

www.libtool.com.cn

19. c. 36



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

www.libtool.com.cn

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

# L' ANGLETERRE

AU SEIZIÈME SIÈCLE



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

# L'ANGLETERRE

AU SEIZIÈME SIÈCLE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉS DANS LA BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER

à 3 fr. 50 le volume.

---

<b>La Psychologie sociale des nouveaux peuples.....</b>	1 vol.
<b>L'Antiquité .....</b>	1 vol.
<b>Le Moyen âge.....</b>	1 vol.
<b>Études sur le XVI<sup>e</sup> siècle en France.....</b>	1 vol.
<b>La France, l'Espagne et l'Italie au XVI<sup>e</sup> siècle.....</b>	1 vol.
<b>Voyages d'un critique à travers la vie et les livres. —</b>	
I. — L'Angleterre littéraire .....	1 vol.
II. — L'Angleterre politique.....	1 vol.
<b>Titan (de Jean-Paul-Frédéric Richter, — traduction) .....</b>	2 vol.
<b>Mémoires, tome I<sup>er</sup> .....</b>	1 vol.
— tome II.....	1 vol.

OEUVRES

»

PHILARÈTE CHASLES

---

# L'ANGLETERRE

AU SEIZIÈME SIÈCLE

*Was ich erlebte und erwanderte.*

STEFFENS.

---

19c 3b.

PARIS

G. CHARPENTIER, ÉDITEUR

13, RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 13

1879

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

ÉPOQUES  
SHAKSPEARIENNES

DOCUMENTS A CONSULTER SUR LE THÉÂTRE ANGLAIS  
ANTÉRIEUR A SHAKSPEARE.

Consulter :

Ludwig Tieck. — *Altenglisches Theater*, Berlin 1811, 2 vol. in-8°.

T. P. Collier. — *History of English Dramatic Poetry*, Londres 1831, 3. vol. in-8°.

W. Hazlitt. — *Lectures on the dramatic literature of the age of Elizabeth*, London 1821, in-8°.

S. T. Coleridge. — *Notes and Lectures upon Shakspeare*, London 1849, 2 vol. in-12.

Ch. Lamb. — *Specimens of English Dramatic poets*, London 1808, in-8°.

Is. Disraeli. — *Amenties of Literature*, Paris 1842, t. II, p. 121-134.

A. Mézières. — *Les Prédécesseurs et les Contemporains de Shakspeare*, Paris 1863, in-8°.

E. Lafond. — *Contemporains de Shakspeare*, Paris, Hetzel, 1863-65, 5 vol. in-8.

# DU THÉÂTRE ANGLAIS

## AVANT SHAKSPEARE

ET DES DRAMATURGES SES CONTEMPORAINS

---

### I

Histoire du vieux théâtre anglais, par Collier. — Précurseurs de Shakspeare. — Shakspeare n'a rien inventé. — Théorie fautive de l'invention.

Rien ne donne une idée plus juste et plus sèchement précise du théâtre anglais avant Shakspeare, que les trois volumes de J. Payne Collier, intitulés : *History of the English Stage*.

Ces trois volumes représentent à mes yeux l'antiquaire complet : un grand homme sec, lunettes sur le nez, l'air pincé, flairant un manuscrit, se délectant d'un vieux parchemin, front ridé, tempes dégarnies, fluet et impalpable ; une date plutôt qu'un homme, un chiffre plutôt qu'un vivant ; le docteur Dryasdust de Walter Scott. Il y en a, comme cela, un par ville d'Europe tant soit peu considérable.

Imaginez qu'on ne rencontre pas le plus petit mot pour penser, pas une pauvre fleur d'éloquence, pas une misérable digression dans ces trois volumes. Terrible et respectable Antiquaire !

Si vous prenez ces tomes pour un symbole, vous ne vous tromperez guère. Quel est ce rouleau de papier



moisi qui traîne dans un vieux coffre ? L'Antiquaire se baisse, déroule le papier, le palpe, le flaire et l'interroge. Le papier tombe en lambeaux ; il en ramasse les lambeaux, les rattache, les colle ensemble, les vénère ; si quelque fragment lui échappe, il pleure. C'est peut-être un registre de blanchisseuse ou un vieux livret d'intendant ; mais cette blanchisseuse vivait en 1440, et cet intendant fut contemporain de Henri VIII. Bien ! dit l'Antiquaire, et, à grand renfort de lunettes, il compte et recompte le linge du duc de Southampton ou d'un bourgeois de la rue Threadneedle. Il s'instruit de diverses choses d'une importance diverse ; par exemple il apprend que la livre de savon se payait trois deniers, et que la dernière mode des collets de femme, en 1530, demandait huit aunes d'étoffe. C'est là toute sa récolte après tant de peine. Il recommence joyeux sa recherche et son étude ; il trouve un fragment de lettre chez l'épicier, un contrat de mariage sur le dos d'un livre, un titre de propriété collé dans le fond d'un carton ; il découvre ici un nom de famille altéré, là une rectification d'armoiries, *sinople* au lieu de *gueules* ; ailleurs un reçu, un testament, un mémorandum de voyage, un autographe d'homme célèbre ; toutes ces jouissances, si vous les connaissiez ! Elles sont égales à ses peines, dont elles le paient amplement.

Ainsi est fait l'ouvrage de Collier, avec des matériaux dont l'humilité vous étonnerait, avec des papiers de rebut, des chiffons et des bribes que vous et moi nous aurions jetés sous la table, dans le panier fatal. Mais un étonnement plus vif encore, c'est que de tous ces haillons arrangés bout à bout avec une incroyable patience, il résulte non pas une *Histoire de l'Art dramatique en Angleterre*, j'entends une histoire philoso-

phique, mais un dépôt d'Archives, auquel rien ne manque pour éclairer le berceau du théâtre et son progrès dans la Grande-Bretagne.

Si par exemple ce chiffon de papier était le reçu de « trois shillings payés d'avance à Guillaume Shakspeare, acteur de la troupe du Globe, pour remettre « à neuf les vieilles pièces du répertoire ! » ne reconnaîtrez-vous pas un intérêt, dites-moi, dans cette signature ? Collier a compris cet intérêt-là : il a fait graver sur bois le *fac simile* de chaque autographe ; il sait quelle est la classe d'hommes à laquelle il s'adresse, que leur adoration ressemble un peu à l'idolâtrie, et qu'elle a besoin d'être avivée par des images saisissables.

Ainsi, de page en page, vous êtes arrêté par des niaiseries apparentes, qui toutes ont un sens et une portée. Où en était le théâtre avant Henri III ? Voici une facture de marchand de soie et de velours, qui a vendu tant de pièces d'étoffe au *Master of the Revels*, au surintendant des menus plaisirs, en 1470 : ces étoffes étaient destinées aux costumes d'une pièce jouée par la troupe spéciale attachée à la cour. Voici la désignation des rôles, les noms des acteurs, la description de leur vêtement, leur salaire annuel et la répartition de ce salaire ; vous entrez de plain-pied dans ces vieilles coulisses ; vous y vivez, grâce à la facture du marchand de soie ; l'Antiquaire y joint ses notes, fouille dans d'autres documents et finit par reconstruire, au moyen de quelques écrits sans valeur, tout le théâtre des premières années du seizième siècle, alors que le sauteur, le danseur, le bateleur, le meneur d'ours, le joueur de vielle, le faiseur de tours, le ménestrel et le poète formaient un corps d'armée attaché à la cour et voué aux Muses.

Les révélations sur Shakspeare sont nombreuses. On voit par quel procédé naïf cet homme supérieur s'est élevé jusqu'à la compréhension de son génie. Chez lui, nulle prétention de renouvellement, de résurrection littéraire, de révolution violente. Il a fait du drame pour faire quelque chose. Il a étudié les hommes, il les a peints avec une fidélité ingénue, s'est servi des instruments grossiers du drame contemporain, et n'a voulu rien inventer ni rien bouleverser.

L'étude littéraire donne un résultat dont bien des gens s'étonneront : c'est que le génie n'invente pas. Collier, muni de toutes ces preuves érudites, vous attestera que Shakspeare (ce talent brut, ce géant ivre, comme on le nommait au dix-huitième siècle) n'est qu'un sublime et délicat metteur en œuvre. Comme Molière et Corneille, il ne s'est jamais fait scrupule de prendre ses sujets et ses personnages partout, dans un roman, un conte, un drame, une ballade, une mauvaise comédie, une chronique rimée ou une chronique sans rimes. Les admirateurs de Shakspeare n'estiment en lui que les qualités qu'il n'a pas : c'est, disent-ils, le créateur de *Lear*, le créateur de *Hamlet*, le créateur d'*Othello* ; — il n'a rien créé de tout cela.

Une manie des temps épuisés, stériles et prétentieux, c'est de courir après *l'invention*. — *Invente et tu vivras!* s'écrie Lemierre, qui n'a rien inventé, si ce n'est les *Fastes* écrits par Ovide sous Auguste, ou le *Poème de la Peinture*, écrit en latin par Dufresnoy sous Louis XIV. — « *L'invention*, vous dit-on de toutes parts, c'est la grande qualité, c'est le génie ! » Voyons donc. Dante, Milton, Shakspeare, Bacon, Molière, Corneille, le Tasse, l'Arioste, Cervantes ; — parmi les anciens, Eschyle, Sophocle, Homère ; ces noms

semblent-ils assez grands ? Et s'ils ne sont pas *inventeurs*, qui osera l'être ? Qui marchera le front plus haut que ces hommes, proclamés par la voix populaire, par le cri des siècles et la vénération de tous, maîtres de la pensée, guides du troupeau humain, qu'ils éclairent en marchant sur les hauteurs ?

Qu'ont-ils créé ? Commençons par Dante. De son temps, une tradition vulgaire a cours, moule commun, formule épique, aussi triviale que l'est aujourd'hui un vaudeville à tiroir ; c'est une vision chrétienne, vue générale et mystique du triple royaume : — ici les damnés ; là les bienheureux ; plus loin les âmes qui expient leurs crimes dans le Purgatoire. Tout le monde s'est servi de cette forme. Le peuple ne connaît qu'elle, tant elle est usée et rebattue. Un moine, après bien d'autres moines, a décrit à son tour l'Enfer, le Paradis et le Purgatoire. Un frère Albéric du Mont-Cassin a rimé sa vision qu'il a disposée en triple entonnoir, et traitée grossièrement, lourdement, religieusement et sans génie. Toute la charpente de la *Comedia divina*, est littéralement dans l'œuvre du frère Albéric. Dante n'a fait qu'une seule dépense, celle du génie ; dans la pierre brute il a trouvé l'or.

Ainsi des autres créateurs ; Eschyle et Sophocle sont dans Homère, qui lui-même est accusé d'avoir recousu des chants plus anciens. L'ouvrage capital de Cervantes n'est qu'une parodie, par conséquent une imitation. Milton traduit de longs fragments de *la Sarcothée*. Molière doit ses meilleures scènes, non-seulement à Plaute et aux Italiens, mais à Cyrano de Bergerac.

Qu'estimez-vous dans Shakspeare ? Est-ce *le Roi Lear* ? Shakspeare a emprunté *le Roi Lear* à une vieille tragédie publiée en 1594, jouée sur plusieurs théâtres : *The Pityful Chronicle of king Lear*. Le fou,

le roi, les deux filles, l'abdication du monarque, tout se trouve dans le vieux drame ; il est impossible d'imaginer rien d'aussi plat ; — rien n'est plus fertile en développements inattendus, en points de vue variés, en études profondes, que l'œuvre du poète *imitateur*. Non-seulement Holinshed, Stowe, Giraldi-Cynthio, Bandello, Saxo-Grammaticus lui ont fourni des sujets ; mais cet humble grand homme, retravaillant de mauvais drames surannés, les a rajeunis de sa verve et ranimés de sa touche puissante.

*Le roi Jean* n'est que le remaniement d'une vieille pièce intitulée : *Le malheureux règne de Jean*. *Henri IV* et *Henri V* sont fondés sur un autre drame qui a pour titre : *Les fameuses Victoires de Henri V* ; on trouve dans cette esquisse antique tout le mouvement du drame shakspearien, les escrocs qui environnent le prince, — et le prince lui-même avec sa folle verve d'adolescent, et sa conversion au grave métier de monarque. D'où est sorti *Falstaff*? Du cerveau de Shakspeare, de l'observation de la nature et d'un souvenir de jeunesse. Même remarque sur *Henri IV* et *Richard III*. Le débat des deux célèbres Maisons d'*Yorck* et de *Lancastre*, et la *Vraie Tragédie de Richard, duc d'Yorck*, en ont fourni les matériaux bruts.

Le même Shakspeare trouve dans la *Diane de Montémayor* ses *Deux gentilshommes de Vérone* ; dans les *Ménechmes* de Plaute, sa *Comédie des Erreurs* ; dans les *Conteurs italiens*, *Roméo et Juliette* et *Othello* ; dans une ballade écossaise, *Macbeth* ; dans le *Pécorone*, le *Marchand de Venise* ; dans un roman contemporain, l'admirable pastorale intitulée : *Comme il vous plaira* ; dans *Tyran-le-Blanc*, *Que d'affaires pour rien* ; dans les *Chroniques Danoises*, *Hamlet*.

Que lui reste-t-il ?

Son génie.

Les faits constitutifs du roman et du drame sont un fonds matériel et commun dans lequel tout le monde va puiser. Le génie arrange et imite, étudie et approfondit, il n'invente jamais.

Rien de plus facile, que d'imaginer, c'est-à-dire de *se rappeler* une fable gaie ou attendrissante ; c'est ce que font tous les jours une nourrice qui veut amuser son enfant, un fripon qui s'excuse devant ses juges, un buveur qui veut égayer ses amis. Le génie consiste à mieux comprendre, à mieux pénétrer, à environner de plus de lumière ce que chacun sait superficiellement ou comprend à demi. Un des singuliers caractères de Shakspeare, c'est sa souveraine indifférence quant au sujet qu'il doit traiter. Il n'y regarde pas : l'excellent ouvrier sait tirer parti de tout. Il prend au hasard une pierre, un morceau de bois, un bloc de granit, un bloc de marbre. Peu lui importe que son prédécesseur ait fait agir et parler sur la scène un vieux roi déshérité par ses filles ; c'est un fait comme un autre, qui ne vaut ni plus ni moins. Shakspeare va trouver tout ce qu'il y a de larmes et de puissance dans l'âme de ce vieillard.

On court après l'invention aujourd'hui que l'originalité intime manque ; elle réside dans l'artiste, non dans les matériaux qu'il emploie. A tous les grands hommes c'est la tradition, c'est le peuple, c'est l'héritage commun des idées et des usages qui ont légué les matériaux. Ils les ont reçus tels quels ; puis ils les ont fondus, transformés, immortalisés, D'une borne ils ont fait un dieu ; d'un tronc d'arbre une statue ; comme ce peintre espagnol, prisonnier chez les Maures, et qui n'ayant ni marbre à tailler, ni madone à adorer, tira de son âtre une bûche, et en fit la sainte Vierge.

Si ce que l'on nomme invention, n'était pas une qualité illusoire, il faudrait estimer à bien plus haut prix que Dante le premier moine oisif qui écrivit en style de carrefour la vision du Paradis et de l'Enfer ; les grossiers auteurs des canevas italiens l'emporteraient sur Molière ; les écrivains inconnus de quelques chroniques divisées en actes éclipsaient Shakspeare.

Dans les décadences littéraires on prend pour inventeurs ceux qui, poussés par une certaine ardeur de sang et une certaine fougue de paroles, déplacent les mots et les images, et croient avoir fait voyager les idées ; — Claudien, à Rome ; Marini et Achillini, dans l'Italie moderne ; Gongora, en Espagne. Ces gens se proclament créateurs. Montaigne, Shakspeare et Molière ne s'attribuaient d'autre mérite que celui d'étudier la nature, l'homme et le monde.

Le propre du génie c'est de féconder.

## II

Des époques favorables au génie dramatique. — Matériel des théâtres en Angleterre sous le règne d'Élisabeth. — Des auteurs et des acteurs contemporains de Shakspeare. — Influence du style biblique. — John Webster. — Analyse de *Victoria Corombona*, ou le Diable Blanc, tragédie en cinq actes.

Au moment où nous écrivons ces pages, au milieu du dix-neuvième siècle, l'ère du génie dramatique semble épuisée : le moment serait donc venu d'écrire les annales du théâtre.

C'en est fait des jeux de la scène ; la lutte des passions avec le caractère, et de notre destinée avec nos désirs, n'offre plus de nouveauté. C'est une vieille his-

toire souvent redite, un conte rebattu, dont l'intérêt s'est émoussé. Commentaires, développements, analyses, critiques, subtilités, paradoxes, ont été prodigués à ce sujet, reproduits à l'infini, renouvelés sous mille formes. *Tous les voiles de l'âme se sont déchirés*, dit madame de Staël. Quelque situation que vous imaginiez, elle est connue; quelque émotion que vous tentiez d'éveiller, elle a perdu son prestige. L'inexorable mémoire, l'érudition désolante ont corrompu nos plaisirs. Plus de régions à explorer; plus de pages à déchiffrer dans ce livre qu'un vieil auteur anglais, habitué aux métaphores bibliques appelait le *livre du cœur, aux pages ardentes et confuses*<sup>1</sup>. Le talent et le génie se sont ouvert d'autres routes. Tout a été dit sur la scène: en vain pour remédier à sa détresse, elle s'est métamorphosée en cours de morale, en concerts de volupté, en galeries de costumes; tour à tour esclave des théories philosophiques, des fantaisies musicales et des souvenirs de l'antiquaire, elle n'a pu reconquérir son pouvoir.

Imaginez, au lieu de cette époque où nous sommes, un siècle et un peuple tout différents. Peu de débats politiques et de découvertes industrielles. L'art dramatique est à son berceau; le moyen âge expire à peine. La controverse religieuse a secoué son flambeau sur toutes les têtes. Il y a naïveté, énergie, ignorance et richesse dans le peuple; magnificence et barbarie parmi les grands. Tous les esprits sont avides de jouissances, toutes les âmes s'ouvrent aux accents de la Muse; le pédantisme règne dans la littérature, et mille vestiges poétiques du moyen âge se sont con-

1. The red-leaved and confused book of the heart. (Thomas Heywood.)



servés dans les coutumes ; un théâtre matériellement incomplet, des costumes ridicules, des décorations grossières suffisent à une nation mâle et gaie, plus âpre à saisir une émotion que difficile sur le choix des plaisirs. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Telle était l'Angleterre en 1560. Ajoutez à cette préparation si favorable du sol dramatique, l'orgueil national, l'isolement des mœurs, l'esprit d'aventures qui ont toujours caractérisé la Grande-Bretagne, sa situation florissante sous le règne d'Élisabeth, voire même le despotisme qui, sans étouffer la liberté des esprits, les éloignait des matières religieuses et des discussions politiques. Henri VIII, en égorgeant tous ceux qui croyaient un peu moins que lui et tous ceux qui croyaient un peu plus, avait appris à son peuple à marcher aveuglément sur l'étroite limite que ce terrible pape avait tracée. Il ne restait pour satisfaire l'activité violente des esprits, que la guerre et le commerce au dehors, le théâtre au dedans. Alors Drake faisait le tour du monde ; l'héroïque Sidney, mourant sur le champ de bataille, donnait au soldat blessé près de lui le casque rempli d'une eau rafraîchissante.

Que d'élan et d'originalité ! C'étaient des mœurs incertaines, fécondes, pleines de jeunesse, de contrastes, de rudesse, de raffinement ; essayant tout, goûtant de tout ; grossières encore, vives, accessibles à tous les enthousiasmes et profondément dramatiques. Rien n'était fixé ; on imitait et l'on admirait avec une naïveté hasardeuse les romanceros de Catalogne et d'Aragon, les pastorales de Sannazar, les concetti de Pétrarque, Ronsard et Dubartas, la *pavane* espagnole et la *contredanse* française. Souvenirs du catholicisme à peine étouffé, nouvel esprit de la réforme, platonisme des académies italiennes,

spéculations du commerce, occupaient à la fois ces intelligences, se confondaient au sein de ces mœurs, et formaient le plus singulier comme le plus pittoresque mélange.

Pour comprendre Shakspeare dans son ensemble, c'est là ce qu'il faut étudier. Les auteurs dramatiques du même temps et du même pays, inférieurs au grand homme, offrent des matériaux précieux pour cette investigation. Shakspeare se détache d'eux en un point : il est philosophe. Toujours il s'élève d'une spécialité bornée jusqu'à la peinture de l'humanité dans son ensemble. *Macbeth*, *Hamlet*, *Othello* sont des généralités sublimes : c'est l'ambition et son remords, l'amour et son fanatisme, la rêverie mélancolique et sa mortelle incertitude. Au contraire, Marlowe, Chapman, Rowley, Middleton, Welster, Dekker, Ford, Peel, Lily, Shirley, Marston, Heywood, qui ont écrit de son temps ou peu d'années avant et après lui ; génération dramatique inculte, gigantesque, étonnante par la variété des conceptions et la hardiesse du talent ; race de poètes aussi peu connue de l'Europe qu'elle est digne d'admiration et d'étude ; ne prétendent jamais à cette universalité de peintures qui distingue leur immortel rival. Exclusivement nationaux, ce sont les mœurs du seizième siècle, à Londres, c'est cette époque, ce mouvement, ce chaos qu'ils reproduisent. Lisez-les donc pour revivre contemporains d'Essex, pour devenir bourgeois de la cité de Londres en 1590.

La démocratie, l'aristocratie, le commerce, puissances vigoureuses, coexistantes sans être hostiles, se trouvaient en présence et ne se combattaient pas. Chacun de ces éléments avait sa vie isolée, énergique, indomptable, ses limites respectées et ses jouissances

qui lui étaient propres. Les riches marchands étaient des petits rois, régnant de Temple-Bar à Charing-Cross. Bacon ouvrait la route de l'analyse ; les croyances poétiquement superstitieuses étaient encore pleines de force. On ne doutait pas que l'améthyste ne guérît la goutte, et que la poussière de rubis ne fit naître l'amour. Chaque profession avait son costume et son symbole. Tout symbole est poésie ; la réalité même de la vie domestique et privée se changeait ainsi en une scène animée. Les *docteurs en physique*, ou médecins, ne quittaient pas leur robe noire, leur galon d'or et leur toquet de velours aplati et carré. Vous reconnaissiez sans peine les *gens de service* à leur jaquette bleu, les *gens de commerce* à leur habit de drap brun et à leur chapeau de feutre ou à leur bonnet de coton ; l'intendant à sa chaîne d'or de Venise, brillant sur le pourpoint de soie noire ; et le jeune gentilhomme à la mode à son pantalon bouffant, *trunk-hose*, à son énorme fraise à trois étages et à ses bottes molles d'où s'échappait, comme d'une corbeille de fleurs, une profusion de dentelles. Tout était pittoresque et varié ; c'était de la poésie pour les yeux. On trouve dans une pièce de Ford<sup>1</sup> une longue énumération des bijoux, *carcanets*, chaînes et bracelets que portaient les femmes de cette époque : assurément cette liste ferait honte à notre luxe actuel. Ces Anglaises dont le cou et les bras étincelaient de diamants et d'or, qui payaient à grands frais un maître italien pour leur apprendre à jouer des *virginals*<sup>2</sup> ou de la *guitern*<sup>3</sup>, qui essayaient même, comme le prouvent les comédies

1. Honest Whore.
2. Espèce d'épinette.
3. Guitare ou mandoline.

dont je parle<sup>1</sup>, une maladroite importation du sigisbéisme en Angleterre; femmes dévotes, bourgeoises élégantes, petites-maîtresses de leur temps, affluaient au théâtre où tout était permis, où tout se nommait de son nom le plus grossier. Les actions de la vie, quelles qu'elles fussent, y étaient copiées sans pitié; la scrupuleuse imitation que s'imposaient les poètes ne reculait pas devant les scènes que le plus déhonté cynisme oserait à peine indiquer aujourd'hui, devant ce que Lucrèce appelait: « l'arrière-scène de la vie, » *p stscenâ vitæ*.

C'était un théâtre bien grossier que celui-là<sup>2</sup>: un rideau qui s'ouvrait par le milieu, séparait les acteurs des auditeurs. Un écriteau suspendu au-dessus de la scène, vous apprenait que vous étiez à Rome, à Copenhague, ou à Mytilène; on déplaçait les écriteaux quand les personnages voyageaient, ce qui arrivait fréquemment. Quelques trompettes faisaient retentir les *sen-nets* qui annonçaient l'arrivée des princes et des rois. Quant aux changements des décorations, la complaisance des spectateurs se prêtait à tout; leur imagination faisait les frais que l'on épargnait au machiniste. Dans les théâtres les plus riches, plusieurs rideaux de fond, cachant des toiles grossièrement peintes, s'entr'ouvraient au moment où la scène changeait. Il fallait se résoudre à voir, dans un espace de quelques pieds carrés, l'Afrique à droite et l'Europe à gauche, à prendre pour une armée un groupe de quatre hommes traversant la scène, et pour l'Océan ce même espace de terrain qui, un moment après, allait passer pour une forêt. Philippe Sidney, qui avait admiré la

1. Voyez *The Wonder of a kingdom, etc.* .

2. Voy. plus bas, *une Représentation au seizième siècle, etc.*

magnificence des représentations italiennes, trouvait à peine des expressions assez fortes pour railler la barbarie anglaise<sup>1</sup>.

Shakspeare auquel on reproche tant de grossièreté, est l'auteur le plus pur et le plus modeste de son temps. Le titre seul de quelques ouvrages fort en vogue à cette époque en indiquera le but, le ton et la localité ; c'est, par exemple, *The honest whore*<sup>2</sup>, par Dekker ; *What a pity she's a whore!*<sup>3</sup>, par Ford ; *The Dutch Courtezan*, par Middleton. Dans une pièce de Dekker<sup>4</sup>, un enfant reçoit sur le théâtre la plus honteuse des corrections manuelles : indécence, grossièreté, cynisme, langage des halles, rien de tout ce qui révolte notre goût et répugne à nos mœurs, n'offensait la robuste moralité des bourgeois de l'an 1600. Mais aussi rien de ce que l'on admire dans les chefs-d'œuvre dramatiques, observation puissante, vive peinture de mœurs, fran-

1. Our tragedies and comedies observe rules neither of honest civility nor skilful poetry. Here you shall have Asia of the one side, and Afrik of the other, and so many other under-kingdoms, that the player when he comes in, must ever begin with telling where he is, or else the tale will not be conceived. Now you shall have three ladies walk to gather flovers, and then we must believe the stage to be a garden. By and by we hear news of shipwreck in the same place, then we are to blame if we accept it not for a rock. Upon the back of that comes out a hideous monster with fire and smoke, and then the miserable beholders are bound to take it for a cave : in the mean time two armies fly in represented with four swords and bucklers, and then what hard heart will not recieve it for a pitched field. Now of time they are much more libéral. For ordinary it is that two young princes fall in love, after many traverses she is got with child, delivered of a fair boy, he is lost, groweth a man, falleth in love, and he is ready to get another child ; and all this in two hours space : which how absurd it is in sense, even sense may imagine. *Défense of poetry.*

2. *La Courtisane honnête.*

3. *Quelle pitié qu'elle soit une .....!*

4. *Old Fortunatus.*

chise et sagacité de coup d'œil, énergie de langage, entraînement, éloquence, invention, facilité, verve poétique, rien ne manque, comme nous aurons occasion de le prouver, à cette licencieuse armée d'hommes de talent, empressés de satisfaire une population barbare; — gens doués de mérites divers, et qui ont reproduit avec une irrégularité insouciant, avec une hardiesse extrême les mœurs impétueuses de leur époque.

Quelques traits de mœurs suffiront pour excuser ces poètes. On lit dans le *Duc de Milan*, de Massinger<sup>1</sup>, que les grands seigneurs anglais, mécontents de leurs valets, avaient coutume de les « faire fouetter dans la loge du concierge, » *in the porter's lodge*. Une des preuves les plus fortes qu'un amant pût donner de sa passion, c'était avaler du soufre<sup>2</sup> dans du vin<sup>3</sup>, de se mutiler les bras en l'honneur de sa belle, ou de faire pis encore : « Ne me suis-je pas enivré en votre honneur (dit un de ces martyrs de la galanterie du seizième siècle)? N'ai-je pas bu votre santé à genoux et avalé du soufre dans mon claret? Et tout cela pour rien. » Nous n'avons pas le courage de

1. *Duke of Milan*. Act. IV, sc. 1.

2. *Have not I been drunk to your health,  
Swallowed flap-dragon, and drunk urine for thee?*

Dutch Courtezan by Middleton.

3. Je crois qu'il ne s'agit pas de soufre : Voici la définition de Nares :

« Flap-dragon, petit corps combustible que l'on laissait flotter tout allumé dans un verre rempli de liquide. Le courage du buveur était mis à l'épreuve en essayant d'avalier l'objet enflammé et il prouvait son adresse en évitant de se brûler la bouche. Les raisins secs étaient les flap-dragons les plus usités. »

Aujourd'hui on connaît encore le *snap-dragon*; mais c'est un jeu d'enfant. On met des raisins, des amandes, etc., dans une assiette avec de l'eau-de-vie qu'on allume et les amateurs les saisissent (*snap them*), aux risques et périls de leurs doigts.

traduire exactement ce beau passage. Les exercices du corps étaient en honneur. Non-seulement l'art de *boxer* jouissait de cette considération qu'il n'a point perdue, mais on s'exerçait au tir de l'arc, à la *voltige*<sup>1</sup>, à la *lutte*, au *saut*, à la *paume*, en France comme en Angleterre. Peu de personnes savent que le roi Charles IX recevait des leçons d'un *maître de saut*, virtuose italien qui a laissé à la postérité un *Traité de l'art du saut, de la voltige et des gambades*, ouvrage devenu très-rare, pour le dire en passant. L'abbé du carnaval, le roi du désordre (*king of misrule*) n'avaient pas perdu leur sceptre; les fous de cour jouissaient encore du privilège de leur barrette; toute grande maison possédait son *amuseur*, coiffé d'un bonnet pointu, vêtu de jaune et de vert, et payé de ses épigrammes moyennant quelques brocs de vin, un habit neuf de temps en temps, quelques *pièces à l'ange* dans les jours de fête, et des coups de bâton s'il s'émancipait trop dans ses satires. Le puritanisme et la tartuferie solennelle que les Anglais désignent aujourd'hui par le mot *cant*, n'avaient pas envahi l'Angleterre; les festins et les fêtes alternaient avec les occupations du commerce et les soins de la politique. Le premier jour du mois de mai, on voyait ce barbare Henri VIII, devenu berger de fantaisie, aller (*a-maying*) célébrer dans les bois le retour de la belle saison, avec la bonne et malheureuse Catherine, sa femme. Un vieil auteur<sup>2</sup> fait le récit le plus piquant de cette mascarade champêtre : vous diriez une pastorale de Watteau, dont le bourreau serait le principal acteur. On éveillait au

1. *Vaulting*. Il y avait des *Vaulting-houses*, maisons consacrées à la voltige et qui étaient en mauvaise réputation.

2. John Strutt.

son des instruments joyeux les jeunes époux, le lendemain des noces. Élisabeth, digne fille de ce roi qui fit décapiter Anne Boleyn et Thomas Morus, Élisabeth, meurtrière d'Essex et de Marie Stuart, aimait, comme son père, à jouer le rôle de bergère; plus classique et plus érudite, elle se faisait dryade; toutes les barbes grises de sa cour se transformaient en faunes et en sylvains: il fallait voir Raleigh porter la houlette, Bacon adresser à la reine des compliments allégoriques en vers grecs, et les pages de la cour, chargés de rubans (pour mieux imiter les bergers de Théocrite), voltiger dans l'Arcadie de Kenilworth, pendant que l'on attachait au pilori quelque malheureux catholique obstiné dans sa croyance.

Fils de ces mœurs dont la peinture détaillée nous entraînerait trop loin et dont nous avons dû faire ressortir seulement les plus vifs contrastes, le théâtre de ce temps (et nous plaçons les pièces de Shakspeare en dehors de nos recherches) cache donc, sous des formes brutes et d'un cynisme inouï, une source de poésie vive et toutes les idées qui agitaient la masse des citoyens. Quelle époque pour le théâtre que celle où il était à la fois le vaudeville, l'opéra, le seul journal et le seul roman populaire! C'était là que le clerc de la cité apprenait l'histoire d'Angleterre et l'histoire ancienne *dramatisée*, d'après Mathieu Paris, Cornelius Nepos et Plutarque; là, que le bourgeois venait puiser ces notions qui le charmaient sur les régions étrangères et les peuples antiques. A peine la Saint-Barthélemy était achevée, Marlowe la mettait en tragédie<sup>1</sup>.

Joie vive et charmante pour des intelligences si cu-

1. *The Massacre of Paris.*



rieuses, sirudes et si naïves ! Voir ainsi l'espèce humaine se mouvoir dans toutes ses attitudes et sous tous ses aspects ! Comme on saisissait avidement les métamorphoses du caractère humain ; comme l'on contemplait, sans en discuter le mérite, ces vives esquisses, pleines de sens, de sel, et frappantes de vérité ! La critique aurait eu mauvaise grâce de venir troubler des plaisirs si ingénus ; on ne l'eût pas écoutée. De 1570 à 1629, plus de dix-sept théâtres nouveaux furent construits à Londres. Il y avait le Globe, près de Southwark ; l'École, près Saint-Paul ; le Cygne, l'Espérance, le Lion-Rouge, les Clefs-Croisées, le Rideau, le Théâtre, le Parterre, le Phénix<sup>1</sup>, etc., etc. Outre ces troupes au service du public, chaque maison noble avait ses acteurs, sa troupe spéciale. Les *Gaies Bourgeoises de Windsor* furent représentées pour la première fois en 1602, par la troupe du grand chambellan ; *Roméo et Juliette*, en 1596, par la troupe de lord Hudson<sup>2</sup>. Les collèges, les universités, les écoles de droit, de méde-

1. St-Paul's singing school, the Globe on the Bankside Southwark, the Swan and the Hope there, the Fortune between Whitecross-street, and Golding lane which Maidland tells us was *the first playhouse erected in London*, the Red Bull in St John's street, the Cross-Keys in Grace-Church-Street, the Inns, the Theater, the Curtain, the Nursery in Barbican, one in Black-Friers, one in Salisbury-Court, and the Cockpit, and the Phoenix in Drury-Laue.

2. Thus Shakespear's *Titus Andronicus*, was acted by the Earls of Derby, Pembroke, and Essex's Servants ; his *Romeo and Juliet*, in 1596, which some say was his first play, by lord Hudson's Servants : and his *Merry Wives of Windsor* in 1602, by the lord Chamberlain's Servants. The Earl of Nottingham, Lord high Admiral, had a Compagny in 1594 ; and in 1599 ; the *Pinner of Wakefield* was acted by the Earl of Sussex's Servants. In short, plays were acted by the Lawyers in the Inns of court, by the Students of several halls and colleges in the universities, and even by London Prentices ; so that now the saying was almost literally true : *Totus mundus agit histrionem*.

DODSLEY'S Preface.

cine et de pharmacie possédaient aussi leurs poètes, leurs salles de spectacle, leur troupe comique et tragique. Tout le monde était auteur et acteur. On laissait le pédantisme aux livres ; c'était vers le drame que se précipitait le torrent d'idées nouvelles, de verve tragique, de moquerie, de liberté populaire ; tout ce que faisaient naître et jaillir de sensations confuses l'éveil de la nation, le mouvement de la réforme, le développement d'un idiome qui s'enrichissait, les conquêtes du commerce et les relations du peuple anglais avec les contrées que visitaient ses matelots.

Sans doute on ne peut regarder ces nombreux écrivains comme des modèles à suivre. Vous ne les compterez point parmi les hommes de génie qui, dans la route de la civilisation, apparaissent comme des fanaux pour l'éclairer. Non-seulement leur talent est fractionnaire et procède par élans irréguliers ; non-seulement l'art manque à leurs ouvrages, mais ils ont à peine la conscience entière de la force qui réside en eux. Ce n'est pas cette raison puissante qui coordonne les éléments du drame de Shakspeare. Intelligences sympathiques, interprètes involontaires des idées en circulation dans leur époque, ils puisent au hasard et sans choix à la même source que Shakspeare ; leur œuvre leur échappe ; c'est le peuple qui fait leurs drames.

Il y a de la force, mais quelque chose d'incomplet dans ces créations cyniques, moins immorales au fond que beaucoup de productions élégantes dont les théâtres civilisés se font honneur. Elles nous entraînent dans les mauvais lieux, dans les charniers, dans les repaires du vol et de la débauche. Les courtisanes de tout pays et de tout genre peuplent ces comédies et parlent un dialecte incroyable ; le goût et la délicatesse

se révoltent : ce sont des vices à nu. Mais l'auteur se croirait coupable s'il les couvrait de parures ; le crime se nomme *crime* dans ses pièces, l'adultère *adultère* ; il ne déguise rien, ne pallie et ne colore rien. Imbu de doctrines toutes chrétiennes, il considère le péché et le vice comme la partie tragique et hideuse de la destinée humaine ; il les dépeint dans leur naïve horreur ; vous ne le verrez jamais, comme Regnard, légaliser le faux sur la scène, ni avec Kotzebue, affaiblir les liens sociaux en ébranlant la sainteté du mariage.

Le style biblique, introduit par la réforme, et transporté sur la scène dans sa nudité orientale, prêtait à cette liberté de langage et d'action une consécration religieuse. Henri VIII, en fermant les couvents, avait rejeté dans la vie civile des hommes habitués à une éloquence ascétique, et qui venaient mêler à la société civile leurs passions et leurs paroles monacales. Dans les plus licencieuses des pièces du temps, vous retrouvez la Bible à chaque page ; c'est par des citations de la Bible que la *Courtisane amoureuse* de Ford essaie de séduire le jeune Hippolyte. Arrachée aux docteurs, qui avaient voulu l'expliquer seuls, la Bible était devenue le livre populaire, domestique, le livre usuel, universel et journalier. L'idiome anglais en a reçu l'empreinte et la garde encore : prose, poésie, drame, tout jusqu'aux débats politiques, s'est enrichi des hardiesses de l'imagination hébraïque. Milton y a puisé quelques-unes des couleurs du *Paradis perdu*, Byron celles de *Cain*, Burke les plus beaux mouvements de son éloquence parlementaire<sup>1</sup>.

1. Dans les débats du Parlement anglais à l'occasion de la guerre d'Amérique, le plus éloquent discours d'Edmond Burke se termi-

Les amateurs du théâtre, auxquels on parlait un langage qui leur était familier, heureux d'ailleurs de ces nouvelles jouissances, n'opposaient point aux écrivains les scrupules et les délicatesses du goût. Les sentences de leurs critiques étaient fort irrégulières. Quand on leur offrait un chef-d'œuvre de Shakspeare, ils s'en amusaient sans l'étudier et l'apprécier davantage; que Chapman ou Ben Jonson fissent jouer quelque lourde et emphatique traduction des anciens, le même auditoire subissait avec une patience exemplaire cette initiation classique. Aussi les plus pédants de l'époque passaient-ils pour les rois du drame. On jouait moins souvent leurs ouvrages, mais on les respectait beaucoup. Maître Chapman marchait à la tête de cette cohorte; immédiatement après lui, le dur et infatigable Ben Jonson; ensuite venaient Beaumont, Fletcher et Massinger. Shakspeare, comme le prouve un curieux passage d'une préface de Welster<sup>1</sup>, n'obtenait que le sixième ou le septième rang. Marlowe était mort avec une réputation méritée, à laquelle on se gardait bien de comparer la gloire faible et naissante de l'auteur

nait par ce trait biblique : « Vos enfants au désespoir vous demandent du pain; vous leur donnez une pierre! » Mot trivial dans la traduction française, admirablement énergique en anglais.

1. Detraction is the sworn friend to ignorance : for mine own part, I have ever truly cherish'd my good opinion of other mens' worthy labours, especially of that full and heighten'd stile of master Chapman, the labour'd and understanding works of master Jonson, the no less worthy composures of the both worthy excellent master Beaumont and master Fletcher; and lastly (et en dernier lieu) the right happy and copious industry of master Shakspeare, master Decker and master Heywood, wishing that what I write may be read by their light, protesting that in the strength of mine own judgement, I know them so worthy that though I rest silent in my own work, yet to most of theirs I dare without flattery fix that of Martial :

Non norunt hæc monumenta mori.

J. WEBSTER.

d'*Othello*. Tels sont les jugements contemporains. A la même époque, Cervantes vivait obscur ; Tasse mendiait un écu à la cour où brillait Ronsard, et Montaigne passait pour un faible auteur gascon, compilateur soldatesque, indigne de l'attention des beaux esprits.

Jean Webster, l'un de ces écrivains, et l'un des plus irréguliers, n'est pas le moins remarquable d'entre eux. Sa biographie est courte. Il était clerc de paroisse. et vivait de 1590 à 1630 ; c'est là tout ce que les mémoires du temps nous apprennent. L'énergie funèbre et la profondeur sanglante dont il a empreint ses deux tragédies, *Victoria Corombona* et la *Duchesse de Malty*<sup>1</sup>, décèlent un esprit d'une trempe vigoureuse, sombre, amère, hostile à l'humanité. La Gorgone est sa muse ; il se plaît dans l'horrible ; une parenté secrète semble l'unir aux auteurs de *Cain*, du *Moine* et de *Caleb Williams*. Ses contemporains lui reprochaient l'amertume et la dureté de son caractère, la monstruosité de ses conceptions, la lenteur avec laquelle il composait, et la noire misanthropie qui se mêlait à tous ses sentiments et dictait ses œuvres<sup>2</sup>. A juger de

1. Webster a aussi fait un *Appius and Virginia*, son premier ouvrage.

2. But hist ! wit him crabbed (Websterio),  
 The play-wright, cart-wright : whither ? either ho ! —  
 No further. Looke as yee'd bee lookt into :  
 Sit as ye woo'dby (*sic*) read : — Lord ! who woo'd know him !  
 Was ever man so mangl'd with a poem ?  
 See how he drawes his mouth awry of late,  
 How he scrubs, wrings his writs, scratches his pate ;  
 A midwife ! help ! By his *braines coitus*  
 Some Centaure strange, some huge Bucephalus,  
 Of Pallas (sure) ingendred in his braine !  
 Strike, Vulcan, with thy hammer once againe !  
 This is the crittick that (of all the rest)  
 I'de not have view me, yet I fear him least,

l'homme d'après ce qui nous reste de lui, ces reproches sont assez fondés.

Les mœurs de l'Italie, éclatantes de civilisation et de poésie, attiraient l'attention de l'Angleterre ; toute la cour écrivait des sonnets dans le genre de Pétrarque : Shakspeare colorait *Roméo et Juliette*, les *Gentilshommes véronais*, *Othello*, d'un reflet capricieux emprunté au ciel de l'Ausonie ; Jean Webster, protestant furieux, ne vit dans ces mœurs que le crime, enfanté selon lui par la Papaute ; l'Italie des Borgia.

Si vous avez lu cette histoire d'une fille romaine qui, vers le milieu du quinzième siècle, vengea par un horrible parricide son honneur outragé, et qui, sans remords, belle, résignée, terrible, se livra aux bourreaux, vous pouvez vous faire une idée des tragédies de Webster : c'est le crime précédé de toutes les pensées orageuses qui le déterminent, environné de toutes ses horreurs, et cherchant à se relever par l'orgueil, à dominer sa propre honte, à se grandir pour échapper à l'opprobre par une sorte d'idéalité infernale et gigantesque. Ne cherchez rien de tendre, de gracieux ou de tempéré dans ces tragédies, désert sanglant où règne une atmosphère empoisonnée, où le forfait appelle le forfait, dont l'originale vigueur de langage peut seule faire supporter la lecture.

La pièce commence par les anathèmes d'un de ces

Heere's not a worrd cursively I have writt,  
 But hee'll industriously examine it ;  
 And in some monthes hence (or there about)  
 Set in a shamefull sheete my errors out.  
 But what care I ? It will be so obscure,  
 That none shall understand him (I am sure \*.)

(\*) Notes from Black Fryers, printed id certain elegies. Done by sundrie excellent wits. With satyrs and epigrams, 1620.

gentilshommes spadassins, si communs alors en Italie, et qui, banni pour ses méfaits, exprime avec une ironie froide la rage profonde d'un homme en guerre avec lui-même et avec les autres.

www.libtool.com.cn

LUDOVICO.

« Banni!

ANTONIO.

Telle est la sentence; je l'ai apprise avec peine.

LUDOVICO.

Ah! Démocrite! Démocrite! Et tes dieux gouvernent le monde! Récompense donnée par les princes, nobles hommes, pleins de gratitude. Fortune! courtisane sans honneur, ces présents que tu nous fais, que tu es habile à les reprendre! Un coup de filet te suffit. Quant à nos ennemis sérénissimes, Dieu les bénisse! je les ai vus si doux et si paisibles! Attendez, pour savoir ce que c'est qu'un loup, le moment où il a faim!

ANTONIO.

Vos ennemis, ce sont les chefs de l'État.

LUDOVICO.

Oh! que Dieu les bénisse!... La foudre frappe; écrasé par elle, c'est elle qu'on adore.

ANTONIO.

Allons, seigneur, cela n'est que juste. Voyez un peu votre vie passée; en trois ans vous avez détruit votre domaine, la plus belle principauté de l'Italie.

GASPARO.

Vos serviteurs et vos maîtresses ont sucé le sang de vos veines, l'or de votre patrimoine. Dépouillé, vous n'êtes bon à rien, ils vous rejettent avec dégoût<sup>1</sup>.

1. *They vomit you up in the kennel.*

ANTONIO.

Vous avez bu vos terres et vos seigneuries ; votre marchand de poisson est maître de vos palais.

GASPARO.

Ces gentilshommes, beaux convives de vos festins, se moquent de vous aujourd'hui.

LUDOVICO.

Continuez, achevez-moi ; allez, abreuvez-moi ! à droite, à gauche ! c'est admirable.

GASPARO.

Vous souvient-il aussi de quelques petits meurtres que l'on vous attribue à Rome ?

LUDOVICO.

Bah ! misères, piqûres d'épingles... ils n'avaient qu'à prendre ma tête s'ils la voulaient.

GASPARO.

Les princes ont leurs caprices et leur indulgence ; vous êtes noble. Cet exil est une position moins sévère que celle...

LUDOVICO.

J'entends.

ANTONIO.

Courage ! soyez homme, le malheur vaut son prix : il force la vertu à se montrer quand elle se cache ; il ranime l'énergie en secouant l'âme, comme la main agite un parfum pour en accroître l'odeur<sup>1</sup>.

LUDOVICO.

Faites-moi grâce de vos métaphores consolatrices... Si jamais je reviens, mon poignard taillera leur gorge ; fiez-vous à lui... Je suis Italien... et artiste.

1. Cette heureuse image se retrouve chez lord Bacon. La pièce de Webster est antérieure à la publication des ouvrages du grand chancelier d'Angleterre.



GASPARO.

Ah!

LUDOVICO.

Et je suis très-tranquille. Croyez-vous que je ne sache pas rire avec mon bourreau et sourire au coquin qui va vous étrangler ?

ANTONIO.

Nous espérons vous revoir bientôt et contribuer à votre rappel.

LUDOVICO.

Fort obligé ! C'est là toute l'aumône de leur pitié, pitoyable aumône ! »

A cette scène dont l'énergique ironie est remarquable, et où se trouve ce mot digne de Shakspeare : *S'il leur fallait ma tête, que ne la prenaient-ils ?* succède la peinture la plus vive et la plus nue des débauches italiennes. Deux frères sans fortune vendent au duc Bracciano Ursini leur sœur Victoria Corombona, mariée à Marcello, homme riche, sans considération et sans puissance. Au milieu de ce tableau de dépravation, Victoria, femme aussi décidée dans le vice que ses frères sont résolus dans leur bassesse, raconte qu'elle a eu un rêve funèbre. C'est dans le cimetière, au pied d'un vieil if vénérable, qu'elle a vu son mari et la femme de Bracciano s'unir pour creuser sa tombe : une terrible verve respire dans ce récit qui interrompt par sa dissonance une scène de volupté et semble l'avant-coureur des scènes d'homicide qui vont remplir la pièce.

On a éloigné le mari ; l'action se passe la nuit, chez Victoria. La mère de cette dernière, éveillée par le bruit et demi-nue, accourt. Les anathèmes, les prières,

les reproches de la mère sont d'une admirable éloquence.

FLAMINIO, un des frères.

« Qui vous a éveillée? quelle furie vous envoie?

CORNÉLIA.

L'honneur de ma maison! Mais, vous, que faites-vous ici?

VICTORIA.

Ma chère mère, écoutez-moi.

CORNÉLIA.

Silence! Tu forces mon front blanchi à rougir de honte; tu le courbes vers la terre avant que l'âge l'ait fait plier. Enfants, enfants! que de larmes quand vous naissez! et comme vous ouvrez le tombeau des mères!

BRACCIANO.

Nous ne vous écoutons pas.

CORNÉLIA.

Duc adultère, où est ta femme? Sais-tu, prince, ce que le ciel veut de toi? Donne l'exemple, pratique la vertu; le monde se règle d'après vos actes, ô grands de la terre! plus tard, les péchés des hommes vous écraseront.

FLAMINIO.

Avez-vous dit?

CORNÉLIA, à genoux.

A genoux, à genoux, c'est ta mère qui t'en prie, ô ma fille; sois chaste! Si nous sommes pauvres, serons-nous infâmes? — Ou si tu me repousses, si tu es sourde à cette voix tremblante, je reste ici, je reste à genoux, et jamais plus cruelle prière ne sera sortie des lèvres maternelles. Je demande à Dieu que ta vie soit courte et tes plaisirs passagers, comme les larmes versées près du lit de mort des grands; je demande à

Dieu qu'il te maudisse dans cette vie et dans l'autre ;  
je demande à Dieu ma prompte mort et la tienne ! »

Victoria, effrayée de la malédiction maternelle, quitte la scène, et Flaminio, seul avec sa mère, développe la théorie du vice ambitieux et les excuses que l'infamie cherche dans la pauvreté.

FLAMINIO.

« Sans doute il faut que je rampe. Ne m'avez-vous pas créé pauvre ? et pourquoi naît-on pauvre, si ce n'est pour ramper, pour tenir l'étrier des grands, être le marche-pied de leurs vices ?

CORNÉLIA.

Malheureux !

FLAMINIO.

Où sont vos trésors ? Donnez-moi de l'or si vous prétendez que je sois honnête. Gentilhomme indigent, j'ai eu pour père un homme ami du luxe, gentilhomme véritable, qui a survécu à sa fortune. Mon éducation n'a été qu'esclavage. Dénué de ressources, j'ai appris la flatterie et la servilité à cette école de vice et de douleur. J'ai raccommoqué les vieux bas de mon maître, et j'ai longtemps été son courtisan, faute de mieux. Me voici à la cour ; suis-je plus riche, plus heureux, plus estimé ? Quelle route s'ouvre à moi pour me conduire à la richesse ? la route du vice, la route de la fraude.

Oui, tout pour devenir riche ; tout, pourvu que je sois puissant un jour ! Exigez-vous que je redevienne enfant et que mon âme soit douce et pure comme le lait de ma nourrice, au milieu de cette ivresse de plaisir, d'ambition et de volupté, au sein de ces bacchanales où la honte expire, et où le crime est sans pudeur ?

CORNÉLIA.

Je voudrais ne t'avoir pas porté.

FLAMINIO.

C'est ce que je voudrais aussi. Honnête femme, que peux-tu pour moi ? rien. La maîtresse d'un cardinal fait ce qu'elle veut de son enfant, elle lui trouve autant de protecteurs qu'elle a de chalands, admirable position dans la vie ! Moi, fils d'une vertueuse matrone, je n'ai rien à espérer, que de mes vices ! »

Bientôt le duc de Florence, frère d'Isabelle que Bracciano a épousée, est instruit de l'abandon où sa sœur languit ; il porte ses plaintes au cardinal Monticelso, qui fait venir Bracciano et n'obtient de lui que des menaces et des bravades. Isabelle elle-même essaie de ramener son mari. Repoussée par lui et le cœur brisé, elle sent que cette séparation va susciter entre son frère et son mari une guerre à mort. Elle se sacrifie, et prend sur elle tout l'odieux de cette séparation. Il y a dans l'exécution de cette scène une simplicité et une pureté peu communes chez Webster. Rien de plus touchant que la situation d'une femme qui aime, et qui, pour écarter de la tête de son mari les dangers qui le menacent, s'attribue la faute et le crime dont ce mari lui-même est coupable. Ce sont là de ces beautés dramatiques puisées dans l'âme, résultant d'une connaissance profonde de l'humanité, non d'une combinaison adroite et de ressorts factices. L'émotion est au comble, lorsque cette femme dévouée, répétant et s'attribuant devant son frère, les paroles de haine que son mari vient de lui adresser, se laisse accabler d'injures par ce même frère, qui voulait la venger. Isabelle pleure en jouant le rôle

sublime que son dévouement lui impose ; son frère la maudit. Bracciano demeure impassible.

La poésie dont Webster revêt son drame est brève, sententieuse et insultante. L'art manque à l'écrivain. Sa pièce n'est qu'une anecdote distribuée par scènes, récit dramatique dénué de toute habileté, étincelant de passion et de poésie. Quiconque voudrait ramener violemment le théâtre à cette barbarie énergique, commettrait une erreur grossière.

Tous les défauts gratuitement imposés à Shakspeare se trouvent accumulés dans les drames de Webster, ébauches pleines de force, œuvres incomplètes, essais violents et effrénés, où bouillonne une sève puissante.

### III

Victoria Corombona, ou le Diable Blanc, tragédie. — Suite de l'analyse de cette pièce.

On ne saurait trop admirer ce prodige infini de l'intelligence humaine, susceptible de modifications aussi diverses, soumise à des propriétés aussi contradictoires, mais plus difficilement appréciables que celles qui modifient à nos yeux la matière et le monde physique. A tel poète l'élévation ; à tel autre l'étendue ; à ce dernier la profondeur. Ici, un Shakspeare, né pour comprendre l'humanité tout entière, dans sa hauteur et dans son abjection ; là, un Calderon auquel tout est inconnu, hors la nationalité espagnole et le génie chrétien ; plus loin, un Racine, tout-puissant sur les émotions du cœur, domaine où rien ne lui échappe.

Les rares génies qui trouvent en eux toute sympathie avec l'humanité n'ignorent et ne négligent rien ; l'horizon du monde moral et matériel leur est présent ; ils comprennent tout ce que l'homme a été, tout ce qu'il peut être. Ce sont les plus beaux représentants de l'essence divine.

Il est des esprits dont la force demeure enfermée dans un cercle plus étroit. Ils ne sauraient ni agir dans toutes les directions et se trouver accessibles à toutes les idées. Intelligences exclusives, même incomplètes, elles ont leur puissance, hors de laquelle tout est faiblesse chez elles. Calderon, dont la poésie lyrique est belle et transparente comme une nuit d'été sous un ciel pur, Calderon, dont l'invention dramatique est féconde jusqu'au luxe comme le sol de l'Arabie, n'a pas deux pensées ou deux peintures profondes. Otez-lui la grandeur idéale, la ferveur de la foi, la superstition de la beauté considérée comme révélation divine, la magie des sons et des couleurs transportée dans le langage, il ne lui reste rien. Ne méprisons pas ces génies partiels qui, dans le grand concert, se chargent, si l'on ne leur passe une expression trivialement exacte, d'une seule partie. Moins vaste, leur caractère est souvent plus vigoureux, plus un, plus pur de tout mélange. Ils valent mieux assurément dans leur individualité prononcée et restreinte que ces talents factices, fruits d'une longue assimilation de toutes les influences, produits laborieux d'un long enseignement, œuvres d'une imitation savante, souvent maladroite, et d'une fusion presque toujours malheureuse de qualités apprises. Qui ne voit que ce travail pénible n'ira pas à son but ; l'artifice se trahira toujours sous l'apparente élégance des formes. Semblables à ces hommes de la civilisation que nous ren-

contons fréquemment, et auxquels nous serions tentés d'accorder, à la première vue, de l'esprit, de la noblesse, du bon goût et de bonnes mœurs; étudiez-les : vous reconnaîtrez que cet appareil séduisant se réduit au prestige de quelques habitudes extérieures, à la magie de quelques phrases répétées par cœur.

Quand un esprit énergique et limité se livre à ses penchants et à ses fantaisies, ce qu'il produit conserve une saveur sauvage, préférable aux œuvres sans caractère, résultats de l'étude scolastique dont nous venons de décrire les procédés. Un tel écrivain conserve tous ses défauts naturels; à force d'exagérer ses qualités, il en fait des vices. Une seule couleur, un seul caractère empreignent ses ouvrages; tout y émane de lui-même; le reflet de sa pensée est naïf jusqu'à la nudité. Aucun des avantages que l'art confère, nul de nos moyens ordinaires pour cacher le vide de la pensée sous le luxe des paroles et la nullité de l'action sous la pompe de la scène; aucun de nos artifices, aucune de nos recettes littéraires et dramatiques ne sont à son usage. L'épithète complaisante qui se prête aux besoins du rhéteur n'est point connue de ces écrivains. La périphrase, la citation savante, lambeau brillant et facile à coudre; l'imitation d'un auteur ancien, appât facile présenté aux érudits; tout ce qu'une littérature de collège nous apprend à grands frais est pour eux lettre close. Leur puissance, ils la puisent en eux-mêmes; ils font jaillir de cette source vive un mélange d'éléments précieux et de matériaux vulgaires, dont une élaboration plus savante eût augmenté le prix apparent et facilité la circulation, sans en augmenter la valeur.

Le génie spécial de Webster, c'est la profondeur. Il n'a ni étendue, ni élévation. Il creuse son sujet avec

une infatigable persévérance ; ce qu'il y découvre, il le rapporte à fleur de terre, pêle-mêle, or et pierres, diamants et argile. Rien de consolant et d'idéal, rien de philanthropique ou d'impartial dans ce talent sombre et plein d'ardeur. Jamais il ne plane dans les régions divines, et ne voit, comme Sophocle chez les Hellènes, comme Calderon parmi les poètes catholiques, l'humanité soumise à une fatalité toute-puissante ou à une loi providentielle. Jamais, comme l'auteur d'*Hamlet*, il ne se place au centre des destinées humaines pour les convoquer toutes et leur demander compte de nos douleurs et de nos plaisirs. Webster a de la puissance dans une seule direction ; il a de la pénétration, celle du misanthrope ; il connaît la mauvaise partie de l'espèce humaine ; il approfondit les causes et les résultats du vice ; son regard tombe dans cette caverne, s'y enfonce et s'y perd ; sa poésie funèbre, née d'une vue aussi étroite que profonde, est peut-être sans exemple dans l'histoire des littératures.

Pour lieu de sa scène, il choisit l'Italie sous les Borgia, pour personnages principaux, un duc adultère, une Vénitienne impudique, un frère infâme qui trafique de sa sœur. Voilà autour de quels acteurs se groupe son drame. Placés au sommet de la société, dans un pays privé de moralité, ces protagonistes de la pièce entraînent tout avec eux. Le fer et le poison sont dans leurs mains ; ils meurent sous les coups l'un de l'autre ; l'enfer se déchaîne sur un théâtre couvert de morts ; un mélange d'artifice et de férocité, de lâcheté et de barbarie, de volupté et de sang marque les progrès de l'action. Webster veut qu'on ne se méprenne point : c'est l'Italie papale qu'il a prétendu peindre. Le génie de Machiavel respire dans son œuvre. Les pompes



des conclaves, l'intronisation d'un nouveau pape ont lieu sur la scène, et pendant que le pontife bénit la ville et le monde, les assassinats se trament aux pieds du trône. On voit un vieillard paisible et honnête, mais timide, devenir souverain théocratique du plus beau pays de l'Europe, et les criminels que son excommunication poursuit braver sa foudre papale. Ainsi vont se jouant, sous les yeux mêmes du sacré collège et du vicaire de Jésus-Christ, la vengeance, l'amour sensuel, l'ambition, le meurtre et l'impudence effrénée du crime. C'est de l'histoire et du pamphlet ; c'est de la calomnie politique ; c'est aussi de la poésie inspirée par Némésis.

Le duc Bracciano, amant de Victoria, femme de Camillo, persiste, malgré les reproches des cardinaux et les tendres instances de sa femme, à rester attaché au char de cette Vénitienne, altière dans le vice, fière de sa beauté, fière même de l'éclat que cause son scandale. Deux victimes tombent en sacrifice. Le mari de Victoria est assassiné dans une joute par le frère de cette femme, et Isabelle, femme de Bracciano, périt d'une manière plus dramatique encore.

C'est ici une de ces inventions singulières qui caractérisent à la fois le génie de Webster et sa manière de concevoir les mœurs italiennes. Isabelle, ange de douceur et d'amour, a coutume, dans l'abandon où son mari la laisse, de donner chaque soir un baiser au portrait de l'époux infidèle qu'elle aime encore. Un domestique, gagné par Bracciano, enduit la surface du portrait d'un poison subtil, dont l'effet est si prompt que la jeune femme expire en embrassant l'image adorée.

Citons une courte scène où Giovanni, enfant d'Isa-

belle, se trouve près du cercueil de sa mère, scène remarquable par la simplicité et le pathétique.

LUDOVICO.

« Elle est morte.

www.libtool.com.cn  
MONTICELSO.

Morte ! infortunée créature ! et toi, pauvre enfant, que je te plains !

L'ENFANT, près du cercueil.

Mon oncle, que font les morts ? dînent-ils, vont-ils à la chasse, entendent-ils de la musique, sont-ils gais et tristes comme nous ?

MONTICELSO.

Non, mon enfant, ils dorment.

L'ENFANT.

Oh ! que je voudrais être mort ! voilà six nuits que je ne dors pas. Ma mère pleurait tant ! Mais les morts, quand se réveillent-ils ?

LE CARDINAL.

Quand il plaît à Dieu.

L'ENFANT, à genoux.

Mon Dieu, laisse ma mère dormir toujours. — Le matin, quand elle se levait, son oreiller était toujours mouillé de larmes. — Mais, mon oncle, j'ai à me plaindre à vous. On a bien maltraité ma mère ; à peine a-t-elle été morte, on m'a empêché de l'embrasser, et on l'a emprisonnée cruellement dans un immense drap de plomb.

LE CARDINAL.

Pauvre enfant, tu l'aimais !

L'ENFANT.

Elle m'aimait aussi. J'ai souvent entendu dire qu'elle m'a nourri de son lait. Les autres princesses donnent

leurs enfants à nourrir aux villageoises... c'est qu'elles ne les aiment pas.

La voix publique accuse Victoria de ce double meurtre; la femme coupable est appelée devant un tribunal que Monticelso préside. Là se développe avec une admirable beauté le caractère de Victoria; c'est la grandeur du Satan de Milton transportée dans un autre sexe. Il y a de la majesté dans ses vices, tant elle est sincère dans son aveu, tant son mépris d'elle-même et de la société qui l'a corrompue est intense et tragique. L'énergie de l'âme, le désir de la vengeance, la soif des voluptés enflamment tous ses discours. On voit que cette accusée est née avec plus de puissance et de facultés que ses accusateurs; elle les dépasse et les brave tous; elle est leur reine, malgré sa position et ses crimes. Il faut l'entendre interrompre par ses rapides élans et ses cris d'indignation involontaire l'officielle lenteur des plaidoiries.

Cependant on la condamne; elle est enfermée dans un couvent de pénitentes. Bracciano, duc de Florence, et son complice, favorise son évasion et l'épouse. Le frère d'Isabelle jure de la venger; Monticelso devenu pape jette l'anathème sur les fugitifs. Dans une conversation, qui paraît insignifiante et qui a son but, on va le voir, Francisco, frère d'Isabelle, demande et obtient du cardinal, devenu pape, la permission de feuilleter le livre de police (le livre noir), où sont inscrits les noms des malfaiteurs et des gens dangereux que Rome renferme. Ici se trahit avec une verve singulière la misanthropie de l'auteur :

FRANCISCO, seul, le livre noir à la main.

« Me voici en bonne compagnie. (*Il feuillette le livre.*)  
Espions, traîtres, usuriers, banqueroutiers, avocats,

prêtres... O société, de quels éléments te composes-tu ? si le diable tenait le registre de ses serviteurs, il ne ferait pas mieux. Voici la grande dame, qui, le samedi soir, habillée en jeune gentilhomme, fuit la maison de son mari et va passer deux heures de délices dans la petite maison des champs ; le notaire qui antidate ses actes, le mari qui trafique de sa femme, le contrebandier d'accord avec le douanier, l'officier de police qui pactise avec le fripon.... La moitié des citoyens est dans ce beau volume. Bien ! je reconnais celui-ci : autrefois commis de procureur, il s'est installé dans le fauteuil du juge ; il fait un beau commerce, il vend des têtes humaines<sup>1</sup> quand on en a besoin, et des oreilles<sup>2</sup> quand on lui en demande. Ici se trouvent les escrocs, plus loin les assassins, et voilà de quoi se compose une grande ville. Eussiez-vous besoin d'une colonie de vauriens, d'un escadron de courtisanes, d'une armée de pauvres hères prêts à tout et propres à tout, ce livre vous les fournira. Oh ! que de fléaux dans un petit volume !... (*Il s'assied et rêve.*) Pas plus de cent pages, et là sont tous les vices : catalogue de nos misères et de notre honte ; boîte de Pandore, égout où la corruption vient affluer, résumé de la vie humaine dans sa laideur et son infamie ! — Tel est l'usage que les hommes font de leur industrie ; la parole ne leur suffisait pas, ils ont inventé l'écriture ; l'écriture leur a semblé trop lente, ils ont inventé l'imprimerie. Du meilleur instrument, ils ont fait le plus

1. Cette véhémence saillie contre l'iniquité des juges et leur soumission aux volontés du pouvoir fait honneur au courage de Webster, qui vivait sous le règne despotique d'Élisabeth, prodigue de tels supplices.

2. Les écrivains qui déplaisaient au Gouvernement étaient attachés au pilori par les oreilles. Ce supplice a été en usage jusqu'au protectorat de Cromwel.

horrible abus : vingt pages théologiques imprimées et reliées vont enflammer le sang des peuples, attiser les séditions, aiguïser les glaives, écraser les femmes, étouffer les enfants et faire nager dans le sang les villes divisées. « Mais où s'égarer mon esprit, etc. ? »

Francisco trouve en effet dans le livre noir les noms de deux scélérats, Ludovico et Gasparo. C'est d'eux qu'il se sert pour assassiner Bracciano. Lui-même, ardent à la vengeance, il se présente à la cour du duc de Florence, sous un déguisement invraisemblable et romanesque; il se donne pour un soldat Maure, et rend plusieurs services à l'homme qu'il veut tuer.

La maladresse et l'inexpérience dramatique de l'auteur éclatent dans cette partie du drame. Cependant l'intérieur de cette cour voluptueuse, dont le chef est un meurtrier et un ravisseur, est très-bien peint. Flaminio, confident et valet de Bracciano, bien qu'il n'ait pas recueilli le fruit qu'il espérait de ses vices, persévère dans sa route d'ignominie.

MARCELLO, frère de Flaminio.

« O malheureuse sœur ! si j'avais prévu ce qui arrive, la pointe de ma dague eût percé son sein, le jour où elle vit Bracciano pour la première fois.

FLAMINIO.

Ah ! ah !

MARCELLO.

Et vous, vous, mon frère, instrument servile dont le duc s'est servi pour perdre ma sœur, n'avez-vous pas honte ?

FLAMINIO.

Non.

MARCELLO.

Infâme !

FLAMINIO.

Je suis l'outil de ma fortune et de la sienne.

MARCELLO.

Dites de votre ruine.

FLAMINIO.

Ah ça! soldat, raisonnons un peu; qu'es-tu, toi? un serviteur de Son Altesse, un instrument de ses victoires. Le sang que tu verses nourrit ses triomphes, comme le sang d'une vieille fée versé sur le brasier alimente ses maléfices. Cette prodigalité de ta vie, que te rapporte-t-elle? Un peu d'or, un peu d'honneur, beaucoup d'espérances; vraie fortune de soldat qui t'échappe toujours comme l'eau fuit entre les doigts d'un enfant.

MARCELLO.

Flaminio!

FLAMINIO.

Te voilà bien avancé; tu n'as pas de quoi renouveler ton pourpoint de chamois.

MARCELLO.

Flaminio!

FLAMINIO.

Écoute-moi: quand, pour satisfaire leur humeur ou assouvir leur ambition, nous avons tari la source de notre vie, servi leurs caprices, soutenu leurs querelles, et rendu leurs vices tout-puissants, comment nous récompensent ces bons maîtres? Un nouveau caprice nous rejette loin d'eux; refusons-leur une seule fois notre bras, ils nous frappent au cœur. Pauvre sot! Cette doctrine te semble lamentable; elle est vraie; c'est l'histoire du monde. Tu te plains de ce que je suis l'instrument de ma fortune! Tais-toi, instrument des passions d'autrui! »

Bientôt ces deux frères d'un caractère différent se prennent de querelle. Flaminio, fidèle à son caractère, assassine lâchement Marcello, qui tombe dans les bras de la vieille Cornélia, leur mère; le meurtrier s'enfuit.

CORNÉLIA, près du corps de son fils.

Mort! il n'est pas mort, il n'est qu'évanoui. Relevez sa tête, pour l'amour de Dieu, pour l'amour de moi. Ah! mon désespoir et la mort de mon fils ne peuvent profiter à personne. Mon fils, mon fils! laissez-moi l'appeler.

HORATIO.

Je voudrais que vos efforts ne fussent pas vains; mais hélas!

CORNÉLIA.

Vous vous trompez, vous me trompez tous. Combien de malheureux ont péri comme celui-ci pour n'avoir eu près d'eux que des âmes indifférentes! Ah! je vous en supplie, relevez sa tête. Le sang de ses blessures l'étouffe... O mon enfant!

HORATIO.

Vous le voyez, il a cessé de respirer.

CORNÉLIA.

- Eh bien! permettez que je m'approche ou donnez-le-moi, donnez-le tel que la mort me l'a fait. Si mon pauvre enfant n'est plus que terre, je veux au moins lui donner encore un baiser, un seul baiser de mère, et vous nous déposerez ensuite dans le même cercueil. Qu'on apporte un miroir, peut-être son souffle le ternira. Détachez la plume de son lit et approchez-là de ses lèvres! Cruels! voulez-vous qu'un homme meure, faute d'un peu de soin.

HORATIO.

Priez pour lui, Madame; c'est le seul office qui vous reste à lui rendre.

CORNÉLIA.

Non, je ne veux pas prier encore. Il peut encore vivre et ensevelir sa mère; seulement laissez-moi m'approcher de lui.

Bracciano entre avec Flaminio.

BRACCIANO, à Flaminio.

Et c'est là votre ouvrage!

FLAMINIO.

Dites mon malheur.

BRACCIANO.

Vous avez tué votre frère!

CORNÉLIA.

Chut!... silence!... ne dites pas que le frère à tué le frère. Non... non... celui-ci repose; les meurtriers ce sont les barbares qui lui refusent leurs secours!

BRACCIANO.

Mère infortunée!

CORNÉLIA, s'élançant sur Flaminio, le poignard levé.

Infâme!... (*Le poignard tombe de sa main.*) Que le Dieu du ciel te fasse grâce! je prie pour toi. Tu le vois et tu t'en étonnes; saches-en la raison, c'est que je suis vieille. Quelques heures encore, quelques minutes de plus, et je pars. Ce reste de souffle, je ne le dépenserai pas en malédictions contre un fils... Adieu... La moitié de toi-même est ici. Voilà ton sang, voilà le mien, regarde... et repens-toi. »

Ne nous arrêtons point à faire sentir combien sont sublimes et ces cris de douleur et surtout ce dernier effort de la tendresse maternelle envers le fils assassin et fratricide. Peu de mouvements dramatiques sont plus beaux, plus naturels et plus touchants que la dénégation de la mère qui, près du cadavre sanglant



de la victime, s'attendrit sur le meurtrier qu'elle déteste, et sent qu'elle a été mère deux fois. Comparez cet admirable trait à toutes les déclamations hexamètres et à toute l'emphase de douleur artificielle dont les théâtres européens ont retenti depuis deux cents ans. On voit que cette mère est déjà morte et que son cœur n'a plus qu'à se briser. Au milieu des scènes de crimes et des bacchanales sanglantes que l'auteur s'est plu à retracer, quelle figure que cette vénérable mère, dont les cheveux blancs s'élèvent majestueux au-dessus des orgies et des meurtres qui l'entourent, et dont le dernier soupir est un cri d'affection maternelle!

Bracciano périt empoisonné. Son lit de mort solitaire, son délire et le coup d'œil qu'il jette sur sa vie passée atteignent la plus profonde philosophie.

BRACCIANO.

« Je suis mort... Mon cerveau est en feu, je sens mon cœur défaillir. Oh! qu'il est dur de mourir! Quelle puissante étreinte nous attache au monde! Quitter ces richesses, ce pouvoir, ce diadème!... Médecin, approche; messenger du cercueil, dis-moi, le poison est-il mortel?

LE MÉDECIN.

Votre Altesse n'a pas une heure à vivre.

BRACCIANO.

Vous savez tuer, vous autres, vous ne savez pas guérir. — Oh! pour une journée, une heure de vie telle que le mendiant la passe, sous les haillons et dans les bois, je donnerais mon duché; mais je te supplie en vain, homme de la science, qui ne me réponds rien! tu m'abandonnes, comme ces courtisans.

FRANCISCO.

Que Votre Altesse veuille se calmer.

BRACCIANO.

Je souffre... Ah! que je porte envie à cette mort naturelle et douce qui ferme la paupière du paysan près de sa fille et de sa femme. Ses derniers moments sont paisibles; des valets ne s'apprentent point à partager ses dépouilles; vautours qui m'environnent en flairant de loin le cadavre que je leur prépare. Le bourgeois mourant s'endort en bénissant ses enfants; une main amie l'enveloppe du linceul, l'horreur, l'avarice, la haine escortent un prince jusqu'à la tombe... Misérable, misérable que je suis!... Quels sont ces hommes?

FLAMINIO.

Des moines franciscains; ils vous apportent l'extrême-onction.

BRACCIANO.

Sous peine de mort, que nul de vous ne prononce ici le mot *Mort*. C'est un mot terrible, mot défendu.

On l'emporte dans son cabinet; Flaminio et Francisco restent ensemble.

FLAMINIO.

Voyez un peu cette solitude auprès d'un prince qui meurt! C'est plaisant. Et cet homme a dépeuplé des villes, enlevé des femmes, étonné le royaume, conduit des armées, dévasté des campagnes!

FRANCISCO.

Bien des gens le pleureront.

FLAMINIO.

Croyez-vous? Bonnes gens! qu'ils s'épargnent donc cette dépense; qu'ils économisent leurs larmes et pensent au successeur.

On rapporte Bracciano mourant, Victoria est près de lui.

FRANCISCO.

La mort est sur son visage.

BRACCIANO.

Va-t-en, toi, et vous aussi. Vous m'avez trompé, vous avez ven lu les charges publiques, opprimé le faible et pillé le pauvre ; moi, je n'en savais rien, je suis innocent.

FRANCISCO.

Seigneur, un peu de calme.

BRACCIANO.

J'ai tort, oui, j'ai tort ; la corneille ne doit pas reprocher au geai la noirceur de son plumage, ni le loup accuser le vautour de cruauté. Pardonnez-moi.

VICTORIA.

Oh ! Bracciano.

BRACCIANO.

J'ai faim... donnez-moi à souper... un cœur de courtisan, mêlé d'épices, dûment assaisonné. Ah ! fi donc, ce serait un ragoût détestable !!! »

A une scène de folie, qui occupe deux pages entières et qui fait frémir, succède une autre scène pleine de terreur. Autour du lit de Bracciano sont ses propres assassins, que l'auteur, par une de ces bizarreries significatives, communes dans ses œuvres, a revêtus du déguisement de moines franciscains. Sous ce costume, ils prononcent des paroles latines ; au lieu de le bénir, ils le maudissent ; au lieu des prières des morts, c'est l'anathème qu'ils lancent sur lui. Le crucifix à la main, ils lui font répéter les mots sacramentels par lesquels il se voue lui-même à l'éternité des peines, et confesse qu'il a été justement assassiné. Cet emploi du dogme et des cérémonies catholiques sur la scène est d'une originalité furieuse.

Enfin Victoria succombe ainsi que ce Flaminio dont la bassesse est excessive. Vers les dernières scènes,

l'horreur accumulée dépasse toutes les bornes ; jamais toutefois Webster ne perd sa laconique énergie.

*Victoria Corombona* n'est point une composition achevée ; l'ensemble en est vicieux ; aucun art n'en a distribué les parties ; d'admirables saillies, un tableau brûlant et terrible des mœurs italiennes ; des caractères qui se soutiennent avec une grandiose et puissante unité ; enfin, dans les situations vives, le cri dramatique s'échappant du cœur et deux ou trois combinaisons de la plus grande force ; — rachètent les énormes défauts de l'œuvre. C'est surtout une œuvre protestante, inique, passionnée, populaire, et une furieuse clameur de réforme religieuse et septentrionale.

#### IV

Ben Jonson. — Il représente dans ses pièces, l'érudition et le talent, comme Webster, la révolte protestante, et Shakspeare, le génie et l'inspiration. — Caractère du théâtre de Jonson.

Parmi les dramaturges anglais du seizième siècle, le plus célèbre est celui qui se rapproche le moins de Shakspeare par le génie : Ben Jonson.

Shakspeare aime les hommes en riant d'eux ; Ben Jonson les étudie à la loupe et se courrouce. Passions, vices, vertus, grandeurs mêlées aux faiblesses, sottises alliées aux nobles élans du cœur, Shakspeare n'oublie rien ; Ben Jonson n'observe que la variété des caractères, des caprices, des humeurs, et leur jeu dans le monde. La perspective de Shakspeare est admirable ; l'air circule à travers ses créations ; elles ont non-seulement de la vie, mais de la transparence. Il est paysagiste ; les forêts, les bois, les fleuves, la mer, les

viles, les cours, les chaumières se présentent et se posent aux distances nécessaires, tantôt colorées d'une lumière éthérée, tantôt plongées dans une nuit lugubre. Ben Jonson n'est point un peintre accompli, un artiste divinatoire. Sculpteur, du moyen âge, il ne connaît que la vérité fine et puissante, ne cherche qu'elle, ne reproduit qu'elle ; souvent même il oublie qu'à force d'être vraie, elle devient plus brutale que la nature et se transforme en mensonge.

Jamais on ne vit s'allier à un talent supérieur une aussi complète absence de poésie ; non-seulement il ignore, mais il repousse l'idéal. Ben Jonson est un Holbein dramatique ; il a le génie de la prose.

Ne croyez pas qu'il n'ait jamais créé de bons vers, vous lui feriez injure. Molière n'a pas de tirades plus remarquables par le bon sens et la satire, Mathurin Régnier de portraits plus puissamment incisifs que certains morceaux du poète anglais. Il a réussi dans l'épître grave, comme Boileau ; dans la chanson bachique ou érotique, comme maître Adam et Chaulieu. Dans certains passages de Volpone un torrent rapide de versification énergique et ardente roule chargé à la fois d'érudition, de souvenirs anciens, de satire vigoureuse et de comédie audacieuse. Mais les émotions qui rappellent l'âme à son origine, l'expression des passions sympathiques, le développement des caractères, sous l'influence de l'amour qui les transforme, du dévouement qui les épure, de l'ambition qui les exalte, ne se trouvent pas chez Ben Jonson. La porte de l'idéal, comme disent les Allemands, ne s'est pas ouverte pour lui. C'est à terre qu'il recueille ses trésors ; il appartient à la terre. Alors même qu'il s'élève, les ailes lui manquent.

Pourquoi lui demander ou cette tendresse, ou cette

ardeur, ou cette profonde entente des passions qui ne lui ont jamais appartenu ? Artiste dénué de fantaisie, observateur des ridicules, homme grave, attentif à peser les vices et les faiblesses contemporaines, laissez-le vous donner la comédie telle qu'il la comprend.

Cette comédie est une collection d'originaux à la façon de La Bruyère. La touche du comique anglais du seizième siècle est moins fine et moins vive que celle du Français contemporain de Louis XIV ; la naïveté énergique avec laquelle chacun des caractères est approfondi, atteste la puissance de l'observateur. Une tête forte a seule pu découvrir tant de variétés de notre espèce, déchiffrer un si grand nombre d'hiéroglyphes humains. Ben Jonson saisit un personnage ; il le tourne et le retourne, lui prête le langage qui lui convient, lui donne son vrai costume, le colore de sa nuance propre, l'analyse dans ses profondeurs et ne le quitte qu'au moment où le drame finit, où la toile tombe. Si quelqu'une de ces nullités placées dans la société comme les zéros entre les chiffres, un de ces êtres insignifiants qui n'attirent que le dédain et ne reçoivent que l'oubli, se distingue par un tic ou un caprice spécial, Ben Jonson distingue ce personnage et le juge digne de son théâtre. Il le jette alors, tout absurde qu'il soit, au nombre de ses acteurs, et se sert habilement du mince ridicule qu'il a conquis.

Souvenons-nous que la comédie de Ben Jonson s'attaque aux réalités. Il ne croit jamais avoir assez bien caractérisé son monde ; rude et bourgeois comme le baron de Feneste et la satire Ménippée, il exprime par un sobriquet le vice du personnage qu'il met en scène. Ce vieux masque de la bouffonnerie philosophique est précieux pour qui veut bien connaître le siècle du poète.

Les noms que Ben Jonson impose à ses personnages sont donc des étiquettes exactes sous lesquelles il les classe, comme un naturaliste ses malachites et ses silex. Le traducteur doit lui conserver ce trait caractéristique, dont le bon goût est équivoque, mais sans lequel Ben Jonson ne resterait pas lui-même. Si quelque traducteur anglais rencontrait les noms de ces personnages de nos scènes inférieures, de *M. Jobard*, de *M. Boissec*, de *M. Pommadin*, noms devenus classiques sur quelques théâtres de France et qui, à eux seuls, constituent presque tout le comique des pièces dans lesquelles ils se trouvent, ne serait-il pas obligé de trouver le synonyme burlesque de ces burlesques sobriquets ?

Ce talent n'est pas le seul qui recommande Ben Jonson aux connaisseurs et qui doit le sauver de l'oubli. Shadwell, qui l'a imité sans l'atteindre, auteur qui vivait sous Charles II, et que les épigrammes de Dryden n'ont pu arracher au néant littéraire, Shadwell savait, tout aussi bien que Ben Jonson, faire saillir en relief les bizarreries des caractères humains ; il ne réussissait point à les faire vivre ; son esprit était froid, son observation manquait de vivacité et de fermeté. Le capitaine Bob de Ben Jonson, son capitaine Otter et son Morose sont jetés sur la scène avec une audace et une énergie cyniques, dont Fabre d'Églantine et Mathurin Régnier peuvent donner quelque idée. Il ne se contente pas de présenter au spectateur les originaux recrutés par lui ; il leur donne des passions, les place dans des situations difficiles, les force de se punir eux-mêmes. Tels sont les deux fats de l'*Epicène*, tous deux poltrons, tous deux menteurs, tous deux se vantant d'avoir été aimés d'une jeune fille qui, en définitive, se trouve être un homme. Les

événements qui naissent de cette situation et du choc de ces deux caractères sont du comique le plus vigoureux ; pour faire le procès aux détails libres, aux nuances brutales que Ben Jonson a employés sans scrupule, il faudrait oublier que le dix-neuvième siècle a ses vices comme le seizième siècle avait les siens ; oublier que la forme extérieure des mœurs change de siècle en siècle. Ce qui était décent du temps de Molière est inadmissible aujourd'hui.

Outre ces mérites réels et peu communs, on doit compte à Ben Jonson d'un mérite relatif ; c'est un écrivain utile. Qui veut connaître le seizième siècle et le commencement du dix-septième en Angleterre, n'a rien de mieux à faire que de lire attentivement les comédies de cet auteur, avec le commentaire Gifford.

Gifford était un esprit sympathique à Ben Jonson ; comme lui, âpre et inexorable, il avait aussi lutté contre la mauvaise fortune, et son observation n'était jamais bienveillante. Traducteur de Juvénal, versé dans les lettres classiques auxquelles sa naissance ne le destinait pas, mais dont son courage avait surmonté les difficultés ; aussi érudit que Jonson, non moins mécontent du monde qui ne lui accordait quelque considération et quelque fortune qu'aux dépens de son indépendance et à la sueur de son front ; Gifford passa une partie de sa vie à lire le dramaturge du seizième siècle, à éclaircir ses obscurités, à revoir son texte, à chercher le sens de ses allusions perdues. L'édition qu'il a publiée est un chef-d'œuvre. Il ne s'est pas contenté de cette longue adoration ; les mœurs et les habitudes de son auteur favori avaient été souvent attaquées ; on représentait Jonson comme un homme grossier, violent, ivrogne, incapable de sentiments tendres, plongé dans l'étude des vieux livres et dans



les jouissances du cabaret. Je ne doute pas que ces reproches ne soient exagérés comme tous ceux auxquels les grandes réputations sont en butte ; mais le talent spécial de Jonson ne prouve pas qu'il se soit livré de préférence aux émotions tendres, ou qu'il ait été indulgent pour les vices humains. Gifford a tout justifié ; on dirait qu'en excusant son auteur il fait son apologie personnelle ; il critique les critiques antérieurs, il les accable de ses dédains, et pour prouver que Ben Jonson n'était pas irascible, il s'abandonne lui-même à de violentes invectives qui, d'ailleurs, ne sont pas dénuées d'éloquence. Walter Scott, qui admirait autant que le rédacteur en chef du *Quarterly Review* la supériorité de Ben Jonson, appréciait mieux sa vie, son caractère, ses qualités et ses défauts.

La science occupait les jours et les nuits de Jonson ; il ne creusait le sillon pénible de son drame qu'après avoir préparé, comme un engrais nécessaire, un amas de souvenirs grecs et latins. Vous trouvez au commencement du *Volpone* une citation de Pindare ; un fragment oublié de Libanius sert de texte à l'*Epicène* ; tout le caractère de *Morose* est emprunté au même sophiste grec ; Juvénal fournit des plaisanteries à madame *Otter*. *Truewit* (M. Delesprit) n'a d'esprit qu'en mettant au pillage Lucien et Athénée. Un poète latin peu connu (Bonnesons) fournit à notre auteur une jolie chanson. Enfin la quintessence de l'*Art d'Aimer* d'Ovide se retrouve dans les conversations des jeunes gens. A de si laborieux préparatifs se joignaient le travail du drame et celui de la représentation. Jonson ne se promenait dans la ville de Londres, que pour recueillir ce qu'il appelait des *caractères* ; la société de ses compatriotes ne lui offrait pas un plaisir

mais un labeur. Un tel écrivain a dû manquer de légèreté, de grâce et de souplesse ; qu'on se soit plaint de son humeur taciturne, et que ses contemporains l'aient plus admiré qu'aimé, cela devait être.

On ne peut pas s'étonner qu'il ait cherché dans l'usage ou l'abus des liqueurs fortes un délassement, une jouissance, une excitation d'ailleurs nécessaire à son tempérament lymphatique. Cet esprit puissant, mâle et grossier, n'avait rien de la douceur et de la sensibilité pénétrante de Shakspeare. Les seuls souvenirs que le seizième siècle nous ait laissés sur l'auteur de *Roméo et Juliette*, nous parlent de l'aménité de ses manières, du doux son de sa voix, de ses amours et de sa mélancolie. Quant à Jonson, on le représente, vêtu d'une grande redingote de cocher, s'acheminant le soir, le front ridé, jaune et affaissé par le travail, vers la taverne de la *Syrène*, s'abreuvant de torrents de *vin des Canaries* (vin de Madère), sortant ivre du cabaret, se roulant jusqu'à sa demeure, et se mettant au lit, pour se procurer une transpiration abondante, suivie d'un travail qui durait jusqu'au matin.

Sept volumes in-octavo ont été les fruits de ce labeur. La séve et l'énergie ne manquent jamais à Ben Jonson. Son inspiration se soutient longtemps ; elle est moins haute que vigoureuse. A voir l'image qui nous reste de lui, ces gros sourcils abaissés, ces yeux ardents et fixes, ce front carré qui se plisse entre les deux sourcils comme pour ne laisser se perdre aucune conquête érudite ; à voir cette face osseuse, ce regard qui semble s'appuyer et peser, non traverser l'espace, on reconnaît le besoin d'individualiser, la force concentrée, le dédain de l'idéal, l'étude du caractère dans ses détails, tous les mérites spéciaux de Ben Jonson.

Il peint l'homme comme le reproduisait Holbein, avec ses rides, ses plis, ses rugosités et ses verrues. Ce n'est pas là Shakspeare ; et s'il ne nous reste aucune gravure, aucun buste, aucun dessin, aucun tableau qui représentent d'une manière vraiment satisfaisante l'enveloppe extérieure de cet admirable Shakspeare, c'est sans doute parce que la finesse, la délicatesse des traits et leurs fugitives nuances défiaient l'art qui essayait de les saisir.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

W. SHAKSPEARE

---

DRAMES DE JEUNESSE ET D'AMOUR

DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES RELATIFS A ROMÉO  
ET JULIETTE

Nathan Drake. — *Shakspeare and his times*, Lond. 1817, 2 vol. in-8°.

