



La nature et la grâce dans l'univers shakespearien

Robert Speaight

Volume 6, Number 1, 1950

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1019830ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1019830ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Laval théologique et philosophique, Université Laval

ISSN

0023-9054 (print)

1703-8804 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Speaight, R. (1950). La nature et la grâce dans l'univers shakespearien. *Laval théologique et philosophique*, 6(1), 63–127. <https://doi.org/10.7202/1019830ar>

## LA NATURE ET LA GRÂCE DANS L'UNIVERS SHAKESPEARIEN \*

### INTRODUCTION

Je dois tout d'abord remercier la faculté de Philosophie de l'Université Laval de l'occasion qu'elle m'a offerte de traiter un sujet qui puisse nous amener, si je ne me trompe, à des conclusions intéressantes pour l'intelligence de Shakespeare. Comme je m'adresse à des philosophes, je ne chercherai pas la forme littéraire; je tenterai tout simplement d'approfondir quelque peu les secrets de l'esprit shakespearien. J'ai passé plusieurs années de ma vie à essayer d'interpréter Shakespeare, tantôt sur le plateau, tantôt par l'écrit et la conférence. Or, dans la mesure où je me suis soumis au génie de Shakespeare j'ai ressenti, comme tout critique d'ailleurs, un profond mystère.

Comment se dessinaient donc le paysage et les petits contours de son esprit? De quelles valeurs s'est-il finalement persuadé? Quelle vérité affirmait-il? Ou bien faut-il conclure que sa pensée demeure toujours ambivalente ou ombragée, même quand ses personnages jouent au soleil? Je ne prétends pas donner une réponse définitive à des questions qui intriquent encore des critiques beaucoup plus érudits que moi. Je suis convaincu, pourtant, que la nature joue un rôle capital dans sa pensée et que nous pourrions trouver là, peut-être, la clef de sa métaphysique. Il reste cependant que tout travail dans ce champ est un travail d'équipe. Je dois donc, au préalable, reconnaître que j'ai une dette particulière à l'endroit de trois critiques qui ont travaillé dans le même sens que moi: le professeur Théodore Spencer de l'Université de Harvard, dont la mort prématurée nous a privés d'un esprit hautement qualifié pour comprendre les valeurs de la Renaissance telles que la littérature en Angleterre et en France nous les révèle — ses "Lowell Lectures," *Shakespeare and the Nature of Man*, en effet m'ont grandement aidé; M. J. F. Danby de l'Université de Sheffield qui a écrit récemment *Shakespeare's Doctrine of Nature* où il a éclairé plusieurs problèmes de *King Lear*: et le professeur Wilson Knight de l'Université de Leeds, dont les interprétations parfois fantaisistes ont cependant débrouillé plusieurs grands thèmes shakespeariens.

Par *nature*, j'entends, tout simplement, ce qui est *donné* à l'homme, fût-ce une tendance de sa personnalité morale, ou cette connaissance qui nous est tantôt révélée par les éléments ou tantôt manifestée dans la société. En lisant dernièrement le *Journal* de Charles du Bos, j'étais heureux d'en tirer un éclaircissement de ma propre pensée. Du Bos fait une comparaison utile entre Shakespeare et Paul Claudel en disant que l'homme claudélien était *créé* tandis que l'homme shakespearien était *donné*. Cela

\* Conférences prononcées à la faculté de Philosophie en février 1950.

me paraît très juste. On pourrait dire autrement que Claudel part de la conception d'un créateur tandis que Shakespeare part de la conception d'une créature. Cette différence s'inspire-t-elle de la foi proclamée et agressive de Claudel, ou des croyances voilées de Shakespeare? Une telle conclusion serait, à mon avis, trop facile, et même, fort trompeuse. Shakespeare ne manque jamais de piété, dans le sens que les anciens donnaient à ce mot. Il se montre toujours vénérateur de la nature, à moins que les hommes ne l'aient déformée. Il se meut, me semble-t-il, rythmé, dans un certain sens, avec les oiseaux et les bêtes, le soleil et la lune, le feu et les eaux. Or, je me demande si son esprit ne fut pas essentiellement sacramental, si toutes les manifestations de la nature ne furent pas pour lui révélatrices de Dieu. Je me demande si Shakespeare se sépare de Claudel ou de Dante autrement qu'un Absolu affirmé se distingue d'un Absolu plus secret mais non moins réel.

