

blèmes d'art. Ce sont les œuvres qui jugent les théories, et en dernier ressort. Mais c'est beaucoup que de poser des points d'interrogation et de chercher le défaut des systèmes en vigueur. S'il doit y avoir un renouvellement de l'art dramatique, il est probable que ce renouvellement s'accomplira en effet dans le sens indiqué par M. Zola, et que la part de la convention y sera réduite à son minimum. Mais il est certain que ce renouvellement s'accomplira par l'apparition d'un talent nouveau et non par la mise en œuvre d'une formule. Il n'en va pas du théâtre comme du roman. Les grands auteurs ne font pas école. Où sont les élèves de Molière? Où ceux de Beaumarchais? Il est au contraire des élèves de Balzac, de George Sand, de Flaubert. La raison en est précisément dans le caractère de synthèse, propre à la création dramatique. Chaque auteur de génie a sa vue d'ensemble, et c'est le résultat de cette vue qu'il met sur la scène tout entier, si bien que, pour l'imiter, il faudrait exactement voir comme lui, c'est-à-dire être lui, au lieu que, dans le livre, les descriptions, la façon de disposer les parties, la méthode enfin, peuvent être l'objet d'une imitation plus ou moins habile. S'il y a une conclusion à tirer des articles de M. Zola, c'est que le théâtre contemporain manque d'auteurs de génie depuis bien des années, et que ceux qui n'ont que du talent se stérilisent par l'abus du procédé. Le malheur est que ce n'est pas là une situation bien nouvelle. De tout temps il en

a été ainsi dans l'interrègne des grands écrivains. N'importe. Il valait la peine de le constater courageusement, et si le livre de M. Zola n'a d'autre résultat que de faire chercher quelques jeunes gens encore inconnus, l'auteur aura bien mérité des Lettres — une fois de plus.

V

UNE HYPOTHÈSE SUR SHAKESPEARE

Un des premiers essayistes de ce temps-ci, M. James Darmesteter, vient de nous donner (1) une édition classique de *Macbeth*, en tête de laquelle il a mis une introduction qui n'est rien moins que l'histoire du génie de Shakespeare. M. Darmesteter appartient à cette élite de travailleurs qui se sont voués, à la suite de la guerre, au relèvement des hautes études dans notre pays. Si la critique contemporaine doit être rajeunie, c'est de ce côté-là que lui viendra son rajeunissement. L'analyse scientifique des textes, l'application de la méthode inductive dans sa pleine rigueur, un ardent amour de l'exactitude, telles sont les qualités qui distinguent ces représentants, chez nous, des fortes méthodes allemandes. Le noble Charles Graux, si tôt ravi à ses amis et à la France, était un des premiers de ce groupe. M. James Darmesteter

(1) 1882.

montre une fois de plus dans cette préface qu'il joint à ces dons d'investigation érudite et stricte les plus beaux dons d'écrivain. Sa phrase vive et pittoresque décèle l'humaniste dans le philosophe. La rencontre est plus rare qu'on ne le croirait. Voici un bref résumé de ce remarquable morceau.

L'œuvre de Shakespeare est si démesurée qu'elle a d'abord écrasé la critique. Devant la splendeur de l'invention, la magnificence du style, l'intensité du rêve, la profondeur de la psychologie, le débordement de l'effusion lyrique, on s'est incliné comme devant une sorte de prodige. Le livre que l'auteur de *la Légende des siècles* a consacré à l'auteur de *la Tempête* peut être donné comme l'exemple le plus frappant de cette critique adoratrice et prosternée que M. Darmesteter définit très justement : l'École de la Révélation. Coleridge avait déjà résumé d'un mot tout ce que Victor Hugo a dit de Shakespeare, il l'avait appelé le *murianous*, l'homme aux dix mille âmes. Les confusions de dates étaient venues ajouter à cette sorte de mystère dont l'œuvre du grand Anglais demeurait enveloppée. A quelle époque avait-il produit telle comédie, tel drame, tel poème ? Fresque démesurée et passionnante, cette œuvre apparaissait dans un mirage d'apothéose. Tout au plus les analystes démêlaient-ils la faculté maîtresse qui avait présidé à la naissance de tant de créations, presque monstrueuses de nombre et de vie. Des historiens de la littérature caractérisaient, de leur côté, les

prédécesseurs du poète. Ils mesuraient, pour ainsi dire, le degré de la température où cette fleur énorme de son génie avait poussé. Aucune de ces études n'abordait directement l'histoire de ce génie lui-même. Il y manquait l'analyse des procédés de style, cette forme vraiment naturaliste de la critique historique. MM. Furnivall et Dowden ont été, nous dit M. Darmesteter, les deux initiateurs à cette analyse du style shakespearien. Initiation bien récente, car c'est en 1874 seulement que M. Furnivall a fondé la *New Shakespeare Society*, dont le groupe a produit le mouvement d'idées que M. Darmesteter nous résume aujourd'hui.