S. T. Coleridge. — *Literary Remains*, Lond. 1836, in-8°.

E. J. Delécluze. — *Roméo et Juliette, nouvelles de L. da Porto*, etc. Paris 1817, in-12.

Baron de Guénifey. — *Histoire de Roméo Montecchi et de Juliette Capulet*, etc., Paris 1836, in-8°.

A. W. Schlegel. — *Kritische Schriften*. Berlin 1828, t. I.

Sismondi. — *Littérature du Midi*.

# LA JEUNESSE DE SHAKSPEARE

---

www.libtool.com.cn

## I

Ce n'est pas une pièce que *Peines d'amour Perdues*, ce fragment bizarre dont on nous a donné à Paris quelques scènes, remises en œuvre et en presse, sous le nom de Shakspeare ? Certes *Hamlet*, *Macbeth*, le *Songe d'une nuit d'été* valaient mieux. Ce n'est pas même un drame, c'est une pure ébauche. Que nous importent Rosalinde et Biron, Longueville et Jacqueline, et ces courtisans qui se promettent de ne jamais aimer, mais qui finissent par aimer ; répétant, dans une série interminable de sonnets emphatiques ou quintessenciés, que les femmes ne sont rien, ensuite que les femmes sont les seules divinités que l'on doive adorer ; qu'il faut fuir l'amour et ensuite que l'amour est la seule religion possible ; d'abord que la philosophie doit absorber l'homme et lui suffire, puis que la philosophie et l'ascétisme ne contentent personne et ne suffisent à qui que ce soit ? Point de drame ici ; pas même une églogue ! C'est convenu.

Mais ici je m'arrête, et vous me permettrez de faire mes réserves. Si l'art dramatique n'a rien à voir ou presque rien dans la pièce originale ; l'histoire des mœurs et celle des littératures européennes la réclament comme un document des plus curieux.

Je serais fâché que l'œuvre enfantine de Shakspeare n'existât pas. Un état social amusant, intéressant et disparu s'y reflète comme en un miroir. La jeune âme de Shakspeare y apparaît aussi, et les premières saillies de son vif esprit s'y donnent joyeusement carrière. Il vient de sa campagne et de sa chaumière natale ; c'est un Anglo-Saxon de race pure : et comme il voit régner à Londres la mode italienne, il imite les Italiens ; dans cette première œuvre, il tâche de prendre le ton de la cour.

Voici d'abord les gens au milieu desquels il a vécu tout à l'heure ; — le paysan *Pain-bis*, la paysanne *JacquINETTE*, le maître d'école *Holoferne*, — par parenthèse, cet *Holoferne* est tombé ici d'un chapitre de Rabelais, — enfin le petit espiègle, le jeune page *Moucheron*. Ici, mes amis, ne vous alarmez pas en ma faveur ; et si l'on vous dit que je me suis permis un contre-sens, si le docteur Pichot, qui accuse tout le monde, m'en accuse, comme c'est sa coutume, défendez-moi. Je sais bien que *Moth* signifie Phalène et non pas « Moucheron », mais le petit page qui sert le chevalier Armado a un sens très-déterminé. Ce que Shakspeare a voulu exprimer, ce n'est pas l'inconstance ou le vol du papillon nocturne, c'est le frémissement, le bruit, l'importunité taquine du petit être bourdonnant, si leste, si plaisant, si charmant, si désagréable, si impertinent, enfin si drôle, — auprès du héros massif dont Shakspeare l'a flanqué.

Je reparlerai tout à l'heure de ce même Armado, caricature populaire dirigée contre l'Espagne, et caricature politique.

Puis voici le nouveau monde élégant de Londres, au milieu duquel le jeune dramaturge de Stratford est tombé récemment, il n'en connaît guère encore que

la draperie, l'extérieur, les dentelles, les panaches, les robes flottantes, les phrases vides, les mots dorés, les périodes de soie, les métaphores alambiquées, les *épihètes brodées*, les *taffetas de réthorique* et les *passementeries de compliments*. Il fait de son mieux pour se mettre au niveau et à l'unisson de ce brillant style. Déjà il a vu, si ce n'est fréquenté, les beaux de la cour : Essex, Southampton, Walter Raleigh, les mauvais sujets, ceux qui vont au théâtre ; car les gens graves n'en approchent plus. Acteur et nécessairement maudit par les Puritains, il n'a de société possible que parmi les poètes, les « euphuistes », faiseurs de sonnets, platoniciens à la façon d'Italie, *entéléchistes* et raffinés. Ce sont les seuls qui l'accueillent, et ils complètent son éducation. On ne lui donne pas, il est vrai, de bons exemples de style, de goût ou de mœurs ; par la vive électricité de son esprit et l'ardeur de ses sens, le jeune homme n'est que trop disposé à s'égarer dans toutes les voies ; Molière, un demi-siècle après, ne fera guère mieux que lui.

« *Mon péché c'est l'amour* », dit Shakspeare dans un de ses sonnets les plus beaux. Son second péché est la subtilité ; la rapide flamme et l'éclair de sa pensée vont toujours trop vite et trop loin. Plus tard, quand la première fougue se sera dissipée et amortie, jailliront et éclateront des profondeurs même de son observation attristée et de son âme attendrie les Hamlet et les Macbeth, les Jules-César et les Coriolan. Il n'en est pas là. Il prise fort le calembour et caresse amoureusement le jeu de mots. Il adore aussi l'érotisme, qu'il mêle à la préciosité la plus raffinée et la plus ridicule. Dans le monde littéraire qui l'entoure et le domine, on ne reconnaît pour excellent que ce jargon « euphuistique » ; et il s'essaie à l'euphuisme,



non sans un mélange de raillerie secrète et d'involontaire parodie. C'est là le charme et la valeur de ses premières œuvres incomplètes, indécises, mais intéressantes, où l'élément populaire se fait jour à travers l'imitation et le précieux.

Le platonisme ou le néo-platonisme chrétien, dont les Médicis venaient de recueillir et de transformer l'héritage, donnait encore la forme et le ton à toute la société supérieure. De là, ces ornements pédantesques dont les intelligences européennes se surchargeaient à l'envi. Au milieu du seizième siècle et au commencement du dix-septième, la maladie régnait partout. En France, la *préciosité* fut ingénieuse et coquette ; en Espagne, gigantesque, extraordinaire ; en Angleterre, savante, technique, métaphysique ; en Allemagne, lourde, amphigourique, théologique.

La *préciosité* française, à laquelle M. Livet a consacré d'utiles travaux<sup>1</sup> se distingua par l'invention enfantine des tours gracieux. Du *miroir*, on faisait le « conseiller des grâces » et d'un fauteuil, la « *commodité de la conversation* ». Le gongorisme espagnol créa des tours de force plus violents ; l'Italie eut des recherches plus pittoresques. Quant à l'Angleterre, lorsqu'elle voulut, en dépit de son génie propre, s'égarer dans le platonisme et l'allégorie, elle s'y perdit ; elle donna dans les écarts les plus insupportables.

Sous Charles I<sup>er</sup> et Charles II, cette école durait encore. Cowley, poète de mérite, apostrophant la Nuit, l'appelait la *négresse qui berce le jour*. Dryden admirait, dans son enfance et sa jeunesse, le soleil de *Dubartas*,

... Soleil emperruqué de rais.

1. *Précieuses et précieux*, etc. (Librairie Didier.)

Ce fut notre Dubartas, Gascon protestant, très-bien en cour sous Jacques I<sup>er</sup>, qui développa l'euphuisme ou la *préciosité* en Angleterre ; avec lui la recherche italienne entra dans le sérieux de la réforme protestante. L'euphuisme servait alors aux deux parties ; au *Briquet de la foi catholique pour éveiller les étincelles de l'amour divin*, les réformés répondaient par la *Bouillie sur un couperet* (*Pap with a hatchet*) ; pamphlet protestant attribué à Lilly, chef et modèle des euphuistes.

L'enfance de Shakspeare, imprégnée de sentiments et d'habitudes rurales, bercée par la douce liberté des champs, des bois et des prairies, toute parfumée encore des senteurs de l'Avon, avait fait place à une adolescence aventureuse, ardente et pauvre. Forcé de s'enrégimenter à Londres dans la troupe de ces poètes qui parlaient un langage bizarre, sans rapport avec l'idiome des ancêtres, il étudia d'abord Wyatt, Surrey et Sydney. Ceux-ci avaient entrevu quelques lueurs de la civilisation du Midi et s'évertuaient à la copier. Les pastorales métaphysiques de la Sicile, de l'Italie et de l'Espagne enviraient les esprits. Le factice et l'artificiel faisaient irruption. Toute femme était une étoile, toute affection une entéléchie ; on ne tenait à sa maîtresse que le langage des *Azzolani* de Bembo. Le platonisme des Philèphe et des Médicis avait si bien effacé la trace de réalités vulgaires, que l'allégorie n'était plus féminine ou masculine ; l'antagonisme même des sexes disparaissait dans l'*Idée*. Le corps n'était plus. La forme ne se montrait pas. Il y a un sonnet de Shakspeare (le XXI<sup>e</sup>) où le poète parle d'une « muse », et il la traite en « homme. »

« *That muse,*

« *Stirr'd by a pointed beauty to his verse.* »

Il décrit ailleurs les mérites charmants d'un jeune homme (*Herbert* probablement), et il parle de lui comme d'une femme (*created for a woman*). La réalité physique s'était évanouie.

Si la réhabilitation totale de la chair semble aujourd'hui avoir anéanti l'*Idée*, — le moyen âge, néoplatonicien jusqu'à l'absurdité, avait anéanti la matière et détruit la forme corporelle. D'une femme ou d'un homme il faisait la pure *Idée*. C'étaient si bien la nécessité et la mode, que les épîtres amicales de cette époque sont remplies d'expressions d'amour (*love*). L'estime pour l'honnête homme, le culte de la femme aimée, l'attache sérieuse envers un compagnon de choix, la passion sensuelle pour une beauté adorée se confondaient de la manière la plus baroque; et il a fallu toute la vigueur nette de style, toute la fermeté incisive de notre Michel Montaigne, pour que le souvenir qu'il a consacré à son cher La Boétie triomphât de ces habitudes de vague extase et nous parvint pur, sublime, touchant, précis; — enfin tel qu'il a été écrit, pensé et senti par son merveilleux auteur.

Dans ce milieu étrange fut lancé le jeune fils de l'éleveur, tanneur, brasseur, propriétaire rural, agriculteur de Stratford; il avait appris le rudiment dans son village, où quelque brave pédant armé de verges l'avait dégrossi. Il sentit en lui-même assurément une lutte très-vive entre la réalité de la nature et le spiritualisme poétique, affecté, mondain qui le pressait. Combattre de front, lui inconnu et pauvre, cette mode consacrée, était impossible. Il commença par suivre le courant, tout en ménageant le sarcasme pour l'avenir, évitant de produire imprudemment cette moquerie dont il avait à peine conscience.

Ainsi sont écloses, pendant la première phase de sa

vie littéraire, cinq ou six œuvres ébauchées, dont le couronnement fut *Roméo et Juliette*, drame charmant, passionné, — encore tout hérissé de pointes italiennes et hasardées.

Il semblerait (au moins d'après les dernières et patientes recherches des érudits anglais, Collier, Hallywell, Dyce et quelques autres, qui s'accordent sur certains points relatifs à la jeunesse de Shakspeare, non sur tous) que, peu de temps après son arrivée à Londres, où l'amenait son compatriote et son voisin Burbadge, acteur célèbre, le jeune homme écrivit deux comédies ou deux essais plus ou moins dramatiques ; l'un intitulé : *Amour ne perd pas sa peine* (Love's labour's won), et l'autre : *Amour perd sa peine* (Love's labour's lost). Nous n'avons ni l'une ni l'autre de ces esquisses primitives. L'auteur essayait sa main. C'étaient des œuvres *euphuistiques*, c'est-à-dire *précieuses*, timides, incertaines ; l'auteur hésitait encore entre la raillerie et l'admiration. Sa modestie le portait à croire que le style en crédit faisait autorité ; son génie l'avertissait du ridicule. Il n'eut probablement pas grand succès ; car sa première pièce fut refondue par lui sous le titre *Bien finir est tout* (*All's well that ends well*), et la contre-partie ne fut publiée que très-tard, *augmentée*, dit le titre, *améliorée* et considérablement corrigée (*bettered*).

« Œuvre d'enfant », dit Hazlitt. — « Comédie de gens qui n'ont rien à faire », dit Coleridge. — « Drame d'oisifs », dit Charles Lamb. — Les critiques anglais ont tous raison. L'enfantillage naïf dont ils se plaignent appartenait à l'époque aussi bien qu'à l'auteur. Que pouvait-on demander de plus à Shakspeare, débarqué de Stratford à dix-huit ans, où il venait de contracter mariage avec une femme beaucoup plus

agée que lui ; — mariage par le *tryst*, c'est-à-dire germanique, volontaire, reposant non sur la loi civile, mais sur la loi mutuelle, sur le serment individuel, que consacrerent un peu tard le prêtre et les paroles saintes ? Ce rustique avait de l'esprit sans goût, savait un peu de latin, « point de grec », dit un contemporain ; il avait passé quelques mois chez un avoué ou *attorney* de village, et ne connaissait le monde et les hommes que bien vaguement et de la façon la plus incomplète.

Il fit donc son apprentissage de beau style et y mêla, dans *Love's labour's lost*, beaucoup de traits d'observation fine ; deux caricatures surtout, burlesques, salées, excellentes, qui annonçaient le maître et le philosophe.

L'Angleterre était alors dans une grande colère contre l'Espagne et l'Italie ; Shakspeare partageait probablement les sentiments populaires. Il inventa un *Espagnol* bravache et un *Maître d'école* italien, élève du Mantouan, qui ornèrent et relevèrent sa comédie. Ce sont *Holoferne* et *Armado*.

« Shakspeare (que l'on me permette de citer ici une page écrite et publiée il y a quelque vingt ans, par moi-même), Shakspeare a précédé Cervantes dans la peinture ironique du faux romanesque.

« Il a créé deux ou trois parodies de l'héroïsme, fanfarons du point d'honneur, emphatiques, prodigues de fleurs de rhétorique, parlant toujours de leur bonne lame et se proposant pour modèles au monde entier. L'un se nomme *Pistolet* et tient son rang parmi les compagnons de plaisir du jeune Henri V, qui n'est encore que prince de Galles. *Pistolet*, que ses camarades appellent *Pistolet l'antique*, est un vieux troupiier qui, à force de servir en Italie, en Espagne, en Flandre,

s'est composé un jargon épique d'une étrange espèce. Il fait du classique à la manière de Ronsard ; il aime les citations, accumule les mots grecs et latins, parle de l'Erèbe et du Cocyte, et après avoir causé beaucoup de bruit dans une auberge, il se laisse mettre à la porte comme un enfant. Voici encore M. *Parolles*, bavard qui ne laisse pas de répit aux oreilles de ceux qui l'entourent, mais que le premier signe de mécontentement met en fuite. Enfin, dans *l'Amour perd ses peines*, on voit paraître le grave chevalier don Armado, caricature évidente des prétentions héroïques, élégiaques, chevaleresques et sublimes, que le génie espagnol soutenait avec éclat, et dont Cervantes s'est tant amusé. »

Parlons de ce grand *Armado* et de son fidèle *Moucheron* :

« Imaginez un énorme et colossal guerrier, bardé de fer, surmonté d'un panache flottant, suivi d'une épée traînante, avec baudrier de cuir, et une moustache épaisse ; un don Quichotte athlétique et musculueux, Lablache sous la cuirasse. Ce noble seigneur est enfoncé et comme perdu dans la contemplation de lui-même ; selon la coutume féodale, il est escorté d'un page. Ce petit page, aussi exigü que son maître est massif, porté les gants d'Armado. Don Armado s'assied pesamment sur trois coussins.

« — Mon jeune page, dit-il après avoir rêvé, qu'est-ce que cela veut dire, et quel signe cela peut-il être, je vous le demande, quand un héros devient mélancolique ?

« — Monseigneur, c'est signe que le héros n'est pas gai.

« — Mais, mon cher et estimable enfançon, un

héros qui n'est pas gai doit ressembler beaucoup à un héros mélancolique. Que diable me dites-vous là ?

« — Pardon, Monseigneur, ce n'est pas du tout la même chose ! [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

« — Allons, jeune et tendre produit de l'harmonie et de la servitude, comment peux-tu établir cette distinction qui me paraît un peu subtile ?

« — Par toutes les raisons possibles, mon très-peu tendre et très-peu harmonieux et très-gros seigneur.

« — Oh ! oh ! pourquoi peu tendre, pourquoi peu harmonieux ? Je suis amoureux, oui, j'en jure le ciel, je le confesse, je suis amoureux. Chose honteuse et ineffable pour un guerrier de ma taille et de mon espèce ! Mais mon cœur est grand, héroïque, au-dessus du commun ! Aussi me suis-je mis à aimer une fille au-dessous du commun. Que ne puis-je d'un coup de ma bonne épée tuer l'amour qui est dans mon cœur et forcer mon désir à se rendre prisonnier ! Ah ! je me battrais à outrance et comme un héros que je suis contre ma passion ! et quand elle serait captive, je l'échangerais contre une belle révérence à la française. Gémir, soupirer ! fi donc ! le soupir est ignoble ! Je méprise le soupir. J'aime mieux jurer, mille tonnerres ! L'amour me quittera peut-être, si je jure ! Petit page, consolez-moi, mon ami. Quels grands hommes ont été amoureux, s'il vous plaît ?

« — Hercule d'abord, Monseigneur.

« — Je bénis monseigneur Hercule ; c'est un pré-décesseur honorable. Encore des exemples, mon cher garçonnet ; donnez-moi d'autres exemples ; citez-moi des personnages de belle conséquence et de bonne et forte taille.

« — Ensuite Samson, Monseigneur. Il était de

bonne taille, celui-là, j'espère. Il portait un palais comme un charbonnier sa hotte. Êtes-vous content ?

« — Cet exemple a du poids. J'aime Samson ; Hercule n'est pas mal : c'étaient de bons chevaliers. Je crois, au fait, que je puis me permettre d'être amoureux. C'est arrangé comme cela. Les antécédents me plaisent en toute chose, et ma conscience héroïque est plus à l'aise. Je ferai donc écrire pour mon usage personnel la vie des chevaliers Hercule et Samson. »

« Qui ne reconnaîtrait ici la caricature de l'héroïsme prétentieux, de la cérémonie gourmée, de la formalité pédante, inhérents à un état de mœurs et de civilisation que le point d'honneur dominait ? L'espèce humaine est faite ainsi. Nos sottises sont la doublure de nos vertus.

« En Espagne cela était grand, non ridicule. Lorsque notre élégance française s'empara de ce point d'honneur chevaleresque, lorsque la Grande-Bretagne et sa société commerciale et politique nous l'empruntèrent à leur tour, ce fut à mourir de rire. »

*Love's labour's lost*, où se trouve cette ironie, n'est donc dénué ni de verve comique, ni de sens, ni de sel. Tout n'est pas méprisable dans l'ébauche du jeune rustique qui s'essaie au platonisme en se moquant un peu de ceux qu'il copie.

Il me reste à éclairer par l'étude des *Sonnets* la carrière juvénile, amoureuse, élégiaque de Shakspeare.



## II

Ai-je le droit de me prononcer sur les Sonnets de Shakspeare?

D'une part, dit-on, ils ne valent rien; d'une autre, je n'y entends rien.

En effet, je devrais ne point parler de Shakspeare et des Sonnets de Shakspeare, si je cherchais à produire un peu de sensation passagère. Si je consultais mes intérêts, l'à-propos et toute cette fine politique de la vie littéraire, dont les manœuvres plaisent à certains esprits et les couronnent de gloire et de succès, je me garderais de poser le pied dans ce domaine antique, aujourd'hui usé, épuisé, délaissé par ceux même qui l'ont cultivé naguère.

Je pense néanmoins que les Sonnets de Shakspeare sont très-dignes d'étude; — et que lui-même, âme excellente, très-passionné, très-subtil, très-ardent, accessible à toutes les émotions et même aux erreurs qui forment la matière première de la poésie, il fut étranger à ces abaissements qui flétrissent, à ces ignobles penchants qu'on lui attribue.

Il faut bien que je justifie auprès de mes lecteurs la prétention que je mets en avant. Les critiques anglais les plus autorisés, M. Hepworth Dixon, M. Bolton Corney, me justifient par leur assentiment. Le *Westminster Review*, le *Saturday Review*, les *Notes and Queries*, l'*Athenæum*, m'ont délivré à cet égard un certificat en bonne forme, et M. Bolton Corney, que l'on reconnaît pour un sagace investigateur de ces questions littéraires, a été jusqu'à écrire un petit pamphlet en ma faveur: « Nous devons, dit-il à

« M. Philarète Chasles, conservateur de la bibliothèque Mazarine (je traduis littéralement), la solution d'un problème shakspearien, qui a défié jusqu'ici tous les efforts de nos intelligences du cru (*homely*). Ce qui était visible à tous les yeux, personne ne le voyait! Nous tirions autrefois vanité de ce que ce Samuel Johnson avait (selon nous) battu *quarante* Français. Voici un Français qui vient de mettre en déroute toute une armée d'éditeurs, annotateurs et commentateurs britanniques.

« La découverte a trait à l'inscription mystérieuse des Sonnets de Shakspeare... » Je m'arrête et ne veux pas pousser plus loin l'immodestie de ces citations et de ces témoignages en ma faveur. Il me suffit d'avoir protesté par l'organe des critiques anglais contre l'outrecuidance de mes critiques français.

Voici en quoi consiste ma petite découverte matérielle, qui, en vérité, n'est pas grand'chose, mais qui change toute la question relative aux Sonnets shakspeariens. Le sens bizarre prêté par les éditeurs à la dédicace des Sonnets, les avait conduits à je ne sais quelles interprétations odieuses. Un certain W. H. en était le héros obscène; nul ne savait qui il était; mais on ne doutait pas que les sonnets ne lui fussent adressés. Pour moi, cette dédicace me paraissait n'avoir aucun sens, et je restais persuadé qu'il y avait là quelque erreur cachée. Appliquer à ce recueil de poésies fugitives du grand dramaturge, poésies publiées confusément à Londres, sur fort vilain papier, sans aucun soin, évidemment loin des yeux de Shakspeare lui-même, l'examen, l'enquête, l'analyse me semblait donc nécessaire. Personne ne l'avait fait. On savait seulement qu'un éditeur nommé Thomas Thorpe avait couru, en 1609, les risques de la publication, et

que Shakspeare avait renoncé, en cette même année 1609, à la gestion active de son théâtre.

Voilà toutes les lumières que l'on possédait à cet égard. Le petit in-4° primitif, aujourd'hui excessivement rare ou plutôt introuvable, portait une inscription énigmatique imprimée sur un feuillet distinct; et tous les commentateurs s'accordaient à l'interpréter ainsi :

*Thomas Thorpe, qui s'aventure à publier ce livre et qui lui souhaite bonne chance, souhaite (sic) au seul créateur de ces sonnets ci-joints, à M. W. H., tout le bonheur et l'immortalité promise par notre immortel poète.*

TO THE ONLYE BEGETTER OF THESE INSUING SONNETS, M. W. H., ALL HAPPINESS AND THAT ETERNITYE PROMISED BY OUR EVERLIVING POET WISHETH THE WELL-WISHING ADVENTURER IN SETTING FORTH. T. T.

Que signifie ce ramassis d'absurdités? Quel est ce personnage voilé, ce W. H., que le libraire Thorpe honore de sa dédicace? Pourquoi ces initiales? Comment M. W. H. pouvait-il être le créateur (*begetter*) des sonnets écrits par Shakspeare? Quelle baroque construction de phrase que celle où les mots *wisheth* et *well-wishing* forment une ridicule et inutile tautologie?

On expliqua tout, Chalmers prétendit que la reine Elisabeth était W. H., parce que les deux mots *Queen, Elisabeth* ne commencent ni par une H ni par un W. Argument irrésistible! Quelques-uns virent dans W. H. le comte de Southampton, parce qu'il se nommait *Henry Wriothesley*, de son nom de famille. La plupart s'arrêtèrent au comte de Pembroke, *William Herbert*; ce qui en effet aurait paru très-satisfaisant si, à l'épo-

que de la publication, il s'était encore appelé *Herbert*; et s'il eût été possible de supposer qu'un petit personnage tel que Thorpe traitât cavalièrement de *Monsieur Herbert* l'un des seigneurs les plus considérés, les plus riches et les plus puissants du royaume. On proposa encore *William Hart*, parent du poète: malheureusement celui-ci venait de naître quand les sonnets furent imprimés; enfin on amena en scène je ne sais quel Hugues, mot qui se prononce en anglais à peu près comme le mot *hue* ou *hew*, lequel vocable se trouve dans un seul des sonnets du volume. Il était réservé à un brave Allemand de Brême, *Herr Barnstoft*, dont le nom mérite d'être conservé, encadré et vénéré, de dépasser toutes ces imaginations. Selon lui, ce W. H. n'est ni Hughes, ni Hart, ni Herbert, ni Southampton, ni la reine Élisabeth; c'est *Shakspeare*. WILLIAM HIMSELF (William lui-même) se dédie à lui-même (W. H.), par l'organe de Thorpe, un livre où il s'analyse, se commente, se confesse, s'encourage, se repent, se console, se justifie, s'explique et s'idéalise. Le sonnet 29, qui paraîtrait adressé à une jeune femme brune, est en réalité un commentaire psychologique de Shakspeare sur lui-même et sur sa faculté créatrice, sur son *génie*. Le sonnet 102, qui selon les apparences, pourrait se rapporter au grave et honorable Southampton, est un appel du poète à sa propre *raison*. Telle est la « Symbolique » des sonnets, que le docteur a déchiffrée. Shakspeare, quand il emploie<sup>1</sup> le mot *œil*, veut parler de son *esprit*, de son *intelligence*. Il oppose à cet *œil* « de l'esprit » le mot *cœur*

1. Man wird bemerken, das dies treng einheitlich durchgeführte symbolisch dar Sonnette, in der Shakspeare sich immer ungebundener bewegt, des wort « Auge » stets für « Geist, » « Intelligenz » gebraucht its, etc.

qui signifie sa propre *sensibilité*, son *imagination*. « Ainsi, dit Herr Barnstorff avec une inimitable profondeur, Shakspeare met en jeu les deux côtés de son âme <sup>1</sup>; son âme *féminine* répond à son âme *masculine*. » Merveilleux, ô docteur Barnstorff, merveilleux !

Un esprit mal fait tel que le mien repousse ces lumières esthétiques; et ni la reine, ni Shakspeare (*himself*) ne donnent pleine satisfaction.

Je laissai de côté la dédicace et me plongeai dans l'étude des sonnets eux-mêmes, difficiles à comprendre; archaïques, euphuistiques, semés de traits admirables, les uns tout à fait juvéniles et absurdes, les autres portant l'empreinte vigoureuse du talent le plus viril et le plus pur. Je reconnus qu'ils n'étaient relatifs ni à un seul personnage, ni à une seule époque. Trois ou quatre essais de la première jeunesse contiennent des gaillardises ridicules, mêlées de calembours mal-sains. Douze ou quinze autres, écrits dans le style quintessencié des précieux et des euphuistes, attestent le laborieux progrès d'un versificateur qui étudie la forme et le style à la mode. Neuf ou dix autres sont consacrés à une grande dame inconnue, objet du plus humble et du plus tendre des dévouements. Il y en a huit ou dix, où Shakspeare, avec une éloquence et une amertume rares, se plaint de sa condition d'acteur; à peu près vingt qui doivent s'adresser à un ami supérieur, élevé en dignité, protecteur du poète, sans doute Southampton; près de douze, dans lesquels son détaillés avec beaucoup de grâce des souvenirs de voyage; vingt-cinq ou trente qui renferment des con-

1. Als männlich und weiblich denkt sich der Dichter beide seiten der seele. (P. 22.)

seils et des sermons de toute sorte, destinés à régler la conduite d'un jeune adolescent, fort bien doué, spirituel, aimable, étourdi, vain, colère, libertin, et dont Shakspeare se constitue le Mentor; dix ou quinze contenant non pas le récit, mais les plaintes émanées d'un cœur très-touché et très-ardent, qui s'accuse d'une passion irrésistible et de sa faiblesse pour une musicienne « aux yeux noirs », dont la vertu paraît avoir été aussi médiocre que la beauté; une vingtaine d'autres sonnets, les plus intéressants de tous, indiquant un drame où la musicienne, le jeune ami et Shakspeare jouent leurs rôles; drame douloureux dont le poète n'est assurément ni le héros victorieux ni le saint impeccable; une douzaine de magnifiques sonnets en faveur d'Essex vaincu et de Southampton prisonnier; un contre la reine Élisabeth; enfin, pour couronner cette œuvre multiple, singulière, intime, admirable, à peu près vingt autres pièces, toutes vouées aux regrets du passé, aux repentirs, à la mélancolie d'automne et à l'austère contemplation de la vie.

Convenir que cette collection d'œuvres si variées eût trait à un seul héros (W. H.) (le *begetter*), cela était impossible; et, dans l'admiration que me causaient certaines parties de l'étrange recueil, je me mis d'abord à copier tous les sonnets de ma main, ensuite à les commenter, et enfin à préparer lentement (il y a plus de dix années que ce travail me charme et m'occupe) une édition nouvelle que je publierai certes avant ma mort, édition très-nécessaire, de cette psychologie, unique dans l'histoire intellectuelle de l'Europe. Pour cela je voulus me procurer l'édition originale, que ne possèdent ni la Bibliothèque impériale ni les autres collections de Paris. On

n'en connaît à Londres que deux exemplaires. J'obtins la permission, qui me fut gracieusement octroyée, de faire exécuter par un artiste de premier ordre, M. Tupper de Londres, un fac-simile complet. Ce petit chef-d'œuvre, accompli avec une perfection extraordinaire, m'apporta le mot de l'énigme.

Tous les commentateurs avaient erré. Tous s'en étaient rapportés aveuglément à une copie inexacte. Il n'y avait point d'Antinouïs auquel les sonnets fussent dédiés. L'altération de toute la ponctuation, la suppression des interlignes et des espaces, l'arbitraire introduction des virgules et des points avaient prêté à la dédicace un sens contraire au sens réel. Ce n'est pas Thomas Thorpe, qui dédie le volume à je ne sais quel personnage, W. H. ; c'est au contraire un certain W. H. qui prie le *créateur* des sonnets, c'est-à-dire le protecteur de la muse Shakspearienne, Southampton, d'agréer avec bonté ce volume, renfermant les sonnets où le poète lui promet l'immortalité. A ces vœux et à ces hommages le libraire Thorpe joignit les siens ; et il faut lire en deux parties séparées d'abord la dédicace, qui se compose d'une phrase dont le sujet est W. H., ensuite la simple signature de l'éditeur. Le *begetter* anonyme, le protecteur, l'ami de Shakspeare, Southampton, a ainsi reçu le double hommage de W. H. (assez probablement William Hathaway, beau-frère de Shakspeare), et celui de l'éditeur *Thorpe*, qui se place avec humilité à la suite de W. H. Ce pédantesque document, rendu à son sens réel, explique l'énigme, résout le problème, et doit se lire ainsi :

AU. SEUL. CRÉATEUR.  
DE. CES. SUIVANS. SONNETS.

M. W. H. TOUT. BONHEUR.

ET. CETTE. ÉTERNITÉ.

PROMISE.

PAR.

NOTRE. IMMORTEL. POÈTE.

SOUHAITE.

C'EST. CE. QUE. SOUHAITE. AUSSI. L'AVENTURIER.

EN. PUBLIANT.

T. T.

Les Sonnets eux-mêmes prouvent que Shakspeare n'était pas le saint et immaculé personnage, si gratuitement inventé; que ses passions trop vives, si elles ont égaré, torturé, cruellement châtié sa jeunesse, ne l'ont jamais abruti dans une fange odieuse; que le talent de Shakspeare, comme poète lyrique, égale tout au moins son talent dramatique; enfin que l'on n'a exagéré ni le bon cœur, ni la généreuse candeur, ni la bienveillance sympathique de ce grand homme.

C'est, selon toute apparence, son beau-frère *Hathaway* (William), qui a obtenu du poète, négligent de sa gloire, et déjà riche, la permission de publier à son propre bénéfice les œuvres échappées à la jeunesse amoureuse du poète.

Autour de Shakspeare, comme autour d'une grappe qui mûrit, circulaient et voltigeaient en 1600 mille frelons, mouches et abeilles. On lui demandait de l'argent; on lui en empruntait; on lui envoyait des jeunes gens qu'on lui recommandait. Il protégeait sa famille, aidait ses voisins de campagne, leur donnait des conseils; et quand ils abusaient de sa facilité et de son bon vouloir, il les mettait à la raison au moyen de petits procès dont il reste des traces, soigneusement recueillies par les modernes antiquaires. Cepen-



dant la Réforme religieuse devenait redoutable et menaçante. Plus d'une fois les puritains avaient tancé vertement Shakspeare. On venait de lui refuser le titre de *Master of the revels*. Dégoûté du monde, Shakspeare, en 1609, alla retrouver sa famille et sa femme, dont il avait toujours, malgré ses écarts, pris beaucoup de soin.

Alors, dans son incurie pour sa propre gloire, n'aurait-il pas cédé assez volontiers et avec générosité, à un parent tel que William Hathaway, le droit de publier ce fagot de manuscrits ? Il est évident, je l'ai dit, que la négligence la plus absolue a présidé à cette publication ; qu'elle comprend des pièces de fantaisie, des jeux d'esprit, des études : d'autres œuvres très-soignées, des élaborations platoniques, des souvenirs, des allusions à une femme, à un jeune ami, à des aventures douteuses, singulières, secrètes.

Il est absurde de prétendre que toutes ces œuvres soient de pures fictions et ne se rapportent à rien de réel. Il est insoutenable que ce soient des poèmes suivis, cousus, consécutifs, formant un sens et publiés par Shakspeare lui-même, comme l'ont dit MM. Boaden et Armitage Brown. Quant à Southampton, « père de la Muse Shakspearienne », on ne peut pas supposer qu'il ait été le jeune débauché, joli garçon, spirituel, auquel Shakspeare fait incessamment la leçon ; celui que Shakspeare sermonne, et qui profite assez immoralement des entrées que le poète lui procure chez une femme brune, musicienne et légère, aimée de Shakspeare. Ce mauvais sujet semble devoir être William Herbert, comte de Pembroke, dont Clarendon a fait le portrait. On ne le nomme pas dans les sonnets, où il occupe une place peu louable.

Entre 1550 et 1610, le puritanisme est ombrageux ;

on n'ose pas trop soulever les voiles; il s'agit d'amours plus ou moins libres de Vénus et de Cupidon. Déjà la publication des vers érotiques de Shakspeare avait suscité des plaintes. Nous sommes sous Jacques I<sup>er</sup>; Pym existe; le Parlement est de mauvaise humeur. Dans vingt ans la sévérité de Calvin prendra le dessus; bientôt on n'osera plus jouer Shakspeare. W. H. se cache donc. Thomas Thorpe se masque. On n'indique Southampton que de loin, comme l'inspirateur et le *begetter* de ces œuvres légères. On n'indique même ni à quoi se rapportent, ni quelles personnes concernent les sonnets qui trahissent des situations anormales, Shakspeare ne réclame pas, ne s'en occupe pas; l'œuvre, comme le voulait Thorpe, se glisse inaperçue. Ni Southampton ni Pembroke n'y font allusion. Le flot puritain monte toujours; on ferme les théâtres, on chasse les acteurs, et les vestiges de la vie intime et amoureuse de Shakspeare n'attirent plus l'attention de qui que ce soit. Plus tard seulement on réimprime les *Sonnets* pêle-mêle; — devenus ainsi victimes et des événements généraux, et de la cupidité de Thorpe, et de la négligence de l'auteur, peut-être aussi des scrupules pudiques de diverses personnes impliquées dans les petits drames en question. On ne peut pas, en effet, fermer les yeux sur cette vérité, que divers passages : (*To my purpose nothing... foul as hell...*) ne s'expliquent que par des erreurs de passion et les caprices d'une très-folle jeunesse.

Ramenés ainsi à leur simplicité, les Sonnets n'en sont que plus intéressants. On y voit trois acteurs principaux : Shakspeare, le plus âgé, vivant de la vie de Londres au seizième siècle; Southampton, plus jeune, protecteur avoué de Shakspeare, mais voya-

geant, faisant pour son compte la guerre et l'amour, d'ailleurs l'objet pour Shakspeare d'un attachement plein de respect, qui jamais ne se dégrade jusqu'à une camaraderie compromettante ; — enfin un jeune homme inconnu, de seize à dix-huit ans, que Shakspeare sermonne, gronde, tance, et qui, pour se venger peut-être, se fait aimer de celle que Shakspeare a préférée. Ce pourrait, je le répète, être William Herbert, comte de Pembroke, nous n'en avons aucune preuve. Le ton de Shakspeare envers lui est d'un moraliste, d'un père, non d'un protégé ou d'un favori. En dehors de ces trois principaux acteurs, je vois, mais dans la coulisse, une personne préférée, bonne musicienne, coquette, qui n'est pas jolie, dont le teint est brun, et dont les mœurs laissent beaucoup à désirer. Trompé comme Molière, Shakspeare pardonne à la perfide.

Avec quelles larmes et quels déchirements ! il faut lire les sonnets pour le savoir.

J'entrevois encore un poète, peut-être Spencer, dont Southampton accueille les hommages et les vers, ce qui effraie Shakspeare ; puis enfin je retrouve, dans quelques vers admirables, Essex, l'ami de l'ardent et véhément Southampton ; cet Essex dont l'ombre apparaîtrait au loin, triste, étourdie et sanglante.

### III .

Il est impossible que mes observations précédentes sur Shakspeare ne soient pas accusées de fantaisie et de chimère. Nul n'a le temps aujourd'hui de s'enquérir si ce sont hypothèses arbitraires ou justes inductions, si je suis un vain romancier ou un critique.

Qui peut prendre goût à ces problèmes, si ce n'est un petit nombre d'amateurs?... et encore! Les machines roulent, la fumée monte, les roues tournent, la vapeur siffle, et la grande industrie marche. Quant aux langues étrangères ou anciennes; aux charmants détails de l'histoire intellectuelle qui nous en apprennent tant sur la vie morale des races et le mouvement intérieur des peuples, nul ne s'en soucie; on apprend assez de latin pour être bachelier, assez d'anglais pour déchiffrer une correspondance de commerce; voilà tout. Les plus gigantesques contre-sens passent chaque jour sans encombre dans les livres et les revues que tout le monde lit. Je ne veux nommer aucun des traducteurs qui ont commis, à propos des Sonnets dont je m'occupe, les énormités que je vais signaler. A quoi bon les affliger ou les dénigrer? Ce qui est utile, c'est de montrer à quel point les juges manquent aujourd'hui en cette matière, et quelles ténèbres universelles permettent maintenant de tout faire et de tout oser.

Il y a un petit tableau de genre, charmant tableau, que Shakspeare emprunte à la ferme et à la vie rustique de ses premiers jours; on y voit une jeune ménagère déposer l'enfant qu'elle tenait dans ses bras, courir après une poule qui s'enfuit, et ne pas faire attention au pauvre petit qui pleure, appelant sa mère :

*Lo! as a careful house-wife runs to catch  
One of her feather'd creatures, etc<sup>1</sup>.*

Ce pauvre petit, c'est Shakspeare trahi. Celle qu'il aime court après d'autres bonheurs fugitifs, et lui

1. Sonnet 143.

d'une voix tendre, digne de La Fontaine, il essaie de rappeler sa bien-aimée.

Voici la traduction qui a été donnée de ce chef-d'œuvre par un homme de mérite :

« *La femelle* (la fermière se trouve changée en « poule ), *inquiète, court hors du nid pour rattraper un « de ses petits* (l'enfant est devenu un poulet) *déjà cou- « vert de plumes, qui a pris son vol, et déposant le mar- « mot* (comment cette poule est-elle mère d'un mar- « mot ?) *s'élançe à tire d'aile à la poursuite de celui « qu'elle voudrait arrêter!* »

Traduction !

Shakspeare et ses sonnets seront-ils jugés d'après de telles copies ? M. Delécluze, M. Villemain en ont fait d'excellentes, mais partielles. Les commentateurs ne sont guère moins aptes que les traducteurs à égarer les esprits. Ce sont eux qui ont pris des hommes pour des femmes, des femmes pour des hommes, et qui, dans leur explication prétendue de ses œuvres difficiles, ont tout odieusement brouillé. Un commentateur, par exemple, qui n'est pas de Brême, mais de Londres, a vu dans Southampton la « Métempsychose, » le « Principe révolutionnaire » et (le croirait-on ?) le « Progrès indéfini. » Cela est prodigieux, mais réel, comme on va s'en assurer.

Lord Southampton, dont le nom historique ne peut se détacher de celui de Shakspeare, méritait l'admiration à beaucoup d'égards. L'estime ne pouvait lui être refusée. La générosité de ses défauts et l'ardeur dévouée de ses imprudences touchaient à l'héroïsme. Lettré et homme de guerre, moins brillant et plus moral que Walter Raleigh, moins raffiné d'esprit et plus naturellement simple que Sidney ; spirituel et charitable, prodigue de son sang ; ami des poètes ; — il

avait couvert de sa protection la jeunesse du dramaturge. Lorsque, malgré la reine, il eut épousé Élisabeth Vernon ; — ami d'Essex, lorsqu'après avoir voulu arracher celui-ci à ses folles trames, Southampton se sacrifia pour celui qu'il avait voulu sauver, Shakspeare vit dans cet acte quelque chose d'analogue aux plus beaux faits dont les pages antiques (*antique pages*) ont conservé et immortalisé le souvenir. « Oh ! que je voudrais comparer à mon héros, se dit « Shakspeare, quelque Southampton des temps anciens ! »

*Oh that a record could with a backward look*

*Show me your image ! . . . . .*

« Voici longtemps que l'esprit humain s'affirme « par l'écriture (*mind by character done*), et jamais « écrivain n'a traité sujet plus digne ! Tous les éléments civilisés (*composed frame*) ont fait de lui une « merveille complexe (*wonder*) ! » Ainsi parle le poète.

Sous ce voile un peu métaphysique et cependant facile à soulever, savez-vous ce qu'un moderne a voulu voir ? *L'incarnation du moi humain dans des métamorphoses successives et la théorie des existences antérieures !* Le commentateur, maître de cette clef fantastique, va ouvrir toutes les portes. Shakspeare devient un druide, un kelte, un oriental ; le lecteur est prié de méditer sur cette doctrine, *partie de l'ancienne Égypte et de la vieille Gaule ;* on l'invite à regarder l'auteur d'*Otello*, non comme un partisan d'Essex, mais comme *l'adversaire de l'idée indienne et biblique*, de la décadence chrétienne, enfin comme dévoué au *principe révolutionnaire et au progrès !*

Prenant un *substantif* pour un *verbe*, ou se trompant

sur la construction des phrases, les traducteurs de ces sonnets ont été conduits ainsi aux résultats les plus inattendus et les plus baroques.

Celui-ci croit qu'une *femme* est une *poule*; celui-là imagine que Southampton est la *métempsychose*; et un troisième veut que le poète ait été « borgne », parce que dans un sonnet il se plaint de ne voir qu'à demi les choses humaines. Il y a peu de ces petites pièces énigmatiques qui n'aient été l'objet de subtilités pareilles et d'interpellations folles, nées de bévues très-grossières.

Shakspeare dit, par exemple, que sa vie est obscure, — *qu'on le méprise (unlooked for)*, mais qu'il se réjouit de trouver chez quelques âmes supérieures une consolation et un appui.

Il *jouit inaperçu* de ce suprême honneur.

*Unlook'd for joy in that I honour most.*

Faute d'avoir une connaissance approfondie des langues teutoniques et des principes qui les gouvernent, le traducteur ne voit point que *Joy* n'est pas ici un substantif (la joie), mais un verbe (jouir); il fait dire au poète qu'il ne *va pas chercher le PLAISIR sur les pas de la gloire!*

La plupart des inventions immondes dont on a voulu flétrir l'auteur de Macbeth, sont tout simplement des âneries grammaticales. « *Sers* les dames et « sache leur plaire tant que tu voudras, dit Shakspeare à l'adolescent son ami; cela ne me regarde « en aucune manière (*to my purpose nothing*). Tu es « beau. Tu leur conviens. Conserve-moi ton âme « (*love*); tes écarts sensuels ne me sont de rien (*love's « use*). » Cela est clair. Eh bien! soyez ignorant

et léger ; ne connaissez ni l'histoire ni les mœurs ; soyez fat ou pédant ; oubliez le seizième siècle ; traduisez *use* par « usage » ; *master-mistress* par *maître et maîtresse* ; effacez la grossièreté ou la rudesse du tronc anglo-saxon qui a subi la fine greffe de l'affectation platonique ; donnez au mot *passion* le sens qu'il a aujourd'hui et qu'il n'avait pas du tout ; — vous arrivez au contre-sens le plus énorme. Ainsi ont fait le métaphysique *Barnstorff* et *Hallam*, l'érudit anglais.

Ils y sont tombés à corps perdu. C'étaient un professeur d'esthétique et un juriste, les deux espèces d'hommes les moins propres à saisir les fibres délicates et imperceptibles :

*Quod latet arcana non enarrabile fibra ;*

Les gens qui se connaissent le moins à ce qui est humain sont ceux qui s'entendent le mieux aux lois, arrêts, sentences des Cours, chartes, privilèges, dossiers, immunités et documents ; — ou, comme *Barnstorff*, à l'*objectif* combattant le *subjectif*, et au *moi* se mariant au *non-moi*. Les vrais critiques savent le monde et la vie. Coleridge, Jeffrey, Gifford, Gervinus, Sainte-Beuve, et récemment Bodenstedt, auteur d'une excellente traduction allemande de ces œuvres, ont défendu contre les pédants et les fous la moralité de Shakspeare, — ami reconnaissant de Southampton, — amant trop délicat de la musicienne.

Ne voudriez-vous pas connaître ou du moins entrevoir cette musicienne ?

Voici la musicienne :

Elle est assise devant ses *virginals* ; cet aïeul *virginal* a enfanté l'épinette, laquelle a produit le clavecin, lequel, vers le dix-huitième siècle, s'est émancipé jusqu'au *piano-forte*. Ce petit fils, instrument aujourd'hui



inévitable — qui au moyen de pédales s'exprime, *doucement* quelquefois, et presque toujours trop *fortement*, ne ressemble guères aux *virginals* du seizième siècle ; les torrents et les cataractes harmoniques que nous verse le piano moderne auraient épouvanté la reine Élisabeth ; plus de la moitié des prestiges de l'art appartient non à ceux qui l'exercent, mais à ceux qui en jouissent.

Notre petite chambre de Cheapside (ceci est du roman) recevait souvent Shakspeare (*oft*) ; et il écrivait à la virtuose (ceci n'est plus du roman) :

« O toi qui es la musique de mon âme, combien de  
 « fois m'est-il arrivé de m'arrêter près de toi et de  
 « contempler tes doigts délicats, donnant le mouve-  
 « ment et la vie, l'accent et la voix à ces touches so-  
 « nores, heureuses de retentir sous la douce pression  
 « de ta main ! Combien de fois ai-je envié leur sort,  
 « pendant qu'elles touchaient cette peau blanche et  
 « répondaient à ces caresses ! L'harmonie du métal  
 « flexible ravissait tous mes sens, et j'étais jaloux de  
 « ces touches légères qui voltigeaient obéissantes à ta  
 « volonté. Mes lèvres auraient voulu remplacer les  
 « fragments sonores. Ah ! je les trouvais bien hardis,  
 « eux, insensibles et incapables d'amour, d'occuper  
 « cette place glorieuse ! Avec quelle grâce tes doigts  
 « se promenaient à leur surface ! Puisque, sans le  
 « mériter, elles sont si heureuses, ces touches,—donne  
 « davantage à qui mérite mieux ! »

On a un peu altéré le dernier vers, dont Catulle, Tibulle, le Sicilien Meli, ou M. de Parny dans ses meilleures inspirations, n'auraient pas dédaigné la grâce et l'ardeur, mais dont l'expression érotique est un peu vive.

Assurément c'était une vraie musicienne, ce sont

de vrais *virginals* ; — et le poète est très-touché. Il n'est point question ici d'Iris en l'air, ni de métempsychose, de Southampton devenu brahmane, ou du petit enfant changé en poulet. Quelle conjecture sera légitime, si celle-ci ne l'est pas ? M. Delécluze n'a pas dû comprendre, dans son *Traité de la poésie platonique*<sup>1</sup> ce délicieux sonnet qui n'est pas platonique du tout ; il en aurait donné une traduction plus littérale que celle qui précède.

Me permettra-t-on maintenant de choisir, entre vingt imitations en vers et en prose de ce petit bijou, traduit dans toutes les langues d'Europe, deux ou trois essais ? De cette comparaison résultera la preuve de l'inouïe difficulté qu'offrent au traducteur ces délicatesses subtiles et ces recherches rachetées par tant de passion et de grâce.

Je commence par citer M. Lafon, dont le volume est plein de mérite, malgré sa préface incomplète. Plus d'un trait manque d'exactitude. Ce n'est pas *hier* que le poète a entendu celle qu'il admire tant ; il va l'écouter trop souvent (*how oft !*) ; elle n'est pas assise au clavecin ; elle fait vibrer les petites touches blanches et noires de l'antique épinette, placée dans la petite chambre ornée de fleurs. Je n'aime pas *les flots de mélodie*, attendu que la grande symphonie n'était pas encore née, et que la voix fine, aigrette et modeste de l'instrument primitif se permettait bien peu de violence. L'affectation italienne et le *concerto* à la Marini, que je ne justifie pas, sont d'ailleurs très-bien rendus par M. Lafon. Le *doux accord* ne me satisfait

1. *Dante et la poésie platonique.* (Amyot.)

guère, pauvre équivalent de ce commencement admissible :

Toi, ma musique, alors que de tes doigts  
Tu fais jaillir la musique divine, etc.

Mais laissons dire M. Lafon :

Moi qui te vis hier, *doux accord* de ma vie  
Assise au *clavecin*, dont tu faisais jaillir  
Sous tes agiles doigts des *flots de mélodie*,  
De jalousie encor je me sens défaillir.  
Aux accents de l'amour quand ta main *le convie*,  
Comme sous des baisers je te vois tressaillir,  
Et ma lèvre rougit de l'audace impunie  
Qui prend une moisson qu'elle voudrait cueillir.  
Devant un tel bonheur, mes lèvres insensées,  
Pour être un seul moment par tes doigts caressées,  
De ces touches d'ivoire auraient *voulu les droits*.  
Mais si de ces faveurs, dont toujours tu me sèves,  
Tu prétends enrichir ces vils morceaux de bois,  
Donne-leur donc tes mains, à moi donne tes lèvres !

Un autre poète, l'une des victimes les plus touchantes de la poésie moderne ; une âme d'artiste et un sincère ami des lettres, qui est mort jeune après une vie laborieuse, Sébastien Rhéal, a aussi traduit ce beau sonnet. Quelques passages heureux relèvent son imitation, d'ailleurs mêlée d'aspérités et d'incertitudes :

Quand tu *viens à jouer* sur ce bienheureux *bois*  
Dont les vibrations, troublant mon âme aimante,  
Sous tes habiles doigts résonnent, — que de fois,  
O folâtre beauté, — ma musique vivante !  
Alors que rougissait ma lèvre frémissante,  
Que de fois j'enviais la touche bondissante  
Sous le creux de ta main ! . . . . .

. . . . .

Certes, je donnerais et mon âme et ma lyre,  
 Pour être cette touche. . . . .  
 Et sentir tes doigts blancs m'effleurer à mon tour !

Voici enfin une dernière tentative que je trouve naturellement meilleure puisqu'elle est mienne :

« O toi qui es la musique de ma vie ! combien de  
 « fois, lorsque ce bois, trop heureux, vibrait sous tes  
 « doigts légers et doux ; lorsque tu en réglais l'accord  
 « métallique ; — combien de fois ai-je porté envie à  
 « ces touches, qui dans leurs bonds agiles baisaient  
 « tour à tour le creux délicat de ta jeune main !

« Oh ! que mes pauvres lèvres eussent voulu s'en-  
 « richir de cette récolte ! Cette témérité les fait rou-  
 « gir de jalousie !

« Pour être caressées, elles changeraient d'état et  
 « de place avec les touches mobiles sur lesquelles tes  
 « doigts se promènent d'une si gentille allure !

« Eh quoi ! le bois qui est sans vie sera plus heu-  
 « reux que mes lèvres vivantes ! Donne-leur donc tes  
 « doigts seuls à baiser, à ces touches effrontées !...  
 « Et à moi tes lèvres !<sup>1</sup> »

Shakspeare aimait la musique, il en parle toujours avec justesse.

1. *How oft, when thou, my music, music plays't  
 Upon that blessed wood whose motion sounds  
 With the sweet fingers ; when thou gently sway'st  
 The wiry concord that mine ear confounds ;  
 Do I envy those jacks, that nimble leap  
 To kiss the tender inward of thy hand,  
 Whilst my poor lips, which should that harvest reap ;  
 At the wood's boldness by thee blushin stand !  
 To be so tied they would change their state  
 And situation with those dancing chips,  
 O'er, whom thy fingers walk with gentle gait,  
 Making dead wood more bless'd than living lips.  
 Give them thy fingers, me thy lips to kiss.*

Le reste du roman, où le prenez-vous, demande le lecteur ?

Dans les mêmes sonnets, ô léger et sceptique ! un peu plus loin. Si le sonnet 128, que je viens de citer, ne peut évidemment s'adresser qu'à une femme préférée et à une artiste ; — celui-ci (le 24<sup>e</sup>) a trait à un jeune ami qui ne veut pas se marier et que Shakspeare conduit au concert. L'ami reçoit de la musique cette impression mélancolique que toutes les organisations fines et exquises en reçoivent, et le poète, passionné à la fois et mystique, lui conseille, dans cette admirable pièce, le mariage, loi suprême et triple source de l'harmonie dans les sociétés et les familles. Voici la traduction littérale et sincère de M. Delécluze :

« Toi qui es mélodieux à entendre, pourquoi écoutes-tu la musique avec tristesse ? La douceur ne fait pas la guerre à la douceur, et la joie se plaît avec la joie. Pourquoi aimes-tu ce que tu ne reçois pas gaîment ? ou bien, pourquoi reçois-tu avec plaisir ce qui te fait peine ? Si la véritable harmonie des sons, justement mariés ensemble par leur union, offense ton oreille, ils ne font que te gronder doucement, toi qui perds dans le célibat les facultés que tu devrais employer mieux ! Fais attention ! La corde, doucement mariée à une autre, vibre à l'unisson par une concorde mutuelle. C'est le Père, l'Enfant et l'heureuse Mère. Plusieurs en un font retentir un son agréable.

« O belle chanson sans paroles — multiple et ne paraissant être qu'une ! — Elle te dit : *Ne sois plus seul, tu ne serais rien* <sup>1</sup> ! »

1. *Music to hear, why hear'st thou music sadly ?  
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.*

Il y aurait tout un livre à faire sur cette vie intime de Shakspeare, sur les circonstances que je viens d'exposer, et qui d'ailleurs étaient inconnues ; enfin sur le célibataire auquel Shakspeare adresse, avec tant de charme subtil et de mystique grâce, les plus tendres conseils et les plus saines maximes de la vie pratique et de la philosophie.

L'extrême obscurité de ces petits chefs-d'œuvre Shakspeariens a donné lieu à des hypothèses nouvelles, plus étranges, s'il est possible, que celles que nous avons signalées tout-à-l'heure et dont nous avons démontré l'inanité et la folie. Un Américain, partant de ce principe et de ce fait avérés, que les sonnets, vers la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècles, se fabriquaient comme une espèce de marchandise, dont les poètes à la mode faisaient trafic, et qui servaient, selon l'occasion et la nécessité, aux mariages, aux décès, aux amours, aux ruptures, aux conciliations ; a cru pouvoir soutenir que les sentiments et les idées, les souvenirs et les espérances, les rêveries et les tristesses exprimés dans les sonnets shakspeariens ne lui appartiennent pas en réalité, mais seulement comme le costume de théâtre

*Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly?  
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?  
If the true concord of well-tuned sounds,  
By unions married, do offend thine ear,  
They do but sweetly chide thee, who confounds  
In singleness the parts that thou should'st bear.  
Mark, how one string, sweet husband to another  
Strikes each in each, by mutual ordering;  
Resembling Sire and Childe and happy Mother.  
Who all in one, one pleasing note do sing:  
Whose speechless song, being many, seeming one,  
Sings this to thee « Thou single wilt prove none. »*

appartient à l'acteur qui s'en revêt. Un Anglais, homme d'esprit, rédacteur du *Quarterly Review*, adoptant cette théorie américaine, l'a développée et systématisée. Southampton et non Shakspeare déplorerait en vers éloquents la fuite des années, le vide des amitiés humaines, les trahisons de la vie. Élisabeth Vernon, la jeune et belle fiancée, emprisonnée par la reine, serait l'objet de déclarations brûlantes, écrites par Shakspeare et attribuées à son protecteur et à son noble ami.

On ne peut ni réfuter ni admettre sérieusement un tel système, appuyé sur une hypothèse gratuite ; c'est le sentiment personnel et le calcul des probabilités qui demeurent ici les seuls arbitres.

A défaut de preuves authentiques, il faut se contenter de probabilités morales.

Est-il probable que Shakspeare, esprit fin jusqu'à la subtilité, d'un tact délicat et même exquis, s'il a été chargé par Southampton d'exprimer des sentiments éprouvés par ce dernier, se soit servi de termes qui avilissaient et déshonoraient son ami, un des plus fiers gentilshommes du règne d'Élisabeth ?

Southampton peut-il dire de lui-même qu'il est un *Arlequin*.

*A Molley to the view?*

Et Shakspeare peut-il le dire de Southampton ?

Son poète a-t-il pu lui attribuer des *mœurs vagabondes* et vulgaires :

*Gone here and there ?*

Est-il probable que l'un ait accepté et l'autre écrit, rimé, scandé des confessions douloureuses ; de ces aveux qu'un homme de génie élevé à la campagne,

résigné à sa modeste destinée, peut transformer en poésie, mais dont jamais gentilhomme, jamais homme de cour, jamais homme de guerre surtout, ne toléreraient l'humiliation et l'affront ?

A ce point de vue, et jugés par le sentiment intime, non par une critique matérielle et impuissante, les sonnets de Shakspeare, celles de ces pièces du moins qui ont une valeur littéraire, ne peuvent concerner que lui-même et lui seul.

Jean-Jacques n'a pas écrit les Confessions du maréchal de Luxembourg, mais les siennes propres.



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

# ROMÉO ET JULIETTE

---

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

## I

Tradition sur Roméo et Juliette. — Transformations de la tradition.  
Luigi da Porto. — Style de ce conteur italien.

Qui ne se rappelle ces belles nuits d'été, pendant lesquelles les forces de la nature semblent ardentes à se développer et contraintes de s'assoupir, — mélange de chaleur intense, d'énergie surabondante, de puissance impétueuse et de silencieuse fraîcheur ?

Le rossignol chante au fond des bois. Les calices des fleurs sont à demi fermés. Une clarté pâle s'épand sur le feuillage des forêts et sur le front des collines. Ce profond repos cache, on le sent, une puissance féconde ; la mélancolique pudeur de la nature dissimule une émotion ardente. Sous cette pâleur et cette froideur de la nuit et de son astre, vous devinez les ardeurs contenues et les fleurs qui couvent dans le silence, impatientes d'éclater.

Telle est l'atmosphère spéciale dont Shakspeare a enveloppé une de ses créations les plus merveilleuses, *Roméo et Juliette*.

Ici non-seulement le fond, mais les formes du langage viennent du Midi. C'est l'Italie qui a inventé cette fable ; elle l'a puisée dans ses souvenirs nationaux, ses vieilles querelles domestiques, ses annales pleines

d'intrigues amoureuses et sanglantes. A cet accent lyrique, à cette étourderie de la passion, à cette séve fleurie et abondante, à ces images brillantes, à ces compositions hasardées, nul ne peut méconnaître l'Italie. Roméo parle comme un sonnet de Pétrarque; mêmes recherches et mêmes antithèses; même grâce et même plaisir à rimer sa passion en stances allégoriques. Juliette aussi est toute Italienne; douée de peu de prévoyance et d'une ingénuité parfaite dans son abandon, elle est véhémence et pure.

L'histoire de Roméo et de Juliette se trouve tout entière dans Luigi da Porto, conteur italien qui vivait vers le milieu du seizième siècle. « Madame (dit-il dans sa préface adressée à madonna Lucia Savorganna), je vous ai promis, il y a peu de jours, de vous raconter une triste anecdote dont les événements ont eu lieu à Vérone; puisque vous le voulez, je vais remplir ma promesse; et vous verrez, Madame, à combien de chagrins, de traverses, de dangers, de misères, de périls mortels on s'expose en aimant. Moi que le sort a fort mal traité, je me plais à ces récits, j'aime à vous les redire. La guerre, dès le milieu de ma jeunesse, m'a fait vieux et débile; il m'a fallu renoncer de bonne heure aux aventureux plaisirs de votre âge et du mien. J'ai lancé ma barque sur l'océan de la poésie, puisque l'amour m'abandonnait! Aujourd'hui, je me sens fatigué de la poésie même. Laissez-moi attacher ici ma fragile nacelle; qu'elle se repose sur la foi de votre étoile; désemparée et désarmée, qu'elle reste dans le port tranquille que vous lui offrez! Vous écouterez, j'espère, avec quelque plaisir, une aventure pleine de larmes, et pour l'aventure elle-même, et pour l'amour de celui qui la raconte.

« Dès ma première jeunesse, je me suis adonné  
« au métier des armés. Je traversais avec maints  
« guerriers et bons capitaines, le Frioul, votre patrie;  
« je battais le pays, j'en explorais les grandes routes  
« et les chemins de traverse. Dans mes courses à che-  
« val, j'errais presque toujours accompagné d'un ar-  
« cher véronais, nommé Pellegrino, excellent soldat  
« et conteur merveilleux, comme la plupart des gens  
« de Vérone. Il avait près de cinquante ans ; bel  
« homme, toujours amoureux (ce qui ne lui convenait  
« plus qu'à demi), et ne manquant jamais l'occasion  
« de raconter, en beau style, une anecdote de passion.

« Un soir, nous venions de quitter Gradisca. Je che-  
« minais tristement dans un pays dévasté, brûlé par  
« la guerre, âpre et rocailleux. J'avais éprouvé des  
« malheurs peu étranges ; une femme m'avait  
« trompé. Mes pensées m'accablaient, et je me tenais  
« à distance de mes compagnons. — « Allons, me dit  
« le bon Pellegrino qui devinait mes méditations dou-  
« loureuses, toujours rêveur ! et parce qu'une femme  
« vous a dédaigné ! Bon Dieu ! ne savez-vous pas que,  
« dans ces aventures, il n'y a jamais que chagrin ? En  
« amour, les plus heureux sont les plus malheureux.  
« J'ai à ce propos à vous conter une histoire assez  
« récente qui abrégera pour tous deux les ennuis de  
« la route. » — Il me fit cette histoire ; je vais vous  
« la redire. »

Ainsi débute le conteur italien avec une franchise charmante et un mouvement dramatique plein d'intérêt, de simplicité, d'habileté. Il entre en matière et commence par dépeindre la longue et sanglante inimitié des deux familles les plus puissantes de Vérone.

« Enfin, dit-il, cette inimitié s'était apaisée : depuis quelque temps la guerre avait cessé entre les

« deux familles, lorsqu'Antoine Cappelletti, chef de  
« l'une d'elles, vieillard aimable, somptueux et qui se  
« plaisait dans la magnificence, donna de grandes  
« fêtes à ses amis. Elles duraient le jour et la nuit,  
« toute la wileylib.com il advint une nuit que  
« certain jeune homme de la famille adverse des  
« Montecchi (suivant la coutume des amants, dont  
« l'âme et le corps ne peuvent quitter la trace de  
« l'objet aimé), entra dans la maison des Cappelletti,  
« pour y suivre une dame qui lui était cruelle. Il était  
« fort jeune encore, très-beau, bien fait de sa per-  
« sonne et de manières accortes. Pour entrer dans le  
« bal, il avait revêtu un élégant costume de femme,  
« et tous les regards s'arrêtaient sur lui, tant à cause  
« de sa grâce naturelle que par l'étonnement qu'in-  
« spirait à chacun son arrivée dans cette maison ; et  
« cela, pendant la nuit. Personne ne fut aussi frappé  
« de sa présence que la fille unique et l'héritière des  
« Cappelletti, jeune personne jolie, gracieuse et d'une  
« vivacité naïve. A la vue du jeune homme, elle se  
« sentit si émue que, lorsque leurs yeux se rencon-  
« trèrent, il lui sembla qu'elle avait cessé de s'ap-  
« partenir. Pour lui, d'un air timide et réservé, il se  
« tenait seul dans un coin de la salle, comme un  
« homme qu'un sentiment secret préoccupe. La jeune  
« fille en était affligée : elle entendit dire autour d'elle  
« qu'il était malade et qu'il dansait très-bien. Le sou-  
« per fini, on commença cette danse en usage au-  
« jourd'hui parmi nous et qui termine tous les bals.  
« Les danseurs forment une ronde ; chaque cavalier  
« change de dame, et chaque dame de cavalier, selon  
« leur bon plaisir. Il arriva qu'un jeune gentilhomme,  
« nommé Marcuccio, se trouva placé près de la jeune  
« Cappelletti sa cousine ; ce jeune homme par une sin-

« gularité naturelle, avait les mains froides comme  
« glace pendant l'année entière, au mois de juin  
« comme au mois de janvier. Peu après, Roméo  
« (c'était le nom du jeune Montecchi) changea de  
« place, saisit la belle main de la jeune fille ; et comme  
« sans doute elle avait désir de l'entendre parler, elle  
« lui dit :

« — Soyez le bienvenu près de moi, messire Roméo!  
« du moins vous tiendrez ma main gauche sans la  
« glacer, comme fait mon cousin Marcuccio, qui rend  
« ma main droite toute froide. »

« Ces paroles enhardirent Roméo, qui répondit :

« — Ah ! Madame ! si ma main réchauffe votre  
« main, vos beaux yeux enflamment mon cœur ! »

« La dame ne pouvant s'empêcher de sourire, mais  
« craignant qu'on la vit causer avec l'ennemi de sa  
« maison, s'empressa de reprendre :

« — Je vous jure ma foi, Roméo, qu'il n'y a pas ici  
« une dame qui semble si belle que vous à mes yeux ! »

« Et le jeune homme, tout transporté, reprit :

« — Si vous le permettez, je serai toujours le ser-  
« viteur fidèle de votre beauté. »

Les amants ne tardent guère à s'entendre ; bientôt les anciennes hostilités renaissent entre les deux familles. Roméo, voulant épouser Juliette, est obligé de s'adresser à un moine, son confesseur, qui joue dans cette histoire un rôle bizarrement caractéristique. Frère Lorenzo consent à servir les amants et à les marier.

« Le saint temps du carême était venu, et la jeune fille  
« feignant de vouloir se confesser, se rendit au mo-  
« nastère de Saint-François. Elle entra dans un de  
« ces confessionnaux que les frères de cet ordre em-

« ploient encore aujourd'hui, et fit demander le frère  
 « Lorenzo. Celui-ci, que suivait Roméo, entra dans le  
 « confessionnal avec le jeune homme par la porte du  
 « couvent, souleva une barre de fer qui divisait le  
 « confessionnal en deux parties, et dit à la jeune per-  
 « sonne ;

« — Je vous ai toujours aimée comme ma fille ;  
 « aujourd'hui, vous m'êtes plus chère que jamais,  
 « puisque vous voulez prendre pour époux mon ami,  
 « messire Roméo. »

« Elle répondit :

« — Je ne désire rien au monde que d'être légitime-  
 « ment à lui. C'est pour cela que je suis venue ici,  
 « pleine de confiance en vous, pour que vous soyez  
 « témoin devant Dieu de ce que l'amour me porte à  
 « faire. »

« Alors, le frère écouta les confessions de tous deux,  
 « et Roméo épousa dans le confessionnal même la  
 « belle et jeune fille. Ils convinrent de se retrouver la  
 « nuit suivante, s'embrassèrent une seule fois et par-  
 « tirent. Le frère fit sortir Roméo par la porte qui  
 « ouvrait sur le couvent, Juliette de l'autre côté ; puis  
 « il replaça la barre de fer, et d'autres dames entrè-  
 « rent pour se confesser à leur tour. »

L'amour et le mariage dans le confessionnal ;  
 l'homme du monastère mêlé aux intrigues et aux  
 passions de la jeunesse ; l'ardeur naïve de Juliette ; le  
 ton de galanterie de l'époque, la facilité de passions de  
 Roméo : — voilà bien le temps. Une fois marié, Roméo,  
 dans un combat singulier, tue, pour sa propre dé-  
 fense, un parent de Juliette. Il est condamné à l'exil.

« — Ah ! dit Juliette à son mari qui va partir, que  
 « ferais-je sans vous, Roméo ? la force de vivre me  
 « manquerait. Il vaut bien mieux que je vous suive

« partout où vous irez. Je me déguiserai si vous voulez ; je couperai mes cheveux ; je serai votre page ; et vous ne trouverez personne qui vous serve avec plus de fidélité que moi. »

Roméo, en s'exilant de Vérone, n'a qu'un regret : quitter celle qu'il aime. Bientôt le père de Juliette veut la marier ; déjà femme de Roméo, et restée seule à Vérone, elle demande conseil au secourable moine. Celui-ci ne trouve pas de meilleur moyen que d'administrer à la jeune fille un breuvage narcotique et de la faire passer pour morte. Roméo s'empresse de revenir à Vérone, pénètre dans la sépulture des Cappelletti, et se tue sur le corps de Juliette qu'il croit morte ; elle rouvre les yeux, reconnaît Roméo et meurt à son tour.

L'Europe entière a été séduite par l'intérêt pathétique de ce récit, par la grâce suave et un peu efféminée qui le caractérise, par ce tableau naïf et animé de la société italienne vers la fin du quinzième siècle. L'écrivain italien ne réfléchit pas ; il reproduit cette vie de sensation et d'amour à laquelle il a pris part. Ce qu'il rend le mieux, c'est la passion ; ce qui lui échappe, ce sont les nuances. On s'intéresserait à sa Juliette et à son Roméo quand même ce seraient des personnages tout à fait communs. Leur situation est plus forte que leur caractère.

## II

Masaccio de Salerne. — Histoire de Mariotto et de Gianetta.

Ici apparaît la nuance distinctive des peuples du Midi et du Nord ; l'inspiration méridionale a sa source



dans la passion ; l'inspiration du Nord, dans l'observation. Trop souvent chez les intelligences secondaires du Nord l'observation analytique reste froide et peu active ; chez les esprits méridionaux de second ordre vous ne trouvez qu'une certaine ardeur de sang, une sensualité passagère, une mobilité passionnée. L'expression des passions chez l'homme du Nord, plus concentrée et plus métaphysique, s'épanche et rayonne moins vivement ; elle devient presque intellectuelle et s'éloigne davantage du monde des sens. Chez l'homme du Midi, toutes les images extérieures, l'encens des roses, le ciel, les ruisseaux, les forêts, tous les échos de la nature, se mêlent à l'expression de la passion. Facilité puérile de versification, harmonie vide, prodigalité de couleurs, sonorité insignifiante, voilà les vices du Midi ; au Nord vous reprochez une analyse intrépidement froide, des excès tragiques, la minutie des détails, une douloureuse énergie et la lenteur des développements. Au Midi passion, invention, création, fécondité, facilité, abondance, harmonie ; au Nord réflexion, profondeur, intensité, concentration, énergie, grandeur.

Bien longtemps avant que Luigi de Porto racontât cette histoire à sa Dame en style fleuri et cadencé, une aventure presque semblable avait été répétée par le peuple de Florence et de Mantoue.

Vers le milieu du quinzième siècle, c'est-à-dire cent ans plus tôt, un auteur peu connu, *Masaccio de Salerno*, — un de ces hommes nés écouteurs, espions volontaires et innocents, qui passent leur vie à recueillir les anecdotes, — avait rédigé le récit suivant qu'il annonce ainsi dans sa *Novellino* :

« — Que Dieu m'écrase si chacun des faits que je

« vais vous dire ne m'a pas été rapporté comme véritable; je ne raconte pas des fictions vaines, mais des histoires réelles. »

Conte ou histoire, c'est dans le *Novellino* que se trouve la première trace du tragique récit que Luigi da Porto a couvert de ses draperies élégantes et orné de ce dénoûment funèbre qui a fait couler tant de larmes. Chez Masaccio, l'amant qui se nomme *Mariotto* de Sienne épouse en secret une jeune fille riche, Jeannette tout simplement, *Gianetta*. Il venge une injure personnelle à la façon italienne, par le meurtre; on le bannit de Sienne. La jeune femme, qui veut rejoindre son mari, s'entend avec un domestique et se fait passer pour morte. On célèbre ses funérailles; enfermée dans le caveau de la famille, elle en sort secrètement pour se rendre à Mantoue, où se trouve Mariotto. Cependant la nouvelle de cette mort est parvenue à Mariotto, qui prend aussitôt la route de Sienne, où sa tête est mise à prix: il brave la mort, et veut mourir sur le tombeau de celle qu'il aime. Les officiers de la République le reconnaissent, on le livre au bourreau, sa tête tombe. Cette tête sanglante, placée sur une des portes de la ville, est le premier objet qui frappe les yeux de Gianetta, lorsque revenant de Mantoue où elle n'a pas trouvé son mari, elle rentre à Sienne. Son cœur se brise; elle tombe morte devant ce débris sanglant.

Ce récit nous rejette d'un siècle vers les temps barbares; ce ne sont plus les langoureuses et charmantes paroles de Juliette et de Roméo, telles que Luigi se plaît à les embellir. Ici le drame marche par la seule passion; il va de son élan propre, sans mélange d'autres caractères, sans moine complaisant, sans nour-

rice bavarde, sans appareil de bals et de fêtes. Deux cœurs méridionaux se brisent plutôt que de se perdre; deux êtres ne peuvent supporter la vie l'un sans l'autre et vont au-devant de la mort d'un pas résolu. C'est le vigoureux germe méridional dans sa dureté ardente, avant que des mœurs plus douces l'aient amolli et détrem pé.

Tout porterait à croire que le fait primitif n'a pas été fort altéré par Masaccio : — dans ces républiques italiennes trop vantées, le meurtre était facile et sans honte; la justice violente et furieuse; le bourreau toujours actif; la porte des villes couronnée de têtes tranchées; le foyer domestique ensanglanté.

### III

Giraldi Cinthio. — Pierre Boistuan. — Nouveaux voyages de Roméo et Juliette. — Arthur Brookes.

L'histoire des deux amants mourant l'un pour l'autre fut reprise en sous-œuvre par un nouveau conteur, Giraldi Cinthio, esprit facile, écrivain souple et fécond plutôt qu'habile, qui fit subir à ce roman quelques légères altérations et l'inséra dans son recueil de *Nouvelles*.

Alors tout écrivain à la mode en Italie écrivait des nouvelles, comme en France tout le monde fait des romans. La bibliothèque des conteurs italiens du seizième siècle est immense. Au milieu de la nouvelle efflorescence de la civilisation chrétienne greffée sur la civilisation antique, on aimait à présenter sous leurs diverses faces les événements de la vie, de

même qu'aujourd'hui, après tant d'événements inattendus et de catastrophes singulières, l'Europe entière s'abreuve de contes et de fictions.

Les conteurs italiens furent aussi à la mode en France sous François I<sup>er</sup> et les Valois, que les romanciers anglais le furent parmi nous, entre 1800 et 1850. Tous les beaux esprits et toutes les dames s'en nourrirent; on les adopta, on les traduisit, on les commenta. Je possède un bel exemplaire du livre de Masaccio, qui a appartenu au roi François I<sup>er</sup>; voici la Salamandre dans les flammes, devise parlante de ce roi brillant qui a vécu, comme son symbole, dans l'incendie, l'éclat et la peine; voici son F couronné, et l'ineffaçable dorure que les artistes loyaux de cette époque incrustaient sur le dos des livres.

Il y avait en France, vers la fin du seizième siècle, un roturier de Bretagne, quelque peu clerc et amoureux de curiosités; il s'appelait Pierre Boistuau. Il a publié des livres remplis d'histoires prodigieuses, pathétiques et extraordinaires; les unes consacrées aux amours malheureuses, d'autres aux comètes apparues, d'autres aux bicéphales et aux acéphales. Pierre Boistuau aime les singularités, les amours excentriques, les passions baroques, les anomalies naturelles d'hommes à six têtes, sans pieds, sans ventre, à tête de cheval et à corps de loups. Il a rédigé, dans un style assez net et assez vif, comme est en général le style des Bretons, les *Tragiques histoires de Romeus et de Julietta*; il y a jeté, selon le génie de notre nation, quelques touches caustiques et quelques traits spirituels; dans une de ses excursions en Angleterre, il offrit en présent son livre à plusieurs gentilshommes.

Un nommé *Arthur Brookes*, mauvais poète qui

cherchait un sujet trouva celui-ci convenable et le rima de manière à remplir un formidable volume, avec descriptions, oraisons, digressions et divagations. L'œuvre, demi-italienne et demi-française, plut beaucoup aux Anglais.

Ce fut dans cet état que le jeune Shakspeare, alors peu connu, trouva la matière de son drame; remaniée déjà par quatre écrivains, ornée par messire Pierre Boistreau de je ne sais quelle teinte de philosophie presque railleuse, devenue, sous la plume de Brookes, un peu mélancolique, un peu chaste, un peu pédante et un peu lourde, l'anecdote qui avait amusé les veilles des soldats italiens sous les chênes d'Apulie tomba sous la main de Shakspeare. De ce qui n'était qu'un récit de boudoir, un beau conte, récité d'abord par les condottieri de la Romagne, puis par les jeunes gens assis sur les coussins de velours, aux pieds des dames de François I<sup>er</sup>, Shakspeare va faire son œuvre immortelle.

#### IV

Lope de Vega. — Le Roméo et Juliette espagnol. — Caractère de ce drame. — Les deux Juliettes.

A la même époque, un autre homme de génie, *Lope de Vega*, s'emparait du même sujet et le faisait vivre sur la scène castillane, dans un drame plein de mouvement, de feu. Les caractères de Lope ne se dessinent et ne ressortent pas avec la netteté et la profondeur qui appartiennent à Shakspeare. Le drame castillan n'est qu'action, entraînement et verve.

Au lever du rideau, vous voyez le portique d'un palais illuminé, vous entendez le bruit des instruments et les pas légers des danseurs. Deux jeunes cavaliers suivis d'un valet s'arrêtent devant le portique.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

« Ah! (dit Anselmo), quel bruit! quelle musique! quelle fête! toute la maison est dans le feu de la joie.

— « Est-ce que l'on marie une fille ou un fils de la maison? reprend Roselo?

— « Un concert? une noce?

ROSELO.

« Allons, Marin (au valet), vite! à la découverte! Pé-nètre là-dedans et dis-nous ce qui s'y passe.

MARIN.

« Vraiment! tu me fais entrer (le valet tutoie le maître, à l'espagnole) chez tes ennemis! Tu veux donc qu'ils me donnent, en guise de collation, une lame dans l'estomac.

ROSELO.

« On ne te reconnaîtra pas.

MARIN.

« Les Castelvins ne sont pas de bonne composition.

ROSELO.

« Poule mouillée!

MARIN.

« Si j'étais armé, et que je rencontrasse tous les Castelvins dans la rue; morbleu! seul contre tous, je saurais me défendre. Mais je ne veux pas mourir comme un chien entre deux portes. »

Anselmo se tourne du côté de son ami.

— « Si tu as grande envie, lui dit-il, d'assister au bal des Castelvins, prends un masque, entre, et donne-toi pour un de leurs parents.

ROSELO.

« Est-ce prudent ? »

ANSELMO.

« Tu ne cours aucun risque. »

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Ainsi débute ce drame brillant. Julia n'est plus la tendre et naïve enfant que nous aimons dans Shakspeare ; impérieuse et captive, l'esclavage domestique auquel la jeune fille est soumise depuis sa naissance, aiguise en elle l'instinct de la coquetterie. Dans la scène du bal elle trompe le fiancé qu'on lui impose et témoigne à Roselo (*Roméo*) toute sa préférence. Les incidents se précipitent à peu près dans l'ordre adopté par le conteur italien Giraldi Cinthio ; le dénouement seul diffère. Julia endormie s'éveille dans le sépulcre entre les bras de son amant au désespoir ; et ce prodige, évidemment suscité par l'*Ave Maria* que prononce l'amant, éteint la vieille haine des deux familles.

La passion anime toute cette pièce ; elle est éloquent, rapide, amusante, écrite avec une facilité pleine de charme. Voici bien Vérone au quinzième siècle. Le soleil luit sur le pavé de marbre et bouillonne dans les veines de l'ardente jeunesse ; les gentilshommes errants sous les portiques, se rencontrent, se toisent, et leurs épées sortent des fourreaux ; les lances se croisent ; il y a du sang sur la terre, et les paisibles bourgeois viennent relever les cadavres. La nuit tombe ; les longues galeries semées de fleurs s'ouvrent à des essaims de jeunes beautés et aux vieillards qui, observant en silence le tumulte joyeux, rajeunissent leurs âmes dans la joie universelle. Le bal commence ; les masques noirs se coudoient, les groupes chuchotent, les rires interrompent les vibra-

tions légères du luth et de la mandoline. Ni Lope, ni Shakspeare, n'ont oublié les mille lumières, la saveur de l'oranger et du myrte, le chant lointain du rossignol, les causeries amoureuses et satiriques qui retentissent ou murmurent, le madrigal et l'épigramme. Mais Lope s'occupe avant tout de l'amour. Son drame n'a pas de *Mercutio* satirique, raillant toutes choses, même le bonheur. Il peint merveilleusement l'entraînement du plaisir, le palais orné de guirlandes, le bal, ce paradis des femmes, l'ardeur de la jeunesse, le danger recherché, affronté et vaincu.

Le *Roméo* de Shakspeare est mélancolique, et sa *Juliette* est naïve. Chez Lope, Roselo se montre plus fougueux que tendre ; Julia plus passionnée qu'ingénue. Celle-ci offre le développement curieux du caractère de la femme, soumise dans le Midi à une contrainte sévère, se vengeant par la ruse, et trouvant moyen de passer à travers les mailles du réseau qui l'emprisonne. Dans une scène très bien intriguée, la jeune fille captive l'ennemi de sa famille ; c'est à Roselo que s'adressent les paroles tendres qu'elle semble prononcer pour Ottavio ? plus hardie encore, elle glisse une bague dans la main de celui qui l'a charmée :

— « Gardez ceci, dit-elle à Roselo.

— « Que voulez-vous que je garde ? demande le fiancé bienveillant.

— « Mon cœur ! réplique la jeune fille. »

Le fiancé se contente de l'explication.

La *Juliette* de Shakspeare n'est ni si inconséquente, ni si spirituellement audacieuse, ni si coquette. Ce n'est pas une préférence de quelques semaines qu'elle a rêvée. Dès que son cœur est touché, ses paroles sont solennelles autant que ses émotions profondes.

« Si ce jeune homme est déjà marié (s'écrie-t-elle



« après l'avoir aperçu), *j'aurai le cercueil pour lit nuptial.* »

« — Oui (dit-elle encore), tu fais ma joie ! mais une alliance ainsi commencée m'afflige. Il y a ici trop d'imprévu, *l'idée de violence*, et de précipitation. Notre bonheur, Roméo, ressemble trop à l'éclair qui a cessé de briller avant que l'on ait pu dire : il brille ! »

La passion telle que Shakspeare l'a vue et montrée, c'est l'éclair sur lequel se ferme la nuée sombre ; le destin se repliant sur le bonheur pour l'engloutir.

## V

Le frère Laurent. — La nourrice. — Mercutio. — Style de Roméo et Juliette.

Ce caractère de solennité et de prédestination douloureuse a pour symbole expressif le personnage du moine, inventé par Shakspeare, le frère Laurent.

Le comte de Messire Luigi n'offrait à Shakspeare qu'un prêtre complaisant et commode qui faisait entrer dans son confessionnal, d'un côté l'amant, d'un autre la maîtresse, et qui bénissait leurs entrevues. Brookes avait pris plaisir à faire de son moine un personnage facétieux, bonhomme atteint de la monomanie du mariage. Ce pauvre personnage est devenu le *Friar Lawrence* de Shakspeare, philosophe comme un vieillard et s'étonnant que les battements d'un cœur jeune puissent étouffer la raison et la prudence. Comme sa barbe blanche, sa physionomie douce, son air vénérable, sa morale élevée et salubre s'accordent

bien avec la nature féconde et grande qui l'environne ! Il est calme, car il vit avec Dieu ; il ne se rit point des passions et ne les blâme pas ; c'est le monde même. Comme il se montre prudent et courageux ! Comme il sent bien qu'irriter par la résistance les désirs et les émotions de ses protégés, c'est augmenter leurs périls ! Quelle admirable compassion il ressent pour Roméo et Juliette ! Leur sympathie naïve est à ses yeux un fragment sacré de la grande religion universelle. Il s'attend à de redoutables dévouements ; il sait que l'un et l'autre sont prêts à tout, et que le poison ou la mort ne les effraient pas. Il ne s'occupe point de prêcher ceux qui ne l'écouteront guère ; seulement il dit à Roméo :

« — Jeune homme, l'adversité est une dure nourriture, dont le lait fortifie et donne la sagesse. »

Le spirituel Mercutio, l'ami de Roméo, est mort en riant ; Roméo qui l'a vengé est puni par l'exil. Au moment où la sentence de bannissement vient d'être prononcée, Juliette attend son jeune époux. Un monologue dont la décadence de nos mœurs modernes condamnerait l'expression révèle les pensées intimes et les émotions de la jeune fille :

« O nuit, arrive ! dit-elle, et toi ! viens, Roméo, tu seras le jour de ma nuit ! »

M. de Schlegel a très-bien observé que la diction de Roméo et Juliette semble empruntée à Pétrarque et aux troubadours. Allusions et allégories, accents élégiaques et dithyrambiques, hyperboles et jeux de mots, tout s'y trouve. Cette œuvre de jeunesse et de caprice étincelle de gracieuses et folles puérités, comme la jeunesse et la passion même. Puérité qu'il ne faut pas maudire ; folie éternelle du cœur, folie sérieuse, elle est de l'histoire ! Ceux qui se souviennent

d'avoir été jeunes savent que cette exagération est la vérité.

Je ne veux pas oublier la nourrice, autre création de Shakspeare; admirablement femme du peuple, d'une moralité flottante; heureuse de jouer le dernier rôle dans ces amours où son âge ne lui permet plus que cet emploi.

Elle adore Juliette, qu'elle a beaucoup gâtée; elle aime aussi l'argent, qu'elle reçoit de toutes les mains, et pourvu que sa Juliette soit contente, il lui importe peu que Paris ou Roméo l'épouse.

La bonne femme a grand besoin de se faire valoir et de tourmenter sa jeune maîtresse. Quand Juliette s'emporte en invectives contre Roméo qui a tué son cousin Tybalt, la nourrice se hâte de faire chorus avec sa maîtresse.

« Honte à Roméo ! »

JULIETTE.

Soit maudite la langue qui prononce de telles « paroles ! Roméo n'est pas né pour la honte. Elle « n'oserait se poser sur ce front si pur ! le front de « mon Roméo, c'est le trône de l'honneur et de la no-  
« blesse. Le reste du monde doit s'abaisser devant  
« lui... O malheureuse et coupable que j'étais de me  
« courroucer contre lui !

LA NOURRICE.

« Allez-vous dire du bien de celui qui a tué votre  
« cousin ?

JULIETTE.

« Dirai-je du mal de celui qui est à moi ? O mon  
« adoré seigneur ! trois heures de mariage seulement,  
« et ces trois pauvres heures ont ensanglanté ton  
« nom ! Mais malheureux ! pourquoi as-tu tué mon  
« cousin ! »

Au délire d'une passion heureuse succèdent la douleur, l'exil et la mort ; à la sainteté d'un amour sans bornes se joint la sainteté du malheur.

Alors la nourrice disparaît ; le frère Laurent qui revient en scène essaie de consoler le jeune homme :

« Approche, Roméo ; l'adversité t'a choisi pour son « époux. »

On prévoit avec Laurent que les amants seront vaincus par la destinée ; Shakspeare ne fermera pas le tombeau sur eux, sans les avoir enivrés de tout le bonheur que l'existence humaine peut porter. La scène du balcon est la dernière lueur de cette félicité passagère. Des voix divines flottent dans l'atmosphère ; l'odeur des grenadiers en fleurs monte jusqu'à la chambre de Juliette, les longs soupirs du rossignol percent le feuillage des bois épais ; la nature, muette et passionnée, n'a de bruit et de parfums que pour concourir à cet hymne sublime et mélancolique sur la fragilité du bonheur.

## VI

Vérone. — Le tombeau des amants.

Vérone a été la station des peuples germaniques qui s'arrêtaient là en descendant de leurs montagnes.

Vérone est remplie de ruines et de souvenirs sanglants. Voici les degrés sur lesquels Barthélemy Scalliger assassina son frère qui se rendait à une entrevue amoureuse. Voici la *Scala degli ammazatli*, « l'escalier des assassinés ; » ces sculptures lombardes ne représentent que des guerriers furieux.

Mais où est le cadavre de Roméo ? Qu'est devenue Juliette ?

