

*Pas à Renalt  
RTP 1066p*

# SHAKESPEARE

ET

# L'AME ANGLAISE

PAR

**ANDRÉ CHEVRILLON**

---

EXTRAIT DE LA REVUE DE PARIS DU 15 MAI 1916

---

PARIS

IMPRIMERIE L. POCHY

—  
1916

Bibliothèque Maison de l'Orient



129911

# SHAKESPEARE

## ET L'ÂME ANGLAISE

### I

L'Angleterre vient de fêter avec des pompes religieuses le trois centième anniversaire de la mort de Shakespeare. Au milieu de la plus terrible guerre de son histoire, elle s'est retournée vers l'image imprécise, et sans doute assez imaginaire, du plus grand de ses fils, de cet Anglais de la Renaissance, en qui l'esprit, au cours de ses milliards d'incarnations humaines, atteignit l'un de ses suprêmes éclats, et dont nous ne savons presque rien, car sa personne a disparu dans son œuvre, car il s'est transmué tout entier, comme un animal dont rien n'est resté que la merveille d'une spire aux mille feux et reflets de nacre, en son innombrable création. Cette suppression presque totale de l'individu est pour beaucoup, sans doute, dans le culte national du poète : un héros se laisse mieux diviniser quand rien n'apparaît plus de sa personne humaine, et l'œuvre aussi semble plus inexplicable. On dirait que celle de Shakespeare s'est produite d'elle-même, musique éparse et mystérieusement rassemblée dans le ciel anglais de la Renaissance, comme celle qui flotte en résonnances aériennes dans l'azur de l'île enchan-

tée, et peu à peu se rassemble, concert d'invisibles esprits que mène le chant d'un Ariel. Elle semble, cette musique, essorée de toute la terre anglaise : on y retrouve, avec les rumeurs légendaires du passé, avec le frémissement des fées et farfadets celtiques, les éternelles voix de la campagne et de la lande, celles qui persistent, à travers les nuits et les jours de tous les siècles, comme le murmure sans fin du ruisseau dans la vallée, celles qu'un Hardy a su reconnaître et dont il nous fait entendre le petit bruit, toujours le même, comme si rien du monde n'avait changé depuis les premiers temps de cette terre. Ainsi, plus ou moins clairement, l'Anglais sent en Shakespeare, derrière le peuple de ses créatures, le plus ancien et le plus profond de la nature anglaise. Il l'a pour toujours associé au sentiment de ces calmes paysages d'autrefois — grands domaines, cottages fleuris aux toits de chaume, chênes patriarches, prairies où le printemps est plus frais et splendide qu'ailleurs — qui se survivent, çà et là, dans le sud et le sud-ouest de l'île, dans le pays même de Stratford, et qui, de plus en plus, à mesure que l'Angleterre s'est faite différente, industrielle et citadine, sont devenus la figure vénérée de la patrie. Dépourvues de cette atmosphère et de ces arrière-plans, si les fatales figures qui sont sorties de ce génie s'isolaient, comme à San Lorenzo de Florence, dans l'ombre et le silence, les marbres surhumains d'un Michel-Ange, l'œuvre sans doute ne serait pas nationale. Pour l'Anglais d'aujourd'hui, Shakespeare n'est pas seulement l'Anglais qui eut le plus de génie : il traduit, il incarne tout le génie de l'Angleterre.

## II

Qu'y a-t-il de vrai dans cette croyance? Quand on sort de l'Angleterre moderne et qu'on relit Shakespeare, la première impression, c'est qu'il en est très loin. Ses personnages, sa personne même, telle qu'on peut l'induire de son œuvre, apparaissent comme tout autres que l'Anglais de notre temps. Je ne parle pas de celui que les autres peuples conçoivent, et qui

n'est pas entièrement imaginaire, mais du type qui passe chez nos voisins pour national, que leurs romanciers décrivent pour le louer ou le critiquer, et qui s'apparente si directement aux figures que peignaient leurs prédécesseurs. Car on le retrouve dans les tableaux de Meredith, de George Eliot, de Thackeray, voire même, avec des nuances un peu différentes, de Dickens ; on le pressent en ceux de Charlotte Brontë et de Jane Austen. Le Robinson de Defoe en fut une forme antérieure, et Carlyle, qui l'a tant aimé, l'a défini par les vertus qu'il admirait : énergie, patience à l'effort, résistance à l'ennui, ténacité dans le combat, mutisme, goût de la solitude, force et simplicité des convictions : on peut dire stabilité de toute la personne morale.

D'un tel type, le caractère fondamental est bien celui que Taine avait signalé : la singulière puissance d'un « moi » qui s'appuie à des habitudes et certitudes, résistant et persistant contre toutes les suggestions de l'alentour, et qui trouve sa joie dans l'effort — effort sur soi pour se façonner suivant le modèle intérieurement conçu, effort sur le monde extérieur pour se le soumettre et l'utiliser. Si l'on voulait parler le langage spécial, on dirait que ce qui s'affirme ici, c'est la solidité des synthèses psychiques. L'âme est construite à demeure, sur des axes fixes de sentiment, de croyance et de volonté qui l'assurent contre les secousses et les désarrois de l'émotion : d'où la continuité de son action, la persévérance de sa prise sur les choses, et son impassibilité singulière. D'une telle âme, peu accessible aux influences du dehors, peu capable de sympathie intuitive, parce que fixée dans sa forme, les défauts naturels seraient l'orgueil et l'égotisme, — ceux-là même que les romanciers et moralistes d'outre-Manche ont le plus souvent critiqués, — si la culture qui a tant ajouté à sa force et sa résistance, une culture spécialement anglaise et d'origine puritaine, ne l'attachait à certaines idées disciplinaires pour détourner son énergie vers des fins idéales. Idéale ou matérielle, personnelle ou désintéressée, quelle que soit la fin, l'homme ainsi constitué y tend avec une volonté constante ; il vaut par sa fidélité : fidélité à l'entreprise commencée, à la parole donnée, fidélité à soi-même et à autrui, au devoir, à l'amitié et à l'amour. C'est la qualité virile par excel-

lence, — et quand il se compare, non seulement à certaines nations de l'étranger, mais à d'autres peuples du Royaume-Uni, l'Anglais proprement dit s'apparaît justement comme d'essence masculine. De plus en plus, à mesure qu'il a mieux appris à connaître les humanités différentes, il a pris conscience de ses caractères propres ; il a compris leur importance et leur singularité. Il n'a jamais été si bien étudié qu'aujourd'hui. Un Kipling, dans ses officiers et fonctionnaires de l'Inde, presque tous imperméables aux influences démoralisantes de cet excessif Orient, un Galsworthy dans ses Pencyce et ses Forsytes, un Bennett, dans sa Sophia et dans son Clayhanger, d'autres encore, l'ont présenté en ses aspects divers, les uns avec amour, les autres avec une intention de satire. Mais tous ont vu en lui une forme à part de la créature humaine, une variété singulière de l'espèce, remarquable entre toutes par l'intensité et la fixité de ses caractères, par sa survivance en un temps de culture intellectuelle et critique, — d'autant plus intéressante, on en est convaincu, aujourd'hui, en Angleterre, que si d'autres races, kymriques, gaéliques, plus vives et sensibles, ont contribué davantage aux arts, à la poésie, à la civilisation de la Grande-Bretagne, c'est celle-là, peu brillante, qui par sa conscience, son endurance, son activité, son énergie silencieuse et commandante, par toutes ses vertus positives et pratiques, a fait la force morale et la grandeur de l'empire — de cet empire que Cecil Rhodes expliquait en disant que le monde appartient « aux races dénuées d'imagination ».

Le type, sans doute, est ancien. Depuis Carlyle, qui broda de belles variations sur ce thème, il est entendu de l'autre côté de la Manche, qu'il est spécialement anglo-saxon, que le serf de la conquête normande, le yeoman, le bourgeois des libres communes anglaises en furent les ancêtres lointains, qu'il s'affirma par la lutte pour l'indépendance politique, par la lutte pour l'indépendance religieuse. On le reconnaît en certains robustes personnages de Chaucer, dans le *Piers the Plowman* de Langland, on peut l'imaginer en un Wycliffe. Mais c'est un fait qu'il ne se révèle en toute évidence qu'au moment de la Réforme, que non seulement la Réforme le manifeste, mais qu'elle l'achève. En effet, dans sa forme com-

plète et moderne, il apparaît bien comme un produit de culture, culture d'abord religieuse et d'origine hébraïque, disait Matthew Arnold, car, pour lui, tel est le principe social qui distingue la civilisation anglaise en l'opposant aux civilisations d'origine hellénique, à celles que commandent, non l'idée de loi morale et de vertu — *righteousness* — mais les idées de vérité et de beauté. En appliquant l'âme à l'incessante surveillance de soi-même, en la dressant à faire effort contre son impulsion et son instinct, son ennui ou sa fatigue, pour aller jusqu'au bout du devoir, en lui répétant qu'elle est seule et à jamais responsable de ses actes, que sa conduite importe plus que tout, les disciplines puritaines ont certainement replié l'homme sur lui-même, développé son énergie volontaire, assuré la stabilité de sa personne aux dépens de ses mouvements visibles de sensibilité et d'imagination. Et probablement, les activités patientes et positives du négoce et de l'industrie, auxquelles l'Anglais s'est voué à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont agi dans le même sens.