On peut classer les pièces de Shakespeare dans leur ordre historique par des renseignements de faits et des renseignements de forme. Les premiers sont fournis par des documents précis : date de la première édition des pièces, témoignages directs des contemporains mentionnant une pièce ou y faisant allusion, rappel dans cette pièce d'un certain événement historique. On a, par exemple, une édition du *Roi Lear*, de 1608. On en conclut que le *Roi Lear* n'est pas postérieur à 1608. On possède un journal d'un docteur Simon Forman, rendant compte d'une représentation de *Macbeth* à la date du 20 avril 1610. On rencontre dans *la Tempête* une traduction presque littérale d'un passage de Montaigne, et l'on sait que la première traduction des *Essais*, faite par John Florio, date de 1603. On en conclut que *la Tempête* est postérieure à 1603. Quelque ingénieuses toutefois que

puissent être les hypothèses auxquelles ces renseignements de fait servent de prétexte, elles seraient presque stériles sans les renseignements de forme, c'est-à-dire sans les inductions que la structure intime du vers et la qualité du style permettent au commentateur, qu'elles lui imposent même, car ce sont autant d'évidences. Il est assez curieux d'examiner avec M. Darmesteter quelques-unes de ces évidences. Le lecteur y verra un bon exemple des suggestions que peut fournir cette science, toute récente, la philologie.

Le rythme de la tragédie anglaise était primitivement le couplet rimé : deux vers de dix syllabes rimant ensemble. Avec Marlowe, l'admirable poète du *Faust* et de *Tamerlan*, le vers du drame devient le vers blanc, mais le sens finit avec chaque vers. L'absence de la rime est la seule différence entre ce vers nouveau et le vers ancien. Dans les premières pièces de Shakespeare, presque tous les vers sont de cette sorte. La réforme qui est personnelle à notre poète consiste dans l'usage de l'enjambement et dans l'addition à la fin du vers d'une syllabe non accentuée. M. Furnivall a établi d'une façon mathématique l'accroissement du nombre des enjambements. Dans *Peines d'amour perdues*, il y a un enjambement sur dix-huit vers; dans *la Tempête*, il y en a un sur trois. Pareillement les premières pièces de Shakespeare n'offrent presque pas d'exemples de la syllabe ajoutée. Elles envahissent un tiers des vers dans les dernières.

Avec des dissections de cette précision anatomique, et qui portent sur le texte même, il se comprend que la classification des pièces de Shakespeare ait pu devenir vraiment exacte. L'intérêt de cette classification n'est pas seulement technique. Nous pouvons, à la suite de ce travail, accompagner la pensée de Shakespeare étape par étape, et apercevoir comment sa philosophie de la vie s'est transformée avec sa vie même. M. Darmesteter a eu la très saisissante fantaisie de comparer cette vie à un drame en trois actes avec un prologue. Dans chacun de ces quatre divisions se distribue en effet une façon particulière d'interpréter le problème de la destinée.

Le prologue de cette tragédie intellectuelle et sentimentale va de 1588 à 1593. Shakespeare, né en 1564, a par conséquent de vingt-quatre à trente ans. Il fait son apprentissage comme adaptateur, puis comme auteur. Il imite les imaginations de ses contemporains : emphatique et brutal dans les deux *Henri IV*, mièvre et raffiné dans les *Peines d'amour perdues*, amusé au royaume des fées dans *le Songe d'une nuit d'été*, juvénilement passionné dans les *Deux Gentilshommes de Vérone*, mais incapable encore de peindre un caractère et de créer des héros qui vivent. Son génie poétique s'est éveillé. Son génie dramatique demeure en arrière. *Richard III* marque le point où ces hésitations se fixent. Il n'y a qu'un caractère dans *Richard III*; mais qu'il soutient puissamment le drame de son ampleur extraordinaire!

L'acte premier — je continue à exposer le plan conçu par M. Darmesteter — va de 1593 à 1601. Toutes les chaudes fièvres de la jeunesse coulent dans les veines du poète. La verve et la gaieté débordent. C'est la période où la comédie pénètre le drame, éclairant de son rire aux blanches dents les durs combats des passions. Shakespeare est optimiste encore. Les catastrophes se terminent en fêtes, comme dans *Beaucoup de bruit pour rien*, ou, si la fin est triste comme dans *Roméo et Juliette*, rien n'accuse le fond de la nature humaine. A cette période se rattachent — avec *Roméo et Juliette* et *Beaucoup de bruit pour rien* — *Jean sans Terre*, *le Marchand de Venise*, les deux *Henry IV*, *Henry V*, *la Mégère mise à la raison*, *les Joyeuses Commères de Windsor*, *le Jour des Rois*, et enfin ce délicieux *Comme il vous plaira* où déjà se dévoile le sentiment qu'il y a « quelque chose de pourri dans le monde », comme dirait Hamlet. « Souffle, souffle, vent d'hiver, tu n'es pas si dur que l'ingratitude de l'homme... » Ces strophes de la chanson d'Amiens (II, 7) résonnent sous la forêt verte en attendant que la chanson d'Edgar, mêlée aux vents de la tempête qui fouette les cheveux blancs de Lear, fasse un écho terrible à ces premières plaintes, encore romanesques, de la misanthropie, encore résignée.