Dans une rue déserte de la ville déserte, se cache une hôtellerie enfumée, où l'on crie, où l'on jure, où l'on fume, où le macaroni et le vin aigrelet sont distribués aux rouliers. Ce fut l'hôtel des Capulets. Le petit chapeau sculpté au-dessus de la porte est l'armoire des Capulets, le *Cappelletto*. Là vécut Juliette. Au fond d'une cour vous découvrez une vieille tombe ; c'est celle, dit-on, de Roméo et Juliette. Cette tombe ressemble à une auge vide. Tous les ans, plus de mille curieux viennent en pèlerinage contempler ce fragment de pierre.

Grâce à Shakspeare, le voyageur ne visite plus Vérone que pour y chercher les traces de Roméo et de Juliette.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

W. SHAKSPEARE

---

TRANSFORMATION

DU GÉNIE DE SHAKSPEARE

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

**DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES RELATIFS A MICHEL  
MONTAIGNE.**

**Consulter :**

**V. D'Israeli père. — *Curiosities of Litterature*, Paris, 1835, 3 vol. in-8o.**

**Dr Payen. — *Recherches sur Michel Montaigne*.**

# SHAKSPEARE

TRADUCTEUR DE MONTAIGNE

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

---

## I

Progrès du talent et des études de Shakspeare — Développement de son génie. — Classification de ses œuvres.

Shakspeare, à quarante et un ans, l'heure du théâtre passée, quand les bourgeois de Londres déposaient dans leur alcôve la cuirasse de fil d'archal dont l'ampleur simulait des proportions souvent raillées par le poète, rentrait chez lui et songeait non à flatter le public, mais à se contenter lui-même. Il ne vivait pas à la taverne, comme Ben Jonson ; il habitait un petit logement près de la rivière, et s'y retirait sans doute de fort bonne heure ; sa vie était laborieuse.

Là il lisait Montaigne, évidemment son auteur favori, feuilletait le *Plutarque* anglais de North, parcourait les *Aventures merveilleuses* de Pierre Boistreau, se plongeait dans les vieilles rimes de Chaucer et de Gower, et même méditait l'*Utopie* de Thomas Morus et les *Chroniques scandinaves*. C'était un érudit pour son temps, un de ces érudits qui, sentant leur ignorance fondamentale, essaient de la réparer le plus tôt possible et s'arment d'une infatigable curiosité. S'il n'avait pas le temps de devenir *fort en grec*, et de



s'arrêter à l'écorce de l'érudition, il en cherchait la moelle et la sève ; il lisait sans cesse et se mettait au courant de toutes choses. La traduction de l'Arioste par Harrington (1597) ; celle de Plutarque par Amyot et North (1592) ; celle de Tasse par Fairfax (1600) ; celle de Montaigne par Florio (1603), sont entre ses mains au moment de leur apparition ; il lit *les Voyages* de Walter Raleigh, ceux de Hakluyt, et la *Semaine de Du Bartas*, traduite en anglais. Il y puise des allusions, des images, des sujets, même des phrases qui viennent se loger dans les discours de Falstaff et de Coriolan, peut-être à son insu. Le penseur qu'il préfère, celui dont la torche le dirige, c'est Montaigne, « aussi ondoyant et aussi divers que lui. »

Quand on voit chacune des éditions nouvelles de ses pièces s'enrichir d'idées et d'images, sa philosophie devenir d'année en année plus tolérante, plus ironique, plus méditative, en un mot plus digne de Montaigne son nouveau maître ; — *Hamlet*, retravaillé trois fois : — *Othello*, remanié ; — *le Roi Lear*, accru d'un tiers ; — enfin dans ses derniers drames. (dans la *Tempête* et le dernier *Hamlet* par exemple), quand on observe, pour les comparer à la gracieuse légèreté de ses premiers essais, ce flot de souvenirs et de réflexions qui déborde pour ainsi dire de toutes parts ; quand on assiste à ce travail d'une pensée active et sévère, recevant les influences extérieures en silence, et les développant par sa propre énergie, on se rappelle la solitude de Corneille, qui méditait Baronius, annotait Appien, relisait Denys d'Halicarnasse et s'examinait lui-même avec tant de rigueur. Chez le méridional Caldéron de la Barca, comme chez Lope, rien de tel. L'indolent Philippe IV dit à Caldéron de l'amuser ; il broche en trois jours quelques

centaines de petits vers fluides, ardents et agréables, qui tombent comme une pluie d'orage et remplissent trois actes. Le monarque immobile et charmé écoute cela deux heures, bercé d'un agréable rêve; puis il n'en est plus question. Caldéron n'y revient jamais et n'y pense plus.

Caldéron, austère quant à l'idée catholique, s'amusa de son talent; Shakspeare abordait le théâtre comme une étude inépuisable et difficile; Corneille comme un art profond. J'emploie à dessein ces mots *jeu, étude et art*, pour caractériser trois modes variés. Sévères tous trois envers leur œuvre, à divers points de vue, Caldéron était théologien orthodoxe, Shakspeare philosophe observateur, Corneille artiste méditatif. Le jet de Caldéron lui coûtait peu de peine; ce qui est merveilleux, c'est que la beauté facile de cette improvisation méridionale ait conquis une place isolée dans le domaine de l'art.

Après 1603, une fois associé à Plutarque et à Montaigne, Shakspeare ne jeta plus au vent ses idées avec l'indifférence et la négligence du « capellan-mayor » de Philippe IV. Il donna lui-même plusieurs éditions séparées et diverses, toujours améliorées et retouchées, de ceux de ses drames auxquels il attachait le plus d'importance; *Hamlet*, par exemple, fut remanié de fond en comble, et les *Merry wives* (qui ne sont pas des *commères*), subirent des additions considérables. Caldéron ne retoucha rien, demeura à la cour et ébaucha des drames jusqu'à sa mort. Shakspeare, une fois sa conscience en paix, et sûr d'avoir mis la dernière main à son œuvre d'artiste, s'embarassa peu de la gloire, et se retira dans son village. Il fallut que ses amis, après sa mort, recueillissent pêle-mêle, dans le célèbre in-folio qui coûte si cher, les œuvres

apocryphes ou authentiques qui lui étaient attribuées.

De là l'étrange pêle-mêle de ce que l'on est convenu de nommer « théâtre de Shakspeare. » Il y a là plusieurs classes de compositions : celles qu'il n'a pas faites, celles qu'il a faites à demi, celles qu'il a faites entièrement; — 1° les pièces qu'il n'a pas même arrangées, dans la création et l'exécution desquelles il n'est absolument pour rien, sinon peut-être pour quelques épithètes et quelques suppressions ordonnées par les directeurs; — 2° celles qu'il a en partie remaniées dans sa jeunesse et retouchées pour le style seulement, non pour les idées, sans les reconstruire, sans rien changer au plan, mais en y imprimant son cachet avec plus ou moins de fraîcheur ou d'énergie; — 3° celles qu'il a composées comme directeur, d'après les romans à la mode; ce sont les plus nombreuses; — 4° enfin celles qu'il a complètement inventées et disposées, selon son caprice de penseur et d'écrivain; — la *Tempête* et le *Rêve de la nuit d'août* sont de ces dernières. Plusieurs de ses créations les plus admirées, le *Roi Lear*, *Timon d'Athènes*, n'offrent qu'une broderie nouvelle appliquée sur un vieux modèle. Sottises, atrocités et bouffonneries plates, tout ce qui amusait les *understanders* s'y retrouve; il est facile de s'en assurer, les pièces originales existent. Voltaire n'en a rien su et Jonson l'ignorait.

Parmi les nombreux drames retouchés par Shakspeare dans sa jeunesse, beaucoup ne sont pas insérés dans la collection de ses œuvres; par exemple *Lochrine*, la *Tragédie dans l'Yorkshire*, *Arden de Feversham*, qui doivent contenir des remaniements et des fragments échappés de sa main. Plus de six des drames qui portent son nom, *Timon* et le *Roi Lear*, entre autres, loin de lui appartenir en totalité, ne

sont que des sacrifices à la nécessité et au public, de vieilles pièces renouvelées et refaites par lui sur l'ancien canevas. Enfin de nombreuses scènes, interpolées par ses confrères les acteurs pour réjouir leur monde, ont passé de la copie du souffleur dans l'édition de ses œuvres imprimées après sa mort, et la même édition contient plusieurs pièces dont il a seulement corrigé quelques parties. *Périclès* et *Titus Andronicus* sont de ce nombre; je ne crois pas que *Titus Andronicus* contienne un seul vers de Shakspeare, à moins qu'on ne lui impute l'assiette remplie d'oreilles coupées et la langue qu'un des personnages tranche avec ses propres dents pour la jeter à la figure de son interlocuteur.

Ceci tient à une question fort curieuse, celle de la lutte que Shakspeare dut soutenir contre ses prédécesseurs. Avant d'étudier Montaigne et de dramatiser Plutarque, il fallait qu'il trouvât la place nette. Le théâtre anglais était livré à des drames de cannibales et à des inventions de bourreaux; en 1580 les Anglais étaient bien loin de pouvoir comprendre Plutarque, Amyot et Michel Montaigne.

Entre 1582 et 1588, Shakspeare débutant fut forcé de replâtrer les vieux dramaturges; sans doute il les prit en grand dégoût, car il devint plus tard, de 1588 à 1610, le destructeur de leur horrible théâtre. Tous ses penchants étaient contraires à cette barbarie. On l'appelait dès ses débuts le doux Shakspeare, à cause de la forme élégiaque dont il était fort épris, de ses sonnets au sucre (*sugar'd sonnets*) et de ce ton sentimental poussé jusqu'à l'affectation dans *l'Amour perd ses peines* (*Love's labour's lost*), *les jeunes gens de Véronne*, et quelques parties de son *Roméo*. Il ne se reposa pas que le théâtre ancien ne fût démoli.

Un malheureux que l'on écorche vif sur la scène, et dont la dépouille sanglante retombe sur les planches du théâtre; — une femme qui dévore ses propres enfants, après les avoir fait cuire et bouillir par lambeaux; — un nègre qui se brûle sur un monceau de cadavres égorgés de sa main; — voilà quelques situations de l'ancienne tragédie. La déclamation qui servait d'accompagnement à ces faits et gestes était de niveau avec la conception; on proférait de longues malédictions en vers de quinze pieds sans rimes, on tuait, on pendait, on brûlait sur la scène, et les spectateurs étaient contents. Depuis le milieu jusqu'à la fin du seizième siècle, les tréteaux de Londres furent occupés par cette furieuse race de poètes que Shakspeare mit doucement à la porte, après les avoir revus et corrigés. Semblable au jeune Corneille, qui fait crever l'œil d'un de ses premiers héros par l'héroïne armée d'une longue aiguille, Shakspeare les suivit quelque temps à regret; puis il leur tourna le dos et passa quinze années à se moquer d'eux.

Ce sont eux qu'il a en vue dans *Hamlet* quand il parle du *King Cambyse's vein*, le roi Cambyse lui revenant en mémoire à cause de cette histoire de l'écorché et du roi bourreau. Il les parodie dans plusieurs de ses pièces, les rappelle à la nature et à la simplicité, leur dit que le théâtre doit « se calquer sur le monde » (*the form and pressure of the times*), qu'il ne faut pas mettre en lambeaux l'émotion (*tearing a passion into rags*), et qu'il les invite à s'exprimer en paroles humaines. L'emphase de ses prédécesseurs et le contraste de leur luxe parlier, de leurs orgies de sang avec la misérable pauvreté de la mise en scène sont fort plaisamment raillés dans *Hamlet* et dans *le Rêve d'une nuit d'août*. Je n'ai pas besoin de rappeler aux

lecteurs le cordonnier *Thisbé*, le charpentier *Pyrame* et notre ami *Clair-de-Lune*, acteur-mince et transparent, qui s'avance avec sa lanterne en prononçant de si beaux vers.

On n'a pas assez remarqué cette longue guerre que Shakspeare, avant de commencer des études sérieuses, eut à livrer à ses prédécesseurs barbares. La tragédie intermède, insérée dans *Hamlet* ; le rôle emphatique d'Armado l'Espagnol, dans *l'Amour perd ses peines* ; le drame burlesque de *Pyrame et Thisbé*, dans *le Rêve*, sont autant de satires contre le vieux drame dont Shakspeare attaque la niaiserie enfantine, les grandes phrases vides de sens, le spectacle pompeux et puéril, les exhibitions sanguinaires. Un certain rôle de Mascarille guerrier, qui se représente dans trois ouvrages de Shakspeare, n'est destiné qu'à tourner en ridicule les vieux poètes et leur exagération frénétique ; c'est le rôle de Pistolet, capitaine et serviteur de Falstaff.

Ce monsieur ne parle que par fragments arrachés à l'ancienne comédie, dont il débite les phrases superlatives sans les comprendre et dont il fait ressortir ainsi l'incohérence et l'absurdité. Supposez Corneille, Molière ou Racine, empruntant à Garnier, Hardie ou Jean de La Taille quelques-uns des vers absurdes écrits par ces poètes, et les plaçant dans la bouche d'un personnage ridicule ; imaginez Mascarille ou l'Intimé prononçant ce beau distique de Jean de La Taille :

Ma femme et mes enfants aie en recommanda... —  
Il ne dit rien de plus ; car la mort l'en garda !

Shakspeare qui voyait ses contemporains admirer ce beau vers de Jérónimo :

Dans les flots de mon sang je noierai les planètes,

le plaça dans le rôle de Pistolet qui est cousu d'un bout à l'autre de semblables reliques : Jérónimo, Cambyse, Hérode, tous les hurleurs de l'ancienne tragédie anglaise prêtent leurs tirades à Pistolet, qui sert le dessein de Shakspeare, comme Strepsiade celui d'Aristophane bafouant Euripide.

On voit combien d'obstacles Shakspeare avait à vaincre ; rivaux, ancien théâtre, barbarie littéraire, sa propre inexpérience, pauvreté, éducation incomplète, jalousie de métier. Déjà, en 1603, il avait franchi les écueils les plus redoutables ; le public se désaccoutumait de ses vieilles voluptés ; le poète naviguait sous un ciel plus doux, dans une mer plus paisible ; vers le commencement du règne de Jacques, à peu près sûr de son avenir et de son public, Shakspeare respirait l'atmosphère sereine d'une étude libre et d'une méditation sérieuse.

Ce fut alors qu'il se trouva en face de Michel Montaigne et de l'aimable philosophe de Chéronée. Joie profonde pour lui ! il découvrait avec ravissement les points de vue de l'antiquité et les horizons de la philosophie !

Tout à coup *Jules César*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Coriolan*, *Antoine et Cléopâtre*, ses vrais chefs-d'œuvre, naquirent de cette féconde intimité.

Arrêtons-nous devant cette seconde éducation de sa pensée ; contemplons ce grand génie assis, « dans son estude solitaire, » entre notre Amyot et notre Montaigne.

## II

## Influence de Michel Montaigne sur Shakspeare.

Notre Michel Montaigne est un des hommes qui ont étendu le plus loin et propagé de la manière la plus victorieuse l'influence des idées françaises.

Il a été traduit en anglais, en allemand, en italien, imité dans presque toutes ses pensées et ses phrases par l'Espagnol Feyjoo. La forme peu didactique ou plutôt antididactique de ses *Essais* augmentait encore cette facilité de contagion. Sans doute, au commencement du seizième siècle, Rabelais avait eu bien des prosélytes ; les rieurs et les gens de cour étaient accourus à son burlesque et amusant spectacle. De 1550 à 1588, Montaigne fit mieux encore ; il éveilla les esprits graves, savants et réservés qui tenaient le milieu entre les violences de Calvin et le catholicisme antique. Comme Érasme qui l'avait précédé, il fut le chef narquois et courtois du bataillon sceptique qui ne prétendait pas faire grand bruit et qui eut une très-vive influence, car cette masse ne cessa pas de grossir et de multiplier en avançant.

Shakspeare en fut un des adeptes, sans toutefois battre en brèche le catholicisme. Sa famille restait probablement attachée à la vieille croyance. Ainsi que Montaigne, il était par tempérament, par douceur, peut-être par hauteur d'âme, indulgent et tolérant, non sectaire. Dans plus d'une de ses pièces, il attaque vivement le puritanisme, se déclare l'ennemi des furibonds et des hypocrites, de ceux qui affectent la rigidité, et va, dans sa tolérance digne de Montaigne et



qui ne manquait point de courage, jusqu'à prouver qu'un moine peut être un personnage poétique et intéressant ; c'était beaucoup oser. A l'époque où fut joué *Roméo et Juliette*, et tout près du théâtre, vingt pauvres diables enveloppés de fagots brûlaient en l'honneur du Credo protestant d'Élisabeth. Les invectives de Luther et de Hutten bruissaient à toutes les oreilles, et Marie Stuart venait d'être exécutée à Fotheringay, aux applaudissements de la population calviniste, non parce qu'elle avait conspiré, mais parce qu'elle était catholique. Bien peu d'esprits, Shakspeare, Érasme et Michel Montaigne, concevaient la possibilité de laisser vivre un adversaire religieux, encore moins de l'honorer ou de l'estimer.

Beaucoup plus jeune que Montaigne, Shakspeare avait commencé à étudier son art en 1586, à vingt-deux ans, à l'époque même où le gentilhomme péri-gourdin venait de mettre au jour les résultats de son expérience et s'appêtait à publier lui-même, avec des changements, sa belle édition in-4° de 1588. Nous ne pensons pas que Shakspeare sût beaucoup de français à cette époque, et les communications étaient fort lentes entre les deux nations ; probablement il ne lut pas dès lors Montaigne en français et ne le connut que plus tard par la traduction anglaise des *Essais*, publiée en 1601, réimprimée en 1603, puis en 1632 ; trois éditions, tant le philosophe gascon avait de succès chez nos voisins ! Quand même Shakspeare aurait pu alors étudier Montaigne dans la langue originale, il n'en aurait pas eu le temps. D'abord manouvrier littéraire d'un théâtre, sa vie, entre 1590 et 1600, avait été livrée à ses études italiennes, à son apprentissage d'acteur et à la préparation de sa fortune, chose difficile dans les conditions où il se trou-

vait. Le théâtre rapportait beaucoup de mépris et peu de gain ; les concurrents étaient nombreux ; forcé d'exécuter une foule de travaux secondaires : arrangements, corrections, remaniements, sans compter ses propres œuvres, il s'était plié au goût des directeurs et du public.

Je ne vois pas qu'il eût pu agir autrement ; il appartenait à cette population de jeunes gens sans fortune, qui se seraient « faits d'Église », si la nouvelle révolution des idées et la Réforme protestante ne les eussent privés de cette ressource ; de tous les points de la province, ils affluaient à Londres pour y mener, quand ils avaient de l'esprit et peu de principes, une vie de Gil Blas ou de Guzman d'Alfarache. Les mieux élevés et les plus instruits écrivaient des ébauches de drames, qui pouvaient rapporter deux ou trois louis, l'une portant l'autre, et que les directeurs achetaient en toute propriété, sans jamais leur donner de droits d'auteur. Dekker, Middleton, Rowley, Green, Peele, Massinger, Webster, Marston, soixante autres, esquissèrent ainsi des milliers de pièces dont ils accroissaient volontiers le nombre, non le mérite. Les vieilles œuvres du répertoire servaient aussi, bien entendu ; comme elles ne coûtaient rien, quiconque remettait à flot les drames surannés, propriété acquise, se rendait fort utile et favorisait l'intérêt de la troupe en allégeant la mémoire des acteurs.

Shakspeare, politique habile dans la vie privée, eut soin de se placer dans ces trois conditions : d'arrangeur complaisant, d'acteur toujours prêt et de directeur vigilant ; ce qui lui laissait bien peu d'heures libres pour étudier le français de Montaigne ; je parle de l'époque qui précéda 1603. Quittant sa famille ruinée, et le cabinet de l'avoué (attorney) de sa ville

natale, pour rejoindre à Londres *Burbage* et *Condell*, gens de son pays et acteurs, il fut d'abord arrangeur de pièces, ensuite acteur et enfin propriétaire ou co-directeur. A ces trois titres il s'éleva fort au-dessus de ses confrères, dont les uns n'étaient que des écrivains très-désordonnés et pauvres, les autres des acteurs à la solde des directeurs, et ces derniers des entrepreneurs souvent embarrassés dans leurs affaires. Sa fortune se fit par ces trois routes, ce qui ne l'empêcha pas de déployer son talent et d'atteindre la gloire. La tâche était difficile.

Les dramaturges contemporains de Shakspeare n'étaient pas des ignorants doués de quelque génie, comme on l'a dit. C'étaient des jeunes gens ayant fait de bonnes études, fils des Universités, sachant l'italien et le grec, et fort à court en fait d'argent, Chapman a traduit *l'Iliade* ; sa traduction est peut-être la meilleure de celles qui existent dans toutes les langues. Marlow était helléniste ; Lilly, Peele, Grenn, sortaient de Cambridge et d'Oxford. On sait positivement que Shakspeare avait reçu à Stratford quelques leçons d'humanités latines assez peu régulières, et qu'il avait passé dans l'étude d'un *attorney* au moins une année à titre de clerc. Si l'érudit Benjamin Jonson reprochait à Shakspeare « son peu de latin et pas du tout de grec, *small latin and no greek*, c'était comparativement à la généralité des jeunes *scholars*, et surtout à la science classique de Jonson lui-même. Fort bon homme, mais homme après tout, n'éprouvait-il pas un certain dépit de voir un personnage assez peu savant, marcher d'un pas si vif et direct à l'agrandissement de sa fortune et de son crédit social ?

Beaucoup d'envieux s'élevaient nécessairement. On trouvait mauvais, non que Shakspeare eût

du talent (on lui en accordait une part médiocre), mais qu'il fût propriétaire, acteur, auteur et actionnaire. Les Marlowe qui mouraient dans une auberge en se battant pour des donzelles; les Dekker qui, malgré tout leur esprit, avaient faim dans leur grenier, ne voyaient pas avec plaisir un jeune homme s'emparer du théâtre, se rendre utile et même nécessaire, jouer tous les rôles qu'on lui confiait, recoudre, et (que l'on nous passe la propriété grossière du terme) ravauder les vieilles pièces, adapter de nouveaux dialogues aux antiques canevas, devenir possesseur d'une, de trois, enfin de cinq actions dans son théâtre, et absorber beaucoup de succès populaire et d'argent. C'était un envahisseur, un monopoleur, un homme qui prenait la part des autres; les épithètes malveillantes pleuvaient sur lui; on l'appelait : *Guillaume-le-Factotum*, *Chauve-la-Scène* et *Shake-scène* (Remue-Théâtre), au lieu de *Shakspeare*, en jouant agréablement sur ce mot. Toutes ces injures se trouvent dans un petit pamphlet de Green, rival de Shakspeare, acteur et auteur dramatique, poète satirique, espèce de Rétif de La Bretonne de cette époque, et qui, vivant en assez mauvaise compagnie, consigna dans de curieux pamphlets (entre autres, *Un liard de sagesse* (*wit*, dans le sens allemand, *wissen*) *acheté par un million de repentirs*<sup>1</sup>, les résultats de sa triste expérience, la confession de ses jalousies et le secret de ses colères.

Tout cela se passait avant la fin du seizième siècle. fort occupé, Shakspeare avait en outre, il en convient dans ses fameux sonnets, des passions et des aventures;

1. Robert Green. *A Groatworth of witte bouglet with a million of repentance*, Lond. 1592, in-4°.

Déjà de celles qui prennent le plus de temps, passions romanesques et aventures singulières. Aussi dans ses drames, ne fait-il encore qu'effleurer les situations et les caractères. Il lit l'Arioste et le Tasse, et paraît s'amuser de son art. En 1593, *Roméo et Juliette*; — en 1599, *Beaucoup de peine* (ado, qui ne veut pas dire bruit), *pour rien*; — en 1598, *la Nuit des Rois*; — en 1597, *Windsoriennes en belle humeur*; — en 1596, *Dompter une mégère*; drames pétillants de grâce et d'esprit, nous le montrent sous un aspect agréable, vif et peu sévère. Le *conchetto* y abonde; l'observation glisse sur les surfaces avec une mobilité charmante; la passion apparaît capricieuse et presque enfantine; même dans *la Nuit des Rois* et dans *Roméo*, où le sonnet est jeté à profusion, on reconnaît le jeune homme facilement amoureux, facilement amusé; il demande aux femmes, à leurs fantaisies, aux poétiques orages de leur humeur, tout le sort de son génie. Il n'était pas cependant très-jeune, il avait quarante ans. Les dates que nous employons ne sont pas, bien entendu, celles de Malonne ou de Samuel Jonson, qui la plupart ont été reconnues fausses, mais celles que l'on a fixées récemment à grand-peine, qui résultent des vieux registres dramatiques consultés par Collyer, et des documents authentiques.

Aussitôt après 1603, un changement de ton complet et brusque se manifeste dans les œuvres que Shakspeare produit. Un nouvel horizon s'est ouvert: Shakspeare a de plus vastes perspectives; il respire plus librement; l'humanité l'intéresse et lui fait pitié; il rit de nos vices; il pleure de nos peines; il rêve; il doute, et il ose le dire. Avant cette époque, il n'avait parlé que d'amour et de ridicules sociaux. Après 1603 la philosophie pénètre dans ses œuvres; non-seulement

son talent prend un essor nouveau, mais on reconnaît en lui une doctrine, une pensée vigoureuse et affermie.

Que s'est-il donc passé? Voici les *Erreurs*, par exemple, amusante et puérile contrefaçon de Plaute (1591); puis *Jules César* (1603), qui contient toute la philosophie de l'humanité, contemplée avec une ironie douce et une touchante pitié; la ligne de démarcation est frappante. Le coup d'œil méditatif et ironique de l'observateur qui a écrit *Othello*, *la Tempête*, *Macbeth*, *Coriolan*, *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*, *Hamlet*; — et la facilité agréable du jeune homme qui broche en s'amusant *les Jeunes Gens de Vérone*, *Périclès*, *les Erreurs*, même *Roméo et Juliette*, n'ont aucun point de contact. A de frivoles drames, semés de concetti et de sonnets à rimes croisées, mais d'où toute philosophie est absente, succède un mode de talent absolument contraire. Le poète fantasque et le jeune homme d'esprit disparaissent; le penseur, le philosophe et l'historien les remplacent.

Comment se fait-il que ni *Hamlet*, ni *Othello*, ni *le Roi Lear*, ni *Macbeth*, n'apparaissent avant cette époque de 1603? Pourquoi pas une de ces créations n'a-t-elle précédé cette ligne fatale? Shakspeare était probablement le même homme, à peu de chose près, en 1599 qu'en 1602; et cependant il émettait en 1603 des idées de philosophie, des doutes sur la vie et la mort, des méditations singulièrement mêlées d'ironie et de bonhomie, toutes choses auxquelles il n'avait pas pensé le moins du monde en 1599. Ici se montre enfin Montaigne, tenant Amyot et Plutarque par la main.

A la cour d'Anne de Danemark, femme de ce pédant Jacques I<sup>er</sup>, vivait un Italien qui assurément ne manquait ni d'instruction ni de bonne grâce, puisqu'il

savait trois ou quatre langues, écrivait bien l'anglais, comprenait et traduisait Montaigne, et s'acquittait à souhait de ses fonctions de gentilhomme ordinaire de la Chambre. Il se nommait Giovanni Florio ; probablement c'était un des Italiens libres-penseurs, assez nombreux depuis Savonarola, qui désertaient l'Italie pontificale, et s'en allaient chercher fortune chez les rois du Nord. Pour flatteur, il l'était beaucoup ; dans un sonnet adressé à sa royale maîtresse, il l'appelle *Sopra-Divina* (au-dessus de la Divinité), rien que cela. Il semble aussi n'avoir pas mal interprété et mis à profit le vieux goût de l'Angleterre pour les choses bizarres et humoristiques ; se modelant sur le *Beau Ténébreux*, et les autres personnages de romans chevaleresques, il signe toujours *Jean Florio le Résolu* ; ses préfaces, ses vers, les curieux symboles dont il orne ses livres, ont un caractère d'originalité calculée qui paraît lui avoir réussi. Ce fut ce gentilhomme qui fit connaître Montaigne aux Anglais. Quand il eut traduit, fort littéralement d'ailleurs, les *Essais* de notre compatriote, il en soigna le succès, et il eut recours à deux ou trois petits charlatanismes qui fixèrent l'attention sur son œuvre. S'adressant au grand poète du temps, Samuel Daniel, et au graveur le plus en renom, Martin Droelshout ; au premier il commanda des vers, au second une image symbolique ; le tout pour accompagner sa traduction de Montaigne et la faire valoir.

J'ai sous les yeux ce volume de Florio, *The Essays of Michaël Montaigne, knight* ; volume intéressant à cause de la curieuse image qui est à la tête et par le calque anglais très-exact et très-énergique de notre admirable prosateur.

L'étude des littératures étrangères dans leurs rap-

ports avec la littérature nationale est presque vierge ; on me pardonnera les détails suivants qui intéresseront tous ceux que Montaigne intéresse. Le désordre et le décousu de notre Périgourdin, souvent égaré dans « les routes doux-fleurantes » de son érudition et de ses souvenirs, étonna Florio qui eut peur qu'on ne voulût pas lire un écrivain si vagabond. Il prit le parti d'avertir le lecteur des défauts et des qualités de Montaigne, et pour que les Anglais ne fussent pas pris au dépourvu, voici quel emblème gravé il imagina comme frontispice : une perspective singulière de ruines antiques, de temples brisés, d'escaliers tournoyants et furtifs, d'édifices jetés sans ordre et non sans grâce, et attirant le regard par des obscurités volontaires et un piquant désordre, lui sembla le naturel et vif symbole de cette méthode ondoyante dont Montaigne avait fait usage :

« Entrez sous ces portiques français (dit-il dans des vers explicatifs placés en face de la gravure), vous avez la clef anglaise ; la porte est ouverte ; les deux battants vous invitent. Vous donner un *épitome* de ce que vous trouverez de précieux dans ces recoins, ces détours et ces sentiers, est une œuvre trop difficile. En parcourant le palais d'invention que Montaigne a créé, nous y avons admiré tant de choses inattendues et de fruits ignorés, que dresser ce catalogue nous a été impossible. Entrez, et dans ces détours et dans ces angles, recueillez la sagesse ! »

Ensuite viennent les vers excellents de Samuel Daniel, qui, sous l'irrégularité babillarde du gentilhomme de Périgord, devina la portée réelle du philosophe :

« Le tyran des hommes (dit Daniel qui écrivait en 1602) c'est la Coutume ; personne ne l'a plus vivement assaillie et combattue que notre Montaigne ; c'est lui



qui a fait le plus ardemment la guerre à ce despote qui depuis l'enfance nous tient esclaves. Aussi ai-je pour Montaigne une vénération profonde ; je l'aime, je l'applaudis, je suis heureux de le voir s'acclimater chez nous. Je vous remercie de lui avoir donné un beau logement, d'excellents habits et la liberté du discours. Par un heureux privilège, la plume d'un grand écrivain n'est jamais vassale d'un seul monarque, elle appartient au monde. Tous les esprits supérieurs constituent une seule république, et rien ne peut empêcher le libre échange de leurs produits. Quant à notre prince Montaigne ou plutôt *notre roi*, tout critique doit avouer qu'il nous donne de bien précieux extraits de l'humanité, avec désordre sans doute, dans un cadre brisé, — peu importe. Le convive assis à la table d'un monarque se plaint-il de la forme des vases dans lesquels on lui sert des mets exquis ? »

Deux ou trois de ces vers du vieux Daniel donneront une idée de son mérite, comme penseur et comme écrivain :

..... *The better world of men  
Whos spirits are of one communitie,  
Whom neither Ocean, desarts, rocks nor sands  
Can keepe from th' intertraffike of the minde*

Voilà donc Michel Montaigne intronisé chez nos voisins, vanté par leur premier poète, dédié à leur reine par un gentilhomme de sa chambre, symbolisé par l'artiste à la mode d'une façon assez ingénieuse. Son triomphe de Londres est plus brillant que celui de Paris. Rien toutefois ne prouverait encore que Shakspeare l'a étudié, si nous ne possédions une preuve matérielle.

On peut feuilleter l'exemplaire authentique de William Shakspeare lui-même, conservé au Musée britannique, portant la date tracée de sa main (1603), sa signature telle qu'il l'a toujours donnée (*Willm Shakspeare*), ses coups de plume, son écriture et ses notes. Le fait est aussi caractéristique que le beau *Sophocle* chargé des annotations de Racine. •

Cette date (1603) est instructive ; le changement du style de Shakspeare date de cette année même ; avant 1603, l'imitation de Pétrarque, de l'Arioste et de Spencer est évidente chez lui ; après 1603, cette copie de l'Italie coquette disparaît : plus de rimes croisées, plus de sonnets ni de concetti. Tout s'est réformé à la fois. Shakspeare, qui n'avait encore étudié les anciens qu'à la façon des beaux esprits de l'Italie nouvelle, pour leur emprunter les sujets fleuris de Vénus et de Lucrece et traiter ces sujets à l'italienne, en octaves semées de métaphores, en *capitoli* étincelants, étudie sérieusement Plutarque et Salluste et leur demande ces grands enseignements sur la vie humaine dont les chapitres de Michel Montaigne sont remplis. N'est-il pas surprenant de voir Jules César et Coriolan brusquement abordés par l'homme qui décrivait tout à l'heure, en trente-six stances, comme Marini, les colombes et le char de Vénus ? Et ne voit-on pas qu'il est tout frais de cette lecture de Montaigne qui ne cessait de traduire, de commenter et de recommander les anciens, — âmes « d'élite » — d'un « si haut étage, » — qui aimait Plutarque et Jules César avec une admiration tellement babillarde, que le chapitre *des Cochés* est plein du conquérant des Gaules ? Les dates de *Coriolan*, de *Cléopâtre* et de *Jules César*, par Shakspeare, sont incontestables. Ces drames se suivent de 1604 à 1608, avec une rapidité qui

prouve la féconde chaleur d'une imagination encore émue. Mais de tels arguments ne suffisent pas ; il nous reste à montrer, comme dernière preuve, des fragments *entiers* de la prose de Florio, c'est-à-dire de Montaigne, insérés et fondus dans les scènes de *la Tempête* et de *Hamlet*.

### III

Fragments de Montaigne traduits par Shakspeare.

Ce sont précisément, entre les pensées de Montaigne, les plus originales, les plus sceptiques et les plus fécondes, celles qui éveilleront plus tard la méditation de Jean-Jacques et de Pascal, dont Shakspeare fait son profit. Toute l'hypothèse sur la vie sauvage et sur le retour possible de l'humanité à la liberté naïve de l'âge d'or, sans lois, sans rois et sans entraves, ce thème de l'éloquent Rousseau, est transportée par Shakspeare avec une vivacité et un goût merveilleux dans son île déserte de la *Tempête* <sup>1</sup>.

On y trouve la traduction complète et animée de ce célèbre passage du chapitre des *Cannibales* (*Essais*, livre I<sup>er</sup>, chapitre 30 et non 13, comme il est dit par erreur dans l'édition de M. Collier), où Montaigne s'amuse à la fois aux dépens de la République de Platon, de la réalité, de la société civilisée et des utopistes. La comparaison des textes est ici indispensable ; il faut subir cet ennui pour savoir à quel point Shakspeare, entre 1603 et 1615, devint familier avec Montaigne.

1. Acte II, scène 1<sup>re</sup>.

« — Il me semble, dit le philosophe gascon, que  
 « la vraie utopie se trouve chez les sauvages des an-  
 « tipodes : là, continue-t-il, il n'y a aucune espèce de  
 « trafic, nulle connaissance de lettres, nulle science  
 « de nombres, nul nom de magistrat ni de supé-  
 « rité politique, nul usage de service, de richesse ou  
 « pauvreté, nuls contrats, nulles successions, nuls  
 « partages, nulles occupations qu'oisives, nul respect  
 « de parenté que commun, nuls vêtements, nulle  
 « agriculture, nul métal, nul usage de vin et de bled ;  
 « les paroles mêmes qui signifient le mensonge, la  
 « trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la dé-  
 « traction, le pardon, inouïes ! etc. » — Ce bel âge  
 d'or, Montaigne le place dans une certaine île déserte  
 de la *France antarctique*, dont un de ses gens,  
 « homme simple, » lui a communiqué la descrip-  
 tion.

Que fait le poète Shakspeare, frappé de cette idée  
 d'un âge d'or sauvage, qui devait faire si grande for-  
 tune dans le monde moderne ? Il invente un vieux  
 ministre et conseiller d'État, brave rêveur, caractè-  
 re dans le genre de Thomas Morus ou de l'excellent  
 Malesherbes ; et lui faisant faire naufrage, le jette  
 avec son roi sur les côtes de l'île inhabitée. Gonzalo  
 (c'est le nom du vieillard), croit l'occasion excellente  
 pour réaliser ses utopies et expérimenter sur l'humani-  
 té ; le passage de Montaigne lui vient naturellement  
 à la bouche :

« — Donnez-moi cette île, dit-il au roi.

— Qu'en feriez-vous ?

— Ce que j'en ferais ? une communauté parfaite  
 une république excellente, où l'équilibre se maintien-  
 drait par la loi naturelle, où tout le monde serait heu-  
 reux et oisif.....

..... *For no kind of traffick  
Would I admit, etc.* »

« Là il n'y aurait aucune espèce de trafic, aucune « connaissance des lettres, nulle science des nom-  
« bres, etc., » et tout le morceau de Montaigne, vingt lignes, phrase pour phrase, mot pour mot, mouvement pour mouvement, — « nul nom de magistrat » (*no name of magistrate*); — « nul usage de service » (*no use of service*), et ainsi de suite littéralement. Seulement Shakspeare ajoute à la raillerie de Montaigne un trait dramatique dont la gaieté est inimitable. Gonzalo qui vient de chanter le bonheur de son peuple sans lois termine son hymne en disant : *L'innocence partout; pas de maître!* » A quoi son interlocuteur répond :

— « Oui ! pas de maître, pourvu que tu sois roi ! »

Le mot n'est pas dans Montaigne. Gonzalo continuant sa description s'enthousiasme pour le nouvel âge d'or, si bien que le même interlocuteur l'interrompt de nouveau :

— « *Nous ne voulons plus de monarque; et vive Sa Majesté!* »

Rien dans Aristophane n'est plus vif ni plus profond.

Une fois sur la piste des études et des préférences de Shakspeare, nous retrouvons Montaigne à tout bout de champ, dans *Hamlet*, dans *Othello*, dans *Coriolan*. Le style même, le style composite de Shakspeare, si animé, si vif, si neuf, si incisif, si coloré, si hardi, offre une multitude d'analogies frappantes avec l'admirable et libre allure de Michel Montaigne. Même saveur, même verdure; c'est la même fécondité de tours et d'images. Il nous serait facile de

montrer dans Shakspeare la *branloire perenne* de Montaigne, et tout le magnifique morceau sur l'Amitié qui se retrouve reporté dans *Hamlet*.

Ainsi en 1603, Shakspeare, au lieu de se nourrir exclusivement de l'Arioste et de Boccace, traduits par Harrington et Painter, passa tout à coup à la lecture de Montaigne; ce fut évidemment pour lui l'époque d'une seconde éducation de la pensée. Elle coïncidait avec la meilleure situation que puisse désirer une intelligence élevée qui veut embrasser l'étude et méditer de grandes œuvres. Après beaucoup de labeur, il atteignait l'indépendance, que de 1582 à 1590 il avait préparée péniblement. Enfin le voilà libre; il s'entretient avec Michel Montaigne, qui lui ouvre toute l'antiquité et l'introduit chez messire Amyot, « cet homme de grande valeur, » et que Montaigne « estime par-dessus tous les autres. » Pourquoi imaginer que Shakspeare, sous la direction de Montaigne, consulta messire Amyot et non Plutarque dans l'original? Voici mes raisons. La traduction anglaise de Plutarque par sir Thomas North était publiée depuis dix ou douze ans; Shakspeare semble n'en avoir rien su et ne l'avoir pas feuilletée. Probablement les éloges de Montaigne l'auront conduit à notre Amyot et au vieux Plutarque, dont pas une trace ne se montre dans le théâtre de Shakspeare entre 1586 et 1603, et qui s'y retrouvent de tous côtés entre 1603 et 1620.

Ce Plutarque (et l'observation est curieuse) n'est pas même le vieux Grec de Chéronée, le dévot et amusant Brantôme de son époque; notre Plutarque, à la phrase ingénieuse, un peu ornée, trop chargée d'érudition, jamais naïve: — c'est le contemporain de Michel Montaigne, un Français: le bonhomme Amyot. « Les vies des nobles Gréciens (*Grecians*) et

« Romains, comparées ensemble par Plutarque, faites (*donc*) anglaises *d'après messire Jacques Amyot*, « par Thomas North, » ont si bien servi à Shakspeare, qu'il y a copié des pages entières, des discours et des descriptions sans rien changer, si ce n'est ce que le mouvement dramatique exigeait; il nous suffira de citer l'arrivée de Cléopâtre sur le Cydnus, l'apologue de Menenius et le grand discours de Coriolan au peuple. Aussi retrouve-t-on dans les drames romains de Shakspeare non pas l'affectation rhétorique et la concision cherchée d'un homme qui calque son œuvre sur l'œuvre antique, mais les familiarités lentes et la bonhomie grave, mêlées de quelques contresens, que North a empruntées à *messire Amyot*. Ce dernier, on le sait, est plus charmant que fidèle; il ajoute des épithètes et des tours à son modèle; North les traduit, Shakspeare les emprunte. Il n'est point plagiaire pour cela: il accomplit l'œuvre sympathique de Corneille, de Molière, de Pascal, de tous les hommes de génie; il active à travers les races et les peuples la circulation de la pensée et le sentiment du beau. Ces vers fameux :

..... *What's great, what's noble,*  
*Let us do it in the high roman fashion,*

ne sont pas de Shakspeare; — ils ne sont pas de Plutarque, ni de sir Thomas North: ils sont d'Amyot.

Tout cela, je le répète, n'enlève rien à Shakspeare. Si l'archaïsme servile est un erreur laborieuse, l'étude des grandes œuvres et leur assimilation savante sont une preuve de génie. Instrument sympathique de civilisation, Shakspeare fut à ce titre aussi studieux que les plus savants poètes. Ce qui le prouve, c'est son affiliation intime avec Montaigne et Amyot; c'est

l'assiduité de son labeur entre sa quarantième et sa cinquantième année ; c'est qu'il remit deux ou trois fois la main à ses propres drames, par exemple, à son *Hamlet*, à *Lear*, aux *Merry wives*, qu'il retoucha curieusement et enrichit d'additions considérables. Rien ne put affaiblir en lui la probité littéraire ; et s'il se préoccupait assez peu du sort et de la publicité de ses ouvrages, il se passionnait en artiste pour la complète expression de sa pensée. Plus on étudie sa vie, plus on le trouve, comme Corneille et Molière, estimable et aimable.

Sans doute, au commencement de sa carrière dramatique, avant 1600, Shakspeare ne considérait le drame joué que comme un amusement populaire au moyen duquel il faisait sa petite fortune. Ni lui ni Caldéron n'avaient idée d'une science esthétique, d'une théorie didactique et de tous ces nuages de métaphysique pédantesque dont M. de Schlegel, dans sa prose remplie d'emphase, a bien voulu les doter. Caldéron aussi regardait le théâtre dont il avait la surveillance à titre de *capellan mayor*, non comme chose sérieuse, mais comme un divertissement de cour. Là s'arrête la ressemblance entre Shakspeare et Caldéron. La maturité une fois venue, Shakspeare se transforme ; Caldéron reste le même.

Dans les chapitres suivants, nous verrons l'étude philosophique de l'humanité entreprise par Shakspeare sous la direction de Montaigne, influencer non-seulement sur ses drames de passion tels que Macbeth ou Othello, mais sur ses tableaux d'histoire, et sur les plus fantastiques de ses œuvres.



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

W. SHAKSPEARE

---

DRAMES

MERVEILLEUX ET FANTASTIQUES

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

# DRAMES

## MERVEILLEUX ET FANTASTIQUES

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

---

### I

Midsummers night's Dream. — The Tempest.

Dans une jolie ballade, imitée d'un vieux fabliau, Goethe s'est moqué de cette servilité aveugle et outre-cuidée, partage ordinaire du demi-savoir. Un élève du sorcier a saisi au vol quelques mots de grimoire. Pendant l'absence du maître il se hâte d'essayer sa puissance magique et de prononcer l'incantation qu'il a retenue. Voici deux manches à balai qui remuent aussitôt, changent de forme, deviennent des hommes, sortent de la cabane, vont puiser de l'eau à la source voisine et reviennent nettoyer le plancher. Tout va bien jusque-là ; mais quand l'apprenti magicien veut contraindre au repos les serviteurs qu'il a créés, il ne sait plus comment s'y prendre. Ils vont et reviennent, rapportant sans cesse leurs baquets et de l'eau nouvelle : c'est un déluge. L'écolier a beau prier et se fâcher ; la chaumière inondée tombe en débris sur ses épaules.

Nous ressemblons un peu à l'élève du sorcier. Nous connaissons les paroles qui commencent toutes les révolutions, non celles qui les terminent. Ouvrir les

digues est facile ; et ensuite ? comment arrêter l'inondation. Nous l'ignorons ; et nous allons toujours d'un extrême à l'autre, gâtant le dévouement par la servitude et brisant la liberté comme la licence. Malheur ou travers national, allié de près à la vivacité des perceptions, à la violente impulsion des caractères ; éminemment *prime-sautiers*, comme disait Montaigne, ce qu'il y a de brillant dans le génie gaulois et de périlleux dans ses élans, toute la mobilité de notre histoire, fidélité aveugle ou malheur, alternatives de loyauté et de défection, révoltes en chansons ou à coups de lance ; la Ligue, la Fronde ; jusqu'aux bigarrures des trente années qui viennent de s'écouler, découlent de cette source.

Je ne sais si jamais nous avons pu quitter une idée juste sans la pousser bien vite à ses dernières limites et l'écraser contre l'erreur. En poésie, l'imitation imprudente des formes grecques ou latines nous est imposée par Ronsard ; deux siècles de servage en sont la suite. A peine le culte d'Euripide est-il consacré par l'inimitable génie de Racine ; Campistron et Lagrange-Chancel nous forcent de subir leurs contre-épreuves sans génie, copies mesquines, exécutées d'après des copies, véritables ombres d'une ombre. Sous la dictature de Lebatteux et le consulat de La Harpe, toutes les intelligences s'abaissent ; on est tenté de prendre la correction minutieuse du style pour le dernier raffinement du bon goût, et l'esclavage complet de la pensée pour une heureuse soumission aux lois d'Aristote. Entre 1825 et 1850, ce travers s'est reproduit sous une forme opposée. Nous avons été tout près de chasser le bon sens du domaine du génie et de mettre la raison hors la loi ! L'élève du sorcier inonde le logis qu'il devait nettoyer. Il eût mis le feu à l'édifice pour

rallumer la lampe de son maître. C'étaient deux manières fort différentes d'exagérer : qu'importe ! la maison n'en croulait pas moins.

Vous citerez plus d'un écrivain doué de qualités brillantes et dénué de raison, génies capricieux, esprits incomplets et ébauchés : Théophile Viaud, Saint-Amand ; Diderot lui-même, le vieux Marlowe contemporain de Shakspeare, Nathaniel Lee, auteur de monstres-tragiques, étincelants de beautés. Ces gens ont deux intelligences, l'une ivre, folle ou paralysée, l'autre saine, éclatante et forte. Ils ont plus de génie qu'ils n'en peuvent porter ; ils en sont les esclaves et non les maîtres ; espèces d'anomalies bizarres par le désaccord de leurs facultés diverses ; puissants et débiles : au-dessus du vulgaire par leur grandeur, au-dessous de lui par leur faiblesse. Ce qui manque à leurs qualités, souvent éclatantes, c'est la raison supérieure, la force régulatrice, qui dans les œuvres de l'intelligence, planant sur l'ensemble, ordonnant les masses, surveillant jusqu'aux détails, y joue le rôle de cette âme cachée qui anime le monde, entretient son éternelle jeunesse et soutient son immense harmonie.

Certes personne n'a plus osé qu'Aristophane parmi les anciens ; que Dante, Shakspeare et Caldéron parmi les modernes. A voir le caprice de leurs fantaisies, on peut les regarder comme des écrivains irréguliers et fantasques, dont l'indépendance repousse toute espèce de loi, même celle du bon sens. Qui les observera de plus près découvrira la raison profonde qui les inspire ; raison politique, morale, tenant aux plus hauts intérêts de l'humanité. Pour Aristophane il s'agit de lutter corps à corps contre une démocratie corrompue. Dante a son siècle à punir, son pays à

défendre, l'humanité à venger, les trois mondes du crime, du repentir et de la vertu, à mettre en présence. Représentant, l'un les idées du Nord, à la fin du moyen âge; l'autre, celles de l'Espagne chevaleresque et du dogme catholique dans sa plus forte intensité; Shakspeare et Caldéron créent le drame de la vie humaine, métamorphosée par le christianisme. Le sillon lumineux qui a suivi leur passage atteste assez leur puissance et prouve qu'en dépit des défauts de leurs temps, malgré ceux que la faiblesse humaine mêle toujours à ses œuvres, ils ont réussi dans leurs grands desseins. Pour moyens ils ont eu la fécondité d'invention, d'éloquence, de poésie, de gaieté, d'émotion, pour soutien et pour but un bon sens sublime. Jamais leur pensée ne les domine; ils en sont les maîtres et les rois; ils la pétrissent, la moulent, la transforment, l'exaltent, l'abaissent à leur fantaisie; d'autant plus grands que, sans jamais perdre de vue le but de leur vol, ils s'élèvent plus haut, et que dans leurs élans suprêmes leur œil d'aigle ne se détache pas un seul moment de leur proie et de leur conquête.

Ce serait une belle entreprise et une œuvre utile que d'approfondir le génie de ces grands hommes, de descendre jusqu'à ces bases, de mettre à nu leur raison puissante et inaltérable. En étudiant Shakspeare, non phrase à phrase, scène par scène, acte par acte, mais dans le sens réel de ses drames, on verrait quelle sévère et inflexible perspicacité lui révélait l'histoire du genre humain, dont il a dit tous les secrets. La plupart des jugements dont il a été l'objet tomberaient en poussière! Qu'ils sembleraient ridicules, ces sobriquets qu'on lui prodigue! Au lieu d'un *génie monstrueux*, on verrait un poète sceptique, observateur

calme et souvent cruel, frère de Montaigne, ému d'une pitié un peu ironique pour les hommes et d'un profond dédain pour les caprices du sort, qui les élèvent ou les écrasent. Au lieu d'un paysan grossier, doué de quelque génie, et sublime par hasard, on ne reconnaîtrait pas sans étonnement le véritable Shakspeare; âme mélancolique et concentrée, homme de mœurs élégantes, ami du noble Southampton, favorisé par Élisabeth, mais solitaire au milieu de cette presse de monde, qu'il traverse sans s'y mêler; isolé par l'originalité même d'une organisation mobile et tout intérieure; doué à la fois d'une exaltation platonique et tendre, d'une clairvoyance redoutable et d'une compassion un peu ironique pour les prétentions et les hochets de ses semblables. On le verrait revêtir au hasard toutes les formes populaires en vogue de son temps; nouvelles, fabliaux, contes de fées, narrations de romancerie et de galanterie, chroniques, légendes même: persuadé que l'auteur dramatique ne s'adresse qu'aux masses, et que son génie, levier puissant, doit les ébranler et les émouvoir à son gré, on le verrait se faire peuple, quant aux apparences extérieures de ses œuvres; rester philosophe, quant à leur sens intime. On trouverait ainsi dans ses poèmes et le mystérieux écho du moyen âge expirant, et l'histoire éternelle de l'homme.

D'après ces vues, que nous détaillons pièce à pièce, et que le génie conçoit d'un seul jet, il a répété, non-seulement ce que l'homme fait, ce qu'il sent, ce qu'il souffre, mais ce qu'il rêve. Nos songes, on le sait bien, constituent l'une des meilleures parts de notre vie. Et vers la fin du seizième siècle, quand l'idéal, le fantastique, le surnaturel, tout ce qu'avait créé le christianisme mêlé aux vieilles croyances du Nord et



aux fictions magiques de l'Italie et de l'Espagne, s'était fondu et transformé en poésie, le sceptre des Weirds et des fées n'était pas brisé pour le peuple : Shakspeare s'en empara.

De là ces drames fantastiques, peu compris maintenant que le monde, changeant de croyance, de face et de mœurs, a effacé jusqu'au souvenir des chimères de nos aïeux. En 1590, le conte de fée s'environnait encore de son ancien prestige ; le surnaturel des événements, le merveilleux des incidents possibles et improbables n'avaient pas perdu leur influence sur les esprits. Des hommes qui ne se refusaient pas aux illusions de la magie se prêtaient facilement et croyaient sans peine à toute la magie du hasard. A ce double genre de merveilleux, dont la parenté secrète ne pouvait échapper à la sagacité de Shakspeare, et qui charmait les contemporains de Torquato Tasso, de Cerventès et de notre Durfé, se rattachent deux genres de drames, singulières énigmes aujourd'hui, monuments bizarres et difficiles à déchiffrer ; hiéroglyphes d'un autre monde.

Sans prétendre subdiviser par classes et par espèces les drames de Shakspeare, qui défient toute classification, comme la nature se joue des systèmes : on peut essayer de les grouper d'après le genre d'impressions et de pensées qui dominent dans chacun d'eux. Ici vous trouverez surtout le mouvement historique des événements et des caractères ; telle est la suite des *chroniques* extraites de l'histoire d'Angleterre : là, c'est la méditation philosophique sur la destinée humaine (*Hamlet*) ; ailleurs, la peinture des passions mêlée à l'étude de l'homme (*Othello*) ; plus loin, l'invention comique et le burlesque du dialogue et des incidents comme dans les *Menechmes*, *Comment on*

*dompte les femmes*<sup>1</sup>, *Timon d'Athènes* (pièce plus satirique que comique), *les Windsoriennes en belle humeur*. Ces ouvrages, qui se rapprochent plus ou moins des formes dramatiques que la Grèce nous a léguées, sont en général mieux compris du public français que les autres.

Mais plus de la moitié des pièces de Shakspeare échappent à ces classifications : à la fois lyriques et tragiques, féeries brillantes ou contes romanesques, elles ne respirent que le caprice. L'in vraisemblance et l'inattendu y règnent. Les unes sont empruntées aux *Novelas espanolas* ; ce sont des jeux d'incidents, des enlèvements, des péripéties imprévues, des catastrophes multipliées ; tels sont *les deux jeunes Nobles de Vérone* ; *A mauvais commencement bonne fin*<sup>2</sup> ; *Justice pour tous*<sup>3</sup> ; *Béatrice et Benoit*<sup>4</sup> ; *La nuit des rois*<sup>5</sup> ; esquisses légères et charmantes par la transparence du coloris, où l'auteur semble se moquer du hasard qui rit de nous. Les autres ressemblent à ces contes de nourrices où vous apprenez « *comment la fille du roi alla jusqu'en Palestine à pied, fut surprise par des brigands, et sauvée par le prince Floribel* ; » ou bien en-

1. « Taming the shrew. » La plupart des titres de ces ouvrages populaires sont des proverbes, qui dans la traduction de Letourneur ont été singulièrement travestis.

2. « All's well that ends well. » « Tout est bien qui finit bien. » C'est ainsi que MM. Delaplace et Letourneur ont traduit ce titre en paroles barbares.

3. « Measure for measure. » « Mesure pour mesure, » n'a aucun sens en français.

4. Tel est le vrai titre de cette pièce, que les acteurs ont baptisée du nom de *Much ado about Nothing* (Beaucoup d'embarras pour rien). Les premières éditions portent le titre que Shakspeare avait donné à son ouvrage.

5. *Twelfth night*. « La douzième nuit : » traduction également dénuée de sens.

core, « comment un jeune chevalier devint amoureux d'une belle dame, la tua par jalousie, et la retrouva vivante cinq années après. » Tel est le drame ébauché intitulé *Périclès*, et qui n'a aucun rapport avec le Périclès de Plutarque : Tel est le *Conte de la nuit d'hiver*, conte s'il en fut, que vous croyez raconté par la grand'mère, au coin du vieilâtre ; tel est *Cymbeline*, drame bien plus achevé, mais tout aussi merveilleux. Quelquefois c'est une fantaisie presque enfantine, comme *Peines d'amour perdues*<sup>1</sup> : ou même une idylle philosophique, que la misanthropie de Jean-Jacques semble avoir dictée et où vous trouvez le même culte de la nature, mêlé à une raison plus résignée. De ce genre est une admirable pièce de Shakspeare, fort peu connue, et unique dans son espèce. Il l'a intitulée : *Comme il vous plaira*, sans doute parce qu'elle n'avait de type et de modèle que dans son génie mélancolique et observateur.

Dans ces ouvrages où rien n'est surnaturel, si ce n'est le sort et ses caprices, l'esprit de Shakspeare se meut en liberté ; la vie n'est plus à ses yeux chose sérieuse ni digne d'estime ou de douleur ; c'est un jeu frivole qu'il reproduit avec une grâce extrême : aucun scrupule ne l'arrête. Rien de laborieux ni d'appuyé ; tout est léger comme l'air ; c'est le développement dramatique de ce mot profond du philosophe, que *le monde est une branloire perenne*. Les caractères des personnages sont mobiles eux-mêmes, tout vacille, le poète esquisse le merveilleux des événements, sans se faire faute de l'impossible et de l'incroyable. Il y a dans le monde certain caprice de jeunesse qui s'appelle

1. *Love's labour lost*. Le titre le plus naturel serait « Plaire aux femmes. »

*amour* ; Shakspeare s'amuse à le peindre au passage, aussi fugitif, aussi terrible, aussi inconstant que l'éclair. Mais dans cette scène changeante, que de teintes brillantes, chaudes et vigoureuses ! Comme au milieu de ces nuances rapides vous voyez apparaître des figures toutes vivantes, à peine esquissées, marquées cependant d'un trait si net et si vif, que vous vous souvenez d'elles à jamais !

Comme ennuyé du monde tel qu'il existe, il se jette et se réfugie quelquefois dans le monde des rêves. Alors il abdique tout souvenir de la réalité. *Le Songe de la mi-août*<sup>1</sup> et *la Tempête*, pièces composées à la fin de sa carrière<sup>2</sup> dramatique, épuisent toute la féerie septentrionale : sylphes, gnomes, esprits de ténèbres et de lumière ; mortels dont le savoir commande à la nature ; personnages intermédiaires entre l'homme et l'ange ; monstres placés entre la brute et l'homme ; petites fées, pygmées du monde idéal, êtres gigantesques et inachevés comme les cyclopes. L'air et la lumière abondent dans ces deux pièces magiques, dont le paysage est frais, riant, immense, dont les personnages jouent à travers un univers enchanté. Abstraction faite du talent du poète et de sa pensée, c'est quelque chose de curieux que ce retentissement des traditions du moyen âge, de ses superstitions populaires, et des traditions du Nord embellies d'un vague reflet emprunté aux prédécesseurs de l'Arioste et aux conteurs du Midi.

*Le Songe de la mi-août*, si vous le dépouillez de son

1. *Midsummer's night's dream*. Titre impossible à traduire exactement, non-seulement pour le sens, mais pour le son.

2. La première a été représentée en 1611 ; Shakspeare avait alors 47 ans. La seconde, en 1613, selon les mêmes commentateurs. Shakspeare était âgé de 49 ans ; il venait de donner *Othello* :

prestige et de ses couleurs poétiques, est une piquante ironie de l'amour. Aujourd'hui que le désenchantement de toutes les illusions s'est étendu jusqu'à cet ancien roi du monde, on peut l'avouer, sans faire tort à Shakspeare, rien n'est moins romanesque que sa manière d'envisager *la belle passion*. Il pense qu'elle vient on ne sait d'où et s'en va de même, fièvre passagère, caprice d'enfant, périlleuse ivresse, redoutable dans ses effets et frivole dans ses causes. C'est une doctrine qui n'eût convenu ni à madame de Lafayette ni à mademoiselle de Lespinasse. Il trouve des teintes admirables pour peindre les joies, les délices, les dévouements, les désespoirs de l'amour ; mais rien chez lui ne rappelle la solennelle constance des héros de l'Astrée, les bouillantes langueurs du Pyrrhus de Racine, ou l'ivresse métaphysique de Werther. L'amour, dans ses œuvres, est moins sublime et plus naïf : nous reconnaissons celui que le monde nous offre, non celui des romans ; c'est une jeune fille solitaire et aimante, qui s'éprend d'une tendresse imprudente pour le guerrier qui lui raconte les dangers de sa vie passée ; c'est un jeune étourdi qui refuse d'aimer celle dont la franchise inhabile a fait l'aveu de son amour ; c'est une beauté vive qui, à force de harceler de ses épigrammes celui qu'elle croit détester, finit par s'occuper de lui sérieusement ; enfin, c'est le plus fou, le plus léger, le plus ingrat et le plus enivrant des sentiments humains.

Donner pour but et pour objet à une féerie brillante et bizarre tous les caprices de l'amour, l'ingratitude du cœur, sa fragile faiblesse, ses retours fantasques, ses révolutions à propos de rien ; faire agir et se mouvoir, se jouer et se croiser dans tous les sens, les folies de cette passion ; peindre dans un tableau magique et

mobile le peu de remords des coupables et l'angoisse des sacrifiés, leurs changements de rôles subits, leur désespoir quand on les trompe, leur insensibilité quand ils ont fait des victimes, enfin la tyrannie et l'esclavage perpétuels qui composent l'histoire secrète de ce sentiment orageux, c'était prouver un peu plus de pénétration et de connaissance de l'âme que n'en a montré le grave auteur de *l'Essai sur les femmes*, Thomas, de pompeuse mémoire. C'était, comme on le voit, une pensée qui ne manquait pas de philosophie, de profondeur et de bon sens.

Telle est la donnée générale du *Songe d'une nuit de la mi-août*. Le petit messenger céleste qui brouille et raccommode les amants, Puck, s'écrie en riant :

Bon Dieu que ces hommes sont fous !

Et c'est la moralité de cette pièce qui, sous les formes les plus aériennes, porte la vive empreinte de cette raison sévère devant laquelle tous les voiles de l'illusion se déchirent et tombent. Shakspeare assure même, et ce n'est pas sans motifs, que plus cette passion est sincère, plus elle entraîne de chagrins. Cette pensée domine sa pièce et se révèle dès le commencement dans le dialogue d'*Hermine* et de *Lysander*, contrariés dans leurs amours, et qui ont résolu de fuir ensemble : dialogue charmant, dont nous n'espérons pas reproduire l'énergie et la grâce :

LYSANDER.

Que de maux attachés à l'amour véritable !  
 Dans tout ce que j'ai lu, roman, histoire ou fable,  
 J'ai vu les tendres cœurs être jouets du sort ;  
 Combien d'indignes choix !

HERMIONE.

C'est pire que la mort!

LYSANDER.

Que de nœuds inégaux! Trop souvent la vieillesse  
Veut de ses chaînes d'or accabler la jeunesse,

HERMIONE.

Union déplorable!

LYSANDER.

..... Ou des parents cruels  
Traignent malgré ses pleurs la victime aux autels.

HERMIONE.

Nous fuyons ce malheur... Que les Dieux nous secondent!

LYSANDER.

Si deux cœurs bien aimants l'un à l'autre répondent,  
Leur bonheur passager semble irriter le sort :  
Il s'arme pour les perdre : et la guerre et la mort  
De leur songe enchanteur brisent la faible trame.  
— Délices d'un instant ! vain son ! rêve de l'âme !  
Moins prompt vole l'éclair, lorsqu'au sein de la nuit  
Son caprice éclatant<sup>1</sup> paraît, brille et s'enfuit.  
C'est lui !.. ce n'est plus rien !.. — L'éclair, le ciel, le monde  
Retombent engloutis dans une ombre profonde.

1. Le mot « caprice, » heureusement appliqué par Shakspeare à la rapidité fugitive de l'éclair et à celle de l'amour, est exprimé en anglais par le mot *spleen*, qui a changé de signification. Cette métamorphose subie par les éléments d'un langage est un phénomène aussi digne de remarque qu'il est peu observé. Tous les peuples voient ainsi leur idiole les fuir et leur échapper, comme un fleuve qui passe et s'écoule, toujours le même et toujours changeant. Du temps de Marot, la *prude femme*, c'était « l'honnête femme ; » et une « coquette » était quelque chose de pis ; on sait qu'aujourd'hui cette double signification a bien changé. Si l'étude des mots, dans leurs racines grammaticales, dans leurs emplois et dans leurs inflexions, est épuisée, celle du langage, dans ses mutations et dans les rapports de ces mutations avec les mœurs, est encore à faire : et certes elle est plus importante. — V. notre volume d'*Études sur la littérature et la langue françaises au seizième siècle*.

Ainsi les plus doux biens que nous puissions goûter,  
 Nous les entrevoyons... mais pour les regretter <sup>1</sup>.

L'auteur trahit involontairement son secret. Sous quelle brillante féerie il se plaît à le déguiser ! De quelles couleurs légères et transparentes il anime ce monde du caprice amoureux ! Si les mortels sont dans leurs attachements si inconstants et si bizarres, ce n'est pas leur faute : les mouvements de leur cœur se trouvent soumis à de petits êtres que Shakspeare nous montre légers, d'humeur volage, posant à peine sur le calice des fleurs, toujours errants, toujours malins, fantasques dans leurs goûts et régnant d'ailleurs avec une espièglerie tyrannique. Voici le monarque Oberon, Titania — sa royale épouse — et toute une cour d'amours aériens qui s'endorment dans la coupe d'une clochette bleue, sous un dais de boutons d'or. Génies de la brouille et du raccommodement, Oberon et Titania sont eux-mêmes en hostilité mutuelle et très-vive, je ne sais par quel frivole motif. Si les souverains ont si peu de raison, jugez de ce que leurs sujets doivent être. Aussi dans cette forêt habitée par des fées, éclairée par le crépuscule et le clair de la lune, peuplée de petits génies aux ailes d'or, de nacre et d'azur, est-ce une confusion incroyable d'inconstances, de jalousies, de brouilles, de dépits, d'emportements et de tendresses ; les génies malins qui les font naître s'en amusent beaucoup, et *Puck*, chargé d'affaires d'Oberon, jouit surtout de ces folies de la vie amoureuse :

Écoutez donc ces deux amants ;  
 Maître, écoutez-les, je vous prie,

1. *Midsummer's night's dream.* (Acte 1<sup>er</sup>, scène 2.)



Us sont divins, et leurs accents  
Ont la douceur de l'élogie.  
Puis viennent les emportements,  
Les ivresses et les serments !  
Pour nous la bonne comédie !  
Que les mortels sont amusants !

Il faut voir avec quel art Shakspeare dispose les plans de son épopée magique et moqueuse. Rejetant la scène de son action bien loin des temps historiques, il recule le plus qu'il peut l'horizon de son drame ; et comme l'époque de la Grèce est, à son avis, la plus fabuleuse de toutes, il s'en empare sans façon et ne se fait point scrupule d'établir dans le palais même de Thésée ses intrigues de fée et sa petite guerre d'amoureux. Il y trouve et l'avantage d'un magnifique climat, dont il reproduit en poète les teintes brillantes, les paysages embaumés, les nuits plus belles que les plus beaux jours du Nord et celui d'une mythologie obscure, vapeur lointaine, favorable à la magie.

Quant à Son Altesse Thésée, duc d'Athènes, je passe condamnation sur cet immense anachronisme. L'ami d'Hercule envoyant au couvent une jeune fille rebelle à son père est peu historique. Dans ma classe de cinquième, cette remarque ne m'eût pas échappé ; je l'eusse notée, mon dictionnaire de Chompré à la main.

Effacez donc ces noms de Thésée et d'Athènes ; remplacez-les par tels noms qui vous sembleront convenables ; Shakspeare n'y perdrait rien et ne s'en embarrasserait guère. Son bon sens lui apprenait que

dans le royaume de l'invraisemblable il n'y a pas de gradation et qu'en fait de merveilleux les nuances n'existent pas. Mais quel parti le poète a su tirer de ces noms antiques ! quel beau cadre pour son tableau ! Les forêts retentissent du bruit des cors et de l'aboïement des chiens ; le héros grec et l'amazone traversent la forêt ; ensuite viennent les préparatifs des noces royales et la naïve peinture de la confiance et de l'abandon sans réserve d'une jeune fiancée qui va s'unir à son fiancé. L'auteur, comme s'il voulait parcourir toute la gamme de la même passion, fait succéder à ce tableau du bonheur des amants celui de leurs peines : il introduit plusieurs couples diversement contrariés par le sort ou trompés dans leur espoir. De là il passe aux caprices amoureux des génies, enfants malins, dignes de présider aux fantaisies du cœur ; il ose davantage encore.

Voici la plus jolie petite fée du monde, reine délicate des sylphides, victime d'un philtre magique versé par son mari, — et qui devient ivre d'amour, ensorcelée comme les mortels. Elle est tendrement éprise... du personnage le plus hideux, que vient d'enrichir d'une tête d'âne la malice d'Oberon ; la beauté et la grâce sont aux pieds de la stupidité difforme ! C'est le dernier coup de pinceau de cette vive satire, amère critique de ces choix étranges, communs dans les liaisons du cœur.

Shakspeare n'avait-il pas vu l'homme le plus distingué sacrifié à un sot ? La médiocrité vaniteuse et l'imbécile présomption l'emporter sur la beauté et la grâce ? On serait tenté de trouver là quelques traces des souvenirs personnels au poète, qui n'était point à l'épreuve de ces caprices qu'il décrivait.

Shakspeare va toujours aux dernières limites de la

pensée qui le saisit. Il a fait passer sous nos yeux l'amour volage des fées, celui des héros, celui des amants vulgaires et infidèles ; il descend jusqu'à la parodie grotesque des sentiments tendres ; il nous fait voir ce que devient la passion sans délicatesse, sans imagination et sans esprit. Cette *étouffe de la nature*, comme disait Voltaire, est une triste chose, dépouillée de sa broderie. Une bande de lourds manœuvres s'entendent pour répéter en dialogue l'histoire érotique et touchante de Pyrame et de Thisbé. Ces passages sont d'une gaieté folle et d'une sublime bêtise : c'est un maçon, un savetier, un chaudronnier dramatiques, qui viennent se placer au-dessus de Thésée, d'Hippolyte, d'Hermione, de Puck, d'Oberon, de leurs acolytes : occupant le dernier degré de l'échelle ils complètent cette moquerie de l'amour, vu sous toutes ses formes, romanesque et élégante, idéale et coquette, passionnée et grossière. Tant de teintes diverses se trouvent fondues et rapprochées avec un art incroyable ; presque toute la pièce est rimée ; le coloris et la verve lyrique y abondent, et vous diriez qu'un nuage magique, un voile d'or et de pourpre enveloppant cette création, sont destinés à cacher aux regards profanes l'observation cruelle qui lui sert de base, la fragilité du cœur de l'homme et la folie de ses plus doux penchans.

Que l'on en veuille au poète ; qu'on lui reproche son analyse désespérante ; qu'on le blâme de désenchanter les passions ; qu'on s'afflige de résultats auxquels il nous conduit ; rien de plus loisible aux imaginations qui veulent être dupes. Il nous répondra que son devoir n'est pas de changer et d'embellir la vie, mais de la peindre. La voici tout entière. L'explique qui voudra. Il croit à tout, parce qu'il sait tout ; il

doute de tout, parce qu'il a tout compris. La sphère où son intelligence plane est au-dessus des croyances subalternes et des idées secondaires ; mais il a foi à Dieu, à la vertu, à la dignité de l'homme, à la puissance de l'âme sur le sort, à la merveilleuse beauté de la nature, au dévouement des femmes ; c'est bien assez.

La scène va changer. Nous quittons ce beau paysage de la forêt magique :

Enfoncements des bois, océans de verdure,  
 Dont le jeu du zéphir vient caresser les flots ;  
 Doux murmure des vents, du feuillage, des eaux  
 Sur l'humide gazon, théâtre de féerie,  
 Mille grains d'or semés comme une broderie,  
 La clochette d'albâtre au calice d'azur,  
 La fleur taillée en urne, et sa coupe d'or pur :  
 Et le rubis ardent des jeunes primevères,  
 Du peuple aérien parures éphémères ;  
 Frêles et doux trésors dont l'éclat fait le prix,  
 Par ses doigts délicats avec soin réunis ;  
 Enfin sous les halliers ce bruit qui se prolonge,  
 Doux comme un pur encens et léger comme un songe,  
 La chanson de la fée : et ses lointains échos  
 Berçant la jeune reine et charmant son repos <sup>1</sup>.

Dans ce lieu de délices, passons dans une île déserte et enchantée, au milieu d'une nature vierge, sauvage, primitive. Shakspeare va nous ouvrir un nouveau monde, il va y placer la raillerie politique, la satire voilée des mouvements des empires, des moyens et des crimes qui ôtent et qui donnent les trônes. Lorsqu'il raillait l'amour dans le *Songe de la mi-août*, il lui fallait une scène brillante et fantastique comme la

1. Acte IV, scène III.

passion dont il traçait l'ironique peinture. A cinquante ans, il lui prend envie de se moquer des tourments politiques ; son drame commence par une tempête, se continue au bruit des vagues émues, au sein des grottes, dans les bois séculaires et sombres comme l'ambition. C'est là cette harmonie des idées et des rapports que le génie devine et que nulle rhétorique n'enseigne.

La *Tempête* a moins d'action que la pièce précédente ; il s'agit d'un magicien-roi qui, dépossédé, attire les usurpateurs dans l'île sauvage où il règne, et les force à lui rendre sa couronne ; l'exécution dramatique de ce conte ancien est philosophique et profonde. Le *Songe* n'est qu'un magnifique poème de rêveur attristé par ses expériences en amour. La *Tempête* est l'œuvre d'un penseur qui a vu les révolutions des empires et les a jugées. Dans ce dernier ouvrage deux éléments de la destinée humaine se trouvent en lutte, l'ambition et le savoir ; d'une part, les penchants bas, envieux, l'amour de l'or, la soif du pouvoir, sensualité, fausseté, servilité, ignorance, tout ce qui courbe nos fronts vers la terre et nous assimile aux bêtes ; d'une autre, l'étude patiente qui dompte la nature, l'amour dans deux âmes innocentes, la générosité qui pardonne, le charme de la musique, l'enthousiasme de la piété et de la solitude, tout ce qui élève l'homme et l'épure. Les deux régions sont en présence : grossièreté démoniaque, féerie aérienne ; tendresse ingénue, envie haineuse et meurtrière. A la tête du premier de ces domaines est Caliban, l'homme à l'état brute, le génie de la fange et de l'argile, l'instrument des passions basses ; autour de lui se groupent les matelots ivres qui parodient la royauté, et les conspirateurs qui veulent égorger le roi endormi. De

l'autre côté s'élève et se joue Ariel, génie de l'air et de l'intelligence, le plus léger des esprits sylphidiques ; il obéit au vieux Prospero, monarque sage, magicien puissant, devenu maître des éléments à force de veilles et de sainteté ; brillante et douce portion de l'ouvrage à laquelle se rattachent encore les amours naïves de la jeune fille, qui n'ayant jamais vu que les déserts et son père, ne dissimule aucune de ses émotions — âme transparente comme le cristal. Le but de Shakspeare est de mettre en contraste les deux mondes, sauvage et civilisé, pur et corrompu, matériel et intellectuel ; et c'est merveille comment il les oppose, de quel langage à la fois idéal et dissonnant il loue Caliban le sauvage, quel dialecte aérien et lyrique il prête à son aimable Ariel.

Les scènes suivantes, placées en contact immédiat, prouvent combien Shakspeare attachait d'importance à cette opposition, Prospero est en scène avec sa fille Miranda ; le monstre Caliban, demi-démon, demi-brute, se cache au fond de la caverne où le pouvoir de Prospero le retient.

PROSPERO, s'approchant de la grotte.

Toi qu'un démon créa dans son jour de colère,  
Dehors ! viens ! qu'on te voie ! allons, sors !

CALIBAN, sortant de l'ancre avec une charge de bois, regarde Miranda et son père.

...Sur tous deux

Pleuvent tous ces poisons, que des marais fangeux  
Écumant le limon dans sa main desséchée,  
Ma mère recueillait, sous les vieux joncs cachée !  
Que le vent du sud-est vous dévore vivants !

PROSPERO.

Ah ! ah ! — je vais te rendre à tes anciens tourments.  
Je veux que dès ce soir la douleur sans relâche

A tes flancs, à ton sein, comme autrefois, s'attache!  
 Qu'un peuple de lutins t'écrasant de son poids  
 Te prive de sommeil et d'haleine et de voix!  
 Que de mille aiguillons les poignantes morsures  
 En longs sillons de sang t'impriment leurs blessures,  
 Tu le veux; j'y consens, et je te le promets;  
 Ce soir, monstre!

CALIBAN.

.....J'ai faim, — je veux dîner en paix. —  
 Cette île m'appartient par Sycorax ma mère.  
 Pourquoi me la prends-tu?... Le jour où l'onde amère  
 Te jeta sur ces bords où tu me rencontras,  
 Avec humanité d'abord tu me traitas.  
 Ton langage amical plaisait à mon oreille.  
 Tu m'enseignais comment du fruit de la groseille  
 On exprime le jus : et pourquoi tour à tour  
 Un globe tout de flamme et qui donne le jour  
 Apparaît dans le ciel, suivi d'un feu plus pâle,  
 Qui brille dans la nuit et croît par intervalle.  
 Je t'aimais en revanche, et je te découvrais  
 Les trésors de mon île, étangs, sources, forêts...  
 Tous mes secrets, enfin... — Que le ciel m'en punisse;  
 Puissent mille poisons, unis pour ton supplice  
 Distiller sur ton front tous les hideux fléaux,  
 Qui déchirent la chair et qui rongent les os.  
 Jadis j'étais mon maître... Au fond d'un roc stérile  
 Tu m'enfermas...

PROSERERO.

Tu mens, âme ingrate et servile!  
 Sur toi, monstre, jamais ma bonté ne put rien.  
 En vain pendant longtemps je t'ai comblé de bien;  
 Il te faut des tourments. — Vil rebut de la terre,  
 Tu voulus de celui qui te servait de père  
 Déshonorer la fille...

CALIBAN.

Oui, c'était mon projet :  
 Tu m'en as empêché; j'en ai vraiment regret.

De petits Calibans j'allais peupler le monde.  
C'est dommage !

PROSPERO, à lui-même.

Jamais cette nature immonde  
Destinée à mal faire, à maudire, à servir,  
A la moindre vertu ne pourra s'assoupir.

(A Caliban.)

Étendu sur la terre, affamé, nu, sauvage,  
Ici je te trouvai, je t'appris mon langage ;  
Je pris pitié de toi. Tes sens épais et lourds,  
Qu'à peine révélèrent quelques hurlements sourds,  
De la noble raison virent briller la flamme.  
Vains efforts ! soins perdus ! Né d'une race infâme,  
Avec ton sang impur les vices circulaient ;  
Les besoins de la brute en tes veines coulaient ;  
Subis ta peine, esclave ! ou ton sort sera pire !

CALIBAN.

Tu m'as appris ta langue... et je sais... te maudire !  
J'en profite, vois-tu ?

PROSPERO.

Va... fuis... tremble !... Je puis  
Torturer tout ton corps par des maux inouïs.  
Tes os vont se briser ; une insomnie affreuse  
Tarira ce sang vil dans sa source fangeuse.

CALIBAN.

Non, non !... pardonne-moi !

PROSPERO.

Va donc, esclave ! fuis !  
Va ramasser le bois ; va, te dis-je, obéis !

(A peine le monstre a-t-il regagné la forêt, une mélodie douce retentit au loin. On entend l'hymne suivant que chante Ariel dans les airs. La jeune fille du roi l'écoute et suit la direction de cette voix mystérieuse, qui lui annonce la mort de son père, naufragé. La nouvelle est fautive : c'est un prestige, comme le prouve la teinte légère et brillante du chant funèbre.)

CHANT D'ARIEL.

Loin, bien loin au sein des ondes  
Transparentes et profondes,



Il repose mollement.  
 Sur son lit de mousse marine,  
 La nymphe s'incline,  
 Et le flot roule doucement.

Silence ! silence !

L'hymne funèbre au loin dans les airs se balance,  
 S'éteint... puis recommence !...

Silence !

(Le chœur aérien répète à demi-voix : Silence, etc.)

FERDINAND.

J'entends l'hymne de mort résonner dans les airs ;  
 D'où peuvent émaner ces funèbres concerts ?  
 En vain j'écoute...

ARIEL.

Perle aux couleurs diaprées,  
 Corail aux tiges pourprées,  
 Fleurs des mers aux longs rameaux,  
 De votre parure éternelle  
 Ornez sa dépouille mortelle,  
 Resplendissante au sein des eaux.

Silence ! silence !

L'hymne funèbre au loin dans les airs se balance,  
 S'éteint, meurt... recommence !...

Silence !

(Le chœur répète : Silence, etc.)

Le contraste de ces couleurs est encore assez visible dans nos vers : c'est tout ce que nous avons voulu reproduire, désespérant de traduire de tels passages : ployer à notre versification peu accentuée, à notre poésie dédaigneuse l'énergique tissu des pensées et du rythme de ce grand homme, serait la plus difficile des œuvres.

L'ironie, inspiration toujours présente et cachée des drames de Shakspeare, s'attache, dans la *Tempête*, à la politique et aux bizarreries de l'ordre social. Dès la

première scène, inspirée par Montaigne, comme nous l'avons prouvé dans un de nos précédents chapitres, l'égalité humaine renaît en présence du danger commun, et le monarque, tremblant devant le pilote pendant que le vaisseau est en péril, dit assez les intentions de l'auteur. Prospero, qui parvient à dompter Caliban; le vieillard doué d'une raison puissante, triomphant du géant inculte et l'asservissant à sa loi, offre une frappante image de la civilisation qui fonde les empires.

Viennent les naufragés : à peine ont-ils la vie sauve, leurs intrigues de cour recommencent dans l'île déserte : il n'ont plus ni fortune, ni sujets, et ils conspirent pour une royauté sans apanage ; ils traquent des révolutions et machinent des complots pour se tenir en haleine. Derrière eux est le vieux philosophe honnête dont j'ai parlé, l'abbé de Saint-Pierre de ce temps-là. Pendant que ses compagnons font de la politique positive à coups de poignard, il s'occupe de la politique idéale ; « il rêve ses utopies <sup>1</sup>. » Tout le monde sera noble, riche, heureux sous sa loi : fraternité complète, communauté de biens ; opulence pour tous.

L'honnête homme inactif fait ressortir ainsi l'activité scélérate des autres politiques, moins bons théoriciens que lui, mais qui vont droit au fait. Enfin, sur le dernier plan, de grossiers matelots alliés à Caliban prétendent aussi à l'empire ; car tout le monde dans cette pièce a de l'ambition, comme tout le monde, dans le *Songe de la mi-août*, a de l'amour ; c'est le plus hardi et le plus brutal qui l'emporte. A peine le plan de conquête est-il conçu, le conspirateur niais tranche déjà de l'autocrate, bat son frère, et finit par

1. V. plus haut.

octroyer sa grâce avec une royale et édifiante condescendance.

Faudra-t-il croire que tous ces fils épars qui se réunissent dans un centre commun, et, par le tissu le plus merveilleux, coïncident dans tous leurs points, n'aient été réunis que par le hasard? Que les agitations, les peines, les fureurs, les douleurs, les remords, les abandons, les folies de l'amour se trouvent tous et par hasard rassemblés dans le *Songe de la mi-août*: depuis les caprices qui traversent l'âme inconstante et aérienne des sylphes, jusqu'à l'imitation la plus grossière, la plus épaisse, la plus bizarrement discordante de ce que la passion a de romanesque? Est-ce fortuitement que la *Tempête*, au milieu de ses inventions merveilleuses et comiques, offre à peu près toutes les leçons politiques imaginables, et une peinture de tous les caractères qui se meuvent dans la sphère des intérêts publics : depuis le roi-philosophe dont Shakspeare a fait un sorcier, jusqu'à ses matelots qui trouvant un habit de pourpre et une couronne après le naufrage, jouent au monarque et au ministre, et s'en tirent aussi bien que leurs maîtres? Orateurs diffus, égoïstes politiques, bonhomie naïve des théoriciens, sagacité immorale des gens d'État : — la pratique heureuse des spéculations de Machiavel, l'impuissance des gens de bien, la bassesse d'un peuple imbécile représenté par Caliban, qui ne fait, lui, des révolutions que pour boire du meilleur et « baiser les pieds d'un nouveau maître : » — tout y est ; et pour compléter le chef-d'œuvre, cette profondeur de sens se cache sous une profusion de richesses poétiques, de scènes comiques, naïves, magiques, burlesques, qui ne laissent apercevoir que l'enveloppe brillante de ces grandes moralités.

La fertilité d'invention et l'éclat de poésie qui distinguent Shakspeare sont faciles à apprécier ; ce que nous réclamons en sa faveur, c'est le privilège de la plus haute raison. Il est bon d'étudier sous ce rapport ses œuvres immortelles, de prouver que ses créations les plus vaporeuses sont régies par une force secrète de vérité et de bon sens. De tels travaux, exécutés par des mains habiles, détruiraient ces distinctions de sectes et de partis littéraires qui affligent les bons esprits et ramèneraient insensiblement les masses vers un sanctuaire commun, où tous les instructeurs des nations auraient leur place et leur culte ; où Shakspeare aurait son trône et Racine le sien ; où Dante apparaîtrait, où Sophocle brillerait éternellement de l'éclat de son génie si touchant et si pur ; d'où l'on ne bannirait que le faux, le maniéré, le servile. Sans doute, appeler ce moment de tous ses vœux, ce n'est plaire à aucun parti ; mais il y a quelque courage intellectuel à conserver sa conscience de penseur intacte et sans tache <sup>1</sup>.

Il est temps que les hommes de sens se liguent contre ce fanatisme aveugle qui gâte les meilleures causes, comme l'élève du sorcier abusait du talisman ; contre l'habitude malheureuse de se prosterner devant une idole unique, contre l'oubli de la vérité, contre le besoin d'accepter un vasselage hellénique ou germanique.

Toute intelligence double sa puissance si, au lieu de suivre la mode, elle se consulte, s'interroge et se comprend elle-même. Peut-être l'époque est-elle venue

1. Ces mots, imprimés en 1831, protestaient d'avance contre les tendances exclusives, exagérées et fausses, en honneur à cette époque.

de réclamer le développement spontané des idées de chacun dans leur individualité propre, développement qui concourt plus qu'on ne pense au bonheur et à la puissance morale des nations. Si j'avais le secret de ces paroles vives, hardies et éloquentes qui entraînent les hommes, j'en userais pour provoquer la destruction de toutes les folles nuances de l'engouement, et la consécration de cette liberté qui affermit toutes les libertés et détruit toutes les servitudes, la liberté de l'esprit.

## II

Hamlet. — Macbeth. — Périclès, roi de Tyr. — Le Conte d'hiver.

*La Tempête* et le *Songe de la mi-août* sont de tous les ouvrages de Shakspeare les seuls où il se soit livré sans réserve aux illusions de la féerie. Nous avons essayé de soumettre ces symboles capricieux d'une pensée profonde à une analyse sévère.

Nous y avons vu la raison du poète, raison assez puissante pour se jouer de ses trésors, se cacher sous des arabesques étincelantes de couleurs variées, et composées du mélange de toutes les formes poétiques. Pour le vulgaire c'est une fantasmagorie sans but. Ainsi quand la fée Morgane, si célèbre en Italie, suspend au sein des airs ses palais de pourpre et de nacre, le peuple n'y voit qu'un miracle fugitif et ne comprend pas sur quelles lois de la nature repose le phénomène qu'il admire.

Les êtres surnaturels qui peuplent ces deux ouvrages sont légers et de nature inconstante; la terreur ne

les suit pas ; Caliban lui-même est un objet de mépris plutôt que d'effroi. Quand Shakspeare veut employer comme ressort tragique l'intervention des esprits et des ombres, il a soin de ne pas affaiblir, en la prodigant, l'impression qu'il veut produire. Alors le monde surnaturel se laisse à peine entrevoir ; perspective lointaine, obscure, menaçante, qui projette sur la vie réelle des clartés effrayantes et passagères. Le spectre d'Hamlet n'a besoin que de deux scènes pour verser l'épouvante sur toute la tragédie. Ce que le poète veut peindre c'est la mortelle incertitude du jeune prince, sa longue et amère méditation sur la vie et le trépas, sur la destination de l'homme, sur la vertu et le vice. Pour porter le trouble dans cette âme rêveuse, dans cet esprit mélancolique, l'ombre d'un père assassiné est sortie du tombeau. Dès lors Hamlet ne vit plus sur la terre. Associé aux secrets d'un autre monde par cette apparition qui s'est emparée de toute sa pensée, il se sent mal à l'aise parmi les vivants. Le désir de venger son père, la terreur que lui inspire l'abîme inconnu où il veut s'élancer le retiennent encore, et il demeure comme suspendu sur un gouffre, entre les deux mondes.

Tel se montre Hamlet pendant le cours du drame. Il rêve, il vit avec les spectres ; son âme est avec son père assassiné. Quand les ridicules de Polonius, ses formules de courtisan, ses axiomes niais, son affectation de gravité et d'élégance ; quand l'hypocrite bonté du roi et les remords de la reine viennent réveiller Hamlet et lui rappeler le souvenir oublié des réalités qui l'entourent, alors il faut voir son mépris et son ironie éclater, empreints encore des idées fantastiques qui l'obsédaient. Quelque chose d'insultant, de triste, d'insensé, de bizarre se mêle à

ses discours. Ce n'est pas la révélation du meurtre qui préoccupe sa pensée; sa communication récente avec le monde des esprits jette dans son intelligence les premiers germes de la folie.

