui se passait en Calabre et substituons une sottise claire à une vérité obscurcie.

Le Conte d'hiver est une de ces pièces sans héros, à action double, dont le sujet se compose de deux épisodes successifs et séparés par un assez grand intervalle ; il se passe seize ans entre le III et le IV et l'on assiste dans la seconde partie aux amours des enfants dont la première a montré la folie des parents. Le thème du début est un drame de la jalousie. Leontes, roi de Sicile, saisi de soupçons contre sa femme Hermione, qu'il croit la maîtresse de Polyxène, roi de Bohême, son ami d'enfance et son hôte, n'écoutant que sa colère et sa passion imbécile, condamne l'innocente à mourir en prison en ordonnant de faire périr l'enfant dont elle est enceinte. Ce mélodrame domestique remplit trois actes. A l'acte suivant nous sommes dans le royaume de Polyxène, chez des pâtres à qui un serviteur compatissant a porté 1 enfant d'Hermione. C'est une fille et comme sa mère l'a mise au monde pour la perdre elle l'a appelée Perdita. Perdita qui a grandi au milieu des bergers est adorée de Florizel, le fils de Polyxène. Celui-ci indigné déshérite Florizel, qui s'enfuit avec Perdita à la cour de Leontes, repentant de ses erreurs passées ; bientôt tout s'éclaircit, Leontes reconnaît sa fille et sa femme elle-même lui est rendue avec le pardon.

Tout cela n'a évidemment qu'une réalité très éloignée

de la vie. Il est clair que nous sommes dans le pays des contes, à la frontière du réel et du monde merveilleux qui est celui de Cendrillon et du Petit-Poucet, au bord de la région où commencent les ogres et où les citrouilles se changent en carrosses et les toiles d'araignées en robes de miracle. Cela doit s'écouter comme nous ferions Peau d'âne et pourquoi s'en défendre ? Je respecte de tout mon cœur le roman d'analyse et le roman social et le roman documentaire, mais est-on absolument sûr qu'il n'y ait pas autant d'humanité dans les Contes de Perrault ? L'idée de science a cruellement rétréci les cervelles modernes. Nous n'imaginons plus d'autre vérité que celle des faits et de la connaissance. Mais la poésie a la sienne et ce n'est peut-être pas la moins vraie.

Le début de la pièce, l'accès de jalousie qui saisit Leontes comme une rage de dents à la vue de sa femme qui insiste pour retenir Polyxène à la cour, comme il vient d'ailleurs de l'y engager, est une de ces attaques soudaines, à la Shakespeare, et dont le mouvement arrive en quelques bonds au paroxysme de la furie. Il n'y a pas à se demander la raison d'une folie. Selon son habitude, Shakespeare masse en une seule scène une série d'états dont la suite prendrait dans la réalité plusieurs jours ; on assiste aux ravages d'une maladie galopante. Ce maniaque de Leontes, une fois en proie à l'idée fixe, n'est plus qu'un aliéné dont la crise ne peut s'abattre qu'après la destruction de sa cause comme dans ces états de rage où l'on se soulage en brisant quelque chose. Son visage est un rictus de masque japonais. Sa femme est la statue de la grâce et de la pudeur blessée, une de ces figures touchantes comme il y en a sur les autels. Noble et pure, monumentale dans la calme auréole de sa patience et de sa vertu, c'est la dignité de la matrone et de la princesse souffrante, la Sainte Bibiane de Bernin. On sent que ces

personnages ne sont plus tout à fait des mortels et que leur existence doit être surtout considérée comme un motif décoratif. Dans des ouvrages de ce genre, il ne faut plus chercher une réalité positive comme dans Othello ou Hamlet. Les figures généralisées cessent d'être des individus qui nous intéressent en eux-mêmes et ne sont plus pour le poète, comme la flûte, le cor, le hautbois dans une symphonie, que les instruments d'un concert.

a. La composition elle-même est moins dramatique que musicale : c'est moins un enchaînement de faits qu'une suite de mouvements véhéments, alanguis, agissant par leur contraste et encore par leur rythme à l'intérieur de chaque morceau. Toute la première partie, composée de l'allegro initial, suivi d'un adagio et d'un andante, avec reprise finale du thème agité du début, est en outre tenue dans une tonalité sombre, qui s'achève dans des scènes de prison et de tempête. A cet acte de la jalousie s'oppose l'acte suivant, qui est celui de l'amour.

Ce merveilleux quatrième acte du Conte d'hiver, l'acte de Florizel et de Perdita, c'est probablement pour lui seul que la pièce a été écrite : un grand intermède bucolique au milieu d'une symphonie courroucée de Beethoven. Jamais Shakespeare n'a eu plus de naturel et de fraîcheur. Ses paysannes, ses Mopsa, ses Dorcas, son franc loustic d'Autolycus, le colporteur un peu malandrin qui parcourt les villages avec sa hotte de mercerie et de complaintes sont des bonshommes pleins de vérité et de fantaisie. Les amoureux sont à croquer. Perdita est une des plus charmantes filles du poète. Écoutez Florizel :

Quoi que tu fasses, tu l'embellis. Quand tu parles, Moi je voudrais sans cesse entendre tes discours

Et m asseoir à tes pieds et t'écouter toujours.

Quand tu chantes, eh bien 1 je voudrais te voir faire En chantant ton marché, l'aumône, ta prière ;

Je voudrais qu'en chantant toujours comme un pinson Tu fisses tout ce qui se fait dans la maison.

Quand tu danses enfin, Perdita, quand tu danses, Posant tes pieds charmants sur les vives cadences,

Je te souhaiterais vaguelette au front clair,

Un flot, un petit flot enjoué de la mer,

Qui ne saurait rien d'autre et n'aurait d'autre envie

Et n'aurait autre chose à faire de la vie

Que de danser, baller, riante, sans efforts,

Et de faire admirer la grâce de ton corps.

Ravissante image de la jeunesse ! Sans doute, ce n'est plus la jeunesse elle-même, éprouvée du dedans et vécue comme dans Juliette ; celle-ci est jeune, parce que le poète l'était et qu'il lui a prêté tout le désordre de son cœur. Perdita, c'est la jeune fille telle que l'aperçoit un vieillard qui contemple sa grâce comme un objet de délices qu'il ne désire plus et lui sourit avec ses souvenirs.

Le souvenir embaume la pièce ; le poète y répand le trésor de ses impressions d'enfance et c'est une des raisons de sa beauté. Cet air de confidence, d'effusion invo- lontaire qui se trahit çà et là d'une manière inattendue fait régner derrière les personnages une impression particulière, l'enchantement de la mémoire : c'est ce qui nous dispose à accepter comme une chose vraie cette longue pastorale. Ce paysage d'Astrée, cette nature arcadienne, s'ils n'existent pas dans le monde, ne sont pas sans réalité ; ils ont leur existence dans le secret du, cœur. Nous avons tous connu l'âge d'or, nous avons derrière nous le pays du paradis perdu. Les poètes sont ceux pour qui les portes de cette contrée ne sont pas à

jamais fermées. Shakespeare vieillissant regagne dans

le Conte d'hiver le jardin de ses jeunes années.

Nous étions, ô reine, deux gamins Qui pour tout avenir voyions des lendemains Semblables à la veille et radieux comme elle Et supposions la vie une enfance éternelle.

De ces souvenirs, le poète fait le petit garçon d'Her- mione, le délicieux Mamillius. Il y a toute une bande d'enfants dans le théâtre de Shakespeare, le petit Arthur de Jean-sans-Terre, les enfants d'Édouard dans Richard III, le petit Page des Joyeuses Commères, le petit Macduff dans Macbeth, le fils du héros dans Coriolan, les frères d'Imogène dans Cymbeline ; du reste, rien que des petits garçons. Le Mamillius du Conte d'hiver est le plus gentil de cette petite classe.

HERMIONE. — Allons, assieds-toi là et dis-nous une histoire.

MAMILLIUS. — Triste ou gaie ?

HERMIONE — La plus gaie possible.

MAMILLIUS. — J'aime mieux les tristes en hiver. J'en sais une de fantômes et de lutins.

HERMIONE. — Eh bien, vas-y, nous t'écoutons. Assieds-toi et donne-nous bien la chair de poule avec tes revenants. Je sais que c'est ton fort.

MAMILLIUS. — Il était une fois un homme qui habitait près du cimetière. Il faut parler tout bas pour ne pas faire peur aux grillons...

Qu'arriva-t-il à l'homme qui vivait près du cimetière ? Les grillons ne l'ont jamais su, ni Hermione, ni personne : car l'histoire en est restée là, l'enfant est mort de chagrin à cause de la douleur de sa mère ; son petit cœur n'était pas fait pour ce monde de grandes personnes. Il s'éteint, légère vie brillante, demeurée elle

jus si une histoire inachevée, et c'est sa gentille ombre et son petit : « Il était une fois... » qui ont dicté au poète, comme une stèle funéraire, le titre du Conte d'hiver.

