SHAKESPEARE TRAHI PAR LES MIROIRS

Il y a chez nous une « mode Shakespeare ». A peu d'intervalle ou en même temps, on a représenté *Lear* à l'Odéon, *Richard III* à l'Atelier, *Hamlet* et *Coriolan* au Théâtre-Français, la *Comédie des Erreurs* à l'Œuvre. On a repris le *Marchand de Venise*, la *Méchante apprivoisée* (que nos affreux traducteurs appellent si vilainement la *Mégère!*), et tout récemment *Troilus et Cressida*. *Hamlet* et *Lear* n'ont été que des demi-succès, car ce sont les grands chefs-d'œuvre de Shakespeare qui réussissent le moins bien sur nos scènes. Mais *Richard III* a été une victoire, et *Coriolan* mieux encore : une sorte de tempête qui, à sa façon, a pu rappeler la bataille d'*Hernani* et a même conduit l'administrateur de la maison de Molière à la roche Tarpéenne, d'où il s'est vu, deux jours après, ramené vers un Capitole surgi de la circonstance.

Pour retrouver une influence shakespearienne qu'on puisse mettre en comparaison avec celle-ci, il faut remonter à plus d'un siècle, à ces représentations anglaises données à Paris en 1827 et qui furent comme le signal qu'attendait, pour se déchaîner, le Romantisme français, jusqu'alors contenu.

Une première tentative avait eu lieu cinq ans plus tôt, sous la direction d'un manager nommé Penley. Mais, sifflés et même bombardés de projectiles insultants à la Porte-Saint-Martin où, pour leurs débuts à Paris, ils avaient essayé de montrer *Othello*, les pauvres acteurs anglais avaient dû bientôt retourner chez

eux. Peut-être cependant leur exemple avait-il encouragé Stendhal à publier l'année suivante (1823) son livre de combat, *Racine et Shakespeare*.

La seconde tentative fut la bonne. Elle trouvait un terrain bien plus favorable: en quelques années, le Romantisme était devenu singulièrement puissant et hardi au cœur de la jeunesse. Et la troupe anglaise avait du prestige. Groupée autour de Charles Kemble, artiste expérimenté, frère du grand Kemble et de la fameuse Sarah Siddons, elle venait des meilleurs théâtres d'outre-Manche (Covent-Garden, Drury-Lane, Dublin), etc. On joua d'abord à l'Odéon, puis salle Favart, et ce furent *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Othello*, *Macbeth*, le *Roi Lear*, le *Marchand de Venise*, *Richard III*, — et puis la *Venise sauvée d'Otway*, et la *Jane Shore* de Rowe, et des pièces de Sheridan Knowles... Mais, naturellement, c'est Shakespeare qui eut les grands honneurs. C'est lui qui conquiert Hugo, transporta Dumas, « foudroya » Berlioz.

Le comprenaient-ils vraiment? Vigny, Stendhal pouvaient suivre les tirades; mais Dumas et Hugo en étaient assurément presque incapables, et Berlioz l'était tout à fait. Il déclare dans ses *Mémoires*, achevés au commencement de 1865, qu'il ne connaissait pas un mot d'anglais, et il ajoute : « Je suis à peu près de même aujourd'hui. » Pourtant, lorsqu'il faisait cet aveu, il avait été pendant plus de vingt ans l'époux d'Henriette Smithson, cette Anglaise qui avait partagé avec Shakespeare le triomphe de ces représentations de 1827-28, où elle avait tenu tous les grands rôles féminins, Ophélie, Juliette, Desdémone, Cordélie, Portia (du *Marchand*), même Lady Macbeth, qui convenait moins bien à son talent touchant et gracieux.

Berlioz l'avait vue pour la première fois dans le rôle d'Ophélie. C'est ce jour de septembre qu'il eut la révélation de Shakespeare et fut « foudroyé », — par Lui, par Elle. Quelques jours après, il la vit en Juliette, et l'effet fut tel qu'il se promit de ne plus recommencer, craignant d'en mourir. Mais, un peu plus tard, une visite à l'Opéra-Comique le fit par hasard tomber sur la troupe anglaise,

en train de répéter deux actes de *Roméo*, qui figuraient au programme d'une représentation composite.

Les acteurs, dit-il, en étaient à la scène du tombeau. Au moment où j'entraï, Roméo éperdu emportait Juliette dans ses bras. Mon regard tomba involontairement sur le couple shakespearien. Je poussai un cri et m'enfuis en me tordant les mains. Juliette m'avait aperçu et entendu... Je lui fis peur. En me désignant, elle pria les acteurs qui étaient en scène avec elle de faire attention à ce gentleman, dont les yeux n'annonçaient rien de bon.

Dans un autre endroit de ses *Mémoires*, Berlioz a écrit :

La scène du tombeau, représentée par les grands artistes anglais, restera comme la plus sublime merveille de l'art dramatique.

L'époux d'Henriette Smithson, qui lui-même tira de *Roméo et Juliette* un très beau poème symphonique, ne semble pas s'être douté que cette scène du tombeau où, comme il dit, Roméo « emporte Juliette dans ses bras », ne fut jamais écrite par Shakespeare.

Et voilà qui nous invite à examiner les textes shakespeariens (ou soi-disant tels) qu'on servait aux Parisiens dans ces fameuses représentations.

Pour cet examen, nous avons ce qu'il faut : de petits livres brochés, ni plus gros ni plus larges que des carnets de poche, — de vrais carnets portatifs, excellents pour les spectateurs qui n'étaient qu'à demi ignorants de la langue anglaise. Chacun de ces livrets contient une pièce, qu'on faisait imprimer dans le délai voulu pour qu'elle pût être vendue le jour même de la première représentation. Et un livret pareil, vendu en même temps, donnait le texte en français, — une traduction qui, sans être littérale, n'était pas des plus mauvaises. Nous lisons sur la couverture de *Roméo et Juliette* (et les autres sont semblables, sauf le titre de l'ouvrage) :

Théâtre anglais

ou

Collection

des

Pièces anglaises

jouées à Paris,

*publiées avec l'autorisation des directeurs
et entièrement conformes à la représentation.*

ROMÉO ET JULIETTE

Prix : 1 fr. 50

A Paris

Chez Mme Vergne, Libraire-Editeur,

Place de l'Odéon, n° 1,

au Théâtre, à la Porte du Foyer;

Et tous les marchands de nouveautés.