De notre temps, sous la direction d'idées nouvelles, le type est allé se précisant encore. D'abord on en a pris conscience : ses traits apparaissant et se définissant, il s'est posé comme un idéal. Car sa vertu propre, c'est la force, force morale, force nerveuse, la première des valeurs dans cette Angleterre moderne et commerçante, où la vie et la lutte pour la vie se sont faites si intenses, où, pour réussir, il importe de maintenir contre les influences de fatigue et de déséquilibre, ses facultés d'attention, de jugement et de décision. D'un tel idéal, la littérature anglaise nous présente, au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, des incarnations complètes, — ainsi le Tom Tulliver de George Eliot, et le Tom Redworth de Meredith. Mais le plus souvent l'artiste y est hostile, et s'attache à ses perversions. C'est le portrait satirique ou la caricature qu'il nous présente : tels le Gradgrind et le Dombey de Dickens, tels les personnages de Mark Rutherford, tels, hier encore, le Soames Forsyte et le Horace Pendyce de Galsworthy. Une autre idée vient nuancer le type en ajoutant à son attrait. Elle naît de ce mélange singulier d'aristocratie et de démocratie, qui est l'un des traits les plus irrationnels et originaux de la société anglaise. On dirait que plus l'Angleterre s'est démocratisée, et

plus a grandi le prestige du « gentleman ». Volonté de vraie discipline morale ou simple snobisme, suivant qu'il comprend l'essence spirituelle du personnage idéal, ou qu'il n'en conçoit que les dehors, tout Anglais, aujourd'hui, prétend en être un. Or le gentleman fut d'abord le squire, maître autoritaire et solitaire dans son domaine et sa paroisse, et que tant de romans, depuis le *Caleb Williams* de Godwin, jusqu'à l'*Égoïst* de Meredith, jusqu'au *Brooke of Covenden* de Snaith, nous ont décrit. C'est un *leader*, de volonté entraînée, un homme qui, pour commander, a d'abord appris à se commander, maître de ses réflexes, de parole et de gestes rares, car sa règle constante, reçue de ses pères, instinctive et confirmée par l'éducation, par toutes les suggestions du milieu social, c'est de ne rien traduire de sa sensation profonde ou de sa passion. Dans le Soames Forsyte que nous avons nommé, né dans la bourgeoisie commerçante, mais élevé dans une école de l'aristocratie, les deux idées se combinent : se taire, se fermer pour être fort et ne pas donner prise aux concurrents ; ne pas sourciller sous le coup qui l'atteint au plus sensible de son être, garder toujours le masque d'impassibilité, pour s'égaliser au modèle social et généralement reconnu. Si différents d'origine qu'en soient les motifs informulés, à peine conscients, les deux commandements s'équivalent, et la consigne est la même.

Son autorité s'accroît d'une autre raison. Elle s'accorde, cette consigne, au profond sentiment qu'ont les Anglais des conditions de la santé : santé des âmes aussi bien que des corps, de l'individu comme de la société, et dont l'instinctif souci se manifeste, chez nos voisins, en toutes leurs disciplines originales de vie sociale et d'éducation. Longs repos accordés à l'enfance, et qui doivent assurer pour l'avenir la tranquillité des nerfs, importance des jeux de plein air, sévérités de l'opinion qui condamne ou dédaigne en l'homme le sursaut de l'être imaginaire et sensible, les désarrois contagieux de l'émotion, la tendance au rêve ou à la mélancolie, en général l'excentrique et l'excessif, — rigueurs de la convention qui interdit à la littérature les réalités dangereuses, les dessous troubles et troublants du monde et de la vie, prédominance des automatismes de l'habitude et de

la coutume, refus de critique et d'analyse, attachement aux formes établies — celles de la constitution politique, où chaque génération trouve son ordre tout fait, celles de la religion surtout, où l'âme, sans vouloir examiner ce qui lui reste, et, bien moins, ce qui ne lui reste pas de croyance, veut encore trouver le sentiment d'un appui et d'une direction, — tout, en Angleterre, semble avoir pour fin secrète d'assurer contre les influences dissociantes de la vie trop intense ou de la pensée trop hardie, l'énergique unité de la personne et du groupe.

En cela ce pays est à part. Tandis qu'ailleurs, par le romantisme littéraire et social, par les effets sur les nerfs et les cerveaux de la civilisation nouvelle, l'homme, au cours des cent vingt dernières années, s'est fait de plus en plus complexe, instable et sensible (comparez les frémissements d'un Debussy, d'un Monet, d'un Goncourt, les dissonances d'un Wagner, les saccades d'un Schumann, les modulations d'un Michelet, les fièvres mêmes d'un Beethoven, aux formes stables et régulières, aux sérénités fortes des temps antérieurs), c'est vers l'équilibre et la santé que la vie s'est dirigée en Angleterre, au moins dans les classes qui reçoivent les influences plastiques et disciplinaires de l'éducation proprement anglaise. De l'époque de Byron à celle de Tennyson, du temps de Dickens à celui de Kipling, quel progrès en ce sens ! Le succès fut si grand, le type régulier, impassible et fort s'est produit en une telle abondance, il a si bien pris les apparences d'un magnifique et indéréglaht automate que la réaction est venue. Excédés de tant d'exactitude et de santé, romanciers et moralistes nouveaux se sont conjurés pour l'attaquer, et se posent contre lui comme les champions de la nature.

C'est un peu le retour à Shakespeare. Car si le type est très éloigné de ceux qui prévalent, aujourd'hui, chez d'autres peuples du continent, moins stricts, plus nerveux et plus intellectuels, le contraste est bien plus grand encore, quand on pense à celui qui régnait chez nos voisins, en ce temps heureux de la Renaissance où l'homme était plus libre. De toutes les formes possibles de la créature humaine — mais peut-être ne s'agit-il que de la forme — la plus différente, semble-t-il, de l'homme anglais moderne, est celle que présentent les personnages du grand poète.

III

On dira que, justement, il était poète, et que la conception de l'homme qui se réalise en l'Anglais normal de notre temps est de l'ordre pratique — prosaïque, par conséquent. Mais il est une poésie de l'ordre pratique, une poésie de la conscience et de la volonté, et peut-être, au fond, la plus véhémente de toutes. Les vertus que l'on mettait au premier rang dans l'Angleterre victorienne furent chantées par Tennyson avec une foi autoritaire, sous des dehors presque trop parfaits; et lui-même les incarnait. L'idée de l'ordre, la conviction qu'il n'est de beauté, santé, dignité, que par l'obéissance volontaire à une loi, en somme une éthique puritaine, mêlée de stoïcisme, l'ont inspiré, comme Carlyle, Ruskin et Kingsley, ces moralistes et prophètes — comme plus tard le poète de la Jungle, si différent de lui, épris non de formes accomplies, mais d'énergie rude, presque animale encore et pourtant déjà disciplinée. De même, en un temps où le protestantisme anglais était plus littéral et plus ardent, les musiques d'orgue de Milton, comme jadis les accents de la Bible, traduisaient l'enthousiasme secret d'une âme toute contenue en soi, fixée à une foi, soutenue par un sentiment unique et sublime, intransigeante parce qu'elle possède l'absolu, forte et grave de tout ce qui fait ses limites et sa forme inaltérable. C'est le paradoxe du grand livre de Taine, de nous présenter Shakespeare et Milton comme deux incarnations successives de l'esprit anglais — il est vrai qu'il distinguait entre les moments, c'est-à-dire entre les idées, les idées régnantes, qui façonnent les hommes et leurs multitudes, en sorte que lorsqu'elles varient, on voit changer les types et la société.

L'âme et la poésie de Shakespeare se définiraient par l'inverse des caractères qui s'assemblent en Milton. Il n'est pas volonté, mais imagination, génie multiple et multiforme, flamme volatile qui échappe aux contours de la personne pour se transmuier en toutes les âmes. Son trait le plus

général, peut-être, c'est le spontané ; nulle surveillance intérieure et souveraine de raison constituée. Saisissantes intuitions, où le fond de l'homme et de la vie s'illumine d'un éclair, élans de rêve, ondoiements de sensibilité, caprices de verve et d'ironie, volte-face de l'esprit concentré sur la vision d'une certaine vie tragique et d'un destin qui se fait, et soudain retourné vers le contraste de l'indifférence et des gaietés ambiantes, musiques imprévues, envolées d'un trait au plus haut de l'éther : quelle promptitude et quelle liberté de mouvement ! Cette allure aérienne, on la sent dès l'abord : si le rythme de Tennyson vaut par sa noblesse mesurée, celui de Milton, par sa grandeur et sa gravité religieuse et presque latine, le vers de Shakespeare est avec celui de Shelley, dont il a presque la fluidité, le plus rapide qui soit. Il se presse comme le frisselis d'ombre et de lumière à la surface d'une grande eau mouvante. Et cette suprême aisance du vers est celle de toute l'œuvre. On dirait qu'elle aussi, s'est produite d'elle-même, sans labeur de pensée qui combine et surveille. Tout ici est de la nature, non de la loi, et c'est aussi le grand caractère des créatures de Shakespeare. Les impératifs et les conventions d'une société constituée ne les limitent pas. Des énergies primitives les remuent et, souvent, les détruisent. Magnifique luxuriance ! Le monde shakespearien, c'est une jungle sans loi, plus périlleuse et plus belle ; c'est l'Angleterre peut-être, mais avant la culture proprement anglaise, une Angleterre surprenante, et pourtant beaucoup moins singulière, au fond, et plus généralement humaine que celle d'aujourd'hui, parce que naturelle, proche encore de l'instinct, antérieure aux disciplines d'ordre, de conscience, de réticence et de froide volonté.

