

« Vasco. Camoëns a tant déployé son vol glorieux, que tes vaisseaux spalmés ont été moins loin. »

Est-il rien de plus admirable que cette société d'illustres égaux se révélant les uns aux autres par des signes, se saluant et s'entretenant ensemble dans une langue d'eux seuls connue?

Mais que pensoit Milton des prédictions heureuses faites aux Stuarts à travers le terrible drame du *Prince de Danemark*? L'apologiste du jugement de Charles 1^{er} étoit à même de prouver à son Shakespeare qu'il s'étoit trompé; il pouvoit lui dire, en se servant de ces paroles d'Hamlet : *L'Angleterre n'a pas encore usé les souliers avec lesquels elle a suivi le corps!* La prophétie a été retranchée : les Stuarts ont disparu d'Hamlet comme du monde.

QUE J'AI MAL JUGÉ SHAKESPEARE AUTREFOIS.
FAUX ADMIRATEURS DU POÈTE.

J'ai mesuré autrefois Shakespeare avec la lunette classique; instrument excellent pour apercevoir les ornements de bon ou de mauvais goût, les détails parfaits ou imparfaits; mais microscope inapplicable à l'observation de l'ensemble, le foyer de la lentille ne portant que sur un point et n'embrassant pas la surface entière. Dante, aujourd'hui l'objet d'une de mes plus hautes admirations, s'offrit à mes yeux dans la même perspective raccourcie. Je voulois trouver une épopée selon les règles dans une épopée libre qui renferme l'histoire des idées, des connoissances, des croyances, des hommes et des événements de toute une époque; monument semblable à ces cathédrales empreintes du génie des vieux âges, où l'élégance et la variété des détails égalent la grandeur et la majesté de l'ensemble.

L'école classique, qui ne mêloit pas la vie des auteurs à leurs ouvrages, se privoit encore d'un puissant moyen d'appréciation. Le bannissement de Dante donne une clef de son génie : quand on suit le prosaïque dans les cloîtres où il *demandoit la paix*; quand on assiste à la composition de ses poèmes sur les grands chemins, en divers lieux de son exil; quand on entend son dernier soupir s'exhaler en terre étrangère, ne lit-on pas avec plus de charme les belles strophes mélancoliques des trois destinées de l'homme après sa mort?

Qu'Homère n'ait pas existé; que ce soit la Grèce entière qui chante au lieu d'un de ses fils, je pardonne aux érudits cette poétique hérésie; mais toutefois je ne veux rien perdre des aventures d'Homère. Oui, le poète a nécessairement joué dans son berceau avec neuf tour-

terelles; son gazouillement enfantin ressembloit au ramage de neuf espèces d'oiseaux. Niez-vous ces faits *incontestables*? Comment comprendrez-vous alors la ceinture de Vénus? Nargue des anachronismes! Je tiens que la vie du père des fables a été retracée par Hérodote, père de l'histoire. Pourquoi donc serois-je allé à Chio et à Smyrne, si ce n'eût été pour y saluer l'école et le fleuve de Mélésigène, en dépit de Wolf, de Woold, d'Ilgen, de Dugaz-Montbel et de leurs semblables? Des traditions relatives au chantre de l'Odyssée, je ne repousse que celle qui fait du poète un Hollandois. Génie de la Grèce, génie d'Homère, d'Hésiode, d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, de Sapho, de Simonide, d'Alcée, trompez-nous toujours : je crois ferme à vos mensonges; ce que vous dites est aussi vrai qu'il est vrai que je vous ai vu assis sur le mont Hymète, au milieu des abeilles, sous le portique d'un couvent de caloyers : vous étiez devenu chrétien, mais vous n'en aviez pas moins gardé votre lyre d'or, et vos ailes couleur du ciel où se dessinent les ruines d'Athènes.