1827

Ce qui aujourd'hui rend précieux pour nous ces petits livres, c'est qu'ils nous offrent les chefs-d'œuvre de Shakespeare tels qu'on les joua, « entièrement conformes à la représentation », c'est-à-dire avec les changements, altérations, additions, suppressions de tout genre qu'on leur faisait subir à cette époque et dont rien n'avertit le lecteur, pas une seule note, pas le moindre commentaire.

On voit tout de suite que ces éditions sont très abrégées, — plus encore que les éditions londoniennes qui, vers le même temps, donnaient les textes représentés à Covent-Garden et Drury-Lane. Sans doute, on savait déjà que la légèreté française s'accommode mal des longs spectacles. Nous constatons ensuite que, plus encore à Paris qu'à Londres, on a retranché sans merci les expressions triviales, les plaisanteries grossières. Et, en effet, ceux des spectateurs parisiens qui n'étaient pas héroïquement affranchis du radotage néo-classique, avaient des susceptibilités encore plus ombrageuses que le puritanisme d'outre-Manche.

Commençons notre petit examen par *Hamlet*, puisque c'est par lui que l'on commença Shakespeare (le 11 septembre) sur la scène de l'Odéon. Ça et là, un peu partout,

des suppressions de détail. Naturellement, Hamlet n'appelle pas le spectre *old mole* (*vieille taupe*). Il ne dit pas à Ophélie que c'est une agréable pensée de reposer entre les jambes d'une jeune fille. Mais voici plus grave : on a sauté toute la scène où le roi fratricide, pris de remords, s'efforce de prier et où Hamlet arrive derrière lui, veut le tuer et s'en va sans le faire. C'est la minute du Destin, l'occasion décisive, que le héros a laissée échapper. Supprimer ce passage, c'est enlever au drame sa lumière, éteindre son esprit.

La grande scène d'Hamlet avec sa mère n'est qu'écourtée. Mais celle où il rencontre l'armée de Fortinbras manque totalement. Écourtées aussi, les divagations d'Ophélie, — la scène des fossoyeurs. Après la catastrophe finale, la pièce se termine sur les paroles d'Hamlet expirant : *The rest is silence*. Et l'on ne voit pas survenir Fortinbras avec ses tambours, Fortinbras qui va cueillir les fruits qu'il n'a pas semés, — Fortinbras, la vie qui continue en héritant de la mort. La grande leçon shakespearienne est tronquée.

§

Plus que le drame d'Hamlet, celui de Roméo et Juliette a souffert; car dans cette version de l'Odéon, comme dans celle de Covent-Garden et Drury-Lane, il porte les marques de l'acteur Garrick. Or, ce célèbre Garrick avait sans doute du génie, mais non comme écrivain. Dès le début, on lui doit l'élimination de Rosaline, la beauté cruelle qu'aime Roméo jusqu'à l'instant où il aperçoit Juliette. En conséquence, la plupart des allusions concernant Rosaline ont disparu, et c'est à Juliette que s'applique le tiers qui en a été conservé. Roméo est amoureux d'elle avant que la pièce ne commence; c'est pour la voir et pour tenter de se faire aimer, qu'il se rend à la fête des Capulet. Les deux amants ne reçoivent donc pas en même temps ce coup de foudre qui, dans Shakespeare, semble les enflammer du même trait. La fatalité ne paraît plus aussi saisissante, fascinante, cruellement divine. L'œuvre y perd.

Notons que Juliette n'est pas une enfant qui atteint à

peine ses quatorze ans; elle en a dix-huit. Albion a dû trouver choquante la précocité italienne.

Tolérés sur les théâtres de Londres (sauf élagage de leurs plus grossiers calembours), les quatre valets, qui ouvrent le premier acte en se battant, n'ont pas trouvé grâce à notre Odéon, — et de même le bavardage de la nourrice, quand elle raconte comment Juliette enfant, étant tombée sur la face, a répondu « oui » à la facétieuse question : « Tu tomberas sur le dos, n'est-ce pas, quand tu auras plus d'esprit? » Quant à Mercutio, inutile de dire qu'il est allégé de ses quolibets les plus piquants.

Le cinquième acte débutait à Londres par les funérailles de Juliette et un assez médiocre chant funèbre. Tout ce hors-d'œuvre, qui n'est pas de Shakespeare, a été supprimé à Paris. Mais, à Paris comme à Londres, c'est Garrick qui accaparait la scène du tombeau. On sait que, dans Shakespeare, Juliette ne sort du sommeil que lorsque Roméo est déjà mort, contrairement au récit italien de Bandello, qui jette une dernière fois aux bras l'un de l'autre l'amante s'éveillant et l'amant déjà empoisonné. Garrick, déplorant, en bon acteur, que Shakespeare eût ici raté la scène à faire, ne lui trouva que l'excuse d'avoir ignoré Bandello; et, cette scène à effet, il l'écrivit lui-même, fâché seulement que la malignité parût croire que, ce faisant, il avait imité Otway, — lequel Otway aurait été mal venu de se plaindre, car lui, ne se contentant pas d'imiter Shakespeare, il se l'était goulûment incorporé. Il avait, dans une tragédie intitulée *Histoire et Chute de Caius Marius*, introduit dans une intrigue de la Rome ancienne toute l'aventure de Roméo, devenu Marius junior, et de Juliette, dénommée Lavinia; et, sans déplacer même une virgule, il avait fourré, dans cette singulière anti-quité pétrarquisante, les vers de Shakespeare par séries, par scènes entières, — entre autres, la scène du jardin, celle de l'alouette et du rossignol, et celle du narcotique, et celle de l'apothicaire, et celle du tombeau, en modifiant toutefois celle-ci dans le même sens que Bandello.

Mais la version de Garrick triompha de celle d'Otway comme de celle de Shakespeare, non peut-être parce

qu'elle était assurément la moins bonne des trois, mais parce que le grand acteur lui prêtait sur les planches son prestige fascinateur. Et c'est ainsi que, des théâtres anglais, elle passa aux théâtres du continent, et c'est elle, sans aucun doute, qui a guidé notre Gounod et ses librettistes.