Simplement, c'est le temps de la Renaissance, quand le climat moral était plus chaud, quand la faune humaine de l'Europe était autre, l'individu plus grand, plus véhément, plus imprévu en ses actes et ses rêves, de sensation trop forte et qui tend, ou bien à se réaliser tout de suite en un geste immédiat et complet, — et c'est parfois le meurtre, — ou bien à se répercuter au dedans, à s'y diffuser en tumultes d'images et d'émotions, — et c'est parfois la démence — ; et parfois encore,

les deux effets se mêlent, comme en Macbeth, en Hamlet. Celui-ci qui ne semblait fait que pour le rêve et la méditation n'avoue-t-il pas : « J'ai en moi quelque chose de dangereux » ?

Qui dira les influences qui viennent surexciter à cette époque, en notre monde occidental, les énergies de l'homme? Et qui dégagera les mystérieuses lois qui régissent, au cours des siècles, les éclats et les longues torpeurs des différentes familles humaines, les déplacements de la civilisation, dont les foyers passent de l'est à l'ouest, du sud au nord, d'un groupe de peuples à l'autre? Sans doute, on peut parler de l'ivresse produite par tout ce que l'on invente et découvre alors (mais pourquoi cette soudaine puissance d'invention?)—l'antiquité, les mondes exotiques, les premières perspectives de la science, les magies et possibilités sans fin de l'art et de la beauté, les pouvoirs et les prestiges de la nature. Exalté à la vue des domaines qui s'ouvrent devant lui, l'homme a rompu les bandes du moyen âge. En ce printemps de l'Europe, dans un monde où tout lui paraît splendide et neuf, au souffle inattendu qui lui vient du fond de l'espace, sa sensibilité vierge et si longtemps latente a frémi; une vie chaude monte en lui, qui s'épanouit en débordantes floraisons. En Italie, où la vie est plus tournée vers le dehors, où la beauté humaine se modèle dans la lumière, en de nobles décors d'architecture et de paysage, on a vu surtout la figure corporelle de l'homme nouveau, et l'enthousiasme s'est traduit en œuvres plastiques. Chez les Anglais, de sens moins vifs et moins fins, où le monde intérieur et spirituel prédomine, c'est son âme surtout qui a intéressé, et le drame, qui en suivait les mouvements et le pathétique, fut le grand art anglais de la Renaissance. Mais, dans l'Angleterre d'Élisabeth et de Shakespeare, comme dans l'Italie des Médicis et de Michel-Ange, dont le rayonnement a fini par l'atteindre, dans les créatures des peintres et sculpteurs, comme dans les évocations immatérielles des poètes, les mêmes influences générales de l'époque apparaissent à ces caractères communs : force, ampleur et liberté de la vie, déploiement effréné de l'individu, — et comme la parenté s'atteste en certaines tragédies et comédies du poète, comme Shakespeare a facilement deviné l'Italie de son temps, les

anarchies et les fastes de Vérone et de Venise ! Comme ses personnages portent bien les beaux noms latins et sonores !

Méridionaux ou hommes du Nord, ils sont d'abord des hommes de la Renaissance. Ils en présentent, non seulement le trait caractéristique, l'extraordinaire abondance de sève, la fougue de tempérament, la jeunesse d'une pensée toute voisine de la sensation, chargée, émue d'images, comme un arbre printanier de ses fleurs, la violence et le soudain des passions (l'amour chez eux est à peine anglais — si brusque, si chaud, si engagé encore dans la chair), mais aussi les dispositions et façons d'être secondaires, celles qui ne tiennent que de l'éducation ou de la mode : l'habitude, si choquante pour un Anglais moderne, de tout traduire de leurs mouvements d'âmes, comme s'ils se complaisaient à leur violence jusqu'au moment où, tout d'un coup, cette violence même leur arrache le simple mot poignant ou le cri de nature, — le goût non seulement de l'hyperbole, mais de la métaphore magnifique, des grâces redoublées, des fioritures de langage : pointes et concettis dans une parure d'antiquité et de mythologie classiques. Ajoutez la très grande manière. Ces rois sont vraiment royaux. Un Hamlet a les ironies, les hauteurs, la courtoisie d'un prince de l'époque. Il ne vit pas sur le même plan que les autres hommes : c'est sa grâce de savoir en descendre pour un Horatio. Derrière tous ces masques, on devine un Essex, un Southampton, un Penbroke, un Rutland. Ils en portent les pourpoints de velours et de brocard, les collerettes, les hauts gants décorés, tout le rigide et somptueux costume qui fait penser à des splendeurs d'insectes. Voilà, semble-t-il, le monde de Shakespeare, celui qu'il a aimé, avec la bohème des acteurs et des poètes, ses familiers du Globe et de la Mermaid : c'est-à-dire ces portions plus hautes ou plus instables et légères de l'humanité anglaise que toucha, dora le rayon latin, italien de la Renaissance. Ils n'appartenait pas à l'autre Angleterre, plus dense, profonde, obscure, que remuaient alors les ferveurs concentrées de la Réforme. On dirait qu'il ne l'a pas connue ; son œuvre n'en présente rien. A peine trois ou quatre allusions aux Puritains, assez forts, déjà, sous Élisabeth, puisque de ce règne date la fermeture des théâtres anglais le dimanche. Jamais deux

mondes ne furent si dissemblables et si voisins, et toute la différence, en dernière analyse, se ramène à celle des idées qui les dirigeaient : idée de libre beauté, idée de règle et de devoir. En commandant les mœurs, en régissant les vies, chacune a produit une forme de l'homme qui s'oppose à l'autre, comme une espèce à une espèce, on peut dire comme Shakespeare à Milton.

Un tel contraste en dit long sur les vraies causes et l'essence des types — ces types qui, lorsqu'ils s'établissent pour quelque durée, semblent bientôt constitués pour toujours et de tout temps, et que l'on déclare irréductibles.

#### IV

Shakespeare n'était pas seulement d'une civilisation différente et qui façonnait autrement les hommes. Dans son œuvre, et dans ce qu'elle laisse entrevoir de sa personne, on peut reconnaître les traits d'une certaine race, une race qui, certes, est un élément essentiel, peut-être le principal du peuple que nous appelons anglais — et en ce sens Shakespeare est entièrement anglais — mais, de l'autre côté de la Manche, on ne l'appelle pas anglaise. Car au point de vue ethnique, l'Angleterre n'est pas simple, et de plus en plus, elle distingue entre ses populations d'origine germanique et scandinave, et les Celtes, les descendants des anciens autochtones, — non seulement ceux d'Irlande et de l'Écosse et du pays de Galles, qui ne se laisseraient pas donner le nom d'Anglais, mais, à l'ouest et au sud-ouest de la grande île, depuis le Lancashire jusqu'à la Cornouailles, ceux qui n'eurent jamais de nationalité particulière, ne parlent que l'anglais, et présentent pourtant des traits physiques et moraux que l'on tient pour bretons. Évidemment, entre les Northmen ou les Anglo-Saxons indubitables, et les populations qu'on regarde comme vraiment indigènes, la frontière manque. On remarque seulement que si l'on traverse le pays, de la mer du Nord au canal de Bristol, on voit changer peu à peu la proportion des deux types, l'homme grand, long, flegmatique, se faisant plus rare, à

mesure qu'abonde une espèce plus petite, de complexion brune et d'allure bien plus expressive, mais les yeux restent bleus : cheveux noirs et prunelles bleues, c'est un trait breton. La différence psychologique n'est pas moins généralement reconnue. Tels mouvements et tendances des ouvriers du Lancashire s'expliquent chez nos voisins d'un mot. On dit : « Ce sont des Celtes. »

L'idée courante aujourd'hui, en Angleterre, c'est que cette race a donné à la littérature nationale la plupart de ses artistes et poètes, et que si l'autre, lente, muette, tenace, fut la force virile du pays dont elle a décidé l'histoire et le succès, celle-ci, d'âme mobile, sensible et nuancée, en représenterait l'élément féminin. Féminin, c'est le mot dont usait Renan pour définir les caractères du génie celtique, et les Celtes dont il parlait, c'étaient justement et seulement ceux-là, ceux d'Irlande, de Cambrie, de Cornouailles, dont nos Bretons d'Armorique furent, au vi<sup>e</sup> siècle, un essaim. Peuples à part, cantonnés depuis des millénaires dans ces terres qui communiquaient à peine avec le reste du monde, refoulés depuis des siècles dans les extrêmes pointes de ces îles et presque-îles où les influences de la nature sont si spéciales et partout les mêmes. Souffles de l'Atlantique et tiédeurs du Gulf-Stream, grisailles du ciel, pâles brumes où les choses s'avaguisent comme des fantômes, longues nuits d'hiver, interminables et languides crépuscules d'été, incessante poussière d'eau promenée par le vent, énervants à-coups des tempêtes, — quiconque a vécu dans ces pays avancés d'Occident, sait combien de telles influences peuvent agir, à la longue, sur le ton de l'âme, troubler en elle l'afflux régulier de l'énergie vitale, la tendre et la détendre en des intermittences de passion et de rêve, d'enthousiasme et de découragement. Cela ne semble pas douteux : les Bretagnes sensibilisent ; une certaine neurasthénie y est latente, comme, en Russie, je ne sais quelle autre névrose. L'homme y est instable, impressionnable, étrangement susceptible, enclin à méditer et presque savourer sa tristesse. Si forte que soit la charpente du corps, la physionomie, un certain évidemment autour de la bouche, traduisent une délicatesse, presque une faiblesse de l'âme. Le regard est intérieur ou voilé : une mélancolie s'y attarde et subsiste sous la

fantaisie même de l'Irlandais. « *We are a sad eyed people* », me disait un de leurs peintres.