Je ne me sers d'une comparaison assez inégale que pour éclairer un peu — comme l'a éclairé Charles du Bos, — notre point de départ. L'univers shakespearien se compose de trois plans: le plan de l'individu avec son destin unique, sublime, mais souvent obscur; le plan de la société avec ses obligations et ses sécurités mutuelles ou interalliées; le plan de la nature qui se présente parfois comme la loi à laquelle l'homme doit obéir, parfois comme le miroir indifférent qui reflète les passions humaines. Pour Shakespeare, la nature est donc ce qu'il trouve et ce qu'il accepte. Un autre poète — Wordsworth par exemple — jette ses regards par delà et à travers la nature; Shakespeare la regarde de près. Je ne trouve aucune théologie explicite en Shakespeare, bien que dans les tragédies et les dernières pièces, il se dégage ce que j'appellerais une théophanie. Pourtant, je crois déceler chez lui une métaphysique qui évolue, inconsciente peut-être, mais profondément sentie; et il me semble que ce fut par son acceptation et son interprétation de la nature que Shakespeare a pu finalement la saisir. Un autre poète d'un génie moins prodigieux — un Wordsworth encore, ou même un Milton — tire de la nature des conclusions philosophiques qu'il nous impose. Ou bien il s'en sert comme un peintre se sert de sa palette. Shakespeare, lui, fait tout cela — et davantage. Chez lui joue cette passivité que signalait Keats comme la qualité suprême de l'imagination créatrice. Et c'est ainsi qu'il savait vivre avec son monde sans jamais se séparer de lui. Ici, nous nous trouvons en face d'une vérité qui est aussi un paradoxe, et ce n'est pas Shakespeare qui nous l'annonce: «Celui qui perd sa vie la sauvera». Au fur et à mesure que Shakespeare participe à l'expérience humaine, qu'il se refuse à toute séparation, fût-ce la plus temporaire, il s'approche vraiment de la sainteté parce qu'il s'enracine dans le réel. Je n'ai ni le temps ni la compétence de préciser ici les relations entre la contemplation et le génie. Je voudrais seulement vous indiquer qu'il n'y a pas, dans toute l'œuvre de Shakespeare, un instant d'orgueil intellectuel. Chez tous les génies créateurs, le principe actif et le principe passif, le principe intellectuel et le principe intuitif luttent l'un contre l'autre. C'est le dialogue éternel entre l'*animus* et l'*anima*, entre l'esprit et le cœur. Chez Shakespeare, ces fonctions se complètent dans un équilibre juste mais périlleux; la soumission de l'*anima* libère les

énergies d'*animus*. Pour adopter le mot fameux de Thomas Huxley, Shakespeare s'assied devant la vérité comme un petit enfant.

Il en résulta qu'il ne se confondit jamais avec la création dont il fit partie, car il conserva jusqu'à la fin l'objectivité d'un enfant; il confondit encore moins la création avec le créateur, dont il parle rarement mais dont la présence et le pouvoir se laissent voir au travers de ses mythes et de ses images. Or, Shakespeare se distinguait de l'univers sans pour cela s'en détacher, et il en sentit la moindre vibration comme la corde du violon répond aux doigts du musicien. En essayant de comprendre sa réponse, nous serons forcés d'étudier la nature sous des aspects différents; nous serons tentés de séparer l'homme des éléments qui l'entourent. Cependant, il ne faut pas trop accentuer cette division car elle pourrait nous amener à un divorce que Shakespeare, lui, a su éviter. Les trois plans de l'univers shakespearien dont je vous ai parlé se rapportent l'un à l'autre. Ils composent une seule synthèse et l'angoisse shakespearienne vient en grande partie du fait que l'harmonie voulue par le créateur, et maintenue par la raison humaine, est tombée en dissonance. L'anarchie sociale, comme nous le rappelle Ulysse dans *Troilus and Cressida*, ne peut être rectifiée que si les hommes regardent les lois immuables de la nature et les appliquent aux besoins de la société:

..... Degree being vizarded,  
 The unworthiest shows as fairly in the mask.  
 The heavens themselves, the planets, and this centre  
 Observe degree, priority, and place,  
 Insisture, course, proportion, season, form,  
 Office, and custom, in all line of order:  
 And therefore is the glorious planet Sol  
 In noble eminence enthron'd and spher'd  
 Amidst the other; whose med'cinable eye  
 Corrects the ill aspects of planets evil,  
 And posts, like the commandment of a king,  
 Sans check, to good and bad: but when the planets  
 In evil mixture to disorder wander,  
 What plagues, and what portents, what mutiny,  
 What raging of the sea, shaking of earth,  
 Commotion in the winds, frights, changes, horrors,  
 Divert and crack, rend and deracinate  
 The unity and married calm of states  
 Quite from their fixure! O! when degree is shak'd,  
 Which is the ladder to all high designs,  
 The enterprise is sick !

C'est là un intellectuel qui parle et nous verrons plus tard que les paroles d'Ulysse n'étaient pas pour Shakespeare le dernier mot. L'intelligence pure ne lui suffit pas. Toutefois, son exigence de l'ordre demeurait impérieuse. Au début, il nous avait montré l'homme harmonisé avec la nature. Voyons, par exemple, la fin de sa pièce *Love's Labour's Lost*, et écoutons Hiems quand il chante l'hiver:

When icicles hang by the wall,  
 And Dick the shepherd blows his nail,  
 And Tom bears logs into the hall,  
 And milk comes frozen home in pail,  
 When blood is nipp'd, and ways be foul,  
 Then nightly sings the staring owl,  
 Tu-who;  
 Tu-whit, tu-who — a merry note,  
 While greasy Joan doth keel the pot.

When all aloud the wind doth blow,  
 And coughing drowns the parson's saw,  
 And birds sit brooding in the snow,  
 And Marian's nose looks red and raw,  
 When roasted crabs hiss in the bowl,  
 Then nightly sings the staring owl,  
 Tu-who;  
 Tu-whit, tu-who — a merry note,  
 While greasy Joan doth keel the pot.

Il n'y a pas de plus belle chanson dans notre langue, mais je me permets surtout de vous signaler combien d'éléments divers s'y entremêlent dans une harmonie unique. Écoutez-la encore et vous n'y sentirez ni la froideur classique ni le romantique abandon. Vous sentirez la pénétration du réel. Il ne s'agit pas de la beauté, il s'agit du fait, de l'hiver. Les doigts gercés de Marian et les glaçons pendants du mur nous sont aussi visibles, aussi tangibles même qu'ils le sont sur la toile d'un Breughel. Ici, au seuil de son œuvre, Shakespeare regarde l'hiver comme une condition donnée de la vie où l'homme et la nature sont liés dans une communion mystérieuse et intime. Mettons donc à côté un autre passage, du *Roi Lear*. Jamais ne fut rendue d'une façon plus sublime l'orchestration de l'orage. Ce sont les paroles du Roi quand, désespéré, il s'égare dans la bruyère, Victime de ses filles ingrates et de son propre orgueil, il vacille au bord de la folie. Bientôt il se précipitera dans la nuit de douleurs et de révélations d'où il s'éveillera dans les bras de Cordelia.

Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!  
 You cataracts and hurricanoes, spout  
 Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!  
 You sulphurous and thought-executing fires,  
 Vaunt-couriers to oak-cleaving thunderbolts,  
 Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,  
 Strike flat the thick rotundity o' the world!  
 Crack nature's moulds, all germens spill at once  
 That make ingrateful man!

Il n'y a rien de descriptif dans cette poésie; elle met en rapport les convulsions de la nature et les convulsions de l'esprit et elle vibre à l'unisson des deux. On pourrait multiplier les exemples; je ne les cite ici, au début de notre enquête, que pour vous montrer comment Shakespeare trouvait