Le conte ne finit pas, le conteur disparaît à mi-che- min de la pièce et y laisse un peu de mélancolie : tout ce qui vit grandit sur le tombeau de l'enfant que nous avons été. Tristesse sans amertume pourtant : Perdita remplace son petit frère comme une joie efface l'impression d'une peine et comme le visage du regret trouve moyen, de sourire encore. La vie est faite de biens, de maux ; elle éprouve et console. Elle blesse et guérit les blessures qu'elle a faites. Grande impression d'apaisement, grand sentiment de sérénité. Il n'y a point de méchants, il n'y a que des fous, des malades qu'une erreur égare et qui ne savent ce qu'ils font. Leontes est un malheureux plus à plaindre que l'épouse irréprochable qu'il fait souffrir : il est assez puni par sa faute et par son repentir et par la perte de son petit garçon. Polyxène s'emporte parce qu'il ne sait pas. Ni l'un ni l'autre n'est mauvais; tout le mal vient d'une erreur. Une conclusion platonicienne se dégage de cette corné...die, une philosophie toute intellectuelle, cette idée qu 'il n'est d'autre péché que l'ignorance. Point de coupables, rien que des aveugles. Chose curieuse, rien dans toute cette pièce n'est en réalité ce qu'il paraît. La bergère n'est pas une bergère. La mort n est pas la mort. La vie, la tombe n'ont pas le sens que nous croyons. Il faut deviner le secret, trouver le vrai caché des choses. Il est bien évident que Shakespeare n'attache pas un grand -. intérêt à la fable qu'il nous raconte ; la fiction n'est qu'un voile, la vérité est au-delà. On a tout le temps l'impression que les paroles dépassent l'importance des mots, le sentiment de quelque chose de sous-jacent qui n'est dit nulle part et ne peut s'exprimer mais seulement

être senti, comme l'ombre portée d'une aile sur le sable révèle la présence d'un oiseau dans le ciel. |

Tout cela est de la nature de l'apologue et de l'allégorie. Le dernier acte où Leontes retrouve son épouse depuis quinze ans pleurée, n'est autre chose qu'une fin d'énigme, une fin de mystère. Leontes depuis quinze ans s'en vient méditer tous les jours sur le tombeau de l'innocente victime de sa fureur. Il ne goûte plus au monde que cette triste joie. Mais l'amie de sa femme, l'excellente Pauline, lui réserve une surprise : elle a fait faire en secret pour la placer sur le tombeau, par un grand maître d'Italie, une statue de la défunte. C'est une statue peinte, une sculpture polychrome, comme il s'en faisait encore en ce temps-là par une vieille tradition du moyen âge ; on dirait la vie même. Et en effet, c'est la vie : Leontes s'approche et le marbre s'anime, Hermione sourit. C'est elle qui était la statue. Le tombeau n'est peut-être que la dernière de nos erreurs, celle à laquelle nous échappons en quittant cette enveloppe de chair, mais que nous pouvons déjà éluder par le dépouillement, la pureté du cœur. A le bien prendre, pour l'homme qui sait, le temps n'existe pas, la douleur n'est qu'une épreuve ; la mort ne compte pas pour qui vit dans le calme des choses éternelles.

« Tu sembles, dit quelqu'un à Marina dans cet étrange Périclès, tu sembles la statue de la patience qui veille sur le tombeau des rois ; ton sourire désarme la douleur et le désespoir. »

Like Patience gazing on kings'graves and smiling Extremity out of act...

C'est cette merveilleuse image (on la trouve déjà dans , le Soir des rois) que le poète réalise dans ce mystérieux ' tableau du Conte d'hiver. Il ne s'explique point davan- ;

•i

tage. Il nous laisse, comme dans les légendes, sur une impression de calme et de beauté, une sorte de discrète joie pascale, la joie d'une initiation, d'une messe des présanctifiés. C'est le Mozart de la Flûte enchantée. Arrivés au comble du savoir, ces poètes dédaignent les paroles ; ils connaissent que rien n'égale le pouvoir indéfini, le contenu indéterminé, la puissance de rêverie incluse dans une image ou une mélodie. Ils se bornent à nous laisser dans la mémoire un thème de songes. Il n'y a plus de drame, rien qu'une comédie souriante. Le théâtre se désincarne et tourne au pur symbole.

3

La Tempête marque l'étape suprême, le degré le plus haut de cette spiritualisation, et c'est pourquoi je n'hésite pas à y voir, en dépit des verse-tests, le dernier ouvrage de Shakespeare. Il y a dans l'œuvre d'un poète autre chose à considérer que le mécanisme des vers : l'économie intérieure, l'organisation, l'esprit même sont des éléments moins matériels et moins aisément mesurables, mais d'une valeur plus décisive.

Comme le Songe d'une nuit d'été, la Tempête, selon toute apparence, est un à-propos de mariage, ce qu "en Italie on appelle un per nozze. Le divertissement du IV, l'intermède des trois déesses, Iris messagère de bonheur, Junon, déesse des épousailles, Cérès, déesse de la fécondité, suffirait à le démontrer. On ne sait d'ailleurs pas pour quel mariage fut composée cette comédie. Il est. ridicule de s'imaginer qu'elle puisse présenter un rapport avec celui de la fille du poète, Suzanne, qui épousa dans les premiers mois de 1611 le docteur Hall. Cela est aussi niais que de tenir le dénouement de Péri.

clès et du Conte d'hiver (Thaïsa retrouvée, Hermione ressuscitée) pour un signe que Shakespeare s'était enfin rapproché de sa femme. Chercher dans les pièces de Shakespeare ses histoires de ménage, quelle platitude ! La lecture des poètes devrait être interdite à certaine engeance de badauds. Mais ces gens-là ne lisent pas Shakespeare, ils n'y trouvent que le visage de leur médiocrité.

L'analogie des circonstances explique celle des poèmes : le Songe et la Tempête ont plus d'une ressemblance. Le climat de Milan au temps de Prospero doit se trouver à peu près sous la même latitude que celui du duché d'Athènes au temps de Thésée et d'Obéron ; c'est exactement celui des romans de chevalerie, celui du duché d'Astolphe ou de Renaud de Montauban. Les romans de chevalerie nous montrent partout des enchanteurs, de vieux hommes très savants qui, par on ne sait quelle vertu, commandent à des esprits qui exécutent leurs ordres bienfaisants ou terribles. La science, dans ce temps-là, était toujours un peu magique, c'est-à-dire qu'on se figurait que savoir, c'est pouvoir et que la possession de certaines formules permettait d'agir sur les forces secrètes de la nature. On n'imaginait guère de science désintéressée et qui sait si aujourd'hui encore cette conception du connaître comme condition de la puissance n'est pas la plus répandue. La science se mêlait toujours de quelque chose d'occulte. Les grimoires de Léonard, leur écriture cabalistique, leur mystère, leurs hiéroglyphes font de cet esprit singulier, par quelques côtés si moderne, un des derniers fils du moyen âge. Léonard frère de Prospero ! Mais le poète n'a pas songé si loin. Il s'est borné à utiliser quelques romans oubliés, un fonds de bibliothèque bleue épars depuis trois ou quatre siècles dans toutes les imaginations d'Europe

comme un lambeau de l'héritage de la famille chrétienne et dont on retrouve des traits çà et là dans des livres espagnols, dans une pièce allemande appelée la Belle Sidea, sans qu'on puisse affirmer par quels intermédiaires ou sous quelle forme exacte il a pu les connaître. La seule chose certaine c'est que le sujet vient de très loin et de la pure source de la tradition chevaleresque : quand je vois, au dernier acte, les gentils amoureux, Ferdinand et Miranda, sagement occupés à une partie d'échecs, pour montrer qu'ils n'abusent pas des tentations du tête-à-tête (ce qui ne serait pas arrivé à Paolo et à Francesca s'ils avaient joué au lieu de lire, fait qui prouve que la lecture est plus dangereuse que le jeu pour la vertu des femmes), je suis aussitôt reporté dans dans quelque roman de Chrestien de Troyes ou devant quelque vitrine du musée de Cluny, devant ces boîtes à miroirs qui faisaient l'ornement des toilettes élégantes at où les artisans du Paris de saint Louis ont taillé mille fois une scène semblable d'un ciseau délicat dans le disque d'hoir -

Lel< ... V ' \* .■■■' 1 . veux dire celui qui n"t , ' . .)as du moyen âge, c'(. u 1 1, .« qui n'est plus

de la magie, le merveilleux des voyages. Là se retrouve l'esprit du siècle, l'inquiet génie des découvertes, la vagabonde ardeur de posséder le monde. Toutefois, n'exagérons rien. Prospero vit dans une île ; mais il n'y «t pas plus de son plein gré que Robinson dans la sienne. Il s'y trouve parce qu'il y a été déporté par son frère, le méchant traître, ce qui est une étrange situation pour un magicien qu'on nous représente comme si puissant et que nous verrons tout à l'heure donner des ordres aux vents- et organiser la tempête.