Toutefois, si jadis on resta trop en deçà du romantique, maintenant on a passé le but; chose ordinaire à l'esprit françois, qui sautille du blanc au noir comme le cavalier au jeu d'échecs. Le pis est que notre enthousiasme actuel pour Shakespeare est moins excité par ses clartés que par ses taches; nous applaudissons en lui ce que nous sifflerions ailleurs.

Pensez-vous que les adeptes soient ravis des traits de passion de Roméo et Juliette? Il s'agit bien de cela! Vous n'avez donc pas entendu Mercutio comparer Roméo à un hareng saure sans ses œufs?

Without his roe, like a dried herring.

Pierre n'a-t-il pas dit aux musiciens : « Je ne vous apporterai pas des *croches*, je ferai de vous un *ré*, je ferai de vous un *fa*; notez-moi bien? »

I will carry no crotchets : I'll re you, I'll fa you; do you note me.

Pauvres gens qui ne sentez pas ce qu'il y a de merveilleux dans ce dialogue : la nature elle-même prise sur le fait! Quelle simplicité! quel naturel! quelle franchise! quel contraste comme dans la vie! quel rapprochement de tous les langages, de toutes les scènes, de tous les rangs de la société!

Et toi, Shakespeare, je te suppose revenant au monde, et je m'amuse de la colère où te mettoient tes faux adorateurs. Tu t'indignerois du culte rendu à des trivialités dont tu serois le premier à rougir, bien

qu'elles ne fussent pas de toi, mais de ton siècle; tu déclarerois incapables de sentir tes beautés des hommes capables de se passionner pour tes défauts, capables surtout de les imiter de sang-froid, au milieu des mœurs nouvelles.

OPINION DE VOLTAIRE SUR SHAKESPEARE.
OPINION DES ANGLAIS.

Voltaire fit connoître Shakespeare à la France. Le jugement qu'il porta d'abord du tragique anglois fut, comme la plupart de ses premiers jugements, pleins de mesure, de goût et d'impartialité. Il écrivit à lord Bolingbroke vers 1730 :

« Avec quel plaisir n'ai-je pas vu à Londres votre tragédie de *Jules César*, qui depuis cent cinquante années fait les délices de votre nation! »

Il dit ailleurs :

« Shakespeare créa le théâtre anglois. Il avoit un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connoissance des règles. Je vais vous dire une chose, hasardée, mais vraie : c'est que le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglois. Il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles répandus dans ses farces monstrueuses qu'on appelle *tragédies*, que ces pièces ont toujours été jouées avec grand succès. »

Telles furent les premières opinions de Voltaire sur Shakespeare; mais lorsqu'on eut voulu faire passer ce génie pour un modèle de perfection, lorsqu'on ne rougit point d'abaisser devant lui les chefs-d'œuvre de la scène grecque et française, alors l'auteur de *Méropé* sentit le danger. Il vit qu'en révélant des beautés il avoit séduit des hommes qui, comme lui, ne sauroient pas séparer l'alliage de l'or. Il voulut revenir sur ses pas; il attaqua l'idole par lui-même encensée; il étoit trop tard, et en vain il se repentit d'avoir ouvert la porte à la médiocrité, défié le sauvage ivre, placé le monstre sur l'autel.

Irons-nous plus loin dans notre engouement que nos voisins eux-mêmes? En théorie, admirateurs sans réserve de Shakespeare, leur zèle en pratique est beaucoup plus circonspect : pourquoi ne jouent-ils pas tout entier l'œuvre du dieu? Par quelle audace ont-ils resserré, rogné, altéré, transposé des scènes d'*Hamlet*, de *Macbeth*, d'*Othello*, du *Marchand de Venise*, de *Richard III*, etc.? Pourquoi ces sacrilèges ont-ils été commis par les hommes les plus éclairés des trois royaumes?