Cependant, cette scène, on peut supposer que, si Shakespeare ne l'a pas faite, c'est qu'il n'a pas voulu la faire. Il sentait mieux l'harmonie de son œuvre que Garrick et tous les commentateurs, présents et futurs. *Roméo et Juliette*, c'est une explosion de jeunesse, la plus chaude flamme du Midi, l'épanouissement capiteux de la nature, le débordement doré de l'imagination, le plus magique soleil de l'amour, un soleil si ardent, si vivant, que, même en sombrant au gouffre, il ne croit pas à la mort. Ecoutez Roméo devant Juliette au sépulcre. Toute une journée, il s'est grisé de désespoir; il vient de se battre furieusement et de tuer un homme, et il tient dans sa main le poison qu'il va avaler. Et c'est un hymne de volupté qui lui échappe.

O mon aimée, mon épouse! La mort, qui a sucé le miel de ton haleine, n'a pas eu de pouvoir encore sur la beauté... Ah! chère Juliette, pourquoi es-tu si belle? Dois-je croire que ce monstre abhorré, décharné, insubstantiel, la Mort, est amoureux, et qu'il te tient là dans le noir pour faire de toi sa maîtresse? Ah! de peur, je veux rester toujours avec toi, et ne jamais quitter ce palais de la ténébreuse nuit...

Un décadent m'a dit : « Il y a là l'amour du macabre. » Certes, on trouve dans Shakespeare des reflets de tout. Mais ici, ce qui parle et vibre avec son Roméo, c'est l'amour plus fort que la mort, et qui se fond en elle comme dans une sainte et effrayante ivresse d'immortalité.

Avec Juliette, c'est plus simple. De la longue léthargie, elle se dresse en appelant son amant et le voit étendu, inanimé. Pas de discours, pas de larmes, pas une réflexion. Elle l'embrasse, prend le poignard et se l'enfonce au cœur en lui disant : « Voici ta gaine. » Roméo, c'était toute

l'imagination exubérante de l'amour. Juliette, parce qu'elle est femme, c'est encore plus : l'amour lui-même.

Au lieu de cette volupté ailée qui triomphe jusque dans l'horreur, Garrick a fabriqué une scène pénible, où le bonheur qu'un instant les amants ont cru ressaisir leur échappe en les torturant, en leur arrachant des imprécations. C'est une stupeur écrasante. Et la langue est pauvre, les ailes sont coupées, les répliques donnent des effets de théâtre, mais non l'enthousiasme dont le génie seul possède l'accent. Ah! retournons à l'homme de Stratford!

A l'Odéon de 1827, le rideau se baissait sur le coup de poignard de Juliette. En Angleterre, on allait un peu plus loin: on voyait arriver le vieux Capulet, le vieux Montaigu, le prince de Vérone qui leur faisait un bref discours, — mais on ne voyait pas les ennemis se réconcilier sur les corps de leurs enfants. Et pourtant, si l'on voulait du pathétique, c'est celui-là qu'il fallait montrer, — car cette bénédiction trop tardive sur le mariage de Roméo et de Juliette, rien n'est à la fois plus triste et plus grand. Cette paix qui, plus émouvante encore que dans *Hamlet*, va de leurs cadavres s'élever sur la cité, c'est la vie fleurissant de la mort et de l'amour, — fin conforme au génie de toute la pièce.

§

Othello, représenté le 18 septembre (trois jours après *Roméo*), laissa un malaise, et c'est la glorieuse mésaventure qui le frappe, chaque fois qu'il réussit trop bien. Mr Bradley constate dans son livre que, pour bien jouer ce drame, il faudrait des acteurs surhumains, mais qu'alors ils ne pourraient le faire supporter, tant sa puissance tragique est terrible. Furness, un des commentateurs qui n'ont pas été indignes d'étudier Shakespeare, s'est demandé si celui-ci n'aurait pas mieux fait de ne pas composer *Othello*. Mais tout homme s'est demandé aussi, au moins une fois, s'il ne vaudrait pas mieux que le monde, avec ses grandeurs et ses désas-

tres, n'existât point. Ces deux questions n'en font qu'une.

Cependant, le texte servi à Londres et Paris semblait fait exprès pour affaiblir le drame formidable. Et d'abord, les gravelures supprimées soulèvent un problème plus grave que pour les autres pièces. On peut, en n'y perdant que du pittoresque, couper les licences sur la langue de Mercutio. Mais les cyniques quolibets qu'Iago darde au père de Desdémone, mais les peintures obscènes avec quoi il enflamme et enrage le sang brûlant du More, touchent au cœur même de l'œuvre : les enlever, c'est priver celle-ci d'un de ses éléments vitaux. Non seulement Iago, mais Othello lui-même y perdra de sa vérité. Pour bien comprendre sa jalousie et bien sentir sa fureur, le spectateur a besoin de voir quel venin l'« esclave damné » lui injecte, à doses graduées, dans le corps et l'âme.

Donc, coupures exagérées dès la première scène, sous le balcon du père. On lui dit seulement de s'assurer si Desdémone ne s'est pas enfuie de sa chambre, et l'auditeur ne comprend pas qu'il réponde : « Avec le More, dis-tu ? » quand toutes les allusions au More ont été sautées. Nous citons ceci comme un exemple entre bien d'autres, car, dans toute cette collection de pièces, les suppressions, additions et tripatouillages ont été faits avec si peu de soin qu'ils amènent fréquemment des sottises de cet ordre.

Le deuxième acte, le troisième (celui que les commentateurs du XVIII^e siècle admiraient le plus) n'ont pas été par trop endommagés. Mais le quatrième est mutilé. Le rideau se lève sur ces paroles d'Othello : *Get me some poison, Iago!* (Procure-moi quelque poison!) A quoi le scélérat répond : « N'agissez pas par le poison, étouffez-la dans son lit, le lit même qu'elle a souillé! » Ainsi, on n'a rien gardé des scènes où Iago fait des jeux de mots sur les prétendus amants couchant ensemble (*lie with her, lie on her!*), où Othello tombe en convulsions, où il se cache et voit son mouchoir dans les mains de Cassio et de son amie, la prostituée Bianca. Cette Bianca

n'existe point. Son nom est absent de la liste des pers-
scuistens, où figurent un Antonio et un Julio, figurants
i des de Shakespeare.