L'île de Prospero est située quelque part en Médi-

terranée sur le trajet de Naples à Sousse, puisque c'est au retour de ce pays que la tempête surprend le vaisseau de l'usurpateur qui avait accompagné le roi de Naples au mariage de sa fille avec le fils du roi de Tunis. Nous savons d'ailleurs que Sycorax, la sorcière, mère de Cali- ban, qui avait été également exilée dans cette île avant l'arrivée de Prospero, y était venue d'Alger : cette île était décidément une espèce de bagne. Ces recoupe, ments donnent iuji point aux environs de Malte.

Mais en même temps il est certain que cette île sin- gulière a des traits qui supposent une position toute différente. Sétébos, le dieu de Sycorax, est le nom d'un esprit, qui au dire des voyageurs, était adoré par les: Indiens de la Patagonie. En 1609, une flottille de Ply- mouth à destination de Jamestown, la nouvelle colonie anglaise de Virginie, avait essuyé sous les tropiques, à la hauteur des Bermudes, un effroyable cyclone. Les vaisseaux périrent, mais l'équipage du navire amiral atterrit dans ces îles inconnues. Il y passa dix mois de bonheur, dans un climat de délices qui aurait semblé le plus beau du monde, sans les porcs sauyage.:.- qui inf staient l'île et sans des bruits nocturnes qui faisaient- er >ire que le pays était un repaire de démons. Plusieurs r lations de cette aventure parurent à l'automne de J610 et racontèrent les nouvelles de ces îles du diable. Le poète 8r feuilleté quelques-uns de ces récits» Son le aussi est pleine de voix et de musiques. Les. méchante y sont pourchassés par des meutes de mâtins, tb dogues et de molosses. Prospero envoie Ariel recueill if à mita it de la rosée aux Bermudes « éternellement Kuime t es ». comme s'il s'agissait d'une île du voisinage (mais c >,t ne peut rien conclure de là : il ne faut qu'un iistast à 1 .ick pour rapporter à Obéron la plante merveilleuse). Et puis, ne sait-on pas que les poètes disposent à leur £ -é

de t'espace £ Est-ce que Pantagruel n'est pas dans le même moment à Chinon et dans le fond de l'empire du Cathay ? Ne cherchons pas sur la carte l'île de Pros.. pero, pas plus qu'il ne faut chercher Prospero lui-même dans la liste des ducs de Milan, telle qu'elle est dans Muratori. M. Victor Bérard lui-même, qui a vérifié l'itinéraire d'Ulysse et repéré les Enfers, la grotte de Polyphème et celle de Circé, perdrait sa peine à localiser la fantaisie de Shakespeare.

C'est une île, et cela suffit. Tout le bonheur du monde habite dans les îles. C'est ainsi depuis qu'il y a des hommes que ne contentent pas le coude à coude et le terre à terre, l'ennui quotidien, le continu de l'existence enracinée dans l'habitude, des hommes qui rêvent d'autre chose. Ce songe, qui ne l'a fait depuis qu'il y a des regards qui se posent sur l'horizon et que charment la grande route bleue et l'appel azuré de la vague et de la Sirène ? Qui Bous. a faits ainsi que pour la plupart d'entre nous, l'ivresse c'est le départ. Toute la poésie est aussi pleine d'îles que. le ciel l'est d'étoiles. Quelle charmante Océanie en forait de toutes ces îles créées par les poètes : l'île des Phéaciens, où vit la blanche Nausicaa, l'île de Lan- ternois, où réside l'oracle de la Dive bouteille, l'île de Lampedouze dans l'Arioste, l'île de Sancho Pança, sans parler de l'île des oiseaux que rencontra saint Brandan 4It où des créatures ailées, dans une aube éternelle, celé- tank d'éternelles matines. Toutes ces îles, ce sont des débris d'Atlantide. Cythère est une île, l'île d'amour pour laquelle Watteau embarque ses pèlerins. Il y a l'île de Rabinson et cette île Saint-Pierre au milieu d'un petit lac où Jean-Jacques coula ses jours les plus heu- WKIK U y a l'île de Bougainvillée et celle de Paul et Vir- gàaie. Longtemps nos aïeules, pour exprimer les loin,. teins,, les pays étranges, ces contrées d'au delà des mers

d'où venaient les épices, les perles, les perruches et les douces créoles, n'eurent que ce vague mot : « les Iles »... C est là évidemment qu'est située celle de Prospero. L'île Shakespeare, cette charmante Utopie, ne la cher.chez nulle part que dans le théâtre de votre cœur.

4

La Tempête est une des œuvres les plus célèbres de Shakespeare et elle contient en effet deux ou trois des morceaux les plus surnaturels qu'il lui soit arrivé d'écrire ; mais il s en faut, dussé-je passer pour sacrilège, que ce soit un de ses chefs-d'œuvre.

L'action y est nulle, si mince et si ténue que la pièce, même avec des hors-d'œuvre, est encore la plus courte de celles de Shakespeare. Excepté la première scène, celle de la tempête, qui est du meilleur Shakespeare, l'exposition, par un interminable récit de Prospero, est si languissante que l'on partage l'envie de dormir qui saisit Miranda, triste auditoire de ce verbeux vieillard. Prospero, ce vieux Faust détrôné de son duché de Milan par son frère Antonio pendant qu'il s'oubliait dans ses chères études (qui, du reste, ne lui ont été d'aucun secours au moment du danger) ; sa fille Miranda, la jeune fille élevée dans une île déserte, sans avoir jamais vu d'autre homme que son père ; ce bateau de rois qui revient du mariage de Claribel et passe justement dans les parages de l'île en livrant à l'art de Prospero son frère et toute sa cour ; la tempête émue par Prospero pour faire échouer le navire ; la stratégie du vieillard qui, pour toute vengeance, se borne à concerter le mariage de sa fille avec le fils de l'usurpateur, cette historiette insignifiante a été traitée par Shakespeare d'une main ennuyée. Tout se

passe en trois heures, c'est-à-dire à peine le temps de la représentation, et presque au même endroit, devant la caverne de Prospero, comme si le poète avait voulu montrer qu'il ne lui en coûtait rien, quand il voulait, de se réduire aux unités. Mais c'est qu'en réalité, il ne se passe rien. Et la plus belle poésie du monde n'empêche pas qu 9on sente au théâtre cette impression de vide.

Ce qui est plus grave, c'est que les caractères (sauf deux exceptions) sont tout à fait dénués de vie. Déjà dans Périclès, dans Timon, dans le Conte d'hiver, on pouvait suivre les progrès de ce refroidissement, la tem- dance croissante à l'abstraction. Ici, le poète semble tout à fait se désintéresser de ses marionnettes. Il ne fait plus aucun effort pour les individualiser. Ce ne sont plus des personnes, mais de simples entités, moins encore, des noms (il est vrai, de beaux noms), de simples étiquettes. Prospero est un père noble momifié dans une attitude de Providence omnisciente et de Père éternel. C'est une figure majestueuse qui sonne le creux : une robe et une barbe blanche sur un mannequin, rien de plus. Miranda, la jeune fille qui n'a jamais vu d'homme, hormis son père et Caliban (lequel n'en est pas un) et tombe amoureuse du troisième, qu elle prend pour un ange, est la convention pure. Je rougis de le dire : c'est le genre chromo. Perdita, dans le Conte d'hiver, n'a qu'une scène, mais c'est assez pour qu'elle se dessine tout entière et nous paraisse charmante en plus d'une façon. Miranda n'a pas tant d'attraits, elle n'a aucune variété. Son fiancé Ferdinand n'existe pas plus qu'elle. Quant aux recommandations que leur j^iit Prospero en unissant ces deux merveilles, je ne peux faire que je ne les trouve d'une extrême Indélicatesse. Et cette Miranda, qui parle de sa ceinture virginale et de sa pureté, « le joyau de sa dot », que dirai-je ? cela me gêne, ou bien cette demoiselle

risquerait de se faire prendre pour le contraire de ce qu'elle est. C'est assez du reste pour expliquer que cette mijaurée soit la plus populaire des filles de Shakespeare. ; C'est la tête-standard, la tête banale et vide de girl sentimentale qui reproduit son sourire-réclame sur toutes les couvertures de magazines anglo-saxons.

Les autres personnages, Antonio, Alonzo, Gonzaïo, Sébastien, sont aussi indistincts et on hurait autant de peine à définir leur physionomie. Ce ne sont que des rôles sans aucune substance. Celui de Gonzalo est célèbre àt cause d'une page d'ailleurs empruntée à Montaigne et 1 où cet excellent conseiller développe son petit programme de République idéale et de Salente doucement anar-1 chiste. C'est le : « Si j'étais roi ! » d'un vieux politique qui s'amuse à faire le tableau de l'âge d'or et de l'état de nature.