Il devient cruel pour Ophélie qu'il aime; il trouve un charme lugubre dans sa conversation avec les fossoyeurs du cimetière. Jusqu'au dénoûment il est animé d'une ivresse sombre, d'une épouvante secrète, d'une moquerie méditative et terrible. Goethe est de tous les commentateurs le seul qui ait saisi ce caractère. Samuel Johnson, excellent lexicographe, habile éplucheur de mots, écrivain dont les périodes cadencées ont toujours deux membres égaux et deux parties corrélatives, avoue qu'il n'entend rien à la situation d'*Hamlet*.

Rien de plus naturel cependant, rien de moins bizarre. Ce n'est plus l'Oreste antique, obéissant à la fatalité divine qui enfonce le glaive d'un fils dans le cœur maternel. Il suffit pour comprendre Hamlet de s'identifier avec le jeune prince, et de penser à la désorganisation qui aurait lieu chez nous, si la figure d'un être que nous regrettons et que nous avons aimé se montrait tout à coup devant nos yeux, vivante de la vie des ombres, éloquente, majestueuse, menaçante et plaintive.

Ce qu'il y a d'admirable dans Shakspeare, c'est que, tout en laissant à peine apercevoir les êtres surnaturels qu'il met en œuvre, il ne s'en sert jamais comme d'agents passifs, de ressorts secondaires et commodes. La plupart des auteurs, en saisissant le sceptre de magie, s'assurent l'indépendance de la déraison et l'abus d'un vaste pouvoir. Les ombres ne sont pour eux que des décorateurs-machinistes, chargés d'amuser le peuple par des épouvantements im-

prévu. Dès que le monde surnaturel apparaît chez le grand poète, c'est au contraire pour dominer les mortels malheureux et planer sur l'ouvrage entier. Ainsi *Macbeth* a pour mobile principal l'apparition des sorcières. Dans leurs cavernes, au milieu de leurs danses que le bruit de la foudre accompagne, se préparent les sanglantes révolutions de l'Écosse. Tout, dans ces deux ouvrages, est profondément calculé. Si *Hamlet*, par son but métaphysique, se rapproche davantage de la manière mystique et rêveuse de l'école allemande, *Macbeth* est de toutes les pièces de l'auteur celle qui a le plus de rapports avec le système du fatalisme antique. Œuvres profondément tristes, où le destin se montre dans sa rigueur, où la félicité, la vertu de l'homme, la force même de son esprit nous révèlent leur douloureuse indigence; bien que des êtres merveilleux, des fantômes évoqués du sein de l'avenir, des ombres exilées du royaume des morts y apparaissent, ce ne sont pas des drames fantastiques, ce sont des tragédies sérieuses et sublimes.

Au contraire, une grande partie des drames de Shakspeare dans lesquels on ne voit ni anges, ni ombres, ni esprits infernaux, sont de véritables caprices, des contes fantastiques et bizarres. Désignés, on ne sait trop pourquoi, sous le titre ridicule de comédies, ces ouvrages ne sont après tout que des Nouvelles romanesques, soumises aux lois du drame et rarement assujetties à celles de la vraisemblance. Il faut, pour les comprendre, écarter les souvenirs de la Grèce et de Rome. C'est à la littérature des peuples de l'Europe chrétienne depuis le douzième jusqu'au seizième siècle, que ces drames se rapportent. Leur donnée, c'est le jeu du hasard, la lutte pénible de l'homme contre ses caprices, l'infinie variété d'événements et



de contrastes qui régissent la destinée humaine. Shakspeare n'a point créé cette donnée; il l'a trouvée empreinte dans les littératures et les traditions du moyen âge.

Sous le règne de la fatalité grecque tout avait sa place fixe et assignée; l'esclave naissait esclave; les castes restaient immobiles, invariables, coulées dans le bronze. La grandeur des anciennes républiques reposait sur ce fondement. Quand Rome et Byzance chancelèrent, quand le christianisme annonça au monde la liberté de l'âme et l'égalité de tous les enfants de Dieu devant le trône éternel : le fatalisme et son immobilité furent frappés de mort. La volonté humaine trouva son essor indépendant. Bientôt après, un incroyable chaos bouleversa les empires : théisme, polythéisme, platonisme confondus; ruines, terreurs, atrocités; vertus barbares, dévouements chrétiens; cette immense convulsion déplaçant tout; ces catastrophes multipliées ébranlant toutes les fortunes, changeant les maîtres en esclaves, les esclaves en maîtres, firent du monde une vaste scène où s'entrechoquaient les accidents d'un hasard redoutable.

Il faut lire dans saint Augustin les témoignages de son étonnement et de sa stupeur, à l'aspect de ces changements. Rien n'est invraisemblable pour les hommes qui ont vu de telles choses. Chacune des migrations qui envahissaient le vieux domaine des Latins était une nouvelle entreprise, un roman belliqueux, une aventure de guerre et de barbarie. Les peuples scythiques, les races caucasiennes, les pirates normands, les Arabes vainqueurs couvrirent notre sol des flots de leurs soldats; et notre Europe grandit, et nos sociétés se formèrent, et nos institutions commencèrent, et nos idiomes prirent naissance au milieu

de ces terribles merveilles. Païens et chrétiens, mille peuples nous apportèrent en tribut contes, traditions, tous les récits qui charmaient leurs solitudes. A peine les différents langages, nés de la langue latine ou de l'idiome teutonique, bégayèrent-ils leurs premiers essais, à peine l'intelligence eut-elle le temps de se développer et d'employer ses nouveaux idiomes, instruments encore grossiers ; ce fut pour dépeindre les périlleuses aventures des héros, le monde en proie aux vaillants et aux heureux, quelquefois la faiblesse miraculeusement sauvée et toute la magie du destin.

Dès la première époque de la décadence, les romans grecs dont nous possédons encore quelques fragments, offrent des traces de ce nouveau penchant de l'esprit humain.

Bientôt l'Europe ébranlée reprend une forme stable : on voit naître les récits d'aventures périlleuses où sont célébrés

Les Ogiers, Lancelots et Rolands,  
De qui ly ménestriers font ly nobles romans.

C'est sur la même donnée d'héroïsme aventureux que repose le théâtre espagnol<sup>1</sup> auquel on pourrait donner pour épigraphe unique le titre d'une des comédies de Caldéron : *Lances de amor è de fortuna* ; « *Jeux périlleux de la fortune et de l'amour.* » Cette habitude de regarder l'in vraisemblance comme possible et le hasard comme roi du monde, devint commune à tous les peuples de l'Europe, et se teignit, pour ainsi dire, de la nuance spéciale qui caractérise leurs mœurs.

1. V. nos études sur LA FRANCE, L'ESPAGNE ET L'ITALIE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE. — Alarcon, — Gozzi, — Caldéron, etc. 1 volume. Charpentier, 1877.

De là nos fabliaux malins, qui respiraient à la fois le libertinage et la bravoure. De là les grands romans espagnols et les prestiges qui ont fait la gloire de l'Arioste. Richesses littéraires essentiellement modernes, la *Novela* des Espagnols, le *Conte* italien, le *Fabliau* du trouvère émanent de la même source. Ne méprisons pas ces trésors inconnus de l'antiquité païenne, auxquels nous devons non-seulement ces vieilles et charmantes narrations qui ont fait les délices de l'Europe, mais le *Roland furieux*, le chef-d'œuvre de Cervantes, une partie des créations de Shakspeare, les récits de Boccace, les plus heureux incidents de la scène moderne ; et même Gil Blas, reflet lointain du roman d'aventures, tableau comique et achevé des accidents du hasard dans la vie privée.

Au temps de Shakspeare, les romans du moyen âge, élaborés, retravaillés, rimés, traduits d'une langue dans une autre, étaient en grand honneur. Henri IV, traitant dans son conseil la plus grave des matières, citait sérieusement Palmerin d'Angleterre et Lancelot Gauvin<sup>1</sup>, pour prouver à M. de Sully et à deux autres barbes grises, qu'il devait se séparer juridiquement de Marguerite de Valois. L'immortel Cervantes écrivait *Persilès et Sigismonde*, roman plus invraisemblable que toutes les fictions si cruellement raillées par *Don Quichotte*. La plupart des drames de Rotrou et de Hardy son prédécesseur ne sont que les exagérations de ce genre facile et qui serait digne de mépris, s'il ne s'enrichissait de peintures vraies, d'éloquence et de poésie, si l'on se contentait d'y accumuler catastrophes sur catastrophes, improbabilités

1. Voyez le discours d'Henri IV en son conseil, à la suite du *Divorce satirique*, par d'Aubigné.

sur improbabilités. Une grande partie des pièces de Lope de Véga n'ont pas d'autre mérite que la fertilité d'invention nécessaire pour créer sans cesse de nouvelles ressources et prodiguer les *merveilleuses occurrences*, comme on disait au seizième siècle.

Shakspeare, dont l'esprit souple s'est plié à toutes les formes dramatiques en faveur parmi ses contemporains, n'a pris part qu'à deux ouvrages taillés sur ce grossier patron. L'un est *Périclès*, vieux canevas qu'il a retravaillé dans sa première jeunesse ; l'autre est le *Conte d'Hiver* (Winter's Tale), pièce invraisemblable, où son talent, mûri par les années, a laissé une empreinte bien plus profonde. La raison qui manque au plan de ces deux drames se retrouve dans les détails : c'est la vertu naïve triomphant de la destinée ; la supériorité des dons naturels sur les dons acquis ; la noblesse de l'âme aux prises avec le sort. Si vous avez lu dans un *doctrinal* quelque vieux conte plein d'intérêt, de mouvement et d'incohérence, vous pouvez vous faire une idée du charme de ces deux ouvrages et de leur invraisemblance étourdie.

Shakspeare ne s'occupe ici que de la surface brillante et fantastique des événements ; son pinceau rapide en esquisse les vicissitudes ; il ne voit qu'une suite de phénomènes bizarres dans le vaste tableau du monde. Il se rapproche des dramaturges espagnols, et comme eux il est tantôt lyrique, tantôt passionné, toujours mobile dans ses peintures.

Le pathétique des scènes, la création de quelques personnages admirables de naïveté et de grâce, rachètent l'incohérence du plan emprunté à la légende gothique. Dans *Périclès*, un mari qui s'embarque avec sa femme, près de mettre au monde un enfant, la voit mourir au milieu de la tempête : ce mélange de la

douleur intérieure et du danger présent, des convulsions de la nature et de celles du cœur est exprimé avec une simplicité qui touche au sublime. Dans le même ouvrage, une jeune fille, jetée par le sort dans un lieu de prostitution, non-seulement échappe aux dangers qui la menacent, mais répand autour d'elle comme une atmosphère de pureté et de vertu auxquelles cèdent les âmes les plus corrompues. Ainsi se relève, à force de vérité et de talent, la facilité triviale d'un genre où l'on peut réussir sans mériter aucune estime.

Dans le *Conte d'Hiver*, c'est encore un rôle de jeune fille qui fixe l'intérêt et sert de point central à un drame bizarre. *Perdita* est bergère et princesse, modeste et passionnée, tendre et fière à la fois : elle a été déposée tout enfant au milieu d'une forêt sauvage par un vieillard qui a reçu l'ordre de se défaire d'elle, il prononce, en s'acquittant de ce triste office, ces paroles touchantes : « Pauvre petite ! puisse le destin te sourire ! Voici l'orage qui commence ; pauvre enfant ! ainsi exposée à périr de froid et de faim ! Adieu ! adieu ! il faut remplir mon serment ! Le jour s'obscurcit, la nuit vient ! O malheureuse fille des rois ! que tu seras durement bercée pendant ton sommeil ! » Ainsi commence une vie d'infortunes à laquelle s'attache un vif intérêt.

Depuis le seizième siècle, notre horizon s'est agrandi. Nous ne voyons plus l'histoire des hommes et des empires comme un vaste caprice, mais comme le résultat de causes secrètes et profondes. Doit-on aujourd'hui prendre pour modèles les créations fantastiques que Shakspeare empruntait au goût populaire et sur lesquelles il a répandu tant de charme ? Ce serait oublier le but et l'essence même de l'art dramatique.

Rien n'est plus actuel que le drame ; il ressort des mœurs du peuple auquel il s'adresse et lui rend ce qu'il vient de lui emprunter. Curieux objet d'étude, Shakspeare n'est pas plus un objet nécessaire d'imitation qu'Eschyle ou Euripide. Comme l'auteur anglais a puisé dans les contes du moyen âge, dans les chroniques en vogue, dans les idées contemporaines, les richesses qu'il a fécondées, les formes dramatiques que son génie a rendues immortelles : c'est dans la société qui vit autour de nous et nous presse de son influence, que se trouvent toutes nos ressources : ce n'est maintenant ni sur Shakspeare, ni sur Sénèque qu'il faut se modeler, C'est la vie, la société, le monde existants qu'il faut reproduire : les modèles posent, copions-les ; il n'y a rien à gagner à cette servilité intellectuelle, que de tout temps en France on a subie avec engouement.

### III

Two Gentlemen of Verona. — Cymbeline. — As you like it.

La singulière variété de formes dont Shakspeare a revêtu sa pensée correspond aux goûts hétérogènes dont le temps où il a vécu se trouvait bigarré : époque vieille et jeune, naïve et pédantesque. Les raffinements de la civilisation italienne, objet d'imitation universelle, brodaient un fond de barbarie et faisaient tache sur des mœurs souvent grossières ; les souvenirs d'une antiquité mal étudiée se confondaient avec les traditions du moyen âge.

Ces dernières, émanant d'une source nationale et

toute chrétienne, constituèrent l'élément populaire. Quant à l'étude et à l'imitation des anciens, elles jaillissaient du fond des couvents ; c'était la partie factice et savante de la littérature. Résumant dans ses drames toutes les pensées contemporaines, Shakspeare leur donna une expression et une forme vivante, éternelle ! Les fées du Midi, l'éclatante ironie de l'Arioste, se jouent dans *le Songe de la mi-août*. Les sorcières du Nord dirigent la fatalité qui plane sur Macbeth ; les légendes et nouvelles espagnoles ont dicté ces étranges compositions où l'esprit d'aventures se meut et apparaît dans tous ses caprices, et dont le hasard est le seul maître. Nous ne nous sommes par arrêté longtemps sur ces dernières, qui se rapprochent beaucoup du théâtre espagnol : les événements s'y croisent, s'y brisent, s'y jouent dans tous sens, comme les rayons du soleil réfractés par une surface polie, traversent l'espace avec cette éblouissante rapidité que Virgile a décrite en des vers trop connus pour être cités<sup>1</sup>. Ces

1. Sicut aquæ tremulum, labris ubi lumen ahenis, etc.

Virgile a emprunté ce beau passage à un poète mal apprécié, *Apollonius de Rhodes*. L'éclat et les inflexions variées et sonores du langage hellénique, se prêtaient bien mieux que la sévérité de la langue latine à cette comparaison ingénieuse. Aussi l'avantage est-il resté au poète grec, quelle que soit la pureté du style virgilien. Camoëns, qui se servait d'un idiome remarquable par la plénitude et l'éclat des sons a introduit la même comparaison dans ses *Lusiades*. Je citerai cette imitation peu connue et digne de l'être :

Qual reflexo lume do polido  
Espelho d'ago o de cristal fermoso  
Che do rayo solar sendo ferido  
Voy ferir noutra parte luminoso :

O sendo da ozioza mau movido  
Pela casa do moço curioso  
Anda pelas paredes e telhado  
Traemulo qui e alli deossegado,

(*Lusiadas* 7, 86, 87, 26.)

esquisses, d'une facilité et d'une transparence admirables, n'ont de mérite que par les détails.

Le sujet est emprunté, sans aucun changement, à de vieux romans populaires. On retrouve toute l'histoire de *Perdita*, héroïne du *Comté d'Hiver*, dans les vieux poèmes du pays de Gal, et tel incident merveilleux dont Shakspeare a profité, si l'on prenait la peine d'en suivre exactement la filiation historique, ne serait plus qu'une antique fable religieuse, arrangée par les bardes, recomposée par les jongleurs chrétiens, retravaillée par quelque auteur de ballades.

Un autre emploi du genre fantastique, une autre espèce de drame dans lequel Shakspeare renonce à la vérité du monde réel, mérite plus d'attention encore ce sont ses pièces pastorales. Le génie philosophique du poète s'y prononce fortement, et la donnée originale de ces ouvrages résulte de l'une de ces singularités les plus piquantes du temps où l'auteur écrivait. Depuis un demi-siècle toute la chrétienté était en proie à d'horribles convulsions intestines et étrangères, religieuses et politiques. En France la Ligue expirait à peine ; en Angleterre, Henri VIII et sa fille Élisabeth n'avaient épargné ni le sang ni les tortures pour affermir sur leur tête la tiare anglicane. On vit des hommes tout couverts de fer, habitués aux controverses théologiques, aux perfidies italiennes et à la vie aventureuse des camps, s'éprendre, au milieu du feu et de la fumée des bûchers et des champs de bataille, d'une passion vive pour l'idylle et pour l'éplogue. Vous eussiez dit que des rêves de bonheur paisible les consolait de leurs maux réels, et qu'un besoin d'équilibre dont l'esprit humain ne peut se défaire les jetait, du monde sanglant qui s'agitait autour d'eux, dans un monde de bergerie qui les charmaient. D'Aubigné, l'un



des hommes les plus éloquents et les plus vrais de son siècle, a vu, dit-il, « un brave guerrier de ses amis, blessé dans la mêlée, aller s'asseoir sur le bord d'un ruisseau, et là s'occuper à graver le chiffre de sa belle sur l'écorce des hêtres, et à soupirer des élégies. » Ce singulier mélange des mœurs militaires et de l'affectation pastorale se montre sous des traits plus grossiers et plus étranges dans les sonnets d'un capitaine de *Lasphryse*, que peu de personnes connaissent et que personne ne lit<sup>1</sup>. Ce vieux partisan, tendre comme Tityre et Mélibée, raffiné d'honneur comme les plus braves de la cour gasconne de Henri IV, dévot comme on le pense bien, et cynique par-dessus le marché, ne va jamais au sermon que pour y voir sa maîtresse ; il lui fait sa cour dans l'église sous le nom du jeune Alcimadure ; il y récite son chapelet en prononçant à chaque grain qui tombe de ses doigts une lettre du nom de cette bergère, qui se nomme Églé : il va se plaindre de ses rigueurs au bord des ruisseaux en langage des halles ; et sans quitter un moment les formes de l'églogue, la houlette et la panetière, il supplie M. Saint-Antoine de favoriser ses amours, d'attendrir la cruelle, et de lui faire trouver « dans ses bras ronds cent voluptés mignardes. » Mélange grotesque ; objet de surprise pour qui ne connaît pas l'espèce humaine : quelles dissonances ne concilie-t-elle pas ?

Cette manie produisit la *Diane* de Montemayor, la *Galatée* de Cervantes, l'*Arcadie* latine de Sannazar, l'*Arcadie* anglaise de Sidney, et l'*Astrée* de Dufé, qui n'est elle-même qu'une *Arcadie* française. Tout cela fit fortune. Au milieu des agitations de la politique et

1. Poésies diverses du capitaine Mars (Marc) de Lasphryse, etc., 1598. — V. nos ÉTUDES SUR LE SEIZIÈME SIÈCLE EN FRANCE. 1 vol. Charpentier, 1877.

du scandale des schismes, une réaction singulière et secrète, ramenant tout à coup le règne de l'idylle, et remontant jusqu'au platonisme amoureux de Pétrarque, vint répandre sa fadeur pastorale sur tous les pays civilisés, sur toutes les cours de l'Europe. On regardait alors comme un modèle un ouvrage, où sous des couleurs moitié champêtres et moitié romanesques, l'auteur professait allégoriquement la science politique du seizième siècle; c'est l'*Argneis* de Barclay, livre admiré pendant un siècle, et que l'on ne peut parcourir sans dégoût. Les meilleurs esprits, de Thou, Montaigne, Bacon, Cervantes se laissèrent séduire. Élisabeth écrivit des sonnets champêtres que ses courtisans nommaient « mielleux » (*honey'd sonnets*) et où son langage est en effet celui d'une bergère et d'une vierge, deux titres qu'on peut également lui contester. Quelquefois, mais comme en dépit d'elle-même, elle oublie Pétrarque, redevient Élisabeth et reprend son caractère despotique : c'est ainsi qu'elle nous plaît davantage : — « Mon glaive (dit-elle dans la dernière strophe de l'un de ces sonnets curieux), mon glaive s'est longtemps reposé ; mais que les séditions se présentent ; que bannis des autres royaumes ils cherchent à jeter l'ancre dans le mien, qui ne souffre point de tels hôtes. Contre eux j'essaierai le tranchant rouillé de mon épée ; et quiconque aspire à de tels changements ; quiconque se réjouira de pareils troubles, j'abattrai sa tête<sup>1</sup>. » *I'll poll théir toppes.*

L'inspiration qui a dicté ce terrible sonnet n'était point douce et *emmiellée*, mais franche et fort éner-

1. No forrain banysh wyght  
 Shall ankor in our port ;  
 Our realme broockes no seditious sects :  
 Let them elsewhere resort !

gique. Ailleurs, la reine reprend son ton de bergère *platonique*, et ce contraste jette sur l'époque la clarté la plus vive.

Shakspeare, qui trouvait dans tous les goûts de son temps de nouvelles ressources pour son art, mit à profit, en homme de génie, le penchant de ses contemporains pour les délices pastorales. Quelques-unes de ses œuvres offrent des tableaux ravissants de cette existence paisible, idéale, rêveuse, indépendante; au lieu de tomber dans la fadeur et la monotonie de ses modèles, saisissant le côté philosophique de cette donnée, il plaça près de ses bergers ou au fond du drame, les tourments de la vie active, ses folles ambitions et son tumulte. D'une part la nature et la liberté dans tous les charmes, d'une autre, les occupations factices, la servitude perpétuelle, les mille chaînes que la société nous impose. C'est la pensée première qui a dominé plus tard Jean-Jacques Rousseau; c'est celle que Schiller, dans ses *Brigands*, a cruellement exagérée. Elle se trouve entière dans les *Deux gentilshommes de Vérone*, *Cymbeline*, et *Comme il vous plaira*. Toutes les idées intermédiaires qui devaient amener les peuples à cette terrible révolte contre la société que nous avons vu s'accomplir, sont franchies par l'écrivain du seizième siècle: il proclame par une divination étrange, les mêmes regrets et les mêmes désirs que Bernardin de Saint-Pierre, l'auteur d'*Émile*, Goëthe dans sa jeunesse, l'Anglais Godwin, ont éloquemment

My rustie sword through reste  
Shall thus his edge employ,  
To poll the coppes that seek such change  
Or gape for such like joy.

Les poésies de la reine Elisabeth, éparées dans de vieux recueils, mériteraient d'être recueillies, V. celles de Marie Stuart.

exprimés deux cents ans après. Au lieu de s'en tenir à des tableaux de bergerie et d'amour, comme Tasse dans son *Aminte* et Guarini dans sa pastorale, ce que Shakspeare développe, c'est le bonheur de l'indépendance, ce sont les délices de la rêverie enthousiaste et solitaire, l'exemption de toutes les convenances et de toutes les exigences factices, l'égalité universelle et primitive. Comme Jean-Jacques, il fait voir quels rapports intimes unissent ces goûts naturels et les penchans vertueux; combien dans la presse du monde, dans le calcul des intérêts qui s'y combattent, il est difficile de conserver la pureté de l'âme et le calme de l'esprit. Il va plus loin : sans se livrer comme Schiller à une déclamation frénétique, il laisse entrevoir dans les *Deux gentilshommes de Vérone* l'idée première qu'a outrée l'auteur allemand.

Les deux amis, héros de cette pièce, qui n'est qu'une admirable ébauche, sont d'un caractère fort différent : l'un, perfide, cauteleux, fécond en ruses et en flatteries, se parant de toutes les vertus et de tous les beaux semblants, réussit fort bien à la cour; l'autre, plein d'honnêteté et de loyauté, subit le sort commun aux gens qui manquent de cet utile savoir-vivre : il est banni de la même cour. Des brigands (*outlaws*), gens qui jouissaient alors en Angleterre d'une sorte de considération périlleuse, rencontrent l'exilé, le dépouillent, et contents du courage avec lequel il leur tient tête, ils lui offrent l'alternative de périr ou de devenir leur chef. Tout ceci serait assez triste si ces aventures n'étaient légèrement esquissées, et si plusieurs intrigues d'amour, les dangers courus par une jeune fille déguisée en page, la douleur d'une maîtresse abandonnée et le pardon qu'elle s'empresse de donner au coupable repentant, ne jetaient sur l'en-

semble de la pièce un vernis de frivolité gracieuse qui en déguise le fond. Le chef de brigands malgré lui, l'homme qui se trouve en lutte contre les lois, le banni, le coupable enfin, c'est l'homme vertueux. Shakspeare n'appuie pas beaucoup sur cette circonstance ; il indique seulement ce que peuvent faire le hasard et l'injustice des hommes ; et à peine a-t-il lancé contre l'incertitude de nos jugements, contre l'arrangement de la société ce trait oblique et caché, il se hâte de terminer son ouvrage par un dénoûment plein de force et de mouvement dramatiques.

Cette vie des forêts et des champs, que tous les poètes célébraient alors à l'envi, n'apparaît que de loin dans les *Deux gentilshommes de Vérone*. Elle occupe la plus grande partie de *Cymbeline*, roman d'intrigue et tragédie pastorale. Le poète s'est plu à y représenter avec tous les développements de son éloquence, le bonheur des exilés qui abandonnent les plaisirs de la société pour jouir des biens de la nature. Deux jeunes princes, élevés dans le désert par le sage Bellarius, ignorent leur naissance : cependant leur héroïsme naïf, leur instinct de gloire et de grandeur se trahissent dans leurs moindres discours. Imogène, héroïne de la pièce, personnage d'une grâce et d'une innocence idéales, se trouve exposée à tous les périls. Errante au milieu des forêts, elle arrive, déguisée en homme, à la caverne qui sert de demeure aux jeunes princes. Les jeunes gens qui n'ont jamais vu que leur vieux père, s'éprennent de l'amitié la plus touchante pour l'hôte mystérieux, le bel enfant qui leur est envoyé par le ciel. Cette tendresse de cœur, que rien ne trouble, qui n'est mêlée d'aucun intérêt, d'aucune passion violente et vulgaire, est remplie d'un charme qui s'accorde merveilleusement avec la paix de la solitude sauvage où

vivent Arviragus et son frère. Des scènes de chasse jettent du mouvement dans cette admirable partie de la pièce, et un enthousiasme de dévotion naïve vient s'y mêler. Bellarius, précepteur des jeunes gens et qui passe pour leur père, les éveille dès l'aube.

BELLARIUS.

Sous le feuillage épais dont la grotte est voilée,  
L'aube vient de briller ; enfants, éveillez-vous ;  
Enfants, voyez le ciel et tombez à genoux !  
Entendez-vous la voix de cet oiseau sauvage  
Qui chante et vous invite à rendre un saint hommage  
Aux feux naissants du jour qui vient frapper vos yeux.  
Salut, feux du matin !

LES PRINCES.

Salut ! ô vastes cieux ! !

BELLARIUS.

Partons, enfants, partons ; à la chasse ! à la chasse !

Tel est le sublime dans Shakspeare ; la simplicité l'accompagne toujours. A ces scènes charmantes il a opposé un vif mouvement d'intrigues, une cour pleine de faussetés, d'artifices et de méchanceté, surtout un caractère de prince niais, fat, imbécile et prétentieux, le prince Cloten ; ce portrait est un chef-d'œuvre. Élevé à la cour, il joint à tous les penchants vils, à toute la bassesse imaginable l'affectation des belles manières. On ne peut méconnaître le dessin de Shakspeare qui, dans le même ouvrage, prêtant un délicieux prestige à la naïveté des mœurs, à l'élégance naturelle des jeunes princes solitaires, réserve tous les ridicules

1. Acte IV, scène III.

2. *Hail, heaven ! hail, heaven !*

pour un personnage que l'éducation de la cour n'a pu former, et fait ainsi triompher la noblesse innée de l'âme sur les distinctions arbitraires et acquises.

*Cymbeline*, qui réunit l'intérêt des romans d'aventures, des drames espagnols, des peintures de mœurs les plus achevées, de la pastorale lyrique la plus suave et de la méditation philosophique la plus profonde, me semble un des chef-d'œuvre de Shakspeare. L'intrigue en est complète, claire et rapide ; les lois de la perspective dramatique y sont si bien observées, une demi-teinte mélancolique verse sur l'ensemble quelque chose de si harmonieux et de si doux, que les intelligences les moins poétiques en seraient émues ; Madame du Deffant elle-même, esprit fin sans étendue, sans portée et sans chaleur, avoue dans ses lettres à Walpole qu'elle admire *Cymbeline*<sup>1</sup>.

Shakspeare a voulu faire aussi son Arcadie ; alors tous les gens d'esprit créaient la leur ; c'est la pièce intitulée *As you like it*, titre qui signifie à la fois *comme il vous plaira* et *comme vous l'aimerez*. Drame sans intrigue, pastorale sans fadeur, satire sans amertume ; c'est, de tous les ouvrages de la scène moderne, le plus original. Des bannis politiques, un roi exilé par un usurpateur, un jeune homme chassé de sa famille et privé de son patrimoine, se trouvent réunis dans la forêt des Ardennes. La même pensée que nous avons remarquée dans les *Deux gentilshommes de Vérone* et *Cymbeline*, se déploie ici tout entière ; jamais la fraîcheur des bois, les loisirs de la campagne, le bonheur du rien-faire, les délices d'une vie sans entraves ne furent si éloquemment, si vivement, si naïvement dépeints. C'est loin de la ville, vers la fin d'un bel et

1. Tom. II, p. 35.

doux automne, que vous devez lire ce drame singulier, dans quelque grande forêt solitaire dont vous entendez frémir sous vos pas les feuilles séchées et jaunies. C'est alors que l'on sent profondément l'alliance intime du génie de Shakspeare et de la nature; qu'on s'associe à ces images ravissantes d'une vie sans trouble et sans peines, d'où le bruit des intrigues et des misères humaines n'approche plus. Les habitants de la forêt n'ont ni montres ni horloges; leurs journées, comme celles des habitants de l'île Bourbon dans le roman de M. de Saint-Pierre, se règlent sur le cours du soleil. Ils vivent sans compter les heures, non pour le savoir ou la gloire, mais pour le bonheur. Une liberté sans bornes, une douce rêverie une contemplation voluptueuse remplissent les pensées et les âmes; une bienveillance universelle et philosophique, une profonde pitié pour les agitations de la vie, respirent sous ses ombrages épais, dans cette retraite où l'on oublie tout excepté la bonté, la volupté et la tendresse.

L'écho lointain d'un monde orageux arrive comme un bruit vague jusqu'aux portes de la solitude, et murmurant à l'oreille des exilés, leur rend leur situation plus chère et plus douce. Quelques fois le tumulte de la chasse, les fanfares du cor, les soupirs et les ivresses de l'amour animent le paysage. Jamais la volupté ne se montra plus naturellement alliée à la vertu; jamais la nonchalance ne fut plus séduisante et la mélancolie plus *friande*.

Shakspeare n'a pas fermé les yeux sur le ridicule de cette existence molle et rêveuse qui, selon toute apparence, s'accordait avec son penchant<sup>1</sup>. Deux

1. Shakspeare, à quarante-huit ans, se retira dans sa petite maison de Stratford-sur-Avon, d'où il ne sortit plus.



personnages, un fou et un philosophe, combattent en les exagérant les chimères que le poète a évoquées. Le bouffon, qui se nomme *Pierre-de-touche*, Touchstone (mot insignifiant en français, grotesque en Anglais) se moque des prétentions vaporeuses des autres acteurs, surtout du ravissement de l'amour céladonique : il choisit la plus laide des bergères, en fait sa Dulcinée, l'idéalise, la pare de toutes les grâces et de tous les trésors de la beauté, et va promenant ses ironiques amours parmi les autres bergers de la forêt.

Quant au philosophe Jacques, *melancholy Jacques*, il est de bonne foi, et plus à plaindre que ridicule ; c'est le Misanthrope de Shakspeare.

Plus contemplatif que l'Alceste de Molière, épris seulement de la solitude et de la rêverie, ce don Quichotte de la méditation philosophique se couche au pied d'un arbre ; là il rêve aux vicissitudes de la fortune, à la fausseté des mortels, aux mœurs que la société se fait à elle-même, à la tyrannie que l'homme prétend imposer aux animaux, qu'il asservit ou qu'il égorge. Une citation donnera quelque idée de cette singulière idylle Philosophique.

La scène est dans les Ardennes, où le vieux duc vit retiré avec ses compagnons d'infortune :

LE DUC EXILÉ, au milieu de ses courtisans.

Eh bien, frères d'exil, compagnons, que vous semble ?  
Depuis que dans ces lieux le malheur nous rassemble,  
Il s'est passé, je crois, bien des jours, bien des ans.

Autrefois sous la pourpre, esclaves éclatants,  
Nos jours, qui s'écoulaient chargés d'inquiétudes,  
Valaient-ils le loisir de cette solitude ?

Fausseté, ruse, envie et dehors mensongers,  
Habitants de la cour, j'échappe à vos dangers.  
Quels maux redoutons-nous en ce bois solitaire ?

La douleur imposée à notre premier père?  
L'orage dans le ciel et les vents irrités,  
Et le froid de l'hiver et l'ardeur des étés.  
Moi, quand la bise souffle à la fin de l'automne,  
Lorsque ma tête tremble et que mon corps frissonne,  
Cette étreinte du froid qui me fait tressaillir  
Me dit que je suis homme et que je dois mourir;  
Conseiller éloquent, fidèle, mais sévère,  
Qui de ma royauté dédaigne la colère,  
Je l'écoute et souris, et je me dis tout bas :  
« Il vaut mieux qu'un flatteur ; il ne me trompe pas ! »

1. Acte II, scène 1<sup>re</sup>.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

W. SHAKSPEARE

---

DRAMES HISTORIQUES

DOCUMENTS RELATIFS AUX DRAMES HISTORIQUES  
DE SHAKSPEARE.

W. Hazlitt. *Lectures on the Characters of Shakspeare's Plays*. London 1817, in-8°.

Sir W. Scott. — *Essay on the Drama*. *Encyclopædia Britannica*, Supplément, 1819.

Aug. Skottowe. — *Life of Shakspeare*. London 1824, 2 vol. in-8°.

Coleridge. — *Notes and Lectures on Shakspeare*. London 1849.

H. Reed. — *Lectures on English History and Tragic History as illustrated by Shakspeare*. Philadelphia 1856, in-8°.

# DRAMES HISTORIQUES

---

www.libtool.com.cn

## I

Impartialité de W. Shakspeare. — Richard II. — Richard III.

De toutes les qualités de Shakspeare, celle qui le caractérise spécialement, c'est l'impartialité. Observateur inexorable, il juge les hommes avec une froideur qui désole et une profondeur qui effraie, découvre la plus légère faiblesse dans la plus haute vertu, la moindre nuance de vertu dans l'âme la plus criminelle, et ne prend la peine de tirer aucune conclusion de ses remarques. Vous diriez quelque intelligence suprême reproduisant pour ses menus plaisirs le drame de l'histoire, et inaccessible aux passions qu'elle dépeint et qu'elle analyse. Ce poète, si souvent raillé comme un auteur frénétique et barbare, est surtout remarquable par un jugement si haut, si ferme, si impitoyable, qu'on serait tenté d'accuser une observation si impassible, et de la juger trop cruelle envers la race humaine.

Les pièces historiques de Shakspeare portent ce caractère au plus haut degré. Le génie pittoresque, rapide, véhément, qui les a dictées, semble soumis lui-même à la loi supérieure d'un jugement ironique dans sa clairvoyance. Sensibilité sympathique; force

ardente d'imagination; éloquence des émotions; tous ces dons brillants se subordonnent, dans cette intelligence extraordinaire, à une sagacité froide et même moqueuse, qui ne pardonne et n'oublie rien. Aussi les drames dont nous parlons sont-ils pénibles comme de l'histoire. Eschyle montre la fatalité planant sur le monde; Caldéron ouvre le ciel et l'enfer, explication de l'énigme de la vie; Voltaire fait de son drame l'instrument de ses doctrines. Shakspeare cherche la fatalité dans le cœur même des hommes; et quand il nous le fait voir si bizarre et si incertain, il nous apprend à contempler sans surprise les singularités et les caprices de la destinée. En lisant les drames purement poétiques, auxquels ce grand poète a donné tant de vraisemblance, nous nous consolons en pensant que ces malheurs sont imaginaires et que leur vérité n'est que générale. Les chroniques dialoguées que Shakspeare a esquissées sont trop réelles: voilà des maux irrévocables, des scènes que le monde a vues, des horreurs qu'il a souffertes. Plus les détails qui ont dû accompagner ces événements sont frappants de vérité, plus ils nous font mal. Plus l'auteur est impartial, plus il nous blesse. Cet emploi d'un grand talent n'est plus qu'une froide et profonde satire de ce que nous sommes, de ce que nous serons et de ce que nous fûmes.

Né après les dernières convulsions du moyen âge expirant, Shakspeare a retracé dans ses pièces historiques les cent années qui précédèrent sa propre naissance. C'est une galerie chevaleresque, où sont suspendues les cottes de maille et les massues du quatorzième et du quinzième siècle. Vous voyez réunis sous leurs gonfanons et leurs bannières les fiers paladins de cet antique brigandage. Ils revivent;

leurs cœurs indomptés battent contre leurs cuirasses; leur sang bouillonne pour le combat; leurs paroles sont menaçantes comme leurs glaives. Le poète ne les flatte pas; il ne les calomnie point. Il ne leur prête ni loyauté, ni vertus surhumaines, ni principes exaltés. Il n'en fait pas des monstres ou des lâches. Reconnaissant pour unique droit celui de la force, audacieux à mal faire et à défendre leurs actes, ces barbares ont de la grandeur sans moralité et du courage sans justice. Écoutez, dans *Richard II*, Aumerle repousser l'imputation d'avoir trempé dans le meurtre de Gloster : vous croirez avoir vécu parmi ces hommes de fer; vous entendrez le défi de ces âmes iniques et intrépides.

FITZWATER, à Aumerle.

Voici mon gage, Aumerle! De par la lumière de ce soleil qui tombe sur ton casque! tu t'es vanté en ma présence, je le jure, d'avoir donné la mort à Gloster. Je le jure; et si tu le nies, tu mens! Tu mens, dis-je, et la pointe de mon épée étouffera ton mensonge au fond de ce cœur félon qui l'a forgé!

AUMERLE.

Lâche! tu n'oserais vivre assez pour me voir en champ clos!

FITZWATER.

Ah! sur mon âme, que ne puis-je t'y voir au moment où je parle!

AUMERLE.

Fitzwater! tu mens par ta gorge.

PERCY.

Je garantis son honneur : Aumerle, voici mon gage. Il t'accuse avec raison; je le soutiendrai jusqu'au dernier souffle. Prends mon gant, si tu l'oses!



## AUMERLE.

Puisse jamais le fer de ma vengeance ne percer désormais la cuirasse d'un ennemi, si je ne réponds à votre appel ! Tous je vous défie. Fussiez-vous cent, oui, je vous défie, etc. »

La première partie, ou, si l'on veut, la première pièce de cette grande chronique anglaise est d'un intérêt si douloureux qu'il est impossible de la jouer sur le théâtre. Le *Roi Jean*, qui renferme les passages les plus pathétiques et les situations les plus déchirantes ; le *Roi Jean*, où se trouve cette admirable scène d'Hubert et du jeune Arthur, est une révélation si poignante de la politique des camps et des cours, qu'à moins de vivre dans une république, on ne peut, sans une espèce de crime de haute trahison, exiger qu'elle soit représentée. La perfidie de Jean, la mort d'Arthur, la douleur de Constance nous apprennent comment les hautes dignités et la puissance se rient sans pitié des affections de la nature et des promesses les plus saintes. Cette froide audace avec laquelle chacun soutient sa cause, les mains baignées dans le sang ; cette espèce de dignité de langage que tous conservent dans le crime ; cette raison d'État qui n'est que la légitimité du vol et du meurtre ; cette profonde indifférence pour la vie des hommes ; cette fatalité attachée au pouvoir qui regarde comme permis ce qu'il peut oser, causent une inexprimable angoisse. Au milieu des jeux cruels de la politique sont placés une mère et un enfant, Constance et Arthur. Tous deux sont écrasés, comme ces victimes que le char de Jagernaut brise et mutilé sous ses roues sanglantes. Abandonnés de leurs amis, trompés par leurs parents, ils font valoir en vain des droits réels, et Shak-

speare les traite comme l'égoïsme de l'ambition a coutume de traiter les innocents dénués de secours. Il montre leurs larmes, leurs prières stériles, leur désespoir et passe outre. Habitué à s'identifier avec tous les caractères qu'il produit (sur la scène) à faire disparaître l'auteur dramatique, à se constituer le greffier impassible de l'histoire, il découvre ensuite les secrets des cabinets; il prouve qu'Arthur doit périr. Shakspeare est le poète des hommes d'État : c'est le Taccite du drame.

Il y a dans cet ouvrage un caractère de femme chez qui la violence et la fougue se mêlent à la tendresse maternelle la plus profonde. Constance, mère du jeune Arthur, voit son fils accablé par le sort : alors s'établit une lutte entre elle et la fortune; plus elle se sent malheureuse, plus elle est inflexible. Elle ne s'abaisse point à la prière et finit par trouver dans son désespoir l'orgueil d'un douloureux triomphe.

— « J'aime mon malheur, s'écrie-t-elle; je m'assieds là, sur la terre nue. Dites aux rois qu'ils s'assemblent et que mon désespoir les convoque à ses pompes! »

Puis la dignité d'une reine s'étant ainsi jointe à la dignité de l'infortune, quelles paroles pathétiques!

#### CONSTANCE.

« Le reverrai-je au moins dans le ciel, Père cardinal, le reverrai-je, mon fils? Ah! depuis le premier né de toute la race humaine, aucun enfant ne fut plus aimable et plus beau! Et maintenant la douleur va ronger ma fleur chérie, détruire sa fraîcheur, flétrir sa beauté. Mon Arthur ne sera plus qu'un fantôme creux et hâve! Il sera pâle et maigre! puis il mourra. Quand j'irai le retrouver dans le ciel, je ne le recon-

naitrai plus; et jamais, non jamais, je ne reverrai mon Arthur, mon pauvre enfant!

LE ROI PHILIPPE.

Vous aimez votre douleur plus encore que votre fils.

CONSTANCE.

J'aime ma douleur! Oui, je l'aime! Elle me rend mon fils absent, elle prend sa place, elle m'entoure de son souvenir, elle reproduit partout son image. Elle répète ses paroles, me rend ses caresses, se revêt de ses parures. Elle est mon fils, elle est moi-même. Laissez-moi chérir ma douleur. »

Le roi Jean, qui donne son nom à l'ouvrage, n'est que l'intérêt de la couronne personnifié. Il ne se complait pas dans le crime; quand il le trouve facile, utile et désirable, il l'accomplit. Accessible aux remords, sans grandeur et sans force intellectuelle, il nous révolte quand il commande le meurtre, et son repentir n'a rien de touchant. C'est une des conceptions les plus profondément vraies de Shakespeare que ce caractère égoïste qui n'a pas la vigueur nécessaire pour devenir scélérat complet; vérité commune de l'espèce humaine, mélange de faiblesse et de mauvaises pensées, dont le monde offre mille exemples.

La merveille peut-être de cette pièce, c'est un rôle de bâtard, insouciant, gai, brave, regardant le monde comme une comédie dont l'irrégularité de sa naissance lui donne le droit de rire tout haut. Fils illégitime de Richard, il joint aux qualités de son père, une gaieté de tempérament, une ironie en dehors, une vivacité à la Figaro, une activité d'épigrammes, qui lui font jouer en sens inverse, le rôle

du chœur antique. C'est le moraliste bouffon, chargé de présenter sous leur point de vue ridicule les forfaits politiques et les révolutions d'empires. Il a de la force dans le caractère, de la bravoure, de la bonne humeur, et sa continuelle plaisanterie ne lui enlève rien de sa dignité. Vous le voyez, heureux de sa naissance, fier de son père, charmé de se trouver en dehors de la ligne commune, se moquant de ce frère légitime, qui, tout en héritant de la fortune et du titre des Faulconbridge, est si maigre et si débile, qu'un souffle le renverserait. Né du hasard, il rend un culte à son vrai père, qu'il croit le dieu du monde :

« Monde insensé! drame comique! monarques bouffons! L'un manque à son serment comme on brise un verre; l'autre, pour nuire à son ennemi, renonce à ses propres droits. Tout est parjure, compromis, capitulation de conscience; le hasard et l'occasion nous chatouillent et nous séduisent. Placés sur semence glissante, mendiants et rois, vierges et vieillards décrépites, guerriers et prêtres, nous cédon tous au penchant qui nous entraîne. C'est le grand chemin du monde entier. Ce qui nous est commode est notre loi; déception perpétuelle, duperie, attrait irrésistible. La boule même du globe va comme elle est lancée. Et nous, tous tant que nous sommes, pauvres boules de verre, nous roulons dans notre misérable orbite! La liberté, la volonté, où sont-elles? **Fi donc!** quelle honte! De la guerre à la paix, du serment au parjure, aller comme le veut le hasard, comme la commodité nous pousse! Suivre le mouvement que l'occasion nous imprime! Et moi! moi-même? suis-je à l'abri de la circonstance? lui ai-je

résisté? Non certes. Ai-je repoussé les avances de la fortune? Non. Il faut donc attendre, pour blâmer les autres, que je sois sûr de ma propre force. Cependant roulez, roulez, monarques et gueux, comme la bille sur le tapis; parlez de vos volontés, vantez votre puissance; riches, insultez les pauvres; pauvres, insultez les riches; tristes jouets, vous avez tous un maître, le hasard; une reine, la circonstance. Hasard! je t'adore! »

Peut-on inventer un commentaire plus poétique et plus plaisant de ce mot de Montaigne<sup>1</sup> : « Le monde est une branloire perenne. »

On connaît cette scène où le jeune Arthur, par ses enfantines caresses, attendrit le geôlier qui s'apprête à brûler avec un fer chaud *ses pauvres yeux!* Jamais le pathétique simple n'a été poussé plus loin. Une scène plus profonde de conception a été moins souvent citée; c'est celle où le faible et cruel monarque, sur le point de perdre la couronne, se repent du meurtre d'Arthur, et appelle auprès de lui Hubert, l'exécuteur de ses ordres.

#### LE ROI JEAN.

Pourquoi viens-tu me parler sans cesse du jeune Arthur et de sa mort? Pourquoi veux-tu me remplir de crainte? C'est toi qui as tué Arthur; si j'avais des raisons pour désirer sa mort, quelles étaient les tiennes pour l'assassiner?

#### HUBERT.

Lesquelles? Vos ordres, sire!...

1. V. plus haut, SHAKESPEARE, TRADUCTEUR DE MONTAIGNE, etc.

LE ROI.

Malédiction des rois ! être entourés d'esclaves qui épient leurs caprices ; qui font de leur regard une loi ; qui versent le sang des hommes sous la garantie d'un mot échappé au hasard ; qui cherchent dans un coup d'œil, égaré peut-être, l'autorisation de forfaits à commettre !

HUBERT.

Voici votre signature ; voici votre sceau ; je suis lavé de ce que j'ai fait.

LE ROI.

O quand viendra ce jour où le ciel comptera avec la terre ? Alors ce sceau et cette signature porteront contre nous témoignage pour la damnation éternelle ! Mon Dieu ! à combien de crimes nous pousse le seul aspect des instruments du crime ? Si je ne t'eusse pas trouvé près de moi, misérable, marqué du doigt céleste noté, désigné pour l'infamie, jamais mon esprit n'eût conçu l'idée du meurtre ; mais quand je découvris sur ton affreuse figure la prédestination au meurtre, la possibilité de le commettre m'apparut. Toi, pour plaire à un roi, tu n'a pas eu conscience de tuer un prince ?

HUBERT.

Sire...

LE ROI.

Il ne fallait que remuer la tête, ou seulement garder le silence ; jeter sur moi un regard incertain, me demander une explication, pendant que je déroulais obscurément mes vagues pensées. Tes craintes eussent éveillé mes remords ; la honte m'aurait pris, je me serais tu. — Mais jusqu'à mon silence, tu as tout compris. Ton âme criminelle a entendu le langage muet de mon âme égarée. Ta main s'est engagée sans

peine à ce crime détestable que ni ma bouche ni la tienne n'osent nommer. Misérable, hors de ma vue! ne reviens jamais! Mes nobles m'abandonnent; aux portes mêmes de ma capitale les armes étrangères m'insultent. Hélas! dans mon sein mortel, dans ce royaume de sang, règnent la discorde et le tumulte; ma conscience indignée se révolte contre la mort de mon cousin.

HUBERT.

Sire, j'apaiserai la révolte de votre conscience; armez-vous contre le reste de vos ennemis. Arthur vit; ma main est vierge de sang. Je ne connais pas de pensée meurtrière. Si mes traits sont grossiers, mon cœur est bon : jamais l'idée ne m'est venue d'égorger un innocent enfant.

LE ROI.

Il vit! cours! assemble mes nobles, qu'ils sachent la vérité : que leur obéissance me soit rendue! Pardonne, pardonne à ce que ma douleur a dit de toi : non, ton visage n'est pas celui du crime, la fureur m'aveuglait... Va, cours, amène-les ici, mes prières sont trop lentes! ah! devance-les! »

*Richard II* est l'histoire des calamités d'un roi faible et despote. Si l'on méprise le roi Jean malgré ses remords, on a pitié de ses fautes; telle est la magie du talent de Shakspeare. Le roi s'éclipse à ses yeux, l'homme souffrant se montre seul; notre commisération accompagne sa terrible chute. Il commence par se jouer de la vie et du bonheur de ses sujets, non par cruauté, mais par une conviction intime de son droit divin : il jette dans l'exil un grand-vassal; il usurpe les propriétés des citoyens, il repousse les terribles prophéties de son oncle au lit de mort. Chacun

de ces actes tyranniques est un pas qu'il fait vers le malheur : nous voyons, avec une sorte de tristesse philosophique, cet enivrement du pouvoir ; et si nous ne pouvons nous empêcher de le blâmer, nous le concevons du moins. **A côté de ce roi** qui creuse sa tombe, la puissance de Bolingbroke grandit et s'élève. C'est le héros de la pièce.

Attendre et servir l'occasion ; prévoir de loin ses avantages ; les saisir au moment précis ; éviter le danger sans avoir l'air de le craindre ; accomplir une usurpation systématique et audacieuse : mêler l'humilité à la témérité, la supercherie à la bravoure ; tels sont les moyens de Bolingbroke. Shakspeare développe ces ressorts avec une habileté incroyable : on voit cette ambition toujours active environner le trône de pièges ; bâtir sa puissance sur l'opinion ; rattacher à son intérêt tous les intérêts et toutes les craintes ; s'élever par degrés d'une soumission apparente à une rivalité avouée, puis à une prépondérance réelle et silencieuse ; faire planer son ascendant sur la tête du monarque, et le forcer enfin à se dépouiller lui-même de la pourpre qui lui pèse.

A la terreur mêlée de curiosité que ce caractère excite, joignez l'intérêt de pitié profonde que celui du roi fait naître ; — une pitié sans estime. La folie, les vices, les travers, les infortunes de Richard, son impuissance à soutenir le sceptre, son désespoir en le quittant ; ses pleurs indignes d'un roi, ses regrets dignes d'une femme ; ces mouvements nerveux qui se rapprochent du délire ; ce reste de dignité royale qui s'allie à son avilissement ; cette commisération qu'il a de lui-même ; ce mépris pour sa faiblesse ; toutes ces nuances si bien saisies, forment un ensemble qui arrache des larmes, sans commander le respect. Nous



reconnaissons un être débile, gâté par l'usage et l'abus de l'autorité, incapable de la garder avec honneur et de l'abdiquer avec calme; écrasé par Bolingbroke comme un faible oiseau par un aigle; tremblant sous cette serre cruelle qui le déchire et l'anéantit; sans énergie pour l'amour comme pour la haine; mais si cruellement sensible à tous les coups de la mauvaise fortune, si habitué à ne pas souffrir, si complètement étranger à l'héroïsme qui brave le sort ou à l'impassibilité qui échappe à ses blessures, que jamais victime plus palpitante et plus gémissante ne fut immolée sur l'autel des révolutions. De là cette sympathie qu'il nous inspire en dépit de nous-mêmes : nous oublions le tyran; nous voyons les mortelles souffrances de l'homme; nous le pleurons, nous le sauverions volontiers. Nous nous sentons entraînés vers son infortune, par ce mouvement d'équité généreuse qui repose au fond de tous les cœurs; et quand Bolingbroke le traîne à sa suite, comme ornement de son triomphe, c'est le triomphateur que nous sommes tentés de maudire, c'est le roi méprisable et opprimé que nous aimons.

Une scène de peu d'importance renferme une de ces pensées mélancoliquement philosophiques dont Shakespeare est prodigue.

Richard prisonnier à Pomfret nous associe dans un long monologue à ces douleurs d'une âme faible, affreuses parce qu'elles manquent de contre-poids. Richard entend de la musique, et pleure : « Une musique douce est cruelle, dit-il, quand on a été roi et qu'on se sent esclave ! » Alors un pauvre *groom* des écuries de l'ancien monarque profite de l'accès facile que son rang dans le monde lui procure, pour rendre visite à Richard.

LE VALET.

Salut, noble prince!

RICHARD, regardant attentivement l'habit du valet.

Salut, noble pair! Et qui es-tu, toi, qui viens me voir? Nul ne me rend visite, excepté ce triste personnage qui m'apporte des aliments et fait vivre ma misère.

LE VALET.

J'étais un pauvre *groom* de tes écuries, alors que tu étais roi. J'ai marché de Londres ici, toujours à pied, pour voir une fois encore la figure de mon maître. Ah! comme mon cœur a saigné, quand Bolingbroke, au jour de son couronnement, a monté ta belle jument barbe! cet animal qui t'a si souvent porté; que j'ai soigné de mes mains!

RICHARD.

Ah! c'est Barbarie que Bolingbroke a monté ce jour-là! et comment allait-elle?

LE VALET.

Elle hennissait de joie.

RICHARD.

«C'est une ingrate; mais les hommes le sont aussi. Ne les ai-je pas, comme elle, nourris de ma main, etc.»

L'intérêt triste et profond de cette tragédie n'a pas servi à sa gloire. *Richard II* a été écrasé par le brillant et fougueux *Richard III*. Tous les acteurs novices préfèrent pour leurs débuts le rôle du *sanglier royal*<sup>1</sup>, dont l'effet dramatique est puissant. Cepen-

1. *The royal bear.*

dant *Richard II*, ce drame où l'autorité suprême se montre si digne de pitié pour les fautes qui lui sont inhérentes et par les calamités qui l'accablent, est l'un des beaux titres de Shakspeare.

A mesure que les siècles s'écoulent, les généralités philosophiques perdent leur influence. Depuis longtemps on avait dit que le pouvoir est un danger pour la vertu et pour le bonheur. Il était réservé à Shakspeare, non d'expliquer, mais de montrer par quels degrés il s'acquiert; à quelle invincible destinée il obéit; quelle magie fatale il exerce, et comment il se suicide par ses fautes.

Les anciens n'avaient pas d'autre divinité de leur scène que le *Destin*; leurs tragédies sont un hymne au *Fatum*. Shakspeare nous fait assister aux conseils secrets de ce *Fatum* et nous montre chacun de ses personnages façonnant sa propre destinée. Voilà la vraie philosophie. Il a fallu tout le génie de Racine pour rendre acceptable sur le théâtre moderne le système fataliste des anciens. Phèdre obéissant à l'influence qui la poursuit; Oreste guidé par les Furies et puni par elles, sont les vrais symboles du paganisme.

## II

Henri IV. — Falstaff. — Création Shakspearienne.

Henri VI. — Le roi Jean. — Henri VIII.

Les deux parties de *Henri IV* sont aussi populaires que *Richard II* l'est peu.

La première partie de *Henri IV*, une des pièces de Shakspeare les plus amusantes par l'esprit, la gaieté, la verve, la variété des couleurs et le discernement

avec lequel les caractères sont tracés, avait pour modèle un vieux drame que l'on jouait depuis longtemps sur les théâtres de Londres, quand Shakspeare essaya de le refondre : *The glorious victories of king Henri the fourth*. Il est impossible de douter que Shakspeare ait eu cet antique volume ouvert sur sa table en écrivant la 1<sup>re</sup> et la 2<sup>e</sup> partie de Henri IV. Toutes les données de cette pièce en deux parties apparaissent dans l'ouvrage antérieur. Là, comme chez William Shakspeare, un prince débauché se convertit à la sagesse en montant sur le trône; là aussi, le vieux roi s'effraie de l'étourderie et de la légèreté de son fils; la même bande de fripons environne l'héritier présomptif de la couronne et espère l'impunité sous son aile. Non-seulement dans la pièce du prédécesseur de Shakspeare on retrouve les mêmes compagnons de plaisir et de vol, mais un vieux mécréant, sir John Oldcastle, se distingue particulièrement entre eux; c'est le prototype de Falstaff. Les deux ouvrages marchent de même; les deux auteurs ont puisé aux mêmes sources; les mêmes incidents se croisent dans les deux pièces; les mêmes passions s'y meuvent, seulement l'une absurde et l'autre admirable.

Les personnages du vieil auteur n'ont pas de vie, ne disent rien, n'expriment rien; c'est la chronique découpée en morceaux. Shakspeare qui n'a rien créé dans cette pièce en est devenu le seul créateur.

Aux marionnettes de l'ancien dramaturge il a donné une âme, il les a pénétrées de son souffle; il les a créées dissemblables, plaisantes et sublimes, comme Dieu fit les hommes. Esprit, caractères, habitudes, il leur a tout donné. Qu'y a-t-il en effet dans cette première partie dont l'imagination la plus commune ne puisse fournir l'idée brute et originelle? Un jeune

libertin, un vieux fanfaron, des escrocs subalternes, un roi mourant, un soldat farouche et impatient.

Avoir du génie (selon la critique moderne et effrénée), c'est créer, c'est-à-dire quitter le possible pour le faux, exciter je ne sais quelle fermentation de la pensée qui donne pour résultat une écume sanglante et corrompue ! Voilà le génie ! Il ne doit rien dire comme les autres. La nature est vieille ; la vérité, décrépite ; nous avons tant vu le soleil, avec son disque rond et ses longues flèches de feu ! « Montrez-le-nous, comme dit Shakspeare, habillé de satin rose ou de taffetas violet ; un nouveau soleil, quelque soleil refait de la main de l'homme, et qui ne ressemble pas à l'autre ! »

Le pauvre Shakspeare ne l'entendait pas ainsi ! Tout génie qu'il fût, il étudiait. C'était (je l'ai prouvé plus haut) un homme qui n'avait pas fait ses classes<sup>1</sup>, mais qui s'était fait savant tout seul. Contes, histoires, drames, chroniques, œuvres théologiques, sonnets amoureux ; tout ce que la presse du seizième siècle imprimait, tout ce qui lui tombait sous la main, il le lisait ; et ses drames sont encore une véritable encyclopédie de ce temps-là. Il se mettait à l'œuvre de bonne foi, avec la naïve et persévérante volonté de l'artiste qui se défie de lui-même et ne néglige aucun secours. Il ne dédaignait pas les travaux ; il fallait le voir, au contraire, empruntant un détail au chroniqueur Hollinshed, un trait à l'historien Stowe ; approfondissant les caractères comme Albert Durer et Holbein ; rajustant une vieille pièce avec candeur et patience ; sachant enfin jouir de son génie pour lui-même, non pour les autres, et ne prétendant pas à

1. *Du théâtre avant Shakspeare.*

cet impromptu de gloire qui n'est jamais que l'impromptu de l'avortement.

...S'il fallait accepter les jugements de la fausse critique, Shakspeare serait un pédant et un esprit stérile. La plupart de ses pièces, ou plutôt toutes ses pièces (comme je l'ai dit) sont pillées; c'est-à-dire qu'il a trouvé, chez Giraldi Cinthio, Bandelli, ou Saxo Grammaticus le premier canevas venu, quelques ébauches sur lesquelles il a versé l'inépuisable éclat de sa palette, l'inimitable délicatesse de ses nuances et la vigueur de son coloris.

Dans le vieux drame qui a servi d'échafaudage à l'édifice nouveau de Shakspeare, le jeune Henri est un débauché vulgaire, qui conserve sur le trône je ne sais quelle saveur de taverne et de mauvais lieu. Devenu roi, il donne à Oldcastle (le Falstaff de la pièce originale) une bonne petite pension au moyen de laquelle il l'invite à se bien conduire à l'avenir. On l'a vu s'avilir avec les escrocs : comme il n'a pas su rester prince dans la taverne, il ne sait pas devenir roi dans le palais. Tel n'est point le Henri IV le Shakspeare : en face de Falstaff, au milieu des courtisanes et des bouteilles brisées, dans les scènes les plus désordonnées de jovialité et de débauche, il est encore l'héritier de la couronne :

« Moi, s'écrie-t-il, moi, coupeur de bourse, moi, donner la bastonnade à un passant! je veux bien te donner des coups de bâton, à toi (il s'adresse à Falstaff), mais voilà tout. »

Dès qu'il tient le sceptre, son style change :

« Vieille iniquité, dit-il à ce même Falstaff, je ne connais plus les frères de vice et de débauche que fréquentait le prince Henri. Va-t-en, mauvais sujet « décrépît ! vas et repens-toi. »

Les personnages subalternes du vieil auteur, précisément ceux que Shakspeare emploie, sont d'une pâleur complète et désolante : rien ne les distingue l'un de l'autre : brigands de mélodrames, filous de pacotille. Voyez au contraire dans Shakspeare cette population de mauvais sujets du dix-septième siècle ; comme elle est complète et variée ! Falstaff, Poins, Bardolph et Pistol remplacent les quatre ou cinq noms insignifiants qui figurent dans la première pièce : Ned, Tom, sir John Oldcastle et Gadshill. Shakspeare leur assigne à tous leurs qualités distinctes qui justifient le choix de l'héritier présomptif.

Poins est charlatan et bavard, conteur populaire, homme d'esprit de carrefour, littérateur de place publique. Shakspeare énumère longuement les hauts faits et les mérites de ce héros de taverne : — « Com-  
« ment ! il saute à pieds joints par-dessus trois tables,  
« danse sur des œufs sans les casser, jure de bonne  
« grâce ; *And such other gambol-faculties he hath, that*  
« *show a weak mind and an able body*, et tant d'autres  
« facultés de sauteur qui demandent peu d'esprit et  
« beaucoup de souplesse physique. » Bardolph n'est  
qu'un imbécile que la nature a pourvu d'un nez en-  
flammé. Pistol, type à son tour<sup>1</sup>, aussi connu en An-  
gleterre que Mascarille en France, est un fanfaron  
d'une autre espèce que Falstaff ; sa vanité le rend  
poétique ; il a l'emphase de Lucain et l'aplomb d'un  
Gascon. Nym, espèce de sergent aux gardes, est d'un  
esprit borné, lâche et vaniteux, sensuel et intéressé.  
L'extrême finesse avec laquelle sont étudiés ces ca-  
ractères de bas étage en relève la trivialité et contraste

1. V. LA FRANCE, L'ESPAGNE ET L'ITALIE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE, *Alarcon*, etc.

avec la beauté héroïque et les portraits éclatants de Hotspur et de Glendower.

L'âme de la pièce, surtout de la première fraction, c'est ce bon John Falstaff, à vous connu. Autour de lui se groupe la partie comique de l'œuvre, comme la partie héroïque se groupe autour d'un trône dont un roi va descendre, sur lequel un autre va monter.

Ce n'est pas parce qu'il est gras, bon buveur, joyeux causeur et très adonné à tous les vices sensuels, qu'il marche aujourd'hui de pair avec Sancho et Panurge. Si son mérite se renfermait dans sa panse rebondie et dans la capacité de cet estomac, immense tombeau de rack et de rhum, nous le mépriserions fort. Mais lui, Falstaff, c'est mieux que tout cela, c'est un symbole complet. En lui vit la sensualité spirituelle tout entière; de même que chez Sancho Pança, c'est l'égoïsme, la gourmandise et la friponnerie se donnant leurs coudées franches et se transformant tour-à-tour en mensonges hardis, en railleries piquantes, en longs éclats de rire, en joyeuses boutades, en subterfuges plaisants. Non-seulement Falstaff a tous ces vices, mais il se pare de ces vices; c'est pour lui un ornement: il les fait valoir et reluire au soleil; il les lustre et les embellit d'esprit, de gaieté, de nonchalance et d'ironie. Grâce à une connaissance des hommes très-approfondie, il sait l'avantage d'un rôle bien établi, d'un caractère une fois adopté. Ce n'est pas seulement son caractère qu'il développe, c'est la charge et la caricature de son caractère; c'est un véritable rôle qu'il joue, non-seulement au théâtre, mais dans la vie. Vous qui avez traversé le monde, et (ce qui est plus rare), qui avez su le voir, consultez vos souvenirs, et rappelez-vous l'espèce d'homme la plus complexe que le ciel ait créée: ces gens qui outrent avec



affectation les ridicules d'un défaut pour en obtenir les privilèges. Avec quelle profondeur et quelle finesse Shakspeare a traité ce portrait difficile ! Sous cette lourdeur épaisse, sous cette gastronomie corpulente, sous cette lâcheté qui révolte, sous cette sensualité stupide, il y a plus de pénétration comique du genre humain que dans les subtilités prétentieuses de Marivaux et de son école.

Falstaff dans la mêlée, au milieu des cadâvres noirs de poudre et rouges de sang, tire de sa poche une bouteille de vieux et bon vin qu'il avale à pleines gorgées. Vous n'apercevez là qu'une fantaisie d'ivrogne : erreur ! Ne voyez-vous pas qu'il plante bravement sur ces cadavres entassés l'étendard de sa philosophie épicurienne ? Quand il met dans sa poche la carte d'un dîner digne de Pantagruel, trois chapons, dix-huit bouteilles de vin, et pour deux liards de pain, n'ajoutez pas foi à cette carte menteuse : c'est de la vanité. Je parierais que Falstaff a rédigé cette carte. Quand il s'appelle vieux sac à vin, vrai *tonneau d'homme*, gouguenard sans esprit et dont le vin soutient et éveille l'imagination mourante, vous voyez bien qu'il se joue de vous et ne croit pas un mot de ce qu'il dit de lui-même. Il a sa poésie dont le domaine n'est pas le Pinde, mais le royaume de Coccagne. Il sent bien qu'il se fait vieux, et pour donner plus de relief et de piquant au rôle qu'il joue, il appuie sans cesse sur le contraste qui se trouve entre son avidité sensuelle et son incapacité de la satisfaire. La partie comique de son rôle s'adoucit et se pare ainsi de je ne sais quelle teinte presque mélancolique, triste et grotesque à la fois.

Sous ce rapport de l'esprit, Falstaff est un homme inimitable. Comme Figaro, il a réponse à tout. Qu'un

danger le menace, qu'on le trouble dans son bien-être, ses plaisirs ou ses espérances, une saillie vive dictée par la présence d'esprit la plus sûre d'elle-même pare aussitôt l'attaque portée au vieil épicurien. Il s'enveloppe d'esprit et de saillies comme le porc-épic se hérissé de ses dards. Laissez sa jovialité triomphante, flotter entourée de bonnes bouteilles et de chapons dodus, au milieu du tumulte des guerres civiles et des dissensions publiques et privées, vous n'aurez pas de meilleur amuseur; que si vous essayez de l'arrêter dans sa course, vous verrez avec quelle adresse d'instinct, avec quelle félicité de mensonge, avec quelle nonchalance de ruse il détournera vos coups et renversera l'obstacle que vous lui opposez. Homme prêt à tout, fait pour la guerre, fait pour la paix, que vous n'embarrasserez et ne désarçonnerez point. Dès qu'il y a ennui, danger, gêne ou malheur, le gros homme tourne sur son pivot et fait volte-face. N'avez-vous pas vu cela ?

Dans *Henri IV* les mouvements des empires sont rejetés sur le second plan; la partie comique y apparaît en première ligne. Profitant avec adresse de la situation qui lui était offerte, Shakspeare a placé sur le devant de la scène les mœurs licencieuses et frivoles de l'héritier du trône, ses intrigues d'auberge et ses plaisirs de cabaret. Les conspirations se mêlent aux jeux les plus futiles; l'héroïsme s'allie à la légèreté; et les nuances les plus opposées se confondent dans les mêmes caractères.

Vrai type des altesses du seizième siècle; courageux quand il le faut; d'autant plus négligent et plus dissipé, qu'il est plus sûr de sa force intime et de son énergie morale: Henri domine à la fois la partie comique et la partie sérieuse de l'ouvrage. De libertin il

devient héros ; guerrier généreux, il se laisse retomber dans son apathie et sa débauche. Il faut qu'une grande occasion éveille les facultés de son âme et fasse jaillir l'étincelle de vertu que ses habitudes semblent étouffer. Caractère d'une originalité si vraie, si naturelle et si piquante, que jamais sur aucun théâtre ne se sont combinées dans une fusion plus merveilleuse la comédie et la tragédie.

Avec ses compagnons de débauche le prince conserve la supériorité ironique de son mépris et de sa force : dès sa première scène avec Falstaff, on peut prévoir que Henri devenu roi, enverra son vieil ami faire pénitence dans quelque maison de santé, et que ces habitudes de licence, dévergondage d'un esprit insouciant et moqueur, s'effaceront sous la pourpre royale. Citons cette première conversation du gros Falstaff et du prince mauvais sujet, qui lui permet de le traiter avec la familiarité la plus triviale et lui répond sur le même ton <sup>1</sup> :

FALSTAFF.

Quelle heure est-il, dis-moi, cher petit Henri, mon bon prince ?

LE PRINCE HENRI.

Cela ne te regarde pas : ton esprit chancelle, troublé par les fumées du rhum que tu lampes ; ce gros ventre que tu déboutonnes après souper, et cette habitude de ronfler sous la table quand tu as trop bu, t'enlèvent le peu de bon sens que contenait ta cervelle. Et que diable veux-tu faire de l'heure ? Il te faut de bons chapons et non des horloges ; de grosses bou-

1. Il est inutile de prévenir le lecteur de la difficulté ou plutôt de l'impossibilité d'une traduction fidèle et vivante de ces plaisanteries du seizième siècle.

teilles et non des minutes ; des filles de belle humeur et non des pendules : le jour, la nuit, le matin, le soir ; sont pour toi même chose. N'as-tu pas plus de respect pour une Vénus facile, avenante, étincelante de taffetas rouge, et l'œil en feu, que pour l'astre du jour dans sa splendeur ? La vie n'a pas d'heures pour toi.

FALSTAFF.

Tu as assez raison : le soleil m'inquiète peu. A nous autres braves preneurs de bourses, chevaliers de lune et de ses étollés, que nous importe le blond Phébus ? Mais, dis-moi, cher prince de mon âme, quand tu seras roi et que ta grandeur, ta munificence, ta majesté, ta sainteté (si jamais tu es saint)...

LE PRINCE.

Au fait, au fait... arrive...

FALSTAFF.

Je dis donc que, dès ton glorieux avènement, un premier devoir t'est imposé : nous autres, gardes-du-corps de la nuit, ne souffre plus qu'on nous appelle escrocs, filous, gibiers de potence, Reconnais-nous pour gens d'honneur, gens de courage, suivants de Diane, favoris de la lune, gentilshommes des ténèbres. Diane nous guide : par conséquent nous sommes chastes ; et nous volons...

LE PRINCE.

A la potence. Tu sais que Diane est la reine du flux et du reflux. Lundi soir, la bourse ou la vie ; voilà le flux ; mardi matin, le gibet et le testament ; voilà le reflux.

FALSTAFF.

C'est triste, mais c'est vrai. Ah ça, comment trouves-tu notre hôtesse ? morceau friand, hé ?

LE PRINCE.

Et toi, comment trouves-tu la perspective de Tyburn ? joli paysage, hé ?

FALSTAFF.

Tyburn ! Te voilà encore ! toujours plaisant ! Qu'ai-je de commun avec Tyburn, moi ?

LE PRINCE.

Et qu'ai-je de commun avec notre hôtesse, moi ?

FALSTAFF.

Ne lui as-tu pas dit vingt fois, moi présent : « Mon hôtesse, qu'est-ce qu'il vous faut ? »

LE PRINCE.

T'ai-je appelé pour la payer ?

FALSTAFF.

Non ; il faut te rendre ce qui t'est dû : tu as tout payé.

LE PRINCE.

J'ai vidé ma bourse, tiré à vue sur mon père, souscrit des lettres de change et usé mon crédit.

FALSTAFF.

Usé, cela est vrai ! Et si bien usé que, sans la présomption légitime que tu es l'héritier légitime et présumptif de la couronne, je t'assure... mais chut ! Brave garçon, voyons, quand tu seras roi, laisseras-tu debout un seul gibet ? Cette vieille édentée, cette grotesque figure, ce magot rouillé, la Loi, aura-t-elle le droit de tourmenter des gens d'honneur ? Plus de juges, plus d'avocats. Dis à tous ces gens-là : « Désormais, messieurs, je vous défends de pendre les vole urs. »

LE PRINCE.

Non, ce sera toi.

FALSTAFF.

Je pendrai, moi ! Comment l'entends-tu, beau prince ? Tu me fais juge ! O le brave, le rare, l'excellent juge que Falstaff !

www.libtool.com.cn

LE PRINCE.

Tu commences par juger fort mal. Tu pendras ; ce qui signifie...

FALSTAFF.

Eh bien !

LE PRINCE.

En ta propre personne, ou dans celle de l'exécuteur des hautes œuvres. Choisis !

FALSTAFF.

C'est une charge comme une autre ; on pourrait s'y faire.

LE PRINCE.

De bons petits profits !...

FALSTAFF.

Une belle garde robe... défroque considérable : mais pardieu cela m'attriste : mon imagination s'assombrit ; me voilà mélancolique comme un vieux ours pris au piège...

LE PRINCE.

Comme un sonnet élégiaque.

FALSTAFF.

Comme la psalmodie dormeuse d'une cornemuse.

LE PRINCE.

Comme un larron qui s'apprête à rêver entre ciel et terre. Que te semble de mes comparaisons ?

FALSTAFF.

Tes comparaisons sont de mauvais goût. Ah ! le plus métaphorique, le plus délicieux, le plus scélérat

le plus charmant des princes ! Henriot, ne me parle plus comme cela ; tu me donnes de l'amour-propre : laisse ma vanité tranquille. Si je savais où l'on achète une bonne réputation, j'en ferais mon affaire... et toi aussi. L'autre jour, certain vieux seigneur de la cour me parla de toi, grand prince : que de choses très-sages, très-profondes, dites au milieu de la rue et que je n'écoutai pas !

LE PRINCE.

La sagesse crie sur les toits ; personne ne l'écoute.

FALSTAFF.

Pécheur endurci ! tu pervertirais un saint. Ah ! Henriot, tu m'as fait bien du mal ! que Dieu te pardonne ! Innocent avant de te connaître ; et maintenant ! damné ! moi damné pour un fils de prince ! »

Shakspeare avait une prédilection singulière pour ces héros qui joignent, comme le Fiesque de Schiller et le prince Henri, la légèreté à la grandeur. J'aime ce Hostpur si brillant, si opiniâtre, si enthousiaste, si imprudent ! Sa bravoure impétueuse charme le lecteur, incapable de juger froidement un chevalier qui déploie la valeur d'Achille et montre l'opiniâtreté d'un enfant. Glendower, né sur les bords des lacs du comté de Galles, croit à la magie comme les habitants des pays sauvages. Devenu pour lui-même l'objet d'une sorte de culte, il croit que la fatalité s'attache au cimier de son casque.

Cette connaissance du monde qui, dans les ouvrages de Shakspeare, domine toujours l'imagination, lui apprend pourquoi Bolingbroke triomphe sans peine de la conspiration ourdie par ses adversaires, conspiration qui manque d'unité dans le plan et dans les

vues, et qui, dirigée par le faible Mortimer, égarée par la fougue imprudente de Hotspur, échoue contre la résistance passive et la volonté ferme du roi. Machiavel ou Tacite n'eussent pas donné à tous ces détails une finesse plus vraie.

La seconde partie de *Henri IV* n'a, pour ainsi dire, aucun sujet : le souvenir du jeune Hotspur règne encore et retentit dans les premiers actes. Les derniers sont une élégie sur les malheurs des rois, le remords de l'ambition vieillissante, et cette convoitise du trône, qui balance les sentiments naturels ou les étouffe. Le vieux monarque usurpateur contempera sa couronne avec effroi; ce diadème d'or n'est qu'une prison, source de crimes, cause de soucis cruels; au milieu de cet insigne du pouvoir suprême, il entrevoit, cachée sous les pierres, la mort hideuse. Profond spectacle que celui de la lutte suprême entre la vie qui s'éteint et l'habitude du commandement ! Quand le jeune prince, saisissant sur le chevet du lit de son père la couronne royale, s'inaugure lui-même et que le père s'éveillant, voit son fils prêt à régner, quelle leçon pour Bolingbroke !

Les événements sérieux que nous venons d'indiquer sont interrompus par une continuelle comédie, qui traverse toutes les parties du drame, s'enrichit dans son développement de personnages nouveaux, et oppose sans cesse la liberté des mœurs jovialement triviales, à la fantasmagorie des cours. C'est dans la partie bouffonne qu'apparaissent Shallow, juge de paix, Silence son cousin, types singuliers de la nullité dans l'exercice de fonctions graves; notre Pistol, ce fanfaron néologue, qui fait de ses grands mots une arme offensive et défensive; Poin et Peto; Falstaff enfin, caricature sans égale de la sensualité grossière jointe à la finesse de l'esprit. Les nuances qui distinguent et



différencient ces caricatures établissent une gradation singulièrement plaisante, de la niaiserie à l'imbécillité.

La tautologie commune à tous les sots, les prétentions des gens en place, le ridicule inhérent au vice, même spirituel ; l'observation et la peinture des circonstances basses et grotesques dont l'histoire des plus grandes révolutions est hérissée ; une intrigue toujours gaie, mêlée à des événements graves : tels sont les principaux mérites de cette création, qui, loin d'être secondaire, contribue à la perfection de l'ensemble. Le prince Henri, le premier des vauriens comme le premier des héros, amène le double drame à l'unité : et au moment même où le couronnement de Henri V termine la partie sérieuse de l'ouvrage, la partie comique a aussi sa catastrophe inattendue.

Falstaff, fier de son crédit auprès du nouveau roi, accourt pour profiter de ce crédit ; le libertin devenu monarque repousse à distance les compagnons de ses frasques, et détruisant leurs espérances, dénoue la comédie dont lui-même a été le principal acteur.

On voit comment Shakspeare concevait ses drames historiques, et par quelle entente harmonieuse il en sauvait les dissonances. Le règne de Henri V, où la conquête de la France méridionale et la bataille d'Azincourt offraient de magnifiques tableaux à un peintre d'histoire, était cependant plus difficile encore à mettre en scène que ceux dont Shakspeare a tiré les tragédies précédentes. Il y avait là de l'épopée et non du drame. L'intérêt se trouvait divisé ; la guerre, étant soumise au hasard des circonstances, offre le pire des nœuds dramatiques : et ses batailles si redoutables ne deviennent plus sur la scène qu'une farce ridicule. Comment ranimer une action si peu théâtrale et sup-

pléer à la représentation insuffisante d'une conquête, comment faire de cette entreprise guerrière une comédie.

Le bon sens exquis de Shakspeare, au lieu de tourner l'obstacle, a osé l'aborder de front ; donnant son drame pour une épopée lyrique, il en a lié les diverses parties par les chants d'un chœur éloquent, chargé de peindre ce mouvement de la guerre, ces échecs et ces victoires, qu'il ne pouvait montrer en action. C'est la franchise d'un génie puissant, qui rencontre les limites de l'art et s'y arrête. Grâce à ces morceaux lyriques jetés entre les actes, on s'aperçoit qu'il ne s'agit plus d'une tragédie ou d'un drame, que le genre change et sort de sa sphère naturelle : une majesté épique plane sur l'ensemble. Ces chœurs sont la plupart d'une beauté sublime. Dans le premier, Shakspeare se plaint de l'impossibilité où il est de rendre complète l'illusion scénique :

— « Oh ! quelle muse, sur ses ailes de flamme, m'entraînera jusqu'à la haute sphère de la pensée ? Il me faudrait pour théâtre un royaume, pour acteurs des princes, pour spectateurs des monarques ! etc., etc. »

La description des deux camps avant la bataille est plus remarquable encore. Sous le rapport philosophique, on doit admirer surtout les causes morales qu'il donne au succès des armes anglaises dans les champs d'Azincourt. Chez notre auteur, l'événement dépend surtout des qualités des généraux et de leur influence sur l'esprit des soldats. Il appuie avec une partialité pardonnable à un poète, sur la frivolité de ces chevaliers français, tout occupés, la veille du combat, à faire valoir les qualités de leurs chevaux et de leurs maîtresses. Il oppose à cette légèreté impa-

tiente, à cette vanité qui attend le signal de la bataille comme signal du triomphe, la résolution de l'armée ennemie, placée dans une situation désespérée, et décidée à mourir avec honneur.

C'est ainsi qu'il rattache toujours les événements généraux aux mobiles mystérieux cachés dans l'âme humaine. Jamais il ne s'arrête à la surface : la politique secrète de Henri V et de ses conseillers ne lui échappe pas. Henri avait besoin d'une guerre étrangère pour raffermir son trône. Le clergé de son côté, aimant à voir l'activité du monarque occupée à l'extérieur, offrait de payer des impôts considérables plutôt que de subir une réforme qui l'eût privé de la moitié de ses revenus. C'est une comédie politique, à la fois sérieuse et plaisante, que nous donnent ces évêques empressés à prouver au roi son droit incontestable à la couronne de France, et ce roi non moins empressé qu'eux à leur offrir l'occasion de tranquilliser sa conscience. On lui démontre que la loi salique n'a jamais eu la puissance de régler, en France, la succession au trône : on lui fait voir clairement la légitimité de son usurpation. Ici éclatent l'impartiale justice de Shakspeare et son adresse à mettre à nules ressorts vulgaires des grands événements. Henri V est son héros ; il nous le montre cependant prêt à sacrifier sa propre vie pour détruire des milliers d'êtres humains ; demandant à ses évêques la permission du meurtre et du pillage, depuis tel degré de longitude jusqu'à tel autre ; enfin roi et conquérant. Nous sourions de ce pieux archevêque qui donne au monarque *carte blanche*, et sanctionne une iniquité évidente. Quant au roi, il profite de la permission, court « soumettre la France ou la réduire en poudre, » et, par une dernière plaisanterie royale, laisse aux hommes

pieux qui composent son conseil le péché d'une telle action, si tant est qu'elle soit péché. « Ce Henri V, dit « très-bien Hazlitt, est un superbe tigre ; ces yeux étincelants, ces taches brillantes, cette fourrure veloutée, « tant de cruauté sous des formes si souples, excitent « en nous une horreur agréable, dont le sentiment de « notre sécurité augmente le plaisir. »

Shakspeare n'a pas renoncé dans cette œuvre aux caractères comiques et secondaires, dont il fait un heureux et habile emploi. Falstaff, disgracié par le roi et tué par ses vices, meurt de chagrin et d'ivrognerie ; il demande encore en mourant un dernier verre de sa liqueur favorite. Bardolph et Nym, compagnons de Falstaff, ne vont en France que pour piller l'ennemi et se faire pendre. Un brave Écossais, un fougueux Irlandais, un Gallois pédantesque, s'exprimant dans leurs dialectes spéciaux, suivent l'armée, et prouvent que le génie belliqueux du jeune roi a rallié sous ses drapeaux tous les habitants des îles Britanniques. Rien n'est plus divertissant que la dispute de l'Écossais et du Gallois, sur « la discipline des anciens Romains, » dispute qui commence, s'interrompt et continue au fort de la mêlée. Le roi lui-même, au milieu des graves devoirs dont il est obsédé, conserve son caractère ironique et son humeur légère ; sa conversation nocturne avec trois soldats de garde, est d'autant plus remarquable qu'elle contient une leçon pour le monarque, et qu'elle apprend à redouter les jugements populaires.

## III

Henry VI. — Le roi Jean. — Henri VIII.

Les événements tragiques se pressent et s'accumulent dans les trois parties de *Henri VI*. Pendant ce règne l'Angleterre était le théâtre d'horreurs confusés que Shakspeare a reproduites avec fidélité. Sans s'inquiéter de l'apparente incohérence des tableaux, l'auteur, qui ne peut dans un si grand ouvrage nuancer finement les caractères, se contente de peindre à fresque. Peu de préparation, point d'exposition. Les personnages s'élancent sur la scène, pour ainsi dire, d'un seul élan, et s'annoncent avec une énergie qui ne les quitte plus. Des couleurs sans cesse plus sombres couvrent la toile, à mesure qu'elle se déroule. La rage des guerres civiles s'enflamme jusqu'au délire : partout le meurtre, la vengeance, la révolte, la perfidie ; jusqu'aux dernières scènes cette progression sanglante ne s'arrête pas.

La première partie de *Henri VI* contient le commencement de ces divisions de la « Rose rouge et de la Rose blanche » qui firent couler des torrents de sang anglais ; et les nombreuses vicissitudes de la guerre contre la France, Jeanne d'Arc, être merveilleux qui sauva son pays, offrait à Shakspeare une difficulté majeure. La représenter comme une Sainte eût été blesser les préjugés anglais et se priver de la grande ressource des auteurs dramatiques, la sympathie de l'auditoire. Shakspeare devait partager les opinions des chroniqueurs britanniques et faire de la bergère de Vaucouleurs une sorcière méprisable, s'il voulait.

intéresser ses spectateurs et ne pas encourir leur blâme. Cependant son coup d'œil philosophique ne lui permettait pas de leur céder complètement sous ce rapport. L'adresse avec laquelle il a éludé l'obstacle est merveilleuse. Il commence par montrer Jeanne d'Arc, environnée de la gloire pure d'une vierge guerrière ; il ne repousse point l'idée de sa vocation céleste ; il suppose même que, par le feu et la séduction de son éloquence, elle rattache le duc de Bourgogne à la cause nationale. Ensuite l'orgueil, la volupté, démons infernaux, viennent la séduire : elle succombe, et appelant à son secours, non plus les célestes puissances, mais les génies de l'abîme, elle court à sa perte.

Vis-à-vis d'elle apparaît Talbot, guerrier formidable : vous diriez ces armures de bronze, placées dans nos arsenaux, et qui, visière baissée, semblent à la fois inexorables comme la mort et terribles comme des fantômes. Quand cet homme de fer, au moment de périr, ne s'occupe que de sauver son fils qu'il vient de voir accomplir ses premiers faits d'armes, lorsqu'il presse ensuite dans ses bras mourants le cadavre du jeune Talbot, qui a reçu sur le champ de bataille le baptême sanglant du courage, ce spectacle et ces émotions produisent l'effet le plus pathétique.

TALBOT, à son fils.

O mon enfant, je t'ai fait venir en France pour que ta jeunesse y apprît le métier de la guerre ; pour que le grand nom de Talbot pût revivre un jour en toi, quand je ne serai plus qu'un vieux chêne sans sève et sans feuillage. Mais la destinée est bien cruelle ! je ne t'ai appelé que pour te voir mourir. Je t'ai convoqué à un festin sanglant ; je t'ai attiré dans un piège inévitable. Écoute, Jean Talbot, l'ennemi va nous cerner

et nous tailler en pièces. Monte vite mon meilleur cheval ; fuis, je vais t'indiquer la route ; fuis, pas un mot de plus !

LE JEUNE TALBOT.

Me nommé-je Talbot ? suis-je votre fils ? Si je le suis, ne déshonorez pas le sang de ma mère. Si j'écoutais vos conseils, Talbot ne serait plus mon père ; né d'une race légitime et illustre, je deviendrais bâtard, si je fuyais quand vous restez.

TALBOT.

Fuis ; je mourrai, et tu me vengeras.

LE JEUNE TALBOT.

J'aime mieux vous défendre.

TALBOT.

Si nous restons ici, nous périrons tous deux.

LE JEUNE TALBOT.

Eh bien ! mon père, fuyez ; je resterai. Votre vie est précieuse, votre gloire éclatante. Je suis un chevalier sans renommée ; la mort ne me fera rien perdre. Toute l'espérance de l'Angleterre repose au contraire sur vous. Je serai à jamais déshonoré si mon premier combat n'est qu'une lâche fuite ; votre bravoure a fait ses preuves. Je vous en supplie ici à genoux, laissez-moi mourir, plutôt que de vivre flétri...

TALBOT.

Courageux et malheureux enfant, né pour vivre si peu et pour mourir ce soir : viens donc ; nous combattons côte à côte ; nos deux âmes s'envoleront du champ de bataille vers le ciel !

Quelques moments après, on revoit le jeune Talbot, entouré d'ennemis ; son père accourt et le délivre.

LE JEUNE TALBOT.

C'en était fait de moi, quand votre épée a sauvé ma vie. Cette vie que vous m'avez donnée deux fois est deux fois à vous!

www.libtool.com.cn  
TALBOT.