Dryden assure que *la langue de Shakespeare est hors d'usage*, et il a repétri avec Davenant les ouvrages de Shakespeare. Shaftesbury déclare que le style du vieux ménestrel est *grossier et barbare, ses tournures et son esprit tout à fait passés de mode*. Pope remarque qu'il a écrit pour la populace, sans songer à plaire à des esprits d'une meilleure sorte; qu'il présente à la critique le sujet le plus agréable et le plus dégoûtant. Tate s'étoit approprié *Le roi Lear*, alors si complètement oublié qu'on ne s'aperçut pas du plagiat. Rowe dans sa Vie de Shakespeare prononce aussi bien des blasphèmes. Sherlock a osé dire qu'il n'y a rien de médiocre dans Shakespeare; que tout ce qu'il a écrit est excellent ou détestable; que jamais il ne suivit ni même ne conçut un plan, mais qu'il fait souvent fort bien une scène. Lansdown a poussé l'impunité jusqu'à refaire *Le Marchand de Venise*. Prenons bien garde à d'innocentes méprises : quand nous nous pâmons à telle scène du dénouement de *Roméo et Juliette*, nous croyons brûler d'un pur amour pour Shakespeare, et nos ardents hommages s'adressent à Garrick. Comme le jeune Diafoirus, nous nous trompons de caresses, de personnes et de compliments : — « Madame, c'est avec justice que le ciel vous a concédé le nom de belle-mère. — Ce n'est pas ma femme, monsieur, c'est ma fille à qui vous parlez. — Où donc est-elle? — Elle va venir. — Attendrai-je, mon père, qu'elle soit venue? »

Écoutons Johnson, le grand admirateur de Shakespeare, le restaurateur de sa gloire : « Shakespeare avec ses qualités a des défauts, et des défauts capables d'obscurcir et d'engourdir tout autre mérite que le sien... Les effusions de la passion, quand la force de la situation les fait sortir de son génie, sont pour la plupart frappantes et énergiques; mais, lorsqu'il sollicite son invention, et qu'il tend ses facultés, le fruit de cet enfantement laborieux est l'enflure, la bassesse, l'ennui et l'obscurité, *tumour, meanness, tediousness and obscurity*. Dans la narration, il affecte une pompe disproportionnée de diction... Il a des scènes d'une excellence continue et non douteuse; mais il n'a pas peut-être une seule pièce qui, si elle étoit aujourd'hui représentée comme l'ouvrage d'un contemporain, pût être entendue jusqu'au bout. »

Sommes-nous meilleurs juges d'un auteur anglois que le célèbre critique Johnson? Et néanmoins, si nous venions dire maintenant en France des choses aussi crues, ne serions-nous pas lapidés? Le malin Aristarque n'auroit-il pas raison, quand il soupçonne certains enthousiastes de caresser leurs propres difformités sur les bosses de Shakespeare?

Si vous vous rappelez ce que j'ai dit des changements survenus dans

la langue écrite et parlée en Angleterre et des deux époques où le normand et l'italien envahirent l'idiome anglo-saxon, vous aurez déjà une idée des compositions de l'Eschyle britannique. On y retrouve le mélange des sujets et des styles du midi et du nord. Dans les sujets empruntés de l'Italie, Shakespeare transporte le naturel de sentiment des nations scandinaves et calédoniennes; dans les sujets tirés des chroniques septentrionales, il introduit l'affectation du style des populations transalpines; passant de la ballade écossaise à la nouvelle italienne, il n'a en propre que son génie : ce présent du ciel étoit assez beau pour s'en contenter.

QUE LES DÉFAUTS DE SHAKESPEARE TIENNENT A SON SIÈCLE.

LANGUE DE SHAKESPEARE. — LANGUE DE DANTE.

Mais s'il n'est pas raisonnable d'offrir pour modèle, dans les Oeuvres de Shakespeare, ce que l'on stigmatise dans les autres monuments de la même époque, il seroit injuste d'attribuer au poète seul des infirmités de goût et de diction auxquelles son temps étoit sujet.