- aditi
- auté, le passage si terriblement pathétique où Othello,
dans une agonie de fureur meurtrière et d'amour dés-
espéré, énumère les charmantes qualités de Desdémone
et s'écrie plusieurs fois : *What a pity of it!* (Quelle pitié
que cela, Iago!), — mots qui, probablement, ont inspiré
à Ford le titre de sa pièce : *'Tis pity she's a whore* (C'est
pitié qu'elle soit une putain!)

Sautées, les touchantes paroles de Desdémone, excu-
sant Othello en se disant à elle-même qu'il est naturel
qu'elle soit traitée ainsi. Et sautée entièrement, la scène
où il lui ordonne d'aller se mettre au lit, et où, restée
avec sa suivante, elle chante le *Saule*. En 1827, il y avait
pourtant déjà onze ans que la romance, rendue fameuse
par la musique de Rossini, était partie à la conquête des
grands théâtres lyriques de l'Europe. Mais sa popularité
n'avait pas décidé les Anglais à rétablir cette scène de
Shakespeare, qu'ils méprisaient et qu'ils avaient lais-
sée tomber depuis longtemps.

Or, c'est un moment capital, celui où la femme
d'Othello est tentée par la femme d'Iago, qui lui insinue
de se venger des outrages du More en se relâchant de
son devoir. Et rien, sur aucun théâtre, n'est plus émou-
vant que la candeur et la fidélité de l'héroïne, qui, tan-
dis qu'elle reste sourde aux suggestions de la suivante,
écoute en tremblant les moindres bruits du vent, prête
à se jeter dans les bras d'Othello, qu'elle attend avec es-
poir et angoisse, tandis qu'il rôde farouchement dans la
nuit en bandant son courage pour venir lui donner la
mort.

Le dernier acte porte la peine des sottises semées dans
les précédents. Bornons-nous à cet exemple: lorsque
Othello, courbé sur le lit de Desdémone, rugit qu'il a vu
le mouchoir aux mains de Cassio, et lorsque, un peu
plus tard, il répète, devant sa femme morte, la même
chose aux témoins accourus, cet « honorable meurtrier »
semble mentir comme Iago lui-même.

Naturellement, après avoir étouffé sa victime, il n'a pas manqué, pour se conformer à une stupide tradition, de la frapper deux fois de son poignard, oubliant du même coup le cri de sa cruauté et celui de son amour: l'amour qui, devant tant de beauté, lui a fait promettre de ne pas déchirer une peau si blanche et si polie, — et la cruauté qui, sous le nom de justice, lui a fait choisir, pour armes du châtiment, les garnitures du lit souillé par les baisers adultères.

Voici, dans un *Othello* imprimé en 1777, une note qui fait voir pourquoi cette choquante et barbare tradition du poignard, préservée par la sage bêtise des commentateurs, s'est maintenue jusqu'à nos jours sur la scène anglaise, — et, chez nous, dans la fâcheuse adaptation de notre Jean Aicart, entre autres :

Il a été justement remarqué que poignarder ici Desdemona réconcilie avec le fait qu'elle recouvre la parole et meurt ensuite, ce qui, sans cela, serait hautement contraire à la nature (1).

On sait que ces dernières paroles de Desdémone après l'étouffement excitaient si bien les railleries de Voltaire que Letourneur, dans sa traduction, n'avait pas eu la bravoure de reproduire ce passage et avait osé seulement le reléguer à la fin, le cachant dans une note où il essayait timidement d'excuser Shakespeare.

Pour avoir le droit de montrer sans trop de honte une de ses plus sublimes inspirations, le génie a dû attendre les dernières années du XIX^e siècle, l'enquête que Furness fit alors, en Amérique, auprès d'un nombre respectable de savants qui, presque tous, affirmèrent qu'il n'était pas absolument impossible qu'une personne, après avoir été étouffée à mort, prononçât quelques mots avant d'expirer.

Eh bien, plus on me dira que ce phénomène est rare, difficile à croire, plus je le trouverai beau dans cette

(1) Edition Bell. Pièces de Shakespeare, telles qu'elles sont représentées sur les théâtres royaux de Londres, avec notes critiques par les auteurs du *Dramatic Censor*.

scène; car ce qui lui fait une beauté incomparable, c'est justement son caractère presque surnaturel. Ce cœur d'une faible femme qui, lorsqu'il devrait s'être arrêté, bat encore comme par un miracle de volonté, pour crier son innocence et pardonner, caresser de sa dernière palpitation son meurtrier, — c'est là un de ces traits merveilleux qui élèvent Shakespeare au-dessus de tous les auteurs, anciens ou modernes.

A la dernière scène, Iago, prisonnier, est emmené avant qu'Othello ne fasse ses suprêmes recommandations et ne se tue. C'est une faute. Mais c'en est une plus grande d'avoir enlevé l'allusion à la perle, cette perle qu'Othello s'accuse d'avoir, « comme le vil Judéen », jetée loin de lui; cette perle dont (malgré des tas de commentaires qui, rassemblés, formeraient une bibliothèque) personne, en trois cents ans, n'a su expliquer le symbolique secret, pas même un poète tel que Coleridge, pas même un commentateur comme Halliwell. Ce secret, je l'ai trouvé et il contient, en quinze mots, toute l'âme pathétique et toute l'immense leçon du drame, — mais je ne veux pas le dévoiler ici; car il faudra lui donner une place à part, un développement digne de lui.

§

Quelques mois après le *More de Venise*, venait le tour du *Roi Lear*, — et c'était de mieux en mieux. Othello et Desdémone n'avaient été qu'écorchés. La fille du roi Lear, la céleste Cordélia, était défigurée, tout bonnement. Et de Shakespeare il ne restait guère que la moitié, et l'autre était remplacée par un mortier de goujat, — et c'était le triomphe de Nahum Tate, bien qu'il ne fût pas nommé. Jamais il n'y eut pire fraude sur l'identité d'une œuvre et d'un auteur.

Aujourd'hui, même en Angleterre, on a tout oublié de Nahum Tate. Les anthologies les plus généreuses dédaignent de faire la moindre aumône à cette ombre falote, errante aux confins du xvii^e et du xviii^e siècle. Il fut pourtant poète lauréat (et l'on sait qu'il n'y en a pas deux à la fois chez nos voisins). Il mit en vers anglais des tas de

psaumes, il fit des tas de poésies morales, sans doute parce que sa vie manquait scandaleusement de moralité. Il écrivit une dizaine de pièces de théâtre. Son orgueil était aussi grand que son mérite était petit.