Ce qu'il y a de plus agréable dans tout cela, c'est l'absence d'embarras, la bonhomie du grand artiste qui se contente de la première fable venue, comme un excellent ouvrier qui a toujours d'assez bons outils et en effet le sujet a beau être inexistant, les personnages sans intérêt et toute la donnée aussi nulle que celle de la Forêt mouillée ou de Màng,,ront-ils ? quand on est Shakespeare, cela ne fait rien et cela n'empêche pas d'écrire un poème immortel et une comédie qui est une des choses divines du monde : je dis bien, la divine comédie d'Ariel et de Caliban.

Doubler un magicien par un esprit, un génie familier entièrement soumis et qui exécute ses ordres, c'est une pensée toute naturelle et qui date d'aussi loin que la croyance aux enchanteurs ; il est bien connu que ceux-ci n opèrent pas directement mais que leur pouvoir s'exerce par l'intermédiaire d'un esprit qu'ils sont parvenus à soumettre ou à captiver et qui à son tour agit sur les

phénomènes extérieurs et les puissances de la nature. Obéron, dans le Songe, ne fait rien sans son factotum et aon page de Puck. Puck est un bon petit diable rustique et un peu farceur, un petit lutin paysan, du reste inoffensif, dont le vrai nom est Robin des Bois, qui vit aux ènvirons des fermes et des hameaux, à l'état semi-domestique ; il ne se conçoit pas loin des hommes, dont il s'amuse et qu 'il turlupine par des gamineries d'espiègle, en gentil polisson qu'il est. « Lord 1 What fools ihese mortals be 1 Seigneur ! Quels fous que ces mortels ! » Voilà tout ce que pense sa petite cervelle sans idée. Il est actif, brouillon, cordial, étourdi, il va et vient comme l'éclair. Mais on ne voit pas qu'il ait aucun pouvoir spécial et avec toute sa rapidité il demeure pourtant immobile et n'est Capable d aucune transformation.

Ariel est d'une essence infiniment plus relevée. C'est tout autre chose qu'un petit farfadet populaire : c'est Un génie de l'air, un élément léger qui flotte en liberté dans la nature avec les rayons, les souffles, les haleines, les sons. Voici ce que nous savons de son histoire. Ariel, qui était sans doute l'esprit sauvage de l'île, devint l 'esclave de Sycorax, la sorcière qui pour ses crimes avait été bannie d'Alger et, comme il refusait d'obéir à cette vieille barbare, elle l'avait mis en prison dans l écorce d'un pin où le génie captif avait souffert douze ans, en remplissant l'île de ses soupirs et de ses gémissements. Prospero le délivra, moyennant quoi Ariel doit demeurer à son service pendant le temps de son séjour, avec promesse de la liberté. Ariel est le ministre de Prospero. C'est par lui que l'enchanteur agite la mer, déchaîne les vents, fait échouer les vaisseaux, conduit les naufragés dans une anse qu'il a choisie, sépare Ferdinand de leur groupe pour l'amener devant Miranda. Ariel 4st ponctuel, vif, adroit, gracieux, intelligent, mais rebelle,

rétif et même récalcitrant. Il souffre impatiemment un maître. Tout le monde sait que les génies ne servent jamais volontairement : on les y contraint par la force. C'est l'A. B. C. de la magie et c'est ce qui distingue Ariel de Puck, lequel ne manifeste, en dépit de son hu. mour, nulle velléité d'indépendance. Au contraire, Ariel ne cesse de se débattre contre Prospero. C'est par la puissance de ses formules et souvent par la menace que celui-ci le maintient dans une soumission conditionnelle et révoltée. Les rapports entre ces deux êtres sont orageux. Il est visible que Prospero ne peut se passer d'Ariel et qu'il a pour lui, tout en grondant, une véritable ten-,,dresse ; il l'appelle de noms caressants : « Mon Ariel, mon gentil Ariel, mon cher démon, mon subtil esprit... » Mais Ariel ne lui rend aucun de ces sentiments. Ce n'est pas un esprit humain, mais un principe volatil, un élément, une sorte d'éther. J'ajoute qu'Ariel est un être sans forme fixe, presque sans corps ou dont le corps est doué de toutes les puissances de métamorphose ; ce corps, quel qu'il soit, est tout petit, gros comme celui d'un oiseau-mouche, s'il faut en croire sa chanson :

Avec l'abeille je butine ;

Dans le calice du coucou

Je m'endors au cri du hibou ;

Et la chauve-souris chagrine

Me prête son aile et son cou

Qu'un velours délicat satine

Pour voler, viennent les autans,

A la chasse du doux printemps.

Il prend du reste toutes les figures, nymphe marine, flamme, harpie et plusieurs autres encore. Il est remarquable que ce soient toujours des figures féminines. Il chante, il rit, il tonne, il tempête, il éclaire, il effraie, il

charme, il éblouit ; c'est un météore, un être insubstantiel, épars, brise, caprice, feu follet, musique, chatoiement, parfum.

D'où vient cette créature étrange et que sîgnifie-t-elle ? Cela n'est pas aisé à dire. Le nom d'Ariel est dans la Bible, mais ce n'est pas celui d'un ange, c'est un nom de ville : Ariel, c'est Jérusalem. « Ariel, malheur à toi ! Ariel, ville où campa David. » Voilà ce qu'en dit Isaïe, et il est possible que ce texte singulier soit tombé sous les yeux de Shakespeare. Il existe d'autres ouvrages, toutefois en petit nombre, où le poète a pu trouver ce nom : on voit dans Lear et dans Macbeth qu'il avait une teinture de démonologie. C'est une préoccupation assez commune en Angleterre : de Milton à Blake et à Quin- cey, la tradition est constante. Heywood parle d'un ange appelé Ariel, mais c'est un « esprit de la terre », et l'Ariel de Shakespeare est un Ayrie spirit. M. Abel Lefranc a rencontré dans le traité d'un moine de Span- heim qui écrivait en 1606 le nom d'un magicien Zacha- riel, servi par trois esprits dont le premier est Ariel. La vérité est qu'on ne sait pas. Mais Ariel est un si beau nom ! Il n'en faut pas davantage à un Shkespeare pour inventer le reste.

Quant à Caliban, ce monstre est une des grandes créations du poète. Ariel est admirable et Shakespeare a écrit pour lui quelques-unes de ses chansons les plus ailées, mais le coup de génie a été de prêter un second esclave à Prospero et d'opposer entre elles la créature diaphane et la brute opaque, l'être immortel et l'être rampant. Ariel est Ariel ; mais il ne serait pas la moitié de lui-même sans le contraste de Caliban.

Qu'est-ce que Caliban, le fils de Sycorax, « cette vieille envieuse tordue de haine comme un crochet », Caliban, le fruit monstrueux d'une sorcière et du diable ; car tel

est son état-civil. Caliban, par une simple interversion de consonnes, c'est le mot cannibale. Les cannibales étaient des découvertes nouvelles. Montaigne leur consacre un Essai. Mais en réalité, Caliban n'est pas un être humain ; il est échoué à mi-chemin de l'homme et de la bête. Qu'on se figure une manière de phoque, un museau de chien avec des crocs et les yeux enfoncés, des griffes et une espèce de membrane aux bras comme des nageoires, des écailles sur le corps et une odeur de poisson. Il n'est pas facile à cet aspect de le classer dans la zoologie ; on gent l'embarras des hommes d'alors devant ces coups de sonde qui ramenaient des profondeurs ces êtres ininconnus, ces hésitations ou ces bégaiements de la nature. Ce genre d 'étonnernents ou de Curiosités, étranger aux gens policés du dix-septième siècle, est au contraire un trait marqué du siècle précédent : Rabelais décrit longuement le physetère, qui est sans doute une baleine, et Dürer ne manque pas de dessiner attentivement un pourceau à deux têtes, un enfant à barbe, un rhinocéros. Ces choses faisaient rêver. On a publié des gravures que Shakespeare a pu voir et qui, illustrant des récits de voyages, représentent des êtres assez pateils à Caliban. Que le lecteur se rappelle encore ces vieilles cartes de géographie où l'intérieur des contrées nouvelles, au lieu d'être décrit par sa structure géologique, est représenté par sa faune, ses lions, ses chameaux, ses girafes, ses autruches, comme un immense jardin de merveilles ; il est probable qu'aujourd'hui encore c'est ce qui caractérise les pays dans l'imagination des simples, bien plus que les différences des mœurs et des langages. Les bêtes, c'est la géographie du peuple et de l'enfant. On a lieu de croire, d'après les gravures dont je parle, que l'animal qui correspond au signalement de Caliban est le dugon, mammifère de l'ordre des cétacés herbivores, qui se

rencontre, paraît-il, dans l'archipel malais. Il faut en prendre son parti : le pauvre Caliban est une espèce de cachalot.