L'orateur de la chambre des communes compare Henri VIII à Salomon pour la justice et la prudence, à Samson pour la force et le courage, à Absalon pour la grâce et la beauté. Un autre orateur, de la même chambre, déclare à la reine Élisabeth que parmi les grands législateurs on a compté trois femmes : la reine Palestina avant le déluge, la reine Cérès après, et la reine Marie, mère du roi Silicus; la reine Élisabeth sera la quatrième. Le roi Jacques I^{er} parle comme le tragique lorsqu'il dit à son parlement : « Je suis l'époux, et la Grande-Bretagne est mon épouse légitime : je suis la tête, elle est le corps. L'Angleterre et l'Écosse étant deux royaumes dans une même île, je ne puis, moi, prince chrétien, tomber dans le crime de bigamie. »

Le *beau style*, vers le milieu du xv^e siècle, étoit un canevas scolastique et subtil, brodé de sentences, de jeux de mots et de *concetti* italiens. Élisabeth auroit pu donner à son poète des leçons de collège; elle parloit latin, composoit des épigrammes en grec, traduisoit des tragédies de Sophocle et des harangues de Démosthène. A sa cour

galante, guindée, quintessenciée, pesante et réformatrice, il étoit du bon ton d'entremêler les locutions angloises d'expressions françaises, et d'articuler de manière à laisser un doute dans les sons, pour produire une équivoque dans les mots.

En France, même afféterie : Ronsard est à sa manière une espèce de Shakespeare, non par son génie, non par son néologisme grec, mais par le tour forcé de sa phrase. Les Mémoires, charmants d'ailleurs, de la savante Marguerite ou *Margot* de Valois, jargonnet une métaphysique sentimentale qui couvre assez mal des sensations très-physiques. Un demi-siècle plus tôt, la sœur de François I^{er} avoit donné des *contes*, lesquels ont du moins le naturel de ceux de Boccace. La *Guisarde*, de Pierre-Mathieu, tragédie classique, avec des chœurs, sur un sujet national, reproduit la phraséologie de Shakespeare : d'Epernon s'écrie :

Venez, mes compagnons, monstres abominables,
Jetez sur Blois l'horreur de vos traits effroyables :
Prenez pour mains des crocs, pour yeux des dards de feux,
Pour voix un gros canon, des serpents pour cheveux;
Changez Blois en enfer, apportez-y vos gênes,
Vos roues, vos gibets, vos feux, vos fouets, vos peines.

Coligny, dans la tragédie qui porte son nom :

O mânes noircissants ès enfers impiteux !
O mes chers compagnons, hé ! que je suis honteux
Qu'un enfant ait bridé mon effroyable audace !
Que me reste-t-il, chétif, pour hontoyer ma race,
Sinon que me cacher et du vilain licol,
De mes bourrelles mains hault estraindre mon col ?

Il est bon de faire ici une observation sur deux hommes que les imaginations à la fois vagues et systématiques de nos jours confondent souvent et fort mal à propos, mêlant les temps, les positions, les supériorités et les souvenirs.

Il n'en fut pas de Shakespeare comme il en fut de Dante : le tragique anglois rencontra une langue non achevée, il est vrai, mais aux trois quarts faite, déjà employée par de grands esprits et des poètes célèbres, Bacon et Thomas More, Surrey et Spenser. Cette langue étoit devenue une espèce de barbare maniérée, grotesquement attifée, surchargée de modes étrangères. Se figure-t-on ce que souffroit Shakespeare lorsque, au milieu d'une vive conception, il étoit obligé d'introduire dans sa phrase inspirée quelques mots d'outre-mer : *Bon ! je proteste !* ou tel autre. Se représente-t-on ce colosse obligé d'enfoncer

ses pieds énormes dans de petits sabots chinois, trébuchant avec des entraves qu'il rompoit en rugissant, comme un lion brise ses chaînes?