Ayant constaté, après mille autres, que Shakespeare avait eu quelques qualités, mais était un barbare sans goût, il daigna le corriger, le civiliser, et, pour cela, il fit un pot-pourri avec le Lear shakespearien et les autres Lear de la légende et du théâtre, accommodés à la sauce Nahum. Et, pendant plus d'un siècle, on régala de ce ragoût les spectateurs anglais, et on lui fit passer le détroit pour le servir tout fumant, le 7 janvier 1828, à l'élite parisienne.

Cordélia, avec sa candide loyauté qui lui fait perdre un royaume pour n'avoir pu dire un mot d'exagération, — Cordélia, sans doute, paraissait à Nahum outrageusement sottise. Aussi, il n'a pas manqué de l'induire en une intrigue, — amoureuse, bien entendu. Nous tournons le premier feuillet du *Lear* édité chez Mme Vergne, et nous tombons sur ces roucoulements, échangés entre l'héroïne et Edgar, le bon fils du vieux Gloster :

EDGAR. — Cordélia, belle princesse, arrête un instant encore! Avant que l'heureux duc de Bourgogne reçoive du roi ce trésor de beautés, avant qu'il s'empare à jamais de toi, jette un seul regard de pitié sur l'infortuné Edgar.

CORDÉLIA. — Hélas! que demande le malheureux Edgar à Cordélia, plus malheureuse encore? à cette infortunée qui, soumise aux volontés d'un père, fuit des bras de son Edgar pour suivre le prince de Bourgogne?

Mais Lear va partager son royaume entre ses trois filles. Et Cordélia de monologuer:

A quelle épreuve je vais être mise! Malheureuse que je suis! Il faut que, par la froideur de mes expressions, j'excite la colère du roi, afin qu'il me laisse sans dot plutôt que de me condamner à suivre le duc de Bourgogne.

C'est raisonner à peu près comme notre Gribouille. Cordélia n'avait qu'une chose à faire: prier et encore

prier son père de ne pas l'obliger d'épouser Bourgogne. S'il s'était obstiné, elle serait du moins restée sincère et n'aurait rien risqué de plus qu'en se faisant déshériter exprès, par une comédie et un mensonge. Mais voit-on ce correcteur employant sa grosse finasserie à découronner Cordélia de cette sincérité qui fait son auréole et celle de la tragédie?

La voici donc déshéritée, conformément à son désir, et elle n'est recueillie par personne, car Nahum n'a pas eu plus de respect pour le roi de France que pour le fou de Lear, et l'un et l'autre sont totalement supprimés. Mais il a inventé une certaine Aranthe, qui opère auprès de Cordélia, comme suivante et un peu comme confidente. Et les deux femmes s'en vont dans la forêt, à la recherche du pauvre Lear, chassé par ses mauvaises filles. Et elles sont assaillies par deux brigands, et soudain délivrées par l'irruption d'un être étrange, vêtu d'affreux oripeaux, lequel, à coups de bâton, met en fuite les bandits. Cordélia se met à genoux et lui demande s'il n'est pas son ange gardien, « qui s'est plu à revêtir cette horrible forme pour effrayer les ravisseurs ». Là-dessus, Aranthe s'éloigne, Edgar se fait connaître. Déshérité et chassé, lui aussi. Scène d'amour dans la forêt. L'exemple cité plus haut nous dispense d'insister sur le style de ce radotage.

Et, n'est-ce pas, il est inutile de continuer l'analyse, et de débrouiller ce qui est de Shakespeare, ou de Tate, ou des correcteurs de Shakespeare et de Tate; car un malfaiteur en attire un autre. Notons seulement que, lorsque la pièce revient vers Shakespeare, ce n'est pas sans rester grimée et plâtrée par les goujats. Ainsi, quand Lear et Cordélia apparaissent comme prisonniers, le correcteur a jugé bon de leur adjoindre le comte de Kent; et il en résulte un dialogue à trois où le Shakespeare est noyé dans le Nahum.

Et toutes ces bêtises, pour aboutir à quoi? Tate, au moins, en les commettant, avait un motif, c'était de transformer, autant que possible, le grand barbare en honnête berger et d'achever l'immense tragédie en une idylle bien fade, bien morale, bien pensante. Dans sa version,

L'heureux Lear était rétabli sur son trône, et le spectateur, la conscience à l'aise en voyant les méchants punis et les bons récompensés, assistait à l'empoisonnement mutuel et réciproque des deux mauvaises filles et aux fiançailles d'Edgar et de Cordélia. C'est la version qu'on avait représentée si longtemps à Londres, dans ce XVIII^e siècle finissant où, sous l'influence des modes littéraires françaises qui tombaient en enfance, nos voisins mariaient la brebis pseudo-classique et le loup-garou romantique, la tragédie et le ballet, Shakespeare et telle bête hybride en qui se brouillaient du Racine-Campistron (ou du Corneille-Baculard) et du Nivelles de La Chaussée.

Mais à Paris, en 1828, on n'osa pas aller jusqu'au bout de la trahison, ou plutôt on la corrigea par une autre. Après avoir trahi Shakespeare pendant quatre actes et demi, on trahit Nahum à la fin du cinquième, et la scène décisive montra Lear expirant sur le corps de Cordélia étranglée. Et les profanations de Nahum n'en sont que plus choquantes; car, privées de leur but final et réduites à l'état d'ornement, elles font encore mieux ressortir cette aberration qui pousse les hommes à préférer la sottise au génie.

Nous pensons que le lecteur est suffisamment édifié. Aussi, glissant sur *Richard III*, nous terminerons par quelques notes sur *Macbeth* qui, trois mois jour pour jour après *Lear*, parut sur la scène parisienne avec le célèbre Macready dans le rôle du héros.

Ce drame, étant le moins long des chefs-d'œuvre de Shakespeare (la moitié seulement d'*Hamlet*), n'a pas été trop raccourci. Cependant, le facétieux portier du premier acte a été éliminé, — et aussi Lady Macduff et son jeune fils et, comme conséquence, leurs meurtriers. Par contre, les sorcières ont reçu de l'augmentation, et c'est ainsi que, dans une scène ajoutée, elles ne sont plus trois seulement, mais un groupe, qui célèbre par des danses en musique l'assassinat du roi Duncan.