normal de voir l'homme en cadence avec la nature. Ceci m'amène à une question qui me semble plus pertinente aujourd'hui qu'elle ne l'était alors. Shakespeare reconnaît-il une vertu morale dans ce que nous entendons par la vie naturelle? A-t-il senti un danger tant spirituel que social dans une civilisation aussi artificielle que celle de la cour élisabéthaine? Croyait-il que le bonheur des hommes dépendait inéluctablement d'une vie harmonisée avec la nature? La question aurait pu être impérieuse pour lui. Rappelons-nous qu'il avait connu les deux espèces de vie. Né et élevé à Stratford, il avait su aimer et observer son paysage. Sa connaissance ne fut nullement vague ou mystique comme le fut plus tard celle de Wordsworth; elle fut prodigieusement exacte. Vous vous rappelez le passage où le Duc de Bourgogne, dans *Henri V*, fait son plaidoyer pour le retour de la paix et s'étend sur la condition pénible de la France, cette France qui était pour lui «le meilleur jardin du monde». Shakespeare sait parfaitement bien ce qui arrive quand les haies ne sont pas taillées et quand personne ne travaille dans les fermes. Il sait le nom de toutes les fleurs sauvages qui prolifèrent à travers les champs qui manquent de cultivateurs.

Since then my office hath so far prevail'd  
 That face to face, and royal eye to eye,  
 You have congreeted, let it not disgrace me  
 If I demand before this royal view,  
 What rub or what impediment there is,  
 Why that the naked, poor, and mangled Peace,  
 Dear nurse of arts, plenties, and joyful births,  
 Should not in this best garden of the world,  
 Our fertile France, put up her lovely visage?  
 Alas! she hath from France too long been chas'd,  
 And all her husbandry doth lie on heaps,  
 Corrupting in its own fertility.  
 Her vine, the merry cheerer of the heart,  
 Unpruned dies; her hedges even-pleach'd,  
 Like prisoners wildly overgrown with hair,  
 Put forth disorder'd twigs; her fallow leas  
 The darnel, hemlock and rank fumitory  
 Doth root upon, while that the coulter rusts  
 That should deracinate such savagery;  
 The even mead, that erst brought sweetly forth  
 The freckled cowslip, burnet, and green clover,  
 Wanting the scythe, all uncorrected, rank,  
 Conceives by idleness, and nothing teems  
 But hateful docks, rough thistles, kecksies, burs,  
 Losing both beauty and utility.

Ici, il n'y a rien de livresque; aucune récréation littéraire de la vie champêtre. Ainsi parlent des amants pour qui chaque petit détail de l'aimé est adorable. Mais ce qui nous frappe surtout, c'est que Shakespeare ait pu écrire de cette façon, malgré le remue-ménage d'une vie théâtrale.

Nous savons qu'il a quitté Stratford alors qu'il était encore jeune et que, quelques petits séjours exceptés, il n'y est rentré que pour y mourir. Pourtant, son paysage natal demeurera dans sa mémoire. Il en sera ainsi de la mer. Il n'est pas certain que Shakespeare ait voyagé en Europe, mais rien ne nous permet de douter qu'il eût une expérience directe de la mer. C'est une image constante, surtout dans les dernières pièces où elle devient l'image la plus puissante de toutes. Ici, elle joue un double rôle. C'est le moyen par lequel les choses précieuses se perdent et se retrouvent. C'est le moyen de purification et de rachat. Prenez le passage dans *Le Roi Lear*, où Edgar emmène son père près de la falaise. Cette falaise s'appelle toujours "Shakespeare's Cliff." Notez comment Shakespeare nous donne parfaitement la sensation de vertige que l'on éprouve quand on regarde la mer d'en haut. Chaque détail est bien rendu avec une précision extraordinaire.

Come on, sir; here's the place: stand still.

How fearful

And dizzy 'tis to cast one's eyes so low!

The crows and choughs that wing the midway air

Show scarce so gross as beetles; half way down

Hangs one that gathers samphire, dreadful trade!

Methinks he seems no bigger than his head.

The fishermen that walk upon the beach

Appear like mice, and yond tall anchoring bark

Diminish'd to her cock, her cock, a buoy

Almost too small for sight. The murmuring surge,

That on the unnumber'd idle pebbles chafes,

Cannot be heard so high. I'll look no more,

Lest my brain turn, and the deficient sight

Topple down headlong.