Dante, venu deux siècles et demi avant Shakespeare, ne trouva rien en arrivant au monde. La société latine expirée avoit laissé une langue belle, mais d'une beauté morte; langue inutile à l'usage commun, parce qu'elle n'exprimoit plus le caractère, les idées, les mœurs et les besoins de la vie nouvelle. La nécessité de s'entendre avoit fait naître un idiome vulgaire employé des deux côtés des Alpes du midi, et aux deux versants des Pyrénées orientales. Dante adopta ce bâtard de Rome, que les savants et les hommes du pouvoir dédaignèrent de reconnoître; il le trouva vagabond dans les rues de Florence, nourri au hasard par un peuple républicain, dans toute la rudesse plébéienne et démocratique. Il communiqua au fils de son choix sa virilité, sa simplicité, son indépendance, sa noblesse, sa tristesse, sa sublimité sainte, sa grâce sauvage. Dante tira du néant la parole de son esprit; il donna l'être au verbe de son génie; il fabriqua lui-même la lyre dont il devoit obtenir des sons si beaux, comme ces astronomes qui inventèrent les instruments avec lesquels ils mesurèrent les cieux. L'*italien* et la *Divina Commedia* jaillirent à la fois de son cerveau; du même coup l'illustre exilé dota la race humaine d'une langue admirable et d'un poëme immortel.

ÉTAT MATÉRIEL DU THÉÂTRE EN ANGLETERRE AU XVII^e SIÈCLE.

Du temps de Shakespeare de jeunes garçons remplissoient encore les rôles de femmes, les acteurs ne se distinguoient des spectateurs que par les plumes dont ils ornoient leurs chapeaux et les nœuds de rubans qu'ils portoient sur leurs souliers: point de musique dans les entr'actes. Les pièces se jouoient souvent dans la cour des auberges: les fenêtres de la maison donnant sur cette cour servoient de loges. Lorsqu'on représentoit une tragédie à Londres, la salle étoit tendue de noir, comme la nef d'une église pour un enterrement.

Quant aux moyens d'illusion, Shakespeare les rappelle, en s'en moquant, dans *Le Songe d'une nuit d'été*: un homme enduit de plâtre figuroit la muraille interposée entre Pyrame et Thisbé, et l'écartement des doigts de cet homme, la crevasse formée dans cette muraille. Un comparse avec une lanterne, un buisson et un chien, signifioient le clair de la lune. La scène, sans changer, étoit supposée tantôt un jardin rempli de fleurs, tantôt un rocher contre lequel se brisoit un

vaisseau, tantôt un champ de bataille où quatre matamores désignoient deux armées. Pour attirail dramatique, dans l'inventaire d'une troupe de comédiens, on trouve un dragon, une roue pour le siège de Londres, un grand cheval avec ses jambes, des membres de Maures, quatre têtes de Turcs, une bouche de fer, chargée apparemment de prononcer les accents les plus doux et les plus sublimes du poëte. On avoit aussi de *fausses peaux* à l'usage des personnages qu'on écorchoit vifs sur la scène, comme le juge prévaricateur dans *Cambyse*: un pareil spectacle feroit aujourd'hui courir tout Paris.

Au reste, la vérité du théâtre et l'exactitude du costume sont beaucoup moins nécessaires à l'art qu'on ne le suppose. Le génie de Racine n'emprunte rien de la coupe de l'habit; dans les chefs-d'œuvre de Raphael, les fonds sont négligés et les costumes inexacts. Les fureurs d'Oreste ou la prophétie de Joad lues dans un salon par Talma en frac faisoient autant d'effet que déclamées sur la scène par Talma en manteau grec ou en robe juive. Iphigénie étoit accouturée comme M^{me} de Sévigné, lorsque Boileau adressoit ces beaux vers à son ami:

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
En a fait sous son nom verser la Chanmélé.