Il n'y a donc aucune raison pour en faire, comme quelques-uns le veulent, le type de l'indigène, l'incarnation du primitif. Ce fils d'une femme n'est pas un homme, en dépit des pieds sur lesquels il se traîne (car le poète lui donne des pieds) ; rien d'humain ne sort du démon et Caliban est une bête, une larve, un veau marin, un poisson de terre, un monstre amphibie, on ne l'appelle jamais autrement dans la pièce. Il a des manières de bête ; il fouille la terre avec ses ongles et pour tuer Pros- pero, il dit à Trinculo : « Mords-le ! Saigne-le au cou. » Arme de bête. Ou encore : surprendre Prospero endormi et lui enfoncer à coups de maillet un long clou dans la tête. Les plus arriérés des sauvages ont des armes plus civilisées.

Ce Quasimodo inférieur, avant l'arrivée de Prospero, était maître de l'île dont il était le seul vivant. Il ne fit pas mauvais ménage avec le nouveau-venu, lui fit les honneurs de son désert, lui montra les sources, les fruits, les trésors de son île. Prospero en retour dégrossit sa cervelle obtuse, mit dans sa bouche difforme le clair. langage humain. Il entreprit de l'élever jusqu'à la conscience. Mais un jour Caliban, pendant l'absence de Prospero, se jeta sur Miranda et essaya de la posséder. Cette action bestiale fut punie par un dur châtiment : Caliban, déchu de l'amitié de Prospero, se vit ravaler aux vils ouvrages, condamné à couper le bois, à faire les corvées, et comme il résistait, tourmenté, lardé de pointes, battu de verges, houspillé, roué, brûlé de toutes les façons par les génies au service de son maître comme s "il était assailli par un essaim de guêpes ou par cent charretées de diables, tandis qu'Ariel^pour achever de l'effrayer.

lui lâchait aux yeux ses pétards et ses pyrotechnies.

Voilà la situation présente de Caliban. Elle n'est point gaie : Prospero lui fait la vie dure et n'a pour lui que des outrages. Il lui reproche son ingratitude. Mais Prospero est-il à l'abri de ce reproche ? Il oublie bien vite les services que lui a rendus Caliban. Celui-ci, il est vrai, a tenté de violer Miranda : fallait-il le laisser approcher la jeune fille ? Ariel n'est pas sujet à la même tentation ; mais Ariel est tout esprit, il ignore le désir ; il est totalement insensible, cruel comme le cristal, parfait sans doute, mais par là même imperfectible. Il est en somme plus inhumain que cette masse de Caliban dont la nuit est au moins traversée par une lueur obscure, par un appétit qui est la forme crépusculaire et comme l'aube d'une âme. Il a des instincts et des sens ; peut-être même a-t-il un cœur. Peut-être au fond de ses ténèbres est-il plus sensible à la lumière qu'un être qui est tout lumière et qui éclaire sans la sentir. Prospero a trop tôt désespéré de Caliban.

Dégradé de sa faveur, le pauvre monstre se donne au premier venu qui ne le maltraite pas. Trinculo le fait boire : celui qui dispense la liqueur céleste paraît un dieu à Caliban. Caliban s'enivre, mais son ivrognerie est moins ignoble que comique et peut-être touchante : l'ivresse, moyen grossier de se procurer la sensation de l'infini. Si Caliban veut changer de maître et donner l'île à Trinculo, quoi de plus naturel ? Sa haine de Prospero n'est pas stupide. Caliban a très bien compris d'où vient le pouvoir de l'enchanteur : « Brûlez ses livres ! Sans ses livres, il est perdu. » Le trait est admirable, mais il faut songer que Caliban n'a pas à se féliciter beaucoup de la science du magicien. Il lui en a cuit plus d'une fois et ce ne sont pas les bienfaits qu'il en a surtout, éprouvés. J'ai peur que Caliban ne soit un grand calomnié. Cette

brute épaisse, sur laquelle pèse une si lourde hérédité, vaut mieux que sa réputation. Il sent profondément le malheur de sa disgrâce. Comme certains êtres inférieurs, s 'il n'est pas accessible à la raison, la musique le jette en extase, « N'aie pas peur, dit-il à Trinculo,

N'ayez pas peur : cette tie est pleine de musiques, De bruits, de voix, de chants et de rumeurs magiques Qui vous font du plaisir sans vous faire de mal. Parfois mille instruments dans un ciel musical

Me donnent un concert dont l'éclat me transperce; Parfois c'est une voix si douce qui me berce

Qu 'en voulant m'éveiller, pourtant je me rendors r Alors le ciel ouvert m'inonde de trésors,

Si bien que malgré moi, quand mon songe s'achève.

Je pleure et je voudrais qu'on me rendît mon rêve.

Je ne sais si Shakespeare a rien fait de plus puissant que cette créature de désir et de mélancolie. Il semble ici partager le pouvoir du Créateur : il paraît ajouter un être à la nature. Il n'y a point de modèles, point de devanciers de Caliban. Du reste, que signifie ce monstre ? Faut-il supposer que Shakespeare y sous-entende quoi que ce soit ? Je pense que son but, comme celui de tout vrai poète, a été de se donner une fête à lui-même, de jouer avec ses rêves. Rien n autorise à croire qu'il ait eu l'intention cette fois plutôt qu'ailleurs d'écrire un drame philosophique. Rien n'est moins dans ses habitudes ni dans la pratique ordinaire de cet esprit, un des plus concrets qu'il y ait eu au monde. Il devait se tenir pour satisfait quand il avait mis sur la scène quelque chose de viable. Cette comédie du vieil enchanteur, la farce d'Ariel et de Caliban, le côté pittoresque et forain du phénomène, J'animal qu'on fait boire, qu'on voit ensuite se tordre de douleur, tourmenté par des pinces invisibles, toute cette

imagerie pour grands enfants devait ravir le public et il n est nullement assuré que le poète ait vu plus loin. Que veut dire l'ogre de Perrault ~ que veut dire Barbe-Bleue ? que veut dire Gargantua ? On s'évertue depuis des siècles à se le demander. On a entassé là-dessus des montagnes d'exégèse et on n'est pas plus avancé que les bonnes gens qui écoutent ces contes ou qui les lisent naïvement, sans chercher plus que leur plaisir.

Si ces choses ont un sens, c'est un sens extrêmement élastique qui n'a pas beaucoup plus de rigueur que n'en a la musique ou une forme quelconque du langage sonore ou visuel. On est stupéfait de la plasticité quasi indéfinie qu'offrent ces thèmes suprêmes de Shakespeare. Je fatiguerais en énumérant les interprétations que la critique en a données. Ariel, pour les uns, c'est l'éclair ; pour d'autres, la figure de l'électricité. Shakespeare, précurseur de Max Müller ou de Volta ! C'est surtout Caliban qui a eu le don d'exciter les commentateurs. J'ai déjà parlé de ceux qui voient en lui la figure de l'homme naturel et des sauvages du Nouveau Monde. D'autres entrent à son sujet dans des pensées naturalistes : à l'époque de Darwin, Caliban passait beaucoup pour le missing link, pour le chaînon perdu de la chaîne des êtres ; c'était l'anthropoïde introuvable, l'intermédiaire qui manque entre le singe et l'homme. Ce candidat à l'humanité venait combler une lacune de la doctrine de l'évolution ; Shakespeare devenait le pionnier du transformisme. On oubliait que Caliban n'est pas un singe mais un poisson et que ce poisson chimérique est l'enfant d'une femme, conçu dans le péché et dans l'étreinte du démon.

Je fais grâce de cent autres systèmes qui ne valent pas mieux que ces deux-là. Un des plus répandus est celui de Renan- : c'est Caliban mythe, politique, conçu comme le symbole de la démocratie. Tout le monde con-

naît la petite fantaisie où l'auteur de la Fife de Jésus s'est donné le plaisir de broder une variation personnelle sur un thème de Shakespeare et où il imagine que Prospero, revenu à Milan, flanqué de ses deux acolytes, se fait encore détrôner, cette fois par Caliban, ce qui ne donne vraiment pas grande idée de la supériorité du gouvernement des élites. En fait, cet élégant exercice littéraire, est une savante manœuvre de l'onctueux écrivain pour annoncer son ralliement et son adhésion dédaigneuse, supérieure et intéressée au régime du plus fort. Quoi qu'il en soit, le nom est resté : en France, oit 011 lit peu Shakespeare, la pensée de Renan fait loi. Caliban est demeuré synonyme de Démos, de la puissance obscure et irresponsable du nombre, de l'inconscience populaire, de la mystique démocratique. C'est en ce sens que le prenait hier encore M. Guéhenno dans son manifeste, Caliban parle. Ce jeune homme souffre de l'affront et relève l'injure. Est-il besoin de dire que jamais Shakespeare n'a pensé à offenser M. Guéhenno. Il n'y a pas le moindre indice que le Caliban de ta Tempête soit l'image du troisième ou du quatrième État ; ses opinions sur la canaille, Shakespeare les a exprimées dans Henry VI, dans Jules César, dans Conduit ; il n'y a aucune raison de croire qu'il y songeait encore quand il écrivit ht Tempête.