Ah! lorsque j'ai vu les étincelles jaillir sous ton glaive du casque d'acier du dauphin, tu as réchauffé le vieux cœur de ton père. Tu m'as servi d'exemple, brave Jean Talbot. Mais, dis-moi, cher enfant, ton bras n'est-il pas las? Tu peux quitter le champ de bataille sans honte: le sang qui coule de ta blessure est le sceau de ton courage. Va, quitte-moi, tu reviendras punir les Français de ma mort. Pourquoi nous obstiner à mourir tous deux? Si l'ennemi m'épargne aujourd'hui, la vieillesse me tuera demain. Cher enfant, ne me résiste pas. Conserve, en suivant mes avis, les jours de ta mère et le nom de ma race.

LE JEUNE TALBOT.

Je souffre moins de ma blessure que de vos paroles. Si jamais je flétris ma jeunesse pour sauver ma vie, que tous les paysans de France me montrent au doigt comme un infâme! Mon père, ne me parlez pas de fuite; cela est inutile. Je mourrai à vos pieds.

TALBOT.

Tu le veux; tu périras avec moi. Mais du moins ne me quitte plus...

.....  
On rapporte le vieux Talbot blessé et mourant.

TALBOT.

Je sens que la vie me quitte; où est Jean Talbot, ma seconde vie? Sa valeur enorgueillit mes derniers moments. Trépas victorieux, mort triomphante! Ah! quand mes genoux plièrent sous moi, j'ai vu son épée



flamboyante au-dessus de ma tête écarter la foule de mes ennemis acharnés ! puis, quand il les eut éloignés de leur proie, comme il se plongea dans la mêlée, pour y éteindre dans une mer de sang la soif de vengeance qui le dévorait !

UN SOLDAT.

Voici votre fils qu'on apporte sur des drapeaux...

Des soldats apportent le cadavre du jeune Talbot.

TALBOT.

Mettez-le là, près de moi. Deux Talbots unis par la mort, vont échapper ensemble aux angoisses de la vie. Cher enfant, dont les blessures sont si glorieuses, parle à ton père, parle-lui, avant de rendre le dernier soupir ; brave la mort qui t'accable : qu'en dépit d'elle, ton père entende ta voix ! — Pauvre Talbot, il ne peut que me sourire ! — Allons, qu'on le mette ici sur ma poitrine. Je sens que je me meurs... Soldats, adieu ! Je le tiens maintenant ; et le jeune homme est enseveli dans les bras du vieux père<sup>1</sup>.

La conversation dans la prison, entre le vieux Mortimer et Richard Plantagenet, offre un mélange singulier des plus hautes considérations politiques et d'un pathétique élégiaque.

Dans la seconde partie de *Henri VI*, on assiste aux commencements des guerres civiles que les grands suscitérent pendant la minorité de Henri. Là se dessinent le beau caractère du duc de Gloucester surnommé le bon Humphrey, et celui du cardinal de Beaufort son meurtrier. La mort du duc de Beaufort, les adieux de la reine Marguerite et de son amant

1. Toute cette scène est rimée dans l'original.

Suffolk, l'assassinat de ce même Suffolk par un pirate, enfin la révolte de Jack Cade remplissent le reste de ce grand tableau. De quelles couleurs nobles et tragiques Shakspeare a revêtu l'amour illégitime de la reine et de Suffolk ! en les blâmant on les plaint ; le poète, sans faire fléchir la rigueur de la loi morale qui les condamne, nous associe à leur douleur. Il y a une scène courte et sublime entre le cardinal assassin, Beaufort, et le roi Henri VI, qui le visite à son lit de mort ; le saint en présence du damné. L'un blasphème le ciel dont il redoute la colère ; l'autre appelle sur la couche où le coupable est étendu la grâce céleste et l'inépuisable pardon du Très-Haut. Le voile qui cache à nos yeux le juge suprême et l'éternité semble tressaillir et se soulever à demi :

LE ROI HENRI.

Cardinal ; comment vous sentez-vous ? répondez à votre roi.

LE CARDINAL BEAUFORT.

Est-ce la mort qui vient me parler ? Laissez-moi, mort terrible ! laissez-moi le temps de me repentir !

SALISBURY.

Quel indice d'une vie criminelle, quand ses derniers moments causent tant de terreur !

LE CARDINAL.

Faites-moi mon procès ; conduisez-moi devant les juges ! N'est-il pas mort dans son lit ? Où voulez-vous qu'il mourût ? Suis-je maître de rendre la vie, quand Dieu la retire ? Ah ! vous me faites mal ! Épargnez-moi les tortures ; j'avouerai tout ! Vous dites qu'il existe ? Où ! où est-il ? Que je le voie ; je donnerais tout pour le voir. Ces cheveux hérissés, ces yeux sanglants... faites panser ses blessures, soignez sa chevelure, don-

nez-lui des vêtements... Où est le poison? Donnez-le-moi; je veux boire!

LE ROI.

Dieu du ciel, jette un regard de pitié sur tant de misère! L'éternelle vie de l'univers dépend de toi; qu'un rayon de ta bonté descende sur ce lit de mort, chasse le démon qui l'obsède, épure ce cœur souillé, et change en repentir et en espérance sa terrible angoisse!

SALISBURY.

Il se roule sur son lit, il écume et semble au supplice.

WARWICK.

Taisons-nous; qu'il meure en repos!

LE ROI.

Paix à son âme, si Dieu le permet! Lord cardinal, le moment approche; l'abîme que vous allez franchir se découvre; si Dieu vous apparaît clément et miséricordieux, faites un signe, un seul qui nous révèle votre espoir! — Non, il meurt, il se tait; et reste immobile. Souverain des mondes, pardonnez-lui!

SALISBURY.

Sa mort révèle sa vie.

LE ROI.

Ne le jugeons pas. Nous sommes tous coupables. Fermez ses paupières; abaissez les rideaux de son lit. Mylords, voici un grand sujet de méditation. Retirons-nous et pensons aux fautes de la puissance, aux menaces de l'éternité!

Quel sermon produisit jamais plus d'effet que cette terrible et courte scène! En essayant de peindre la révolte de Jack Cadé, Shakspeare semble avoir de-

viné l'ivresse anarchique de la multitude, lorsque fatiguée de souffrir elle se soulève avec fureur. Le mélange de terreur et de puérité, dont nos dernières révolutions ont offert au monde de gigantesques exemples, respire dans cette partie du drame.

La troisième pièce de cette Trilogie en est le dénouement. Ici tout se rembrunit ; le sang dégoutte des pinceaux de Shakspeare : suivant la marche naturelle des passions humaines, le poète les montre s'enflammant par la rapidité de leur course, comme le char dont les roues s'embrasent dans la carrière. Henri VI perd sa couronne. Trop pur et trop timide pour apaiser le désordre provoqué par sa faiblesse, le malheureux roi apparaît comme une image céleste et impuissante au milieu du carnage et de la fureur universelle. Il pleure sur les maux de son règne et ne peut y porter remède. Victime de ces temps malheureux et de son caractère indécis, il périt en prophétisant le règne d'un monarque atroce et ferme, dont la volonté pourra seule enchaîner ces orages et commander à ces factions. Quelle tragédie, que cette série de catastrophes soumises à la fatalité des caractères ? Quelle gradation dans ce mouvement continu et progressif de l'esprit de parti, déchirant les liens sociaux, foulant aux pieds les affections, étouffant les idées de patrie, de religion, de famille, les sentiments de pitié et de générosité ! Dès la première scène toutes les épées sont sanglantes ; la tête de Somerset roule sur le théâtre : bientôt la rage enflamme la rage ; la vengeance appelle la vengeance ; toute humanité s'éteint ; les âmes nobles s'endurcissent jusqu'à la férocité : les sarcasmes amers jaillissent de toutes les bouches et insultent au malheur. Dans cette lutte de crimes, la palme doit rester au plus méchant. Richard Gloster

nous apparaît déjà : il prévoit et prépare sa puissance ; par une justice poétique conforme à l'histoire, la vengeance de tant de forfaits , la punition de ces longues horreurs sont confiées à ce monstre qui sera Richard III. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

La tragédie consacrée à reproduire les machinations de Gloster et les deux années de son règne est le plus célèbre de ces drames historiques. Le sujet même offrait à Shakspeare plus de ressources dramatiques et plus d'unité. Un grand caractère, un être satanique, un monstre doué de génie, tel est le héros qui règne sur la pièce, l'anime, l'échauffe et la remplit de son âme infernale. Déjà dans la troisième partie de *Henri VI* ce caractère s'est annoncé : à peine Richard s'est montré, on a pu lire sa destinée sur son front difforme ; il analyse lui-même avec une précision effrayante cette méchanceté qui a la conscience de sa force, parce qu'elle a celle de sa profondeur.

— « Ah ! oui... Édouard est un galant prince ! Malédiction sur ses amours et sur sa race ! malédiction sur ses enfants et ses frères ! Entre mes désirs et moi, quelle distance énorme ! que de pas à franchir ! — La couronne ! Je la vois, je la veux ; je rêve d'elle ; mais... l'atteindre ! Je suis un homme placé sur le sommet d'un roc et séparé par la vaste mer de l'objet de ses désirs. Épuiserai-je les flots de la mer ? parviendrai-je à l'impossible ? mon pied foulera-t-il ce rivage lointain que je dévore des yeux ? — Non c'est trop espérer ; il n'y a pas de trône pour Richard. Je vais donc chercher d'autres plaisirs. Et où ? dans les bras des femmes, dans l'art de séduire et de plaire ? vais-je devenir un beau galant comme ce prince ? sottise ! vingt diadèmes me seraient plus faciles à saisir

que cette métamorphose à opérer ! Dans le sein même de ma mère, la nature m'a vu avec dégoût ; l'amour me renie ; mon corps est difforme ; mon bras est paralysé : tout chez moi est laid et disgrâce ; mes membres attachés sans ordre, chaos sans proportion, masse incohérente, m'avertissent que je suis né pour inspirer la haine et la crainte. L'amour serait monstrueux chez un monstre : eh bien, puisque le monde n'a pas de voluptés que je puisse goûter, puisqu'il ne me reste qu'un seul espoir, dominer, ne pensons qu'à la haine et au trône. Je ne l'ai pas encore, mais j'y songe ; c'est mon plaisir ; et tant que je ne l'obtiendrai pas, ce plaisir sera mon supplice. J'y rêverai sans cesse ; il est à moi, c'est mon bien, c'est ma patrie... Je me fraierai vers lui ma route, fût-ce avec ce bras sanglant. J'y arriverai ; c'est le but de tous mes efforts. Eh quoi ! ne puis-je pas sourire comme un autre et frapper en même temps ? Ne sais-je pas comme un autre pleurer quand mon cœur bondit de joie ; rire quand la rage est dans mon sein, changer de formes et de visage, tromper mes ennemis ou les tuer ? Et je ne serais pas roi ? »

On a souvent admiré la profondeur de cette création ; l'égoïsme le plus réfléchi, le plus étranger au remords, la méchanceté dans ce qu'elle a d'inférieur. Richard légitime la férocité de son âme, en accusant la nature qui l'a créé contrefait. Séparé de la société humaine, il renonce à l'amour et embrasse la haine ; il veut que sa malice intérieure se trouve d'accord avec sa laideur. Au lieu de désavouer ou de pallier ses vices, il les motive, les formule d'après des principes et se crée pour son usage une moralité de crime. Caractère colossal, qui n'inspire pas seulement l'hor-

reur ; une sorte d'intérêt s'attache à sa prudence, à son activité impétueuse et à sa valeur indomptée. Il est aussi profond dans l'art de la tyrannie que dans la connaissance de son propre caractère. Altier et hypocrite, violent et rusé, ses vices sont complets ; la vigueur de son intelligence les rehausse. C'est l'âme visible et invisible de la pièce ; dans les scènes où il ne paraît pas sa trace livide effraie. Satirique inexorable, il accable de son dédain le vulgaire, ses vertus mêlées de faiblesses et ses vices mêlés de remords. Il se complait à parodier les sentiments pieux et le langage de la dévotion, moins pour atteindre son but et décevoir les hommes, que pour sa satisfaction personnelle, pour contrefaire les pensées religieuses et braver le ciel dont il rit. Dans sa moquerie universelle, il joue avec ses victimes : il se donne la comédie, en voyant Hastings à l'échafaud et en livrant aux bourreaux ses propres satellites. Lorsque Buckingham, son complice et son affidé le plus dévoué, a refusé d'assassiner les deux jeunes princes enfermés dans la tour, il y a, entre Richard et lui, une scène caractéristique pleine d'ironie démoniaque.

BUCKINGHAM.

J'ai réfléchi, sire, à l'ordre que vous m'avez donné.

RICHARD.

N'en parlons plus, Dorset a passé à l'ennemi, savez-vous cela ?

BUCKINGHAM.

On vient de me l'apprendre.

RICHARD.

Buckingham, Dorset est votre beau-fils n'est-il pas vrai ? Prenez-y-garde.

BUCKINGHAM.

Sire, j'ai votre royale parole, que les propriétés, le titre et tous les biens du duché d'Hereford me seront accordés; je viens réclamer ces biens et ce titre. Votre honneur est engagé, sire.

RICHARD.

Buckingham, Dorset est votre beau-fils; que votre femme n'ait aucun rapport avec les traîtres! vous m'en répondez.

BUCKINGHAM.

Votre Majesté daigne-t-elle répondre à la juste demande que je viens de lui faire?

RICHARD.

Que pensez-vous des prophéties, vous? y ajoutez-vous foi? Un vieux sorcier a prétendu que le jeune Richmond serait roi...

BUCKINGHAM.

Sire...

RICHARD.

Roi?... peut-être! Eh bien, qu'en pensez-vous? Le même prophète soutenait que la couronne ne resterait pas plus de deux ans sur ma tête!...

BUCKINGHAM.

Sire, votre parole...

RICHARD.

Quelle heure est-il?

BUCKINGHAM.

J'ose, sire, vous prier de me répondre.

RICHARD.

C'est très-bien; mais quelle heure est-il?

BUCKINGHAM.

Dix heures vont sonner.



RICHARD.

Laissez-les sonner !... Que diable ! vous m'importunez de vos sollicitations, à l'heure où je me mets en prières. Je ne suis pas aujourd'hui d'humeur généreuse.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

BUCKINGHAM.

Que Votre Majesté veuille ou m'accorder définitivement, ou mettre au néant ma requête ?

RICHARD.

Ni l'un ni l'autre. Je ne suis pas de cette humeur ; adieu, vous savez que les méditations dévotes me réclament. Ne mendiez plus ! »

Il semble que Shakspeare ait deviné le ton heurté, la conversation incohérente, la brusquerie ironique dont Cromwell et Napoléon se servaient pour intimider les solliciteurs.

C'est dans la peinture de ce caractère que le poète s'est complu. Il lui a sacrifié plusieurs scènes pathétiques ; de toutes les victimes de Richard, Clarence seul périt sur la scène. Un récit admirable est consacré à la peinture des derniers moments des deux jeunes princes ; Rivers, Hastings et les amis de la reine sont exécutés derrière la toile ; Buckingham, complice et satellite du tyran, périt loin des regards du public. Shakspeare semble avoir concentré tout son talent sur des situations plus originales, sur le portrait de Richard et sur ce groupe de femmes infortunées, qui toutes sont tombées du rang le plus haut dans un abîme d'infortunes. La plus terrible de ces figures se montre dans le fond du tableau : c'est Marguerite, veuve de Henri VI, vengeresse du passé, furie qui ne respire que la haine, et qui évoque sans cesse la malédiction de l'avenir sur les crimes du présent ;

Cassandre nouvelle, plus effrayante que la Cassandre antique, car elle annonce l'infortune, non comme un arrêt des dieux, mais comme une sentence que les forfaits portent sur eux-mêmes. Son cœur ulcéré jouit de toutes les calamités que ses persécuteurs attirent sur leurs propres têtes; c'est une volupté qui la console de vivre. A sa voix prophétique se joignent les imprécations de ces autres femmes, dont elle semble dédaigner les malheurs moins poignants que les siens.

## LA REINE MARGUERITE.

Accordez à ma douleur son privilège et sa préséance : reines, que je vois étendues sur la terre, mon infortune prend le pas sur la votre. Faites place ! votre chagrin doit me reconnaître comme souveraine. Ici, au milieu de vos larmes, je suis reine ; j'avais un fils, Richard l'a tué ; j'avais un mari, Richard l'a tué. Toi, tu n'avais qu'un mari, Richard l'a tué ; et toi, tu étais mère de deux fils, Richard les a tués !

## LA DUCHESSE D'YORCK.

O femme de Henri, ne triomphe pas de nos angoisses ; le ciel m'est témoin que j'ai souffert de tes souffrances !

## LA REINE MARGUERITE.

Laisse-moi sourire et maudire ! J'ai soif de vengeance et je m'en abreuve. Les voilà donc morts, ces assassins ; les voilà frappés par une main plus sanglante encore que la leur. Ils ont frappé mon Édouard ; et ils sont morts ! Tous morts ! Richard est seul vivant, chargé par l'enfer de recueillir et de lui envoyer des âmes. Mais bientôt, bientôt sonnera sa dernière heure ; sa fin approche. L'enfer brûle, l'abîme s'ouvre, les anges pleurent, les démons rient... O Dieu ! Dieu juste

et vengeur ! fais que la vieille Marguerite vive encore assez pour voir son cadavre et l'insulter ! »

Je ne parle pas de cette grande scène du cinquième acte, objet de tant de critiques et d'éloges. C'est celle où les victimes de l'usurpateur, s'élevant du sein de la terre, pendant la nuit qui précède le combat, apparaissent entre les tentes de Richmond et de Richard, maudissent le tyran, lui prédisent son désastre, et se retournant ensuite du côté de son adversaire, le comblent de bénédictions. Schlegel reproche au poète l'in vraisemblance de cette scène où les deux armées, campant sur le même théâtre, se trouvent, pour ainsi dire, confondues. Qui n'admirerait l'adresse sublime de l'auteur, qui suscite contre Richard sa propre conscience, fait plier cette âme de fer sous le poids du remords, et nous montre d'avance l'issue de la lutte, en nous faisant assister aux secrètes pensées des deux adversaires, l'un maudit par le ciel, l'autre choisi par lui comme instrument de vengeance et de justice ? Richard a beau mourir en héros, son désespoir n'est qu'une lutte forcenée contre Dieu.

Comme le *Roi Jean* est le prologue de ce grand tableau historique, *Henri VIII* en est l'épilogue. Drame plus simple, plus réel, d'un ton plus naïf et plus élevé, *Henri VIII* se distingue des pièces précédentes par les qualités qui séparent la prose de la poésie. Shakspeare n'ayant plus à peindre l'énergique turbulence du moyen âge, mais un état de calme et de soumission monarchique, s'est contenté d'analyser avec finesse et de reproduire avec force la réalité historique. Vous ne retrouvez plus ici la barbarie héroïque, l'insubordination grandiose, ces volontés invincibles, ces caractères plus forts que nature, dont

le poète a rempli ses drames chevaleresques. Ce ne sont plus les voix redoutables d'un Talbot, d'un Clifford, d'un Warwick,

Faiseur et défaiscur de rois<sup>1</sup>,

qui retentissent comme des trompettes guerrières. L'effervescence féodale est calmée: il ne reste au poète que la tâche de peindre ce tyran bizarre et voluptueux, dont les vices mêmes sont des énigmes pour l'histoire.

Sa grossièreté, sa sensualité, son opiniâtreté, son hypocrisie; sa gaieté triviale et sa cruauté inflexible; cette insensibilité profonde, mêlée au goût effréné des voluptés; sa prodigalité envers ses favoris; et cette avidité de vengeance qu'il voilait d'un prétexte de justice: tous ces traits de son caractère sont gravés avec une profondeur inouïe. Ayant les vices du sauvage et ceux de l'homme civilisé, il ne tue pas comme Richard III par haine, par ambition et par vengeance, mais par plaisir, avec la sensualité du meurtre. Les objets de son amitié ou de son amour deviennent ses victimes: meurtrier libertin, il légitime ses plaisirs par l'assassinat: il veut des épouses, non des maîtresses; et, pour se marier, il tue. Enfin il ajoute à cet horrible mélange de vices abjects et atroces, une tartuferie religieuse que Shakspeare n'a pas oublié de reproduire. Mais le prodige, c'est que l'on ait osé présenter à la reine Élisabeth, sa fille, le portrait du tyran dans toute sa laideur. C'est là le chef-d'œuvre de l'adresse et de la franchise. A force de vérité, de simplicité, de naïveté, Shakspeare a vaincu l'obstacle; et par une flatterie heureuse don-

1. *Setter-up and puller-off of kings.* SHAKSPEARE.

nant pour dénoûment à sa pièce la naissance d'Élisabeth, suivie de prédictions éclatantes sur le bonheur et la gloire de son règne, il a su se faire pardonner son étrange et incroyable hardiesse.

L'héroïne de l'ouvrage est Catherine, épouse fidèle, femme simple et dévouée, matrone pudique, reine pleine de dignité. Son appel au roi, ses remontrances aux cardinaux, ses conversations avec les dames d'honneur attestent sa candeur, sa douceur et sa force. Quand Wolsey, son ennemi est mort disgracié, elle écoute sans peine et sans colère l'éloge de cet homme qu'elle détestait vivant.

Après elle, c'est Wolsey qui attire le plus vivement l'attention. *Hardi dans le vice*, comme Shakspeare le nomme, il éblouit par sa magnificence, étonne par son orgueil, surprend par les ressources de son habileté. Quand une chute honteuse succède à l'éclat dont il brillait ; quand ce ministre aussi puissant qu'un roi tombe du faite de la grandeur, que ses trésors lui sont arrachés, que sa vie est menacée, que ses ennemis l'accablent, l'état du dénûment où il se trouve, exprimé avec une simplicité enfantine, résultant de cet isolement et de cet abandon même, nous pénètre de pitié. Un des talents les plus remarquables du poète est d'éveiller notre commisération en faveur de l'homme, mais de l'homme seul indépendamment de l'estime.

## IV

Des caractères comiques dans les drames de Shakspeare, et spécialement de Falstaff. — Types bouffons du seizième siècle. — Panurge, Falstaff et Sancho.

Si nous jetons sur l'ensemble de ces drames un coup d'œil général, nous y reconnaitrons une vaste épopée, dont les dix tragédies qui la composent forment chacune un chant séparé, nécessaire à l'ensemble. Shakspeare n'a pas prétendu être seulement dramatique dans cette immense composition. Ce sont les plus grandes leçons de l'histoire qu'il a réunies et coordonnées, ce sont les passions politiques dans leur véhémence qu'il a fait revivre pour l'instruction des rois et des peuples. Eschyle et Aristophane à la fois, il a tracé le lugubre et comique tableau de la perversité de l'homme et du néant de sa grandeur. Voyez ces ambitieux portés sur le char de victoire, entourés d'un peuple qui les adore, bientôt foulés aux pieds de leurs chevaux. Quelle galerie de misères royales, de crimes punis et de vengeances épouvantables ! Quel tableau funèbre et ridicule ! Quelle raison moqueuse et sévère ! Chaque drame conduit le lecteur au drame qui le suit ; les traits principaux des événements y sont rendus avec justesse ; les causes apparentes et les mobiles secrets sont saisis avec pénétration ; et chaque personnage y revit tel qu'il exista réellement. C'est le manuel des rois et des princes. C'est là qu'ils peuvent voir de quelle complication d'intérêts se composent les états qu'ils ont à régir ; combien leur vocation est haute et difficile ; combien le crime est facile pour l'homme puissant, et comment la tyrannie se détruit

en croyant s'affermir. Miroir terrible des fautes et des faiblesses communes aux princes, cette série de drames héroïques est pour l'histoire moderne ce que les annales de Tacite furent pour l'histoire de Rome expirante. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Il nous faut, à nous, hommes du dix-neuvième siècle, pour stimuler notre langueur, du merveilleux, du fantastique et du faux. La formule nous domine, en France surtout où nous nous soucions peu du vrai. Tout est convenu d'avance : les institutions règlent les coutumes ; la politique et la morale sont devenues des sciences exactes ; un code de législation multiple et omniprésente nous enserme de toutes parts ; une administration immense étreint la société de son réseau. Rien n'échappe à ses observations, à la rigidité de ses chiffres, à l'activité de ses bureaux, à la classification de son cadastre. Tout s'exécute par un mécanisme dont la combinaison est connue, dont les résultats sont prévus.

Aussi voyez comme l'imagination humaine, avec son besoin d'indépendance, échappe à ces habitudes régulières. Elle fuit cette civilisation positive qui la presse de tous côtés, et va se réfugier, dès qu'elle le peut, dans une sphère idéale et merveilleuse. La littérature et les arts deviennent fantasques. On voit, par une étrange anomalie, une population scientifique et industrielle revenir aux contes de fées, admirer<sup>1</sup> les arabesques poétiques de Gozzi, s'éprendre pour les visions de terreur inventées par Georges Lewis et Hoffmann<sup>2</sup>, et sourire aux plus bizarres créations dont l'esprit de l'homme ait peuplé l'espace et le vide.

1. V. nos ÉTUDES SUR L'ESPAGNE (du drame Italo-Vénitien).

2. V. nos ÉTUDES SUR L'ALLEMAGNE MODERNE.

Il s'établit comme une compensation tacite entre le positif de la vie et les jeux d'une imagination indépendante. Enfin plus la civilisation devient matérielle et se retranche dans les bornes de l'utile, plus on voit le goût de l'idéal acquérir de force et d'élan.

Que l'on étudie attentivement chacune des grandes ères sociales ; on y remarquera toujours, d'une part, une idée-mère, une pensée-reine qui se mêle à toutes les autres idées, circule comme le sang dans les veines de la société, l'âme de sa vie propre, détermine un mouvement général ; d'une autre, une opposition constante destinée à contrebalancer l'influence dominante et à rétablir l'équilibre ; loi de réaction éternelle et inévitable. Aujourd'hui que la société a choisi l'utilité pour base, le merveilleux commence à reprendre ses droits. Quand Rome avilie ne songeait qu'au luxe et à la débauche, le stoïcisme proclamait ses sévères doctrines. Pétrone et Thraséas étaient contemporains. Admirez par quelle apparente contradiction le berceau du Christianisme qui devait affranchir le monde fut placé au milieu de la servitude la plus ignoble que le genre humain ait acceptée ou soufferte. Pendant que l'invasion des Barbares bouleverse le globe, la loi de bonté et de pardon s'établit : l'arbre de paix germe dans le sang.

Si l'on applique la même observation au moyen âge, on y verra se prononcer un double caractère : — d'une part, une croyance idéale, exaltée, sérieuse ; d'une autre, une raillerie vulgaire et audacieuse. L'une a empreint de christianisme tout l'espace de temps qui s'est écoulé depuis Constantin jusqu'au seizième siècle ; l'autre a donné naissance à ces créations bouffonnes et naïves, contre-poids nécessaire d'un idéalisme qui dépassait toutes les bornes et transformait



l'existence en vision. C'est à cette dernière source que Shakspeare a puisé son génie comique ; c'est elle qui nous a donné *Panurge*, *Falstaff*, *Sancho*, ancêtres immortels des *Gil-Blas*, des *Figaro* et des *Pangloss*.

Examinons l'état de la société depuis Charlemagne jusqu'au seizième siècle. La reine de l'Europe était la pensée religieuse ; les rois s'y soumettaient comme les peuples ; elle planait sur les cours et sur les ateliers, sur les églises et sur les échoppes. Alors, pour me servir de cette vive expression appliquée par un contemporain à la démocratie moderne, l'idéalité coulait à pleins bords ; tout était devenu symbole. La foi chrétienne, couronnant d'une auréole lumineuse l'édifice de la société, en pénétrait les bases même de son esprit et de sa vie. Quelle métamorphose plus merveilleuse s'accomplit jamais ! Rien ne conserva sa forme visible et matérielle : un reflet mystique se joua sur l'ensemble et dans les détails de la civilisation. L'allégorie s'empara de la poésie, vécut dans les institutions, fut adoptée par la politique, s'assit au foyer domestique, se fit jour dans les intelligences les plus grossières. Pour le chrétien, la vie de ce monde ne fut qu'un symbole de la vie à venir : le berceau et la tombe, le mariage et la naissance, perdant leur signification vulgaire, acquirent un sens emblématique et céleste.

Alors le métier des armes, le génie des arts, l'industrie de l'artisan devinrent des sacerdoces ; l'épée et la charrue furent des symboles ; les preux et les pairs se modelèrent sur les apôtres, s'assirent à la table mystique, virent dans la femme un emblème vivant de la Vierge sainte ; dans leurs expéditions périlleuses, une imitation des missions célestes et dans

la poignée de leur glaive sanglant la croix du martyr et de la délivrance.

Les corporations s'organisent ; les monastères et les couvents essaient de réaliser sur cette terre la cité divine de saint Augustin ; tout change dans le monde visible ; médiateur entre le ciel et l'homme, le pontife souverain apparaît comme chef de cette monarchie spirituelle, sublime dans sa mystérieuse origine et souillée de ces fautes que la faiblesse humaine mêle toujours à ses élans.

Ainsi un monde enthousiaste et spiritualiste a succédé à l'activité puissante de la domination romaine ; quel sera le contre-poids de l'exaltation universelle ? La réalité ne viendra-t-elle pas revendiquer ses droits ? Quand tous les efforts de l'esprit humain tendent vers l'idéal et l'infini, au risque de rencontrer l'absurde, comment l'absurde en se manifestant ne provoquera-t-il pas l'ironie vengeresse des ridicules ? La réaction se fait. Des symboles de gaieté railleuse se font jour et viennent se mêler à tous les symboles terribles ou touchants qui règnent sur la société chrétienne. Fatiguée d'adorer et de croire, elle se parodie elle-même. Les choses saintes sont tournées en caricature et personne ne se scandalise. La *fête des fous* et celle de l'Âne ont lieu dans les églises<sup>1</sup> ; la mort, objet de terreur ou d'espoir sublimes, est en butte à la satire ; on la fait danser et le genre humain danse avec elle. Les cérémonies d'un culte révérent se transforment en mascarades ; la naissance du Christ n'est plus qu'une farce ; la messe devient une bacchanale : en face de l'autel cette parodie des choses saintes lève sa tête chargée de grelots. L'âne de Bethléem devient un

1. V. NOS ÉTUDES SUR LE MOYEN AGE, *Hroswitha*.

personnage ; les hautes voûtes des cathédrales retentissent du braiement des choristes ; on donne à l'animal grotesque une litière abondante, de beaux habits,

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)  
« Du foin assez et de l'avoine à planrez ; »

Cardinaux et évêques sont remplacés par des masques bizarres ; les psalmodies solennelles de la liturgie se changent en danses mimiques où des hommes nus et mitrés se jettent des seaux d'eau froide sur le corps. Ainsi l'esprit humain reprenant son équilibre se venge de sa foi crédule par sa licence moqueuse ; il ressemble beaucoup, dit Martin Luther, à ce « paysan ivre, « à cheval, qui cherche en vain à retrouver son aplomb « et qui retombe à gauche après être tombé à droite. »

Cette ironie symbolique prend place au milieu des robes rouges de messieurs du Parlement. La Basoche parodie la justice ; elle a son roi burlesque, ses grands jours et ses privilèges. A la table des souverains s'assied le bouffon autorisé, vêtu de jaune, coiffé de sa barrette, armé de sa marotte, libre et impudent dans ses discours, chargé de faire rire les autres aux dépens d'eux-mêmes et à ses frais. Création singulièrement profonde dans sa burlesque gaieté ; symbole piquant du néant de la grandeur, et de ce côté plaisant qui, malgré toutes les prétentions humaines, vit toujours dans nos occupations les plus graves, dans les tourments de nos ambitions et dans les angoisses de nos plaisirs.

Non-seulement le *Fou du Roi* tient sa place à la cour ; mais dès que les nations européennes ont une littérature, il s'y glisse et y règne. Type de la gaieté du moyen âge ; être idéal, fils du génie universel de

cette grande époque ; symbole de cette jovialité effrénée, excité par une exaltation démesurée ; on le voit, avant d'inspirer les chefs-d'œuvre et de servir de modèle aux créations immortelles que je caractériserai bientôt, animer de son bizarre génie les premiers essais de la prose et de la poésie. Pulci qui se moque de la chevalerie en présence de Médicis<sup>1</sup> ; l'auteur allemand du roman du Renard, satire devenue européenne ; l'auteur non moins goguenard de la fameuse *Nef des fols* ; Hugue de Bercy qui se plaignait de voir les hommes de son temps se rapetisser sans cesse,

« Si bien qu'un jour ils tiendront en un pot  
« Quarante au moins..... »

Jehan de Meung, le blasonneur des dames ; l'Anglais Chaucer son imitateur ; ce Burchiello, barbier de Rome, dont la muse cynique

• Combatteva col rasojo ;

Le sotadique Arétin<sup>2</sup> ; le macaronique Folengo, créateur d'un patois érudit et d'une épopée trop peu connue<sup>3</sup> ; son imitateur Du Sable qui raconte les exploits de Charles-Quint en style si curieux :

Atque bombardæ tota de parte petabant<sup>4</sup> ;

et qui trouve un moyen de rire quand le président d'Oppède crucifie les pauvres paysans :

1. V. nos ÉTUDES SUR LE SEIZIÈME SIÈCLE EN FRANCE. Livre 1<sup>er</sup>. Ch. 1.

2. V. plus bas, *la Maison de l'Arétin*.

3. *Baldus*. V. plus bas.

4. *Meygra Entrepneysa Catholiqui imperatoris*, etc.

Illos emendat, vel foëtare (fouetter) jubet;

.....  
*Estrepare (Estrapade) facit. . . . .*

*Et bastonadas (bastonnades) nocte dieque tocant<sup>1</sup>;*

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Ulrich de Hutten ; Érasme, dans son *Eloge de la folie* ; les uns bouffons, les autres spirituels, quelques-uns seulement burlesques, ont reçu à différents degrés les inspirations de ce génie.

Enfin trois grands hommes, Rabelais, Cervantes, Shakspeare, réalisant et personnifiant le fou du prince, chacun selon ses vues ; lui donnant un corps, une âme, un visage, le façonnant à leur guise, réunissant dans cette création tout ce que leur intelligence avait de profondeur ; mêlant, pour accomplir leur œuvre, la philosophie à la satire, la poésie à l'observation : profitant de ce que la tradition des peuples leur offrait ; ornant ce fils de leur amour de toutes les idées comiques dont leur imagination pouvait s'aviser ; — mirent au monde *Panurge, Falstaff, Sancho* ; trinité bouffonne ; êtres vivants que nous connaissons tous, que nous avons vus, que nous aimons, que tous les arts ont reproduits sous mille attitudes diverses, et dont l'existence immortelle et railleuse se gaussera des hommes, tant que l'Europe conservera ses souvenirs.

Ils se ressemblent en un point. Nés au seizième siècle, quand le moyen âge expirait, ce sont les types de la sensualité matérielle et de l'égoïsme voluptueux, opposés aux affaires sérieuses et aux croyances idéales. Tous trois ils ont pour leur corps une tendresse sentie et durable : le bien-vivre et le bien-être, voilà leur

1. *De venuta Domini Villæ de Aupeda avisamentum.*

philosophie. Ils forment un chœur goguenard, critique complète de tout ce qui entraîne l'homme au delà des limites de la vie matérielle, amour platonique, besoin des conquêtes, ambition, mélancolie, mysticisme. C'est la volupté des sens qui raille les besoins de l'esprit; le corps qui se raille de l'âme.

*Panurge* nous arrive le premier, — l'aîné de la bande. A sa mine effrontée et narquoise je reconnais ces valets de grands seigneurs, qui de tradition immémoriale étaient savants, poètes, gens de cour, buveurs et un peu fripons. Ainsi vécut nos Trouvères, ainsi vécut le gentil Marot. C'est la première source de notre servilité littéraire; là remontent cette habitude de suivre la cour et ce besoin de plaire aux grands, qui ont exercé sur les chefs-d'œuvre du génie français une longue influence. Écartons ces réflexions philosophiques dont le sérieux ne va point à *Panurge*. Parlons moins tristement de cet excellent garçon, aïeul de Figaro en ligne directe, prototype de Fatutto et de Pangloss, armé d'une belle impudence de valet, d'une sublime effronterie de filou, de dents toujours aiguës, de ventre toujours vide, d'appétit toujours strident et de gorge toujours sèche. Notre homme sait treize langues, et n'emploie qu'à regret sa langue maternelle; car il est savant et vit au seizième siècle. Expert en villonnerie, fripeur, buveur, *trufeur*<sup>1</sup>, batteur de pavé, la

1. *Trufeur, truffateur, truffacteur* (dans la farce de Pierre Pathelin, *trufactor*), de l'italien *trufa* « tromperie, » est évidemment l'étymologie de notre Tartuffe. « *Trufariello* » pour « *Trufariello* » (par métathèse) petit voleur, et « *Truffaldino* » sont de la même antique famille. Un vieux roman comique ou Sirvente, intitulé *Messire Truffe*, est mentionné parmi les livres d'une bibliothèque du douzième siècle. Les Espagnols employaient le même mot. « Nombre plebeño (*Chufeta de Trufa*), y significa una astuta inclinacion a enganar a alguno... (Don Juan de Quinones, dans un pamphlet rare intitulé *Relacion*, etc).

terreur du guet, « *subtil de ses doigts* comme feu Arachné, » escamotant les écus dans la patène, vidant poches, coupant bourses, attachant à l'église la robe de madame à celle de monsieur son voisin ; poltron, vanteur, querelleur, ~~il fourbe,~~ amoureux de toutes les femmes, et inventant de sublimes vengeances contre les rebelles ; grand faiseur de dettes, emprunteur éternel, mangeant son blé en herbe ; d'ailleurs homme de ressources et fort habile, puisqu'il recoud les têtes coupées : tel est notre bouffon. Ajoutez à sa gourmandise et à sa bassesse une souplesse, un esprit fin, de l'érudition, de la malice et l'art d'un courtisan accompli ; — Panurge est le *joyeux du prince*, Rabelais le dit lui-même ; et son rôle, mal compris par les critiques, n'est que la satire de la vie mendicante de ces poètes de cour, dont les vices ne réussissaient pas toujours à obtenir grâce pour leurs talents.

Si Rabelais met des rois en scène, ce ne sont pour lui que d'énormes mannequins ; il ose à peine les draper, vraies marionnettes gigantesques. Panurge, de quel amour il l'entourne, avec quelles délices il le pétrit ! comme il le caresse ! Que c'est bien là *le fou du prince*, né en France, vivant au seizième siècle, parmi un peuple destiné à la sociabilité la plus haute, ami de la raillerie, pardonnant la ruse en faveur de la finesse, excusant les *gaudisseries* de Villon en faveur de son adresse ! Quelle personnification de la gaieté matoise des Parisiens, Tourangeaux et Normands, sous Louis XII, et François 1<sup>er</sup> ! Dans cet unique caractère vivent une race, une nationalité et une époque.

Rabelais nous montre son Panurge sous des formes extérieures qui ne manquent pas d'élégance ; il est svelte, « et pourvu de bons linéaments de visage. » Il est actif, et le plaisir de faire des dupes est pour

lui la première des voluptés. Il offre surtout la parodie de ces parasites escrocs et fripons, attachés de tout temps à une cour galante.

Occupons-nous maintenant de son rival et de son successeur. Falstaff est vieux, Panurge était jeune ; Falstaff est baronnet, Panurge était roturier. Les mêmes vices, poltronnerie, gloutonnerie, égoïsme sensuel, menterie habituelle, escroquerie déhontée se diversifient chez l'un et l'autre.

Shakspeare vivait dans un pays aristocratique, où de tout temps les affaires politiques eurent beaucoup d'importance, et le rang héréditaire beaucoup de poids. Il a fait son Falstaff noble et homme de cour ; ce qui ne l'empêche pas d'être lâche et de se contenter du titre d'ami du prince. Doué d'une énorme corpulence, il ne s'occupe que de pourvoir cette grosse personne, qu'il aime tant, de tout ce qui peut la restaurer. C'est un homme *carré sur sa base*, comme disait Bonaparte. Ne le troublez dans ses jouissances matérielles, il ne vous portera aucun dommage ; ses tendres soins pour son estomac et son repos ne sont pas mêlés de méchanceté active ; il n'est hostile que lorsqu'on le dérange<sup>1</sup>. Toujours en train, toujours de bonne humeur, il possède un tact infini et sait merveilleusement bien à quelle distance il doit se tenir des grands : jusqu'où il peut pousser la familiarité, quels sont les gens auxquels il imposera par un ton de supériorité affectée ; comment il doit à force de gaieté jeter un vernis plaisant sur le mépris qui s'attache à ses vices. Il faut l'entendre développer la théorie de sa philosophie sensuelle, débattre avec lui-même les avantages et les désavantages de la bravoure,

1. V. plus haut.



comparer l'éclat de la gloire avec le bonheur de jouir de la vie, discuter sur le point d'honneur au milieu du champ de bataille, et tirer sa bouteille, qu'il nomme son pistolet de poche, en présence des cadavres que la guerre vient d'entasser à ses pieds. Jamais l'individualité d'un personnage comique ne fut marquée de traits aussi profonds et aussi précis.

Panurge est bien plus fantastique et plus méchant à la fois. Falstaff mène une vie active et brillante; il profite en homme politique des événements qui se déroulent autour de lui. Par sa présence d'esprit, il échappe à tous les dangers; par sa goguenarde indifférence, à toutes les haines. C'est encore ici le *fou du prince*, mais lancé dans une carrière orageuse où il faut qu'il paie de sa personne et où sa supériorité comique, la fertilité de son invention, son dédain pour ce qui n'est pas jouissance matérielle font vivement ressortir la partie sombre du tableau de guerres civiles au milieu desquelles Shakspeare a jeté cette admirable figure.

Cette opposition de la vie sensuelle et de l'existence spirituelle; cette donnée du moyen âge, réalisée avec verve et un peu vaguement par Rabelais, reproduite avec une profondeur si dramatique par Shakspeare; ce caractère bouffon, type du monde prosaïque parodiant le monde poétique, se retrouve chez Cervantes, qui l'a dessiné avec plus de grâce et d'élégance que ses deux rivaux.

On devine que je vais parler de *Sancho Pança*, paysan naïf, homme de sens, fort attaché à ses intérêts; à la fois simple et madré, crédule et défiant; éclairé par son égoïsme, sentencieux comme un Espagnol, grave comme un alcade, tendrement épris des qualités de son baudet et séduit par les promesses de son mai-

tre. Cervantes, dont le génie le portait à une ironie douce, voilée et presque aérienne, n'a point accumulé sur son écuyer les vices de Panurge ; il ne lui a donné ni le titre, ni le rang, ni l'inépuisable gaieté satirique de Falstaff ; mais simplement une bonne dose de fourberie et de logique naturelles, contrastant avec l'extravagance et la grandeur d'âme de don Quichotte.

Chez Rabelais c'est la science et la vie du courtisan ; chez l'auteur anglais ce sont les mouvements politiques ; chez l'écrivain espagnol, c'est l'héroïsme chevaleresque que combattent ces trois « fous du prince, » qui remontent à la même origine et que nous avons réunis dans un seul cadre. Le monde idéal, la sphère de l'ambition, du savoir, de la grandeur sont opposés au monde réel et vulgaire, tel que le temps et l'homme se plaisent à le faire.

De tels personnages sont plus qu'historiques ; ils représentent des masses d'idées, des peuples et des époques.

Les empires ont changé de face ; les croyances ont perdu leur force ; les limites des royaumes ont été reculées ou rapprochées ; ces créations de l'esprit, ces personnifications si comiques et si vraies ont survécu à toutes les révolutions politiques et morales. Admirable puissance de l'esprit qui, s'emparant d'une idée vaguement répandue dans un siècle, la change en une réalité éternellement vivante, donne à ses visions une existence impérissable, à ses chimères l'immortalité.

## V

Continuation. — Types burlesques du seizième siècle. — Les trois meines bouffons. — Skelton, Folengo, Rabelais.

Entre les années 1514 et 1520, on voyait souvent les rues de Londres encombrées par la magnificence d'un cortège qui éclipsait les pompes royales. Huit cents hommes, ecclésiastiques, laïques et gens d'armes, s'avançaient processionnellement précédés par des massiers en robes violettes, qui portaient les insignes de la grande chancellerie du royaume, deux pilastres d'argent, deux masses d'armes, le sceau d'Angleterre, la crosse épiscopale de Durham, les symboles de l'archevêché d'York et la barrette du cardinal. Une centaine de jeunes gentilshommes, le plus noble sang de la Grande-Bretagne, la toque de velours sur le front et la dague au côté, faisaient voltiger leurs genêts d'Espagne autour du personnage enveloppé dans la pourpre et monté sur une mule noire qui occupait le centre du cortège. Ce Richelieu de l'Angleterre, Richelieu éphémère, instrument et jouet d'une tyrannie qui sut le briser, c'était Wolsey se rendant à la cour du roi son maître, Henri VIII. La magnificence du visir répondait à la grandeur du sultan. La plupart des prélats présents dans la capitale se croyaient obligés de l'accompagner. Le bruit des trompettes annonçait sa venue ; le bourgeois et la *City-madam*<sup>1</sup> se rangeaient, le bonnet à la main et le front baissé. Enfin la procession était fermée par vingt mules portant des cof-

1. Femme de la Cité.

fres recouverts de caparaçons pourpres frangés d'or. L'imprudent Wolsey ne prévoyait pas que l'opulence de cette proie tenterait un jour l'une des convoitises de son maître, qui les avait toutes.

A la même époque, au milieu de la terreur et du respect dont cet homme frappait les esprits ; lorsque le philosophe Erasme, qui devait l'injurier après sa chute<sup>1</sup>, se prosternait devant la toute-puissance qu'il protégeait de ses éloges<sup>2</sup> ; lorsque Henri VIII lui-même, auquel Wolsey venait de faire présent d'un palais, ne savait comment s'y prendre pour punir la magnifique insolence de son favori ; — il y avait en Angleterre un seul homme qui se déclarait l'ennemi de Wolsey. Sous les arceaux de Westminster, protégé contre la vengeance du cardinal par la sainteté du sanctuaire, vivait un pauvre prêtre nommé Jean Skelton, qui passait sa vie à verser à flots les invectives bouffonnes et les pamphlets rimés contre ce premier ministre catholique d'un roi qui allait briser le catholicisme pour se faire pape. Les fortes mœurs du moyen âge n'étaient pas éteintes. La colère du ministre grondait en vain ; l'obstacle opposé à sa violence triomphait de Wolsey tout-puissant. L'abbé Islip régnait à Westminster et protégeait Skelton contre l'ami du monarque, premier ministre, légat de Léon X, archevêque d'York. La presse et les copistes faisaient circuler dans le peuple les poèmes redoutables de Skelton, que toutes les bouches répétaient. L'une de ces satires : — « Why come you not to court ? (Pourquoi n'allez-vous pas à la cour ?) » — ne tarda pas à devenir aussi populaire,

1. V. Epist. p. 262, 269, 321, 414, 463. — Entre les lâchetés de l'aimable et spirituel Erasme, celle-ci n'est pas la moindre.

2. Metuebatur ab omnibus, amabatur a paucis, ne dicam a nemine (Ann. 1530, p. 1347.).

entre 1517 et 1525, que les chansons de Béranger entre les années 1815 et 1830.

Ce Skelton, que les savants seuls connaissent aujourd'hui et dont les œuvres n'ont été recueillies que dernièrement, était le premier ou plutôt le seul poète Anglais de son temps. Né vers 1469, nommé recteur de Diss dans le comté de Norfolk, vers 1483, précepteur de Henri VIII; poète lauréat en 1489, il n'avait pas vingt ans qu'il poursuivait déjà de ses épigrammes bouffonnes les voluptés du clergé, ses ambitions et ses excès. D'ailleurs peu sévère dans ses mœurs privées, ce prêtre enleva une jeune fille, et pour ce fait, « si commun aux poètes, » dit Wood l'historien d'Oxford<sup>1</sup>, fut suspendu de ses fonctions par l'évêque de Norwich. Skelton vint ensuite à Londres avec son Hélène, qu'il épousa, dit un historien<sup>2</sup>, en légitime mariage et que d'autres annalistes moins charitables appellent naïvement sa concubine. C'était l'époque où le nord de l'Europe se soulevait d'un mouvement commun contre le midi; où les corruptions réelles ou prétendues de cet admirable clergé qui a donné aux peuples modernes leur forme politique et sociale, leur centre de moralité, leur littérature et leurs arts, éveillaient la colère septentrionale. Nul en Angleterre n'était mieux placé que Jean Skelton pour recueillir et résumer cette influence; nul avant Luther n'attaqua plus âprement le pouvoir ecclésiastique et l'autorité de la hiérarchie romaine. Bouffon indépendant et indompté, aimé du roi qui pardonnait volontiers les faiblesses sensuelles et le cynisme érudit, jeté hors de caste par son mariage étourdi; ardent de courroux contre ses supérieurs ecclésiastiques, il se mit, dès

1. *As most poets*. V. *Athenæ Oxonienses*, p. 22.

2. Fuller, *English Worthies*. — Voyez aussi d'*Israëli*.

son arrivée dans la capitale, à battre en brèche à coups de rimes joviales ce pouvoir qui venait de le châtier. D'une fertilité qui passe la vraisemblance, écrivant, comme Scarron, des vers grotesques par milliers, ce pamphlétaire populaire fut en réalité l'homme qui exerça sur son temps et son pays l'action la plus énergique, et qui soutint avec le plus d'acharnement et d'efficacité le combat de la royauté temporelle contre la royauté théocratique. Personne n'avait écrit comme Skelton : personne n'écrivit plus comme lui. Butler, dans son *Hudibras*, fut le seul qui tenta de l'imiter. Créateur de sa forme et de sa phraséologie, s'embarrassant peu des rudesses et des bizarreries de la diction, pourvu qu'il frappe le but et blesse l'adversaire, Skelton, réformateur burlesque, exécuteur politique, homme de combat qui porte la marotte et la massue, n'est pas un poète ordinaire : — c'est Scarron polémiste.

La popularité de Skelton s'est évanouie au moment précis où l'art et la recherche du style acquièrent dans son pays de la valeur et de l'importance. Sous Élisabeth, peu d'années après la mort de Skelton, le La Harpe anglais de ce temps, Puttenham le rejetait parmi les plus méprisables écrivassiers, comme un « grossier et injurieux rimeur, ridicule dans tout ce qu'il compose, et ne pouvant charmer que l'oreille populaire<sup>1</sup>. » Cette séduction exercée sur la canaille, qui lui fut commune avec Rabelais, Cervantes, Molière, Swift, et d'autres génies d'une trempe spéciale, constitue précisément son mérite. Le vers de quatre et de cinq pieds, à rimes redoublées, qui va faire pâlir un Wolsey sous son dais royal, n'est pas une arme

1. A rude rayling rhymer and all his doings ridiculous, — pleasing only the popular ear. Puttenham, *Art of Poetry*.

à dédaigner. En vain Meres, autre perroquet de la critique littéraire, et Samuel Johnson condamnent-ils avec la même autorité et la même injustice l'inélegance de Skelton. Il leur manque le sens historique, seul flambeau qui éclaire et fait comprendre cette singulière figure. Skelton est un symbole politique ; organe et instrument d'une révolution, il a immolé ses titres de poète à ses dessins et à sa haine. Ses contemporains ne s'y trompaient pas ; après trois siècles, justice doit lui être rendue.

Il y a dans Skelton deux traits profondément marqués : la révolte contre le clergé d'une part, et d'une autre le retour au sensualisme. Il s'arme contre les vices hypocrites de ses confrères et fait valoir les droits du corps, le bien-vivre, le bien-être, le bien-manger, le bien-boire, l'amour des sens, la beauté physique.

Particularité aussi curieuse que peu remarquée : ce fils de l'Église, apprenti apostat, n'est pas le seul prêtre en Europe qui, à la même époque, batte sa mère et renie sa doctrine. Il y a un Skelton en France, un autre en Italie, un autre en Allemagne, tous sous des couleurs et des costumes différents, tous quatre renégats, jeunes, ardents, violents et sincères ; les annales littéraires se souviennent d'eux ; la politique et l'histoire portent encore la trace brûlante du plus grand et du plus sérieux de ces quatre hommes.

Si je réunis ces quatre noms dans une seule phrase, le rapprochement de leurs contrastes étonnera le lecteur. Si j'explique les irrécusables analogies qui existent entr'eux, la simultanéité du mouvement universel qui les a emportés vers le même but étonnera le penseur.

Ce sont Rabelais en France, Merlin Coccaïe en Italie, Jean Skelton en Angleterre, Martin Luther en Alle-

magne. Nés entre 1465 et 1491, morts entre 1529 et 1553 ; parcourant la même carrière, le même espace, les mêmes vicissitudes dans des climats différents, avec des fortunes et des résultats divers ;— n'est-ce pas merveille pour le philosophe de voir poindre, à si peu de distance l'une de l'autre, ces quatre rebellions du corps insurgé, ces quatre prêtres, dont deux assez obscurs ont brillé autrefois, tandis que deux autres, Rabelais et Luther, demeurent aussi éclatants que Lucien de Samosate ou le comte de Mirabeau ?

En 1483, le jour d'une foire publique, dans le village d'Eisleben, naquit en Allemagne l'enfant de deux pauvres mineurs saxons. Il s'appelait Luther<sup>1</sup>. Il n'avait pas un pfenning ; il demanda l'aumône. La violence de ses jeunes passions combattit l'ardeur de sa première foi, et dans l'espérance de vaincre les tempêtes de son âme, il alla à Rome escorté de la misère, rude conseillère et grande institutrice. Il y alla à pied, du pain dans la besace, le bâton à la main, chantant sur les routes pour que les bonnes femmes des villages lui jetassent quelques liards. Il était pieux (*ich bin ein frommer mensch gewesen*) ; il luttait contre une nature ardente, vigoureuse, impétueuse, poétique. En allant à Rome, il croyait y trouver la paix des sens, le baume de l'âme, l'essence de la moralité catholique ; il espérait, dans sa jeune illusion, voir un paradis, peuplé d'anges s'ouvrir au pied du Vatican.

Jules II régnait sous la tiare, et l'on sait le reste. L'adolescent vit de près cette vieille et superbe Rome, ville sur laquelle tant de vices séculaires avaient passé. Il repartit, plein de courroux profond, l'esprit

1. V. dans nos ÉTUDES SUR LE SEIZIÈME SIÈCLE EN FRANCE, *Luther et Calvin*. — 1 vol. in-18, chez Charpentier.



aigri, l'âme désolée et prêt au combat. Bientôt tout ce que Rome consacrait il le détruisit, tout ce que Rome condamnait il l'adopta. Il prêcha le mariage avec une ardeur d'expression excessive ; il releva l'autel des voluptés et vengea le corps et la matière de la longue servitude qui les avait écrasés. Il prodigua, comme Skelton et Rabelais, la raillerie, l'épigramme, la comédie, la caricature et la violence pour renverser ce « papelet, ce papegaut, ce papelard, cet âne, cet ânon, cet ânilon de pape, » qu'il avait résolu d'anéantir. La grandeur de la révolution accomplie fait toujours oublier les armes employées par les hommes puissants ; celles dont se servait le réformateur Luther étaient précisément les armes de Rabelais et de Skelton. Son but était le même, ses moyens étaient analogues ; mais dans le drame dont les autres n'ont été que les comparses ou les lictes, il a été le Protagoniste.

Cette même année 1483, qui vit naître Luther, donna le jour à un autre enfant què sa famille pauvre destinait aussi à la prêtrise ; je veux parler du Tourangeau Rabelais qui n'attacha pas son nom à une révolution, mais à un livre. Ses premières études, fortes et savantes, lui rapportèrent peu et préparèrent mal sa carrière. Fatigué de publier des commentaires auxquels personne ne faisait attention, de flatter des cardinaux qui lui en savaient peu de gré et qui lui jetaient de temps à autre l'aumône d'une maigre pitance, il écrivit, après avoir visité l'Italie, ce *Pantagruel* que vous savez, encyclopédie fantasque, énorme raillerie non-seulement des rois et des papes, mais de l'âme elle-même ; retour gigantesque à la sensualité, réaction terrible du corps contre la pensée qui avait voulu dominer seule, tyrannie essayée par les sens

contre la tyrannie du catholicisme et des doctrines spirituelles.

Les commentaires auxquels on a soumis Rabelais, commentaires grammaticaux et philologiques, n'atteignent pas le fond de sa pensée. Il suffit d'ouvrir ce singulier livre pour savoir ce que prétendait le railleur. Lorsque Panurge, Pantagruel et Gargantua se sont divertis et « gaudis, » ainsi on disait au seizième siècle, dans leur colossale facétie, comme une troupe de phoques bondissant dans la mer du nord, à quoi aboutit le contéur? Quel est le temple dont il ouvre la porte? Quel est le sanctuaire dans lequel il pénètre?

L'oracle de *Bacbac* termine l'ouvrage. « Humez le bon piot et tenez-vous cois. » La *dive* bouteille est là devant vous; c'est elle qui occupe une si vaste et si honorable place dans l'avant-dernier chapitre de Rabelais; c'est le symbole définitif.

L'heure de la réaction était venue; le spiritualisme allait être répudié par les peuples qui en avaient assez de cette compression magnifique et douloureuse. La réaction préparée par Abailard, Occam et plusieurs des scolastiques du moyen âge, éclata au seizième siècle; on l'avait vue poindre à travers deux cents années, et l'on marquerait d'un doigt infailible le progrès sensible de l'esprit matérialiste et de sa révolte contre le spiritualisme chrétien. D'année en année on avait adressé de plus vifs reproches à cette austérité qui écrasait l'homme, lui ordonnant une sorte d'assassinat matériel et moral, à ce spiritualisme auquel s'étaient d'ailleurs mêlés les vices dont l'humanité n'est jamais exempte: hypocrisie, avarice, cupidité, tyrannie. Les peuples qui avaient accepté avec le plus de candeur le joug sublime et terrible de cette loi, les peuples du Nord, bien moins avancés en civilisation, plus sincères

plus ingénus, plus redoutables, frémirent de colère. Leur acharnement fut extrême comme leur remords. Ardents à se venger, à punir le spiritualisme qui leur semblait menteur, à frapper les nations héritières de cette Rome qu'elles avaient toujours détestée, à châtier une hypocrisie tyrannique qu'elles découvraient enfin, elles se ruèrent dans le protestantisme. Luther et le Nord étaient sérieux dans leur croyance, dans leur vengeance et même dans cette réhabilitation de la chair qu'ils opérèrent avec ordre et audace. L'Angleterre; Henri VIII, Skelton suivirent l'exemple de l'Allemagne et de leurs frères, avec une vigueur plus pratique, plus de sang versé, plus de bourreaux en jeu et un parti pris plus terrible. La France et Rabelais se moquèrent de Rome sans s'abandonner aux novateurs, et tournant en ridicule les hautes et romanesques prétentions des deux armées, ils nous préparèrent au rationalisme systématique de Candide.

Non-seulement le *Pantagruel* de Rabelais se moque des prêtres et résume les gausseries du quinzième siècle; mais dans la même cuve de railleries il jette et fait bouillir toutes les choses humaines, toutes les ambitions supérieures, tous les orgueils humains. Rabelais n'est pas un bouffon, il va plus loin : il dit sans cesse aux hommes qu'ils ne doivent pas s'occuper de leur âme, que le monde des esprits est ténébreux et plein de mystères et que l'invisible dont leur parlent les théologiens ne mérite ni leur désir ni leur anxiété. Sans cesse chez ce prêtre les images gastronomiques, les termes de cuisine, les convoitises physiques se représentent et s'accumulent. C'est « le combat des andouilles, » c'est cette liste interminable de mets du seizième siècle, qui occupe dix pages et qui nous servirait de résumé scientifique, d'encyclopédie complète de la cuisine de

ce temps, si nous avons perdu les documents nécessaires à cette espèce d'érudition ; puis c'est le repas sans terme, la bombance gigantesque de Pantagruel et de Gargantua, enfin cette figure de Gargantua lui-même (*Grand gosier tu as*), de Gargantua *dévore tout*, que le peuple a mieux comprise que les savants. Elle est devenue pour le peuple le mythe de la gourmandise inassouvie et insatiable ; le peuple est un commentateur infallible.

Ce qui est certain, c'est que Rabelais n'admet que les appétits sensuels et la finesse de l'intelligence ; Pantagruel, Gargantua, Gargamelle, Jean des Entommeures représentent les premiers ; Panurge est le merveilleux modèle de l'esprit sans âme, de la sagacité chez le renard, de l'astuce égoïste appliquée à toute œuvre (*pan-ergon*), de l'instinct d'habileté qui caractérise l'*homme-animal* dans son plus haut développement ; instinct consacré au service de sa personnalité, de ses désirs et de ses plaisirs.

Ainsi l'atmosphère de la même époque et le flot de la même civilisation entraînaient vers un but commun ces intelligences dissemblables, ces hommes nés dans des pays différents. Soumis longtemps (je l'ai dit tout à l'heure) à la rude discipline du spiritualisme chrétien, Luther, Skelton, Rabelais et un autre écrivain dont je m'occuperai bientôt, tous prêtres ou moines, et le fouet de la raillerie à la main, poussèrent les nations étonnées vers le matérialisme nouveau. Luther ne renonça jamais en pratique et en doctrine aux idées sensualistes qui soulevaient si vivement son époque. Sa protestation contre le célibat des prêtres fut consacrée par l'acte le plus célèbre de sa vie, son mariage avec Catherine de Bora. La règle qu'il introduisit chez ses adeptes, tout ornée de musique joyeuse,

de fleurs épanouies, de jouissances savourées en paix, règle prêchée au milieu des délices de la table, se concilièrent, grâce à son sentiment germanique, avec un certain régime de mœurs naïves et simples, que les peuples du Nord ont toujours estimé par-dessus tout et que ce retour aux jouissances sensuelles n'a pas détruit.

A côté de Luther et de Rabelais, étrangement associés et cependant unis par la chaîne invisible d'une analogie réelle et intime, il faut placer un homme bien inférieur, dont le nom s'est perpétué, dont l'esprit grotesque, sans portée, sans profondeur, doué de facilité, de verve, d'érudition et du sentiment de l'harmonie, a créé une espèce de littérature singulière.

Elle occupe un coin de nos bibliothèques et les érudits s'en occupent avec un certain plaisir, quand ils veulent charmer leurs amis. Ce prêtre bouffon a fait du bruit en son temps; des hommes de génie l'ont copié.

En 1489, six années après la naissance de Luther et de Rabelais, Théophile Folengo, enfant noble, naît en Italie; tel est le nom véritable du pseudonyme *Merlin Coccaïe*, nom qui veut dire simplement *Merlinus coquus*, Merlin-le-cuisinier. Élevé savamment comme Rabelais, Skelton et Luther, comme eux destiné à l'Église, comme eux il se fit une vie étrange, et commença par mettre en pratique dès sa vingtième année les principes de matérialisme avec lesquels Rabelais a construit son épopée. Folengo jeta le froc aux orties, enleva une fille noble d'un canton voisin, se fit arrêter par les autorités pontificales, resta en prison longtemps, et courut l'Italie en mendiant son pain, récitant des vers et chantant des airs populaires. Les biographes n'ont pas cherché cette vie bizarre là où

elle est, dans le poème de Folengo, qui sous le nom de Baldus, y raconte ses aventures nomades; mais surtout dans un petit livre rare publié par son frère Jean Folengo<sup>1</sup>, *Traité de Morale et de Théologie* rédigé en dialogues, et qui montre les deux frères sous leur nom véritable, consolant leurs mutuels ennuis par la double confession, l'un de son rude combat contre les passions, l'autre de ses erreurs amoureuses. Réclamé par son frère le philosophe, Merlin Coccaïe se fit moine dans le même couvent et tâcha de suivre l'exemple de ce Caton qui n'oubliait ni sermons, ni lettres, ni livres imprimés, pour remettre l'enfant prodigue dans la voie du salut. Le moine défroqué avait trop souffert sur les grandes routes et dans les mains des sbires pour ne pas préférer l'ennui du couvent à la vie poétique des gueux. Cependant le souvenir du passé lui plaisait encore, et tout en protestant de son repentir et de son retour à une vie plus honnête, il se consola de ce qu'il perdait en jetant les souvenirs de son expérience dans une épopée bouffonne. Il ne l'écrivit pas même en latin, langue des savants, ni en italien, langue des cours, — mais en latin de cuisine, mêlé de patois toscan, de gros mots populaires, d'élégances romaines, — style qui a fait école.

Ainsi furent rédigées en argot ridicule, moitié allégorique, moitié sérieux, les aventures du moine Folengo. Ce poème, aussi énorme que le *Pantagruel*, aussi confus et non moins gastronomique, s'appelle la

1. L'article de la *Biographie universelle* consacré à Folengo contient une erreur assez grave. L'ouvrage curieux et inconnu de Jean Folengo, intitulé *Pomiliones*, etc., livre imprimé sur le promontoire de Minerve, y est attribué à Théophile Folengo ou Merlin Coccaïe. Ce dernier n'y apparaît, comme je l'ai dit, que pour raconter ses aventures et recevoir les conseils de son sage frère.

*Macaronée* de Merlin Coccaïe, ou si l'on veut, « plat de macaroni offert au public par le cuisinier Merlin. » A la tête des premières éditions de cette œuvre grotesque, une estampe dont l'allégorie est rabelaisienne montre l'auteur couronné de lauriers, assis près d'une table du seizième siècle, entre deux femmes complaisantes, Tognina qui lui verse à boire, et Lanitonella, armée d'une fourchette à deux pointes au bout de laquelle est suspendu le délicieux macaroni. Merlin Coccaïe ouvre une vaste bouche pour recevoir la manne céleste et sa main avide s'étend vers la table pour y chercher le plat qui la contient.

Le plat de Macaroni de Merlin manque d'invention et de poésie, mais on y trouve une fluidité de veine qui ne tarit pas, une facétie véhémence, un gros rire sans bornes, en un mot les colossales fantaisies de Rabelais, ébauchées légèrement, reconnaissables et jaillissant d'un pinceau vif et hardi. Il ne leur manque que le sérieux et le but. Cette raillerie perpétuelle sans philosophie et sans fond, ces éclats de rire presque idiots sur les choses, les hommes et les temps, ces descriptions sans fin des rues, des routes, des villes, des marchés d'Italie, des cardinaux eux-mêmes et de leurs consistoires sont les vrais prototypes de l'œuvre rabelaisienne.

Le procédé de Folengo est souvent celui de Rabelais : l'énumération qui s'exagère. Le catalogue des objets vendus au marché occupe cent vers macaroniques,

Stringas, cordones, bursellos, cingula, guantos,  
Tascellas, scufias, scuffiettos, cultra, guainas,  
Carneros, fibias, calamos, calamoria, cordas,  
Pectinas, spechiettos, zamporgnas, atque sonaios<sup>1</sup>.

1. *Macaron. V.*

Merlin Coccaïe a donné à Rabelais l'exemple de cette érudition encyclopédique qui accumule au sein d'un roman fantastique les détails les plus curieux sur l'état des sciences et des arts au seizième siècle. Ainsi les historiens de la musique trouveraient dans la « vingtième assiette de macaroni » des particularités très importantes sur la musique italienne du seizième siècle, sur Josquin, ses rivaux et la chapelle Sixtine.

Vosque Leoninæ cantorum squadra capellæ!

.....

O Josquine, Deo gratissime, nascere mundo, etc.<sup>1</sup>!

Notre moine a soin de s'arrêter au point juste où la philosophie commence; il ne se permet que l'ivresse du parasite et son babil innocent. Ses macaroniques folies, réhabilitation de la gourmandise et de l'ivresse, n'exposent le moine à aucun danger.

Ainsi Skelton, né en 1469, bouffonne contre l'Église et meurt en 1530; Folengo, né en 1491, s'arme plus timidement en faveur des plaisirs sensuels, et meurt en 1544; Rabelais, né en 1483, attaque avec génie le spiritualisme, et meurt en 1533; Luther, né en 1483 comme Rabelais, s'insurge avec un terrible et persévérant succès contre le pape et les cardinaux, et triomphe. C'est en 1512, au début du seizième siècle, que les pamphlets rimés de Skelton remplissent l'atmosphère populaire de Londres, comme autant de flèches qui ne manquent jamais leur but. En 1517, au moment où Martin Coccaïe s'amuse et s'ébaudit, Luther prêche contre les indulgences. En Italie, le rire hébété, la poésie énervée et balbutiant un argot railleur; en Allemagne, la fureur et la révolte gogue-

1. Ed. 1511, p. 196.



nardes. Skelton pousse les peuples à la réforme politique; Folengo à la soumission ironique et à l'apathie voluptueuse; Rabelais au rationalisme épicurien; Luther à la réforme religieuse.

Ils avaient tous les quatre l'instinct et le pressentiment de l'avenir : plus lâche chez Folengo, plus pratique chez l'Anglais, plus spirituel et plus philosophique chez le Français; — héroïque chez Luther, comme il convient à un géant de combat et de révolution. Ne séparons pas ces quatre prêtres : l'un pantagruélisant sous sa treille de Meudon; l'autre combattant le diable, et lui jetant son écritoire à la tête en écrivant des farces immondes contre le pape; le troisième macaronisant à l'abri de son monastère; le dernier écrivant ses petits vers comiques à l'ombre du sanctuaire de Westminster. Rabelais et Folengo, les hommes du Midi, se moquent; Skelton et Luther, les hommes du Nord, renversent.

L'histoire littéraire, considérée sous ce point de vue général et universel, est, comme l'a dit très bien le spirituel chancelier Bacon, *l'œil de l'histoire*. Chez les écrivains du quinzième et du seizième siècle, le mouvement réformateur éclate avant la réforme. Le Nord surtout proteste avant le protestantisme. On est étonné de trouver, chez les poètes écossais Lindsay et Gawin Douglas, des traces nombreuses de révolte contre la cour de Rome, la papauté et le catholicisme méridional. Ils écrivirent à la fin du quinzième siècle, et l'insurrection de Luther n'aura lieu qu'en 1517, lorsque, placé en face du dominicain Tzetzal, Luther criera aux armes et commencera cette grande perturbation qui n'est pas encore achevée, qui a duré des siècles, dont nous sentons le contre-coup, qui avait sa source et son origine bien plus haut et bien plus loin.

En étudiant ainsi les annales littéraires, on reconnaît que l'Europe chrétienne est une, qu'il n'y a pas réellement dans les temps modernes, de France, d'Angleterre, d'Italie, d'Espagne; qu'il n'y a qu'une Europe et un christianisme qui marchent, armée composée de divers bataillons, à la même conquête; quelques troupes plus avancées, d'autres plus arriérées, toutes engagées dans la même route, toutes s'avancant dans le même sillon, sous des bannières différentes. Au moment où l'armée s'ébranle pour réhabiliter la matière, trois héros bouffons prennent sa défense; — je les ai nommés.

Comment nierait-on le double mouvement historique de la matière contre l'âme et de l'âme contre le corps? Ainsi luttent à jamais les deux principes antagonistes : d'un côté l'amour, la foi, le besoin de croire; de l'autre, la pensée, le raisonnement, l'examen. Les peuples procèdent dans leur vie historique comme les hommes dans leur vie éphémère; les uns et les autres sont mus par les deux impulsions contradictoires dont je parle. A une époque d'amour succède toujours une époque de doute, à une époque de doute une époque de foi. Lorsque Rome qui avait cru, qui avait eu sa discipline fondamentale, sa religion, et qui avait dû sa grandeur à cette foi, à cette discipline, à cette religion; lorsque Rome antique sentit s'affaïsser sous elle la religion et la foi qui l'avaient faite grande, on vit s'opérer un retour à la religion des sens, retour effroyable dont Juvénal et Sénèque le philosophe portent témoignage.

Le monde ne pouvait durer ainsi; la prédominance exclusive d'un principe entraînerait toute civilisation à sa ruine. L'équilibre une fois rompu entre ces deux éléments, la civilisation est compromise. Lorsque les

causes que Juvénal et Tacite ont rappelées, l'un avec tant d'énergie, l'autre avec une si sublime douleur, eurent travaillé l'empire romain, la littérature mourut, la civilisation s'affaissa, toutes les sources nobles tarirent; on vit la société languir.

Le triomphe des sens fut suivi immédiatement de la naissance du christianisme, qui sur les cendres de cette religion de l'orgie fonda le culte de l'âme; héritant de toutes les théories platoniciennes, stoïciennes, pythagoriques, appliquant et commentant toutes les traditions de l'antiquité. La religion nouvelle ne put s'établir qu'au moment où les peuples septentrionaux, balayant la poussière des vices romains, infusèrent leur sang nouveau dans les veines de Rome éternée.

Ces faits sont incontestables : — domination complète du corps, lorsque le polythéisme dit son dernier mot sous Néron et les empereurs; — domination du spiritualisme chrétien pendant le moyen âge; — puis, lorsque ce même spiritualisme a fait son œuvre, retour progressif vers la réhabilitation de la matière.

Rabelais a imité Merlin Coccaïe qu'il cite avec estime à plusieurs reprises; — mais là s'arrête l'influence mutuelle que l'on serait tenté d'attribuer à ces quatre personnages. Skelton écrivait son portrait de cette *Tavernière des Faubourgs* qui recevait chez elle les moines ivrognes et les abbés joufflus, longtemps avant que le cuisinier italien eût inventé ses « macaronées » et loué la voracité épique de ses héros. La bière forte de Skelton ne doit rien à la « dive bouteille » du Chinois, lequel ne fit son apparition dans le monde qu'après la mort de Skelton. L'influence était dans l'air.

En histoire comme en fait d'études littéraires, le synchronisme seul peut substituer la lumière aux té-

nèbres ; cette anatomie comparée des littératures dissipe tous les doutes. Ce qui paraissait isolé, imprévu, privé de causes, se présente comme naturel, nécessaire et général. Plus de phénomènes sans antécédents et sans corrélatifs, ~~ils~~ ~~mais~~ ~~un~~ ~~ensemble~~ de faits qui se réunissent dans un grand système et qui en font comprendre l'étendue et la tendance. On ne doit plus regarder Rabelais comme un moqueur bizarre, qui s'enferme dans la solitude de Meudon entre une cruche de vin vieux et de vieux livres, pour railler à son aise un monde qui n'a rien de commun avec lui. Luther n'est plus ce Jupiter tonnant du protestantisme, couvant un beau jour dans sa pensée la révolution religieuse de l'Europe. Poussés et emportés l'un et l'autre par le courant des affaires humaines, ils représentent une des phases de l'humanité. Ils cèdent au flot qui les entraîne et suivent le torrent de la civilisation.

## VI

Analyse des œuvres de Skelton. — Son génie poétique et son influence. — Conclusion.

Skelton, le premier en date, puisque sa naissance remonte à 1469 et sa première publication à 1512, — Skelton qui n'a point imité Merlin Coccoë, malgré l'assertion frivole de Warton<sup>1</sup>, puisque Merlin Coccoë, né en 1491, écrivait en 1517 au plus tôt, — mérite une attention particulière. Il ouvre la marche. Il réunit en lui les caractères du grotesque Folengo, du

1. Hist. of Engl. Poetry, t. II.

philosophe Rabelais et du théologien Luther. Il n'a pas l'importance historique du dernier, ni la valeur littéraire de l'auteur du *Pantagruel* : il est homme d'action vive et présente ; — et il réussit.

Son influence n'est pas seulement celle d'un poète, mais celle d'un pamphlétaire triomphant. Précepteur de Henri VIII, il est pendant presque tout le règne du roi qu'il a élevé l'exécuteur poétique de ce monarque. Toutes les fois qu'un homme déplait à Henri VIII, Skelton, qui possède la facilité du vers, se faisant écho à lui-même dans une continuité de rimes grotesques, jette au milieu du populaire anglais une satire qui devient proverbe. La querelle du poète avec Wolsey n'affaiblit pas le penchant que le cynique théologien Henri VIII avait pour son cynique poète. « Rarement, dit un contemporain, la faveur du monarque s'éloigna de lui (*seldom out of the prince's grace.*) » Le courtisan Érasme, qui connaissait bien les convenances de la flatterie et les *mollia fandi tempora*, écrivant à Henri VIII sur le compte de Skelton, comble d'éloges « cette lumière de la Grande-Bretagne, l'érudit Skelton, qui peut, dit-il, non-seulement stimuler les études de Votre Majesté, mais les compléter<sup>1</sup>. »

Le nom de cet homme qui exerça beaucoup d'action sur son siècle est presque oublié ; ses écrits n'attirent plus l'attention. La vie politique a ce malheur ; en nous prêtant une influence présente et exagérée, en grossissant l'importance de notre talent et de nos actes, elle nous expose à l'oubli de l'avenir. Skelton et une armée de pamphlétares énergiques ou spirituels se sont sacrifiés à la circonstance politique, aimant mieux agir sur les hommes et décider les événements qu'atteindre la perfection de l'art.

1. Erasm. *Epist.* 108.

Toutes les poésies de Skelton sont animées de ce mouvement révolutionnaire du seizième siècle, rébellion contre le spiritualisme et l'Église, désir terrestre, réhabilitation de la chair, réaction que j'ai signalée chez Merlin Coccaie et Rabelais. La profondeur philosophique, la grâce de l'imagination, la transparence du coloris, la grandeur de la pensée manquent à Skelton; collaborateur puissant et précurseur poétique de tous les réformateurs de l'Angleterre, instrument sympathique de son terrible élève Henri VIII, qui servant les passions nationales de l'Angleterre, se faisait pardonner ainsi ses effroyables et féroces passions, — Skelton a sa place dans l'histoire.

Dans la poésie de Skelton, prêtre qui, comme Luther, contracta mariage avec une personne enlevée par lui, — qui prit asile dans Westminster et fut protégé par l'abbé contre la poursuite du cardinal, — on voit éclater la fureur populaire et septentrionale contre le clergé du Midi<sup>1</sup>. Il faut lire dans une de ses satires la confession populaire du savetier anglais Collin Cloute<sup>2</sup>, qui levant la tête du fond de son échoppe et contemplant ces grands palais, ces magnifiques domaines des hommes d'Église, se met à faire la description comique de leur vie princière et de leurs mœurs galantes : « Bâtiments royaux, domaines splendides, tours, tourelles, tourillons, salles, bosquets, palais qui touchent la nue, fenêtres à vitraux, tapisseries d'or et de soie, où l'on voit madame Diane nue, Vénus la gaillarde prenant ses ébats, Cupidon le dard à la main, Pâris de Troie dansant avec madame Hélène... ce sont là leurs maisons, leurs soins et leurs

1. V. plus haut, *Du théâtre avant Shakspeare*. J. Webster.

2. *Clout*, haillon, pièce; *clouted shoe* soulier raccommodé.

plaisirs, tandis que les églises négligées se vident et que les cathédrales sont en ruines. »

Building royally  
 Their mansions curiously,  
 With turrets and with toures,  
 With hals and with boures,  
 Stretching to the starres,  
 With glasse-windows and barres,  
 . . . . .  
 Howbeit they lett down fall  
 Their church cathedrall.

(*Boke of Colyn Cloute*!).

Colin Cloute le savetier chantait ainsi avant le combat de Luther contre Tzetzal. C'était encore lui, ou plutôt Skelton qui, dans la pasquinade intitulée « *Why come ye not to court?* (Pourquoi ne venez-vous pas à la cour?) » excite et aiguillonne la rage du peuple contre les ecclésiastiques du seizième siècle. Dans le personnage de son persécuteur Wolsey — Skelton résume et concentre tous les vices du clergé qu'il veut détruire, ruse, arrogance, hypocrisie, cupidité, violence, ambition, luxe, incontinence. Ce pamphlet, le plus remarquable, le plus personnel, le plus satirique de ceux que Skelton a publiés, précipita la chute du Richelieu du seizième siècle et provoqua ou justifia l'ingratitude du maître, qui, retirant son bras, laissa tomber dans la fange sa créature favorite. Toutes les charges contenues dans l'acte d'accusation de Wolsey se trouvent indiquées d'avance dans le poème de Skelton, accusateur public auprès du peuple et procureur-général des vengeances de Henri VIII.

1. Voir *Poetical Works of John Skelton, with Notes and some account of the author* By Alex. Dyce. Lond. 1843, 2 vol. in-8°.

« Pourquoi ne vous voit-on pas à la cour? demande-t-on au poète. — Pourquoi? C'est qu'il y a près du roi un homme plus haut que le roi, si élevé dans la hiérarchie fantastique de son orgueil que l'on ne peut le regarder en face. Au conseil d'État, dans la Chambre étoilée, savez-vous comment il se tient? Sa baguette frappe la table; toutes les bouches se ferment, nul n'ose prononcer un mot; tout se tait, tout plie. Wolsey parle seul; nul ne le contredit; et quand il a parlé, il roule ses papiers en s'écriant : — Eh bien! qu'en dites-vous, Messeigneurs? Mes raisons ne sont-elles pas bonnes, — et bonnes, — et bonnes? Puis il s'en va, sifflant l'air de Robin Hood. C'est là l'homme qui nous gouverne, que la pompe et l'orgueil environnent et soutiennent de toutes parts, et qui, pour garder mieux le vœu de chasteté, ne doit que le fin hypocrite, ne se nourrit que de gras chapons cuits dans leur jus, de perdrix et de faisans merveilleusement assaisonnés et n'épargne ni femme ni fille. Belle vie pour un apôtre! »

He is set so hye  
 In his ierarchy  
 Of frantyecke frenesy  
 And foolishe fantasy,  
 That in the chambre of starres  
 All matters there he marres;  
 Clappyng his rod on the borde,  
 No man dare speke a worde;  
 For he hath all the sayenge,  
 Without any renayenge.

.....  
 To kepe his flessche chast,  
 In lent, for a repast,



He cateth capons stewed,  
 Feraunt and partriche mewed,  
 Spareth neither mayd ne wife;  
 This is a postel's life<sup>1</sup>!

Créateur dans son genre, lançant le vers et la satire avec une facilité, une fécondité, une jovialité dont le bonheur et l'audace ont peu d'exemples; les contemporains de Skelton avaient raison de le nommer *l'inventeur* (*inventive Skelton*). Il a inventé son rythme bref, saccadé, tranchant, poignant, vigoureux. Le son des cloches carillonnant pour donner l'alarme n'a rien de plus animé que cette versification précipitée qui fait tinter dans l'oreille égayée mille burlesques souvenirs; ce bruit confus qui s'ébranle remue dans ses fondements la hiérarchie méridionale et abhorrée, l'ambition et l'opulence ecclésiastiques. Il n'est pas élégant, il le sait et il le dit : « Ma rime a des hail-lons, elle est boiteuse, elle est pauvre, elle est mouillée, perclue, nue, misérable; avec tout cela, elle a sa force (*some pith*). » — Certes, elle a sa force!

Though my rhyme be ragged  
 Tattered and gagged,  
 Rudely rain-beaten  
 Rusty, moth-eaten,  
 If ye take well therewithe,  
 It hath in it some pithe.

Skelton qui était savant connaissait à la fois la dure inflexibilité de cet idiome anglais que personne n'avait encore dégrossi et l'impossibilité d'émouvoir le peuple en employant le jargon pédantesque des érudits du temps. Déterminé à produire l'effet qu'il dési-

1. *Why come ye not to court.* Vers 216 et suivants.

rait et renonçant à la gloire d'une élégance qui l'eût éloigné de son but, il se contenta de cette langue anglaise parlée dans les carrefours; la ployant à son gré, modifiant, changeant, créant des mots, enrichissant l'idiome de nouveautés énergiques, il servit les progrès de cet idiome. « Notre anglais actuel, dit-il quelque part, est rude et grossier; on a peine à l'enrichir de mots polis et élégants; son indigence répugne à la main de l'artiste, tant il a de rides, de rugosités, d'aspérités; tant il est lourd, inhabile et peu expressif. La beauté et le caractère lui manquent, et si je voulais m'en tenir à ce qu'il m'offre, je ne saurais comment rendre ma pensée, ni quels termes employer : »

Our natural tongue is rude  
 And hard to be enneude  
 With polished terms lusty;  
 Her language is so rusty,  
 So cankeed and so full  
 Of frowardes, and so dull,  
 That if I would apply  
 To write ornatly,  
 I wot not where to find  
 Terms to serve my mind<sup>1</sup>.

Un homme qui écrit ainsi, qui a cette connaissance de son époque et de l'état actuel de sa langue maternelle, n'est pas un esprit ordinaire. Aussi Thomas Churchyard, poète contemporain, a-t-il raison de le défendre contre la critique pédantesque et de l'appeler non-seulement « poète, artiste, écrivain judicieux, exercé, dont les ouvrages ne sommeillent pas, » — mais un politique consommé (*skilful of the state*),

1. Phyllp Sparrowe, vers 774 et suivants.

« dédaigneux pour les vices de la race humaine, sardonique jusqu'à l'invective, fécond en paroles acérées, et écrivant comme parle un homme d'esprit qui veut railler : »

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

A poet for his arte  
 Whose judgement sure was high,  
 And had great practice of the pen.  
 His works they will not lie,  
 His terms to taunts did leane,  
 His talke was as he wraet  
 Full quick of withe, right sharp of words,  
 And skilfull of the state,  
 . . . . .  
 A scorner of his kind.

Ce bouffon qui, le masque sur la figure et la marotte à la main, hurle en riant ses invectives et ses épigrammes ; cet érudit qui brise la langue de parti pris, ce sensualiste qui accable de mépris les prétentions métaphysiques, ce personnage grotesque dont les lazzis et les aspirations gastronomiques vous amusent, qui dans son poème le plus célèbre (*The tunnyng of Elinore Rumming*) peint de si grosses couleurs l'*alewife* (la tavernière), la débitante de bière forte et les moines lascifs qui l'entourent — et leur barbe qu'elle tire et leurs rivalités burlesques et leur ivresse mêlée de latin ; — ce paillasse des carrefours anglais en 1512, armé de deux facultés opposées, de l'hyperbole satirique et de la facétie grivoise qu'il mêle et qu'il confond avec une rapide et foudroyante dextérité : — Skelton ne ressemble ni au Français Scarron, ni à l'Italien Pulci.

Ce farceur est un homme de combat. C'est un poignard qu'il cache sous sa marotte et qu'il enfonce

profondément au sein des adversaires; sa verve comique, sa rime redoublée, son néologisme intarissable ne sont que les instruments de ses desseins et les armes de son pouvoir

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Shakspeare s'élève au-dessus de tous ces hommes; il ne se contente pas de maudire; — il pleure et il aime.

Dans le même cadre nous venons de réunir, pour les grouper autour de notre Shakspeare; quelques-uns des écrivains les plus populaires du seizième siècle. Skelton et Folengo, Rabelais et Cervantes étaient, à des degrés différents, pénétrés de la même atmosphère, saturés des mêmes éléments et des mêmes influences, — ironie, besoin d'analyse, agression vive contre les préjugés contemporains; tous ils annonçaient, avec Bacon et Montaigne, l'ère à peine éclosée de la philosophie moderne.

Mais Shakspeare et Cervantes sont parmi eux les seuls qui, en préludant à l'examen philosophique des dix-septième et dix-huitième siècles, aient conservé intacts la sève lyrique et le sentiment épique du moyen âge chrétien.

Shakspeare et Cervantes n'ont pas, comme Skelton et Rabelais, tout sacrifié à l'ironie. C'est leur gloire et surtout celle de Shakspeare d'avoir aimé l'humanité en l'analysant.

Est-il exact d'affirmer avec Schlegel, Tieck et même Coleridge, que Shakspeare écrivant Hamlet ait prétendu analyser et peindre l'impuissance de l'action et l'abus de la pensée.

Non. Hamlet, comme Werther, plonge dans les abîmes son regard inquiet et profond, qui finit par

se troubler; mais après avoir rêvé ils agissent; la violence de l'acte se double par le délai subi; les vagues accumulées et suspendues deviennent furieuses; tout cède; l'obstacle est vaincu par cette union forcenée de la pensée et de l'acte. Hamlet se précipite dans les périls, Werther s'élançe dans la mort.

Le théâtre grec ne renferme rien qui soit analogue à ce rêveur terrible, Hamlet! Suivez-le depuis son entrée en scène : il est, dit Shakspeare, fort négligé dans son costume; ses « bas tombent sur ses talons » et son pourpoint est en désordre; il rêve, attend, se repose. Le moment d'agir n'est pas venu; laissez-le pleurer ou méditer; plus tard il agira, soyez-en sûr, et quand sonnera l'heure, tout scrupule disparaîtra; le sang couvrira la route où vous le verrez marcher. Il y a deux forces en lui et ces deux forces se combattent : la passion qui l'excite à la vengeance, qui bouillonne jusqu'au délire, qui remplit ses veines d'un sang tumultueux et fébrile, qui l'arrache au sommeil et le fait errer furieux parmi les tombes des morts; puis la pensée qui le travaille et le remue dans ses dernières profondeurs; pensée-fantôme, spectre pâlisant (*the pale cast of thought*) qui s'interpose entre le moment de la catastrophe, qui retient son bras et amortit l'action (*sicklied over*). Il a le meurtrier à punir et il n'hésitera pas; la vie pour lui n'est rien; mais il est philosophe aussi et il se demande la solution de ces problèmes, le mot de ces énigmes : « Pourquoi tant de crimes? Pourquoi le mal? — Pourquoi la vie? »

Telle est la question, comme il le dit très bien, *that is the question*; question que Pascal et saint Augustin, que les disciples de Jansénius et de Bouddha ont vue se dresser devant eux. Par une combinaison,

la plus haute peut-être, ou du moins la plus complexe que l'esprit humain ait réalisée sur la scène, ce méditatif est un héros; ce barbare a étudié à Wittenberg; cet homme qui ne ménage rien est un mystique. Voilà le double Hamlet.