Cette exactitude dans la représentation de l'objet inanimé est l'esprit de la littérature et des arts de notre temps: elle annonce la décadence de la haute poésie et du vrai drame; on se contente des petites beautés, quand on est impuissant aux grandes; on imite, à tromper l'œil, des fauteuils et du velours, quand on ne peut plus peindre la physionomie de l'homme assis sur ce velours et dans ces fauteuils. Cependant, une fois descendu à cette vérité de la forme matérielle, on se trouve forcé de la reproduire, car le public, matérialisé lui-même, l'exige.

A l'époque de Shakespeare les *gentlemen* se tenoient sur le théâtre, ayant pour siège les planches mêmes, ou un tabouret dont ils payoient le prix. Le parterre, debout et pressé, rouloit dans un trou noir et poudreux: c'étoient deux camps hostiles en présence. Le parterre accueillait les *gentlemen* avec des huées, leur jetoit de la boue et leur crachait au nez en criant: « *A bas les sots!* » Les *gentlemen* ripostoient par les épithètes de *stinkards* et d'animaux. Les *stinkards* mangeoient des pommes et buvoient de la bière; les *gentlemen* jouoient aux cartes, et fumoient le tabac, nouvellement introduit. Le bel air étoit de déchirer les cartes, comme si l'on avoit fait quelque grande perte,

d'en jeter avec colère les débris sur l'avant-scène, de rire, de parler haut, de tourner le dos aux acteurs. Ainsi furent accueillies et respectées, à leur apparition, les tragédies du grand maître : John Bull lançoit des trognons de pomme à la divinité dont il encense aujourd'hui les images. L'insulte de la fortune fit de Shakespeare et de Molière deux comédiens, afin de donner, pour quelques oboles, au dernier des misérables le droit d'outrager à la fois des chefs-d'œuvre et deux grands hommes.

Shakespeare a retrouvé l'art dramatique; Molière l'a porté à sa perfection : semblables à deux philosophes anciens, ils s'étoient partagé l'empire des ris et des larmes, et tous les deux se consolient peut-être des injustices du sort, l'un en peignant les travers, l'autre les douleurs des hommes.

CARACTÈRE DU GÉNIE DE SHAKESPEARE.

Shakespeare est donc admirable encore en raison des obstacles qu'il lui fallut surmonter. Jamais esprit plus vrai n'eût à se servir d'une langue plus faussée; heureusement il ne savoit presque rien, et il échappa par son ignorance à l'une des contagions de son siècle : des chants populaires, des extraits de l'histoire d'Angleterre, puisés dans *Le Miroir des Magistrats*, de lord Buckhurst, des lectures des Nouvelles françoises de Belleforest, des versions des poètes et des conteurs de l'Italie, composoient toute son érudition.

Ben Johnson, son rival, son admirateur et son détracteur, étoit au contraire très-instruit. Les cinquante-deux commentateurs de Shakespeare ont recherché curieusement les traductions des auteurs anciens qui pouvoient exister de son temps. Je ne remarque, comme pièces dramatiques, dans le catalogue, qu'une *Jocaste*, tirée des *Phéniciennes* d'Euripide, l'*Andria* et l'*Eunuque* de Térence, *Les Menechmes* de Plaute et les tragédies de Sénèque. Il est douteux que Shakespeare ait eu connoissance de ces traductions; car il n'a pas emprunté le fond de ses pièces des originaux *translatés en anglois*, mais de quelques imitations angloises de ces mêmes originaux : c'est ce qu'on voit par *Roméo et Juliette*, dont il n'a pris l'histoire ni dans *Girolamo de la Corte* ni dans la nouvelle de *Bandello*, mais dans un petit poème anglois intitulé *La tragique Histoire de Roméo et Juliette*. Il en est ainsi du sujet d'*Hamlet*, qu'il n'a pu tirer immédiatement de *Saxo Grammaticus*.

La réforme sous Henri VIII, en faisant tomber les *miracles* et les *mystères*, hâta la renaissance du théâtre en dehors du cercle des

croyances religieuses; et si l'antiquité grecque n'eût rencontré Shakespeare pour l'empêcher de passer, le classique se fût emparé des lettres angloises un siècle avant son triomphe en France.