C'est trop, évidemment, d'attribuer à cette race, comme on le fait aujourd'hui, presque tout l'élément poétique de la littérature anglaise. En général, sauf aux extrêmes régions de l'est et de l'ouest, Anglo-Saxons et Celtes se sont mêlés, et l'âme qui se traduit en une œuvre littéraire, tient de l'une et de l'autre origine. Quand on parle de races, d'ailleurs, il s'agit seulement de moyennes ou de dominantes, de caractères qui ne s'entretiennent que par la masse persistante et les courants intérieurs d'un certain groupe humain : isolez l'individu, plongez-le dans un milieu de polarisation différente (comme il arrive pour les immigrants d'Amérique), et vous verrez de nouvelles formes apparaître au bout de deux générations. Mais, pendant toutes les générations du vieux monde, dans une Angleterre dont les provinces restaient séparées, où les conditions de vie demeuraient les mêmes, les types distincts ont pu durer, surtout dans les extrêmes régions, et sans doute, il faut compter aussi avec la réapparition soudaine, en un individu, de caractères ancestraux. En tous cas, dans toute l'histoire de la prose et de la poésie, on peut reconnaître et suivre une certaine lignée spirituelle, dont le trait constant est une sorte singulière de rêve, rêve un peu fou, tant il s'affranchit des réalités de la terre, tant le monde qui s'y évoque est illogique, aérien, merveilleux, comme suscité par une incantation de magicien, tant les choses y apparaissent expressives, pénétrées de significations mystiques et qui se laissent seulement pressentir. C'est un peu le monde enchanté des vieux Mabinogion ; des musiques y passent, que l'âme seule peut entendre ; l'amour et la fatalité y règnent ; la nature animée, ordonnée régulièrement, et comme d'elle-même, y parle tout bas à l'homme en lui donnant des signes, — une nature où tout revêt des apparences surnaturelles. Que l'on pense à certains noms, à certaines créations de la littérature et de l'art, au Malory de la *Table Ronde*, au Spenser de la *Faery Queen*, au Shakespeare de la *Nuit d'été*, au Blake des *Chansons de l'Innocence*, au Keats de la *Veillée de Sainte Agnès*, au Shelley d'*Alastor* et de la *Sensitive*, au Coleridge du *Vieux Marinier*, au Tennyson de la *Dame de Shalott*, au Meredith de *Richard*

*Feverel*, au Hardy de *Tess*, au Barry de *Peter Pan*; que l'on se rappelle les paysages insubstantiels et les fantastiques rayons de Turner, les chevaliers et les vierges, les décors légendaires de Burne-Jones, en général, tout l'art des Préraphaélites, et l'on sentira de quelle sorte de vision, si légère et mystérieuse, nous voulons parler ici. On le sentira mieux encore, si l'on considère des œuvres de lignées très différentes, celles par exemple, d'un Defoe, d'un Hogarth, d'un Fielding, d'un Constable — on pourrait presque ajouter d'une George Eliot et d'un Arnold Bennett — presque hollandaises, lentes et quelquefois lourdes, à force de réalisme patient, évoquant trait à trait tout le détail individuel d'une âme et d'une figure, — ou bien encore, celles d'un Milton, d'un Byron, d'un Carlyle, d'une Brontë, d'un Kipling, où l'imagination est souveraine, mais violente, chargée d'énergie orageuse, et comme soulevée par les mouvements passionnés et les tensions de l'être personnel et volontaire.

Le rêve dont nous voulons suggérer ici le sentiment est bien plus doux et lumineux; il s'accompagne d'un état d'âme tout contraire, passif, comme sous les influences d'une musique, entre le bonheur et la mélancolie, instable, comme sous les influences de l'amour, entre cette mélancolie et ce bonheur. Mais souvent des élans capricieux le brisent, de verve, de danse, de folie, de chant, de lyrisme, comme ceux qui passent ou jaillissent dans les comédies de Shakespeare et les romans de Meredith; on pourrait citer des exemples moins hauts, car le génie qui se joue en ce rayon idéal et dans ces fantaisies, n'inspire pas seulement quelques rares artistes supérieurs. Il est diffus; on le retrouve en cent expressions de l'art populaire, et par exemple, dans toute la littérature de la nursery. Nulle part il n'en est de plus riche, de plus absurde et de plus charmante: tendres contes bleus, comme celui de Peter Pan, comme celui d'Alice au Pays des Merveilles, où le monde semble vu à l'envers, ritournelles et couplets où les images de la campagne ou de la bergerie s'évoquent sans lien logique, où la rime et le rythme font tout le sens — rimes folles, rythmes ensorcelants, anciens, venus on ne sait d'où (Bo-peep est déjà dans Shakespeare), charmes jetés, dirait-on, par des fées à l'enfance, — les grand'mères dans notre Bre-

tagne, les vieilles *mamm koz* en chantent à leurs marmots de tout pareils, sur des mètres tout semblables. Ou bien c'est l'enchantement des pantomimes de Noël où se plaisent les grandes personnes, grappes, guirlandes, chœurs de figures virginales et puérides : envolées de leurs ailes de gaze au royaume des nuages. Et encore les gagues démoniaques, venues d'Écosse, du pays celtique, les verves étourdissantes ou le comique concentré, les graves entrechats des clowns. Et c'est aussi l'étrange nostalgie de certaines musiques, chansons populaires nées en Irlande, au pays de Galles, où se mêlent les infinis du désir et du regret, les sentiments du passé, du jamais plus, de l'au-delà, le gonflement du cœur, comme devant la mer, au long crépuscule du nord, quand un navire chargé d'émigrants s'éloigne à l'horizon. Et puis la spiritualité, les virginales et pâles apparitions, les intentions symboliques, les aspects de songe de l'art le plus aimé du public, — bref tout ce qui chante, tout ce qui danse, tout ce qui vole, tout ce qui rêve, chez les Anglais, d'étrange, de fantasque, de suave, de hors la terre, et dont un raisonnable Français s'étonne, comme de rencontrer tout d'un coup, dans la foule citadine de Londres, une frêle, froide et visionnaire figure d'Ophélie.

Cela, c'est le magique rayon qui vient encore, sous des fumées d'usines, iriser le gris et le noir d'une Angleterre disciplinée pour la prose et pour l'action. Nulle part il n'a jeté de tels feux que dans le royaume à part que l'on appelle le monde shakespearien. Ce royaume est de tous les lieux où il y a un printemps, des fleurs, du clair de lune, des amoureux et des poètes. Watteau, étincelant et mélancolique, y est prince. Mais pour en connaître les couleurs propres, celles qu'a rêvées Shakespeare, il faut avoir vu ces féeries se jouer et danser sur une scène anglaise. Trop de raison, d'art étudié et conscient de ses fins, trop de civilisation intellectuelle, font obstacle à de si libres mouvements, qui semblent ceux de la Nature tendant d'elle-même à la poésie, comme les énergies de la plante à la fleur. Il y faut le spontané, la fraîcheur de pétale, les yeux de rêve et d'innocence, les cheveux dénoués, les lèvres entr'ouvertes, toute la frêle grâce angélisée (*Angli Angeli*), qui se révèle, avec d'imprévus élans de danse, en des enfants et des jeunes filles de là-bas.