L'acte second va de 1601 à 1608. Le monde a fait banqueroute aux songes du poète. Les personnages qui hantent la pensée de Shakespeare sont maintenant les bourreaux féroces ou les victimes

lamentables. Hamlet voit le spectre de son père assassiné lui montrer sa mère incestueuse. Othello écoute la voix du traître Iago et presse l'oreiller sur la bouche de Desdemona. Antoine meurt, trahi par Cléopâtre. Troilus entend Cressida murmurer à Diomède les paroles d'amour qu'elle lui disait à lui, hier. Macbeth égorge Duncan. La Mariana de *Mesure pour mesure*, seule dans la grange entourée d'eau, soupire la lamentation que Tennyson a répétée depuis. « Il ne vient pas, » dit-elle. — Elle dit : « Je suis fatiguée, fatiguée, oh ! comme je voudrais être morte... » Timon invoque : « l'heure d'être honnête !... » et maudit l'existence. Les héros ont à lutter contre une puissance trop forte pour eux. Ils tendent les bras, roidissent les reins, crient vers le ciel. Ils sont vaincus. Ophelia, Desdemona, Cordelia penchent la tête comme des lis coupés par le brutal ciseau de la Parque injuste. Le crime et la folie sont maîtres de la scène, entassant destruction sur destruction, pour s'écraser à leur tour sous les décombres. « *Therefore be abhorred — All feats, societies, and throngs of men!*... » Ce cri de Timon est celui que Shakespeare jette à la face de la création décevante et tragique. Il est pessimiste comme Schopenhauer ou Leopardi, et il l'est avec l'outrance d'une sensibilité que rien n'égale dans ses déchainements. Il faut attendre la venue de Balzac pour retrouver une portée de monstres analogue à celle que cette misanthropie met bas dans les heures noires de la quarantième année.

L'acte troisième va de 1608 à 1613. La lutte

cesse dans la pensée du poète, et son regard tombe plus serein sur le monde. Déjà, dans *Antoine et Cléopâtre*, quelque chose décèle comme un apaisement... « Les deux héros sont tellement livrés à l'insouciance de l'instinct, si bien en proie, sans défense, à tous les vents du hasard moral, que l'irresponsabilité du destin les protège et qu'un vague sentiment de pitié s'éveille et les enveloppe. » Cette phrase de Darmesteter résume le travail guérisseur qui s'accomplit dans Shakespeare. Le sentiment de la nécessité le sauve de la misanthropie. Il aperçoit les gigantesques causes dont nous sommes les effets fragiles. Il participe à l'indifférence de la nature immortelle, et, dans la contemplation des lois souveraines, il rencontre la sérénité mélancolique de *la Tempête*. « Nous sommes de la matière dont sont faits les rêves, et nos petites vies sont des îles de sommeil... » A cette époque d'apaisement suprême se rattachent encore *Cymbeline* et le *Conte d'hiver*. En 1616, Shakespeare meurt, retiré dans sa maison de Stratford, laissant à deviner le secret de son âme, — de cette âme complexe et tendre, énergique et sensible, de laquelle il a tiré tant de créations inexplicables. Carlyle a écrit : « De Shakespeare, combien qui reste caché ! Ses douleurs, ses luttes silencieuses, connues de lui seul ! Combien inconnu de lui-même et indicible ! Racines souterraines, sève invisible, travaillant en silence... »

VI

ALCESTE

J'ai devant les yeux (1882) une plaquette de quatre-vingts pages qui m'a paru mériter que la critique ne la laissât point passer sans discussion, d'autant qu'elle me permet, pour ma part, de prouver par un exemple qu'il peut tenir beaucoup d'analyse dans un personnage de théâtre, sans qu'il cesse pour cela d'être très scénique et très vivant. Cette plaquette est signée du nom d'un des plus fameux sociétaires de la Comédie-Française, M. Coquelin aîné. *Le Misanthrope* en est le sujet. Ces deux raisons seules vaudraient qu'on lût ces pages. Il y a un intérêt très vif, en effet, à connaître les réflexions qu'inspire à un acteur de grand talent tel ou tel personnage du répertoire. L'acteur se met, pour juger d'un rôle, à un point de vue aussi légitime qu'il est différent du nôtre, à nous spectateurs, qui ne considérons la scène que de notre fauteuil d'orchestre et du dehors. L'acteur, lui, voit les rôles par le dedans. Une réplique lui représente un geste à oser, un effet à produire. Le texte d'un dialogue est pour lui une arme avec laquelle il doit se battre, et qu'il essaye à sa main. Sans doute les chances seront nombreuses pour que ce commentaire du rôle soit trop exclusivement pratique et utilitaire. Il a cet avan-