Au jugement de Samuel Johnson, et c'est en général l'opinion des Anglois, Shakespeare étoit plutôt doué du génie comique que du génie tragique : la critique remarque que dans les scènes les plus pathétiques le rire prend au poète, tandis que dans les scènes comiques une pensée sérieuse ne lui vient jamais. Si nous autres François nous avons de la peine à sentir le *vis comica* de Falstaff, tandis que nous comprenons la douleur de Desdémone, c'est que les peuples ont différentes manières de rire, et qu'ils n'en ont qu'une de pleurer.

Les poètes tragiques trouvent quelquefois le comique, les poètes comiques s'élèvent rarement au tragique : il y a donc quelque chose de plus vaste dans le génie de Melpomène que dans l'esprit de Thalie. Quiconque représente le côté souffrant de l'homme peut aussi représenter le côté gai, parce que celui qui saisit le *plus* peut saisir le *moins*. Au contraire, le peintre qui s'attache aux choses plaisantes laisse échapper les rapports sévères, parce que la faculté de distinguer les petits objets suppose presque toujours l'impossibilité d'embrasser les grands. Un seul poète comique marche l'égal de Sophocle et de Corneille, Molière : mais, chose remarquable, le comique du *Tartufe* et du *Misanthrope*, par son extrême profondeur et, si j'ose le dire, par sa *tristesse*, se rapproche de la gravité tragique.

Il y a deux manières de faire rire : l'une est de présenter d'abord les défauts, et de mettre ensuite en relief les qualités; ce comique mène quelquefois à l'attendrissement; l'autre manière consiste à donner d'abord des louanges, et à couvrir ensuite la personne louée de tant de ridicules, qu'on finit par perdre l'estime qu'on avoit conçue pour de nobles talents ou de hautes vertus. Ce comique est le *nihil mirari*, qui flétrit tout.

Le caractère dominant du fondateur du théâtre anglois se forme de la nationalité, de l'éloquence, des observations, des pensées, des maximes tirées de la connoissance du cœur humain et applicables aux diverses conditions de l'homme; il se forme surtout de l'abondance de la vie. On comparoit un jour le génie de Racine à l'Apollon du Belvédère, et le génie de Shakespeare à la statue équestre de Philippe IV à Notre-Dame de Paris : « Soit, répondit Diderot : mais que penseriez-vous si cette statue de bois, enfonçant son casque, secouant ses gantelets, agitant son épée, se mettoit à chevaucher dans la cathédrale? » Le poète d'Albion, doué de la puissance créatrice, anime jusqu'aux objets inanimés; décorations, planches de la scène, rameau d'arbre,

brin de bruyère, ossements, tout parle : rien n'est mort sous son toucher, pas même la mort.

Shakespeare fait un grand usage des contrastes; il aime à mêler les divertissements et les acclamations de la joie à des pompes funèbres et à des cris de douleur. Que des musiciens appelés aux noces de Juliette arrivent précisément pour accompagner son cercueil; qu'indifférents au deuil de la maison, ils se livrent à d'innocentes plaisanteries et s'entretiennent des choses les plus étrangères à la catastrophe, qui ne reconnoît là toute la vie, qui ne sent toute l'amertume de ce tableau et qui n'a été témoin de pareilles scènes? Ces effets ne furent point inconnus des Grecs; on retrouve dans Euripide des traces de ces naïvetés que Shakespeare mêle au plus haut ton tragique. Phèdre vient d'expirer; le chœur ne sait s'il doit entrer dans l'appartement de la princesse.

PREMIER DEMI-CHŒUR.

Compagnons, que ferons-nous? Devons-nous entrer dans le palais pour aider à dégager la reine de ses liens étroits?

SECOND DEMI-CHŒUR.

Ce soin appartient à ses esclaves. Pourquoi ne sont-ils pas présents? Quand on se mêle de beaucoup d'affaires, il n'y a plus de sûreté dans la vie.