Le monde shakespearien : le mot seul est un sortilège qui nous enlève à la terre. On revoit la légendaire forêt des Ardennes, où la rumeur du monde n'arrive pas ; on écoute le vaste silence, les cris d'oiseaux qui le remplissent, si doux au cœur fatigué que l'on ferme à demi les yeux pour mieux s'en pénétrer. Dans l'ombre verte où le sapin se mêle à l'olivier, le vieux duc proscrit sourit à sa cour : bergers, poètes, seigneurs vêtus en Robin Hood. Jaques, sentimental et philosophe, pleure la blessure d'une biche innocente (*poor dappled fool !*), ou moque méditativement la folie des humains. Ce « Monsieur Mélancolie » échange des saluts et des soupirs avec Signor Amour. Rosalinde déguisée, feignant la dignité de la raison masculine, prétend guérir son Orlando par ses railleries, et ne rêve que de baisers. Cependant, des chansons çà et là s'élancent, comme des alouettes hors d'un champ de fleurs, épanchant sur tout le poème l'allégresse et la fraîcheur d'un printemps anglais. Et puis, tous les amants qui se cherchaient se retrouvent ; ils s'assemblent deux à deux, et leurs couplets s'enlacent, se répondent. Cadences alternées, variations sur le thème éternel, et qui redoublent, s'exaltent, s'exagèrent pour nous faire sourire, comme dans une danse figurée, des gestes trop accomplis de passion. Et voici maintenant la profondeur bleue, le frémissement infini de la Nuit d'été, les essaims vaporeux de sylphes et les lullabies de fées, les grâces de maître Fleur des Pois et de messire Graine de Moutarde, les pâmoisons de Titania, les aimables braiements de Bottom, les tendres couples humains qui se nouent et se dénouent sous les influences de la fleur magique. Voici les folles farandoles de fées et de lutins, autour de Falstaff endormi, le mol gazon, baigné de lune où rêve Jessica. Voici Windsor et les caquets de ses commères, voici Messine et l'étincelante escrime de Béatrice et de Bénédicte, leurs défis à l'amour, et la victoire de l'amour. Voici le *Conte d'hiver*, la *Nuit des Rois*, tous les fabuleux décors de ces comédies aux noms charmants de proverbes et de légendes. Et pour clore la fantasmagorie shakespearienne, après tant de rêves divins et de visions terribles, après Othello, après Lear, après Macbeth, après Hamlet, les dernières incantations de Prospero, ses adieux à ses talismans, les mourantes musiques d'Ariel qui s'éloigne, et, suprême

vision, dans la solitude de l'île enchantée, l'émerveillement de Miranda qui ne sait rien du monde humain, à l'apparition radieuse du prince, et puis son extase, ses silencieuses larmes, et la suprême et lumineuse réalité de la vie se révélant — de cette vie que l'on a vue vaciller sous l'éclair et s'évanouir dans la ténèbre — le ravissement, à son sommet virginal, des deux êtres éternels dans l'éternelle aurore de l'amour.

Ce qu'il y a de spécial en ces féeries, c'est leur légèreté, la promptitude ailée du rêve, c'est le caractère aérien, diaphane des formes évoquées, comme de blanches brumes de rosée qui s'essorent et fondent sous une pluie de rayons matinaux ; les évocations de Shelley, femmes, fleurs, paysages, ont aussi ce caractère de mouvants et radieux fantômes. Et c'est encore la délicatesse et la flexibilité de cette poésie, la nuance changeante, irisée du sentiment qui s'y joue, la mélancolie se mêlant à la joie, l'émotion à l'humour, la tendresse aux pétulances de l'esprit ; c'est surtout le parti pris d'in vraisemblance, le non jeté par le poète au bon sens, à l'expérience, à la raison, la pure envolée dans un monde idéal où tout est comme il vous plaira, et peu importe l'impossible. Sur ce monde scintille l'étoile qui dansait quand Béatrice naquit.

Par tous ces traits, la fantaisie shakespearienne diffère de ces fables germaniques, même des plus anciennes, où le sens du mystère est si profond, mais où ne passe aucun capricieux coup d'aile, où l'émerveillement est passif et d'espèce religieuse, où l'âme, devant la nature, ne se joue pas, mais se recueille pour la méditer et se laisser pénétrer de lentes influences, de vagues, émouvantes sensations panthéistes. Elle diffère de celles-là, surtout, dont les fées, nains, diables, kobolds présentent, comme ceux que l'on voit aux tableaux du vieux Breughel, les traits multiples et précis, les déformations particulières de l'individu véritable et complet, chacun fixé dans sa forme et son caractère, âme malicieuse, sournoise, cruelle ou amicale, engagée dans un corps de matière solide, mêlée dans un monde merveilleux, mais sérieux et dense, à des aventures où tout se passe suivant les lois du logique et présente les apparences précises du réel.

C'est presque la même différence que nous avons notée entre

une certaine poésie anglaise et des œuvres bien plus lentes, morales et réalistes (Meredith et Matthew Arnold eussent dit anglo-saxonnes) de la même littérature. Elle s'explique peut-être, si l'on se rappelle que Shakespeare naquit à trente lieues du pays de Galles, au bord de cette rivière Avon que nos Bretons appelleraient Aven. C'est trop, sans doute, que de vouloir l'enrôler sous le drapeau du Celtisme ; il suffit de ne pas permettre aux pangermanistes de le présenter comme un des génies de leur race — si tant est que leur race est sans mélange. Mais s'il était possible de connaître ceux de ses ancêtres qui vivaient ensemble au <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle — ils devaient être des milliers d'hommes — probablement on y trouverait plus d'indigènes que d'Anglo-Saxons. Une chose est certaine, c'est que dans la poésie de Shakespeare, les traits dominants sont de ceux que les Anglais considèrent comme proprement celtiques. N'est-il pas remarquable qu'entre tous les grands écrivains de leur langue, c'est un Gallois, Meredith, qui, par l'intensité de vie de ses créatures, par la vérité, la logique et la profondeur de sa psychologie dans l'arbitraire et presque le fantastique des situations, par ses caprices, la rapidité de son esprit qui devient celui de ses personnages, sa verve dansante, le soudain et la hauteur de ses essors, enfin, rappelle le plus Shakespeare. Dans le dernier de ses romans, dont le titre seul dit l'idée<sup>1</sup>, Meredith oppose justement toute la souplesse imaginative du Celte à l'énergie volontaire et concentrée de l'Anglo-Saxon.

Ce n'est pas de l'énergie concentrée qui se révèle dans ce que l'on découvre de la personne du poète. Il fut « *the gentle Shakespeare* », l'un de ceux dont la figure inspire à qui les fréquente plus de tendresse que de respect — « *my Shakespeare* », disait Ben Jonson, qui fut son ami — « le doux cygne de l'Avon », probablement une âme de vouloir et de résistance faibles. Car tant de sensibilité flexible, une telle aptitude à se muer idéalement en formes différentes ne supposent pas une puissante armature morale. L'amour lui est apparu comme une maladie, une intoxication dont rien ne peut arrêter le progrès, quelque chose comme le dévelop-

1. *Celt and Saxon*, œuvre posthume de Meredith.

pement fatal d'une image qui naît d'un hasard et dissout dans la créature toute raison, toute puissance de se commander et de se conduire. « *Poor worm, thou art infected* », dit son Prospero, de Miranda, — et telle est la triste idée centrale de ses plus charmantes comédies. Telle fut certainement sa propre expérience. Sous les prestiges de Mary Fitton, il fut Antoine, aux petites mains de Cléopâtre. Antoine, Roméo, Jaques, Posthumus, Macbeth, Hamlet, tous ces vivants personnages qu'il n'a certes pas observés, copiés dans le monde extérieur, mais tirés de lui-même dans une poussée d'imagination créatrice, — en combien d'entre eux, la retrouvons-nous, cette âme, à divers moments, en diverses attitudes de la vie, à divers degrés de déséquilibre ! — âme changeante, multiple, impuissante pour l'action, dénuée de force et de volonté stables, parce que trop facilement envahie, possédée, menée par des rêves.

V

Ainsi Shakespeare, qu'il apparaisse surtout comme un Celte, ou surtout comme un enfant de la Renaissance, semble toujours bien loin de l'Anglais que nous connaissons. Anglais, il l'est pourtant, et très profondément, si l'on prend le mot dans son sens général et courant à l'étranger, celui qu'il a pour tout le monde en France, quand on parle du peuple anglais ou de la poésie anglaise. La qualité fondamentale de son œuvre, l'imagination passionnée, on la retrouve en toute cette poésie, — non moins intense aux temps de Browning et de Swinburne, ou bien de Keats et de Shelley, qu'au siècle de Shakespeare ; et si dans la vie, ce caractère est devenu moins visible, c'est probablement par un effet des impératifs modernes qui n'en permettent pas la manifestation. Entre les Anglais de la Renaissance et ceux de notre présent, le contraste, en effet, n'est pas, comme il semblait d'abord, d'une faune à une autre faune, mais de la nature à la règle, — du désordre, par excès de liberté, à l'ordre, on peut dire

à la santé, par obéissance à des disciplines peu à peu apprises, qui sont celles d'une hygiène morale. Or, là n'est pas la caractéristique essentielle et durable d'une âme. Car son degré d'équilibre, de résistance et de forme est variable. On le voit baisser, et la personne tendre à se dissocier sous les influences de la maladie. Ce qui ne change pas, c'est une certaine composition d'un esprit, et par suite certaines aptitudes et tendances. Sa pensée est faite d'images directes et, par là, facilement émouvantes, ou bien de représentations abstraites, qui n'en sont que des signes. Il est intuitif ou analytique; il vit dans le présent, ou bien dans un monde d'idées et sentiments qu'il élabore et porte en soi; sa vision des choses est libre, ou bien les suggestions de la passion ou de la volonté, les réactions d'un « moi » trop véhément et toujours prêt à s'émouvoir, viennent la déformer.