Aussi quels effets obtenus! quelle œuvre! il est assez probable que le même mélange, invincible rêverie et besoin d'action, luttaient dans l'âme de Shakspeare. Pourquoi ce dédain de ses œuvres? et cette retraite prématurée? Après son départ de Londres, pourquoi ce silence obstiné? Qui expliquera les ténèbres où sont restés ensevelis sa jeunesse, sa maturité, son mariage, ses amours, sa vie, sa mort; ses relations avec Southampton, peut-être avec Essex, ses amitiés, ses plaisirs, ses travaux; tandis que les moindres détails relatifs à Ben Jonson ou à Bacon, même à Spencer et à Daniel nous sont connus? Catholique ou protestant, savant ou ignorant, a-t-il quitté Londres plusieurs fois ou une seule fois? voyagé en Italie et en Écosse? Quelles sont les dates qu'il faut assigner à la représentation de chacune de ses œuvres? Les hommes importants ou accrédités de son époque, Bacon par exemple ou Burleigh, daignaient-ils le fréquenter? Quelle était sa position, non pas à la cour, mais dans l'antichambre de la cour? Personne ne peut répondre.

Une bonne moitié de ses œuvres ne parut que sept ans après sa mort. L'autre moitié, publiée de son vivant, le préoccupa bien peu, et ces éditions, subreptices la plupart, s'exécutèrent si incorrectement, avec si peu de soin, qu'il aurait mieux valu ne pas les publier du tout. J.-T. Payne-Collier, le meilleur annotateur et commentateur de Shakspeare, a raison de prétendre que « l'on ne pourrait désigner une seul

des œuvres du poète dont il ait soigné, surveillé ou seulement approuvé l'impression. » Qu'importait la gloire à Shakspeare? Il n'attendait rien du public; il savait bien que le présent et l'avenir resteraient ses débiteurs. Grand artiste et mauvais commerçant! philosophe infatigable, qui ne cessait point de creuser sa pensée! poète infatigable aussi dans le perfectionnement de son œuvre. Être oublié, méconnu, mal apprécié, voir diminuer les bénéfices que l'œuvre lui rapporte; il s'y attend bien. L'observation lui suffit. La poésie lui suffit. Sa pensée lui suffit. Exercer un métier lucratif n'est pas son but. Il a soif de labeur; il a soif de vérité, soif de poésie; et Dieu en abreuve, dans sa bonté, les âmes solitaires, les génies élus qui portent la coupe d'or à tant de lèvres altérées.

La même négligence, la même incurie de la fortune sont leur partage. Tasse était né pour être poète et victime; Barnum pour être un puffiste triomphal. Molière a-t-il recueilli ses œuvres? Pascal a-t-il eu grand souci de ces fragments et de ces ruines que tant de commentateurs et de scholiastes essaient de remettre debout? Ce sont les vanités des petits génies qui battent la caisse en leur propre honneur et soignent la mise en scène de leur gloire; Molière, Shakspeare, Dante, Cervantes, Montaigne n'y songent aucunement. Le chancelier Bacon, qui aime à citer ses contemporains, ne cite pas une seule fois Shakspeare. On ne sait pas même si les Sonnets publiés sous son nom sont bien de lui. Dans un dictionnaire biographique, imprimé un demi-siècle seulement après sa mort, voici en quels termes est apprécié par l'un des distributeurs de la renommée contemporaine, homme qui écrivait, comme tous les lexicographes, sous la dictée de l'opinion régnante : « Notre auteur (dit le

« dictionnaire) est un composé de Martial (!) d'Ovide (!) et de Plaute (!) le comédien. Son savoir « était peu de chose; la nature avait suivi ses meilleures règles pour le produire. Le génie de notre « poète était joyeux; Héraschite même, s'il eût vu les « comédies de Shakspeare, aurait pu se mettre en « dépense d'un sourire. Nombreuses furent les escarmouches d'esprit qu'il soutint contre Ben Jonson. »

Voilà tout ce que le dictionnaire<sup>1</sup> nous apprend sur Shakspeare et ce que les contemporains pensaient de lui.

On s'est inquiété de savoir si Shakspeare était catholique ou protestant. Les plumes réformées veulent en faire un bon calviniste; elles apportent en preuve de leur opinion des passages nombreux qui sembleraient militer en leur faveur. Les catholiques citent le vieux et doux moine de Roméo et plus d'une tirade contre les puritains. Aimait-il l'autorité? Penchait-il vers le Parlement qui commençait à s'agiter sous Jacques 1<sup>er</sup>? O gens de parti, ne voyez-vous pas qu'il y a au-dessus de vous quelque chose qui est la divine Raison? Et la vue suprême de vos faiblesses, de vos excès et de vos fautes, n'est-ce pas quelque chose, mes pauvres amis! Shakspeare se maintient dans cette région supérieure; il n'est ni froid, ni impartial, ni railleur. Il ne tombe pas davantage dans l'attendrissement puéril. Il vous plaint, il vous aime; sa pitié est profonde et son ironie!... celle d'un Dieu.

Dans *Hamlet* l'ironie et même la comédie abondent; notre brave lexicographe n'a pas eu tort de rapprocher le poète du latin Plaute, qui néanmoins ne vaut

1. Biographical dictionary, London, 1686.



pas autant. Le bouffon de *Hamlet* c'est Hamlet en personne. Quelle admirable scène que celle où le prétendu fou, circonvenu par les diplomates, prend en main une flûte, l'offre aux courtisans et leur demande s'il est plus facile de tirer d'un cœur humain ses secrets cachés que de ce bois vil les accents qu'il renferme ! Deux autres silhouettes comiques, Polonius et le fat Osrick, traversent la scène. Polonius ! une des plus curieuses trouvailles du théâtre ; la pétrification de la morale, le monument des lieux-communs, le radotage sentencieux, la discipline de la stérilité, la passion de la formule, l'écho des vieilles sagesse, le frein et la bride sur un coursier qui ne marche pas, le trésor des aphorismes bavards, la sublimité de la bêtise ! Polonius n'est pas ce petit vieillard élégiaque et transi que l'on a voulu nous montrer. Il est solennel, il parle posément, il marche carrément ; il est digne, il est officiel il est sûr de lui. Le bon Shakspeare a deviné notre M. Prudhomme, qui n'est lui-même qu'un Polonius bourgeois. Pour cette belle invention seule je serais tenté d'adorer Shakspeare. Quelques-unes des idées de Molière apparaissent dans les fades personnages de Guldenstern, de Rosencrantz et d'Osrick, hommes-mannequins, nullités de cour, instruments de salon, aimables d'ailleurs, et qui ressemblent fort aux petits marquis et aux jolis vicomtes de Molière, à ceux du *Misanthrope* par exemple.

Ce chef-d'œuvre de notre Molière ne laisse pas que d'offrir quelques rapports singuliers avec le *Hamlet* de Shakspeare. Il n'y a rien d'essentiellement comique chez Alceste, qui ne veut ni admirer les ridicules de l'humanité, ni souffrir patiemment ses excès. Alceste comme Hamlet demande à la vie autre chose que ce qu'elle renferme. Chacun de leurs pas les blesse et les

fait saigner. Alceste voit les vices ; Hamlet voit les crimes ; et tous deux reculent.

Si, comme Hamlet, Alceste rencontrait sur son passage ce dandy qui parle du bout des lèvres, ces diplomates à circonlocutions et ces gens du peuple qui, dans le cimetière, la bêche à la main, font de la rhétorique et caressent leurs phrases, croyez-vous qu'il n'éclaterait pas, comme Hamlet, en railleries un peu sauvages ? Hamlet se gaussant de Polonius le formaliste, des faiblesses féminines même les plus aimables, du bel Osrick et de son plumet rouge, des courtisans et de leurs flatteries creuses, est un Alceste farouche ; lorsque sa verve sera satisfaite et sa colère philosophique assouvie, il ne se retirera pas dans un désert ; il donnera des coups de poignard et des coups d'épée ; — car derrière lui marche le spectre qui demande vengeance !

De toutes les conceptions Shakspeariennes, *Macbeth* est la plus conforme à l'unité de passions hellénique, *Hamlet* est la plus essentiellement teutonique, la plus variée, la plus complexe. Ces deux œuvres, occupant les pôles contraires des nationalités et des races, se touchent en un point ; elles ouvrent sur le monde invisible une perspective obscure, qui attire et tyrannise les deux héros : l'un, *Macbeth*, est doué d'un génie poétique inné, d'un vif pressentiment de l'idéal, d'une âme capable de recevoir les émotions de l'art ; l'autre, *Hamlet*, d'une profonde puissance de philosophie. Si *Macbeth* est poète, *Hamlet* est philosophe. Chez tous deux une faculté haute, un don supérieur luttent contre leur sanglant dessein ; cette supériorité, — cela arrive toujours, — est leur châtement.

Trois fois le grand dramaturge philosophique a remanié cet ouvrage. On connaît trois *Hamlet* ; l'un joué

en 1589, lorsque Shakspeare avait vingt-cinq ans ; celui-là n'a pas été imprimé ; — le second, représenté en 1597, imprimé sous le nom de Shakspeare en 1603 ; — le troisième, qui parut en 1600 sur le théâtre du Globe et fut imprimé en 1604, chargé d'additions et de remaniements considérables<sup>1</sup>. Shakspeare, on le sait, retouchait fréquemment ses œuvres. Il remettait vingt fois, comme dit Boileau, son travail sur le métier ; jamais l'improvisation, si facile à cet ardent génie, ne le contentait absolument. *Othello* et *Hamlet*, ont été repris en sous-œuvre avec un zèle et un soin extraordinaires. Il ne changeait rien à la trame même de la pièce ; couvant de nouveau la création antérieure, et la renouvelant par la féconde chaleur de sa pensée, il se plaisait à voir mille rameaux inattendus se greffer d'eux-mêmes sur les rameaux anciens.

Au moment où le premier de ces trois *Hamlet* fut représenté, (en 1589), Anne de Danemark épousait Jacques (VI<sup>e</sup> d'Ecosse et I<sup>er</sup> d'Angleterre.) On le couronnait sous ce dernier titre lorsque la seconde édition du drame corrigé parut à Londres. L'accession d'une princesse danoise au trône britannique dirigeait alors du côté des chroniques et des traditions scandinaves l'attention des savants et des poètes ; docile et modeste comme Molière, Shakspeare se laissa entraîner de côté. C'est en effet à l'année 1589 que se rapporte la publication d'un mauvais petit roman anglais

1. La première édition (1603) annonce que la pièce a été jouée aux deux Universités d'Oxford et de Cambridge, et en divers lieux par les serviteurs de Son Altesse. On n'en connaît qu'un exemplaire, celui du duc de Devonshire. La seconde édition (1604, in-4<sup>o</sup>) est « augmentée à peu près » du double (dit le titre) et d'après le vrai manuscrit original. Les éditions de 1605, 1609, 1611, sont conformes à celle de 1604, in-4<sup>o</sup>. Il y a enfin une édition in-4<sup>o</sup>, sans date, toute semblable à ces dernières.

(in-4°, caractères gothiques), intitulé : *Histoire d'Amlet*, — HISTORIE OF AMLET. Ce *Amleth* est *Hamlet*; l'in-quarto anglais n'est qu'une traduction assez grossière de la prose française que Belleforest venait de publier en France. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Cet écrivain singulier, historiographe de France, prosateur sans vigueur et sans mérite, l'homme du monde qui, dans une époque où la critique historique était peu cultivée, la méprisait le plus, s'était mis à la solde des libraires qui se louaient fort de lui; il était exact et nourrissait sa famille en déversant périodiquement sur ses lecteurs tous les récits absurdes, fantastiques, sanglants et saugrenus qu'il pouvait extraire de droite et de gauche dans les œuvres des historiens et des romanciers. Ses histoires « merveilleuses, prodigieuses, singulières, » et autres, avaient grand succès et peu de valeur. Il s'engageait de préférence dans les sentiers infréquentés, et ce fut pour notre homme une excellente fortune de déterrer un certain Sachs-le-Lettré (en latin *Saxo grammaticus*), Danois du douzième siècle, rédacteur de vieux contes populaires. Il lui empruta la légende de *Hamlet*, qui parut ensuite en anglais. C'était le moment où les Anglais pensaient au Danemark et festoyaient la jeune reine danoise, dont toute la suite, dames d'honneur et autres, se grisa complètement dans le premier bal qui lui fut donné.

Shakspeare, agissant ici comme à propos de *Macbeth*, a suivi pas à pas le récit de Belleforest et de Sachs-le-Lettré.

Dans ces deux œuvres rien n'était matériellement de lui.

*Hamlet*, qui n'a jamais été joué convenablement et parfaitement, qui ne le sera jamais, qui ne peut pas

l'être; *Hamlet* l'intraduisable; *Hamlet* que quarante volumes de notes éclairent à peine; *Hamlet* c'est Shakspeare, comme le *Misanthrope* c'est Molière. Il y a dans l'œuvre de tout homme de génie quelque production spéciale qui reproduit l'empreinte définitive et l'intime profondeur de sa pensée. Tel est le *Misanthrope*, tel est *Candide*; œuvres d'amour qui ne sont pas toujours les plus complètes ni les plus irréprochables, mais les plus personnelles. Racine se révèle dans *Bérénice* avec moins de grandeur et d'élégance, mais avec une plus touchante ingénuité que dans *Athalie*. Pour ceux que la formule fatigue il y a un grand charme dans ces créations personnelles, qui sont le cri même et le profond accent de l'homme supérieur, son inspiration la plus secrète.

L'étiquette est utile, la cérémonie a ses mérites et la mode ses avantages; mais ce n'est pas tout dans la vie. Saluer, se courber, tendre la main, arranger son jabot, disposer sa cravate, choses d'assez bon goût quand l'exécution est satisfaisante; en fait de vie réelle et d'affections, qui se contenterait d'une visite de gala et d'une conversation élégante? On veut pénétrer chez son auteur comme l'ami de Monomotapa chez son ami, pendant qu'il dort; le surprendre; savoir ses secrets; voir ses larmes, s'il a des larmes; s'asseoir à sa table; le guérir ou le soigner s'il souffre.

Pascal, lui, ne l'ignorait pas, cette grande âme, trempée dans les ondes amères de la misanthropie; Pascal qui disait que la plus forte marque d'un grand esprit était de faire « oublier l'auteur et de montrer l'homme. »

Quand je voyageais en Écosse, vers 1828, je ne manquai pas d'aller visiter cette échancrure de la côte,

où se trouvent pressés entre le Nairn et l'Elgin, du côté de Caithness et d'Inverness, les sanglants souvenirs, les traditions féeriques de Macbeth et des prophétesses, de Macduff et du roi Duncan, assassinés tous les deux. C'est le lieu le plus désolé du monde. A travers les bruyères rousses et jaunâtres vous descendez jusqu'à la mer; et là s'étend, du côté de Forres, Cawdor et Dunsinane, à six milles de Forres, à quatre milles de Nairn, mais surtout vers *Harnmuir*, un espace d'une incomparable tristesse. Ajoncs d'un brun doré, toujours battus et pliés par les rafales; grosses pierres blanches qui brillent à distance; çà et là des flaques d'eau stagnante, — point d'arbres, ou de maisons, nul mouvement de terrain; — quelques dépôts tourbeux sur lesquels s'amassent et pèsent les vapeurs maritimes; longues traînées de nuages humides rasant le sol, et dont la masse opaque devient plus lugubre quand les rayons jaunes du soleil les pénètrent; nulle route, aucun sentier, pas d'oiseau qui chante, pas un insecte qui murmure: la vie éteinte; au loin, vers le nord, une ligne bleue qui étincelle, et qui est la mer; par delà cette ligne la verdure noirâtre de la côte qui se contourne et qui fuit; puis des collines de sable, et à l'horizon le plus éloigné les hauteurs de Caithness et de Ross; vers le sud quelques sapins noirs qui se dressent en ligne comme des soldats sous les armes; — voilà ce qu'on appelle *la Lande maudite*, « la bruyère dure » (*hard moor*<sup>1</sup>, en dialecte écossais *Hart Muir*, « Harnmuir. ») On aperçoit à peine les toits bas d'une ou deux cahutes, dans la direction opposée à la mer.

Les légendes relatives à ces lieux maudits, les chan-

1. Peut-être la « Garenne, » du mot *hart*, lièvre.

sons qui, depuis cinq siècles, les ont propagées, sont féroces. Sur ce rivage s'arrêtent dans leur mêlée furibonde, et ne pouvant aller plus loin, Danois, Norwégiens, Pictes et Druides, hommes de deux races qui s'égorgeaient incessamment, et dont le drame sauvage reculait jusqu'à l'Océan, pressé par le flot de la civilisation qui montait. Peu à peu s'élevèrent, du douzième au quatorzième siècle, quelques forteresses qui couronnaient les pentes abruptes, et où se réfugiaient les Thanes, les chefs indigènes, après avoir dévasté le pays. Jamais ces chefs ne mouraient dans leur lit. Quand ils avaient péri sous le glaive, ce qui était leur mort naturelle, on déposait les cadavres dans de longues barques ; les moines, chargés de conduire et de protéger ces restes jusqu'à I-Colm-Kill, s'y asseyaient ; les chants latins glissaient sur les eaux ; et sous les brumes sépulcrales la procession des barques disparaissait.

De ces mœurs, de ces souvenirs est née la vraie poésie ossianique, non l'Ossian biblique et sentimental que Macpherson a falsifié ; — mais cette autre poésie qui ne remonte pas plus haut que le dixième siècle, à laquelle *Ossian* a donné son nom, et dont quelques débris mutilés, altérés, frustes, incomplets nous restent encore. Une lueur à demi chrétienne se joue à la surface ; les dures superstitions du nord y persistent ; le druidisme oriental n'est pas effacé, et la barbarie la plus farouche en est le fond.

Macbeth appartient à ce monde redoutable. Il est du onzième siècle, et probablement Kelte d'origine, comme son nom l'indique. C'est un sauvage. De son temps, les habitants de la côte et même leurs chefs vivaient, ainsi que l'a démontré Fordum, dans de pauvres maisons de torchis soutenues par une char-

pente grossière, et dont un clayonnage assez léger, revêtu de terre détrempée, formait les murailles peu solides. Quoique le docteur Johnson ait pu dire, il ne reste pas aujourd'hui, des prétendues forteresses de Malcolm et de Macbeth, le moindre vestige. Les costumes de ces héros ressemblaient à leurs mœurs ; des armes brillaient sur leurs membres demi-nus ; la plume brune de l'oiseau de proie couronnait leurs fronts, et des étoffes rayées, aux couleurs tranchantes, dont rien ne compliquait l'ornementation, les protégeaient « à peine contre le vent et la gelée. »

De tels hommes entretenaient avec les esprits de la tempête et de la prophétie une communication familière et directe ; ils ne s'étonnaient guère de les rencontrer et de leur parler sous la pluie et sous la bise. Ils croyaient au surnaturel. Tout solitaire, mendiant, insensé, tout être retiré du monde, repoussé par lui ou étranger à ses intérêts, leur semblaient sacrés et nécessairement investis du don de prophétie. Ils étaient *Weirds* ; ce que les sauvages de l'Océanie appellent Tabou ; — « *Weirds* » en possession de l'avenir, « de ce qui sera » (*Werden* en allemand). Le subtil et spirituel Tieck a voulu établir entre le mot *weird* (prophétique) et le mot *wayward* (capricieux) une analogie arbitraire. S'ils eussent été capricieux seulement ou fantasques, ces mêmes êtres n'auraient pas intéressé Macbeth et ses hommes ; ils inspiraient la crainte et méritaient l'estime, comme révélateurs de la destinée, possédant *l'incantamentum*, le *Werden magique* ; sachant évoquer l'avenir mystérieux et arracher violemment de ses entrailles les secrets qu'elles enferment.

Nous sommes loin des maîtres helléniques, charme des esprits et des sens ; nous, captivés depuis tant de



siècles par le Cithéron sacré et les belles Euménides ! Le monde latin accoutumé à ces créations lumineuses, n'accepte point Shakspeare. Les enfants du soleil et de la Grèce, abreuvés de sons ravissants et de lumières qui sont des caresses, ont peine à s'acclimater sur les plages désolées de la vieille Thulé, à respirer au milieu des vapeurs malsaines et des brumes qui déforment les aspects. La silhouette du paysan recueillant la tourbe sur ces grèves, ou du petit enfant glanant les ajoncs en fleurs, silhouette sombre, fantastique, incertaine, se découpant sur cet horizon lugubre, prend des proportions gigantesques. *Macbeth*, chef-d'œuvre souvent traduit, analysé, commenté, imité, est terrible et démesuré comme ce monde du Nord, qui touche aux Orcades et à la Norwège.

Est-ce une création shakspearienne ? Non. La thèse brutale de l'invention prétendue, du fait, de la création spontanée est fautive. Le fait est l'élément servile, l'argile grossière dont le génie dispose en maître ; son droit de conquête est dans sa force. Chappuzeau avait écrit des *Précieuses ridicules* avant Molière. Le moine Albert avait composé avant le Dante la *Divine comédie*. Il faut être arrivé au plus stupide pharisaïsme, il faut adorer l'abaissement de la pure intelligence, il faut être possédé de cette hydrophobie du talent et de cette rage contre le génie, qui vont bientôt nous envahir si nous n'y prenons garde, et qui, malgré leur apparence démocratique, sont d'effrayants signes de décadence, — pour ravaler le génie à ce point. Le génie n'est pas un inventeur de faits. Le génie est une force divine, c'est-à-dire spirituelle, qui se rit des faits, s'en empare, les domine, se les assimile et les transforme, mais que les éléments bruts de sa création préoccupent assez peu. Il n'invente pas, il s'ap-

propre. Il prend ce qu'il trouve où il veut, et en fait ce qu'il veut. L'honneur est à lui, non aux faits. Ainsi tombe en ruines la prétendue théorie de l'invention, escortée de l'autre théorie du plagiat ; thèses ignobles, misérables et fausses.

Non Molière n'est pas un voleur ; ni Cervantes un impudent larron ; ni Shakspeare un misérable, enrichi des dépouilles de ses prédécesseurs.

En 1605 il y avait à Oxford (comme toujours) des écoliers et des professeurs, heureux de flatter la puissance et de se produire eux-mêmes. Avertis de la prochaine visite que devait leur rendre le pédant roi Jacques, fils ingrat de Marie Stuart, ils se mirent en frais d'érudition, et cherchèrent dans les chroniques d'Écosse la généalogie de ces Stuart dont Jacques était le dernier rejeton. Ils y apprirent que cette famille royale remontait jusqu'à un nommé Banquo ou « Banq-Who, » compagnon de Macbeth, et que ce premier auteur de la race avait été averti, dès 1630, par les sœurs prophétiques d'Harnmuir, — les *weirds* de la « Bruyère maudite, » — que Macbeth, son compagnon serait roi, et que lui-même, Banquo, donnerait le jour à une longue suite de monarques. Telle était la prédiction des *weirds*, — flatteuse pour Jacques I<sup>er</sup>, conservée dans la tradition et dans les chants populaires que mit en latin assez pur le grave *Hector Boyce* (ou *Boëce*), de Dundee. Il se donna même la peine d'enchaîner dans son histoire un fragment de vieux poème (évidemment ossianique dans le vrai sens du mot), fragment où l'on voit les trois prophétesses accoster les deux guerriers sur la « lande maudite, » et les saluer tour à tour : — « La première s'écria : *Salut, Macbeth, « chef de Glamis ! »* — La seconde prit la parole : *Salut, dit-elle, Chef de Cawdor !* — Enfin

la troisième : *Salut, Macbeth, qui seras roi d'Écosse !*  
— Et toutes trois : *Salut, Banquo, qui ne seras pas Roi, mais qui feras des Rois !* »

Les professeurs choisirent parmi leurs élèves trois des plus beaux ~~et des~~ plus intelligents ; on les habilla en sorcières ou en « weirds ; » l'histoire ne dit pas exactement quel était ce costume ; à la porte du collège Saint-Jean où Jacques devait descendre, on planta un petit bosquet artificiel d'où les trois sibylles eurent l'air de sortir. L'une d'elles personnifiait l'Écosse, la seconde l'Angleterre, la troisième l'Irlande. Elles saluèrent Jacques I<sup>er</sup> en vers hexamètres latins assez médiocres<sup>2</sup> qui se terminent par ces mots :

## LA PREMIÈRE.

« Salut, Roi d'Écosse !

## LA SECONDE.

« Salut, Roi d'Angleterre !

1. « *Salve, inquit prima, Maccabæe, Thane Glamis ! — Altera vero : Salve inquit, Caldavis thane ! — At tertia : Salve, inquit, Maccabæe, olim Scotorum rex future !* »

HECTOR BOETIUS DEIDONANUS.

(Ed. Badii Ascentii. Fol. CCLVIII, Hv. I.)

2.

## PRIMA.

Fatidicas olim fama est oecinisse sorores  
Imperium sine fine tuæ, Rex inclyte, stirpis.  
*Banquonem agnovit generosa Logobria Thanum ;*  
Nec tibi, Banque, tuis sed sceptrâ nepotibus illæ,  
Immortalibus immortalia vaticinatæ ;  
In saltum, ut lateas, dum, Banquo, recedis ab aula,  
Tres eadem pariter canimus tibi fata tuisque,  
Dum spectande tuis, e saltu accedis ad urbem ;  
Teque salutamus : *Salve, cui Scotia servit !*

## SECUNDA.

*Anglia cui, Salve !*

## TERTIA.

*Cui servit Hibernia, Salve*  
*Ad regis introitum, etc., etc.*

## LA TROISIÈME.

« Salut, Roi d'Hibernie ! »

Cette flatterie dramatique et pédantesque obtint un grand succès ; on en parla.

Shakspeare, qui avait à cœur de soutenir pendant le règne nouveau la faveur dont son théâtre avait joui sous Élisabeth, ne crut pouvoir mieux faire que d'imiter ce bon exemple. Telle est l'origine de *Macbeth*.

Shakspeare n'a pas même inventé les trois Weirds. Comme il est bon que les sots et les envieux aient de quoi se satisfaire, formant partie très respectable de la race humaine, et partie très-dangereuse ; comme il est bon que la police des lettres soit faite et que les larcins de ce médiocre esprit, Shakspeare, soient tous vérifiés et enregistrés ; à ces causes nous avons placé une note le triple salut des sorcières rédigé en hexadans mètres latins par un grand homme de collège, et si indignement dérobé par l'acteur du seizième siècle ; plagiat inexcusable, odieux, atroce ; car l'idée première de *Macbeth*, la note fondamentale de l'œuvre, s'y trouve contenue.

Qu'a donc créé Shakspeare ? C'est ce que nous allons examiner.

Beaucoup d'écrivains ont traduit l'Entrée des sorcières. Personne n'a rendu l'accent trochaïque, le rythme inégal et magique, le rapide et infernal effet de ces risées cyniques qui traversent la scène comme le cri de l'orfraie traverse l'air de la nuit. Les couleurs germaniques dont disposaient Schlegel et Tieck leur ont permis d'être plus fidèles que les latins. Essayons :

Voici les « Weirds. » A droite grondent les flots de la mer houleuse qui déferle sur les sables ; à gauche, la guerre, la mêlée, passions furieuses, sang qui coule.

Les Norwégiens vont piller les terres. *Macbeth* et son ami *Banquo* se battent pour le roi *Duncan* (a « faint-hearted » milksop), bonhomme et pieux, mais « soupe au lait, » dit la chronique, ce qui explique mille choses. Les *weirds* les interpellent à peu près en ces mots, dont je conserve les assonances et l'accent brutal :

## PREMIÈRE WEIRD.

« Quand nous reverrons-nous toutes trois ?  
« Sous la foudre, où l'éclair, ou la pluie ?

## SECONDE WEIRD.

« Quand ils auront achevé leur boucherie ;  
« Quand la bataille, perdue ou gagnée, sera finie.

## TROISIÈME WEIRD.

« Avant le soleil couché, ce sera fait.

## PREMIÈRE WEIRD.

« Quel est l'endroit ?

## SECONDE WEIRD.

« La lande inculte !

## TROISIÈME WEIRD.

« Nous y trouverons *Macbeth*.

## PREMIÈRE WEIRD.

« Oh ! oh ! chat *Gràymàlkin* ! tu m'appelles ! Je suis  
« à toi ! j'arrive !

## LES TROIS WEIRDS.

« *Pàddok* nous attend, le crapaud nous demande.  
« Nous voici !  
« Le beau c'est l'affreux ; l'affreux c'est le beau.  
« Dans l'air épais, dans la brume infecte  
« Glissons, passons, fuyons ! »

Les vieilles retournent à leur chat et à leurs bêtes.  
La bataille finit. Le vainqueur annoncé par ses clai-

rons aigus traverse la bruyère. Le soleil va s'éteindre dans les nuages ardents qui l'assiègent.

« Oh ! le beau jour, s'écrie Macbeth, et le triste  
« jour ! Oncques n'en vis-je de pareil ! »

Ici commence la vraie création. Shakspeare a emprunté tout le reste. Il va créer son héros.

Le Macbeth de Shakspeare aura le tempérament poétique. Il ne sera pas seulement comme chez Boëce, un cruel tyran, *immanis*, mais un être doué heureusement, noblement ; intéressant dans le crime ; homme d'imagination rêveuse, sensible aux impressions extérieures ; son oreille attentive écouterait les cris de l'oiseau funéraire. Comme il était fait pour vivre dans la sphère idéale, il sera le martyr de sa propre pensée ; et si la force morale lui manque, les instincts rares et les dons précieux qui sont en lui toucheront notre cœur d'une pitié profonde. Voilà ce que doit exprimer l'acteur, au moyen de gestes sobres, en harmonie complète avec la distinction naturelle et sauvage du héros. Banquo, son compagnon d'armes, n'est nullement préoccupé de l'état du ciel et du soleil ; il veut se rendre à Forres par le plus court chemin. C'est lui qui rencontre et aperçoit les gardiennes de la bruyère.

#### BANQUO.

« Quels sont ces êtres, vêtus de si sauvages habits,  
« si décrépits et si courbés, qui marchent sur la terre  
« et ne ressemblent pas à ceux qui l'habitent. Parlez !  
« Êtes-vous des vivants?... La voix d'un homme  
« peut-elle vous interroger?... Toutes trois de vos  
« doigts crochus vous fermez vos lèvres sèches et  
« blêmes, et vous paraissez me comprendre... Êtres

« à barbe grise, et qui semblez des femmes, qui êtes-vous? »

Macbeth, qui s'avance à son tour, les questionne plus brièvement.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

« Si vous pouvez parler, répondez... qui êtes-vous? »

PREMIÈRE WEIRD.

« Macbeth, salut à toi ! Seigneur de Glamis, salut à toi !

SECONDE WEIRD.

« Macbeth, salut à toi ! Seigneur de Cawdor, salut à toi !

TROISIÈME WEIRD.

« Macbeth, salut à toi ! un jour tu seras roi ! »

Depuis l'apparition des sorcières jusqu'à la mort du héros tous les incidents du drame sont calqués sur le récit de Boëce. Shakspeare, avec une habileté consommée, substitue seulement les détails du meurtre commis par Dunwald sur Duff aux faits historiques qui se rapportent à l'usurpation de Macbeth. Le Macbeth de Boëce, vrai chef féodal, tue le roi par surprise et se fait proclamer roi. Comprendre, développer, faire vivre son monde, voilà le but de Shakspeare. Les événements ne sont pour lui que la trame. Il a peu de souci du fait ; il se préoccupe de l'homme. Enflammé par la prophétie des weirds, Macbeth commet le crime ; et tout change en lui. La faculté méditative et idéale dont il est doué s'accroît pour son supplice, et depuis ce moment l'acteur chargé du personnage a une tâche bien plus lourde encore. Macbeth était devenu cruel ; il devient féroce ; il sent qu'on le hait ; le poète étudie les progrès du châtement moral qui est infligé.

« J'en ai assez de la vie, mon cœur est malade !...  
 « Seyton ! approchez !... (à lui-même) J'ai assez vécu...  
 « car voici le déclin, voici la feuille d'automne qui  
 « couvre le sentier où je marche. Cohorte d'amis qui  
 « accompagnent notre vieillesse, honneur, amour,  
 « obéissance des miens, je ne dois plus y compter !  
 « On me maudira non tout haut, mais tout bas et du  
 « fond de l'âme. Les lèvres me rendront hommage, et  
 « il faudra que je m'en contente, sachant bien que  
 « ces pauvres âmes me le refuseraient si elles  
 « osaient ! »

Plus tard, lorsque cette route sanglante et hasardeuse l'a mené au vide et à l'angoisse ; — quand on vient lui apprendre la mort de lady Macbeth :

« C'est plus tard qu'elle aurait dû mourir ! elle  
 « avait le temps ! pourquoi pas demain ? »

Et se rappelant quel espoir a flotté devant sa pensée et quelle perspective ce mot *demain* lui a ouverte :

« Demain, demain, toujours demain ! et de jour en  
 « jour, d'un pas sûr et lent, nous rampons vers la  
 « mort jusqu'au dernier terme de nos journées ; jus-  
 « qu'à la dernière syllabe du livre ! Idiots qui s'en  
 « vont incessamment, éclairés par l'espoir d'hier,  
 « dans la route poudreuse de la tombe, pour être en-  
 « gloutis dans l'abîme de demain ! O ma vie ! souffle  
 « passager ! lumière d'un moment ! disparais ! éteins-  
 « toi. Qu'es-tu donc ? ombre qui marche ! le chétif  
 « acteur sur ces planches ! deux heures pour jouer  
 « son rôle, voilà tout. Il se pavane, il s'agite, le rideau  
 « tombe, tout est fini. — La vie ! conte absurde !  
 « vain roman plein de sons et d'emphase ! et qui  
 « ne signifie.... rien ! »



Assurément l'acteur ne doit pas psalmodier ces maximes avec une emphatique véhémence ; il ne doit pas non plus les dérober à l'audition des plus attentifs en les remplaçant par je ne sais quel inintelligible murmure. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Macbeth repasse dans son souvenir sa vie antérieure.

Le héros coupable, les bras croisés sur sa poitrine, reste plongé dans une méditation solennelle. Ce n'est point un rhéteur ; il ne fait pas d'odes.

Il ne doit pas étouffer ni avaler pour ainsi dire précipitamment ces passages tout philosophiques, qui sont l'affabulation réelle de l'œuvre de Shakspeare. Points d'arrêts de la pensée qui s'interroge, ils correspondent dans le drame anglais aux célèbres tirades de Corneille et de Racine :

Rome ! l'unique objet de mon ressentiment !

Ou :

. . . Que ne puis-je, assise à l'ombre des forêts !

Le spectateur est ainsi amené par ces grands maîtres aux sources suprêmes des domaines respectifs et des sphères opposées qui leur obéissent ; — dans le domaine grec, Passion, Beauté, Unité ; — dans le domaine contraire, Méditation, Philosophie. Voilà comment ce Shakspeare qui n'invente aucun personnage et se sert au hasard des faits les plus vulgaires, se place au niveau des plus admirables créateurs. Son secret est celui de notre Molière ; bandit du même ordre et qui ne fut pas mieux traité de son temps par les De Visé, les Boursault et les Chalusset, que Shakspeare par les pédants et les sots.

A-t-il inventé lady Macbeth ? Nullement.

C'est la femme teutonique, ivre d'ambition et, pour devenir reine, capable de tous les crimes ; c'est l'héroïne de Niebelungen, la Brunehild du poème allemand, la Brunehault de l'histoire, ou si l'on veut la Frédégonde. Les chroniqueurs ont eu soin d'observer que Dunwald, ainsi que Macbeth, furent poussés tous deux à l'usurpation et à l'assassinat par leurs femmes « altérées de régner. » Ce caractère de la femme voulant conquérir la puissance à tout prix, figure plus qu'épique, plus que tragique, écrase tout. M<sup>me</sup> Sidons raconte dans ses Mémoires, qu'après une première lecture de Macbeth, voulant apprendre ce rôle qui lui était destiné, la fièvre la prit ; elle tomba malade.

C'est un rôle de peu d'étendue ; l'épouse du guerrier sauvage est femme d'action avant tout, elle va au but ; Macbeth, au contraire, parle beaucoup ; l'imagination le domine. Il est éloquent, poète, et pénètre comme Hamlet dans le monde idéal ; faible, passionné, crédule aussi, il accueille les prédictions, les oracles, les prophéties. C'est cette compréhension métaphysique du monde moral qui fait de Shakspeare « une des plus lumineuses têtes de l'humanité, » disait Goethe.

Elle comprend son mari, lady Macbeth ! et elle le méprise ! Elle s'élève de toute la hauteur de sa volonté passionnée au-dessus de la moralité vaillante du guerrier, de ses vagues sentiments d'honneur, de sa raison qui tremble, de son bon sens qui hésite, de son imagination qui s'émeut, de ses scrupules qui s'éveillent ! Vous reconnaissez en elle la « femme » — la grande puissance électrique du monde moral !

A peine a-t-elle reçu la nouvelle des victoires que son mari, devenu chef féodal (thane) de Glamis et de Cawdor a remportées :

« Chef de Glamis ! s'écrie-t-elle, chef de Cawdor ! tu  
 « l'es déjà ; ce que l'on t'a promis, tu le seras aussi !...  
 « Je te connais cependant, ta nature m'effraie... tu  
 « ne sais pas prendre la route la plus brève, celle par  
 « où l'on arrive. Le lait de la charité humaine coule  
 « dans tes veines. Tu voudrais la grandeur, l'ambition  
 « ne te manque pas ; ce qu'elle exige de mal, tu n'oses  
 « l'accomplir ; tu veux rester pur et tu voudrais être  
 « grand ; tu veux gagner le prix qui couronna la fraude  
 « et tu ne veux pas être perfide. O mon grand guer-  
 « rier ! il te manque la voix intérieure qui crie : *« Pour  
 « le succès voilà ce qu'il faut faire ! Agis donc ! Ce que  
 « tu crains d'accomplir tu te repentiras de ne l'avoir  
 « pas fait !... »* Viens ici, Glamis ! viens vite que j'im-  
 « prègne ton âme de ce que j'ai de force. Ce qui  
 « t'empêche de saisir le cercle magique que le destin  
 « et les invisibles esprits te réservent, je le détruirai,  
 « moi ! ma parole hardie châtierà ta faiblesse<sup>1</sup> et t'ap-  
 « prendra ce que tu dois faire ?

UN SERVITEUR, qui entre.

« Vous recevrez ce soir, Madame, la visite du Roi.

LADY MACBETH.

« Tu perds le sens ; Macbeth, ton maître, n'est-il  
 « pas auprès du Roi ? si ce que tu dis était vrai, j'en  
 « serais instruite par lui !

LE SERVITEUR.

« Ce que je dis est vrai, Madame, ne vous dé-  
 « plaise. Notre chef est en route, un de mes compa-  
 « gnons l'a devancé. Épuisé de fatigue, à peine a-t-il  
 « eu la force de rendre compte de son message.

1. *Chastise with the valour of my tongue !*

## LADY MACBETH.

« Qu'on prenne soin de lui! Grande nouvelle, celle  
 « qu'il apporte! (Elle reste seule.) Les créneaux de mes  
 « murailles vont te recevoir, ô Duncan! — Fatale  
 « entrée! le corbeau s'enroue en vain à te prévenir.  
 « (Une pause)... Venez, esprits qui soufflez les pensées  
 « de mort, que je perde mon sexe! Faites-moi cruelle  
 « et féroce! que mon sang s'épaississe, point de re-  
 « mords! etc. »

Passion chez la femme, passion plus forte que les incertaines résolutions de l'honneur viril! La graine du meurtre que les Weirds ont jetée fructifie; le faible Duncan est sous la main de Macbeth, l'ambitieuse pétrit à son gré l'âme de son mari; le premier assassinat sera commis: par la logique inexorable des choses ils reculeront jusqu'au fond des abîmes.

Si Shakspeare n'a rien créé quant aux faits, s'il n'a inventé ni Macbeth ni les Weirds, ni le Roi qu'on égorge, ni la terrible meurtrière; — l'enchaînement logique du mal, subissant à travers mille péripéties les conséquences de son premier crime; voilà ce que Shakspeare a créé. Lady Macbeth, après les trois sorcières, est le grand mobile de l'œuvre. Elle possède une éloquence naturelle, une imposante beauté; non la jeunesse en sa première fleur, mais la maturité dans son éclat. Macbeth n'est pas un jouet ridicule et misérable; elle l'aime et veut sa grandeur. De là cet intérêt mêlé d'effroi qu'inspire le groupe tragique; — l'être faible qu'enivre l'exaltation du crime, et l'être fort qui cède à l'impulsion donnée.

Le poète est tout à fait sublime quand la douleur et le désespoir de Macbeth accablent sa femme. C'est elle qui a déterminé sa ruine morale. Elle a jeté un

poison implacable et invincible dans cette âme troublée. En voyant ce qu'elle a fait, elle se trouble elle-même et s'humilie :

« Il y aura du sang, dit Macbeth ; oui, je le prévois !  
 « C'est un proverbe juste, que le sang appelle le  
 « sang... Le meurtrier doit être connu. Pour cela les  
 « pierres se déplacent, les arbres parlent, les augures  
 « sont nombreux, la corneille gémit, un insecte suf-  
 « fit ; tout dans la nature vient trahir l'homme de  
 « sang... Cela s'est vu !... (Une pause.) Mais où en est la  
 « nuit ?

LADY MACBETH.

« Elle avance vers l'aurore qui lutte contre elle.

MACBETH.

« Et tu dis que malgré mes ordres Macduff n'est pas  
 « venu ?

LADY MACBETH.

« Seigneur, les lui avez-vous envoyés ?

MACBETH.

« Non... plus tard !... j'enverrai... Ah ! que je suis  
 « avant dans le sang ! Si je m'arrêtais ! Impossible.  
 « Revenir sur mes pas est plus pénible et plus diffi-  
 « cile que d'avancer. Là dans mon cerveau il y a des  
 « choses étranges que ma main exécutera ; des choses  
 « qu'il ne faut pas examiner, mais faire.

Lady Macbeth se tait.

« Macbeth, dit-elle ensuite simplement, le sommeil  
 « vous manque ; toutes les natures en ont besoin pour  
 « se calmer. »

Puis le contemplant comme une mère regarderait l'enfant précipité par elle dans un gouffre, elle le soutient.

- « Oui, continue Macbeth, je vais dormir. C'est que  
 « je commence à avoir peur ! Voilà pourquoi je m'ac-  
 « cuse et me blâme moi-même. Pour de telles choses  
 « nous sommes encore jeunes ! »

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Le second acte a plus d'importance. Ce terrible second acte sert de centre à la machine.

Nous sommes au seuil de la chambre où Duncan dort. Voici l'escalier ou le perron extérieur qui y conduit. Un balcon de pierre s'élève devant la porte de la chambre. C'est une cour intérieure avec plusieurs donjons ; les rayons pâles de la lune l'éclairent.

Telles étaient du moins les dispositions de l'ancien *Globe*, où la pièce fut jouée pour la première fois, entre 1606 et 1612. A cette époque, une sorte de balcon occupait toujours le fond de la scène et servait à représenter les étages supérieurs, la fenêtre de Juliette, le balcon de Jessika ; disposition qui se retrouve encore dans les maisons suisses et dans certaines vieilles hôtelleries que garnissent des galeries intérieures.

La nuit est venue. Voici Macbeth et sa femme seuls dans cette cour *intérieure* ; c'est la seule indication de lieu que l'in-folio de Shakspeare renferme. Macbeth, armé du poignard, monte le perron, et sa femme reste debout au pied de l'escalier. On vient de souper, les convives ont bu beaucoup de vin.

« Le vin qui les a rendus ivres, dit-elle, m'a rendue  
 « audacieuse ; où leur feu s'est éteint j'ai allumé  
 « mon courage. (Elle penche sa tête et semble écouter.) Ah!...  
 « qu'y a-t-il?... Silence!... La chouette a sonné la  
 « cloche des morts. Sa voix nous apporte un bon-  
 « soir funèbre... — Il y est!... — Les portes sont ou-  
 « vertes, les serviteurs dorment enivrés!... (Elle continue  
 « à écouter.) »

Cependant Macbeth incertain et agité a cru entendre du bruit au dehors. Après s'être glissé dans la chambre du Roi, il reparait sur le perron et contemple la cour obscure.

www.libtool.com.cn  
 MACBETH.

« Qu'y a-t-il? qui a parlé?... »

Il voit qu'il s'est trompé et rentre dans la chambre du Roi.

LADY MACBETH, en bas.

« Ah!... s'il s'éveillait avant que ce fût fait! l'avoir tenté sans l'accomplir! Nous serions perdus. (Elle écoute encore.) Chut! les poignards sont à leur place, je les y ai mis... Il ne peut pas s'y tromper... Je l'aurais fait moi-même s'il n'eût pas ressemblé à mon père quand il dormait! »

Elle entend Macbeth descendre et se rapprocher.

« Mon mari!

MACBETH, à sa femme.

« La chose est faite! tu n'as rien entendu?

LADY MACBETH.

« Rien que la chouette qui pleurait! et le cri du grillon. — Ne parliez-vous pas tout à l'heure?

MACBETH.

« Quand?

LADY MACBETH.

« A l'instant.

MACBETH.

« Pendant que je descendais?

LADY MACBETH.

« Oui.

MACBETH.

« Chut! (Il se rapproche de l'escalier.) Quel est celui qui couche dans la seconde chambre?

LADY MACBETH.

« Donalbain!

La main de Macbeth est tachée de sang.

MACBETH, montrant sa main.

« Regarde! c'est triste à voir!

LADY MACBETH.

« Triste?... C'est absurde à dire!

MACBETH, très-bas.

« Ils dormaient; l'un souriait, l'autre rêvait et  
« criait : *Au meurtre!* D'abord ils s'éveillèrent, je les  
« entendais, j'étais debout. Ensuite ils ont répété  
« leurs prières et se sont replongés dans le som-  
« meil.

LADY MACBETH.

« Eh bien! les voilà logés ensemble!

MACBETH.

« Quand ils virent ma main... ma main de bour-  
« reau... l'un cria : *Que Dieu me sauve!* l'autre dit :  
« *Amen.* J'écoutais leur terreur et moi je n'ai pas pu  
« dire : *Amen!*

LADY MACBETH.

« Ne creusez pas ces idées!

MACBETH.

« Mais pourquoi donc n'ai-je pas pu dire *Amen?*  
« C'est moi qui en avais besoin, de la grâce d'en haut.  
« L'*Amen* que je voulais prononcer m'étouffait!

LADY MACBETH.

« Il ne faut pas penser de cette manière à des actes  
« pareils, On deviendrait fou.

MACBETH.

« Il m'a semblé qu'une voix me disait à l'oreille :  
« *Plus de sommeil Macbeth! Il tue le sommeil, Macbeth.*



« *Le sommeil qui est l'innocence, le réparateur de la*  
 « *vie quand les soucis en déchirent la trame; le som-*  
 « *meil, qui nourrit l'homme, étanche les plaies de notre*  
 « *âme, nous baigne dans l'oubli et nous fait revivre*  
 « *chaque jour.* » [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

LADY MACBETH.

« Qu'avez-vous à parler ainsi ? »

Macbeth, âme de poète, continue sa lamentation douloureuse.

MACBETH.

« La voix disait toujours : *Plus de sommeil!* Et tous  
 « les échos répétaient : *Celui qui a tué le sommeil c'est*  
 « *Glamis; celui qui ne dormira plus, c'est Cawdor;*  
 « *celui qui ne dormira plus c'est Macbeth!* »

LADY MACBETH.

« Et quelle voix vous disait cela? — Allons! Fan-  
 « taisies d'un cerveau malade! et qui ne doivent point  
 « amoindrir votre force vitale, noble seigneur! De  
 « l'eau, cherchez de l'eau. Faites disparaître ces té-  
 « moignages ignobles! Et ces poignards, pourquoi  
 « les avez-vous emportés? C'est là-haut qu'il faut  
 « qu'ils soient! Allez les reporter. Que ces valets en-  
 « dormis soient tachés de sang. »

MACBETH.

« Non, je n'irai plus. Ce que j'ai fait m'épouvante,  
 « et je n'oserais pas le voir!

LADY MACBETH.

« Esprit tremblant, âme infirme! donne-moi ces  
 « poignards! Les morts et ceux qui dorment, qu'est-  
 « ce? Images vaines! Devant un simulacre sans vie il  
 « n'y a que les enfants qui tremblent! »

Croirait-on que cette scène est jouée le plus souvent de la manière suivante :

Point de premier ou de second étage ; point de cour intérieure. Une lumière aussi éclatante qu'en plein midi ; le terrible Macbeth en costume assez peu grave, et lady Macbeth en peignoir avec une cornette de nuit, le poussant dans la coulisse par les épaules ! Lorsque Macbeth répond à sa femme : *As I descended* (en descendant), il indique de la manière la plus claire qu'il vient de « descendre » le perron et que par conséquent il l'avait monté auparavant. C'est ce que le grand critique Schlegel a très-bien compris lorsque dans sa traduction allemande, faite en collaboration avec Tieck, il a écrit ces mots : *Er steigt hinauf* (il monte), *erscheint oben* (il se montre en haut, au balcon...) enfin : *er tritt hinunter* (il redescend).

On sait qu'après la mort de Shakspeare, ses confrères publièrent confusément ce qu'il avait laissé de manuscrit, et qu'il ne faut pas s'en tenir à cette incomplète reproduction de sa pensée.

La scène de Macbeth, telle que Shakspeare l'a créée, est d'un effet incomparable. Pendant cinq minutes le sort de ces trois personnages est en suspens. Tout s'efface et s'éteint.

Dans la mauvaise édition qu'ils ont donnée, la pièce, faute des indications nécessaires, devient pâle, froide et sans couleur.

Je l'ai restituée.

Shakspeare appartient à l'Europe.

Madame de Staël, Lessing, Lavater, Goëthe, Herder, et même Montesquieu avaient raison. L'inévitable fusion des races se préparait ; elle se fait aujourd'hui. C'est du dix-huitième siècle et de son mouvement

d'expansion ; c'est des expériences de Franklin, Lavoisier et Priestley que date la nouvelle ère, confuse encore, à peine dessinée ou ébauchée, qui aboutira au *Œel.-litératur*, à la littérature du globe, que Goethe avait prédite. Par quelles voies providentielles le miracle s'accomplira-t-il ? nul ne le savait en 1815 : on le sait aujourd'hui.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

W. SHAKSPEARE

---

TRADUCTIONS  
DES LANGUES NÉO-TEUTONIQUES  
DANS LES IDIOMES NÉO-LATINS

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

TRADUCTIONS  
DES LANGUES NÉO-TEUTONIQUES  
DANS LES IDIOMES NÉO-LATINS

---

Pour juger un auteur, il faut le comprendre, et le mode d'appréciation auquel sont soumis parmi nous les écrivains septentrionaux est inadmissible et incomplet.

Où est la traduction de Shakspeare?

Cette traduction est-elle possible?

Lutter contre Shakspeare, le génie du Nord personnifié; et apporter dans ce combat les armes d'un idiome à demi romain, né de l'imitation, formé par elle et pour elle, discipliné par les académies et fondé sur un système de mœurs absolument étrangères à la civilisation britannique du seizième siècle, c'est une entreprise téméraire dont le succès est à peu près impossible; — noble labeur qui n'a pour récompense que le plaisir de poursuivre le poète anglais dans les derniers replis de sa pensée, d'en saisir les plus fugitives nuances et d'admirer avec une sorte d'effroi le profond abîme qui sépare à jamais les nations de souche teutonique des nations de souche romaine<sup>1</sup>.

Que l'on n'espère pas trouver jamais la fidèle reproduction du génie anglais dans un idiome néo-ro-

1. *Des langues néo-teutoniques, etc.*

main. Les larmes immortelles du divin Racine ont perdu leur puissance, lorsque Rowe s'est fait leur interprète. La richesse idéale de l'aveugle Milton s'est appauvrie sous le travail impatient de l'abbé Delille et même sous celui de Chateaubriand. Les traducteurs ne comprenaient pas leur modèle. Les plus fidèles sont à peine parvenus à transporter dans leur idiome le canevas de l'œuvre originale; un tableau de Raphaël devenait une gravure sur bois, exécutée sans goût. Letourneur usait d'un procédé que l'ignorance générale lui rendait facile. Sur la trame anglaise il jetait le coloris et la rhétorique gallo-latins; au lieu de pénétrer dans les mystères du génie étranger, il le supprimait. Ainsi furent travesties les Élégies vigoureuses et emphatiques qu'Édouard Young, prêtre ambitieux et trompé avait intitulées *Pensées nocturnes*, et dont Letourneur a fait ses *Nuits d'Young*. Ainsi nous apparurent mutilées, abrégées et transformées les chastes beautés de la puritaine Clarisse Harlowe. Ainsi le drame de Shakspeare, sa versification accentuée, son rythme plus varié que les harmonies de nos églises, son iambe rapide, cette grande et douce ironie de la nature humaine que les Allemands appellent Ironie du monde (*Welt-Ironie*); ce tableau de notre âme accusée, décrite, analysée, pardonnée, exaltée et couronnée; tout cela s'est réduit à quelques périodes agréables. Ce Cicéron-Shakspeare est étrange aux yeux de qui comprend l'auteur de *Macbeth*. Cette pensée du moyen âge que le doute commence à enlacer s'évanouit sous un flot de paroles emphatiques. Les vêtements de la même phrase cicéronienne s'adaptent tour à tour aux scènes de comique franc et vigoureux, où Shakspeare est presque Molière; à celles où Shakspeare est joyeux comme

Regnard; aux mouvements grandioses de ses passages eschyléens; à sa gaieté brillante, impétueusement cynique comme celle de Figaro; à ses élans d'imagination satirique qui rappellent Aristophane; même à ces dialogues alambiqués, dont les courtisans d'Élisabeth lui offraient le modèle, et que nous retrouvons un peu modifiés dans nos *Précieuses ridicules* et nos *Femmes savantes*.

La traduction littérale vaut-elle mieux? le mot français correspond au mot anglais, la tournure de la phrase est conservée; les idiotismes sont reproduits. Ce travail de manœuvre une fois terminé, relisez Shakspeare. Cherchez ses délicates beautés! Le pathétique est devenu trivial; le sublime n'est plus qu'un pathos absurde. Quelle est la liaison naturelle de ces pensées incohérentes? La traduction littérale est plus trompeuse que l'infidélité; elle prétend être vraie, et elle ment. Elle prétend conserver vivante l'œuvre même, et elle pousse à vos pieds une ossification misérable, un débris.

Tel est l'étrange dilemme qui obsède tout traducteur gallo-romain, italo-romain, hispano-romain, des chefs-d'œuvre dans lesquels respire l'essence de la vie teutonique: — ou draper à la romaine, à l'italienne, à la française le colosse ennemi; ou le montrer nu, d'une nudité sans grâce. La traduction littérale est un sacrilège; la transformation élégante, un mensonge.

A qui nous accuserait d'exagérer l'impuissance des traductions<sup>1</sup> à cet égard, il faut répondre par des exemples. Pour faire sentir l'opposition du génie saxon et du génie néo-latin dont l'antagonisme est si

1. V. L'ANTIQUITÉ, études sur les traducteurs d'Homère et de Virgile. 1 vol. Charpentier.



marqué, il faut montrer comment les plus sublimes traits de Shakspeare, dès qu'ils sont littéralement traduits, perdent leur sève et leur signification, leur portée et leur force, leur coloris et leur vie. Je ne parle pas même des détails de mœurs appartenant au seizième siècle, des jeux de mots intraduisibles, des plaisanteries populaires qui n'ont aucun équivalent. C'est la passion franche, le récit naïf, la simple expression des émotions communes à tous les hommes, des idées universelles, qui ne peuvent se reproduire et se transporter d'une langue teutonique dans une langue néo-romaine; on n'y parviendrait ni par l'amplification de Letourneur, ni par le mot à mot servile.

Cherchons des exemples. Roméo contemple le cadavre de Juliette qu'il croit morte et qui, endormie par le breuvage narcotique, conserve sous ces voûtes sombres une ravissante, une éclatante beauté. L'enthousiasme de l'amour, l'admiration pour cette perfection de formes et cette fraîcheur de vie que le trépas n'a pu détruire lui arrachent une exclamation pleine de poésie, de grandeur et d'émotion. Le sépulcre où repose Juliette s'illumine à ses yeux. Il soutient le corps sanglant de son rival qu'il vient de frapper à mort dans un combat singulier. — « Ah! viens, lui « dit-il, je te réserve une tombe triomphale! Viens, « jeune homme assassiné, ta tombe sera rayonnante! « Où repose Juliette, il n'y a que lumière; sa beauté « répand la splendeur sous ces voûtes; ce sont des « salles faites pour des banquets et des festins « royaux! » Savez-vous avec quels termes, sous quelle forme, au moyen de quels instruments de langage Shakspeare a rendu cette idée; lui, homme du seizième siècle anglais, écrivant pour son peuple comme Eschyle ou Pindare écrivaient et chantaient

pour leurs contemporains? Vous qui vivez trois siècles après lui dans l'atmosphère italienne ou française, en lisant les paroles suivantes littéralement calquées sur l'original, en pénétrerez-vous le sens?

Roméo parle au cadavre de Paris :

« Je vais t'enterrer dans un tombeau triomphant. Un tombeau? Oh! non! une lanterne, jeune homme tué! car ici est couchée Juliette, et sa beauté fait de ce caveau une présence de fêtes et de banquets, remplie de lumières. »

Ces mots laconiques, ces expressions sèches, croyez-vous qu'ils sonnent à l'oreille anglaise comme à la notre? Non; — *slaughtered youth* est une expression pleine de pitié profonde. *Youth* est un mot noble et poétique, empreint de vénération pour les morts. *Triumphant grave* exprime la gloire dans la tombe, l'apothéose dans la mort. Le mot *feasting presence* rappelle la majesté royale dans les festins d'apparat. *Light, lumière*, est étincelant comme le soleil; le mot français *lumière* s'applique aux bougies de nos salons.

L'émotion même prend un tour différent dans les deux langages. La manière dont Roméo s'interrompt et s'interroge : *A grave? oh! no*, rend l'agitation de son âme. *Un tombeau? non, une lanterne*, est puéril et absurde. Le sens de Shakspeare est donc un sens caché, même pour qui sait matériellement l'anglais, pour qui possède le lexique. Traduire mot à mot Shakspeare, c'est tuer Shakspeare. Il n'y a pas dans le drame de *Roméo et Juliette* dix vers qui puissent subir cette épreuve de la littéralité.

Les Allemands ne sont pas, à cet égard, dans la même situation que nous; ils peuvent traduire Shakspeare et rendre non-seulement ses images, mais sa

mélodie, les poses savantes, les mouvements inspirés de sa versification. Leur âme vibre à l'unisson du poète; ce qui est attendrissant pour le fils de l'Angleterre ancienne est attendrissant pour l'enfant de la Saxe moderne; ~~ce qui est sublime~~ pour la fille d'Écosse l'est aussi pour la femme de Vienne, de Berlin et de Leipsick. En définitive, ils parlent la même langue. Schlegel a donné la contre-partie exacte, presque vers pour vers, des plus nobles drames de Shakspeare.

Citons encore un exemple; c'est le seul moyen d'établir des vérités que peu de personnes ont paru soupçonner jusqu'ici.

Ouvrez l'admirable scène des adieux de Roméo et Juliette, scène si tendre, si belle et si complète qu'elle a fait fortune même chez les peuples méridionaux, en dépit de l'imperfection des traductions; vous y lirez les paroles suivantes dont nous donnons le calque *littéral*. Traduction *littérale* d'un idiome teutonique dans un idiome romain, comme nous l'avons prouvé tout à l'heure, signifie *traduction infidèle* et parodie misérable. Voici cette parodie :

#### JULIETTE

Cette lumière n'est pas la lumière du jour, *je le sais, moi!*  
 C'est quelque météore que le soleil exhale,  
 Pour être cette nuit ton *porteur de torche*,  
 Et t'éclairer dans ta route jusqu'à Mantoue.  
 Ainsi reste encore. Tu *n'as pas besoin* de t'en aller.

#### ROMÉO

Que je sois pris, que je sois mis à mort!  
 Je suis satisfait. Tu le veux ainsi.  
 Je dirai : ce gris n'est pas l'œil du matin;  
 C'est le pâle reflet du *sourcil de Cynthia*.  
 Ce n'est pas non plus l'alouette, dont les notes battent

La voûte du ciel, *là-haut, bien au-dessus de nos têtes.*  
 J'ai plus soin de rester que désir de partir.  
 Viens, mort; ô bien venue! — Juliette le veut ainsi.

Toutes ces paroles matériellement exactes sont réellement infidèles. *Je le sais, moi*, est vulgaire et grossier. *I know it, I*, est naïf et énergique. Le *météore porteur de torche* est ridicule. L'habitude que l'on avait au seizième siècle, de se faire précéder par un page qui portait une torche, étant oubliée maintenant, ce passage devient incompréhensible. *Tu n'as pas besoin de t'en aller*, frappe l'oreille et l'esprit d'un sens désagréable et commun. *Yon grey* exprime admirablement la teinte grise de la matinée qui s'épanouit devant Roméo. *Yon* est un mot intraduisible. On entend résonner dans l'original les notes vibrantes de l'alouette, ces battements multipliés comme par écho, ces sons perçants et qui semblent courir au loin dans l'arche immense de la voûte céleste : relisez le passage français, vous verrez ce que la peinture et la musique du poète sont devenues dans la copie.

Quant au poète allemand, il a sous la main non des éléments réfractaires, mais des éléments analogues et souples. Son talent peut les mettre en œuvre. S'il est doué (comme Schlegel) de goût et de génie, il s'empare de Shakspeare tout entier et le rend allemand, sans altération et sans scrupule; il le traduit vers pour vers, mot pour mot; il est à la fois élégant et exact, fidèle au sens, fidèle au génie, fidèle aux paroles.

## SCHLEGEL

*Trau mir, das licht ist nicht des tages licht.*

## SHAKSPEARE

*Yon light is not daylight, I know it, I.*

*Die sonne hauchte dieses luftbild aus,*  
 It is some meteor, that the sun exhales,  
*Dein fackeltrager diese nacht zu seyn.*  
 To be to thee, this night, a torch-bearer.  
*Dir auf dem weg nach Mantua zu leuchten.*  
 And light thee on the way to Mantua.  
*Drum' bleibe doch : zu geh'n ist noch nicht noth.*  
 Therefore stay yet, thou need'st not be gone.

Mêmes racines de mots, même phraséologie, mêmes tours de phrases. C'est Shakspeare employant un dialecte un peu différent de son dialecte natal *Licht* c'est *light*; — *tage, day*; — *fackeltrager* est composé comme *torch-bearer*; *nacht* c'est *night*; — *weg, way*; — *need, noth*; — *gehn, gone*. Plus bas, le sublime mouvement que nous avons traduit d'une manière si ridicule : *Welcome, death!* (bien venue, mort!) Schlegel le rend simplement par *willkommen, tod!* il n'y a pas cinq lettres de différence.

A ces invincibles obstacles dont nous avons parlé tout à l'heure se surajoutent des difficultés d'un ordre spécial. La civilisation affectée, les prétentions savantes, les ingénieuses absurdités de l'Italie à cette époque servaient de modèle aux courtisans d'Élisabeth. Leur langage et celui des demoiselles d'honneur qui vivaient à la cour, n'étaient qu'une longue escrime de concetti. On tournait pendant une heure autour d'une parole que l'on présentait sous toutes ses faces, à laquelle on attachait toutes les significations. Ainsi parlaient dans la vie ordinaire les galants et les belles; c'était l'idiome élégant de l'amour poli et du beau monde *euphuistique*. Les règles de ce dialecte précieux se trouvaient développées dans un livre érudit et très à la mode, intitulé *Euphues*. Shakspeare, en écrivant *Roméo et Juliette*, drame de fêtes

et de coups d'épée, entremêlé de scènes de passion et de conversations brillantes entre de jeunes dandys, a dû imiter le style convenu de l'*Euphuisme*; ses contemporains, s'il y eût manqué, n'auraient voulu reconnaître ni l'Italie telle qu'ils la supposaient, ni le rang élevé des personnages de la pièce, ni le style et la couleur, nécessaires selon eux à un drame de ce genre.

J'ai compté plus de cent calembours dans Roméo; quelques-uns sont des jeux de mots ingénieux et puerils; d'autres sont des rencontres assez heureuses; *Mercutio* les prodigue avec un luxe étourdissant. Que l'on daigne m'apprendre comment un calembour se traduit!

Peut-être, par un effort de pensée qui ne serait pas sans charme, pourrait-on, au moyen de longues études et d'un vif sentiment poétique, après un séjour profitable dans le pays de Shakspeare, au milieu de la civilisation dont il est le Dieu, descendre de la lettre de l'original, de son texte même dans les profondeurs du sens; rendre le rythme cadencé, rapide, iambique du modèle par une prose vivante, hardie, accentuée; dédaigner la servilité, repousser l'amplification; s'imprégner de l'esprit même et de la sève de l'auteur; lui faire dire en français du dix-neuvième siècle sa pensée anglaise du seizième siècle<sup>1</sup>; — être fidèle au sens et non aux paroles; reproduire l'émo-

1. L'auteur de ces Études a essayé ce travail qui, pour le seul drame de *Roméo et Juliette*, lui a coûté une année entière; année de charmant labeur, féconde pour son plaisir, et stérile pour sa gloire comme pour son profit; il n'a rien écrit ni publié qui ait été moins bien accueilli de ses lecteurs: — il ose n'être pas de leur avis.

tion, la fraîcheur, l'éclat, le mouvement de ce vieux maître, son facile et rapide dialogue, ses beautés profondes que la rouille du temps peut voiler et ne détruira pas; serrer de près non la draperie, mais la pensée; non la partie matérielle, mais la partie intime du modèle; ne jamais copier certaines formes inutiles, et faire valoir l'émotion par l'ingénuité.

Quel travail! l'antique chef-d'œuvre s'est écaillé dans plus d'un endroit; les contours autrefois délicatement creusés sont devenus âpres et pénibles à la vue; l'harmonie des tons n'est plus la même. Tel mot usité au seizième siècle est devenu choquant et barbare. Aussi la plupart des traducteurs ont-ils fait parler à Shakspeare une prose faible, bizarre, souvent inintelligible; puis appelant à la barre de leur tribunal ce Shakspeare ainsi accoutré, ils l'ont condamné gravement et sans appel. Hélas! ce n'est plus Shakspeare, c'est la critique et sa prose!

Sans doute les passions fondamentales sont les mêmes chez toutes les races. L'attrait de l'amour, le transport de la haine, les étreintes de l'ambition sont communs aux membres de la grande famille; partout l'expression diffère. La douleur la plus poignante de la femme civilisée ne se manifeste pas comme la douleur non moins intense de la femme élevée par un autre mode social. Ces nuances se multiplient à l'infini; le climat et les lois les diversifient d'une manière très curieuse. Tel passage sublime de Sophocle, traduit littéralement en français, nous paraît absurde ou trivial; il ne produisait pas cet effet sur une âme grecque. Le désespoir qui éclate en cris violents chez les peuples du Midi, prend chez les peuples septentrionaux le masque de l'ironie; cette gaieté poignante,

seconde figure du désespoir, plus horrible que son masque naturel, se présente à tout moment dans Shakspeare; *Hamlet* est construit sur cette donnée. Comprimée et concentrée par l'énergie de volonté et le calme extérieur que les races du Nord ont en partage, la douleur se tourne en une raillerie démoniaque. « Rire quand on est triste, dit un critique, quelle affectation! » L'honorable critique pardonnera-t-il aux peuples de n'avoir ni la même conformation, ni le même langage? Leur pardonnera-t-il de ne pas ressembler au *Smelfungus* de Sterne ou au docteur Scriblerus de Pope?

Souvent certains détails d'expression qui nous frappent comme ridicules ou déplacés chez les écrivains étrangers, parce qu'ils sont sans analogie avec nos habitudes, ont en réalité le sens le plus simple.

Cette remarque est surtout frappante quand il s'agit des idiomes teutoniques. En dépit d'un laps de dix-huit siècles, les deux zones, latine et tudesque, n'ont pas pu se pénétrer et se comprendre. Le jeune Roméo va boire le poison que lui a vendu un pauvre chimiste du coin (*apothecary*), et il s'écrie : « Tu ne m'as pas trompé, toi qui m'as vendu ce poison, il agit promptement! » Voilà l'équivalent exact des paroles anglaises. Un traducteur les a rendues ainsi :

« Tu es un véritable apothicaire (*true apothecary*); tes drogues (*drugs*) sont bonnes! »

Le traducteur ignorait le sens germanique du mot *true*, qui ne veut pas dire vrai, mais fidèle, sincère, loyal, qui ne trompe pas. Il ignorait aussi que l'*apothecary* du moyen âge et du seizième siècle ne ressemblait en rien à notre apothicaire, intéressante victime que Molière a bannie et que le pharmacien remplace. C'était un homme qui s'occupait de chimie,



d'alchimie, de médecine, de sciences occultes, de magie et de cuisine. Confiseur, distillateur, naturaliste et minéralogiste; personnage placé sur la limite de l'astrologie judiciaire et de la gastronomie raffinée : on lui demandait des dragées, des amulettes, des talismans et des compotes.

Lorsque Juliette boit le narcotique que le Frère Laurent lui a donné, elle emploie, en saisissant la fiole qui contient le breuvage, une expression très commune en Angleterre :

*Come, phial!* — « A moi, poison! »

Le même traducteur n'a pas manqué de traduire :  
*Viens, fiole!*

Toute traduction littérale de l'anglais ou de l'allemand arrive à ces résultats. Ce sont des langues aussi étrangères pour nous autres Gallo-Romains, que le japonais ou le chinois. Pour que notre esprit comprenne la valeur idiomatique des mots, des racines, des composés, et d'une syntaxe spéciale, à peine suffit-il d'avoir vécu plusieurs années, d'avoir aimé, souffert et pensé au milieu de ces nations.

Un journaliste anglais, l'un des rédacteurs du *Quarterly Review*, a signalé cette impuissance complète des traductions anglo-françaises, ou franco-anglaises. Après avoir lu quelques-unes des belles et nobles pages dans lesquelles M. de Lamartine exprime avec une énergie et une grâce admirables, l'amour de la famille, le bonheur de la vie privée, la piété filiale; après avoir partagé l'émotion dont l'écrivain français est pénétré et qu'il communique au lecteur, le critique retrouve le même passage dans la traduction anglaise publiée par miss Landon, jeune poète dont le talent est incontestable. Ce qui dans l'original était simple et naturel, devient exagéré et théâtral dans la

traduction; le critique s'en étonne. « Ce ne sont plus  
 « que couleurs tranchantes et fausses qui éblouissent  
 « l'œil (*glaring*). Vous diriez que ces sentiments et  
 « ces expressions ont quelque chose de forcé qui dé-  
 « plait. L'idiosyncrasie française perçoit autrement  
 « les objets, reçoit d'autres sensations, développe  
 « d'une manière très diverse les émotions intérieu-  
 « res. Enfin je regarde comme impossible de faire  
 « passer dans notre idiome, au moyen d'une traduc-  
 « tion littérale, le sentiment français ou la passion  
 « française. M. de Lamartine a écrit la phrase sui-  
 « vante :

« *Dieu, Amour et Poésie sont les trois mots que je*  
 « *voudrais seuls graver sur ma pierre, si je mérite une*  
 « *pierre;*

« Cette phrase française n'est contraire ni au bon  
 « sens, ni à la raison, ni à la religion populaire, ni  
 « aux convenances sociales. Littéralement traduite  
 « en anglais, elle blesse toutes nos habitudes, et ré-  
 « volte l'oreille, la pensée et le cœur : •

« *God, Love and Poetry are the three words, which I*  
 « *would wish engraved on my tomb, if ever I merit a*  
 « *tomb.* »

Nul écrivain anglais ne se serait permis une phrase  
 de ce genre, et pourquoi? Le *Quarterly* ne le dit pas.

Le mot *Love*, en anglais, n'a pas communément  
 l'acception demi-mystique, demi-philosophique, à la-  
 quelle les nations méridionales sont accoutumées;  
 puis le mot *Dieu* offre aux imaginations calvinistes  
 un sens plus sévère, plus terrible, plus biblique, plus  
 inconciliable avec les idées sensuelles, voluptueuses  
 et terrestres; enfin, si cette trinité idéale de l'amour  
 ou de la sympathie, de l'intelligence représentée par  
 la poésie, et de la suprême pensée qui régit les mon-

des, s'accorde avec une sorte de rationalisme philosophique, en même temps qu'avec les doctrines orthodoxes de l'Église catholique romaine; — rien n'est plus contraire à la foi protestante et à sa phraséologie, que ce platonisme gnostique, coloré d'une teinte orientale, qui réunit dans le sein de Dieu, comme dans un centre de flamme, d'ardeur, de création et d'intelligence, l'âme aimante, la pensée vivifiante et l'action créatrice.

Un Anglais élevé par l'Église réformée ou dissidente non-seulement ne comprend rien à cela, mais il y voit un blasphème. Allez donc, ô traducteurs jurés, copistes sans intelligence; pauvres reproducteurs de paroles que vous n'entendez pas, faites passer les beautés d'une langue dans l'autre, sans vous douter que ces beautés fidèlement reproduites sont absurdes et blasphématoires. Vous êtes ce musicien ignorant qui jouait exactement sa partie ne passant pas une note et ne manquant pas un soupir; — seulement ce qui était écrit à la clé de *fa* il le jouait à la clé de *sol*.

Traducteur fidèle!

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

W. SHAKSPEARE

---

MŒURS DRAMATIQUES DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

---

UNE REPRÉSENTATION

AU THÉÂTRE DU GLOBE À LONDRES

(1613)

DOCUMENTS RELATIFS AU MATÉRIEL DES THÉÂTRES  
PENDANT LE XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.

V. Skottowe. — *Life of W. Shakspeare.*

Wotton. — *Reliquiæ.*

W. Gifford. — *Ed. de Ben Jonson:*

Nathan Drake. — *Shakspeare, etc.*

S. T. Coleridge. — *Notes, etc.*

Edm. Malone. — *Historical account of the English Stage.* Lond. 1790,  
in-8<sup>o</sup>.

Ch. Dibdin. — *History of the English Stage.* Lond. 1800, 5 vol. in-8<sup>o</sup>.

W. C. Oulton. — *The theatres of London.* Lond. 1818, 3 vol. in-12.

# LA REPRÉSENTATION

D'UNE

## PIÈCE DE SHAKSPEARE EN 1613

---

### I

L'entrée du Théâtre. — Henri VIII, tragédie de Shakspeare. — Le Globe vu du dehors. — Drapeau rouge. — Affiches du théâtre. — Foule à la porte. — Les femmes. — Les apprentis. — Les crieurs de pamphlets.

Je veux donner le tableau complet de la représentation d'une pièce de Shakspeare, vers la fin du seizième siècle. Les mœurs, les habitudes de l'auditoire, son extérieur, ses émotions jetteront un grand jour sur le fond et la pensée intime de ces drames admirés, blâmés, et peu compris. La narration que j'indique ne se trouve nulle part ; en réunissant mille fragments épars et oubliés, on peut la reconstruire.

Malone, Charmers, Douce, Hazlitt, Lamb, Payne Colyer, Gifford ont préparé pour ce travail d'artiste et d'antiquaire de curieux matériaux. Des manuscrits anciens (*Burghley papers*), inconnus, ensevelis dans les bibliothèques Harleienne et Bodleine, et encore inédits, nous ont fourni ce que l'on désespérait de trou-

ver jusqu'ici, des anecdotes curieuses sur la vie privée de Shakspeare.

Le journal d'un avocat du seizième siècle (*Journal of a Barrister, Harleian MSS.*) journal inédit, nous a offert d'autres traits caractéristiques ; Honslowe, directeur de théâtre à la même époque, a laissé une description exacte de tout le matériel de la scène ; les poètes contemporains, la plupart satiriques, ont esquissé çà et là les caricatures qu'ils rencontraient.

Réunissons ces documents ; et pénétrons dans l'enceinte du Globe, un soir de grande représentation, le 12 juin 1613.

Cette représentation a eu lieu aujour, à l'heure même que nous indiquons. Les événements que nous allons rapporter sont réels ; une lettre de Wotton conservée dans le *Reliquiæ Wottonianæ* en fait foi et rien ne serait plus facile que de la rapporter ici. Nous ne supposons rien ; c'est assez pour nous de grouper les faits et les figures. La prétention d'embellir ces faits et ces figures serait un crime de faux envers le temps passé. Nous bannissons de ce récit l'hypothèse, la fiction, ce qui est douteux ou équivoque. Traits caractéristiques laissés par les contemporains de Shakspeare, costumes, gravures, tableaux, manuscrits inédits, drames de l'époque la reconstruiront tout entière. Échappons à cette façon vague et lourde de traiter le roman historique, mensonge suspendu entre la science et le conte ; qui n'apprend rien à personne, bigarré le vieux temps de nuances modernes, déçoit le benoit lecteur par un portrait sans ressemblance, cite à faux, recrépit les mœurs antiques sous une couche de vernis moderne, et blesse la sainteté de l'histoire sans conquérir le vaste essor et l'aile puissante de la fiction libre. Témoins de notre tableau, toutes les autorités

contemporaines se rendront à notre appel, et ce qu'il y a de pédantesque dans l'entassement des citations trouvera son excuse dans cette horreur du faux, dans ce besoin de vérité complète, dans cette sévérité du détail, dans cet amour de l'exatctude, dont on sent mieux la valeur aujourd'hui, lorsque la demi-réalité, le demi-mensonge, chatoyante parure de tant d'essais tentés en Allemagne, en France et en Angleterre, ont fatigué le lecteur.

Traversons Londres, la ville de 1613, toute en bois, comme dit Stow<sup>1</sup>, et semée de grands édifices où le style italien lutte avec le style gothique. Admirez ce mélange de goût chevaleresque et de goût classique, double symbole du temps où nous voici transportés : arrêtez-vous devant *Holland-House*, le vieux domaine des Holland. Les grands murs crénelés, les bastions noirs, les fenêtres oblongues et semblables à des meurtrières projettent sur le dix-septième siècle qui commence la grande ombre du moyen âge qui se meurt. Remarquez ces maisons de bourgeois et d'artisans, à la toiture pointue, et dont chaque étage, empiétant sur l'étage inférieur, fait avancer sur la rue ses solives ornées de gros mascarons, ses longs jets d'eau sculptés et son obscurité gothique. Comme elles s'abaissent, écrasées par quelques édifices suzerains, au front haut couronné de machicoulis et de fûts décorés à l'italienne! Le vilain est toujours à genoux devant le seigneur.

Nous observerons mieux, quand vous serez au théâtre où vous allez me suivre, la population qui s'agite autour de nous. Vous pouvez déjà reconnaître les soldats à leur casaque brune (*cassoks*), les domestiques à leur livrée bleue, les apprentis à leur toquet plat, les

1. Survey of London.



soudards cassés aux gages à leur épée, à leurs haillons, les-varlets ou sergents de ville à leur manteau de cuir tanné et à leur masse ou main de justice. Cette société est encore allégorique et symbolique ; chaque caste est distincte, profondément isolée des autres castes. Aussi quel intérêt et quel caractère ! Cet homme à la chevelure plate et à l'habit noir, qui marche distrait et compte ses pas, c'est un puritain ; il maudit les théâtres, fait l'usure, et vit dans le mépris ; trente années encore, sa secte changera l'Angleterre.

Dirigeons-nous sur Southwark. L'église de Saint-Paul est occupée par tous les filous de Londres ; traversez-la. Vous y verrez les « cockatrices » (filles de mauvaise vie), les escrocs, les chevaliers d'industrie, conclure leurs marchés devant l'autel pendant qu'on fait le service<sup>1</sup>. Ce *bedeau* qui reçoit de l'argent des jeunes visiteurs, prélève un singulier impôt sur leurs éperons<sup>2</sup>. Comme ces éperons, aux mollettes de quatre pouces, font beaucoup de bruit, on exige que les beaux messieurs qui viennent acheter dans la cathédrale des plaisirs, des vices et des repentirs, paient au moins le bruit et le trouble que causent leurs éperons retentissants ; cela s'appelle *spur-money* (l'argent des éperons). Les chanoines vivent de cet impôt.

Passons par le *New-Exchange* que peuplent les lingères et les tailleurs. Ces professions sont fort en honneur et excellentes dans un temps de vanité. Enfin vous voici en face du *Bankside*. Apercevez-vous là-bas ce drapeau de soie rouge, flottant sur un bâ-

1. Ben Jonson, execration upon Vulcan.

2. Dekker. Raven's almanack 1583.

ton doré et dominant une espèce de citadelle en bois ?

Sur le bord de la Tamise, dans un terrain fangeux<sup>1</sup> s'élève cette charpente hexagone, peinte en couleur de brique, cône tronqué, un peu plus large à sa base qu'à son sommet et découvert par le haut ; vous diriez une de ces tours avancées qui protégeaient les châteaux-forts ; un fossé boueux l'entoure : deux petits toits couverts de lattes, pointus et juxta-posés, sortent de ce bizarre édifice, et le drapeau rouge, planté dans l'intervalle qui les sépare, annonce au peuple amoureux du spectacle que les portes du Globe sont ouvertes. On enlève cette oriflamme après la représentation. Chaque troupe d'acteurs a son drapeau, bannière contre bannière, armée contre armée ; dès que l'étendard d'une salle de spectacle en vogue apparaît à sa cime, Londres est en rumeur. Ne remarquez-vous pas quelle affluence se dirige vers la charpente hexagone que je viens de vous montrer ? Ces lourds carrosses qui roulent comme des maisons, ces chevaux couverts de longues tapisseries, ces litières qui portées par deux hommes simulent un cheval caparaçonné<sup>2</sup>, ces femmes suspendues aux bras de leurs maris, ces juges sur leurs mules, ces apprentis en troupe bruyante, tout ce monde va s'arrêter devant le Globe ; ainsi se nomme le théâtre qui donne aujourd'hui, 12 juin 1613, une représentation solennelle du Henri VIII de Shakspeare. Les costumes sont neufs ; on a eu soin d'avertir d'avance que l'on tirerait le canon dans la pièce, et que cette représentation aurait lieu avec une pompe extraordinaire.

1. *Reliquiæ Wottonianæ*, pages 425, 298.

2. V. Gifford, sur la danse moresque.

3. Malone's Shakspeare, by Boewell, III, 67.

Venez-y, le temps presse ; il est bientôt trois heures<sup>1</sup>, c'est à trois heures que le rideau s'ouvre.

Le Globe, ce pauvre édifice, la plus belle salle de spectacle de Londres, est un cirque à six pans et à deux portes. Les acteurs et les habitués entrent par l'une de ces portes : l'autre est destinée au vulgaire. Au-dessus de l'entrée, une statue d'Hercule, peinte grossièrement, comme l'étaient la plupart des statues de cette époque, soutient un globe sur lequel sont inscrits les mots

*Totus mundus agit histrionem.*

Le monde entier joue la comédie.

Fendez cette presse d'hommes, de femmes, de bourgeois, de nobles, de voleurs, d'apprentis, groupés autour d'une affiche ; ils se battent pour la lire à leur aise. Cette pancarte gigantesque est l'annonce du spectacle d'aujourd'hui, attachée à des poteaux de bois plantés autour du théâtre. Déchiffrez ces caractères tout brillants de carmin<sup>2</sup> ; vous vous étonnerez de ne pas y trouver un mot de Henri VIII, héros du drame, mais seulement :

*All is true, an historical play.*

Tout ceci est vrai, pièce historique.

Guillaume Shakspeare a cru devoir, en imposant ce titre à son œuvre<sup>3</sup>, prévenir favorablement le peuple et désarmer la critique. Vous voyez à la porte du théâtre des apprentis, des bateleurs, des débitants de tabac et de fruits, des marchandes de livres avec leurs petits étals remplis de pamphlets qu'elles vous of-

1. Th. Crawley. *Amanda*.

2. Shirley's *Cardinal*.

3. *Reliquiæ Wotton*. Ib., ib.

frent<sup>1</sup>. On n'entend que ces cris : — « *Achetez un nouveau livre ! Qui veut un pamphlet ? L'Alphabet du Nigaud*<sup>2</sup> ; *l'Almanach du Corbeau*<sup>3</sup> ; *Pour deux liards d'esprit*<sup>4</sup> ; *Vénus et Adonis*, par Guillaume Shakspeare, gentilhomme ; *A bas la chemise*<sup>5</sup> ? *Prière de Percie Bourse-Vide*<sup>6</sup> ; *Nouvelles de l'Enfer*<sup>7</sup> ; *Les sept péchés de Londres*<sup>8</sup>. Quelques gentilhommes se munissent d'un in-12<sup>9</sup> pour passer le temps pendant les entr'actes. Vous pouvez les imiter ; il ne vous en coûtera qu'un Teston et vous vous laisserez entraîner par cette foule, entre la bourgeoise vêtue de serge et la courtisane étincelante de pierres fausses.

Si ces gens habillés, ces artisans « un washed<sup>10</sup> », ces apprentis insolents vous déplaisent, si vous voulez être de bon ton ; — mêlez-vous aux acteurs, aux habitués et aux auteurs ; suivez-les, entrez dans la salle par la même porte qu'eux. La canaille seule dépose son schilling, ses six sous, ou même son penny<sup>11</sup> dans la boîte du receveur, homme vêtu de noir que vous voyez debout à l'entrée principale<sup>12</sup> son escarcelle à la main.

1. W. Fennor, *Descriptions*, III, 392. — Cartwright, *Ordinary*.
2. *Gull's Hornbook*.
3. *Raven's Almanack*.
4. *Groat's worth of wit*.
5. *Untruss of the time*.
6. *Supplications of Pierce Pennylesse*.
7. *News from hell*.
8. *Seven Deadly sins of London*.
9. V. Ben Jonson.
10. *Unwashed citizens*. Shakspeare.
11. *Prologue de Henri VIII*. — Il y avait des places d'un schilling, d'un demi-schilling et d'un penny.
12. *Mouse-Trap*, *Épigrams*, by H. P.

## II

Intérieur du Théâtre. — Thomas Nashe, le cicéron. — Les trépieds.  
 — Les gentilshommes de l'escabeau. — Les *understanders*. —  
 Burbage. Le Prologue.

Il vous faut un guide, et je vous conseille de choisir Thomas Nashe, l'auteur satirique que je vois là-bas, et qui dans ses nombreux pamphlets a peint avec une causticité bilieuse les mœurs et les hommes de ce temps. C'est lui que nous laisserons parler et vous conduire. La plupart des détails qu'il va vous donner se retrouvent dans ses œuvres légères, fort rares et aussi spirituelles que cyniques.

« C'est aujourd'hui, nous apprend-il, une représentation extraordinaire, et le prix est double, selon l'usage<sup>1</sup>. Entrez vite, il ne restera plus de *trépieds* ; ce sont des petits escabeaux de bois à trois jambages qu'un valet de théâtre loue aux gentilshommes pour la somme surérogatoire d'un schilling, et qui leur servent à embarrasser de leur présence le lieu de la scène. Nous ferons de même<sup>2</sup>. Dépêchez-vous ; il n'en reste plus que trois, et les habitués trop tardifs seront forcés de s'asseoir par terre. Ayez bien soin de ne donner votre argent que lorsque vous tiendrez le *trépiéd fatal*<sup>3</sup> ; le valet est sujet à caution. Aussi les hommes prévoyants font-ils apporter par leurs pages le siège dont ils veulent se servir.

1. Marmyon. *Fine companion*.
2. Taylor's Works, page 146.
3. Dekker. *Gull's Hornbook*.

« Vous entrez par la salle de répétition, le *tiring-room* ; soulevez ce rideau de fond qu'on appelle *traverse* ; vous voici sur la scène ; elle est garnie de nattes, ce qui est extraordinaire. Communément des feuilles et des branchages ~~se jonchent le sol~~ ; mais ce jour-ci est un grand jour, et l'on n'a rien épargné.

« Déjà l'intérieur du théâtre est rempli de monde : coutume gênante pour les acteurs, humiliante pour la roture ; on n'a pas pu abolir ce privilège des seigneurs, qui abusent, comme vous allez voir. Tout est obscur autour de nous ; la toile n'est pas tirée. Le rideau qui nous sépare du public, vous cache une autre scène assez piquante, dont le bruit tumultueux arrive jusqu'à vous. Ne vous étonnez pas de ces clameurs, ce n'est rien encore.

« Tenez votre chapeau prêt à vous protéger contre les projectiles que l'on nous lance et qui déchirent quelquefois le rideau ; tuiles, pommes, cailloux volent déjà : le peuple s'impatiente<sup>2</sup> ; et les gentilshommes qui nous entourent soulèvent de temps en temps la toile pour répondre à ces attaques par des injures et des projectiles lancés d'une voix criarde et d'une main ferme.

« Voici quelle est la disposition du théâtre. L'extérieur en est hexagone, et l'intérieur circulaire. La scène où vous vous trouvez est séparée du parterre ou *cour*<sup>3</sup> par une grille à hauteur d'appui<sup>4</sup> et par un rideau. La cour (*yard*), où se tiennent debout ces gens qui font maintenant tant de bruit, est exposée à toutes les intempéries. Ces messieurs, toujours debout,

1. Dekker. *Gull's Hornbook*.

2. J. Tatham's Prologue.

3. Yard. — Black-Book.

4. Shirley. *Doubtful heir*.

s'appellent en style de coulisses les *understanders* <sup>1</sup>, « les hommes du dessous » le *parterre* : jeu de mots qui indique à la fois leur situation et implique une raillerie assez amère contre leur jugement, *understanding*. La scène est protégée par deux petites toitures en auvent, que vous avez aperçues du dehors. Le reste du théâtre est découvert.