Dans *Alceste*, La Mort et Apollon échangent des plaisanteries. La Mort veut saisir Alceste tandis qu'elle est jeune, parce qu'elle ne se soucie pas d'une proie ridée. Ces contrastes touchent de près au terrible; mais aussi une seule nuance, ou trop forte ou trop faible dans l'expression, les rend bas ou ridicules.

QUE LA MANIÈRE DE COMPOSER DE SHAKESPEARE A CORROMPU
LE GOUT. — ÉCRIRE EST UN ART.

Shakespeare joue ensemble, et au même moment, la tragédie dans le palais, la comédie à la porte : il ne peint pas une classe particulière d'individus; il mêle, comme dans le monde réel, le roi et l'esclave, le patricien et le plébéien, le guerrier et le laboureur, l'homme illustre et l'homme ignoré; il ne distingue pas les genres, il ne sépare pas le noble de l'ignoble, le sérieux du bouffon, le triste du gai, le rire des larmes, la joie de la douleur, le bien du mal. Il met en mouvement la société entière, ainsi qu'il déroule en entier la vie d'un

homme. Le poète semble persuadé que notre existence n'est pas renfermée dans un seul jour, qu'il y a unité du berceau à la tombe : quand il tient une jeune tête, s'il ne l'abat pas, il ne vous la rendra que blanchie; le temps lui a remis ses pouvoirs.

Mais cette universalité de Shakespeare a, par l'autorité de l'exemple et l'abus de l'imitation, servi à corrompre l'art; elle a fondé l'erreur sur laquelle s'est malheureusement établie la nouvelle école dramatique. Si pour atteindre la hauteur de l'art tragique il suffit d'entasser des scènes disparates sans suite et sans liaison, de brasser ensemble le burlesque et le pathétique, de placer le porteur d'eau auprès du monarque, la marchande d'herbes auprès de la reine, qui ne peut raisonnablement se flatter d'être le rival des plus grands maîtres? Quiconque se voudra donner la peine de retracer les accidents d'une de ses journées, ses conversations avec des hommes de rangs divers, les objets variés qui ont passé sous ses yeux, le bal et le convoi, le festin du riche et la détresse du pauvre; quiconque aura écrit d'heure en heure son journal aura fait un drame à la manière du poète anglais.

Persuadons-nous qu'écrire est un art, que cet art a des genres, que chaque genre a des règles. Les genres et les règles ne sont point arbitraires : ils sont nés de la nature même; l'art a seulement séparé ce que la nature a confondu; il a choisi les plus beaux traits sans s'écarter de la ressemblance du modèle. La perfection ne détruit point la vérité : Racine, dans toute l'excellence de son art, est plus naturel que Shakespeare, comme *l'Apollon*, dans toute sa divinité, a plus les formes humaines qu'un colosse égyptien.

La liberté qu'on se donne de tout dire et de tout représenter, le fracas de la scène, la multitude des personnages, imposent, mais ont au fond peu de valeur; ce sont liberté et jeux d'enfants. Rien de plus facile que de captiver l'attention et d'amuser par un conte : pas de petite fille qui sur ce point n'en remonte aux plus habiles. Croyez-vous qu'il n'eût pas été aisé à Racine de réduire en actions les choses que son goût lui a fait rejeter en récit? Dans *Phèdre*, la femme de Thésée eût attenté, sous les yeux du parterre, à la pudeur d'Hippolyte; au lieu du beau récit de Thérémène, on auroit eu les chevaux de Francini et un terrible monstre de carton; dans *Britannicus*, Néron, au moyen de quelque stratagème de coulisse, eût violé Junie sous les yeux des spectateurs; dans *Bajazet*, on eût vu le combat de ce frère du sultan contre les eunuques; ainsi du reste. Racine n'a retranché de ses chefs-d'œuvre que ce que des esprits ordinaires y auroient pu mettre. Le plus méchant drame peut faire pleurer mille fois davantage que la