Or, ce qui se traduit chez les Anglais, à tous les moments de leur littérature, c'est un trait de cet ordre : prédominance de l'imagination concrète et du sentiment sur la pensée raisonnée, et l'on peut dire aussi des activités de l'âme sur celles des sens. C'est en somme, si paradoxal que cela paraisse, quand on pense à l'Angleterre la plus évidente, celle des affaires et du sport, un élément lyrique, — celui-là même qui fait, avec l'indubitable suprématie de la poésie anglaise à toutes ses époques, les souverains pouvoirs d'émotion, les hauts essors, non seulement du drame au xvi<sup>e</sup> siècle, mais du roman au xix<sup>e</sup>. Toutes les grandes œuvres littéraires de ce peuple seraient à citer, si l'on voulait prouver, avec la persistance de cet élément, l'importance naturelle, chez l'Anglais, de cette vie intérieure que toute l'éducation et toutes les consignes sociales, aujourd'hui, tendent à faire plus intérieure encore, puisqu'elles en répriment les gestes. Il faut avoir l'habitude de ces romanciers et de ces poètes pour sentir à quel point la littérature française fut jadis expression logique d'idées générales, et, depuis un siècle, traduction artistique et colorée de sensations, c'est-à-dire, dans l'un et l'autre cas, de faits mentaux qui ne sont pas intégrés dans notre vie la plus personnelle et profonde. Henry James, qui connaissait et admirait profondément la France, a noté ce dernier trait; je crois que c'était à propos de Loti; mais, sûrement il pensait aussi

aux Goncourt, à Flaubert, à Hugo même, en les comparant à leurs équivalents anglais, de Byron à Carlyle et à Browning.

Sans doute, il est difficile de prouver par des mots, des vérités de cet ordre. Mais pour qu'elles apparaissent au lecteur, il suffira peut-être qu'il se rappelle tels personnages de romans anglais bien connus en France. Par exemple le Dick Heldar de *la Lumière qui s'est éteinte*, dont la vie profonde, les ardeurs de rêve, de regret, de désir, les violents mouvements de volonté, semblent croître encore dans la nuit où sa cécité l'isole, et dont tout le silencieux effort est pour dominer et cacher son désespoir. Avant même qu'il soit aveugle, tels sont en cet artiste le volume et l'activité du monde intérieur, que les réalités du dehors s'effacent sous l'afflux des images nostalgiques qui l'enfièvent, l'agitent, et fixent ses yeux. Il ne peint que des visions, tantôt les siennes, chargées de significations spirituelles et mystérieuses, comme celles de tant de peintres anglais dont l'art est surtout une poésie, — sa « Mélancolie » par exemple, dont la désespérance se traduit par un rire qui fait mal, — tantôt celle d'un Edgar Poe, ce voyant de même race. Évidemment un tel personnage est extrême, — extrême à la façon d'un Lear ou d'un Macbeth, car c'est la même espèce de génie qui l'invente et se manifeste en lui. Mais prenez un type tout opposé, le plus prosaïque et quotidien qui soit, le Clayhanger que Bennett nous raconte, au cours de trois romans, dont l'art semble tenir de la photographie, en nous disant tout de son enfance, de sa famille, de ses voisins, de ses amis, de son imprimerie, de son mariage et de son ménage, en évoquant, par derrière, le décor de brique, toute l'atmosphère terne, et fumeuse, et lourde des Cinq Villes<sup>1</sup>. L'auteur a voulu peindre l'Anglais provincial, moyen et contemporain, qui passe les deux tiers de ses journées sur des chiffres ou devant des machines, et n'a jamais rêvé d'un caprice, pas même d'un plaisir. Or, un tel récit est l'histoire épique et complète d'une âme, avec tout son profond dessous de rêve et d'inconscient, avec ses infinies réactions de sensibilité à des faits et nuances imperceptibles, mais qui, pour elle, ont des significations capitales, — avec ses insuffisances et ses lacunes, mais avec sa beauté, qui est

1. *Clayhanger, Hilda Lessways, Those Twains.*

dans sa richesse de sentiment et sa force virile de vouloir et de fidélité, avec son unique et lente floraison d'amour, interrompue comme la montée de sève dans un arbre que le feu ou le gel ont frappé, et tout d'un coup reprise au bout de dix années, — avec son moment suprême de bonheur, et puis, dans le dernier volume de la trilogie, le lent retour, à travers tant d'émois et d'inquiétudes secrètes, à la prose et la réalité, la leçon de tolérance et de patience qu'elle apprend de sa nouvelle vie, enfin son heureux et sage effort d'adaptation à une autre âme.

Dans ces romans, tout le dehors sensible qu'un Goncourt, un Daudet, un Zola, un Huysmans, nous eussent décrit en termes d'art — d'un art sans cesse étudié — compte beaucoup moins que l'invisible dedans; les événements eux-mêmes ne sont rien, ou du moins tout leur intérêt se limite à leur effet sur l'être intime dont ils décident et font apparaître les intermittentes poussées. On a l'impression des moments et changements successifs de l'homme, de ses durées qui s'accroissent, du mystérieux et fatal déploiement, enfin, dans le temps, d'une certaine vie humaine, comme sur l'écran du cinématographe, on voit grandir depuis le germe et puis s'ouvrir une plante, — et ce qui nous étonne en cette vie, c'est l'abondance et le délicat détail de l'élément spirituel. Ce sont des histoires de ce genre, des histoires d'événements tout moraux, aussi lentes, épiques, amplement développées que George Eliot contait, d'un ton bien plus ému, et ce qu'elle faisait apparaître, en même temps que le pathétique secret d'existences très ordinaires, c'est justement la vérité qui se dégage aussi des plus hauts drames de Shakespeare, à savoir que le caractère est fatalité, et que de l'opposition ou des harmonies de ces deux principes : la tendance innée d'une certaine âme, et la pression sur elle du dehors, toute la destinée doit sortir. La leçon que nous enseigne la tragédie d'*Hamlet*, tous les grands romans anglais de notre temps nous la répètent. Et c'est la même faculté qui s'y traduit, je veux dire cette puissance d'intuition psychologique, cette aptitude à créer des âmes individuelles et complètes, à les développer suivant la logique de la vie, dont l'œuvre de Shakespeare présente les suprêmes exemples, mais qui carac-

térise aussi tout le théâtre anglais de la Renaissance, — en sorte que si l'on revenait à l'idée de M. Brunetière, on pourrait dire que la forme dramatique s'étant atrophiée sous les contraintes du puritanisme, le talent naturel et spécial dont elle procédait s'est détourné vers le roman, lequel, au XIX<sup>e</sup> siècle, serait le successeur et l'équivalent du genre.

Ainsi la faculté qui fut souveraine en Shakespeare n'a pas cessé d'être active, et le plus souvent, quand elle se produit, nous la voyons s'unir, comme chez les dramatisés de la Renaissance, à des pouvoirs, seulement plus surveillés et retenus aujourd'hui qu'autrefois, de lyrisme et de pathétique. Ardeur de poésie, sentiment profond de la vérité psychologique, ces deux traits ont toujours distingué cette littérature.

Comment l'expliquer, ce double caractère, sinon par l'abondance même de cette vie de l'âme qui intéresse plus que tout, et devient l'objet constant et principal d'observation et d'art, — par son intensité, qui peut atteindre à l'excès du rêve et de la passion. Sans doute une telle conception semble paradoxale, si l'on ne connaît de l'Anglais que les dehors, si l'on pense à ceux que l'on a rencontrés dans des hôtels ou sur des steamers, — à tous ceux-là qui ne semblent que se trop bien porter, dont la conversation se limite aux anecdotes qui circulent, dont les gestes sont comme réglés d'avance, et qui trouvent plaisir, à l'âge des soucis et des responsabilités, à pousser d'un trou à l'autre, sur une pelouse, une petite balle pendant des heures. Mais il ne faut jamais oublier deux choses : c'est qu'en ce pays, l'homme intérieur et vraiment personnel diffère beaucoup de l'homme extérieur et social ; c'est que toutes les règles de l'éducation, tous les impératifs de l'opinion tendent à masquer celui-ci sous celui-là. Si l'on connaît les Forsyte et les Pendency de Galsworthy, si l'on se rappelle l'Austen Feverel de Meredith, le Dombey de Dickens, on sait à quel point de telles âmes peuvent se dévorer sans que rien change de l'apparence. Il faut penser aussi qu'à l'origine de toutes ces disciplines, il n'y a pas seulement une idée aristocratique de forme et d'étiquette, mais un instinct obscur et très fort des conditions de la santé. Sans doute, par l'effet d'un régime de sport et de grand air très spécial, commandé

par cet instinct, appliqué durant des générations, — par les suggestions, sur l'âme, de gestes et d'attitudes voulues et répétées depuis si longtemps, l'homme extérieur a pu finir, en bien des cas, et surtout dans la gentry, par être tout l'homme. Mais la nature tend toujours à reparaître, et si les mœurs la répriment avec tant d'insistance, c'est qu'on la pressent dangereuse. Dans l'âme anglaise, l'excès des énergies — puissances de rêve, de sentiment et de passion, celles qu'ont manifestées avec tant d'éclat, la poésie, le drame et le roman — apparaît comme un principe général et latent de déséquilibre. Les Anglais s'en doutent bien, qui parlent avec admiration, non seulement de la raison, mais de l'équilibre, de la santé foncière de l'esprit français — *french sanity*. Leurs disciplines leur sont nécessaires; loin d'elles, hors du milieu qui les impose, l'individu devient facilement étrange. Il est contradictoire, mais il n'est pas faux de définir l'homme de ce pays, tantôt comme une créature de ruche ou de troupeau, qui ne songe qu'à copier tous ses congénères, tantôt, — et ce fut jadis l'opinion de tous les peuples qui ne connaissaient l'Anglais que séparé de son milieu, — comme un individualiste à outrance et comme un excentrique.