Une des dernières hypothèses est celle de M. Robert Graves: qui retrouve dans la Tempête toute la confession: de Shakespeare et toute son autobiographie. Que n'y- a-t-on pensé plus tôt 2 Que de recherches épargnées, aux érudits. Pont cet ingénieux lecteur, tout est clak comme le jour : la fable de; la Tempête et l'histoire dge Sonnets ne sont qu'une et même chose. Sycorax est la Bmrk Lady \ elle- avait, grâce, à Sétébos (personnage non identifié), une. grande puissance à la cour, où elle corne,

mandait à la lune, c'est-à-dire à la reine Elisabeth ; elle fut pourtant disgraciée mais à cause d'un service capital qu'elle avait rendu (for one thing that she did) on se contenta de l'exiler. La captivité d'Ariel, c'est la passion du poète. Prospero, c'est encore Shakespeare, mais cette fois délivré. Caliban est l'ami qui a trompé le poète. Trinculo n'est autre que Ben Jonson et on peut faire ainsi cent autres rapprochements. C'est un jeu de salcn aussi passionnant que les mots croisés.

Mais la palme appartient à miss Winstanley d'Abe- rystwyth. C'est d'Aberystwyth, je le déclare, que nous vient la lumière. Jusque-là nous n'y voyions goutte, nous n'y avions rien compris. Sait-on ce que c'est que la Tempête P Tout bonnement une tragédie sur la mort d'Henry IV. Rien n'est plus évident. Sycorax, cela saute aux yeux, c'est Catherine de Médicis. Miranda, qui gagne son île dans un petit bateau, ce sont les huguenots réfugiés en Angleterre. Ariel naturellement n'est autre que le roi-martyr, l'étoile de la Réforme (pour cette fois, on lui passera son abjuration). Quant à ce monstre de Caliban, vous voyez bien que c'est Ravaillac ou le père Mariana, enfin la hideuse figure de la Compagnie de Jésus. La preuve en est que Ravaillac fut tenaillé au fer rouge avant d'être écartelé et que Caliban endure les mêmes supplices à cause de ses mauvais desseins sur Miranda. Caliban jésuite ! C'est une belle chose que la science. Et les mêmes gens se moquent peut-être du commentaire de saint Bernard sur le Cantique des Cantiques ou de cet adorable curé latiniste qui pour se permettre en conscience la lecture d'Horace avait imaginé une clef particulière d'après laquelle Lalagé, Lydie, Chloé et Lycoris et toutes les petites femmes des odes amoureuses devenaient de chastes figures de notre mère l'Église.

En somme, on ne gagne rien à traduire une image. C'est échanger une pièce d'or, ou plutôt un chèque en blanc sur l'infini, pour ce qui n'est pas le quart de sa monnaie en gros sous. Il faut laisser à ces grandes créations leur indéterminé : c'est parce qu'elles n'ont pas de sens arrêté qu'elles vivent ; comme elles ne disent rien de précis, elles peuvent tout dire. Aussi je ne me fâche pas des interprétations, même absurdes, qu'on a données de ce poème : elles font partie de sa vie et de sa puissance de renouvellement indéfini. Risquerai-je à mon tour la mienne ? Quand j'aurai hasardé qu'Ariel est le génie, le démoniaque, comme dit Platon, c'est-à-dire la part de divin qu'il y a dans la création poétique et que Caliban c'est l'instinct, la passion, le chaos de sang et de matière en voie de s'organiser, et que ces deux éléments, soumis et disciplinés par l art de Prospero, forment le poème, d'abord je ne suis pas sûr que ce soit la vérité, et j'aurai remplacé par une vérité bien pauvre ce qui est un motif d'éternelles rêveries.

Doit-on croire pourtant que la Tempête soit une chose impersonnelle, où le poète n'a mis aucun sens et ne nous dit rien de lui ? Au contraire, je suis persuadé que Pros- pero est une des figures où il s'est représenté lui-même, au moins sous un certain aspect, et c'est pour cela que dans l'ensemble elle est un peu guindée comme l'image de quelqu'un qui s'observe dans la glace. Néanmoins, en deùx ou trois endroits, il n'y a plus de glace qui tienne, c'est le poète qui parle et nous avons le grand Shakespeare.

Le premier de ces passages est au quatrième acte, après la petite cantate ou l'intermède mythologique où apparaissent les trois déesses propices aux mariages. La vision s'évanouit et Prospero prend la parole :

La fête est terminée.

Ces acteurs qui jouaient devant vos yeux surpris, C'étaient, je vous l'avais annoncé, des esprits,

Et voici que déjà leur troupe insaisissable

Se dissipe dans l'air et l'espace impalpable.

Rien ne reste à présent de votre vision.

Et comme le château de cette illusion,

Un jour, un jour viendra dont l'heure est inconnue, Que les tours, les donjons qUe couronne la nue,

Les palais souverains et les temples sacrés,

Et leurs frontons de marbre et leurs puissants degrés, Et de cet univers la masse et la fabrique

Avec tout ce qu'il porte en ordre magnifique, Passeront sans laisser de traees, comme a fait

La fête qui tantôt à vos yeux triomphait

Ou bien comme un dessin s'en va si tu l'éponges. Nous sommes de la même étoffe que les songes,

Et notre être chétif, à ces songes pareil,

Une île dans le vaste océan du sommeî/...

We are such stuff

As dreams are made of... -

Ces paroles éternelles, placées comme elles sont là, dans let dernière œuvre de Shakespeare, qui ne leur attribuera une spéciale importance ? Qui n'y reconnaîtra l'autorité définitive d'un dernier regard sur la vie, le regard qu'on jette derrière soi pour résumer- tout le reste avant de se tàire pour toujours. Je reprends le texte d'Isaïe : « Et comme il arrive dans un songe, dans une vision de la nuit, ainsi en sera-t-il de la multitude des nations qui combattront contre Ariel... Comme un nomme affamé songe qu'il mange, mais quand il s'éveille son âme est -vide ; et comme un homme altéré songe qu'il boit, mais

quand il s'éveille le voici languissant et son âme a soif... ainsi en sera-t-il de la multitude des nations qui auront combattu la montagne de Sion. »

Je ne peux me défendre de penser que ce texte sublime a donné au poète l'ébranlement mystérieux d'où résulte la Tempête. De bonne heure, Shakespeare a eu l'intuition de l'importance immense du rêve dans la vie — le rêve, c'est-à-dire la conscience, notre perception de nous- mêmes et du monde, cette idée que le monde, les choses, les événements, les drames, ne sont que des modifications de notre substance pensante, que nous sommes un éclair de conscience entre deux éternités de nuit, une lueur à la surface d'un abîme de sommeil. Cela était dit déjà à la fin du Songe d'une nuit d'été, plus clairement dans Hamlet : « Mourir, dormir — rêver peut-être ? » , Ici, cette pensée profonde prend une gravité religieuse. Tout est songe, tout est illusion, la fureur d'Othello comme le délire de Macbeth, nos passions, nos souffrances, nos désirs, nos folies, tout passe, tout n'a qu'un moment, tout cesse, tout finit et tout rentre dans l'ombre. Calderon lui-même n'a pas exprimé cela d'une façon plus saisissante dans son mystère de la Vie est un songe.

Et alors, c'est la fin : inutile de citer la grande incantation, l'incomparable récitatif de Prospero, qui commence par ces vers (entre parenthèses, c'est encore un souvenir d'Ovide, dans le passage des Métamorphoses où Médée abjure ses charmes) :

0 vous, Elfes des bois, des eaux, des lacs, des monts ; Sylphes, qui d'un pied vif parmi les goémons Poursuivez en riant Neptune dans sa fuite

Sur la grève marine, ou fuyez sa poursuite I...

Je renonce à traduire les paroles du vieil hiérophante : c'est la grande musique de Shakespeare.

Bien entendu, ces images splendides ne doivent pas être comprises à la lettre ; elles ont un sens flottant comme la robe de l'enchanteur. Schücking demande avec esprit quelle opération poétique peut signifier par exemple le travail des génies qui aident à pousser les champignons. Et il est très vrai que nulle part Shakespeare ne paraît attribuer ses vers, comme font les romantiques, à l'intervention d'un esprit supérieur. Tout cela est exact. Et cependant, si l'on songe à la position finale de ce morceau dans la Tempête et de la Tempête dans l'œuvre de Shakespeare, si l'on écoute le son de cette cantilène, si l'on perçoit l'accent et la grandeur de ce lyrisme, comment résister à la pensée que c'est l'enchanteur lui-même, non plus Prospero mais le poète, le créateur de Juliette, de Rosalinde et de Cléopâtre, de Richard III et de Fals- taff, d'Hamlet et du roi Lear, de Cymbeline et d'Imo- gène, qui brise sa plume et rompt ses charmes et nous fait signe de la main dans ce geste d'adieu au monde du théâtre et de la poésie.