§

Tel fut le Shakespeare qui, tripatoüillé par deux siè-

cles de mauvais goût, vint à Paris encourager l'élite de la jeunesse à faire une révolution littéraire. Chez nous, le siècle de Voltaire avait tourné en dérision les plus éclatantes beautés du « Gilles de foire ». Malgré les résistances des vieilles barbes, le siècle de Victor Hugo, avec lui-même qui devait s'en vanter dans un livre de son âge mûr, admira « tout, comme une brute », même ce qui n'était pas de Shakespeare. Au milieu des représentations de 1827 (en décembre), Hugo publie son *Cromwell*, avec la fameuse préface où Shakespeare est tant exalté, sinon bien pénétré. Vigny traduit et fait jouer *Othello*. Musset adolescent, qui ne fait pas encore de bruit, saura bientôt, mieux que tous les autres, mêler à la verve française les plus charmants échos de la fantaisie shakespearienne. Dumas proclame qu'après Dieu, Shakespeare est l'être qui a le plus créé. Berlioz, encore plus lyrique en ses évocations éperdues, le confond avec Dieu même et en devient fou — de Miss Smithson. Et, néanmoins, voici encore un passage de ses *Mémoires* qui, rapproché de la phrase sur le tombeau de *Roméo et Juliette*, donne décidément à croire que notre grand musicien n'étudia jamais avec la précision d'un savant l'œuvre du grand dramaturge.

Henriette Smithson, courtisée avec furie, enfin épousée et bientôt délaissée par Berlioz, était morte en 1854. Plus de vingt-cinq ans s'étaient écoulés depuis ses succès de théâtre: sa mort passa inaperçue. « Jules Janin seul eut du cœur et de la mémoire », dit Berlioz qui, navré de remords, cite, sans y rien rectifier, les lignes suivantes, publiées par le critique dans le *Journal des Débats* :

...Hélas! il n'y a pas si longtemps déjà, nous étions jeunes et superbes, qu'un soir d'été, assise à son balcon qui donne sur la route de Vérone, Roméo à côté de Juliette, Juliette enivrée et tremblante écoutait... le rossignol de la nuit, l'alouette matinale! Elle écoutait rêveuse et si blanche, avec tant de feu charmant dans ce regard à demi voilé! Dans cette voix sombre et pure, une voix d'or résonnait triomphante, adorée; et, pleine de sa vie éternelle, la prose de Shakespeare et sa poésie! Un monde entier était attentif à la grâce, à la voix, à l'enchantement de cette femme.

Elle avait vingt ans à peine (2), elle s'appelait Miss Smithson, elle conquiert, toute puissante, la sympathie et l'admiration de ce parterre, enchanté de la vérité nouvelle!

...Elle a donné le signal à Madame Dorval, à Frédéric Lemaître, à Madame Malibran, à Victor Hugo, à Berlioz! Elle s'appelait Juliette, elle s'appelait Ophélie. Elle inspirait Eugène Delacroix lui-même lorsqu'il dessinait cette douce image d'Ophélie...

Elle s'appelait enfin, cette admirable et touchante Miss Smithson, d'un nom que Madame Malibran a porté; elle s'appelait Desdémone, et le More lui disait en l'embrassant: « O ma belle guerrière! » *O my fair warrior!* Je la vois encore à cette distance, aussi blonde, aussi pâle que la Vénitienne d'Angelo, tyran de Padoue! Elle est seule à écouter la pluie et le vent qui gronde au dehors, cette belle fille, maudite et charmante, que le poète Shakespeare entourait de ses amours et de ses respects. Elle est seule, elle a peur; elle sent au fond de son âme troublée un indicible malaise; ses bras sont nus, et l'on peut entrevoir enfin un petit bout de sa blanche épaule! Ah! sainte nudité de la femme qui va mourir! Elle était merveilleuse ainsi, Miss Smithson, et plus semblable à un fantôme de là-haut qu'à une femme d'ici-bas! — et maintenant la voilà morte...

L'hommage a de l'émotion. Mais les lignes sur Desdémone ont de quoi rendre perplexe. Si elles s'appliquent vraiment à une scène de Shakespeare, ce ne peut être qu'à celle du *Saule*, dont elles évoquent certains traits. Seulement :

1° Dans cette scène, Desdémone n'est pas un instant seule. Elle est avec sa suivante, qui la déshabille et à qui, dans son anxiété, elle demande : « Ecoute! Qui frappe? » A quoi Emilia répond : « C'est le vent. »

2° Nous avons vu plus haut que, dans les représentations de 1827, la scène du *Saule* était entièrement sautée. Jules Janin n'a donc pu y voir les bras nus de la jeune Anglaise. Réveillé plus d'un quart de siècle après l'événement

(2) Elle en avait vingt-sept, étant née le 18 mars 1800. Berlioz ne connaissait-il pas, même approximativement, l'âge de sa femme?

ment, son souvenir a dû confondre Shakespeare avec Rossini, Miss Smithson avec cette Malibran qui avait couru l'Europe, la tempête de l'*Otello* italien sur les lèvres, et à laquelle Musset a dit :

Ces pleurs sur tes bras nus quand tu chantaies le *Saule*,
N'était-ce pas hier, pâle Desdémona?

Berlioz aurait pu d'autant mieux apercevoir l'erreur qu'elle est double : erreur sur la scène, erreur sur la femme. Non, il l'adopte, l'insère. Shakespeare et son œuvre, et ce qu'en a joué la belle artiste dont Shakespeare l'a rendu si frénétiquement amoureux, tout ce romantisme a été pour lui comme un grand vertige de l'imagination, un vertige qui, en vous éblouissant, vous aveugle. Enlevé par le souffle magique du génie qui passait, Berlioz, génie lui-même, s'est élancé dans ce tourbillon divin et diabolique, comme ces amants dantesques qui avaient puisé l'ivresse et la damnation dans le livre du merveilleux et n'avaient *pas lu plus avant*.