« Il existe entre les *understanders* et les *gentilshommes de l'escabeau* une guerre acharnée, souvent meurtrière. Silence ! Voici le valet qui suspend au-dessous du rideau, en dedans, l'écriteau qui indique le lieu de la scène : « London » <sup>2</sup>. Un autre attache à la vieille tapisserie une toile qui représente à peu près une fenêtre ; vous devez supposer que c'est une maison. Cet homme, dont un manteau de velours noir couvre les épaules, c'est le Prologue <sup>3</sup>. Le velours noir et le Prologue sont adhérents et inséparables.

« Richard Burbage, le meilleur acteur de ce temps, et qui joue le rôle du cardinal Wolsèy dans la pièce que nous allons entendre, est cet homme à demi-vêtu qui, traversant la double haie de nos gentilshommes, vient de passer sa tête à travers la fente du rideau qui doit se séparer et s'ouvrir des deux côtés, quand la pièce commencera. — Les hurlements de joie que vous entendez sont la salutation du peuple qui a reconnu son acteur favori <sup>4</sup>. Tous les chapeaux sautent en l'air. *Vive Burbage ! vive l'Atlas du Globe*, crie un jeune seigneur qui fait de l'esprit <sup>5</sup>. Assurément il y

1. « Hommes qui se tiennent dessous. »

2. Broome's *Antipodes*.

3. *Woman-hater*, by Fletcher.

4. *Gentleman's Mag.* June, 1825. *Elegy on Burbage*.

5. Davénant. *The unfortunate lovers*.

a autant de drame dans l'auditoire que l'on en peut mettre dans une pièce.

« Ces deux loges pratiquées dans le théâtre et sur ses deux ailes renferment les musiciens <sup>1</sup> ; ils sont au nombre de dix : c'est la meilleure troupe de Londres. La plupart Italiens au service de Sa Majesté, ils doivent à leur art une sorte d'impunité qui révolte les gens graves. Ce vieux violoniste que vous apercevez a séduit une jeune fille de la cour que l'on a trouvée dans son lit : l'affaire a été assoupie par l'intervention de quelques grands seigneurs influents <sup>2</sup>.

« La trompette a sonné trois fois ; c'est le signal accoutumé, le rideau s'ouvre, l'acteur du *Prologue*, sa branche de laurier à la main, s'avance vers la grille ou rampe de fer et le calme se rétablit peu à peu. Quand nous aurons entendu le Prologue, nous nous occuperons encore un peu de l'auditoire. »

### LE PROLOGUE AU PUBLIC <sup>3</sup>.

« Je ne viens point vous faire rire ; aujourd'hui ce sont choses graves, puissants intérêts, affaires d'État, ce que le monde a de plus sérieux ; d'amères douleurs, des réalités qui rident le front, de nobles scènes qui mouillent les yeux ; voilà ce que nous vous présentons.

« S'il y a de la pitié dans votre âme, vous pouvez donner à ces malheurs une larme, le sujet en est digne. Ne voulez-vous qu'un plaisir vrai, ici vous ne trouverez que la vérité ; vous faut-il seulement une

1. Marston's *Antonio's revenge*.

2. Lanadown Mes. Reports by Fleetwood.

3. Prologue de Henri VIII.



ou deux scènes pompeuses, vous serez satisfaits. Un peu de patience ; accordez-nous quelques heures ; ne regrettez pas votre schilling. Il s'écoulera riche de splendides spectacles.

« Quant à vous qui ne demandez que licence, folie et cliquetis d'armures ; vous, amoureux du fou grotesque, aux parements jaunes, à l'habit de cent couleurs ; je vous en avertis, vous serez déçus, mes bénins auditeurs, sachez-le bien : confondre cette réalité choisie avec les inutiles spectacles où il n'y a que bouffons et batailles, ce serait nous accuser de sottise et vous-mêmes d'ignorance. Au nom du ciel, donc, ô vous, les plus intelligents et les plus sages des auditeurs que Londres renferme, prêtez-vous à ce que nous voulons de vous !... Les nobles personnages de notre histoire, ils revivent, ils vont paraître. Pensez-y bien, ce sont eux, eux-mêmes, de retour, grands comme jadis, comme autrefois puissants, suivis, caressés, enviés de la foule, assiégés d'amis... accablés de misères... Vous verrez cette grandeur s'anéantir en un instant ! Et vous rirez ensuite, si vous en avez le cœur. »

### III

L'auditoire. — L'auteur de la pièce. — Ce que valait une tragédie en 1613. — Quarante mille drames en deux ans. — Le tabac et les pommes. — Les bourgeoises qui fument. — La jeune courtisane. — Le capitaine. — Le fat. — L'auditoire par terre. — La révolte. — La reine n'est pas rasée. — La pièce commence.

Le prologue se retira ; un murmure sortit de cette foule bigarrée. Elle n'applaudit pas ; on n'applaudit guère le génie ; il étonne, on l'estime, on ne sait comment le juger, et l'on passe outre.

« L'auteur de la pièce (reprit Nash) est un nommé Guillaume Shakspeare, qui depuis deux ans s'est retiré à la campagne, et qui ne manquait pas de talent; les connaisseurs estiment bien plus ses poèmes érotiques<sup>1</sup> que ses drames. Une pièce de théâtre n'est qu'un vain amusement. Nous voyons avec plaisir ces représentations scéniques, mais nous les prisons fort peu: Ben Jonson s'est donné récemment un grand ridicule, en faisant imprimer ses œuvres dramatiques sous le titre insolent d'ouvrages (Works)<sup>2</sup>. On ne paie une pièce de théâtre que six, sept ou huit livres sterling<sup>3</sup>: quelquefois on accorde à l'auteur le bénéfice d'une seconde représentation<sup>4</sup>; aussi nos auteurs sont-ils pauvres et nos acteurs riches.

« Qu'est-ce en effet qu'une pièce de théâtre? la chose du monde la plus facile à faire. On a imprimé depuis deux ans quarante mille exemplaires de ces pièces<sup>5</sup>. Le peuple en est avide et ne fait pas le moindre cas de ceux qui les écrivent. Aussi ne se gênent-ils guère. Ils pillent, ils volent ils traduisent, ils amplifient, ils mettent en scène le ciel, la terre, l'enfer, ce qui est, ce qui n'est pas, l'événement d'hier, chroniques, contes, romans<sup>6</sup>. Ils se jouent de tout, et pourvu qu'ils nous amusent nous ne leur en demandons pas davantage. Ce Shakspeare dont je vous parle n'est pas dénué de mérite; il s'est fait quelque réputation parmi les mille et un auteurs dramatiques de

1. Greene's funerals. — *Return from Parnassus*. — Th. Crawley's *Amanda*.

2. Fitz-Geoffrey. *Certain elegies*. L. I, sat. I.

3. De 132 à 160 francs. Collyer's annals of the séage, III, 419.

4. Davenant's *Playhouse to be let*.

5. Prynne. *Histiomastix*: Epistle Dedicatory.

6. Th. Haywood. — *Histiomastix*. Epistle Dedicatory.

notre époque. Je vous conterai ses aventures<sup>1</sup> que je tiens de Burbage, son camarade ; auparavant achevez l'examen de la salle, profitez de ce que le rideau ouvert nous laisse voir librement la scène et les spectateurs. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

« Admirez ce pêle-mêle de têtes chauves, crépues, chevelues et de tous les âges, qui ondulent comme les cimes d'une forêt ; — ces costumes différents distinguent les différents états. Scène pittoresque !

« Le parterre ressemble à un trou profond creusé au-dessous du théâtre ; et les têtes des « groundlings, understanders, » propriétaires « fonciers, têtes basses, auditeurs de fondation » — (tels sont les noms que les seigneurs leur donnent), s'alignent sur une ligne parallèle à nos genoux. On aperçoit au-dessus de leurs têtes le ciel de juin éclatant de lumière et le petit drapeau de soie qui flotte dans sa gloire. Parmi ces *understanders* ce ne sont que manteau de cuir, vestes de bouracan, surtout de poils de chèvre, capes de *purpetuana* ou d'étoffe sempiternelle, bonnets plats et pourpoints de serge noire.

« Gad's lid ! Gad's eye ! God... ! » tous les jurons qui blasphèment Dieu dans toutes les parties du corps qu'on lui attribue retentissent et se croisent ; les seigneurs qui nous entourent font la moue au peuple et rient à sa barbe : voici les clameurs qui recommencent. Les *understanders*, les gens du parterre, les *casseurs de noisettes*<sup>2</sup> ne nous épargnent pas, comme vous voyez ; la scène est couverte des débris de leur festin improvisé, de pelures d'oranges, de bouchons, de fragments de saucisson et de cailloux. Les mar-

1. Anecdotes inédites, tirées du journal manuscrit d'un avocat.

2. Ben Jonson, *Staple of news*.

chands de pommes, de tabac et de vin <sup>1</sup> cherchent à dominer ce tumulte : *Piddins, pipins ! nuts, nuts ! Canary-vine ! tobacco-pudding !* Les uns fument, les autres jouent aux cartes, d'autres trinquent ensemble. Au-dessus du *Yard* ou de la cour sont deux rangs de loges où l'on se permet à peu près la même récréation. La fumée du tabac, les vapeurs du vin s'exhalent ; et un tourbillon épais s'élève en colonne torse au-dessus du théâtre ouvert par le haut. Ces dames qui fument sont des bourgeoises de la Cité <sup>2</sup>, — *femmes de fil d'archal*, comme on les appelle <sup>3</sup> ; elles conservent leur masque, et sous ce voile de soie on voit passer le tuyau de leur pipe. Tournez-vous un peu ; ce gros homme aux sourcils épais et froncés est une des réputations de notre temps, c'est Ben Jonson <sup>4</sup>. Il a coutume de se pencher en dehors de la galerie pour se montrer au peuple : fils d'un maçon, autrefois maçon lui-même, puis soldat, homme savant et dont on rit parce qu'il met de la science dans ses pièces.

« Plus loin, cette femme éclatante de parure mérite votre attention. Son nom, que lui a donné quelque jeune seigneur érudit, est Amanda ; son métier est de faire plaisir aux gens. Elle brille à Londres entre toutes les femmes de sa profession. Admirez sa vaste fraise, sa chaîne de Venise, son collier de *pomander* <sup>5</sup> sa taille svelte, son gorgeret de velours bleu, son éventail de plumes à *miroir*. Thomas Crawley, son ami, longtemps son amant et sa dupe, a écrit sa

1. Hentzner's travels.

2. Dekker. *Satiromastix*.

3. City-Wires. — Toutes les parties de leur ajustement étaient soutenues et rattachées par un fil d'archal.

4. Dekker, *ib*.

5. Pâte de rose.

vie en-fort jolis vers. Vous la verrez demain en costume de bourgeoise, le petit bonnet de velours rond sur la tête; après demain vêtue comme une étrangère, et le jour d'après comme une princesse<sup>1</sup>. Les gentilshommes qui nous entourent l'interpellent à haute voix; mais il faut aussi que je vous les fasse connaître. Voici Southampton, le protecteur et l'ami constant de Guillaume Shakespeare<sup>2</sup>; c'est lui qui lui a conseillé d'écrire ses drames historiques; les autres sont des fats de la cour. En voici un qui entre, caricature complète<sup>3</sup>.

« Il a eu soin de ne se montrer qu'après le prologue, pour trouver le rideau ouvert et faire admirer son costume magnifique. Il se glisse derrière la tapisserie, paraît, le feutre sur le sourcil et la plume d'autruche sur l'oreille, son escabeau à la main droite, son teston (prix de sa place) suspendu élégamment entre deux doigts de sa main gauche, salue le parterre du nom de *canaille*, s'assied, tire son épée, rapproche, au moyen de la lame de son arme, une bougie allumée à peu de distance<sup>4</sup>, demande sa pipe à son page et s'étend insolemment, aux cris des *understanders*, immobile sous la pluie d'oranges et de pommes qui l'accable.

« Vous en voyez une vingtaine d'autres étendus à terra, parce que les escabeaux ont manqué<sup>5</sup>. Ils jouent aux cartes et dissertent sur les différentes manières de fumer. Leurs pieds allongés s'avancent jusqu'au milieu de la scène. On crie, on les maudit, ils s'en embar-

1. Crawley's *Amanda*.

2. Broome's *City-wit*.

3. Dekker. *Gull's Hornbook*.

4. *Scornful lady*.

5. *Gull's Hornbook*.

rassent peu et continuent. Celui-ci, le poignard sur la cuisse, au manteau noir, bariolé de ganses d'or transversales<sup>1</sup>, aux manches pourpres, en ailes profondément tailladées, au chapeau pointu, que surmonte un panache de dix couleurs, c'est *Brisk*, le « héros de la mode. » Son page debout charge sa pipe<sup>2</sup>.—On le connaît et on le nomme ; il tire de sa poche quelques angelots qu'il jette au peuple, en criant : « *Au diable la monnaie !* » On se bat dans l'yard pour recueillir l'argent semé. Les bourgeoises demandent : « Quel est ce jeune gentilhomme ? » Il laisse tomber son manteau de cinquante guinées, découvre son beau pourpoint bleu brodé d'argent, ses chausses de velours noir, et expire tranquillement au nez des admiratrices roturières la fumée de son tabac. Voilà le bon ton.

« Ce balcon, établi au fond du théâtre, et sur lequel un rideau est étendu, sert à représenter les montagnes, le toit des maisons, les fenêtres où se placent quelquefois les acteurs<sup>3</sup>. Au-dessus est la traverse, rideau qui s'ouvre assez souvent pour laisser voir le fond de la scène. C'est entre la traverse et le mur que l'on joue la tragédie ou interlude, intercalée dans la pièce d'*Hamlet* ; c'est là que l'on met le lit de Desdémone ; c'est sous le rideau de la traverse, que l'on cache les objets hideux et que l'on dépose les victimes tuées sur la scène.

« Pendant que nous parlons, nos *understanders* perdent patience ; — matelots, bateliers, cordonniers, bouchers, apprentis menacent de recommencer le pillage du théâtre, ce qui leur arrive assez souvent,

1. Skialetheia.

2. H. Hutton. *Folly's anatomy*.

3. Dans *Roméo*, dans *Henri VIII*, etc.

et je ne m'étonnerais pas de les voir monter sur la scène pour châtier les acteurs, détruire la salle et mettre en fuite la troupe comique<sup>1</sup>. Il n'y a pas d'années où cet intermède n'ait lieu. »

Cependant Burbage s'avance d'un air humble et contrit. « Gentilshommes, dit-il aux *understanders*, pardonnez ce retard involontaire, la reine Catherine n'est pas rasée<sup>2</sup>; ce sera bientôt fait. »

A ces mots, le tumulte s'apaise.

« Les rôles de femmes, reprend Nash, sont tous confiés à des adolescents, que l'on paie beaucoup plus cher et qui, devenus nécessaires, se font attendre.

« J'aperçois le souffleur<sup>3</sup>; le barbier de la reine a terminé son œuvre. Le cor, le violon, le luth et la basse de viole ont joué un solennel andante (*Solemn dump*), laissons les jouer le premier acte. J'ai hâte de vous raconter mes anecdotes sur Shakspeare, ses amours, sa vie, ses malices d'acteur; anecdotes que je tiens de bonne source et qui ne manqueront pas de vous intéresser. »

#### IV

Le premier acte. — Les haillons du théâtre et la pompe de la poésie.

Connaître les amis, les maîtres, les serviteurs de Shakspeare, vivre avec eux, c'est approfondir ses œuvres. Quel homme de génie vécut dégagé de sa na-

1. E. Clayton. *Festivous notes on Don Quixote*.

2. Chapman' *May-day*.

3. Book-holder.

tionalité et de son époque ? Vous qui n'avez pas entendu jargonner les fats de la cour d'Élisabeth, comment comprendriez-vous le fat pédant d'*Hamlet*, le *Parolles*, le *Mercutio*, le *Benedick*, les clowns de ces comédies ? Ce qu'il y a de grossier, de spirituel, de brillant, de recherché dans ce dialogue étincelant n'a pas besoin d'autre explication qu'une soirée passée au milieu de ses auditeurs accoutumés. Leurs costumes et leurs mœurs vous initient à leurs idées ; leurs idées éclairent les créations du poète. L'Allemand Jean-Paul l'a dit, avec cette sagacité originale qui lui est propre : *Vous qui approfondissez les œuvres de l'art, venez observer la foule qui les a vues naître ; cette masse d'hommes vivants, avec leurs habitudes et leurs folies sans nombre, ce sont les NOTES VARIOBUM qui commentent la poésie*<sup>1</sup>.

Restons donc en face du parterre, qui debout à nos pieds, vêtu de pourpoints de *fustian* et de houppelandes velues, siffle et miaule à grand orchestre ; restons assis au milieu des beaux seigneurs en chapeau de castor et en écharpe de soie, qui garnissent la scène du Globe, au moment où le dialogue entre deux courtisans (Norfolk et Buckingham) commence l'exposition de la tragédie, intitulée *Henri VIII* dans nos éditions modernes, annoncée aux *understanders* du Globe sous le titre<sup>2</sup> de : *Tout est vrai* (All is true).

Ces acteurs sont vêtus avec la même recherche que les seigneurs dont nous sommes entourés<sup>3</sup>. La splendeur de leurs habits contraste avec cette vieille tapisserie du théâtre ; les costumes du temps de François I<sup>er</sup> sont exacts, le satin et les paillettes y abondent ; l'un

1. *Quintus Fixlein*.

2. *Landsdowne*, mss. n<sup>o</sup> 2.

3. *Skottowe's Shakspeare*.



d'eux raconte à l'autre la magnificence du Camp-du-Drap-d'Or. Dans ce pauvre théâtre du Globe, dénué de parure, la baguette poétique fait naître l'or, étinceler le diamant, chatoyer la moire, rouler les perles et les rubis : opulence orientale qui saisit votre pensée, à défaut des yeux de votre corps, et s'augmente de l'indigence réelle qui vous environne.

L'auteur forcé de suppléer à tout fait ressortir sa description magnifique sur le fond obscur de la scène, la pompe de son vers lyrique dans cette salle chétive, sur les haillons de son théâtre la pourpre de sa poésie.

## V

Détails de mœurs. — Assistants. — La grande cuve. — Sir John Harrington. — Brûler du genièvre. — Les prédominantes et les avant-postes. — L'Euripe, le Whiff et l'Ébullition Cubéenne. — Les barbares. — Les chemises de dentelle. — Le savant. — La critique. — Vie de Shakspeare. — Anecdotes de sa vie. — Ses aventures galantes. — Sa mélancolie. — Accusations contre son caractère. — Sonnets. — Richard III.

L'acte est terminé ; le rideau reste ouvert. « N'avez-vous pas remarqué près de nous cet homme grave qui prenait des notes avec une attention scrupuleuse, et chargeait ses tablettes de vers empruntés au drame ? C'est un critique de profession, un savant, ce que l'on nomme un *useur de chandelles*<sup>1</sup>. Observez-le, c'est encore un original bon à connaître. Il n'écoute un drame que les bras croisés<sup>2</sup> le chapeau sur les yeux,

1. Ben Jonson. *The Alchemist*.

2. Ben Jonson. — Nash's letter to R. Cotton.

l'air sombre et préoccupé ; tantôt si le passage lui plaît saisissant ses tablettes ; tantôt brânlant la tête et poussant un long miaulement qui témoigne sa sévérité d'aristarque<sup>1</sup>. Le critique n'a miaulé qu'au plus beau passage, pendant le discours de Catherine, qui lui a semblé trop simple. Quelquefois il quitte le théâtre au milieu de la pièce et témoigne bruyamment, par la violence de son départ, l'anathème qu'il jette sur l'ouvrage.

Replacez-vous sous la direction de Thomas Nash pendant qu'on se prépare à jouer le second acte. « Le tumulte recommence. On joue autour de vous au *tick-tack* et à la *fayalle*, deux espèces de trictrac fort compliqués. Cavaliero Shift, celui dont le pourpoint brillant et râpé touche au vôtre, le Panurge de notre pays, est un homme fort adroit dans tous les jeux ; il est escroc, bateleur, professeur de belles manières et d'escrime ; prenez garde à vos poches<sup>2</sup>. Il gagne dans ce moment-ci l'argent de M. Fastidious, jeune seigneur mélancolique, euphuistique et pétrarchisé, qui frise sa moustache, la relève avec un peigne d'or, se contemple dans un petit miroir placé au fond de son chapeau<sup>3</sup>, et joue avec les cure-dents que son page lui présente dans une boîte d'argent. La canaille que ces airs impatiente ne le ménage pas. *Burgullian ! Coney-catcher ! Viliaco ! Camuccio ! Bragadoccio ! F... ! Nupson*<sup>4</sup> ! Injures qui n'ont point de sens, et qui composent un admirable dictionnaire d'inexplicables grossièretés ! Les seigneurs disent leurs injures en italien ; le peuple leur répond en bon anglais.

« Vous vous étonnez de la détestable odeur répan-

1. Ben Jonson. *Cynthia's revels*.
2. Id. *Bartholomew-Fair*.
3. V. Gifford's notes to Ben Jonson.
4. Id. *ib.*

due dans la salle ; arrêtez vos regards sur cette immense cuve<sup>1</sup>, vers laquelle la foule se dirige ; réceptacle immonde, adossé au parterre, et qui sert à l'usage commun ; vous ne vous étonnerez ni de cette saveur infecte, ni des cris qui s'élèvent de toutes parts : *Brûlez du genièvre !* Un petit réchaud est apporté sur la scène, et le genièvre brûlé mêle à cette atmosphère malsaine sa fumée lourde et pénétrante. On a essayé de faire disparaître cette coutume indécente ; *les terribles garçons*<sup>2</sup> s'y sont opposés ; ce sont les plus mauvais et les plus déterminés handits de Londres, la plupart apprentis, grands amateurs de théâtre, et gens redoutables pour les acteurs.

« Sir John Harrington, qui proposa récemment de remplacer par quelque invention plus convenable ces tonneaux immondes, en usage dans le palais même de la reine, paya cher son audace<sup>3</sup> et son amour de la propreté. Élisabeth l'exila dans ses terres, pour avoir osé dévoiler cette circonstance ignoble et parler irrespectueusement du *privé* de son palais. Toute cette histoire, la suppression de l'ouvrage publié par Harrington, l'emprisonnement de son libraire, le déluge d'esprit et de calembours dont ce fut le prétexte, formeraient un curieux fragment des annales du sei-

1. Every man in is humour.

2. Terrible boys. V. Silent Woman.

3. *Métamorphose de la cuve.* (Metamorphosis of Ajax). « A jack » signifie une cuve ; Harrington, profitant du calembour incomplet qui s'offrait à lui, intitula *Metamorphosis of Ajax* (Métamorphose d'Ajax), un petit pamphlet très-curieux, rarissime, dont la Bibliothèque Mazarine (Paris) possède un exemplaire ; — œuvre rabelaisienne dans laquelle se trouvent cachées beaucoup d'allusions à la vierge-reine Élisabeth et aux mœurs de son palais ; entr'autres audaces un peu cyniques, qu'Élisabeth ne lui pardonna pas, il réclamait la suppression des *cuves* employées à la cour, ou leur « métamorphose. »

zième siècle, si le sujet était plus honnête et si la déesse Cloacine n'en réclamait pas tous les détails.

« Détournons notre attention de cet objet peu agréable. La conversation de ces beaux seigneurs vous intéressera-t-elle? Écoutez-la, elle est mêlée de mots italiens qui sont très à la mode, et vous vous instruirez de choses singulières si vous prêtez l'oreille à ces discours que Ben-Jonson, s'il les entendait, ne manquerait pas de reproduire :

« — Cavaliero Brisk, écoute un peu !

« — OEil de Dieu ! je m'occupe de Savioletta, que je vois là-bas ! Je t'adjure de me laisser *in pace*.

« — Quoi ! *Paupière del Salvatore* ! cette petite bourgeoise avec un bonnet rond, vraie coque de noisette ! *Oime signor* ! Bon pour la galerie à deux sous. J'aime mieux, *Carino*, notre *Amanda*, dont la *rose* bleue est plantée dans mon oreille.

« — Amanda !-fi donc ! « une cockatrice ! »

« — Petit page, viens cà, ma *prédominante* tombe, accommode-moi...

« — Et toi, garçon, parfume mes *avant-postes*, et redresse mon toupet<sup>1</sup>... Eloigne-toi maintenant ; ton haleine dégèle ma fraise !

« Ce jargon vous fatigue. Cependant ces seigneurs sont la fleur de la cour et n'emploient que des paroles parfumées (*perfum'd words*). Leurs pages viennent de jeter de l'eau de rose sur cette chevelure pointue, qu'ils appellent leur *prédominante* et leurs *avant-postes* ; maintenant, las d'envoyer des baisers peu discrets aux dames de leurs pensées, ils entament une savante dissertation sur l'art de fumer. L'un tient pour l'*ébullition*

1. Gad's eye! — Savion's lid!

2. Toute cette scène est traduite de Ben Jonson. — *Cynthia's revels*. V. plus haut, — *Caractère spécial du talent de Ben Jonson*.

*cubéenne*, l'autre pour *l'euripe*, le troisième pour le *whiff*. L'ébullition consiste à faire séjourner longtemps la fumée dans l'estomac ; *l'euripe* est une émission alternative de la vapeur par les narines et par la bouche ; le *whiff* est un procédé plus scientifique et plus complexe. Londres a ses professeurs de ce grand art. A ces bizarres frivolités il faut joindre la taille de la barbe ; c'est une affaire importante. Regardez autour de vous ; il y en a de toutes les formes, en grattoir, en lame de canif, en éventail, en haie vive, en pointe, en corne, en pinceau, en herse, en bêche, en T renversé. La plupart sont passées à l'empois, afin que leur forme se maintienne. La barbe en T est aujourd'hui adoptée par tout ce qu'il y a de mieux. Ayez la barbe en T, un manteau de satin pourpre, une chemise de dentelle travaillée, brodée, ouvragée comme un voile de Malines, de vastes ailes<sup>1</sup> aux épaules, une glace de Venise sur le feutre gris, une ceinture de velours brodée de perles, des bas, fleur de pêcher, des bottes de cuir d'Espagne, à franges d'or, retombant comme les bords évasés d'une coupe antique, des gants bruns, teints dans l'ambre gris, des éperons dorés qui bruissent ; de petites jambes minces (signe distinctif du gentilhomme), une rose de ruban dans l'oreille, deux énormes rosaces de cinq livres sterling chacune sur le cou de pied, une épée à pommeau d'argent, une culotte à larges *slops*, bleus noirs et rouges, et un pourpoint tailladé, de couleur fauve ou bleuâtre ; — vous serez un homme accompli, — galant à douze carats. »

Nash a promis de vous donner sur Shakspeare quel-

1. La mode des années 1825 à 1830 avait adopté cette disposition des manches qui s'appelaient « Gigots. »

ques anecdotes curieuses ; laissez-le parler : il a connu le poète.

« Puisque vous me demandez, dit-il, quelques détails sur l'auteur de cette œuvre dont les beautés vous frappent et dont vous exagérez le mérite, jé vous dirai ce que je sais de lui.

« Depuis bientôt deux ans il a quitté la scène, qu'il a habilement exploitée comme acteur et comme auteur. Né à Stratford-sur-l'Avon, il est venu jeune et pauvre à Londres, et comme tous ces jeunes écoliers qui accourent offrir à nos directeurs de théâtre leurs services intéressés, il a pour quelques schillings corrigé les pièces des vieux auteurs, composé des prologues et des épilogues, griffonné des intermèdes. Ses essais en ce genre eurent du succès et les directeurs l'employèrent. Il débuta comme acteur, plut au public, et jusqu'à l'année 1592 il se contenta de remettre à neuf les comédies et tragédies de ses prédécesseurs. On ne vit pas sans jalousie cette réputation fondée sur des ratures et des vers ajoutés. Le vieux George Green l'attaqua violemment dans son pamphlet intitulé *pour deux liards d'esprit*, tourna son nom en ridicule, et l'accusa de vanité, de plagiat et d'outrécidance. C'est ainsi que l'on traite ceux qui ont le malheur de réussir.

« — Voyez, disait le vieil auteur, voyez ce parvenu, ce Shakspeare, *gai paré de nos plumes*, embelli de nos dépouilles. Sous son costume de bouffon ou d'amoureux, il porte un cœur de tigre. Il croit pouvoir lancer le vers tragique avec autant de force que le meilleur d'entre nous ; c'est un *factotum* véritable, un *skake-scene* (ébranle scène universel)<sup>1</sup>. » — En dé-

1. Groat's worth of wil.

pit de ce mauvais calembour, Guillaume Shakspeare ou Shake-scene publia des poèmes élégiaques qui eurent du succès, obtint une part de propriété dans les théâtres du Globe et de Blackfriars, et devint auteur en titre. La chute de son drame intitulé *Périclès*<sup>1</sup> fut si bruyante et si complète, qu'elle devint proverbe ; on dit aujourd'hui tomber « comme *Périclès*. » La plupart de ses autres ouvrages réussirent. Il s'exerça dans tous les genres, et finit par amasser une fortune considérable avec laquelle il vit aujourd'hui dans la retraite et profondément oublié.

« La douceur de ses manières était remarquable<sup>2</sup> ; dans les ouvrages de ses contemporains vous ne le trouverez guère désigné que sous le nom du doux Shakspeare. Cependant on n'a pas vu sans jalousie la faveur particulière qu'Élisabeth et James lui ont accordée<sup>3</sup>, et l'existence douce et paisible qu'il mène aujourd'hui à la campagne. On lui a reproché son économie. « Sois frugal comme Shakspeare, dit un auteur de pamphlets dans ses « *Conseils aux acteurs* ; » ne laisse personne vivre à tes dépens et vis à ceux de tout le monde. Quand ta bourse sera bien garnie des écus publics, achète-moi quelque bon manoir seigneurial, et va vivre comme un gentilhomme, maître

1. V. The « hog has lost his pearl », vieille comédie dont le prologue se termine par ces mots : « Que notre drame ne soit pas heureux comme *Périclès* » Et les *Lusoria* d'Owen Feltham, où se trouvent ces vers :

It throws a stain  
Trough all the unlikely plot, and do displease  
As deep as *Périclès*.

« Cela jette sur le plan invraisemblable une tache qui le flétrit et qui causera une chute profonde comme celle de *Périclès*. »

2. Skottowe. V. Ben Jonson, Fletcher, etc.

3. *Ratsey's Ghost*. On ne connaît qu'un seul exemplaire de ce pamphlet ; il se trouve dans la collection du comte Spencer (carl Spencer).

suzerain de guinées bien trébuchantes. Tu serais venu à Londres sans souliers, tu peux un jour retourner chez toi chargé d'argent et d'honneur. »

« Comme poète j'admirerais assez son talent, s'il n'avait pas composé des *idramés* pour vivre ; ce sont les drames qui l'ont perdu. Oh ! les belles poésies que *Vénus et Adonis* et *le Viol de Lucrece*, et même un *Recueil de Sonnets* trop simplement écrits, et dédié à son protecteur Southampton ! Il n'y a pas à Londres de femme galante qui n'ait sur sa table *Adonis* et *Lucrece*<sup>1</sup>. C'est du pétrarchisme raffiné ; toutes les pensées y scintillent, tous les mots y étincellent, rien n'y est exprimé simplement ; Barnefields a eu raison de dire que la plume qui a écrit *Adonis* est une plume « de miel et de lait<sup>2</sup>. » Mais notre auteur voulait faire fortune, et il s'est jeté dans le théâtre, ce qui l'a privé d'une partie de la gloire due à son talent. S'il avait toujours écrit des strophes à l'italienne, il serait au moins l'égal de notre grand Daniel<sup>3</sup>.

« Son caractère personnel est doux et tendre ; il a passé sa jeunesse comme la plupart de nos jeunes seigneurs, et surtout de nos gens de théâtre, dans des liaisons féminines d'ordre assez subalterne et qui ne lui ont pas fait honneur. Il témoigne dans ses *Sonnets* un regret extrême de s'être livré à ces amours qui lui ont nui dans l'opinion publique ; cependant il caresse ces souvenirs et il s'y complait ; on voit trop que l'amour (*Love's soft languishment*), comme le lui reproche un de nos auteurs<sup>4</sup> a occupé une bonne partie

1. Ce fait est rapporté par Crawley, dans son *Histoire de la Courtisane*.

2. *Poems*, in divers humours. 1598.

3. Poète de l'époque. V. plus haut, un fragment de ses poésies.

4. *Return from Parnassus*.



de sa vie. Je vous réciterai une ou deux de ces pièces fugitives, pendant que messieurs du tabouret se battent à coups de pommes avec messieurs de la basse-cour.

« Leur accent plaintif vous étonnera peut-être. Shakspeare a toujours senti avec douleur l'humiliation de sa vie de théâtre ; c'est la pensée qui revient le plus souvent dans ses sonnets, les seules poésies où il ait épanché son cœur. On y voit aussi qu'il aimait une personne d'un rang différent du sien, et qu'il se consolait au sein de cette affection blâmée par ses amis du mépris que sa profession lui inspirait pour lui-même. Ces secrètes douleurs du poète vous paraîtront touchantes. Écoutez un des sonnets mélancoliques de Shakspeare :

#### LA CONSOLATION<sup>1</sup>.

D'un regard sans pitié les hommes me flétrissent :  
 Seul, rebuté du monde et maudissant mon sort  
 Mes inutiles cris dans les airs retentissent ;  
 Le ciel est sourd, je pleure, et désire la mort.  
 D'autres ont des amis, d'autres ont la richesse,  
 Ils ont reçu du ciel, le repos, d'heureux jours,  
 Les honneurs, la beauté, la gloire, la sagesse ;  
 Inestimables biens qui me fuiront toujours.  
 Dans ces pensers amers quand tout mon cœur se noie,  
 Je pense à toi ! — Mon âme, heureuse en son réveil,  
 S'élançe et fait jaillir l'hymne ardent de sa joie,  
 Comme part l'alouette au lever du soleil !  
 Doux souvenir ! amour ! mon bonheur ! ma couronne !  
 Tu suffis à ma vie, et tu vauz mieux qu'un trône<sup>2</sup>.

1. Love's consolation, 31 th sonnet.

2. Cet admirable chant de douleur renferme trois vers sublimes

En voici un autre dont la teinte, mélancolique est plus grave et plus douce encore :

LE DÉCLIN DE LA VIE<sup>1</sup>.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Voici venir pour moi le déclin de l'automne,  
 Où la feuille jaunit, où l'on voit tous les jours  
 Le bois perdre un fragment de sa belle couronne,  
 Temple où le rossignol soupirait ses amours,  
 Temple en ruine, hélas! — Voici venir cette ombre  
 Qui couvre l'univers, quand le soleil s'enfuit :  
 Quand la terre et les cieux attendent la nuit sombre,  
 (Image de la mort cette éternelle nuit!)  
 Sur ce foyer éteint, les cendres de ma vie,  
 Je rêve tristement. — J'aimai, je fus aimé;  
 Quelques instants encor, ma carrière est remplie.  
 Le feu qui m'a nourri m'aura donc consumé<sup>2</sup>.

de pensées et de rythme que notre imitation a faiblement reproduits :

## LOVE'S CONSOLATION.

« When in disgrace with fortune and men's eyes  
 I all alone bewep my outcast state,  
 And trouble deaf heaven with my bootless cries,  
 And look upon myself, and curse my fate;  
 Wishing me like to one more rich in hope  
 Featur'd like him, like him with friends possess'd :  
 With what I most enjoy contented least :  
 Yet in these thoughts myself almost despising ;  
 Haply I think on thee, — and then my state  
 (Like to the lark at break of day arising  
 From sullen earth) sings hymns at heaven gate ;  
 For thy sweet love remember'd such wealth brings,  
 That then I scorn to change my state with kings. »

1. *Life's Decay*. S. XI.

2. Ce vers, qui renferme toute la sensibilité pensive du poète,

« Le feu qui m'a nourri m'aura donc consumé, »

est traduit mot pour mot de l'original :

« Consumed with that which it was nourish'd by. »

Tes yeux voyent pâlir le flambeau de ma vie,  
Et tu m'aimes toujours, mon ange! Ah! sois bénie<sup>1</sup>.

« Ses maîtresses le trompaient et ses sonnets en font foi ; c'est un malheur qui arrive à tout le monde. Plus d'un récit **romantique** courut par la ville et nous apprit les douleurs de Shakspeare, tous les tours qu'on lui jouait, et les vengeances qu'il savait en tirer<sup>2</sup>. La jeune aubergiste du grand hôtel d'Oxford passa longtemps pour avoir accepté son hommage<sup>3</sup>, et l'on regarda généralement William Davenant<sup>4</sup> comme son fils. Burbage et Shakspeare étaient souvent rivaux dans ces aventures galantes, qui s'associent bizarrement avec les penchants attristés de notre auteur.

« Un jour que je me trouvais sur la scène du Globe, après la représentation de *Richard III*, un émissaire, l'un de ces drôles qui abondent parmi nous et se chargent de toute espèce de message, s'approcha de Burbage, lequel venait de remplir le principal rôle de la tragédie. Je vis Shakspeare, qui avait paru dans la pièce, se glisser derrière la tapisserie de la traverse<sup>5</sup>,

#### 1. Life's Decay.

« That time of year thou may'st in me behold  
When yellow leaves, or none, or few do hang  
Upon those boughs which shake against the cold.  
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.  
In me thou seest the twilight of such day,  
As after sun-set fadeth in the west,  
Which by and by black night doth take away,  
Death's second self, that seals up all in rest.  
In me thou seest the glowing of such fire  
That on the ashes of his youth doth lie,  
As the death-bed whereon it must expire,  
Consum'd with that which it was nourish'd by.  
This thou perceiv'st which makes thy love more strong.  
To love that well which thou must leave ere long. »

2. Mss. d'Aubray.

3. Skottowe.

4. Athensæ Oxonienses.

5. V. plus haut.

de manière à écouter la conversation de Burbage et de l'émissaire. Il s'agissait d'un rendez-vous d'amour. Une jeune femme de la Cité, dont le mari était absent, s'était éprise d'une passion violente pour l'acteur favori du peuple anglais. Si Burbage consentait à se rendre le soir même, à neuf heures, au logement de la dame, il trouverait un accès facile, en prononçant les mots : « Richard III. » Shakspeare ne perdit pas une syllabe de ce curieux entretien.

Avant neuf heures, il se rendit au logis de la citoyenne<sup>1</sup>, frappa, et prononça à demi-voix le mot d'ordre. La porte, l'obscurité dont la pudeur mourante s'était environnée favorisa la conquête, où plutôt le vol du camarade de Burbage ; déjà le crime était pardonné, quand le véritable Richard III souleva le heurtoir de la porte.

Shakspeare alla ouvrir.

« — Qui êtes-vous ? demanda-t-il.

— Richard III.

— La place est prise.

— Je suis Richard III, criait Burbage.

— Eh bien ! moi, je suis *Guillaume le conquérant*<sup>2</sup> ! »

1. Femme de citoyen, habitante de la Cité.

2. Journal manuscrit d'un avocat de Londres, conservé dans les Mes. Harleiens : cette anecdote curieuse s'y trouve sous la date du 23 mars 1601. L'écrivain qui recueillait comme Bachaumont et Guy-Patin les bruits de la ville, donne son autorité ; c'est l'acteur Tooley, un des camarades de Shakspeare.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

W. SHAKSPEARE

---

NOUVEAUX DOCUMENTS

SUR

MARIE STUART

THE UNIVERSITY OF CHINA PRESS

www.libtool.com.cn

1911

...

...

# NOUVEAUX DOCUMENTS

SUR

## MARIE STUART

(1540-1570)

---

### I

Quelques vues nouvelles sur Marie Stuart. — Anecdotes diverses. —  
Vrai caractère de Marie Stuart.

Il y a un nom qui semble destiné à servir d'anneau brillant et douloureux entre la civilisation du Midi et le rude esprit du Nord pendant le seizième siècle. Ce nom éclatant et voilé de pleurs est le plus tragique des temps modernes; tragique surtout par l'obscurité équivoque et le bruit confus de ses fautes, de ses talents et de ses angoisses! Jamais on ne pourra rêver de roman plus pathétique que le sien : c'est une femme voluptueuse, gaie comme le soleil de France, passionnée comme le ciel d'Italie; faible et forte; entourée d'hommes sauvages, qui poignardent son ministre dans ses bras. Captive dans un donjon humide et malsain, elle, habituée à toutes les recherches; elle brave du fond de ce cachot Élisabeth vieillie dans le despotisme; enfin elle tend au bourreau sa tête royale et catholique, qui n'a pas plié devant sa rivale.



Tout ce qui se rapporte à Marie Stuart est intéressant; le clair-obscur où les historiens ont laissé sa renommée accroît cet intérêt. Que n'a-t-on pas dit pour et contre elle? La plupart de ses actions ont été commentées [www.livres.com](http://www.livres.com) n'est pas même d'accord sur sa beauté. J'ai vu de ses portraits, d'une laideur achevée; d'autres remarquables par la régularité des traits et la grâce de l'expression. Les protestants contemporains l'ont représentée comme la Tisyphone catholique, les catholiques ont fait d'elle une noble martyre; on l'a canonisée comme sainte, on a traîné son nom sur la claie; — il lui restera toujours la sainteté du malheur, la consécration des souffrances. Les traits sous lesquels Robertson et Hume la dépeignent, sont indécis et mal arrêtés; la plupart des historiens expliquent les malheurs de sa vie par les circonstances extérieures, par son éducation en France, par la situation de l'Écosse et la jalousie barbare d'Élisabeth. Mais a-t-elle approuvé ou commandé l'assassinat de son mari Darnley? Que pensait-on d'elle en France? Pourquoi la France l'a-t-elle si peu et si mal protégée? Quel était son vrai caractère? A-t-elle réellement conspiré contre Élisabeth? Cette dernière n'a-t-elle pas supposé, pour justifier le meurtre, les pièces du procès et les papiers qui ont servi de témoignage à la conjuration de Babington? Les passions en lutte, l'amour jaloux, ont-ils motivé le combat inégal des deux reines?

Ces questions se sont obscurcies à mesure que de nouveaux écrivains les ont traitées. L'auteur de deux volumes publiés en 1820 soutient que les preuves alléguées contre Marie Stuart ont été fabriquées par le secrétaire Nau, sous les ordres de Burleigh; un des historiens les plus récents d'Angleterre a au contraire

accusé la reine d'Écosse d'une tentative d'assassinat et d'empoisonnement contre sa rivale. Voilà des opinions bien opposées, et ce point historique, ce personnage si diversement jugé, restent plus indécis que jamais.

Former un faisceau lumineux qui puisse éclairer complètement la vie, l'âme et la conduite de la malheureuse reine d'Écosse, tel est notre dessein.

Elle apparaît d'abord comme femme du dauphin, sous le nom de *très-haulte et vertueuse princesse, madame d'Estreuart, roine d'Écosse*. Elle a seize ans, elle est belle. *Très-noble et magnifique prince François de Valois, roi dauphin*, lui donne son trône. Maître Annet Brière, libraire en la rue des Porées, à l'enseigne Saint-Sébastien, nous récite, en un petit pamphlet contemporain, le *grand et magnifique triomphe de ce mariage, fait le mardi dix-neuvième jour d'avril*. Voici le peuple sur la place Notre-Dame, et le « grant « eschafaud sur le Parvy, avec une gallerie, allant de « la cour de l'évesché jusques à la grande porte de « l'église. »

Le premier des Guises se montre sur ce théâtre et éclipe tout; c'est lui qui salue l'évêque du Bellay; puis le peuple, lequel crie *vivat* ! C'est lui qui ordonne aux seigneurs de se ranger, pour que les manants et bourgeois ne soient pas privés de ce grand triomphe. Lui seul paraît, commande et dirige; le triomphe lui appartient; l'astre des Guises s'est levé. Quant à Marie Stuart, on la voit s'avancer conduite par François II et le duc de Guise, « belle à ravir; vêtue d'un habil-  
« lement blanc comme le lys, et fait si somptueu-  
« sement qu'on ne pourrait le décrire; duquel deux  
« jeunes damoyelles portaient la queue longue à  
« merveilles; à son col pendait une bague de valeur

« inestimable, avec carcans, pierreries et autres richesses de grand pris; et sur son chef portait une couronne d'or garnie de perles, diamants, rubis; du milieu pendait une escarboucle de cinq cent mil écu. » **Jeune! vous dirai pas** les largesses au populaire, le grand festin de la cour, la procession des demoiselles sur leurs haquédées couvertes de pourpre, les jeux des seigneurs après le banquet, et les navires à voile disposés dans la salle pour que chaque seigneur y placât près de lui une dame et naviguât avec elle sur une pente; jeu qui, par parenthèse, ressemblait assez à ce qu'on appelle les montagnes russes. Cette jeune femme rayonnante de beauté, de richesses, d'atours, reine dès le berceau, deux fois reine, c'est Marie Stuart : musicienne, poète et danseuse excellente, tous les hommages lui sont acquis; elle s'enivre de flatteries. Catherine de Médicis en est blessée. L'Italienne jeune encore ne peut souffrir la présence d'une bru qui la rejette dans l'ombre; d'aigres discussions s'élèvent entre les deux femmes.

Prosper de Sainte-Croix, nonce du Pape, dans sa correspondance confidentielle, déposée à la Bibliothèque nationale, dérobée par un prêtre, nommé Aymon, et publiée par lui en Hollande au milieu d'un fatras intitulé : *Tous les synodes des Églises réformées de France* (1710), atteste l'aigreur de ces querelles domestiques. Il rapporte un mot cruel, un seul, mais bien poignant, lancé par la femme de François II à l'orgueilleuse Florentine sa belle-mère : *Vous aurez beau faire, Madame! Vous ne serez jamais que la fille d'un marchand!*

La scène, racontée en peu de mots par ce cardinal, se passe dans le palais du jeune roi. La fille du marchand s'en souviendra. Plus tard nous retrouverons

ces paroles gravées dans l'arrêt de mort de Marie Stuart. Suivons sa vie aventureuse : elle perd son mari, quitte la France, et va régner sur les Écossais sauvages, fanatiques de puritanisme, ennemis des mœurs françaises, et surtout de la messe. L'étourderie et la violence qui ont dicté sa réponse à Catherine de Médicis, l'irrésistible emportement que cette réponse trahit se corrigeront-ils ? Le même Prosper de Sainte-Croix, dont les lettres secrètes adressées au cardinal Borromée ont seules conservé trace de l'anecdote précédente, va nous apprendre comment Marie Stuart savait gagner les cœurs farouches des prosélytes de John Knox. « Un jour que deux ou trois hérétiques d'Édimbourg s'étaient avisés d'éteindre les cierges d'une église, elle appelle le plus fier de ces *bélistres* (dit le prélat), et le force d'aller lui-même rallumer les cierges et les porter sur l'autel. » Si on lui désobéit, elle menace les réfractaires du supplice ; — « Je vous ferai pendre ! » — Sainte-Croix cite ces faits comme louables ; nonce de Rome catholique, il vante la conduite hardie d'une princesse catholique.

Voilà donc la même Marie Stuart qui a injurié cruellement la reine-mère et qui n'arrive à Édimbourg que pour menacer les calvinistes et les faire pendre ; elle apporte dans son sauvage royaume la même imprudence d'action et de langage, que la cour de France avait pardonnée à sa beauté. Comparez ces faits, petits en apparence ; toute la destinée de Marie s'y trouve enfermée. Marie, si vous les appréciez, ne sera plus, à vos yeux, une fragile et douce victime engloutie par les tempêtes publiques, mais quelque chose de plus intéressant et de plus singulier encore : une femme passionnée et étourdie, spirituelle sans raison, ardente sans mesure, ne calculant pas ses

forces, cédant à ses émotions, emportée par ses mouvements, capable d'héroïsme devant la mort, de faiblesses voluptueuses et de violences périlleuses, inhabile à se gouverner comme à gouverner les autres, excusée par cet enivrement de jeunesse que les mœurs de la France avaient exalté, femme qui devait se perdre par ses talents comme par ses défauts, par ses qualités comme par ses vices. Ainsi expliqué, le paradoxe de son caractère et de sa vie n'est plus qu'une leçon pleine d'intérêt.

On s'est étonné de la froideur avec laquelle Henri III et Catherine de Médicis réclamèrent auprès de la reine Élisabeth en faveur de leur malheureuse parente ; Catherine ne se souvenait-elle pas que Marie Stuart l'avait blessée au vif dans son palais même, et l'avait nommée *fille de marchand* ? Sainte-Croix, ami intime de Catherine, a soin d'ajouter que « Sa Majesté Catherine ne *peut oublier ce mot*, mais qu'elle manque de courage pour oser en témoigner tout haut son ressentiment. » Quand la hache du bourreau se chargea de venger la *fille du marchand*, Catherine laissa tomber la hache sur la fille du roi, et cacha sa joie comme elle avait caché son injure. Ainsi dans quelques lignes ignorées écrites par un prélat oublié, enterrées dans un mauvais livre publié en Hollande, deux âmes de femmes se révèlent.

Tels sont l'intérêt et l'importance des plus faibles documents contemporains.

Henri III, dominé par Catherine, non-seulement ne songea point à tirer vengeance de la cruauté d'Élisabeth ; mais il prit des mesures pour apaiser l'émotion populaire que la mort de Marie Stuart soulevait à Paris. Un tableau représentant la reine d'Angleterre sous une forme odieuse, et Marie Stuart expirant sur

l'échafaud, venait d'être exposé dans le cloître Saint-Benoît et attirait un grand concours de peuple; par ordre exprès du roi, ordre dont la copie est conservée à la Bibliothèque (Fonds de Béthune, 8897), ce tableau fut enlevé. Nous essayerons tout à l'heure de composer une histoire de Marie Stuart, en n'employant que les documents inédits ou ceux que les historiens précédents ont à peine consultés : les rapports de de Foix, de Châteauneuf, de Ducroc, envoyés et ambassadeurs; la collection des Lettres originales d'État, les négociations d'Angleterre, les Manuscrits de Dupuy, ceux de Saint-Germain et les Lettres de Marie à son ambassadeur Glasgow, conservées à la bibliothèque d'Aix.

Donnons de nouveaux détails sur cette malheureuse femme, détails qui viennent à l'appui de notre opinion sur son caractère et qui se trouvent dans les correspondances manuscrites de l'époque.

De Foix, l'ambassadeur, dans une de ses lettres (1565, mss. de Saint-Germain, 740); convient que la vie brillante, dispendieuse, joyeuse, frivole de la reine d'Écosse blesse et exaspère les puritains écossais. Ce ne sont que fêtes, bals, joutes, tournois, soupers, parties de chasse. De son côté Marie, dans sa correspondance avec Glasgow, convient qu'elle a écrit à Élisabeth d'une manière trop légère, trop vive et qui l'a blessée. Ainsi dès l'origine, l'étourdie offense ses sujets dont elle a besoin et sa rivale qui ne demande qu'à l'écraser. Bientôt elle se trouve plongée dans de cruels embarras; son caractère l'emporte sur ses intérêts. Rien ne peut la changer. « Au lieu d'apaiser « ses ennemis et de les concilier, dit l'ambassadeur : « Ducroc (mss. de Saint-Germain, 228), elle ne leur « parle que de les pendre et de les crucifier; elle va

« toujours son même train ; si bien qu'elle met tout le monde à la dernière extrémité dans le royaume. »

Il n'y a pas de preuve plus singulière de cette disposition *headstrong* (comme disent les Anglais), de ce mélange d'emportement et d'entêtement, de cette fureur de se compromettre que Marie Stuart portait au dernier degré, et qui se joignait en elle à beaucoup de fierté d'âme, de talents agréables, de facultés intellectuelles, de séductions charmantes, d'imagination et de poésie, que sa lettre écrite à Élisabeth, peu de temps après son arrivée en Écosse. On croirait cette lettre inventée à plaisir, si l'original n'existait au Musée britannique, si Hume ne l'avait vue et analysée, si Carte, Murdin et plusieurs autres historiens n'en attestaient l'authenticité. Précieux monument de malice féminine, chef-d'œuvre dans l'art de blesser et de laisser un stigmate cuisant et éternel, cette épître de Marie à Élisabeth mériterait d'être copiée tout entière. Marie, mécontente à la fois d'Élisabeth qui blâme ses amours et de la comtesse de Shrewsbury qui en est jalouse, se venge de l'une en offensant l'autre ; elle dénonce à Élisabeth les rapports calomnieux de la comtesse contre la reine d'Angleterre ; tout cela, avec une extrême joie de le raconter, en appuyant sur ce qui peut irriter et blesser la reine, en retournant pendant trois pages le poignard dans la plaie : bien plus heureuse évidemment de tourmenter sa rivale couronnée que de perdre la comtesse son ennemie. Chaque ligne de cette lettre a dû pénétrer comme une lame dans le cœur altier d'Élisabeth ; amour-propre de femme, de reine et d'amante, Marie a soin de ne laisser sans blessure aucune vanité de son ennemie, qu'elle appelle sa *bonne sœur*. Il y a de la comédie et de la tragédie dans ce singulier document, plein

d'une vengeance secrète et ardente, d'un fiel amer qui se cache sous une bienveillance apparente. C'est par intérêt pour Élisabeth que Marie lui raconte le mal qu'on dit d'elle, de ses rendez-vous nocturnes, de ses baisers donnés et reçus auprès des portes, « de ses privautés deshonnêtes, » de sa dissolution connue de tout le royaume, de son éloignement pour le mariage, « provenant (dit Marie) de ce que vous ne voulez « perdre liberté de vous fayre fayre l'amour et avoir « votre pleyisir toujours avec nouveaux amoureux. » — Elle ne s'en tient pas là; toujours couverte du voile d'intérêt et de bonne amitié qui la protège, elle accuse Élisabeth « de ne pas se contenter de deux ou trois, « de se donner à des étrangers; de leur livrer les secrets d'État; de *courir à force* Hatton, et de l'aller « trouver la nuit. » A peine pouvons-nous suivre la reine d'Écosse au milieu de la licence de ses expressions, tant elle se délecte à faire entendre à Élisabeth ces choses *qu'an lui a dictes*. Elle offre à sa rivale le tableau de ses difformités morales et physiques, de la vieillesse qui avance, de sa cour qui la tourne en ridicule, de ses femmes de chambre qui se moquent de ses prétentions et lui donnent *des cassades* derrière son dos. Elle n'oublie rien, ni les colères, ni l'avarice de la reine d'Angleterre qui est *chiche* pour tous, excepté pour ses amoureux; que les amants fuient; qui les achète; qui a brisé le doigt d'une de ses suivantes; enfin, pour ne rien oublier, Élisabeth attaquée de maladies incurables, ayant apporté en naissant des défauts secrets et qui ne lui permettent pas de prendre un époux, se donne *en comédie* à toute l'Angleterre, « croyant avoir la face belle comme le soleil », tandis qu'elle est vieille, ridée et sur le dernier retour! C'est la substance très adoucie de ce que Marie prend la



peine d'écrire à Élisabeth, « de son lit, forçant mon « bras, dit-elle, et mes douleurs, pour vous *satisfayre* « et obéir! »

Sans doute Élisabeth fut prodigieusement « satisfaite. »

Hume est le seul historien qui ait compris toute la portée de cette lettre, d'ailleurs bien écrite, vive de style, rapide dans ses tours, habile de rédaction ; car Marie, on ne l'a pas assez dit, était une des personnes du siècle qui écrivaient le mieux, non en vers mais en prose. « Je ne me l'ayse jamais dicter : tout est écrit par moi, » dit-elle dans une lettre à Nau. C'est chose déplorable et extraordinaire que tant de talents, de ressources et de vivacité d'âme et d'esprit, chez un être incapable d'en user pour son bonheur ou son repos.

Elle a besoin de tout ménager, elle provoque partout des ennemis. Il y a en Europe deux femmes qui dirigent tout : Catherine de Médicis et Élisabeth d'Angleterre. De l'une dépend le parti catholique; l'autre tient dans ses mains le parti protestant. Marie allume dans leur cœur une brûlante colère, une soif de vengeance, une rage que les femmes surtout comprendront. Pour résister aux deux colosses mus par ces deux femmes, elle n'a que des amants volages, un peuple qui la déteste, quelques intrigants subalternes et ses séductions de musicienne et de poète. L'infortunée a passé sa vie à minuter son arrêt de mort.

## II

Jeunesse de Marie Stuart.cn

Essayons de réunir les lueurs nouvelles que le cours des âges et des recherches récentes ont répandues sur ce drame. Elles détruisent bien des chimères, elles déchirent bien des voiles. Elles ajoutent plus d'une faute et plus d'un crime aux crimes et aux fautes de l'humanité. Mais la vérité est un noble culte, et l'histoire est lente à se révéler.

A travers les anathèmes de Buchanan et les apologues de Brantôme, entraînée par les catholiques dans les nuées de l'apothéose, lacérée comme une Jézabel par les outrages des protestants, Marie Stuart n'est plus aujourd'hui un personnage de l'histoire, c'est un symbole. Le travail de deux siècles s'y est étudié et complu. Renversons et déchirons cette trame populaire; cherchons les faits qui disent le caractère, les dates qui attestent les événements, les lambeaux sanglants ou rouillés qui viennent trahir les passions. Osons porter la main sur des mensonges convenus. Ne craignons pas de prouver à la race humaine qu'elle se trompe souvent. De siècle en siècle, d'année en année, les systèmes s'élèvent et croulent; les châteaux de nuages grandissent à l'horizon, colorés et radieux. On les accepte, puis on les répudie. Cependant les archives s'ouvrent, les documents réels, les vieilles correspondances paraissent au grand jour, les anciens mensonges fuient, et l'on voit les faits véritables se révéler lentement, un à un, couverts de poudre, à demi-rongés par le temps.

Un grand seigneur russe, M. le prince de Labanoff, qui a consulté avec une inconcevable patience toutes les bibliothèques d'Europe pour y découvrir des renseignements inédits sur Marie Stuart; l'historien allemand, von Raumer, qui a publié les curieux résultats de ses fouilles dans les Archives françaises; un Espagnol, Gonzalès, qui a donné sur le règne de Philippe II les éclaircissements les plus précieux et les plus nouveaux; enfin, un savant écossais, M. Patrick Fraser Tytler, placé près des sources, et qui a puisé dans les Archives de Londres et d'Édimbourg mille détails, ignorés jusqu'ici, relatifs à cette rivalité de deux femmes, fournissent, sur Marie Stuart et son époque, des documents de trois espèces: 1° ceux qui montrent Élisabeth instigatrice acharnée des guerres civiles qui déchirèrent l'Écosse; — 2° ceux qui éclairent, d'un rayon souvent coupable la vie privée de Marie Stuart, ses intentions et ses intrigues; — 3° enfin, ceux qui rattachent intimement le règne, les trames et les efforts de Marie à la grande ligue catholique, dont les princes lorrains étaient les moteurs. Ces clartés nouvelles prouvent la culpabilité inégale des deux reines; l'une, Marie, légère, passionnée, violente; l'autre, perfide et cruelle, jalouse et sanguinaire; celle-ci, habile; cette autre, imprudente; toutes deux, sans mœurs, sans foi, sans principes et sans scrupules.

Il est vrai que leurs fautes, et, disons-le, leurs crimes, étaient partagés ou conseillés par beaucoup d'autres. Elles étaient chefs de parti. Marie servait ses passions et l'ambition des Guises, Élisabeth avait derrière elle tout un peuple et l'Europe protestante. Avant de soumettre à l'analyse les découvertes plus ou moins importantes dont nous venons de parler, il est néces-

saire de replacer sous son vrai point de vue la question politique de ce temps, aujourd'hui oubliée.

En 1547, la réforme, révolte de l'esprit septentrional contre le Midi, de l'indépendance teutonique contre la formule romaine catholique, avait pénétré en Allemagne, en Écosse, en Danemarck, en Suède, en Suisse et en Angleterre. Les nations teutoniques se rattachaient avec ardeur à cette nouvelle prise d'armes contre Rome. C'était le rétablissement de la simplicité du culte, la proclamation de l'indépendance de l'esprit, la revendication de la liberté intellectuelle, l'insurrection évangélique contre l'autorité, la tradition et le pouvoir; ainsi se satisfaisaient les passions septentrionales. La haine de Rome vivait au fond de ce mouvement, qui plaisait à des peuples rudes, originaux et parlant la langue d'Arminius, heureux de se déclarer une fois encore les ennemis de la langue romaine et des peuples romains. Depuis longtemps, et non sans jalousie, ils admiraient et blâmaient tout le Midi; ils abhorraient les pompes demi-arabes de l'Espagne, les voluptés de l'Italie et les joyeusetés savantes de la France. Leur protestation contre Rome fermentait dans l'esprit teuton avant d'être dans l'organisation protestante. Mais quand Luther et Calvin eurent sanctionné cette haine en l'appuyant sur l'Évangile, la scission entre le Nord et le Midi fut complète et le déchirement rapide. Le Nord et le protestantisme choisirent pour domaine les vertus simples, le coin du feu, l'amour de la famille, la sévérité des mœurs, l'adoration intime, la prière personnelle, le culte de l'âme, et combattirent la magnificence extérieure du Midi, ses rites traditionnels, ses offrandes populaires et ses sacrifices publics. Schisme incurable. Dans cette marche extraordinaire du Nord contre

le Midi, de l'examen contre la foi, de l'analyse contre la synthèse, du jugement contre l'autorité, de la personnalité contre la généralité, de la critique contre la tradition, — marche qui ne s'est pas encore ralentie, — l'Écosse joue, au seizième siècle, un rôle terrible. C'est alors la plus sauvage expression du Nord évangélique. Ce peuple s'avance sous l'étendard de Knox, comme un montagnard féodal, à moitié nu et cependant paré, le glaive en main, brisant les symboles matériels et teignant de sang l'Évangile de la paix. La pire corruption est celle qu'une civilisation étrangère communique aux nations barbares, corruption à la fois féroce comme la race inoculée et vile comme la race corruptrice. L'Écosse du seizième siècle, sauvage par son propre fonds, recevait de seconde main les vices de l'Italie, que la France et l'Angleterre lui communiquaient. Elle empruntait à la civilisation du Midi ce qui pouvait lui convenir, ambition, perfidie, usage du poison, quand le fer ne suffisait pas; duplicité, longues intrigues et habiles trames. Elle ne pouvait en imiter les vices élégants et voluptueux, qui exigent un plus long apprentissage des arts et une moins rude vie. C'était donc à l'élégance qu'elle réservait sa haine. Les voluptés étaient condamnées par ces mêmes gens qui versaient le sang humain comme on verse l'eau des fontaines, et qui prodiguaient le parjure avec le meurtre.

Tel était l'état moral de l'Écosse lorsque le catholicisme romain essaya de la reconquérir vers le milieu du seizième siècle. L'entreprise était difficile; elle contrariait l'esprit même de la race.

A la tête de la grande cohorte catholique, dont le centre était à Rome, on voyait ces princes lorrains, les Guises, si orgueilleux, si prudents, si puissants, si

souples et si braves. Encouragés et suivis par les populations de l'Espagne, de l'Italie et du midi de la France, par la bourgeoisie flamande et parisienne, leur redoutable avant-garde, et par la vaste armée des moines, ils s'appuyaient sur le sénat des cardinaux romains et sur leur collaborateur intéressé, Philippe II.

A la tête du parti protestant, il n'y avait personne; cette opinion ne souffre pas de maître unique. Faute d'un seul chef, elle en trouvait mille; ses racines et ses rameaux étaient nombreux. La sève protestante circulait dans toutes les races germaniques et pénétrait dans le nord de la France. Des guides et des représentants partiels dirigeaient les bataillons isolés du protestantisme, Calvin à Genève, Hutten et Zwingle en Suisse, Knox en Écosse. Les champions du Midi et du pape, les Guises, avaient pour eux l'avantage que donne l'autorité centralisée, régulière, sûre de l'obéissance et disposant de forces savamment disciplinées. En revanche, ils rencontraient de toutes parts, dans le nord de l'Europe, des groupes résistants et populaires, de petits centres bien organisés et chauffés par le fanatisme; si l'isolement de ces groupes était une faiblesse, cette faiblesse était compensée par la profonde sympathie des races du Nord avec les opinions protestantes.

Knox, le Mirabeau de la réforme religieuse en Écosse, véritable révolutionnaire, plus farouche que Calvin, plus indomptable que Luther, d'une éloquence dure et écrasante, d'une persévérance que rien n'étonna jamais, se mit à lutter, pour le Nord et le calvinisme, contre le catholicisme et les Guises. Ce fut lui qui rendit pénible la régence de Marie de Lorraine, mère de Marie Stuart, lui qui, aidé d'Élisabeth,

fit tomber la tête de cette extraordinaire et malheureuse princesse. On n'a pas assez remarqué cet antagonisme; on n'a vu, comme c'est l'usage des historiens, que les intérêts de chaque jour et les passions mobiles des acteurs; on s'est arrêté, non sans étonnement, en face des énigmes que présente cette époque. Elles s'expliquent, si vous placez ces personnages dans leur ordre véritable : ici, les Guises, le pape, Philippe II, Marie de Lorraine et Marie Stuart; là, cet ami de Calvin, Jean Knox, et derrière lui toute la bourgeoisie et tout le peuple; plus loin, les seigneurs, avides d'exploiter les événements et de jeter leurs glaives dans la balance du succès; enfin Elisabeth d'Angleterre, redoutant les catholiques, détestant les Guises, se méfiant des calvinistes et attisant la guerre civile d'un royaume qu'elle espérait ou ruiner ou prendre.

Marie Stuart se détache vivement de ces groupes. Marie, c'est le Midi lui-même, armé de ses séductions charmantes, et soutenant contre les résistances du Nord et ses sévérités cruelles le plus inutile et le plus dramatique des combats. Elle apporte avec elle l'amour, la beauté, les arts, l'éloquence, l'émotion, la violence des instincts, la grâce des manières, le don des larmes, l'imprévoyance des passions. Dans le choc effroyable de ces deux génies, l'un représenté par Knox, homme de glace, l'autre qui se résume en Marie Stuart; la fille de Lorraine ne recule pas; elle ne cède ni un dogme, ni un penchant, ni une volupté, ni un crime. On le lui rend bien. Vous verrez dans la simple chronique suivante, dont les détails, minutieux et neufs, sont empruntés avec scrupule aux documents inédits que j'ai signalés, combien la tragédie de l'humanité l'emporte en intérêt et en crime sur

Walter Scott, sur Homère et sur Shakspeare, qui ne sont créateurs qu'après Dieu.

En 1548, Knox, âgé de quarante-un ans, est réfugié, avec les chefs de la révolte calviniste, dans le château de Saint-André. Une flotte française et catholique vient canonner le château. Knox, à l'approche des ennemis, élève sa voix tonnante : « Vous avez été pillards et débauchés, licencieux et impies ; vous avez ravagé le pays et commis des meurtres et des abominations exécrables. Je vous annonce le jugement prochain du Dieu juste, une captivité dure et des misères sans nombre. » Les soldats attablés continuent à boire et rient de ses menaces, prétendant que Henri VIII les délivrera bientôt, et que leurs remparts suffiront pour les protéger. « Non, non, répond le réformateur ; vos péchés vous condamnent ; vos murailles vont tomber en poudre, et vos corps sous les fers<sup>1</sup>. » La prophétie ne fut pas longue à s'accomplir : il fallut se rendre ; la forteresse fut démantelée, et les prisonniers allèrent, avec Jean Knox lui-même, ramer sur les galères du roi de France.

A la même époque, s'élevait dans une petite île, au milieu du lac sauvage de Menteith, une jeune enfant, héritière de la redoutable couronne d'Écosse ; c'était Marie Stuart. Sa mère, catholique, Marie de Lorraine, l'avait placée dans le monastère isolé d'*Inchmahome*, pour la soustraire aux dangers que la guerre civile et la révolte protestante semaient sur ce misérable pays<sup>2</sup>. « Estant aux mamelles tétant, sa mère l'alla cacher, dit Brantôme, de peur des Anglais, de terre en terre d'Écosse. » Pendant que le futur propa-

1. Anderson, *Ms. History*, tom. II, page 94.

2. *State-paper office. Glencairn to the Protector*, 29 octobre 1547.



gateur de l'hérésie calviniste ramait sur les galères de France, celle qui devait soutenir contre lui le combat du catholicisme et succomber, cachait son berceau dans un vieux couvent, au milieu d'un lac. Elle avait cinq ans et demie. Pour affermir sur ce front d'enfant le diadème catholique, les Guises et sa mère la fiancent au dauphin de France, fils de Catherine de Médicis. Le 13 août 1548, quatre galères, commandées par Villegaignon, entrent dans le port de Brest, et débarquent sur le rivage quatre enfants, toutes du même âge, Marie Fleming, Marie Seton, Marie Livingston et Marie Stuart. On conduit à Saint-Germain-en-Laye les quatre Maries, dont l'une sera la femme de François II; la France, devenue l'intime alliée du parti catholique en Écosse, envoie des troupes à la reine douairière, pour soutenir à la fois contre le calvinisme du Nord le trône, l'autorité française et le pape. Dès lors commence à germer la violente haine de l'Écosse contre les Guises, qui essaient de la dompter.

Pendant que Marie Stuart, à Saint-Germain, soumise à cette éducation italienne que la cour de France aimait avec passion, apprenait la musique, la danse<sup>1</sup>, l'italien, le latin et l'art de versifier, Marie de Lorraine s'emparait de la régence, s'entourait de courtisans français et italiens, correspondait avec l'Espagne, et parvenait à force d'adresse, de prudence et de pénétration à calmer le mécontentement que cette in-

1. Lettre ms. de Henry II à M. d'Humières, Musée britannique, collection d'Egerton, n° 2. — 10 janvier 1549. — « Mon cousin, pour ce que Paul de Rege, présent porteur, et fort bten balladin (bon danseur) et à ce que j'en y peu coognaistre (sic), honneste et bien conditionnée (sic), j'ay advisé de le donner à mon fils le dauphin pour lui montrer à baller (danser), et parcillement à *ma fils la reyne d'Écosse*, etc. »

vasion de la politique méridionale éveillait autour d'elle. Son extrême bon sens, la bienveillance calme de son esprit et la connaissance qu'elle avait acquise des mœurs écossaises, sauvaient le présent et garantissaient son trône ; fille de la maison de Guise, alliée à la maison de France, liguée avec le saint-siège et l'Espagne, elle déploya dans cette situation difficile une habileté rare. Knox s'était échappé des galères de France ; revenu en Angleterre en 1550, il avait prêté son concours au réformateur Cranmer, et, après un séjour de quelques mois chez son collaborateur Calvin, il avait regagné l'Écosse, qu'il retrouva, en 1555, plus ardente que jamais à l'œuvre de la réforme. Une émeute protestante fut l'un des premiers spectacles qui accueillirent son retour. « J'ai vu, dit-il dans ses Mémoires, l'idole de Dagon (le crucifix) brisé sur le pavé, et prêtres et moines qui fuyaient à toutes jambes, crosses à bas, mitres brisées, surplis par terre, calottes en lambeaux. Moines gris d'ouvrir la bouche, moines noirs de gonfler leurs joues, sacristains pantelants de s'envoler comme corneilles. Et heureux qui le premier regagnait son domicile, car jamais panique semblable ne s'est vue parmi cette génération de l'Antechrist<sup>1</sup> ! » Vous retrouvez ici l'ardeur du sarcasme révolutionnaire.

Cet avertissement donné au catholicisme, aux Guises et à leurs amis ne fut pas écouté. Une femme d'un véritable génie et d'une clairvoyance égalée par son audace et par sa ruse, Élisabeth, protestante, mais plus ambitieuse que protestante, venait de monter sur le trône d'Angleterre et succédait à la catholique Marie Tudor. La conspiration du Nord réformé

1. Knox, page 104.

gagnait du terrain, non-seulement dans le peuple (l'autorité du protestantisme n'y avait jamais été douteuse), mais dans les palais. L'armée catholique et les Guises ses chefs redoublèrent d'efforts.

L'éducation italienne de Marie s'achevait au Louvre et à Saint-Germain. « En l'âge de treize à quatorze ans, dit Brantôme, elle soutint publiquement, en pleine salle du Louvre, une raison (thèse) en latin, disant qu'il estoit bienséant aux femmes de sçavoir les lettres. Songez quelle rare chose et admirable... et se fit plus éloquente que si la France mesme eust pris sa naissance. Elle se réservoit deux heures du jour pour estudier et lire. » Marie n'était pas seulement savante; elle était fille des Guises, dont Castelnau a dit, que « leurs desseins furent immenses, et qu'ils réussirent seulement à ébranler l'Europe en ruinant leur maison. »

La première apparition de Marie Stuart dans l'histoire, le premier jet de son caractère, la trahissent tout entière: violence, instinct, impuissance à maîtriser l'émotion. Elle commence par prendre, de l'aveu de son oncle, les armoiries d'Élisabeth. Knox et les calvinistes ont accru leur pouvoïn. Élisabeth envoie en France son ambassadeur Throckmorton, pour engager Marie à ratifier le traité d'Édimbourg. Voici ce que lui répond la reine de seize ans: « Mes sujets d'Écosse se conduisent mal: Ils me disent leur reine et ne me traitent pas comme telle: Je ne ratifierai pas ce traité, et j'apprendrai à mes Écossais leur devoir. » — Throckmorton, qui rapporte ces paroles, dans une lettre à Élisabeth<sup>1</sup>, ajoute que le courroux de Marie

1. Archives d'Angleterre. Throckmorton à Élisabeth, 17 novembre 1560.

était extrême. « Madame, reprit l'ambassadeur, il mène peine de voir que vous ne voulez pas renoncer à porter ouvertement les armoiries de ma maîtresse, et certes elle ne peut que soupçonner grandement votre bon vouloir à son égard. — Mes oncles, reprit-elle, vous ont répondu à ce sujet. Je ne veux plus vous entendre. »

Élisabeth ne l'oublia pas. Cette curieuse conversation, que nous ne reproduisons pas tout entière, atteste une singulière avidité de pouvoir et une fermeté bien passionnée pour une fille de seize ans. François II mort, à peine a-t-elle rendu les derniers devoirs à ce mari adoré, elle retrouve son courage; elle se voit reine, veuve; et l'un des instruments nécessaires du parti auquel sa vie est consacrée. Il faut admirer, dans la correspondance manuscrite de Throckmorton, avec quelle énergie singulière et quelle activité infatigable, à peine veuve, elle disposa ses plans, donna ses audiences, multiplia ses correspondances, et se livra, dès les premiers jours du deuil, à l'entreprise qu'elle se proposait : la restauration du pouvoir royal et du catholicisme en Écosse. On a voulu faire d'elle une femme poète; c'était une reine. Ce qui nous reste de ses vers ne vaut pas mieux que les sonnets de sa perfide et redoutable rivale. — « Si mes sujets ne se tiennent pas tranquilles, dit Élisabeth dans un de ses mauvais poèmes, je saurai bien découronner leurs têtes. *I'll untop their heads;* » ce qui est un peu fort pour un sonnet. On ne trouve pas plus de poésie dans les vers que Marie Stuart a consacrés au souvenir de son premier mari François II; l'expression en est dure et la pensée vulgaire :

En mon triste et doux chant,  
D'un ton fort lamentable,

Je jette un œil tranchant  
De perte incomparable,  
Et en soupirs cuisants  
Passe mes meilleurs ans.

Ces rimes barbares ne peuvent guères se comparer aux charmants essais de Loyse Labé, la cordière lyonnaise.

Élisabeth et Marie vont droit à l'action, sans s'arrêter à la rêverie. La strophe suivante de Marie Stuart n'est pas d'une poésie plus élégante :

Fut-il un tel malheur  
De dure destinée,  
Ny si triste douleur  
De dame infortunée,  
Qui mon cœur et mon œil  
Vois en bière et cercueil?

La prétention et l'effort contournent les neuf autres strophes. Une seule est passable, celle qui exprime nettement, non pas un sentiment, mais une sensation :

Si je suis en repos  
Sommeillant sur ma couche,  
J'oy qu'il me tient propos,  
*Je le sens qui me touche;*  
En labeur, en recoy,  
Toujours est près de moy !

### III

Marie Stuart et Élisabeth. — Marie, reine d'Écosse.

Élisabeth et Marie Stuart ne sont point des âmes poétiques. La poésie s'illumine et s'entoure de visions

qui enivrent les maux terrestres ; elle s'endort dans le nonchaloir des choses d'ici-bas, heureuse des fictions qui la bercent. La clé d'or qui lui ouvre, loin de ce globe et de ses intérêts orageux, un ciel d'illusions charmantes, suffit à sa richesse. Autres sont les poètes, autres les esprits actifs et ambitieux, que rien ne contente, si ce n'est le pouvoir, la domination et l'opulence. Il faut à ces derniers un but tangible et palpable. Ils vivent de mouvement positif et de passion réelle. Ils ne quittent point la terre ; ils s'y attachent, ils s'y enchaînent ; et la satisfaction de leur égoïsme, sous forme de victoire ou de volupté, concentre leurs pensées. La vraie Marie Stuart, que nous verrons à l'œuvre, — non pas celle de la tradition, non cette victime faible et voluptueuse de la légende populaire, ni la victime sainte de Brantôme, ni la Messaline de Buchanan, — mais une autre Marie, celle des actes et des faits, le vrai sang des Guises, l'altière fille de Lorraine, l'élève de Catherine de Médicis, toute ardeur et toute énergie, esclave de son instinct, incapable de dominer sa passion, aveugle en face des obstacles, marchant au précipice, infatigable dans ses intrigues, invincible dans ses entêtements, attrayante, éloquente, vaine, spontanée, intrigante, impérieuse, nouant de sa main la trame qui doit la perdre, voyant l'abîme et s'y lançant ; — toujours entraînée et entraînant, toujours séduisante et séduite ; — c'est quelque chose d'aussi intéressant qu'un poète.

Si Marie se préparait à régner et à faire triompher le catholicisme méridional, ses sujets calvinistes, barons et bourgeois du Nord, lui préparaient de cruels embarras. « Ce roi mort, disait Knox dans un de ses sermons, ce roi qui vient de périr, était à la messe

lorsque Dieu lui envoya un apostume qui frappa cette oreille même, sourde à la parole de Dieu. Il mourut au moment où il s'apprêtait à verser le sang innocent; il mourut, et sa gloire périt, et l'orgueil de son cœur endurci s'évanouit en fumée. » C'est ainsi qu'on parlait en chaire du mari que la reine d'Écosse venait de perdre.

A qui se fiera-t-elle? Elle manque non d'activité, mais de prudence. Ses premières démarches sont des fautes. Elles confie ses secrets à son frère bâtard, Murray, homme politique dont la sagacité avait deviné que le protestantisme était désormais la vie nécessaire et commune de l'Écosse et de l'Angleterre. Murray la trahit et livre les desseins, les plans, les espérances de la reine catholique à la reine protestante. Cette circonstance remarquable a été pour la première fois révélée par la découverte de la correspondance de Murray<sup>1</sup>. Avant de s'embarquer pour l'Écosse, Marie était d'une part trahie, de l'autre abhorrée; — et elle excitait, par un déploiement d'orgueil aussi noble que dangereux, le courroux d'Élisabeth. Tout ce qui l'entourait, témoin de cette étourderie, redoutant la reine d'Angleterre, ne manquait pas de desservir Marie; et nous voyons, dès cette époque, dans les documents que je cite, son frère Murray et son ambassadeur d'Oselle<sup>2</sup>, devenus ses confidents sans qu'elle ait éprouvé leur discrétion, n'user de sa confiance que pour la perdre. Éloquente et courageuse dès qu'elle se voyait ou trahie ou insultée, elle s'élançait par son étourderie au-devant de la perfidie, par sa hauteur au-devant de l'outrage. Elle avait à peine résolu de quitter la France pour

1. Archives d'Angleterre, Throckmorton à la reine, 29 avril 1561.

2. *Ibid.*, Throckmorton à Cécil, 26 juillet 1561.

l'Écosse, que déjà elle avait blessé Elisabeth, et si mal choisi ses agents intimes, que son ennemie connaissait tous ses secrets.

Le courtisan Brantôme, modèle dans son espèce de l'historien homme de cour, parle beaucoup des tristes pressentiments qui agitèrent Marie avant son départ. « Elle appréhendoit comme la mort, dit-il, ce voyage d'Écosse, et désiroit cent fois mieux rester en France simple douairière et se contenter de son domaine en Poitou pour son douaire, que d'aller demeurer en son pays sauvage. Mais messieurs ses oncles (les Guises), aucuns et non pas tous, l'en pressèrent, qui depuis s'en repentirent bien..... J'en ay veu lors le roi Charles (Charles IX), son beau-frère, tellement amoureux, que s'il eust été en asse, résolument il l'eust épousée. Il y estoit résolu, encore que ce fust sa belle-sœur, et disoit que telle jouissance valoit mieux que celle de son royaume. » — Cependant Marie prend son parti et met à la voile. — « Comme elle vouloit sortir du port et que les rames commençoient à se laisser mouiller, elle y vit entrer une nef en pleine mer et tout à sa vue s'enfoncer devant elle et se périr, et la plupart des mariniers se noyer. Elle s'écria incontinent : *Ha! mon Dieu! quel augure de voyage est ceci!* S'estant élevé un petit vent frais, on commença à faire voile, et la chiourme (les rameurs) à se reposer. Elle, sans songer à se reposer, s'appuye les deux bras sur la poupe de la galère du costé du timon et se met à fondre en grosses larmes, jettant toujours ses beaux yeux sur le port, et répétant sans cesse : *Adieu, France! adieu, France!* Et lui dura cet exereice debout près de cinq heures, jusques il commença de faire nuit et qu'on luy demanda si elle ne vouloit point oster de là et souper un peu. »



Bien accueillie, mais avec un appareil sauvage qui l'épouvante, elle offense par la mollesse de sa vie et la magnificence de ses atours le peuple qu'elle vient gouverner. Elle devrait capter la bienveillance et acquérir l'estime du tribun réformateur, Knox; — mais non. Elle le fait venir, et sûre de ses ressources d'argumentation, elle engage une controverse avec lui. Maladresse présomptueuse; curieuse scène qui laisse entrevoir une perspective funèbre.

« Votre ouvrage contre le gouvernement des femmes (*Regiment of women*) est dangereux et violent. Il arme nos sujets contre nous qui sommes reine; vous avez commis une faute et péché contre l'Évangile qui ordonne l'obéissance et la bienveillance. Soyez donc plus charitable envers ceux qui ne pensent pas comme vous.

« Madame, répondit Knox, si frapper l'idolâtrie et soutenir la parole de Dieu, c'est encourager la rébellion, je suis coupable. Mais si, comme je le pense, la connaissance de Dieu et la pratique de l'Évangile conduisent les sujets à obéir au prince du fond du cœur, qui peut me blâmer? Mon livre n'est que l'expression d'une opinion personnelle; il ne tient pas précisément à la conscience, il ne renferme pas de principes impérieux; et pour moi, tant que les mains de votre majesté seront pures du sang des saints, je vivrai tranquille sous votre loi. En fait de religion, l'homme n'est pas tenu d'obéir à la volonté du prince, mais à celle de son créateur. Si du temps des apôtres, tous les hommes eussent été contraints de suivre la même religion, où serait le christianisme?

— Les apôtres ne résistaient pas.

— Ne pas obéir, c'est résister.

— Ils ne résistaient pas par le glaive.

— C'est qu'ils n'en avaient pas le pouvoir ! »

Marie se lève tout à coup et s'écrie avec force :

« Prétendez-vous donc que les sujets puissent résister aux rois ? »

— Très-assurément, si les princes franchissent leurs limites. Tout ce que la loi nous demande, c'est de vénérer le roi comme un père; et si un père tombe en frénésie, on l'enferme. Quand le prince veut égorger les enfants de Dieu, on lui arrache l'épée, on lie ses mains, on le jette en prison jusqu'à ce que sa raison soit revenue. Ce n'est point désobéissance, c'est obéir à Dieu. »

Marie était devant lui, silencieuse et terrifiée.

« Eh bien ! reprit-elle après un long silence, je le vois, mes sujets vous obéiront, non à moi; ils feront ce que vous commanderez, non ce que j'aurai résolu. Moi, j'apprendrai à faire ce qu'ils m'auront ordonné, non pas à ordonner ce qu'ils doivent faire ! »

— A Dieu ne plaise ! mon seul désir est que princes et serviteurs obéissent à Dieu. Sa parole dit que les rois sont les pères nourriciers et les reines les mères nourricières de son église.

— Sans doute; mais votre église n'est pas celle dont je veux être mère et nourrice. Je défendrai l'église romaine, la vraie église ! »

A ces imprudentes paroles, la foudre de Knox éclate.

« Votre volonté, Madame, n'est pas la raison. La prostituée romaine est déchue, polluée et dégradée.

— Ma conscience me dit le contraire.

— Votre conscience n'est pas éclairée. »

Knox la quitta, et cette scène shakspearienne, que

lui-même a rapportée<sup>1</sup>, se termina ainsi. « Je ne m'y trompe pas, dit-il à ses amis. Il n'y a rien à espérer de cette femme : elle est pleine de finesse et d'un esprit altier. » La séduction et la controverse n'ont pas réussi à Marie, caractère fervent et tragique, que la présence même de Knox n'effraie pas.

Il faut voir, dans les curieuses et inédites lettres de Randolf, agent actif d'Élisabeth, cette jeune reine, qui n'a pas vingt ans, aller mettre le siège devant le château d'Inverness, dont on refuse de lui ouvrir les portes. « Nous étions là, tout prêts à combattre. O les beaux coups qui se seraient donnés devant une si belle reine et toutes ses nobles dames ! Jamais je ne la vis plus gaie et plus alerte, nullement inquiète. Je ne croyais pas qu'elle eût cette vigueur (*such stomach*). » — « Je ne regrette qu'une chose, disait-elle ; c'est de ne pas être homme pour savoir ce que c'est que coucher au bivouac et monter la garde avec un bouclier de Glasgow et une bonne épée, une lanterne et un manteau ! » Tout ce qui était aventure plaisait à Marie, toute son âme en était émue. A ses velléités guerrières, à ses courses dans le nord et dans les montagnes sauvages, à ses controverses imprudentes avec Knox, à ses conversations hautes avec les envoyés d'Élisabeth, elle joignait, pour se consoler, la coquetterie et la culture des arts.

« Il la fallait voir (dit Brantôme) habillée à la sauvagerie, à la barbaresque mode des sauvages de ce pays : elle paroissait, sous habit barbare et en corps mortel, une vraie déesse... Elle avoit cette perfection pour

1. Knox, *Historie of the Reformation of Religion within the Realm of Scotland*, Dinburgh 1732, in-fol. p. 311-15.

mieux embrâser le monde, la voix très douce et très bonne ; elle chantoit très bien, accordant sa voix avec le luth, qu'elle touchoit bien solidement, de ces beaux doigts bien façonnés qui ne devoient rien à ceux de l'Aurore. » Cette élégance, loin de plaire aux calvinistes, les révoltait profondément. « Quoi ! disait Knox, la *Guisienne* parodie la France ! Farces, prodigalités, banquets, sonnets et déguisements ; à son entrée dans les villes, un petit Amour descendant des nuâges, lui en présente les clés ; le paganisme méridional nous envahit. Pour suffire à ces abominations, les bourgeois sont rançonnés, le trésor des villes est mis au pillage. L'idolâtrie romaine et les vices de France vont réduire l'Écosse à la besace. Les étrangers que cette femme nous amène ne courent-ils pas la ruit dans la bonne ville d'Édimbourg, ivres et perdus de débauche ? » — On écoutait ces plaintes ; on racontait la triste histoire d'un gentilhomme français, Chastelard, qui s'était caché deux fois dans les rideaux de la reine, et qui, décapité pour ce crime, était mort comme un païen, sans Bible et sans crucifix, en répétant l'hymne de Ronsard :

Je te salue, heureuse et profitable mort,  
Des extrêmes douleurs médecin et confort !

On parlait du capitaine Hepburn, Écossais qui s'était conduit envers la jeune femme avec une indécente liberté, et qui, menacé de mort, avait pris la fuite. On disait que le besoin d'être adorée, le plaisir d'être belle, une coquetterie mêlée de vanité, portaient la reine à encourager des admirations téméraires, et à oublier la dignité prudente, égide assurée de la pureté féminine. Ces reproches que les calvinistes transfor-

maient en accusations violentes, se trouvent consignés dans les lettres manuscrites et inédites de Murray à Cecil <sup>1</sup>. Cependant Knox continuait à diriger ses batteries évangéliques, mêlées de sarcasmes et d'injures, contre les mœurs de cette jeune cour, contre les Guises, l'Italie, la danse, la musique et la licence de la reine. Marie alors, suivant son habitude, l'envoyait chercher, argumentait avec lui, écoutait ses imprécations, lui répondait par des raisonnements et de la colère, et ne parvenait qu'à l'irriter sans le convaincre.

« Ne prêchez plus contre moi, lui disait-elle; venez m'apprendre vous-même ce qui vous fâche.

— Madame, j'ai attendu souvent dans votre antichambre, quand mon office me réclamait. Votre Majesté m'excusera, si je la quitte pour les saints livres. »

Elle lui tourna le dos; Knox souriait. « Il n'a pas peur, » murmuraient les gentilhommes.