L'excentrique, il abonde encore en Angleterre, parfois isolé, mené par la fantaisie pure ou par la volonté de prendre le contre-pied des mœurs établies, de jeter le défi à la convention et à la société — ainsi Byron, ainsi le lord Fleetwood de Meredith — plus souvent affilié, en clubs et sociétés, à ses pareils, inventeur de nouvelles morales, de nouvelles religions, de nouveaux régimes de vie, suffragiste ou scientiste chrétien, réformateur et sauveur de la société, orateur en plein vent, infatigable apôtre de l'idée qui le possède. Ce type est surtout de l'espèce religieuse et mystique : les sectes qui commencèrent à foisonner au xvi<sup>e</sup> siècle n'ont cessé de le manifester; et peu importe si la foi qui l'illumine, s'emploie — c'était le cas de Shelley — contre la foi. Il est fréquent dans le roman, notamment chez Dickens, et l'admirable Nevil Beauchamp de Meredith, avec l'exaltation continue de son rêve humanitaire, son indifférence totale aux contingences du réel, et son total oubli de lui-même, en est un exemple achevé.

Ce ne sont là que les originaux ; mais souvent, vienne une secousse, des chagrins, une trop longue solitude, des conditions de vie trop dures, et la rupture d'équilibre commence à se produire. C'est la sensibilité qui s'exagère et la volonté qui fléchit, surtout c'est le rêve qui échappe aux freins de la raison, c'est l'image intérieure qui s'impose, grandit d'elle-même, se projette pour le voiler sur le monde réel, et que l'homme suit, passif, hypnotisé, avec des yeux qui voient ce que nous ne voyons pas. C'est une certaine contemplation qui s'absorbe à propos de tout sur de l'épouvante et du mystère — celle dont le danger fait dire à Lady Macbeth : « Ne regardez pas si profondément... Il ne faut pas penser de cette façon aux choses, ou elles nous rendront fous. » C'est un élément de maladie, comme en Macbeth et Hamlet, de folie, peut-être, comme en Lear, mais c'est aussi, comme en tous ces personnages excessifs de Shakespeare, un élément de poésie, la plus intense qui soit : lyrique, métaphysique, religieuse, car l'exaltation reste intérieure, excitatrice d'activités toutes spirituelles, et qui s'entretiennent, se prolongent — rêves, idées, sentiments, intuitions. Elle ne se dépense pas au dehors, en gestes soudains, comme chez l'homme du Midi.

Dans la vie réelle, de tels états ne sont pas rares ; on les découvre surtout — comme dans le théâtre de Shakespeare encore — en des êtres que la nécessité a menés trop dur, forcés, *hunted, driven*. L'armure morale, reçue du milieu et de l'éducation, les défenses sociales sont tombées : l'âme nue apparaît, frissonnante, devant un monde qui n'est plus que solitude, ombre, effroi, profondeur tragique. De temps en temps les journaux donnent le testament d'un malheureux qui s'est jeté dans la Tamise, une confession de condamné à mort, — parfois, à propos d'un procès, une lettre de passion désespérée : le pathétique ne peut aller au delà. L'homme, alors, parle comme s'il voyait sa vie reculer et se détacher de lui ; il est seul devant l'abîme, devant son Juge, ou bien devant une vision qui l'obsède ; et dans l'exaltation d'une telle heure, l'émotion trouve pour s'exprimer des accents, tantôt déchirants, tantôt d'une paix étrange, solennelle, et déjà comme lointaine. Je me souviens d'une lettre de ce

genre, écrite par un jeune homme qui avait tué sa fiancée et qui devait être pendu (la justice est stricte et biblique encore en Angleterre). Il la revoyait, comme le malheureux héros de Tennyson voit naître, croître lumineusement, s'effacer, revenir dans la nuit de son rêve, la face pâle, obsédante et fixe, les paupières closes de celle qu'il a perdue. Il parlait de son crime, non comme d'un acte emporté de passion, mais comme d'un geste nécessaire et commandé. Il avait tué par amour, avec amour, pour que sa fiancée, qui l'avait trahi, ne vécût pas impure : il la voyait purifiée par la mort ; il n'y avait plus en lui qu'adoration. Certains mots ne ressemblaient à rien qu'à ceux d'Othello dont le cœur gonfle et va crever devant le blanc cadavre de Desdémone : (*Pale as thy smock !... Cold, cold, my girl... I kissed thee ere I kill'd thee.*) Si l'on veut connaître, non pas dans un moment de crise, mais au cours d'une vie d'apparence quelconque, cette ardeur à sentir, à souffrir, à se tourmenter d'images, il faut lire l'autobiographie de Mark Rutherford, un grand poète dont la destinée a fait un commis, et qui, sous la domination d'un patron sans pitié, dans un sous-sol de Londres, où il gratte avec d'autres du papier pendant dix heures par jour, revoit des paysages, s'efforce de se muer en machine, se languit de rêve et de sentiment refoulé, et meurt peu à peu, comme l'oiseau captif de Keats, l'aigle malade, rongé du regret de l'espace. Pour rencontrer des états analogues, mais en des êtres infiniment plus passifs et qui n'ont pas appris à se réprimer, il faut aller à l'autre bout de l'Europe, chez ces Slaves auxquels on ne cesse de penser, quand on commence à pénétrer ces dessous profonds de l'âme anglaise. Seuls au monde, ces deux peuples présentent le caractère de l'imagination que l'on peut appeler *visionnaire*, et qui se traduit souvent dans le regard. Rappelez-vous celui de Chaliapine, quand il jouait Boris Godounov, ce Macbeth slave, qui chancelle, gorgé d'horreurs (en Moussorgsky comme dans le créateur de Raskolnikoff, il y avait du Shakespeare). Regard mystique aussi, comme si le monde sensible s'évanouissant, une indicible réalité se révélait. De là, peut-être, tant de sectes étranges qui pullulèrent en Russie comme en Angleterre : le gouvernement anglais découvre en ce moment qu'il lui faut compter avec ses Doukhobors.

En Russie, l'étrange élément dont nous parlons est évident. Si l'on doutait de son importance chez les Anglais, il suffirait de rappeler ce que furent les ardeurs hallucinées des puritains, shakers, méthodistes, salutistes, les délires collectifs des grands *revivals*, et, de plus, que la plupart des faits et documents de spiritisme et de télépathie viennent de ce pays, — que ses campagnes et ses manoirs sont encore hantés de fantômes comme le théâtre de Shakespeare. Il suffirait de rappeler ce qu'est l'obsession du mystère et le pressentiment du surnaturel tout au long de la littérature anglaise, — le fantastique et solennel rayon dont s'enveloppent tels contes de Kipling, telles évocations de Dickens, tels poèmes d'Edgar Poe (qui fut de souche toute anglaise), de Coleridge, de Shelley, de Blake. Les figures infernales, le Satan même de Milton y baignent aussi, prenant dans leur immensité je ne sais quels aspects de vapeurs et de spectres. C'est la clarté où le prince de Tennyson voit, en de soudains accès, la substance des choses fondre, et sa propre personne se révéler fantôme, — et telle fut la constante vision qu'eut Carlyle de l'homme et de l'univers : une apparence, une procession d'apparences qui n'émergent de la ténèbre que pour y retomber. A l'état intermittent ou chronique, tous les écrivains que nous venons de nommer sont des voyants ; les facultés que manifestent leurs œuvres sont l'opposé de la raison, c'est-à-dire de ce qui nous apparaît comme la santé. Plusieurs d'entre eux, comme Poe, Cowper, Swift furent des malades. Rien d'étonnant s'ils excellent à peindre les états étranges ou extrêmes de la vie mentale ou morale, les paroxysmes de l'émotion, les crises et tempêtes de l'âme où elle finit par sombrer. La littérature du peuple qui, plus que tout autre, aujourd'hui, pratique le culte de la santé, a plus que toute autre évoqué ces désordres où les forces intérieures de l'homme, parce qu'elles ne se font plus équilibre, se révèlent dans toute leur saisissante grandeur.

C'est ici le royaume même de Shakespeare, dont chacun de ces poètes, par un trait ou par un autre, semble une émanation. Lyrisme, sentiment obsédant des réalités morales et du mystérieux au-delà, imagination concrète et rêve visionnaire, aptitude à pénétrer dans les âmes, intuitions profondes et

dramatiques des dangereuses énergies qui couvent en elles, sous les calmes surfaces de la raison et de la civilisation, — tous ces pouvoirs, qui sont à divers degrés les leurs, se rassemblent dans le sien, qui seul est souverain. Pour Taine, c'est ce dernier trait, la puissance à faire apparaître les dessous profonds de la créature spirituelle en la bouleversant, qui fait la grandeur incomparable du théâtre de Shakespeare. Sans doute, on peut découvrir en Taine une trace de ce romantisme dont il a dénoncé le poison, mais qu'il avait goûté. Dans la création shakespearienne, il acclamait une œuvre qui procède de l'imagination intuitive, et non pas de la raison, — moins encore de cette raison classique dont il a dit les vertus, mais dont il a si souvent répété les insuffisances et marqué les limites. De plus, il était psychologue, et son analyse de l'esprit, poursuivie jusqu'à la Salpêtrière, l'avait amené à cette thèse, que l'homme est fou par nature, et que la perception extérieure est une hallucination vraie. Le théâtre du grand poète anglais vérifiait toutes ses conclusions. Non seulement il n'était pas un produit de la raison, mais la raison y apparaissait comme un équilibre instable, la déraison comme l'état naturel où l'homme tend toujours à retomber. La psychologie y sortait de la pathologie.