Berlioz n'avait certainement jamais vu sa femme jouer dans *Othello*. Il nous semble curieux de noter que, dans les dernières années de sa vie, il témoigna une ferveur particulière pour cette pièce, un des quelques chefs-d'œuvre auxquels il demandait de le distraire de ses souffrances physiques et morales, et qu'il prenait plaisir à emporter chez des amis pour les lire et s'exalter ensemble. Et c'est à la suite d'une lecture d'*Othello* (lecture où l'on avait « splendidement » pleuré) qu'il écrivait à son ami Ferrand :

Quelle foudroyante révélation des abîmes du cœur humain ! Et dire que c'est une des créatures de notre espèce qui a écrit cela ! Il faut une longue étude pour se mettre au point de vue de l'auteur et suivre les grands coups d'aile de son génie.

Cette vérité est profonde, puisque si peu de commentateurs, traducteurs et lecteurs savent l'apercevoir et en profiter. Pour Berlioz, certes, il savait sentir, mais son

érudition, quant à l'authenticité et à l'exégèse des textes shakespeariens, dut être toujours très défectueuse, bien que, par cette lettre à Ferrand, il se vante d'avoir corrigé, dans la traduction de Benjamin Laroche, il ne sait combien de bévues. Mais comment le pouvait-il, connaissant si mal l'anglais?

§

« Il faut une longue étude pour se mettre au point de vue »... de Shakespeare. Oui, et par cette réflexion que lui inspira son propre exemple, Berlioz nous donne à méditer sur la façon dont les grands créateurs sont compris, même par les hommes les plus dignes de comprendre. Chacun leur prend et s'assimile ce qui correspond à sa nature, ce qui fait palpiter sa sensibilité, et... le reste est silence, comme dit Hamlet. Shakespeare, parce qu'il est le plus complexe et le plus profond des écrivains, est celui qu'on a compris et senti le moins complètement. C'est comme un miroir prismatique, fait de multiples surfaces. Selon la façon dont on sait le tenir et le regarder, on pourra se bien mirer dans une, ou deux ou trois. Le verre est d'une telle intensité et reflète de telles lumières qu'il impose sa fascination aux plus mauvais yeux. Mais dans ce monde de couleurs et de nuances, dans cette complexité infinie, sans cesse l'ensemble vous fuit et les deux tiers du miroir vous échappent. L'un admirera la poésie, la fantaisie, — l'autre la psychologie, les caractères, — un troisième, les leçons humaines, philosophiques, sociales. Telle scène saisira celui-ci par le tragique, celui-là par le burlesque. Donnez-nous l'esprit assez vaste pour les embrasser tous deux du même coup d'œil!

Cette infirmité de l'homme qui n'a qu'une âme, auprès d'un créateur qui en sème des légions, — c'est elle qui a causé la plupart des erreurs de la critique, la plupart des déformations de toute sorte dont l'œuvre de Shakespeare a été victime dans son propre pays.

Et c'est elle qui explique aussi comment, de nos jours, cette œuvre est jouée en France. Quand on monte un *Hamlet* ou un *Othello* sur une de nos scènes, c'est presque toujours pour faire valoir un acteur, qui a du personnage

une vision conforme à son propre talent, et fragmentaire comme celui-ci. Quant aux traductions, elles brillent par leur nombre, et il est fâcheux que la somme de cinquante médiocres n'en fasse pas une excellente. Mais, hélas! avec elles, la lettre tue et l'esprit ne vivifie point. Il est vrai que le rythme anglais et la mélodie française sont si étrangers l'un à l'autre que, pour conserver quelque reste de la poésie shakespearienne, il faudrait presque du génie. Mais, s'ils sont condamnés à perdre la poésie, c'est-à-dire le sourire et la lumière de l'âme, nos traducteurs pourraient s'appliquer à ne pas perdre le sens. Or, presque tous (et surtout ceux qui travaillent pour faire jouer leurs produits), ils altèrent et dénaturent Shakespeare, — incomplets, eux aussi, et trop souvent faux.

Du moins, M. Piachaud, pour sa *Tragédie de Coriolan*, assez vigoureusement enlevée, a eu la franchise de la présenter comme « traduite librement ». Cet aveu, qui désarme la critique, aurait été non moins à sa place sur la soi-disant « traduction » d'*Othello*, qu'il fit imprimer voici quelques années et où, de page en page, la fidélité au texte sacré louche d'un œil, quand ce n'est pas des deux. Il convient d'ajouter que les électriques complexités d'*Othello*, avec leurs caresses vénitiennes et leurs fulgurations orientales, sont plus subtiles à rendre que la dure simplicité de la tragédie romaine, et dénoncent plus cruellement le sens qui s'égare en fausses lueurs. Un *Othello*, un *Lear*, exigent de qui les touche un respect infini; sinon, ils savent se venger (3).

§

A mesure que le miroir shakespearien tourne avec le temps, chaque époque réfléchit dans ce cylindre magique ses figures passagères : au XVIII^e siècle, figures falotes de petits-maîtres, figures prosaïques de théoriciens moralistes, de pédants, de gardiens du goût, c'est-à-dire de coupeurs d'ailes; au commencement du XIX^e, figures ardentes

(3) L'auteur de ces lignes n'a pas traduit Shakespeare, ne songe pas à le traduire, n'a aucun ours à faire prendre. Donc, nul mobile intéressé dans sa critique, qui peut lui rapporter seulement quelques inimitiés.

et tourmentées du jeune Romantisme... En France, Hugo, Berlioz et la troupe des novateurs demandèrent surtout à Shakespeare, à son immense pouvoir de suggestion, la force révolutionnaire, le dynamisme fougueux, l'envolée au-dessus des prisons étroites et des entraves artificielles. Aujourd'hui que nous avons longuement savouré toutes les licences, nous chercherions plutôt des conseils de discipline dans cette œuvre qui contient tout. Devant le miroir prismatique, notre monde a changé de facettes.

Ainsi, l'on sait comment, à l'approche du Six-Février, *Coriolan* a servi de prétexte à de bruyantes manifestations contre les excès démagogiques. Les spectateurs (on l'a dit) auraient pu y trouver, en outre, d'autres enseignements variés, — par exemple, sur les inconvénients de l'orgueil aristocratique et militaire; sur les maux et les catastrophes que castes et classes, les supérieures comme les inférieures, préparent à la cité par leurs préjugés et leur égoïsme; sur l'esprit guerrier qui jette un héros contre son pays, pour le détruire après l'avoir sauvé. Etc., etc. Il est possible qu'un jour *Coriolan* anime des manifestations contre le « général factieux », la dictature, le fascisme : il suffira de donner un tour au miroir.