« Messieurs, leur dit-il en se retournant, j'ai regardé souvent en face des hommes en colère; pourquoi la figure d'une jolie femme m'effraierait-elle? »

Rien n'était plus impolitique que ces entrevues. A moins de céder à Knox, il fallait l'écraser: tout compromis avec lui était ridiculé ou impossible. Chaque nouvel entretien enhardissait son orgueil et semblait annoncer une concession qu'il attendait et qu'on ne lui faisait pas. Quand il apprit qu'il était question de marier la reine et de la donner à un catholique, il vit la profondeur et la portée de l'atteinte; John Knox n'était pas seulement un controversiste, mais un chef

1. *State-papers' office. MSS: Papers. Randolph to Cecil, 18 septembre 1562.*

politique. Sa fureur n'eut pas de bornes. Marie le fit encore venir ; et, exaspérée de son sang-froid, après avoir tenté la séduction, le raisonnement, la menace, les larmes, les sanglots, et s'être évanouie à ses yeux, elle le chassa. Traversant la salle voisine, dans laquelle se trouvaient plusieurs dames élégamment parées, il s'arrêta devant elles, comme Hamlet devant Ophélie : « Ah ! belles dames, belles dames, voilà une vie charmante, si seulement elle pouvait durer, et si nous allions au ciel avec du velours et des perles ! Mais cette grande coquine, la Mort, est là, qui vous saisira bon gré mal gré ; et cette belle peau si tendre et si fraîche, les vers la mangeront ; et cette petite âme faible et tremblante, comment pourra-t-elle emporter avec elle perles et or, garnitures et dentelles, broderies et fermoirs ? »

Il allait continuer, lorsque le laird de Dun sortit de la chambre de la reine et le mit à la porte.

#### IV

Marie épouse Darnley. — Randolph. — Progrès de la désaffection contre Marie. — John Knox. — Ligue catholique.

Ainsi l'esprit austère du Nord continuait sa révolte brutale contre les voluptés du Midi ; tout était enflammé autour de Marie. Maladroite imitatrice de sa belle-mère Catherine, elle essaie de gagner les protestants, et les courrouce ; elle affecte de contenir les catholiques, et les décourage : elle continue son travail de séduction impossible, et, par ses manières françaises, bals et concerts, promenades, chants, poésies, achève de s'aliéner les partisans du fanatisme sombre qui

hurlait autour d'elle. Les choses en étaient là; lorsque le beau Darnley lui arriva d'Angleterre. Elle était veuve depuis trois ans; elle fut émue à l'aspect de cet adolescent plein de grâce, svelte, blond, sans barbe, au teint de **jeune fille et d'une** beauté charmante, qu'Élisabeth avait appelé « *yonder long lad,* » — le *long garçon*. Ce nouvel intérêt jeté dans la vie de Marie Stuart, l'amour remplira l'espace qui la sépare de sa prison.

Chez cette femme impétueuse la passion ne fut ni lente à se déployer, ni paresseuse à se trahir; les nouveaux documents sont très-précis quant aux douces faiblesses de Marie. En dépit des sollicitations contraires d'Élisabeth, et sans doute par une provocation féminine, elle promet au jeune favori catholique sa main et le trône. Avant la célébration, le beau Darnley est attaqué de la petite-vérole; Marie Stuart, qui est déjà sa fiancée, va passer la moitié des nuits près du chevet du malade. Randolph, le sardonique et pénétrant Randolph, dont les lettres éclairent si vivement le palais et le boudoir de Marie, s'étonne et sourit de cette vigilance et de ces soins fraternels<sup>1</sup>. Knox en triomphe et fait observer aux bourgeois les déportements et les témérités importés de l'Italie et de la France. Toujours soumise à l'impulsion du moment, esclave de la passion, prête à tout sacrifier à ce qui la charme, elle immole à sa tendresse naissante dignité de reine, délicatesse de femme, et jusqu'à l'avenir de celui qu'elle a choisi. On s'irrite autour d'elle de ce peu de respect pour les convenances; et pendant que la sévérité calviniste flétrit la jeune reine, Darnley enivré s'oublie. A peine convalescent, il in-

1. *Melvil's Memoirs.*

2. Ms. Archives d'Angleterre.

sulte les calvinistes, se moque des Écossais, maltraite les bourgeois, et se croit tout permis, puisqu'il est aimé.

Il y avait alors à la cour de Marie un homme d'esprit que j'ai nommé, d'une malice très-redoutable et d'un style excellent, Randolf, dont les lettres déposées au Musée britannique nous montrent sous des couleurs si vives la passion éphémère de Marie pour ce fat et léger Darnley, que le lecteur en suit sans peine les plus légers détails et touche du doigt les inconséquences dont la jeune femme se rend coupable aux yeux de son peuple. « Ce qui se dit ici contre la reine (ainsi s'exprime-t-il dans sa lettre du 5 mars 1564) passe toute idée. On menace, on est mécontent, et l'obstination de Marie s'accroît avec le courroux de ses sujets. Si les bons conseils sont méprisés, on aura recours à d'autres moyens plus violents. Ce ne sont pas une ou deux personnes du vulgaire qui parlent, c'est tout le monde. Ce mariage est tellement odieux à la nation, qu'elle se regarde comme déshonorée, la reine comme hénie et le pays comme ruiné. Elle est tombée dans le dernier mépris<sup>1</sup>. Elle se défie de tous ses nobles qui la détestent. Les prédicateurs s'attendent à des sentences de mort, et le peuple, agité par ces craintes, se livre au pillage, au vol et au meurtre, sans que justice soit jamais rendue... Oncques ne se virent tant d'orgueil, de vanité, d'ambitions, d'intrigues, de haïnes, de bravades, en compagnie d'une bourse si pauvre. »

Pendant que cette désaffection croissait, Marie, qui se sentait plus isolée chaque jour, se rejetait sur les envoyés des Guises, sur ses créatures, sur les catholi-

1. *Utter contempt.*



ques de petit état avec lesquels elle s'entendait pour opposer une digue à la violence de la réforme. Ces personnes, par leur intimité, augmentaient encore le discrédit de la reine, discrédit qui date de loin, puisque l'ambassadeur d'Élisabeth, Randolph, le signale dès l'année 1565 sous des couleurs si fortes et si piquantes. Un valet de chambre, nommé Mingo, dont l'histoire n'a rien dit, mais dont Randolph cite le nom, et un Piémontais, nommé Riccio, musicien, homme amusant, bon mime, devenu secrétaire de la reine, menaient ces intrigues. Darnley, faible tête ébranlée sous la couronne que la beauté d'une reine lui jetait, n'oubliait rien pour accroître l'aversion publique. Impertinent comme un parvenu, hautain envers les nobles, rudoyant les bourgeois, revêtu d'habits magnifiques, somptueux jusqu'au ridicule, il étalait un faste insultant et une présomption sotte ; plus de courtoisie, plus de convenance<sup>1</sup>. A l'entendre, « un parti puissant se formait en Angleterre pour le soutenir ; les protestants allaient trembler ; il jouait le tyran avant de l'être. Un seul homme avait accès contre lui, ce même Riccio que l'on détestait comme Italien et comme catholique. Marie, imprudente et passionnée, ne voyait pas qu'un nuage de haine se formait autour d'elle. Le père de Darnley, Lennox, y contribuait aussi. Milord Lennox (dit le révélateur Anglais) n'a plus un seul shilling ; il vient d'emprunter cinq cents couronnes à lord Lethington ; il lui reste à peine de quoi nourrir ses chevaux. Si vous (Élisabeth) lui coupez les vivres, il sera demain réduit aux derniers expédients. Sa suite et ses gens sont d'une arrogance qui excite le courroux public. Plusieurs

1. Archives d'État. Randolph à Cecil, 4 mars 1564. — 15 janvier 1564.

vont à la messe et s'en font gloire. Personne ne leur rend plus visite, tant on est las de leurs façons d'agir. Je vous écris cela avec plus de peine et de chagrin que sous l'influence d'aucune passion... » Marie se perdit et Randolph le voyait bien.

Tout lui défendait cette union : Élisabeth, les seigneurs, les bourgeois, le protestantisme, Murray lui-même, frère naturel de Marie. A tant d'obstacles elle opposait la violence de son désir. Un jour que Murray se trouvait avec elle dans la chambre de Darnley, elle prit son frère à part et glissant un papier dans sa main :

« Beau-frère, lui dit-elle (ce dialogue se trouve tout entier chez Randolph), signez ceci<sup>1</sup> ! »

Murray parcourut de l'œil le document auquel on le pria d'apposer sa signature. C'était un consentement au mariage projeté et une promesse d'y contribuer de tous ses efforts.

« Eh bien ! vous avez lu ? Signez, si vous voulez être sujet fidèle ; signez, sous peine d'encourir mon mécontentement !

— Madame, répondit Murray après un silence, voici une résolution bien hasardeuse et une demande aussi péremptoire qu'imprévue. Que diront d'une précipitation pareille les ambassadeurs et les princes étrangers ? Qu'en dira la reine Élisabeth, avec laquelle vous êtes en négociation à ce sujet, et dont vous attendez la réponse ? Consentir à vous voir épouser un homme qui ne sera jamais le défenseur de l'Évangile (la chose du monde la plus à désirer ici), un homme qui jusqu'à ce jour s'est montré l'ennemi, non le protecteur des réformés, c'est chose qui m'inspire une répugnance invincible.

1. Archives d'État. Randolph à Cecil, 8 mai 1565.

— Vous me refusez donc ?

— Oui, Madame. »

Plaintes, colère, mots injurieux (*sore words*), menaces de Marie, remontrances, supplications, larmes furent inutiles. Le sang-froid de Murray déconcerta Marie.

« Retirez-vous ! lui dit-elle, vous êtes un ingrat, et vous me paierez cette insulte ? »

Après avoir défié Murray, elle provoque Élisabeth par une lettre « pleine, dit Throckmorton, d'éloquence, de dépit, de fureur, de colère et d'amour. » Elle était maîtresse passée dans ces sortes de compositions. Elle lui dit qu'elle a bien voulu la consulter au moins pour la forme, mais qu'elle se décide enfin à marcher seule, à se choisir un époux et à être reine en effet. Hauteur, dignité, majesté servent de voiles à cette inutile violence.

Marie essaie de soutenir et de justifier ses passions par l'audace. Épouser Darnley, c'est menacer les protestants et Élisabeth. Darnley premier prince du sang anglais, Darnley catholique, rallie tous les catholiques autour de lui. Les protestants grondent et tremblent. Ces trois personnes, Marie de Guise, Riccio, Darnley, une femme passionnée, un vieux secrétaire italien, un enfant écervelé, restent en butte à toutes les haines. « David (Riccio) fait tout ici, dit Randolf. Il est l'unique ami de la reine et l'élu de son cœur. C'est leur conseiller et leur ministre. Ce que l'on dit est incroyable ; les bruits qui se répandent ne peuvent s'imaginer. Il s'amasse contre Darnley une animosité, un péril extrêmes. Son arrogance devient intolérable ; pour supporter ses paroles il faudrait être esclave et fait pour les outrages. Il n'épargne pas les coups, sans doute afin de prouver d'avance sa virilité, et distribue

les marques manuelles de sa colère à ceux qui veulent bien les recevoir. On dit qu'il entre dans des fureurs et des frénésies qui passent toute croyance. Je vous laisse à penser si les Écossais se félicitent de leur acquisition. Quand ils auront maugréé tout à l'aise, ils prieront sans doute Dieu de les délivrer, en lui envoyant une bonne fin le plus tôt possible. Quelle espérance et quel avenir ce gouvernement-ci nous promet-il ! »

Ce texte que Randolf, observateur désintéressé, exprimait avec aigreur, Knox le développait en chaire. Il montrait l'adultère, l'inceste, la danse, la musique, la messe, l'idolâtrie, Rome, Babylone, toutes les iniquités fondant à la fois sur l'Écosse ; l'Écosse bourgeoise l'écoutait avec fureur.

Il faut s'arrêter un moment devant cet homme extraordinaire, dont la correspondance embrassait l'Europe, qui avait des émissaires dans tout le Nord révolté contre Rome ; plus fier que les barons écossais, plus populaire que les bourgeois, sans autre ambition que celle de mener à fin son œuvre ; sans pitié pour les femmes, sans condescendance pour les seigneurs ; pur de cupidité, de vanité, de bassesse, d'égoïsme, de duplicité ; mais une âme dure. Il conspire avec les seigneurs contre Marie, pour sa foi contre Rome, pour le Nord contre les Guises, Marie Stuart et Darnley. Cette figure s'élève au-dessus des gentilshommes avides et sanglants qui l'entourent ; elle les dépasse de toute la hauteur qui sépare le fanatisme de la vénalité. Un premier essai pour s'emparer de Marie et de Darnley fut déjoué. Murray dirigeait le complot ; Knox y trempait. La célérité des mouvements de Marie et l'imprévu de ses démarches trompèrent ses ennemis. Elle dispersa les insurgés et détruisit les conciliabules.

des réformateurs. Enfin le 29 juillet 1565, à six heures du matin, dans la fatale chapelle d'Holyrood, couverte de ces mêmes vêtements de deuil qu'elle avait portés aux funérailles de François II, la jeune et brillante veuve donna sa main à ce jeune homme que l'aversion publique désignait au poignard. Après la cérémonie, à la prière instante de son mari, elle échangea le costume funèbre contre la parure de mariée. Elle avait vingt-trois ans ; elle épousait un adolescent de dix-neuf ans.

Nous avons vu jusqu'où s'est avancée à travers les résistances et les violences du Nord et du calvinisme, Marie Stuart, armée des ressources de l'Italie et de la France, enflammée de passions et de volontés éperdues. « Ce n'est pas une femme, disent les Écossais, c'est quelque divinité païenne ; c'est *Diane* ou *Vénus*<sup>1</sup>. » Ils ne comprennent pas tant de facultés et tant de fautes. Que d'imprudences ! Elle désire, elle veut, elle obtient, elle se perd. La nièce des Guises commence par prendre le titre et les armes de sa rivale, d'Élisabeth. Arrivée en Écosse, elle blesse le génie puritain d'un peuple moitié barbare et moitié féodal. Environnée de nobles ambitieux et sans scrupule, elle choisit pour premier appui un enfant faible, incertain, corrompu et méprisable. Fatiguée de lui, elle va s'attacher bientôt, avec la même ardeur, à un sauvage couvert de sang, haï de tous, et le représentant le plus féroce de cette terrible aristocratie. Lorsque ses fautes l'auront enfin accablée, elle se jettera dans les bras de sa mortelle ennemie, de cette même femme blessée par elle ; elle finira par offrir à l'adversaire acharné de l'Angleterre, à Philippe II, roi

<sup>1</sup> Knox, 265, vox *Dianæ*, non *Dei*.

d'Espagne, catholique, le trône de son fils, du protestant Jacques I<sup>er</sup>. Les documents que nous dépouillons offrent les preuves de ces irréparables et trop nombreuses erreurs. On aurait peine à imaginer ce que déploya d'énergie, d'activité, de ressources, de finesse, de persévérance et d'esprit, dans ses dangers, cette femme extraordinaire ; sa vie est une course à travers les abîmes. Pas une calamité qu'elle n'ait provoquée, pas un péril qui ne l'ait trouvée prête à tout. Robertson admire, dans la vie de Marie Stuart, un enchaînement de circonstances que le romancier le plus habile semble avoir inventées. Si l'honnête historien, dont les jours paisibles s'écoulaient doucement sur le terrain même où Darnley fut assassiné<sup>1</sup>, avait eu moins de savoir et plus d'expérience des passions, il aurait reconnu que le meilleur roman n'est qu'un lambeau d'étude psychologique arraché à l'histoire humaine.

## V

Meurtre de Riccio. — Bothwell. — Meurtre de Darnley.

Mariée à Darnley, elle redouble d'activité, chasse Murray du royaume, n'écoute plus que Riccio, et s'abandonne à la ligue catholique. Le pape lui envoie 8,000 couronnes ; le vaisseau qui porte cette somme échoue, et le duc de Northumberland s'empare de la proie. Philippe II lui fait parvenir alors 20,000 autres couronnes par son ambassadeur, Guzman de Silva ;

1. Il habitait en qualité de chef de l'Université, la maison construite sur les ruines de *Kirk in the field*.

la dépêche du roi d'Espagne a été conservée ; elle indique assez clairement l'emploi que Guzman doit en faire « pour soutenir prudemment la reine et la religion catholique <sup>1</sup>. » Riccio devient tout-puissant à la cour. Marie Stuart avait le don fatal d'éblouir les objets de sa prédilection ; les rayons de sa faveur tombaient sur eux comme une ivresse. Riccio, étranger détesté, commence à se vêtir en seigneur ; il a des chevaux, des pages et un train de gentilhomme. Le roi, ce bel adolescent au cerveau débile, reproche à la reine de lui témoigner peu de confiance quant aux affaires politiques. Sa vanité prend ombrage. Il voit d'un œil jaloux les bontés de sa femme pour le secrétaire Piémontais, pensionnaire de Rome, qui use de son influence et entraîne la reine dans tous les plans du duc d'Albe et de Catherine de Médicis. Le soin de ces vastes trames dont Riccio tenait le fil, et qui sont prouvées par les recherches de Von Raumer et de Gonzalès, rapproche la reine de Riccio à tous les moments du jour, et éloigne d'elle Darnley, étranger à ses desseins. Ambitieux autant que nul, il demande à Marie le partage du trône, qu'elle lui refuse vivement. Elle ne l'aimait plus. Elle était lasse de cette jeunesse sans héroïsme, de cette grâce sans poésie ; sa passion était déjà morte. Furieux de tomber de si haut, Darnley se venge par un abandon apparent ou affecté, se livre aux penchants grossiers, à l'ivresse, au jeu, à la débauche, traite la reine avec dureté et avec insolence, même en public, et se jette dans les bras des ennemis de Marie. « La reine, dit Randolf, se repent bien de son mariage ; elle déteste Darnley et tout ce qui lui appartient. »

1. Gonzalès, *Apuntamientos*, etc. pag. 382.

Alors on enflamme la jalousie de cet enfant borné ; il entre dans le complot des protestants pour tuer Riccio, qu'il regarde comme son rival heureux : calomnie que plusieurs historiens ont adoptée et que tout contredit. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

L'argent et les intrigues d'Élisabeth étaient au fond de ce crime. Elle savait par Randolf ce qui se passait à Édimbourg et dirigeait de loin un complot dont le résultat devait être la déposition de Marie, la chute définitive du catholicisme, et le règne de Murray protestant, sous le nom de l'impuissant Darnley. On consulte les ministres de l'Évangile, Knox et Craig, sur la légitimité du meurtre. Ils répondent que l'église de Dieu doit être sauvée, au prix du sang d'un idolâtre. Toutes les découvertes qui s'opèrent au sein de l'histoire, sont de ce genre ; des vertus de moins, et des crimes de plus. L'Écosse calviniste s'étonne encore aujourd'hui de savoir que son maître et son idole, Knox, a consenti à l'assassinat d'un pauvre musicien ; fait trop avéré, sur la voie duquel les dogmes fatalistes de Knox auraient dû placer les écrivains, et qui est attesté par la liste nominale des approbateurs, complices et auteurs du meurtre, liste adressée à Élisabeth par son ambassadeur et conservée dans les Archives d'Angleterre.

Les circonstances de cet attentat, que Knox appelle dans ses Mémoires une *tragédie merveilleuse*, sont familières à tous les lecteurs ; déjà consignées dans une lettre de Marie Stuart, adressée à l'évêque de Glasgow, elles s'éclairent bien mieux et s'arment d'une authenticité plus dramatique, si l'on compare entre eux les récits manuscrits et contemporains que nous allons

1. Randolf à Cecil, 18 mars 1565.



analyser. A sept heures du soir, le 6 mars 1565, cent cinquante hommes, armés de torches, cernent le palais d'Holyrood et s'emparent des avenues. Darnley monte seul par un escalier secret qui communiquait de son appartement à celui de Marie, soulève la portière du cabinet où la reine soupait avec Riccio, Beaton, la comtesse d'Argyle et le commandateur d'Holyrood, s'assied auprès de sa femme, entoure la taille de Marie d'un de ses bras et lui adresse des mots de tendresse. Alors on voit entrer sous la portière un spectre pâle, hagard, livide, couvert d'une armure d'airain, les yeux creux, le teint plombé, se soutenant à peine. C'est Ruthwen sortant de son lit de malade. Marie, grosse de sept mois, se lève effrayée à cet aspect, et crie :

« Allez-vous-en ! »

— J'ai affaire à David, dit Ruthwen qui tire son épée ! »

Les torches brillent dans la chambre, les conjurés s'y précipitent, Riccio s'élançe, s'attache à la reine, se traîne et se cache dans les longs replis de sa robe, et crie en italien et en français :

« *Giustizia! giustizia!* Sauvez ma vie, Madame! sauvez ma vie ! »

Marie implore en vain les assassins ; la table et les lumières sont renversées ; Carr de Faudonside appuie son pistolet sur la poitrine de la reine, et Riccio trainé jusqu'au seuil de la chambre à coucher, frappé de cinquante-cinq coups de poignard et portant fiché au milieu de la poitrine le poignard du roi, reconnaissable à ses ornements et à sa ciselure, est laissé par terre dans une mare de sang. L'exécution faite, Ruthwen, la main sanglante, rentre dans le cabinet, se jette épuisé sur un siège, s'approche de la table,

prend une coupe, la remplit de vin, et vidant la coupe, dit à Marie :

« Votre mari a tout fait !

— Ah ! cela est ainsi ? répond-elle. Adieu donc, larmes ! A ton tour, Vengeance ! »

La narration vague de Robertson ne donne aucun de ces détails, et passe sous silence les derniers mots de Marie Stuart, caractéristiques et nécessaires. Au bruit et aux cris dont retentit le palais, les bourgeois s'arment, sonnent le tocsin, et se présentent au nombre de six cents hommes à la porte d'Holyrood. Le roi paraît et dit au prévôt :

« Ce n'est rien, la reine et moi nous nous amusons.

— Sous le bon plaisir de Votre Grâce, nous voudrions voir la reine.

— Et moi, ne suis-je pas le roi ? Retirez-vous avec votre troupe, je vous l'ordonne ! »

Ils obéirent.

Cette jeune femme, sur le point d'accoucher, prisonnière des assassins, parmi lesquels est son mari, les trompe, les dompte, leur échappe, et ramène à elle Darnley. En huit jours, elle a repris son pouvoir. Montant à cheval, malgré son état de grossesse avancée, elle se réfugie à Dunbar, brave tout, nomme hardiment à la place de David son frère Joseph Riccio, donne naissance à ce misérable enfant, vrai fils de Darnley, pauvre d'esprit et riche de vices mesquins comme son père, qui s'appela Jacques I<sup>er</sup>, et se retrouve reine des Écossais ; car il faut remarquer que le titre de *reine d'Écosse* n'appartenait point à Marie ;

1 Lettre manuscrite de Drury à Cecil, 27 mars 1566. Lettres de Bedford et Randolph à Leicester et Cecil, 8 mai 1565.

elle était *queen of Scots* (des habitants, non de la terre d'Écosse); et les lois du royaume établissaient entre ces deux désignations une distinction scrupuleuse. Elisabeth a perdu ses peines, et Darnley son crime. Les agents de la reine d'Angleterre, déçus dans leur espoir, écrivent et répandent que Riccio, rival heureux du roi, a été poignardé par lui : « Fecit scribere per suo secretario Cecille... che la causa di tutto, era perche il re aveva trovato Ricciolo a dormire con la regina... Che non fu mai vero<sup>1</sup>. » Mais une nouvelle tragédie couve lentement : c'est l'assassinat de l'assassin Darnley.

Trois mois après la scène de la salle à manger, Marie, malgré l'aveu de Ruthwen, refusait encore de croire Darnley coupable ; elle ne pouvait penser qu'il eût formé le dessein d'assassiner son secrétaire sous ses yeux. Lui-même niait le fait : à toutes les enquêtes de Marie cet enfant traître répondait qu'il était innocent, que Ruthwen, Morton et Carr avaient seuls tramé le crime, et qu'il en avait repoussé même la pensée. Dénoncés par lui, ils s'irritent, livrent la preuve de sa complicité à Marie Stuart et placent sous les yeux de la reine les actes de la ligue (*bands*) formée pour se débarrasser de l'italien : la signature du roi attestait sa participation, non-seulement comme complice, mais comme promoteur. Elle eût pardonné à l'assassin, elle abhorra le lâche ; elle vit quel était cet époux, traître envers elle, traître envers tous, traître à son honneur, parjure et infâme. « Elle pleura amèrement, dit Melvil<sup>2</sup>. »

Au moment où les seigneurs qui avaient tué Riccio.

1. Avvisi di Scozia. Ms. des Archives Médicéennes; collection du prince Labanoff.

2. 6 octobre 1566, lettre à Cecil.

forment un second engagement et jurent sur l'Évangile de tuer Darnley, on voit entrer en scène un nouveau personnage ; Bothwell, lieutenant des frontières, — aussi féroce que Darnley était faible, — homme à tout oser, ayant tous les vices, excepté l'hypocrisie. Des troubles avaient éclaté sur les limites ensanglantées de l'Angleterre et de l'Écosse ; Marie charge Bothwell d'aller rétablir l'ordre. Il remplit sa mission avec sa bravoure ordinaire, et, dans une lutte corps à corps avec un chef sauvage, blesse son adversaire à la cuisse d'un coup de dague, est frappé à son tour d'un coup de claymore et tombe en perdant son sang. On l'enlève et on le porte dans son château de l'Ermitage, situé à six lieues de Jedburgh. La reine présidait les assises judiciaires dans cette dernière ville ; elle apprend le danger couru par son fidèle et brave serviteur, monte à cheval, se rend d'une traite à l'Ermitage, à travers des chemins impraticables, le 15 octobre ; elle soigne, console et encourage le blessé, puis elle revient à Jedburgh, où elle tombe malade elle-même.

Buchanan, qui a diffamé cette imprudente et malheureuse femme, prête à sa visite un motif que détruisent les lettres originales de Scrope à Cecil et de sir John Forster au même. L'un et l'autre ne pensent pas qu'une liaison d'amour existât entre Marie et Bothwell ; ils n'imputent pas, comme Buchanan, la maladie subite qui fut sur le point de l'enlever, aux excès d'une passion effrénée ; mais ils paraissent croire et tout semble prouver que ce fut alors, au milieu de son plus vif dégoût pour l'ignoble mari qu'elle avait appelé au trône, en face du guerrier presque mourant qui avait défendu les droits de son autorité, qu'elle s'enivra pour la première fois du poi-

son qui acheva de la perdre. Rien de plus fréquent dans l'orageuse histoire dont le cœur des femmes renferme le secret, que ces révolutions excessives et ces passages violents d'un culte à l'adoration contraire, de l'admiration pour certaines qualités à l'enthousiasme pour les qualités et les vices opposés.

Bothwell le brigand, le pirate, l'homme invincible, qui passait pour magicien, tant le peuple le redoutait, s'empara de cette âme émue et naguère trompée, qui n'avait plus que dédain pour les grâces et la faiblesse de Darnley. Melvil affirme que le meurtre de ce dernier fut concerté par la reine et Bothwell à cette époque même. Scrope et Cecil, moins rigoureux, dépeignent vivement l'agitation, le trouble, le cœur brisé (*broken heart*), le regret d'avoir épousé Darnley et tous les mouvements violents que l'on remarquait alors chez Marie. « Je voudrais être morte ! » criait-elle souvent. Et l'ambassadeur Ducroc, qui a entendu ces cris de douleur, ne les attribue pas à l'angoisse physique, mais aux peines de l'âme.

Elle se rétablit, retrouve son activité et s'unit intimement aux ennemis de Darnley, à Murray, Bothwell, Huntly, Argyle et Maitland secrétaire d'État ; ce sont précisément les membres de la ligue formée contre son mari. Ils lui proposent, dans une consultation secrète tenue à Craigmillar, le divorce et l'exil de Darnley. Elle répond par une vague proposition de se retirer elle-même en France. Alors le secrétaire d'État lui dit ces paroles remarquables :

« Madame, nous sommes ici les principaux de votre noblesse et de votre royaume, qui trouverons assurément moyen de vous débarrasser de cet homme (*to make your majesty quit of him*) sans faire tort à votre fils. Certes, lord Murray ici présent n'est pas moins

scrupuleux comme protestant que vous comme papiste, et je suis sûr pourtant qu'il regardera ce que nous ferons à travers ses doigts, et ne dira rien à l'encontre. »

A cette proposition enveloppée et facile à saisir, de se défaire de Darnley par le meurtre, elle répond en se récriant faiblement « qu'il valait mieux laisser les choses comme elles étaient, et prier Dieu dans sa bonté de porter remède aux maux présents, que de rien essayer qui pût tourner plus tard à son préjudice. » Ce refus parut si faible à Maitland, qu'il répliqua : « Laissez-nous faire, Madame, et mener tout ceci. Votre Grâce n'en verra que de bons effets, et le parlement approuvera tout ensuite<sup>1</sup>. »

Le degré de culpabilité de Marie, placée entre Bothwell aimé et ces barons prêts à la débarrasser de son mari méprisé, semble indiqué clairement par cette conversation dont l'authenticité n'est pas récusable. Si Marie ne dirigea pas le meurtre, elle en connaissait le plan et elle le laissa commettre. Elle était avertie et sur ses gardes. Les derniers mots de Maitland prouvaient assez qu'on allait, à défaut de son consentement formel, *se charger de l'affaire*.

En effet, à peine cette conversation a-t-elle eu lieu, l'engagement ou *band* pour le meurtre, rédigé par sir James Balfour, personnage encore plus hideux que Bothwell, est signé par Bothwell, Maitland, Huntly, Argyle et Balfour lui-même. On dépose ce document entre les mains de Bothwell. Les seigneurs croyaient si bien exécuter les intentions de Marie, que l'un des instruments secondaires de l'assassinat, Ormiston, sollicité par Bothwell, ayant manifesté des scrupules, Bothwell lui dit :

1. Collections manuscrites d'Anderson, tom. IV, page 192.

« Allons donc, Ormiston, depuis longtemps cela a été convenu à Craigmillar entre les seigneurs et la reine: »

A l'existence avérée de cet engagement de mort, qu'attesta ~~le même Ormiston sur l'échafaud~~, se rattache une circonstance bizarre, que M. Patrick Fraser Tytler a le premier amenée dans le domaine de l'histoire. Un des Italiens attachés à Marie, nommé Lutini, quitta précipitamment l'Écosse et se réfugia en Angleterre au moment où tous les affidés de Marie, et entre autres Joseph Riccio frère de David et ami de Lutini, se concertaient pour tuer Darnley. La reine Marie, apprenant son départ, fit courir sur ses traces, avec une précipitation et une inquiétude qui donnèrent l'alarme aux agents anglais d'Élisabeth. « La reine Marie, écrivait Drury à Cecil, prétend que Lutini est un voleur et qu'il emporte de l'argent; mais cela n'est pas vraisemblable, je penserais plutôt qu'il est possesseur d'un secret qu'elle ne désire pas voir divulgué<sup>1</sup>. » Le diplomate ne se trompait pas. On trouva dans les poches de Lutini, examinées par les autorités anglaises, une lettre que venait de lui adresser après sa fuite son ami Riccio, et qui existe tout entière en manuscrit original, aux archives d'Angleterre, portant cette étiquette inscrite de la propre main du ministre Cecil : « Lettre de Joseph Riccio, serviteur de la reine des Écossais. »

Dans cette importante et singulière lettre, Joseph dit à son ami :

« Vous êtes soupçonné d'avoir fouillé indiscrètement dans les papiers de la reine, et nous sommes, « vous et moi, regardés comme des traîtres. On va

1. Drury à Cecil. 22 janvier 1567.

« vous amener et vous interroger. Prenez garde à ce que vous répondrez. Suivez la leçon que je vous ai déjà faite. » — « Se voi dite come mando sarete scusato, e io ancora. La regina vi manda ci pigliare per parlar con voi pigliate guardia a voi, che voi la conoscete, pigliate guardia che non v'abuzzi delle sue parole come voi sapete bene; e m'ha detto che vuoi parlare a voi in segreto. E pigliate guardia della come vi ho scritto e non altramente..... Vi prego di non voler esser causa della mia morte...<sup>1</sup>. » Il y allait donc de la vie : il s'agissait d'un grand secret. L'escroquerie d'un étranger, le vol invraisemblable de quelques écus, attribué à un personnage qui passait pour assez considérable à cette cour, n'expliquent nullement l'inquiétude de Marie, la lettre de Riccio, la terreur de l'un, la fuite de l'autre, et les recommandations répétées *pigliate guardia, pigliate guardia*.

Si l'on suppose au contraire que Lutini a reçu de Joseph la confidence du complot relatif au meurtre projeté, que Lutini a trouvé dans les papiers de la reine et emporté avec lui quelque document important, de nature à compromettre Marie Stuart, tout s'explique sans peine. C'est même la seule manière de rendre cette correspondance intelligible. Elisabeth défendit à ses agents de permettre l'extradition de Lutini, qui, se trouvant en sûreté en Angleterre, ne réclama pas sa liberté.

Mais la grande catastrophe se prépare. Morton, que l'on veut associer à la conspiration, exige une autorisation écrite et signée de la reine. Celle-ci fait répondre simplement qu'elle ne veut pas entendre.

1. La lettre de Joseph a été imprimée sur l'original de M. Patrick Fraser Tytler.



*parler de cela*<sup>1</sup>; réponse singulièrement brève et insignifiante, si l'on songe que c'est l'assassinat de son mari qui lui est demandé, et si l'on compare ces légères paroles aux événements qui vont se dérouler.

Ces jeunes gens, si brillants et si joyeux lorsque naguère ils partaient ensemble pour la chasse au faucon se sont mutuellement et mortellement outragés. Darnley a délaissé, insulté, bravé Marie. Ses maîtresses, ses habitudes crapuleuses, sa lâcheté, son manque de foi, l'assassinat de Riccio justifient l'abandon de la reine. On lui défend d'écarteler ses armes du blason d'Écosse; son écusson reste vide dans le palais et dans l'église; seul à Stirling, sans argent, sans serviteurs, malade, pendant que la reine appelle les seigneurs à ses fêtes et court les forêts au bruit du cor, il tombe dans un profond accablement. Mais, un certain jour, tout change. Après avoir repoussé Darnley du pied comme quelque chose de vil, après lui avoir témoigné le dédain le plus mérité et le plus complet, après avoir raillé publiquement son inconduite, sa vulgarité, ses mœurs, sa nullité, et l'avoir traité avec froideur et dureté pendant une maladie mortelle, elle vint tout à coup le trouver à Glasgow, le 22 janvier 1567. Henri lui fait dire qu'il est souffrant, qu'il la prie de l'excuser, qu'il sait qu'elle a des griefs contre lui.

« Bah ! répond-elle, c'est qu'il a peur; contre-la peur il n'y a point de remède. »

Elle pénètre de force dans la chambre à coucher de Darnley, commence par causer avec lui de choses indifférentes, et touche enfin aux sujets qui les intéressent l'un et l'autre. Cette conversation, confiée par Henri à Thomas Brawford, a été écrite tout entière

1. Confession de Morton avant sa mort.

par ce dernier dont la déposition originale<sup>1</sup> se trouve aux Archives d'Angleterre.

« Madame, lui dit Darnley, je suis bien jeune, je peux m'être trompé. Vous savez que j'ai peu d'amis, et vous voudrez bien me pardonner.

— Sans doute; mais vous vous défiez de moi. Je sais vos soupçons actuels et vos plaintes éternelles. N'avez-vous pas eu l'idée de quitter l'Écosse? Ne prétendez-vous pas avoir découvert un complot dont vous devez, dites-vous, être victime.

— On me l'a dit.

— Qui?

— Lord Minto. Il affirme que l'on vous a remis à Craigmillar une lettre, rédigée d'après vos ordres, signée par certains seigneurs, et qui, soumise à votre signature, contenait mon arrêt de mort. Non, Madame, je ne penserai jamais que vous, qui êtes ma propre chair et mon propre sang, vous consentiez à me faire aucun mal. Quant aux autres, s'ils l'essaient, ils le paieront cher, à moins de me prendre quand je dormirai.

— Soupçonnez-vous quelqu'un?

— Personne. Je vous prie seulement de me tenir compagnie, et de ne plus me laisser seul, comme vous avez fait.

— Volontiers. Vous êtes bien peu en état de voyager. J'ai commandé une litière, dans laquelle on vous portera jusqu'à Craigmillar.

— Je vous accompagnerai, Madame, mais si vous consentez que nous soyons, comme par le passé, compagnons de table et de lit (*at bed and board*).

— Il en sera comme vous le dites; seulement vous

1. Manuscrit avec étiquette de Cecil, Archives d'Angleterre.

vous guérirez avant tout. Je compte vous faire prendre les eaux de Craigmillar. Ne parlez à personne de ce qui a eu lieu entre nous; cela pourrait donner de l'ombrage à quelques seigneurs.

— Et qu'y trouveraient-ils à redire ? »

Elle le quitta; aussitôt il alla confier ce qui lui arrivait, cet étrange retour de l'affection royale et féminine à Crawford, l'un des gentilshommes favoris de son père.

« Qu'en pensez-vous ? »

— Je n'aime point tout ceci, lui dit Crawford. Elle vous traite en enfant et en prisonnier. Pourquoi ne pas aller droit à Édimbourg et vous loger dans une de vos résidences ?

— C'est ce que j'ai pensé aussi. Je ne suis pas sans crainte; sa promesse est ma seule sauvegarde. Mais j'irai avec elle, dût-elle me tuer. »

Crawford, frappé de cet aveu et de cette conversation, l'écrivit à l'instant même; le papier existe aux Archives d'Angleterre. L'un des historiens les plus favorables à Marie convient qu'il ne voit aucune raison suffisante pour en contester l'authenticité.

Darnley suit donc Marie Stuart; elle le mène à petites journées jusqu'à un vieux manoir isolé, dans un faubourg, loin de toute maison habitée; ce manoir appartient au frère de Balfour qui a rédigé le *band* de l'assassinat. A ce logis misérable, étroit, chancelant étaient adossées les ruines du couvent des dominicains ou frères noirs. C'est là que Marie elle-même, accompagnée de Bothwel devenu son intime et son conseiller, confine le roi; là qu'elle le place, surveillant tous les détails de son intérieur, lui prodiguant des soins inaccoutumés, et lui prouvant de mille manières la sincérité de sa réconciliation. Comment cette femme

impétueuse a-t-elle passé si rapidement de la haine, du mépris, de l'éloignement, à une tendresse attentive? Avait-elle compassion de cet enfant presque idiot dont elle avait entouré le front d'une couronne brûlante, dont elle avait enivré l'esprit débile, dont la faiblesse et l'indigence morales s'étaient comme anéanties dans les étreintes d'un amour et d'une beauté si périlleuses? Espérait-elle que son retour et sa présence protégeraient contre le poignard ce pauvre être sans valeur<sup>1</sup>? Qui nous l'apprendra, qui peut dire aujourd'hui le dernier mot et le dernier abîme de ce cœur féminin? Les lettres françaises de Marie à Bothwell, imprimées par Buchanan, et dont on prétend que Jacques I<sup>er</sup> détruisit les originaux, sont elles vraies? Dans ce cas, jamais passion n'aurait poussé au crime une femme plus aveuglée. Quand même elles seraient apocryphes, on aurait droit de demander par quelle maladresse étrange Marie conduisait Darnley, non dans le palais ou une résidence de campagne, mais dans une maison inconnue, dans un lieu isolé, chez les parents de son mortel ennemi, au lieu de l'entourer de gardes à Édimbourg<sup>2</sup>.

La prudence et les craintes de Darnley s'endormaient sous les séduisantes caresses de la reine. Le 9 février, Marie devait assister à un bal masqué (*mask*), donné par elle pour les noces d'un de ses serviteurs. Elle passa la journée entière auprès de son jeune mari et elle se trouvait avec lui dans sa chambre, lorsque Hay de Tallo, Hepburn de Bolton et quelques autres affidés de Bothwell, brigands qu'il appelait « ses bre-

1. Je crois que là est la vérité.

2. C'est apprécier les choses à la moderne. Entourer de gardes Darnley, c'était peut-être impossible. Marie, déjà dominée par Bothwell, n'avait pas peut-être une entière liberté d'action.

bis, » et qui constituaient sa garde-du-corps, s'étant procuré les clés de la maison, pénétrèrent dans la chambre située immédiatement au-dessous de celle du roi, y introduisirent plusieurs sacs de poudre, disposèrent une mèche ou *tunt*, qui devait brûler lentement et communiquer avec la matière inflammable puis se retirèrent. Marie embrassa son mari et partit pour se rendre au bal ; il se dirigea vers sa chambre à coucher. Il était triste, et les protestations de sa femme l'avaient rassuré, sans chasser sa mélancolie. A ses habitudes de débauche avait succédé une dévotion timide ; il répétait en se couchant le cinquante-cinquième psaume qu'il chantait d'une voix dolente. Son page Taylor s'endort auprès de lui sur un coussin ; un bruit de clés éveille le malheureux Henri qui jette sa pelisse sur ses épaules nues et descend l'escalier. Les assassins le rencontrent, l'étranglent et étranglent son page qui le suit. On transporte les cadavres dans un verger, sous la muraille extérieure, et on les y laisse. Cependant Bothwell quitte le bal à minuit, se défait de son brillant costume et vient rejoindre les assassins. A son arrivée, on met le feu à la mèche, qui se dévore lentement, et qui, déterminant enfin l'explosion, éveille d'un coup de tonnerre la cité endormie. Les ruines de la maison couvraient le sol, quand Bothwell rentra chez lui, se coucha, feignit un sommeil tranquille, et à la voix du domestique qui lui annonça la catastrophe, se précipita hors de son lit, en criant : « Trahison ! ! »

Tels sont les véritables détails de cette nuit tragique, détails attestés par les dépositions de Powrie, Dalgleish, Hay de Tallo et Hepburn, par les lettres

1. Archives d'Angleterre. Drury à Cecil, 18 avril 1567.

manuscrites de Drury à Cecil<sup>1</sup>, et par le manuscrit de Moret, ambassadeur de Savoie<sup>2</sup>.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

## VI

Marie épouse Bothwell. — Ses malheurs et sa défaite.

La reine s'enferma dans sa chambre à cette terrible nouvelle; au lieu de poursuivre activement les coupables que le cri public, les placards affichés sur les murs de la ville et la voix populaire dénonçaient hautement, elle prit de si longs délais et sembla si peu disposée à châtier le crime, que sa complicité ou sa connivence acquirent une notoriété générale. Bothwell, triomphant de son assassinat, parcourait les rues à cheval, armé de pied en cap, suivi de cinquante hommes armés, la main sur son poignard, et disant aux bourgeois : « Que j'apprenne le nom d'un de ces poseurs d'affiches, ma main sera bientôt lavée dans son sang<sup>3</sup>. » Un des placards portait ces mots : *Farewel, gentyll Henry, and vengeance to Mary!* « Adieu, doux Henri, et vengeance contre Marie ! » Elle monte à cheval et traverse la place du Marché. Les femmes se lèvent, en criant : « Dieu sauve Votre Grâce, si elle n'a pas trempé (*if you be sakeless*) dans la mort du roi ! » Le père de Henri réclame l'enquête et accuse Bothwell de meurtre. Dans les rues, à minuit,

1. 12 février 1567.

2. Collection du prince Labanoff; mss. tirés des Archives des Médicis.

3. Drury à Cecil, 29 février 1567.

des voix menaçantes s'élèvent en chœur et demandent justice. Elisabeth renvoie à la reine son serviteur Lutini, que cette dernière fait examiner par Bothwell, et qui, au lieu d'un châtiment, reçoit une gratification pécuniaire. Tout le soin du gouvernement est remis à Bothwell, qui, quinze jours après le meurtre, passe toutes ses journées avec la reine. La cour habite Seton et reprend ses amusements ordinaires. On arrange des parties d'arbalète; Marie et Bothwell jouent contre Seton et Huntley. L'enjeu est un repas que Seton et Huntley perdent; ils paient la partie, et le repas est mêlé de musique et de chants.

Knox prend alors la fuite, et un grand mouvement d'horreur se répand dans la bourgeoisie. Les Guises même et Catherine de Médicis blâment, non le meurtre, mais l'éclat du meurtre. De toutes parts on écrit à Marie, d'Angleterre, d'Italie et de France, que ce crime est exécrable, qu'elle ne doit pas tarder à le punir, que l'Europe a horreur de cet assassinat prémédité, et qu'on a les yeux sur elle. Enivrée de son amour pour Bothwell, amour qui, depuis ce moment, n'est plus l'objet d'un doute, elle le comble de faveurs, tout en le livrant à un tribunal, vaine comédie, simulacre de jugement qui ne trompe personne.

« Révélez et vengez ! » cria Knox aux citoyens, du haut de sa chaire, avant de s'enfuir et de se retirer dans les bois. *Reveal and revenge !*

Je n'emprunte point ces détails à Buchanan, à Knox, aux calvinistes, aux diffamateurs de la reine, aux lettres extraites de la fatale cassette; lettres arguées de faux par ses défenseurs, bien qu'elle ne les ait jamais recusées pendant les dix-huit années de sa prison et de son procès. Je les puise dans la correspondance de ses amis et de ses serviteurs. La malé-

diction universelle et l'anathème du pays s'élevaient contre cette dissimulation lente et implacable, ce mélange d'adultère et de meurtre, ce crime habile du Midi<sup>1</sup>, forfait préparé avec un art profond, exécuté avec amour, vengeant le crime brutal du Nord, le meurtre sauvage de Riccio. Mais plus d'une tache de sang et de perfidie marquera encore la lutte des deux civilisations avant que la tête de Marie, roulant sous la hache, annonce la défaite du catholicisme en Écosse.

Dans une entrevue nocturne et secrète avec Mar, gouverneur du château d'Édimbourg, Marie lui rend ses terres confisquées, en échange du gouvernement de ce château qu'elle donne à Bothwell. Blackness, Inch, et la suzeraineté de Leith tombent dans ses mains. Murray demande la permission de quitter le royaume. Elle voit à quel précipice sa passion l'a entraînée, et elle pleure ; sa beauté se flétrit, ses joues se creusent, elle ordonne une messe solennelle, avec chants funèbres (*dirge*) pour l'âme de Darnley, elle y assiste en tremblant. Enfin, le 12 avril, la ville étant occupée par les troupes de Bothwell, qui avait distribué quatre mille hommes dans les rues et placé dans la cour du palais de justice deux cents arquebusiers, mèche allumée, il se rend au tribunal tout armé, monté sur un beau cheval de guerre que Marie venait de lui donner. Le peuple reconnut avec horreur que ce cheval avait appartenu à Darnley. D'une fenêtre du palais, Marie Stuart et Marie Fleming qui le voient passer, lui font un signe d'encouragement et d'amitié, que l'ambassadeur français Ducroc et un de ses domestiques aperçoivent. Tout était disposé d'avance.

1. Archives d'Angleterre, Drury à Cecil, 29 mars 1567.



Quand le père de Henri Darnley, Lennox, se présenta aux portes de la ville, escorté d'une troupe d'hommes armés, on lui répondit qu'il entrerait, mais suivi de cinq personnes seulement<sup>1</sup>. Il rebroussa chemin. Bothwell, ne trouvant pas d'accusateur, fut acquitté à l'unanimité par un jury frappé d'épouvante; et l'envoyé d'Élisabeth, le prévôt-maréchal de Berwick, chargé d'une lettre de cette reine qui pressait Marie de faire justice et de rendre évidente sa propre innocence, ne put avoir accès auprès d'elle. On le traita « de misérable Anglais; » et on le renvoya couvert d'injures. Isolée de ses sujets par cette série d'actes aussi imprudents que violents, Marie remplace par une compagnie d'arquebusiers les citoyens et les magistrats au costume noir et rouge et aux longues halberdes, qui, selon la coutume antique, lui servaient de gardes-du-corps<sup>2</sup>; elle fait confirmer par son parlement la sentence du jury, choisit Bothwell comme gardien et porteur de la couronne et du sceptre quand elle se rend aux Communes, accorde aux protestants des concessions importantes, dans l'espoir de vaincre les répugnances et de gagner les cœurs qui s'éloignaient d'elle, ferme l'oreille aux remontrances des ambassadeurs de France, à la clameur sourde et furieuse des bourgeois, confère à Bothwell plusieurs seigneuries, châteaux et principautés, et se trouve ainsi seule en face de sa passion satisfaite, de ce jugement inique, de cette collusion évidente et de sa ruine imminente.

Il faudrait un volume pour analyser les faits curieux contenus dans les manuscrits de l'époque, jour-

1. Forster à Cecil, 15 avril 1567.

2. Drury à Cecil, 10 avril 1567.

naux des citoyens, lettres dues à des plumes contemporaines, matériaux qui se pressent et s'accablent dans un étroit espace de temps, et qui tous montrent Marie livrée à la passion la plus aveugle; à cette hallucination impérieuse qui ne laisse place ni au raisonnement, ni à la crainte<sup>1</sup>.

Bientôt, le 19 avril, on voit une troupe d'arquebusiers entourer la taverne d'Ansley à Édimbourg; les principaux nobles que Bothwell a invités à souper sont réunis. On boit jusqu'à minuit. Alors, Bothwell, tirant de sa poche une autorisation signée de la reine, et se levant, lit cette autorisation, puis un engagement (*band*) contenant promesse de soutenir et d'aider Bothwell dans son dessein d'épouser Marie Stuart. Il réclame la signature de tous les seigneurs : un seul convive, lord Eglington, se sauve par une fenêtre<sup>2</sup>. Les autres, effrayés ou gagnés, signent le *band*. L'audace et le succès de Bothwell emportent et entraînent tout avec lui. Cependant il n'y avait pas un de ces mouvements dont Élisabeth ne fût avertie jour par jour, même d'avance, ou par ses agents, ou par les seigneurs qu'elle entretenait à sa solde. Ainsi, le lendemain du souper, Grange, un des personnages d'Écosse les plus considérables, révélait au duc de Bedford<sup>3</sup> ce qui venait de se passer : « La reine est folle; les nobles sont esclaves; tout ce qui est déshonnéte règne maintenant à la cour. Dieu puisse nous délivrer ! Bientôt la reine épousera Bothwell. Sa passion pour lui a bu toute honte. Peu m'importe, disait-elle hier, que je perde pour lui France, Écosse

1. Voilà la vérité.

2. Lettre des commissaires d'Élisabeth à la reine, 11 octobre 1568. Mémoires d'Anderson, tom. IV, pag. 68, Musée britannique.

3. 20 avril 1567, lettre manuscrite.

et Angleterre. Plutôt que de le quitter, j'irai avec lui au bout du monde et en jupon blanc. » — Une autre lettre anonyme qui existe encore, et qui a été écrite à minuit, le 24 avril, par un espion d'Élisabeth, lui communique les révélations suivantes : « La femme de Bothwell et Bothwell vont divorcer. Bothwell a réuni une troupe de ses amis, et il compte, dans la journée d'aujourd'hui *jeudi*, enlever la reine et la mener à Dunbar. Jugez si c'est de son aveu ou non ? Vous en saurez des nouvelles vendredi ou samedi, si vous trouvez bon que je vous fournisse encore des renseignements. A minuit<sup>1</sup>. »

L'espion était bien informé. Bothwell, avec huit cents lances, rencontre le cortège de Marie à deux lieues d'Édimbourg, sur le pont d'Almond, et après un simulacre de combat et de violence, la conduit dans son château de Dunbar. « Ne craignez rien, disait un affidé de Bothwell à Melvil, qu'on avait fait prisonnier avec elle, tout ceci est du consentement de la reine. » — « La reine, écrit Grange à Bedford<sup>2</sup>; ne s'arrêtera pas qu'elle n'ait ruiné tout ce qui est honnête dans le pays. On lui a persuadé de se laisser enlever par Bothwell pour accomplir plus tôt leur mariage. C'était chose concertée entre eux avant le meurtre de Darnley, dont elle est la conseillère, et son amant l'exécuteur. Beaucoup voudraient venger l'assassinat; mais on redoute votre reine (Élisabeth). On me presse de me charger de la vengeance, et de deux choses l'une, ou je le vengerai, ou je quitterai le pays. Bothwell est résolu à se défaire de moi, s'il le peut; elle a placé son fils (Jacques I<sup>er</sup>) entre les

1. Archives d'Angleterre.

2. Mémoires de Melvil, pag. 80.

mains qui ont tué le père. Dites-moi, je vous prie, les intentions de votre maîtresse. Je m'appuierais plus volontiers sur l'Angleterre; mais si nous nous rejetons sur la France, je crois que nous y trouverons de la faveur'. »

En deux jours, le divorce est prononcé. Après avoir habité quelque temps le château de Bothwell, elle monte à cheval et se rend avec lui à Édimbourg. Aux portes de la ville, les soldats jettent leurs lances pour échapper à l'accusation de haute trahison; Bothwell descend de cheval, prend la bride du palefroi de la reine, et la conduit ainsi jusqu'à la citadelle, pendant qu'une salve d'artillerie honore cette entrée triomphale, remarquable par l'humilité affectée du vainqueur et l'obéissance simulée de la reine. Les bourgeois affligés se taisaient, et les protestants mêlaient l'ironie à leurs exécérations. Il y avait deux mois qu'une ligue formidable, dans laquelle entraient comme à l'ordinaire les confidents intimes de Marie, entre autres Melvil, s'était formée contre Bothwell; l'existence de cette ligue est prouvée pour la première fois par la découverte de la correspondance secrète entre Melvil et Kirkaldy<sup>2</sup>. On y voit que la reine Élisabeth<sup>3</sup> n'ignorait pas les plus minces détails relatifs à la cour d'Écosse. « Hier, dit Randolf dans une lettre à Leicester<sup>4</sup>, je me suis promené avec la reine Élisabeth dans le jardin du palais, et nous avons beaucoup parlé, avec grand mécontentement, des faits et gestes de la reine d'Écosse. Élisabeth est hon-

1. Copie de cette lettre, Archives d'Angleterre.

2. Archives d'Angleterre, lettre copiée par le secrétaire de Cecil à qui lord Bedford l'envoya.

3. 8 mai 1567. Archives d'Angleterre.

4. 10 mai 1567. *id.*

teuse d'elle et la déteste. Quoique Élisabeth trouve très-mauvais que ses sujets contrarient les penchans de leur souveraine, elle blâme et redoute extrêmement ce mariage avec Bothwell. Elle est toutefois très en colère contre Grange, qui ose parler d'une tête couronnée, quelle que soit la conduite de cette dernière, comme on parlerait de la dernière fille publique. » La dignité royale d'Élisabeth se révolte contre des sujets assez téméraires pour accuser et juger leur reine; toujours prête à tirer parti des fautes de Marie, et ne voulant ni la sauver, ni la défendre, elle réclame seulement un respect aveugle pour les faiblesses du trône.

Depuis le meurtre de Riccio, Marie Stuart, par l'imprudence de sa vengeance et l'impétuosité de son amour, s'est chargée de faire elle-même les affaires du calvinisme; son histoire a suivi une impulsion tellement passionnée, que ce mouvement des intérêts et des crimes, se précipitant comme un torrent qui écume, laisse à peine à l'observateur le temps de s'arrêter aux détails caractéristiques. Le collaborateur de Knox, Craig reçoit la mission de publier les bans du mariage et s'y refuse. Appelé devant le conseil privé, ce ministre inflexible répond à Bothwell qu'il ne veut point sanctionner l'union de sa reine avec « un adultère, un ravisseur, un meurtrier. » On lui intime l'ordre d'obéir; il rentre dans son église, proclame les bans des nouveaux époux, et ajoute à cette proclamation les mots suivans : « Je prends à témoin le ciel et la terre que j'abhorre et déteste ce mariage, odieux et scandaleux au monde; et j'exhorte les fidèles à prier de toute leur âme que Dieu, pour le repos et le bonheur de cet infortuné pays, s'oppose encore à une union contraire à toute raison

et toute bonne conscience ! » La congrégation répondit *amen*. Les bourgeois retournèrent chez eux, persuadés que Marie était ensorcelée, s'entretenant des moyens magiques et philtres amoureux dont Bothwell avait appris le secret pendant ses voyages en Italie, et racontant l'histoire de lady Buccleugh, séduite et perdue, quelques années auparavant, par le même Bothwell<sup>1</sup>.

La magie de Bothwell, ruse et audace, réussit en effet ; et, le 15 mai 1567, dans la salle de réception d'Holyrood, sans pompe et sans magnificence, au milieu d'un silence sombre et profond, le mariage fut célébré. Marie portait encore ses habits de deuil, présage dont la menace n'avait pas été trompeuse une première fois. On trouva placardé sur la porte du château un papier portant ce vers d'Ovide : « Les femmes méchantes se marient au mois de mai, selon le proverbe. »

« *Mense malas maio nubere, vulgus ait.* »

Tant de sinistres avertissements n'avaient pas arrêté Marie dans sa course funeste ; une fois Bothwell devenu son mari, elle regarda autour d'elle. On peut juger de la misère de son âme par les rapports de Ducroc, ambassadeur de France, et de Drury, agent de l'Angleterre. Tout dans ses actions est trouble, désespoir, violence et inquiétude. On lui apprend que la ligue des seigneurs confédérés contre Bothwell acquiert de la consistance :

« Allons donc ! dit-elle. Athol est faible ; je fermerai la bouche d'Argyle ; Morton vient d'ôter ses

1. Drury à Cecil, lettres d'avril 1267.

bottes ; elles sont encore poudreuses ; je le renverrai d'où il vient. »

Elle affecte la joie, se pare de robes de velours, se promène par la ville et fait célébrer des tournois et des joutes. Quelquefois, au milieu de ces signes extérieurs d'allégresse, ses larmes jaillissent. Bothwell, maître de lui-même, la domine en particulier et lui témoigne en public une déférence excessive ; il ne lui parle que tête nue. Un jour Marie, par un retour de coquetterie folâtre, reprend de ses mains la toque chargée de plumes et la fait tomber sur ses yeux qu'elle aveugle ; puis quand ces deux personnes sont seules et enfermées dans le même appartement, on entend de l'extérieur des cris, des sanglots, et ces paroles de Marie : « Donnez-moi un couteau, que je me tue ! » C'est Melvil, ami de Marie, qui rapporte ces détails<sup>1</sup>.

Le jour même du mariage, Ducroc, ambassadeur de France<sup>2</sup>, va rendre visite aux époux, et, interrompant une scène domestique de la plus grande violence, trouve Marie baignée de pleurs et Bothwell courroucé. C'étaient les orages inséparables non-seulement d'une telle alliance, mêlée de crime, teinte de sang, pleine de remords, mais du choc inévitable de deux âmes impérieuses et de deux esprits arrogants. Les lettres des ambassadeurs français et italiens sont d'autant plus précieuses qu'elles corroborent et sanctionnent les inductions et les faits contenus dans les correspondances volumineuses des ambassadeurs anglais. La vérité est que les envoyés d'Élisabeth n'avaient aucun intérêt à exagérer la situation de l'Écosse

1. Mémoires, pag. 127.

2. Bibliothèque nationale, collection de Harlay, 218.

et les erreurs de Marie. Ils savaient bien à qui ils avaient affaire, et que toute leur influence auprès de Cecil et de sa maîtresse dépendait de la complète exactitude de leurs récits.

On ne lui laissa pas longtemps le loisir des tournois et des fêtes. Ceux même qui ont trempé dans le meurtre de Darnley se joignent aux confédérés, marchent contre Bothwell et forment une ligue si formidable, que Marie et son nouveau maître se renferment dans le château de Borthwick. Les capitaines et les soldats indignés se refusent à l'appel de leur suzeraine. Bothwell ne compte plus qu'une seule compagnie de gens d'armes qui lui soit dévouée, celle du capitaine Cullen, complice de l'assassinat de Darnley. Assiégés dans Borthwick, ils s'enfuient de deux côtés différents, Bothwell par une poterne, Marie déguisée en soldat, bottée et éperonnée; ils se rejoignent à Dunbar. Malgré l'autorité sacrée du nom royal, ils ne peuvent réunir que deux mille hommes, et vont se retrancher sur la colline de Carberry. Après une tentative inutile de pacification essayée par l'ambassadeur Ducrocq, Bothwell, s'apercevant que la plupart de ses soldats désertent, sort du camp, et s'avance précédé d'un héraut vers le camp ennemi.

Ici se place une scène féodale d'un admirable effet, que Robertson a fort mal exposée, faute d'en posséder les éléments historiques. Au son de la trompette du héraut, James Murray de Tullybardine se présente comme champion du roi assassiné; Bothwell refuse de combattre un adversaire qui n'est pas « son pair. » Morton paraît aussitôt et offre le combat, à pied, à outrance, à l'épée (*two-handed*), qu'on soulevait avec les deux mains, tant elle était lourde. Lyndsay de Byres, parent de Darnley, lui dispute cet honneur,



implore les barons, les prie de ne pas lui enlever son droit et de lui accorder la permission de se battre pour sa cause. Morton lui cède le pas et le prie d'accepter sa propre épée, le vieux glaive (*two-handed*) qui avait appartenu au guerrier célèbre Archibal Bell-the-Cat, énorme instrument que l'on suspendait derrière l'épaule comme un carquois, la poignée se trouvant au niveau du casque et la pointe touchant la terre.

Lyndsay s'arme, s'agenouille devant la ligne de bataille, prie Dieu à haute voix de fortifier son bras contre le criminel, et attend Bothwell. Ce dernier, ardent au combat qui devait terminer la querelle, essaie inutilement de vaincre les résistances de la reine; elle s'oppose à la rencontre. Ce fut peut-être la plus imprudente et la plus folle marque de tendresse que lui donna Marie; sur l'écusson déjà souillé de son amant, elle imprimait une tache ineffaçable, celle de lâcheté. Alors les soldats de Marie se débandent, passent à l'ennemi et la laissent seule avec Bothwell, soixante hommes et les arquebusiers. Elle parcourt les rangs, montée sur son palefroi, harangue, implore, sollicite les soldats, et ne peut en retenir un seul. Enfin, la désertion étant complète, elle demande à parler.

« Oui, répond Grange, si vous renvoyez cet homme qui est près de vous; l'assassin du roi.

— Je quitterai le duc, et me remettrai entre vos mains, si vous me promettez obéissance. »

On promet; et l'imprudente se livre. Bothwell, avec lequel elle se consulte un moment et qu'elle prend à part, hésite; elle lui prouve que tout est perdu, qu'il faut se quitter.

« Me tiendrez-vous, lui demande Bothwell, la

promesse que vous m'avez faite de ne m'abandonner jamais ?

— Oui. »

Elle lui tend la main ; c'était un dernier adieu. Il remonte à cheval, et part au galop<sup>1</sup>. Ces deux personnes étaient destinées à ne plus se revoir. Traitée d'abord avec courtoisie par les vainqueurs, Marie veut faire parvenir une lettre aux chefs de son parti, aux Hamiltons.

« Cela est impossible, madame, dit Grange.

— Comment ! osez-vous me traiter en prisonnière ? J'en appelle à votre parole. Vous m'avez promis obéissance. »

On ne l'écoute pas ; elle éclate en reproches. Comme à son ordinaire, le danger la réveille, le malheur l'excite, l'irritation met en saillie les éléments violents et tragiques de son caractère.

« Lyndsay, dit-elle à celui que nous avons vu paraître tout à l'heure, l'un des plus farouches parmi les barons confédérés ; — Lyndsay, votre main ! »

Il tendit cette main qu'il dégagea du gantelet de fer. Elle y plaça la sienne.

« Par cette main, s'écria-t-elle, que vous tenez dans la vôtre, j'aurai votre tête<sup>2</sup> ! »

Elle ne prit point la tête de Lyndsay, et donna la sienne. A Édimbourg, le peuple l'accueille par des huées. On la nomme adultère, meurtrière et infâme ! Elle était surtout, à leurs yeux, catholique et comme telle digne de mort. Les femmes l'entourent et la couvrent de malédictions. Les soldats font passer

1. Ducroc, lettre à Catherine de Médicis. Bibliothèque nationale.

2. Archives d'Angleterre, Drury à Cecil, 18 juin 1567.

sous ses yeux une bannière sur laquelle on a peint Darnley assassiné, et au-dessous : *Vengeance!*

Enfermée et gardée à vue dans la maison du prévôt, elle est séparée de ses femmes, et reste toute la nuit, seule, dans les larmes, entendant le pas mesuré des sentinelles qui la surveillent. Le matin elle voit encore, à travers les barreaux de sa fenêtre, la bannière accusatrice suspendue en face de ses croisées; raffinement d'habile cruauté, que le génie humain sait reproduire à toutes les époques, chez tous les peuples, envers toutes les victimes, innocentes ou coupables. Ce besoin infernal de faire saigner la victime, cette jouissance cherchée dans l'agonie d'une créature misérable, arrêterent le tombereau de Marie-Antoinette, devant les Tuileries, celui de Bailly sur le Champ de Mars. Cet aspect la jette dans le délire<sup>1</sup>; elle arrache ses vêtements, et se montre presque nue aux bourgeois, que la compassion saisit et qui s'armaient pour la délivrer, lorsque les seigneurs, craignant ce mouvement, la firent monter sur un mauvais cheval, à peine vêtue, la figure souillée de boue, ruisselante de larmes, entre Lyndsay et Ruthwen, deux animaux sauvages sous figures d'homme. De sa prison elle avait essayé de faire parvenir à Bothwell une lettre qui lui réitérait la promesse de ne l'abandonner jamais. La lettre fut interceptée, et l'on redoubla de rigueurs.

Enfin elle arrive à sa prison, au château de Lochleven, propriété de Douglas, un des confédérés, château situé au milieu d'un lac; Marie n'a plus un seul ami, pas même Ducroc, témoin de tant d'imprudences.

1. Jean Beaton à son frère, 17 juin 1567.

contre lesquelles il s'est inutilement efforcé de la garantir ; Ducroc s'entend avec les barons pour placer la couronne sur la tête de Jacques I<sup>er</sup>, fils de la reine. Balfour, impliqué d'une manière si terrible dans l'assassinat de Darnley et ami intime de Bothwell, achète son propre salut en livrant les secrets de son ami, une cassette d'argent contenant les lettres de Marie à Bothwell et le célèbre *band* pour l'assassinat de Darnley. Les originaux de ces lettres et de ce *band* ne s'étant pas retrouvés, il est vraisemblable que les seigneurs compromis comme Bothwell et Balfour dans le complot contre Darnley, ont profité de l'occasion pour détruire la preuve matérielle du crime. Quant à la correspondance originale de Marie et de Bothwell, on prétend que Jacques I<sup>er</sup>, fils de Marie Stuart, s'empessa d'anéantir les traces accusatrices des erreurs maternelles. Les défenseurs de Marie ont constamment repoussé comme fausses les lettres que Buchanan a publiées, et qui cependant, comme le dit très-bien Robertson, contiennent des détails tellement circonstanciés et se rapportent si exactement aux dépositions des témoins, qu'il est difficile de ne pas en admettre l'authenticité.

Après l'explosion du *Kirk in the field* et la mort de Darnley, Knox avait pris la fuite et laissé le champ libre aux passions de la jeune femme qui, remplissant la scène, comme nous venons de le voir, a mieux servi la cause protestante que mille prédications n'auraient pu le faire. Marie enfermée à Lochleven, le prédicateur reparait ; et quelle satire, et quelle ironie, et quelle violence font retentir alors la chaire d'Édimbourg ! Les paroles de ce Bossuet-Marat tombent de la tribune sainte, *canonnant*, comme dit Randolf, à boulets rouges. Il enflamme le populaire, aide de

toute sa puissance les confédérés, établit le calvinisme en Écosse, perd définitivement Marie Stuart, — autre Armide, symbole dangereux et exécré du papisme, — et creuse à la fois le tombeau de cette malheureuse femme et le sillon de puritanisme invincible où germèrent les longues guerres du Covenant.

## VII

Emprisonnement de Marie. — Sa fuite de Loohleven. — Conclusion.

Marie était vaincue avec le catholicisme. Elle était vaincue par ses fautes, vaincue par ses passions ; il ne lui restait que cet ascendant de sa parole et de sa beauté, de sa séduction et de sa grâce, prestiges qui ne l'abandonnèrent qu'au moment où la hache de Fotheringay termina son agonie. Murray son frère naturel, dont l'adresse et la prévoyance n'ont touché qu'aux intrigues et non pas aux crimes esquissés par nous, s'entend avec Élisabeth et s'empare de la régence. On le reconnaît pour chef du royaume. Il fait exécuter sommairement et presque sans forme de procès les instruments subalternes du meurtre de Darnley ; il se hâte, « car leurs confessions, dit Bedford, le mettaient dans un grand embarras, parce qu'elles accusaient ses amis, ses confidents, les seigneurs qui avaient porté Murray à la régence. » On poursuit Bothwell, qui s'échappe, passe en Norwége, arme quelques vaisseaux, fait la piraterie, et meurt quelques années plus tard dans un cachot de Norwége, sans pain et sans feu. Ce fut au milieu de ces

événements et n'ayant plus pour ressource qu'elle seule, que Marie Stuart trouva moyen de quitter sa prison et d'échapper à la geôlière redoutable qu'on lui avait donnée.

Une des plus curieuses découvertes accomplies par les investigateurs que j'ai cités, c'est une lettre italienne datée du 21 mai 1558, et dans laquelle l'envoyé du grand-duc Cosme de Médicis, Petrucci, raconte à son maître, dans le plus grand détail, *la manière dont la reine d'Écosse est parvenue à s'échapper de Lochleven*<sup>1</sup>. Si l'on rapproche de la charmante narration que Walter [Scott a brodée sur ce canevas<sup>2</sup> la trame antique des faits véritables, dans leur simplicité et leur nudité, on admirera l'instinct divinatoire du poète et cette pénétration puissante qui lui ont tout appris sur les caractères qu'il mettait en jeu. Souvent Walter Scott s'est trompé, volontairement ou à son insu, quant aux dates, aux incidents, aux costumes et détails archéologiques; les âmes et les esprits dont il ressuscitait les passions ne lui ont jamais échappé. C'est le *clarificateur* de l'histoire, comme l'a dit Hazlitt par un barbarisme expressif, *the clarifyer of history*. L'enthousiaste Douglas, le calviniste Dryfesdale, la coquette, l'impérieuse, l'imprudente, la charmante Marie, la vieille lady Douglas, sont des portraits dignes de Holbein, dont la vérité semble plus digne d'éloge, à mesure que l'on approfondit les documents de l'histoire.

La mère du régent Murray, femme dure et violente, chargée de garder la captive avec un petit-fils de dix-

1. « Modo che la regina di Scotia ha usato per liberarsi della prigione. » Collection du prince Labanoff. (Extrait des Archives médicéennes.)

2. *The Abbot*.

huit ans, George Douglas, que les malheurs et la beauté de Marie touchèrent et enflammèrent. Il résolut de tromper sa mère et de sauver Marie. Son premier plan ne réussit pas. Il lui fit revêtir un habit de paysanne semblable en tout au costume porté par la blanchisseuse du château. Déjà la reine mettait le pied dans la barque qui allait l'emporter, lorsque la blancheur et la forme de ses mains la trahirent. Le batelier donne l'alarme; elle est ramenée dans sa prison. La grand'mère de Douglas le chasse de la forteresse; mais le jeune homme y avait laissé un confident et un camarade, page de sa grand'mère, plus jeune que lui, et qu'il aimait tant, qu'on appelait ce dernier le *petit Douglas*. George parti, le « petit Douglas » se charge de l'entreprise et la mène à bonne fin. La châtelaine était à table, et son page la servait. Il s'approche de la table, laisse tomber comme par mégarde une serviette sur la clé du château déposée auprès de la douairière, et continue son service. Quelques minutes s'écoulent, la clé reste oubliée; le page la relève, l'emporte avec le linge, et court vers Marie Stuart. Celle-ci se dirige vers la porte d'entrée, la franchit, laisse le page la refermer en dehors pour arrêter toute poursuite, se jette dans un bateau amarré pour le service de la garnison, et rame elle-même. Il y avait des vedettes postées dans les environs par les amis de Marie. A peine le bateau est-il en mouvement, un homme, étendu sur le gazon de la rive opposée et placé là comme sentinelle par les Hamiltons, vit la barque glisser sur les eaux et s'avancer portant une femme debout, tenant par la main une jeune fille. Le voile blanc de la reine, bordé d'une frange pourpre, signal convenu de sa délivrance, flottait au vent. Bientôt les chevaux de George Dou-

glas et de lord Seaton accoururent au galop sur la herge : « Spiegato un suo velo bianco, con un fioco « rosso, fe il segno concertato a chi l'attendeva, che « ella veniva, al quale segno quello che era disteso « in terra su la riva del lago levatossi e con un altro « segno advisati li cavalieri del vilagio, etc. » La reine s'élançe aussitôt à cheval, part au galop, traverse le Frith, ne s'arrête que pour écrire à Bothwell, et atteint le château d'Hamilton, où bientôt une armée de six mille hommes, convoqués sous sa bannière par les Hamiltons, vient la rejoindre.

On sait que cette armée fut complètement battue à Langsyde. Elle fit assurément peu de résistance; la perte qu'elle causa aux ennemis fut d'un seul homme<sup>1</sup>. Marie, placée sur une colline, voit cette déroute, prend la fuite, atteint l'abbaye de Dundrennan, fait dix lieues d'une seule traite, au galop, et, saisie d'effroi, se réfugie en Angleterre. C'est toujours ce premier mouvement qui décide les actions de Marie et qui la ruine. Sa cause n'était pas désespérée; en l'absence de Bothwell, et soutenue par les Hamiltons, elle eût pu rétablir ses affaires. Mais cette femme qui eut toujours l'élan du courage, n'eut jamais le courage de la patience. On lui représente vainement qu'Élisabeth est sa plus réelle ennemie; elle veut tenter le sort. « C'est ma requête pressante, écrit-elle à cette reine (dans une lettre datée de Workington et conservée au Musée britannique)<sup>1</sup>, que Votre Majesté m'envoie chercher le plus tôt possible; car ma condition est pitoyable, je ne dis pas pour une reine, mais pour une simple bourgeoise. Je n'ai pas d'autre

1. *Advertissement of the conflic in Scotland*, Archives d'Angl., 16. mai 1568.

2. *Mary to Elisabeth*, *Caligula*, c. I, fol. 68.



vêtement que celui qui me couvrait quand j'ai quitté le champ de bataille. Le premier jour, j'ai fait soixante milles à franc étrier, et depuis, je n'ai osé me mettre en route que la nuit. »

Elle se livrait donc follement à cette femme orgueilleuse, qu'elle-même avait courroucée en s'emparant de ses armes et de ses titres, à une femme plus âgée qu'elle, jalouse, pleine de prétentions et de vanité, ayant tous les amours-propres, depuis la fierté la plus haute jusqu'à la coquetterie la plus puérile; odieuse créature qui avait employé l'argent anglais à soudoyer des traîtres autour de Marie, qui l'avait entravée, entourée de pièges, embarrassée, trompée et perdue autant qu'il était en elle; qui ne l'avait pas jetée dans le danger, il suffisait bien des imprudences de Marie pour la perdre, mais qui l'avait poussée et précipitée vers le dernier abîme; s'entendant avec ses ennemis pour la renverser, avec ses amis pour la trahir, avec les bourgeois pour détruire son autorité, avec les calvinistes pour la diffamer. Élisabeth fut joyeuse quand elle eut mis la main sur cette femme qui la gênait. Elle traîna en longueur le procès intenté par Murray contre sa sœur; elle se plut à prolonger l'agonie et le déshonneur de Marie Stuart, et affectant une impartialité souveraine, heureuse de satisfaire sa vengeance, son orgueil et son dépit, elle laissa le glaive suspendu cruellement pendant près de vingt années au-dessus de la tête de Marie. Un jour il arrive que la prisonnière semble dangereuse à sa geôlière; aussitôt Élisabeth résout de la tuer, non par le bourreau, mais par l'assassinat.

C'était en septembre 1572; le parti catholique de la captive se relevait. L'Écosse était lasse de Murray;

le joug des seigneurs qui avaient tué Darnley et livré à la potence leurs complices inférieurs paraissait dur au peuple; les Hamiltons étaient en campagne pour la reine, lorsque le catholicisme frappa un grand coup, si grand qu'il vibre encore. Les Guises que Charles IX soutenait et qui traînaient à leur suite les municipalités catholiques, voulurent en finir avec le protestantisme en France. La plupart de ceux qui les gênaient furent massacrés en une nuit. La Saint-Barthélemy eut lieu. Tout le Midi tressaillit de joie. Le Vatican se para de fleurs et s'illumina de cierges. On vit rire Philippe II, qui n'avait jamais ri<sup>1</sup>. Ce qu'il y eut de rage et de douleur dans le Nord protestant est difficile à peindre.

Pendant que les courtisans d'Aranjuez s'étonnaient de voir un rayon et un sourire sur la figure de leur maître, Élisabeth, la reine du protestantisme, recevait l'ambassadeur français dans une chambre tendue de noir, éclairée par des cierges comme un cénotaphe, au milieu des seigneurs en deuil, le front baissé, elle-même en deuil, tous gardant un silence profond, ne daignant lui adresser d'autres reproches que ce menaçant silence. Calvinistes d'Écosse, anglicans de Londres et des provinces, ne désiraient que vengeance, massacre pour massacre, sang pour sang. Les catholiques des deux royaumes, pleins de joie et d'espoir, prenaient les armes et répétaient le nom de Marie Stuart; c'était une sainte et une victime. En politique, un personnage qui semble dangereux, qui est faible et qui est haï, n'a pas longtemps à vivre. La première mesure à laquelle pensèrent non-seulement Élisabeth, mais les protestants, Cecil, Leices-

1. Saint-Goar, ambassade d'Espagne; manuscrit, Bibl. nationale.

ter, les Communes, les pairs, ce fut la mort de la captive, espérance, centre et instrument des mouvements catholiques. Burghley, ministre d'Élisabeth, demande officiellement aux évêques anglicans si en de telles circonstances la mort de Marie Stuart est légitime. Leur réponse affirmative existe au Musée britannique<sup>1</sup>. A peine la réponse des évêques est-elle rédigée, la chambre des Communes rédige la sienne : une pétition, aussi calme par le style que résolue au meurtre, demande la tête de Marie. Cette ardeur à tuer une reine effraie Élisabeth, qui n'aimait pas ces manifestations contre la royauté, et qui savait que, lorsqu'on touche à une couronne, toutes les couronnes tremblent. Elle ordonne le silence; il lui semble plus convenable et meilleur d'assassiner en secret, par trahison, moyennant un infâme marché, sans montrer la main qui frappe, sans se trahir, sans encourir le blâme du monde et de l'histoire, la déplorable femme qui lui avait demandé protection et asile. Robertson, qui n'a pas connu la correspondance secrète, récemment explorée, entre les divers agents d'Élisabeth, s'est trompé complètement sur les intentions de cette reine et les manœuvres des barons écossais. Il ne s'agissait pas de remettre Marie Stuart entre les mains du régent, mais de la faire égorger par les Écossais dès qu'elle aurait mis le pied en Écosse. Ce fait, aujourd'hui avéré, est un des plus curieux entre tous les crimes dont l'histoire, qui n'est pas pauvre de crimes, s'enrichit à mesure que l'on descend dans ses cavernes.

Un Killigrew, ancêtre de ces Killigrew qui jouèrent ensuite à la cour des Stuarts un rôle si bouffon, reçut

1. *Caligula*, c. II, fol. 221.

d'Elisabeth, de Cecil et de Leicester, seuls complices du meurtre résolu, la confiance de ce projet. Il partit pour l'Écosse avec des instructions détaillées, dont il accomplit la teneur avec beaucoup de soin, de zèle et d'activité. Il était question de livrer la captive aux mains de ses ennemis écossais, sous la condition, par eux, de la tuer secrètement, rapidement et sans compromettre Élisabeth. Ces derniers y consentirent et demandèrent de l'argent ; on en promit, moins qu'ils en exigeaient. Les choses en étaient là, et l'on marchandait avec une activité commerciale le sang de Marie, quand le principal vendeur du meurtre, le régent Mar, qui avait succédé à Murray assassiné, expira tout à coup ; ce fut le salut de la princesse. Déjà un nommé Elphinstone et le prieur de Dumferling s'étaient chargés des menus détails de l'assassinat ; Cecil avait écrit lettres sur lettres pour en presser l'exécution ; Killigrew avait mené la chose avec toute l'habileté possible. Cette mort inattendue rompit des négociations tramées avec tant de secret, que trois siècles et les recherches de vingt historiens n'en avaient pas soulevé le premier voile. Toutes les lettres relatives à cet assassinat convenu sont conservées dans les Archives d'Angleterre<sup>1</sup> et au Musée britannique<sup>2</sup>, et viennent d'être imprimées par M. Patrick Fraser Tytler, dans son *Histoire d'Écosse*. Elles ne laissent pas subsister le moindre doute. Il faut y voir avec quelle simplicité et quelle innocence ces hommes

1. Killigrew to Burghley, 23 novembre 1572, ms. — Id., 23 novembre 1572. — Id., 14 septembre 1572. — Id., 29 septembre 1572. Id., 9 octobre 1572. — Id., 13 octobre 1572. — Id., 19 octobre 1572.

2. Les preuves historiques de ce fait sont tellement nombreuses, que les lettres relatives aux intrigues et négociations de Killigrew occuperaient environ cent pages in-8°.

d'Etat s'entretiennent de *la grande affaire*, de *la chose en question*, de *faire ce qui est dit*, de *faire et cætera* (*to do etc.*), de *dépêcher l'affaire*, ce qui signifie vendre et acheter la tête d'une femme. « Les Écossais nous livreront leurs otages dans les champs, dit Killigrew, pour gage et garantie de *l'affaire*. Nous ne les garderons pas longtemps, tout sera fini en quatre heures <sup>1</sup>. »

Sa vie était sauve et sa cause perdue. Knox put se réjouir du fond de son lit de mort. Les catholiques n'osaient plus remuer en Écosse et en Angleterre. Je ne parle pas de l'Irlande catholique, dont la barbarie était si complète, que l'on s'occupait seulement de ce pays pour aller, de temps à autre, mettre le feu à ses cabanes. L'Irlande envoya vers cette époque au duc d'Argyle un ambassadeur, « lequel, dit Randolph, fit le voyage à pied, couvert d'un manteau de couleur safran, sans chemise et sans bas. On le reçut ; mais il ne voulut ni se raser, ni mettre une chemise, ni coucher ailleurs que dans la cheminée, sur les cendres. » L'Écosse était plus avancée. On a vu cependant combien elle respectait peu le sang des hommes ; — quels étaient ces barons toujours prêts à planter leur poignard dans la poitrine qui leur faisait obstacle, et ce Knox, adversaire de Marie Stuart et du Midi, résumé dans sa conduite et sa doctrine l'austère et implacable moralité de la réforme septentrionale. Knox meurt à soixante-sept ans, dans sa maison d'Édimbourg, heureux, satisfait, assouvi après cette œuvre. Son histoire est celle de la révolution qu'a dirigée sa volonté. Désintéressé, ardent, farouche, le remords de ses cruautés le frappa vaguement, lorsque, se soule-

1. *Caligula*, c III, fol. 370, 373, 364.

vant sur son lit funèbre, il essaya de justifier et de laver la tache de sa vie. « Plusieurs m'ont reproché et me reprochent, dit-il, ma sévérité et ma rigueur. Dieu sait que mon cœur n'eut jamais de haine contre les personnes sur lesquelles je fis tonner les jugements de Dieu. Je n'ai détesté que leurs vices, et j'ai travaillé de toute ma puissance à les gagner au Christ. Que je n'aie été clément pour aucun crime, de telle condition qu'il fût, je l'ai fait par crainte de mon Dieu, qui m'avait placé dans les fonctions du saint ministère et qui m'appelle à lui rendre compte. Pour vous, mes frères, combattez le bon combat, faites l'œuvre de Dieu avec courage et une volonté entière. Dieu vous bénira d'en haut, et les portes de l'enfer ne prévaudront pas ! »

Ses derniers soupirs furent une malédiction et une prophétie. Grange avait déserté la cause des barons et pris en main celle de la reine. Knox lui envoya dire qu'il eût à mettre bas les armes, ou que le bras de Dieu s'appesantirait sur lui. « Sors de ta tanière de brigand, lui écrivait Knox, ou bientôt on viendra t'en tirer ; je t'annonce, de par le Dieu qui se venge, que tu seras pendu au gibet sous le soleil ardent<sup>1</sup>. » Un mois ne s'était pas écoulé depuis la mort de Knox, que Grange, « vrai chevalier, humble, gent, doux et agneau dans la maison, mais lion au combat, personnage fort, vigoureux, de belles complexion et proportion, dit Melvil<sup>2</sup>, » marchait au supplice, conduit par l'ami de Knox, un soldat-prêtre, nommé David Lyndsay, qui pendit Grange au gibet, sous le soleil ardent, en chantant les psaumes en écossais.

1. Thomas Mac-Crie. *Life of John Knox, etc.* Edinburgh, 1812  
2 vol. in-8°. — Londres, Bohn, 1854, in-8.

2. *Melvil's Memoirs*, pag. 257.

Avec la vie de Grange s'éteignait le dernier espoir des Guises et du Midi catholique. Marie n'avait plus de sujets; son fidèle et dernier serviteur, sir Adam Gordon d'Auchendover, cherchait asile en France. Le parti catholique se décourageait et se démembrait; le duc d'Albe correspondait avec Élisabeth et neutralisait les efforts de son maître Philippe II; Catherine de Médicis négociait avec la reine d'Angleterre, qui feignait de vouloir épouser le duc d'Alençon.

En 1574, treize années avant la mort de Marie, sa couronne était en débris. Elle passa ces longues années à lutter inutilement contre la fatalité qui la pressait, à correspondre avec le Midi dont elle était le représentant vaincu, à implorer et à taquiner Élisabeth, enfin à éveiller cet intérêt triste et passionné qui conduisit le duc de Norfolk à l'échafaud. Le seul espoir de salut pour elle eût été le silence, le repos et le renoncement; elle ne put s'y soumettre. Après dix-huit ans d'une captivité dont le martyre brisa son cœur sans apaiser l'activité de son esprit, le bourreau parut, la hache tomba, — provoqués par cette lettre de Marie à Élisabeth qu'elle plaignait charitablement « d'être vieille, hors d'âge, insultée par ses jeunes amants, et raillée par l'Europe. »

Nous la laisserons sur le seuil de cette prison qui est sa tombe. Les documents publiés par le prince de Labanoff, Von Raumer et Gonzalès la montrent à cette époque, aussi empressée et aussi habile à tramer du sein de son cachot des intrigues dangereuses et en définitive funestes, que pendant sa liberté. Qu'il nous suffise d'avoir jeté quelque lumière sur cette âme de femme, qui exagéra les défauts, les faiblesses et les ressources de la femme. Jamais le poète par excellence, Dieu qui prépare la scène de nos passions bri-

sées contre la nécessité, ne jeta une créature humaine dans les conditions d'un drame plus tragique.

Ce n'est point, on le voit, par une affectation de rhéteur que j'ai montré le Midi et le Nord, le calvinisme et le catholicisme, Knox et Marie Stuart face à face, l'un comme symbole du devoir poussé jusqu'à la barbarie, l'autre comme type de la volupté, de l'entraînement et de la passion. Je m'arrête au moment où leur lutte s'achève. Les passions nationales ont consacré des volumes à ces deux personnages diversement coupables. Quant à Marie, les chroniques modernes n'offrent point de problème plus intéressant ; si sa vie avait été angélique et son malheur immérité, la mémoire des peuples l'eût couronnée en l'oubliant, comme elle a fait de Jane Gray. Si, dans cette âme ardente, il y avait eu plus de vice que de passion, elle eût été dormir dans un coin impur de l'histoire, avec les monstres tels qu'Isabeau, Messaline, ou la Brinvilliers.

Mais c'est un être sensible, éloquent, passionné, jeune, beau, souvent coupable, trop souvent criminel, instrument d'un parti puissant qui se charge de son apothéose, adversaire du parti contraire qui la traîne dans la fange des calomnies ; c'est quelque chose de si triste et de si passionné, de si déchu et de si lumineux, de si violent et de si débile, de si hautain et de si tendre ; c'est une âme si impétueuse, un esprit si distingué, un cœur si souvent déçu, que jamais la transformation épique dont les races humaines ont le besoin ne s'est exercée sur un sujet plus favorable. Malheur aux êtres sublimes qui provoquent l'incrédulité par une perfection trop complète, une vertu trop haute, une grandeur trop pure. Jeanne d'Arc est à peine comprise ; les peuples n'ont pas eu le secret de cet ange guerrier.



Mais le protestant par son aversion, le catholique par sa sympathie, la femme par ses dévouements, le vieillard par ses tristesses, le jeune homme par ses désirs, tout le monde a compris l'héroïne de Fotheringay; elle remuait toutes les fibres humaines, haines et amours, tout ce qui est passion, préjugé, mouvement populaire, noble pitié, tous les enthousiasmes, tous les souvenirs et toutes les faiblesses.

FIN.

## TABLE DES MATIÈRES

---

Du Théâtre anglais avant Shakspeare et des dramaturges ses contemporains .....	3
La jeunesse de Shakspeare .....	57
Roméo et Juliette.....	93
Shakspeare traducteur de Montaigne.....	115
Drames merveilleux et fantastiques. ....	145
Drames historiques .....	193
Traductions des langues néo-teutoniques dans les idiomes néo-latins.....	313
La représentation d'une pièce de Shakspeare en 1613....	329
Nouveaux documents sur Marie Stuart (1540-1570).....	363

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)