5

Il avait quarante-sept ans, il lui restait encore quatre ou cinq ans à vivre. Il ajouta quelques scènes à l' Henry VIII de Fletcher, corrigea peut-être un drame d'Arden de Faversham, écrivit, croit-on, une centaine de vers d'une tragédie sur Thomas Morus. En réalité, il ne fit plus rien.

Il était relativement riche et pouvait vivre de ses rentes. Après vingt ans de travail et quarante pièces de théâtre, il avait bien gagné le droit de se reposer. Il pouvait se donner le luxe de finir ses jours en gentilhomme. En réalité, je crois que la retraite de Shakespeare s'explique

d'une manière différente : Shakespeare était usé. A trente- cinq ans, on a vu qu'il ne se sentait déjà plus jeune. On ne mène pas pendant vingt ans cette vie de forçat, auteur, comédien, directeur, sans payer par une ruine précoce ces excès de travail. C'est le sort de ces grands créateurs, Molière, Balzac : des hommes finis à cinquante ans. Il est visible que les dernières pièces de Shakespeare sentent la fatigue. Leur tour de plus en plus symbolique est un symptôme très clair ; il cessait de s'intéresser à la vie. Ses dernières créatures vivantes sont des êtres allégoriques. Clemenceau sur la fin de ses jours a prononcé un grand mot : « Les hommes ne m'amusent plus. » A ce signe il se sentit vieillir. Hamlet avait dit bien plus tôt : « Man delights not me. » Quand Shakespeare le pensa lui- même, tout fut dit. Que peut-on écrire encore quand on a écrit la Tempère ? Le reste est silence.

Il était probablement malade. Sans qu'on sache au juste de quoi, il avait le tempérament miné. Son buste de Stratford, buste assez médiocre mais sans doute fait d'après un moulage, en tout cas par un voisin du théâtre du Globe et sur les indications des camarades du poète, montre un masque empâté, envahi d'une graisse malsaine : les yeux sont saillants, les traits bouffis. Je crois que dans ses dernières années, il ne fit plus que traîner. Si ce qu'on dit est vrai, qu'il reçut un jour la visite de ses vieux camarades Drayton et Ben Jonson, se laissa entraîner à boire, prit le lit et ne se releva plus, il faut qu'il fût déjà bien faible pour que si peu de chose suffît à l'emporter.

Il avait perdu sa mère en 1608, marié sa fille aînée en 1611, la cadette en 1616, deux mois avant sa mort. En 1613, le théâtre du Globe brûla pendant une représentation d'Henry VIII. La scène de sa gloire s'en allait en fumée, comme la fanstamagorie dont il parle dans

la Tempête. Jusqu'au bout, on le voit s'occuper de petites affaires, vendre, acheter des maisons, des terrains, soutenir des procès, pétitionner pour des questions de voirie. Et il y a des critiques qui trouvent que nous n'en savons pas assez long sur Shakespeare ! J'admire les éru- dits, mais j'ai envie de leur répondre par la chanson d'Ariel : /

Ton père au fond des mers repose ;

De ses os s'accroît le corail ;

Son oeil en perles se transpose /

Sa substance par le travail

D'une étrange métamorphose

Se change en tin miracle rose

De madrépore ou de vitrail.

Il mourut le 23 avril 1616, comme il entrait dans sa cinquante-troisième année. Laissons à la poussière le Shakespeare terrestre ; ne nous occupons que de l'immortel.

6

Quand je mourrai, cessez vos pleurs avec mon glas,

Le glas lugubre et lent qui dira que j'échange

Le séjour odieux et mortel d'ici-bas

Pour le hideux séjour des Vers et de la fange,

avait écrit le poète dans un de ses plus beaux sonnets. ^Quelques amis, sans doute, des voisins, la famille, un enterrement de province derrière le cercueil ; et cependant, s'il y avait eu seulement pour le. suivre la race qu'il avai£ mise au monde, s'il avait eu autour de lui le cortège de ses héros, d'Hàmlet à Jules César et de Coriolan au roi Lear, quelle foule et quelle pompe fu-

nèbre ! Et il faut ajouter à ce peuple l'immense rumeur de la postérité et nous-mêmes qu'occupe en ce moment sa grande ombre.

C'est alors que commence la vraie gloire de Shakespeare. Pour des hommes de son rang, leur grandeur n'est tout à fait visible qu'à distance. De cette renommée posthume la France fut la grande ouvrière avec les Lettres anglaises de Voltaire et la traduction de Letourneur. Plus tard, Goethe et Schiller s'en firent les apôtres. Peu de poètes ont eu l'honneur d'avoir au service de leur génie une pareille publicité. Presque partout en Europe la révolution romantique se fit au nom de Shakespeare. Il faut avouer qu'à tort ou à raison elle se fit un peu contre l'esprit classique et d'une manière générale contre l'esprit latin. A partir de Guillaume Schlegel, l'œuvre de Shakespeare fut prise pour le signe de ralliement des forces du germanisme et de tout ce qui, depuis la Réforme, lutte contre la latinité. Il en résulta pour Shakespeare une situation qu'il n'avait pas cherchée et qui n'a jamais été possédée par aucun autre poète ; il devenait le drapeau, le poète national de 40 millions d'Anglais et 100 millions d'Américains, de tout ce qui parle anglais de Londres à New-York et du Caire à Sydney, sans compter les 60 millions d'Allemands et ce que l'Allemagne entraîne dans son orbite, en Autriche, en Suisse, en Hongrie, en Hollande et dans les pays scandinaves. Shakespeare est la langue commune de 300 millions d'admirateurs, la religion d'autant de fidèles nourris dans la pensée qu'aucun mortel ne mérite de lui être comparé ou d'être seulement immolé sur ses autels.

Devant cette étendue de la gloire de Shakespeare, combien paraît petite l'audience de nos poètes. Qu 'il est étroit le chaume où s'écoute l'alouette française ! Et ii me venait au cœur pour les maîtres de chez nous une

tendresse plus jalouse et un peu d'amertume contre tant d'injustice. J'ai longtemps balancé avant d'accepter d'entreprendre ces leçons. Je voulais bien les faire, mais non trahir les miens ni me contenter pour eux d'une condition humiliée.

Finalement je me décidai et pris mon courage à deux mains — il en fallait pour oser cette cent millième étude (si incomplète) sur Shakespeare, pensant qu'une telle étude, si modeste qu'en fût le résultat, pouvait servir. Elle pouvait dissiper certains malentendus. Quoi de plus faux que de prendre Shakespeare pour un génie antilatin ? Nul n'a plus fréquenté l'Italie et la France, Plutarque, Ovide, Boccace, l'Arioste, Rabelais, Montaigne. Il n'y a pas de plus grand Anglais, mais il fait partie d'une Angleterre en quelque sorte continentale, qui n'avait pas pris encore en face de l'Europe ou plutôt en dehors d'elle son attitude négative, son attitude de John Bull. C'est l'Angleterre de la Renaissance et non celle de Cromwell, une Angleterre fraternelle qui se souvient de Jules César et qui s'honorait d'être entrée avec ce grand homme dans la famille des nations civilisées. Sans rien abdiquer de sa fierté, elle se plaisait à fouler la noble chaussée romaine, la grande route de l'humanité. Rien ne me paraît plus beau que la fin de Cymbeline, après la bataille où le vieux roi celte fait la paix avec le général romain, Caïus Lucius :

Faisons la paix. Quoique vainqueur,

Je reconnais César et tu pourras lui dire

Que je range cette île aux lois de son Empire.

En avant 1 Officiers,'faites marcher de front

Près de l'aigle romaine un étendard breton

Et fassent à jamais nos enseignes unies

Côte à côte flotter leurs bannières amies.

Je les vois s'éloigner ensemble et faire le tour du monde :

grâce au poète, dans tout le champ de l'univers anglais, c'est encore Rome qui voyage et continue sa mission.

Nous pouvons nous rendre ce témoignage, nous et nos frères d'Italie, que nous avons été bons princes et que si on s'est servi de Shakespeare contre nous, nulle part il n'a trouvé de sympathies plus vives et plus désintéressées. De toutes les œuvres inspirées de Shakespeare, en est-il une qui vaille les comédies de Musset. Nul n'a mieux loué Shakespeare que Stendhal ou Victor Hugo, nul n'en a mieux parlé que Taine ou que Mézières, qu'Émile Montégut ou Paul de Saint-Victor. Aucune illustration d Hamlet ne vaut celle de Delacroix. On ne peindra pas Desdémone mieux que ne l'a fait Chas- sériau. On joue davantage Shakespeare en Allemagne, mais on ne le jouera plus comme le jouait Mounet-Sully. Il est ailleurs des érudits qui ont écrit sur Shakespeare, mais quel commentaire égalerait la musique de Rossini ou celle de Berlioz, celle de Gounod ou de Verdi ?