Coriolan n'est pas un des suprêmes chefs-d'œuvre de Shakespeare. Mais plus d'un rapport le rattache aux quatre grandes tragédies: *Hamlet*, *Othello*, *Lear*, *Macbeth*, — et c'est notamment le mortel conflit entre la vérité et le mensonge, la sincérité et l'imposture, la loyauté et la trahison, — ce même conflit qui a dicté à notre Molière ses deux chefs-d'œuvre avec le *Misanthrope* et *Tartufe* et qui, le soulevant au-dessus de la comédie bourgeoise ou mondaine, l'a presque porté jusqu'au pathétique du grand drame humain.

Pour Shakespeare, il serait trop long d'examiner ici dans ses détails ce thème tragique. Mais pour le mettre en lumière par un rapprochement, signalons une parenté singulière entre *Coriolan* et *Cordélia*.

Certes, la fille de *Lear*, la noble enfant dont la voix « fut toujours douce, gentille et basse », est plus pure que le héros romain. Mais ils n'en commettent pas moins la

même sottise, elle par délicatesse de cœur et scrupule de conscience, pour ne pas, comme ses sœurs, tromper son père avec d'impudentes simagrées, — lui, par orgueil de sa caste et de ses victoires, en refusant de plier ses genoux à des bassesses de candidat mendiant, pour gagner la multitude et ses tribuns jaloux et venimeux.

Elle et lui payent leur sincérité de la même condamnation et du même désastre. Les liens de la famille brisés, la patrie perdue, l'arrachement de tout!... Le peuple ignorant n'a pas su reconnaître l'homme le plus digne de ses suffrages. Le roi, plus aveugle encore, n'a pas su connaître ses enfants. Ce souverain de 80 ans s'est laissé égarer par des flatteries grossières, comme tous ces pauvres petits souverains puérils, que mènent par le nez les maîtres-démagogues. Le mal est fait : ni le plus céleste cœur de femme, ni le plus fort bras de surhomme, ne pourra le réparer.

Coriolan et Cordélia auront beau être, lui la haine, elle la tendresse. De même qu'elle périra de son dévouement pour son père, il périra pour n'avoir pas eu le cœur d'aller jusqu'au bout de sa vengeance, par-dessus les cadavres de sa mère, de sa femme et de son enfant; et, en fin de compte, ils seront l'un et l'autre victimes de leur humanité. Quand on a voulu être sincère, n'a-t-on plus à choisir qu'entre la peine capitale et la renonciation à la nature humaine? Rude est l'alternative.

Pourtant, le salut, comme il était chose simple! Mentir un peu. Est-il permis d'hésiter devant cette loi : Ou bien les bons pratiqueront la ruse, la dissimulation, les bassesses, ou bien ils se perdront eux-mêmes, et le monde sera la proie des coquins. C'était ainsi chez les rois, au Danemark d'Hamlet, dans la Grande-Bretagne de Lear, comme dans la Rome républicaine de Coriolan, — et c'est bien pis aujourd'hui où la politique est descendue des hauteurs royales et aristocratiques jusqu'au bas des multitudes, et où le plus petit paysan de France a des courtisans qui mendient sa voix, pour en tirer les titres qui leur ouvriront les portes secrètes des mafflas demi-officielles de financiers, d'escrocs, de profiteurs et de corrup-

teurs. Le règne du mensonge, à tous les degrés du pouvoir, s'est ainsi étendu, multiplié et diversifié à l'infini. Et c'est pourquoi les vieux drames où, voici bientôt trois siècles et demi, Shakespeare a jeté sur la scène la foule toujours trompée et toujours crédule, sont plus modernes que de son temps.

Pour son pays, Coriolan devait lécher la plèbe, acheter ses faveurs, suborner ses tribuns, — en un mot, se salir pour le bien public. Et nos livres d'histoire, au lieu de le montrer comme un factieux et un traître, enseigneraient aux écoliers qu'il fut le fondateur de la grandeur romaine.

Mais Cordélia! Qu'oserons-nous lui dire, à elle? Pauvre fille, impuissante par son sexe et menacée par toutes les embûches dont sa grandeur royale (dans tous les sens du mot) augmente le danger, elle a plus que personne le droit de saisir la ruse, comme son arme légitime. Mais Cordélia rusée, Cordélia menteuse, n'est plus Cordélia. Et une Cordélia est nécessaire à cette vie, si la poésie et la beauté le furent jamais. Bien sûr, quand on a, dans un monde fourbe et barbare, un royaume à recevoir et à gouverner, la Politique professe que l'astuce d'une fille de Louis XI vaut mieux que la pureté angéliquement maladroite d'une fille de saint Louis. Mais ici la Politique ne gagne pas une entière victoire dans nos cœurs, où quelque chose, invinciblement, se soulève pour prendre le parti de Cordélia et de sa divine maladresse. Et ce quelque chose est la nature, et c'est l'amour. Ici, accorder la raison et le sentiment est un problème difficile à résoudre.

Quand nous voyons la noble enfant tomber, par la faute de son dévouement filial, entre les mains de ses ennemis, nous lui disons avec son père : « Sur de tels sacrifices, ma Cordélia, les dieux eux-mêmes jettent de l'encens. » Et l'instant d'après, lorsqu'il la rapporte dans ses bras, morte, assassinée, nous protestons encore contre la voix qui crie en nous : « Les dieux? Allons donc! Et la pureté, la conscience, n'est qu'un leurre qui égare et tue, et dont ce drame éteint la fallacieuse lumière. » Car une autre voix répond : « La pureté reçoit sur ce front glacé son

nimbe immortel. Il fallait que le sacrifice fût complet. Il faut, parfois, une mort comme celle-ci, pour sauver la beauté du monde et nous faire sentir tout le divin. »

Enfin, à ceux qui, se retournant vers Shakespeare pour le condamner, diront que par cette mort il blesse trop cruellement la justice et la morale, on répondra ceci :

Grâce à ce sacrifice qui dépasse les sommets du tragique, des poètes, non aussi grands que le créateur de Cordélia (parce que cela ne semble pas possible), mais grands immédiatement après lui, tels que Swinburne, sont devenus amoureux de cette fille de l'idéal, comme d'une créature vivante, qui conserve éternellement, pour la donner à ceux qui en sont dignes, la jeunesse du ciel.

LOUIS MANDIN.