C'est là, dira-t-on, un point de vue trop particulier, celui du spécialiste admirant en un poète une intuition soudaine et juste de l'objet que lui-même a méthodiquement étudié. Mais l'objet dont il s'agit ici, c'est tout simplement l'homme, l'homme intérieur, essentiel ; et c'est pourquoi le point de vue spécial se confond ici avec le point de vue général, humain, — avec le point de vue dramatique aussi. Car le drame est dans les âmes, et le degré de sa puissance se mesure à la fois au degré de leur vérité, et au degré de leur tragique. Or, le tragique, c'est le malheur qui les attaque ; c'est le choc qu'elles en reçoivent, d'autant plus grand, plus puissant à exciter notre horreur ou notre pitié, que nous le voyons se propager plus profondément en elles, les ébranler de souffrance et d'émotion, les renverser peut-être pour toujours. Car la souffrance et l'émotion sont bien des principes de désordre et de maladie. Elles se prennent à la raison, à la volonté, pour en dissocier peu à peu ou brusquement les synthèses, pour déclen-

cher le jeu automatique des impulsions, des images, du rêve. On peut préférer des spectacles contraires, un théâtre où tout soit discipline sociale et perfection de l'esprit, expression noble et mesurée, nuance délicate, raisonnement bien lié et mené jusqu'au bout. On peut préférer l'ordre à la violence et la civilisation à la nature.

Mais si parfait que soit un tel art, l'effet dramatique en est moins puissant. Car puisque la tragédie est dans les âmes, plus violents et profonds seront ses effets sur les âmes, et plus elle sera grande, — et pour atteindre à l'extrémité du tragique, il faut aller jusqu'à la ruine des âmes. Et il faut que tout se passe suivant les démarches logiques et secrètes de la nature et de la vie. Il faut que dans un roi Lear nous sentions d'abord l'âge et le tempérament, la capricieuse impatience, la tyrannique faiblesse du vieillard impulsif, sensible et passionné. Il faut que nous apparaisse l'ébranlement immédiat produit par le premier coup, la soudaine profondeur du déséquilibre, comme d'un chêne séché par le temps, que la hache a touché, et dont la fissure aussitôt s'étend jusqu'à la base. Qu'on nous montre tout le retentissement de l'émotion excessive, la fièvre, le geste qui se précipite, la pensée qui s'accélère, le tremblement de la barbe blanche, les furieux départs, en tempête, et les retours automatiques du vieux roi ramené, comme en rêve, sur la scène par l'idée qui l'exalte et le possède. Voyons la folie naissante, l'étrange et presque solennelle terreur de l'homme qui la sent obscurément monter en lui (*not mad, sweet Heaven! I would not be mad!*), — et puis la seconde atteinte, le déchaînement redoublé de la passion, les moments subits de calme : calme tendu, menaçant, terrible, comme au cœur d'un cyclone<sup>1</sup>. Quel pathétique alors de la démence déclarée, de la scène inouïe sur la lande, sous l'éclair et le tonnerre, dans la solitude et la nuit où le vieil homme jette son délire, et le bouffon ses ironies ! Plus purement psychologique encore, est le drame dans *Hamlet* : drame d'inaction, non d'action, l'exagération du rêve et de la pensée, chez le prince, la tendance constante de l'énergie spirituelle à se dépenser en idées et en images, de l'émotion à en précipiter

1.

*I will not trouble thee, my child, farewell,  
We'll no more meet, no more see each other...*

le jeu, paralysant en lui la faculté d'agir, en sorte que la tragédie n'est que cela : le graduel effet de désorganisation produit en un certain caractère par l'idée obsédante d'un certain devoir dont il n'est pas capable. Et cette histoire d'âme n'est si émouvante que parce qu'elle est si fatale et si vraie. A cet esprit noble et méditatif qui, dès le début, se révèle isolé, concentré déjà dans la douleur et le soupçon, mais dont la faiblesse ne se montre pas d'abord (voyez la précision serrée de son interrogatoire, quand Horatio et les deux soldats lui révèlent ce qu'ils ont vu), l'apparition, les paroles du fantôme ont imposé une secousse terrible, et les effets de désordre, — incohérence de parole, agitation du geste, demi-folie du rire — se manifestent aussitôt. Le reste suit, mené par la seule nécessité psychologique, d'autant plus évidente que Shakespeare a pris soin, dans *Hamlet* comme dans *Lear*, de placer, à côté du héros le plus tragique, un personnage secondaire (Laertes, Gloucester) dont la situation est exactement la même, et dont le drame pourtant est différent, simplement parce que sa structure d'âme est toute autre. Mais en *Macbeth*, l'assassin, des dispositions, une maladie très analogues à celles d'Hamlet reparaissent : l'homme est faible, enclin au rêve, à la méditation, lui aussi, — encore plus facilement obsédé d'images, sans résistance contre d'impérieuses suggestions : Voyez celles que lui jettent les sorcières, s'emparer, du premier coup, de lui, — et puis l'idée fixe naître, grandir et, si vite, l'absorber, *l'isoler*. Voyez la domination sur lui d'une volonté supérieure, — Lady Macbeth qui le reprend comme un enfant, et le mène inflexiblement jusqu'à l'acte : un acte qui dépasse ce que ses nerfs et son imagination peuvent supporter. Car, au fond, ce meurtrier est un poète. Dans l'instant qui suit le crime, ce qu'il pressent, ce qu'il perçoit, en retrouvant la paix immense de la nuit, en écoutant son infini silence, comme il écoutait, immobile, hagard, la peur des deux valets (*listening their fear*) — ce qu'il rêve, en regardant ses mains, dont le rouge lui « arrache les yeux », et lui semble envahir peu à peu le monde, ce qui le secoue quand passe le cri lointain de la chouette, tout cela, c'est le commencement de la maladie, sans doute, mais c'est la plus tragique et mystérieuse poésie qui soit. Musset s'en

est inspiré, et presque tout le théâtre de Maeterlinck nous répète l'obscur, secrète et haletante émotion de cette scène.

Un tel personnage n'est pas seulement un poète : c'est un voyant. En Macbeth, comme en Hamlet et Prospero, se révèle l'étrange faculté d'intuition métaphysique que nous avons vu se traduire à divers moments de la littérature anglaise. Sous les yeux hallucinés du chef qui a forcé sa nature en tuant, du prince qui doit forcer la sienne pour tuer, comme sous le profond regard de l'enchanteur, la réalité des choses s'évanouit, et sur le théâtre shakespearien, nous reconnaissons le rayon spectral — le même que Carlyle a vu se projeter sur les perspectives et les multitudes de l'Histoire. L'homme est une ombre qui marche, la vie, une flamme brève, qui s'allume et tremble un instant entre deux néants, — c'est-à-dire ce que nous savons aujourd'hui : un phénomène, une pure forme dont la matière toujours est en train de passer ; et cette matière même, qu'est-elle qu'une apparence ? Le temps, c'est un banc de sable, émergeant dans un océan sans limite. Et le monde, aussi, se tisse de la même étoffe que nos rêves. Comme les esprits de Prospero ont fondu dans l'azur, comme toute l'insubstantielle évocation du magicien, chaque chose, « ce vaste globe lui-même, oui, et tous ceux-là qui le possèdent, vont disparaître sans laisser un vestige ». Mais si tout s'évanouit dans le gouffre, tout en sort éternellement, comme sur le théâtre de Shakespeare, quand Hamlet et tous les héros sont morts, le rideau ne se baissant pas, nous voyons continuer la vie, et se préparer un nouvel ordre, de nouvelles destinées. L'abîme n'est pas vide ; une indicible et solennelle réalité s'y laisse pressentir : la Puissance fatale qui mène toute tragédie.

Voici donc s'ouvrir la profondeur d'ombre, celle dont le mystère a tourmenté tous les hommes. On la pressent, on la découvre partout, derrière la fantasmagorie du poète. Tous les rêves de ses créatures s'achèvent dans le rêve sans fin que chaque race a peuplé de ses figures et symboles, celui que les Puritains commençaient à fixer, pour s'en obséder, à l'idée du Dieu biblique et de sa loi rigoureuse. Ce Dieu particulier n'apparaît pas dans l'œuvre du poète ; le rêve reste général,

— non pas seulement métaphysique, pourtant, mais religieux, parce qu'il s'accompagne de cette émotion, de ce tremblant besoin de l'infini et de l'éternel (*there's nothing serious in mortality*), de cet appétit de justice, après toutes les injustices de la terre — de cette mélancolie et de cette lassitude aussi (*this world-wearied flesh*), de cette méditation du sens de la vie et de la mort, enfin, qui n'ont jamais cessé d'inspirer la poésie et la pensée de l'Angleterre, et qui font la vivante réalité de sa religion. C'est l'honneur de ce peuple d'avoir été, depuis son origine, plus constamment que beaucoup d'autres, hanté par le mystère. Mais c'est la noblesse de l'homme de s'inquiéter du mystère. Parce qu'il l'a sondé, comme notre Pascal, avec tant d'insistance et d'anxiété, Shakespeare parle à tous les hommes, et le trait le plus anglais de ce génie en est aussi le plus humain.