Au bout de cent ans de romantisme, les choses commencent à se classer : beaucoup de contrariétés se résolvent ; des alternatives qu'on prenait pour des antinomies étaient tout simplement des questions mal posées. On commence à s'apercevoir que Shakespeare est un classique. M. J. Jusserand, qui a rendu tant de services aux lettres et à l'amitié franco-anglaises, a fait il y a trente ans une découverte précieuse : c'est qu 'il y avait un Shakespeare dans la bibliothèque de Louis XIV. Il a même publié la fiche du bibliothécaire, et voici ce qu'écrit celui-ci en 1675 : « Ce poète anglois a l'imagination assez belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse, mais ces qualités sont obscurcies par les ordures qu'il met dans ses comédies. » Un jugement si modéré fait un singulier honneur à ce fonctionnaire : les termes qu'il emploie (finesse, naturel) avaient encore leur sens

plein au dix-septième siècle. On ne louait pas autrement le Misanthrope et Andromaque. J'ai été à la Bibliothèque consulter ce noble exemplaire. Il est beau de feuilleter l'in-folio de Shakespeare relié dans le maroquin du roi. Et je me prenais à faire un rêve. Est-il permis d'imaginer, devant ce vénérable livre, un plus illustre lecteur que l'honnête Nicolas Clément ? Si Racine avait su l'anglais, si l'auteur de Phèdre avait pu lire Hamlet et Othello, que fût-il arrivé de ce tête-à-tête ? Ce Racine, juge si délicat, le seul helléniste de son siècle qui entendît Aristophane, aurait-il conçu qu'un tel art, tout éloigné qu'il fût des règles qu'il s'imposait, n'en était pas moins légitime ? L'aurait-il jugé tout barbare ? N'eût-il pas eu pour cet insulaire les ménagements que La Bruyère montre pour Rabelais ? N'eût-il pas reconnu en lui, avec la différence du style et des manières, un de ses frères en poésie ?

Tout est là. Les systèmes ne sont rien, et celui de Shakespeare n'est pas plus utilisable de nos jours que celui de Corneille et de Racine. Ces formules ont chacune leurs conventions particulières, elles avaient leurs raisons d'être qui, aujourd'hui, ont disparu. Il reste que Shakespeare est un des grands poètes du monde, le poète qui nous a légué, avec un certain nombre de types d'humanité, le plus de ces mots immortels qui traversent les âges : « Perfide comme l'onde... Tuer le sommeil... Étoffe de songes », le poète qui compte à la page le plus de vers inouïs, de ces vers qui sont une beauté, une musique, une image, un objet de rêverie et de joie éternelle. Nul n'a laissé dans ses ouvrages une pareille histoire de son cœur. Nul n'a montré autant de fantaisie et de pitié, de grâce et de lyrisme, autant d'esprit, de naturel, de charme, de passion. Qui ne le comprend pas, il lui manquera toujours quelque chose. Comme l'écrit Tourguénev

à Flaubert en parlant de Zola : « Je crois qu il n'a pas lu Shakespeare ; il y a là en lui une tare indélébile et un péché originel dont il ne se lavera pas. »

Quel péché ? Le péché de prose, de sécheresse, le péché centre le Saint-Esprit. Je lis avec stupeur dans le Journal de Jules Renard : « Shakespeare ne m intéresse pas... Il y a une perfection de chez nous qui me dégoûte du reste. » J'admire le courage de ce gentil ouvrier et la façon tranquille dont il répète le geste rageur de M. Ingres expulsant Shakespeare de la version corrigée de l'Apothéose d'Homère ; j'admire cette certitude, cet amour de la chose bien faite qui se satisfait pleinement d'un bois de fauteuil Louis Quinze ou d'une fable de La Fontaine. Et pourtant quelle petitesse si l'on songe que le même peuple a fait les cathédrales.

Hugo dit dans William Shakespeare : « J'admire comme une brute. » Il a tort. Il ne faut rien faire comme une brute, mais il faut aussi se défendre d'une certaine médiocrité française, d'un excès de prudence, d'un bon sens quelquefois ennemi des grandes choses. Surtout dans nos périodes ingrates, dans nos aridités, dans nos désolations, comme celle qui tourmente la jeunesse d'aujourd'hui, génération dévastée et déçue, défiante et irritée, Shakespeare est le maître salutaire, le grand médecin du désespoir, l'homme qui a tout connu de la misère humaine sans cesser d'y voir un objet d'amour, l'œil divin sur lequel la vie et ses tempêtes, les malheurs et les crimes, lago et Desdémone, Macbeth, Cordelia, Shylock et Imogène se peignent également comme sur le juste miroir de la natiué et se réfléchissent en beauté. Personne de plus de vérité n a fait sortir plus de poésie et de cette masse de douleurs et de sanglots qu'est la terre, un pareil astre de rayons.

Enfin, dans notre monde en ruines, plus troublé et plus divisé que jamais, puisse son œuvre après tant de

querelles apporter un apaisement et un motif d'accord. De la double culture qui fit jadis l'Europe, de cet amalgame exquis, de cet airain de Corinthe où se mêlaient avec les traditions du Nord toutes celles de la Méditerranée, l'antiquité, le moyen-âge, la chevalerie et le noble esprit de la Renaissance, le génie de Shakespeare est le modèle inégalé, l'homme le plus homme qui ait foulé la boue de cette planète. Comprendre Shakespeare, c'est embrasser cent éléments divers qu'on représente comme incompatibles et qui chez lui se fondent dans une vaste harmonie : la vieille Rome, la jeune Italie, les légendes celtiques, le Roman de la Rose, l'Angleterre et la France, Holinshed et Plutarque, tout ce qui, à un moment donné, est entré dans cet idéal, aujourd'hui menacé, des belles humanités. C'est prendre une idée de la nature qui se rit des affectations, des fausses règles, des préjugés, des prétentions, des vanités. C'est parfois se libérer d'un coup d'aile et s'évader du terre-à-terre par un peu de féerie. C'est croire qu'il reste place à côté de la raison pour tout l'inexplicable et tout le merveilleux. C'est faire dans les choses réelles la part des dieux et du mystère. C'est enfin à cet humanisme si large, à cette échelle de Jacob qui va de la terre au ciel, ajouter la compassion pour les souffrances, les fautes et les erreurs de nos frères mortels, le sentiment de nos faiblesses, la secrète mélancolie héritée du vieux christianisme, la religion de la pitié et de la mort et cet indicible élément que le poète appelle

« le lait de la tendresse hin^tiBfi).^

TABLE

A MONSIEUR GABRIEL HANOTAUX 7

AVANT-PROPOS ................................... 9

LIVRE PREMIER

'LA JEUNESSE DE SHAKESPEARE

Chapitre I. — Années d'apprentissage. Roméo et Ju-

liette 13 Chapitre II. — Les drames historiques .............. 54 Chapitre III. — Les comédies ...................... 82

LIVRE II

ORAGES ET TRAGÉDIES

Chapitre I. — La crise. Les sonnets 117 Chapitre II. — Hamlet 150 Chapitre III. — Othello 174 Chapitre IV. — Macbeth et Le Roi Lear 202 Chapitre V. — Les tragédies romaines .............. 236

LIVRE III

LES DERNIÈRES ANNÉES

Chapitre I. — Femmes 275 Chapitre II. -:Ariel et Caliban ' R-~À 309

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 20 DÉCEMBRE 1930 PAR F. PAILLART A ABBEVILLE (SOMME)

s. P.

EXTRAIT DU CATALOGUE

BAUMANN (Emile). — Bossuet 15 Fr. BENDA (Julien). — Properce, ou les Amants

de Tibur .. 15 Fr.

BERTRAND (Louis), de l'Académie Française.

— Flaubert à Paris, ou le Mort vivant. 1 5 Fr.

CHAMPION (F'ierre). — Marcel Schwob et son

temps . ; 20 Fr.

COULON (Marcel). — Raoul Ponchon, l'homme jet I'oeuvre 15 Fr.

— Verlatne, poète saturnien. 15 Fr.

DAUDET (Léon). — Etudes et milieux litté-

raires. 15 Fr.

— Flamteaux ( Rabelais, Montaigne,

Hugo, Baudelaire) 15 Fr.

— FlamMes (La Polémique et les Polé-

mistes) 15 Fr.

DREYFUS (Rcbert). — Souvenirs sur Marcel

Proust. 15 Fr.

— La vie et les prophéties du comte de

Gobineall, 15 Fr.

DUCLOS (Henri). — Antone T cheqhov.... 12 Fr. DUHOURCAU (François). — La voix intérieure

de 't¡[ awice Barrès, d'après ses cahiers.. 1 5 Fr.

Dupouy (Au juste). — Horace 15 Fr. GILLOUIN (René). — La philosophie de

M. Beri-son 15 Fr.

GSELL (Paul). — Propos d'Anatole France.. 15 Fr. HERMANT (Abel). — Platon 15 Fr. MARTEL (Pierre-Etienne). — Les rencontres

de Cervantes et du Quichotte 15 Fr.

THÉRIVE (Alldré). — Le retour d'Amazan,

k ou une histoire de la littérature française. 15 Fr.

ÉDITIONS BERNARD GRASSET