Il y a toute une distance à franchir de *Love's Labour's Lost* à *King Lear*, de *King Lear* à *The Tempest*, et nous en ferons plusieurs étapes. Mais avant de poursuivre les chemins shakespeariens en détail, il faut revenir un peu en arrière et voir comment Shakespeare est arrivé à sa conception tragique de l'homme. Au début de son œuvre, Shakespeare regardait le monde et le trouvait bon. Je ne dis pas qu'il ait jamais été aveugle sur les égarements de la nature humaine, mais celle-ci conserve toujours son intégrité malgré les tendances fissipares qui veulent la détruire. Les types humains dont son imagination s'était éprise se retrouvent tout le long de sa première œuvre: Benedick, Mercutio, Falconbridge, Hotspur, Henry V — ils ont tous en commun des qualités importantes. M. Middleton Murray a appelé ces types «l'homme shakespearien»; je les appellerais «l'homme naturel». Ils sont tous naturellement bons. Ils sont tous aimés de leurs camarades. Guerriers ou amants, ils remportent la victoire, ou, vaincus, ils meurent sur le champ de bataille comme de vrais chevaliers. Ils ont beaucoup d'esprit et leurs discours expriment un humour espiègle dans une rhétorique vivante. Ce sont des extroverts heureux qui ne s'inquiètent nullement des problèmes de leur existence. Ils s'harmonisent

avec leur cadre, c'est-à-dire avec leur propre nature et la nature du monde qui les entoure. Il en va de même pour les femmes: Viola, Rosalind, Béatrice, Portia et Katharine — elles éclairent les premières comédies. Pas de complications chez elles. Autant que les hommes qui les épousent, elles témoignent d'une santé de l'âme de Shakespeare qui nous frappe comme la lumière du soleil. Santé que Shakespeare perdra plus tard comme s'obscurcit la première vision de l'enfance. On pourrait dire que dans la mesure où les intuitions de Shakespeare se sont approfondies et ont évolué, il aperçoit le côté malsain de l'homme moyen sensuel. Remarquez comme la fidélité qui tenait ferme chez Falconbridge dans *King John* fléchit nettement chez Enobarbus, comme l'autorité royale et la renommée militaire de Henry V se ternissent chez Marc Antoine. Désillusionné de l'amour et de la gloire, Shakespeare revient sur ses pas. Il écrit de nouveau *Romeo and Juliet* et *Henry V*, et il intitule sa pièce *Troilus and Cressida*. Il crée un comédien-philosophe en imaginant Falstaff, un homme d'État philosophe qui devient Brutus, un prince-philosophe qui sera Hamlet. Tous les trois échouent parce qu'ils réfléchissent; parce qu'ils se séparent de leur monde; parce qu'il n'y a plus d'accord entre ce qu'ils font et ce qu'ils pensent. Ce sont, au fond, de grands solitaires. Pour Falstaff et Brutus, aussi bien que pour Hamlet, «le monde est désaxé». Brutus et Hamlet sont des héros tragiques parce que ni l'un ni l'autre ne peuvent répondre à leur vocation de remettre ce monde en ordre. Falstaff reste dans la comédie parce qu'il ne fait pas d'effort et ne reçoit pas la vocation.

Cette théorie de l'évolution de l'homme shakespearien, je n'ai le temps que de l'ébaucher ici. Je ne l'aborde que parce qu'elle regarde de près notre sujet. L'idée de la nature comme un Absolu spirituel n'est pas évidente dans les premières pièces. Elle ne paraît que dans la mesure où Shakespeare se préoccupe du mystère du péché. L'homme est pécheur, mais contre qui, contre quoi pêche-t-il? Il ne suffit pas qu'Othello pêche contre Desdémone, ou Macbeth contre Duncan, ou Goneril contre Lear. Shakespeare tenait toujours à l'idée d'un destin individuel, de la particularité précieuse des êtres humains, mais le sens commun métaphysique de l'homme moyen lui avait fait comprendre que l'homme n'a aucune valeur hors de son rapport avec un Absolu. Il ne peut pas être à la fois précieux et absurde. Or, il est possible que l'Absolu de Shakespeare fût le Dieu triune du Credo athanasien. Pourtant nous ne pouvons l'affirmer avec certitude. Évidemment la doctrine et la morale chrétiennes se reflètent dans ses œuvres; mais Shakespeare y réfère souvent par sa propre mythologie. Il en va ainsi pour Jean Cocteau quand il cache une doctrine chrétienne d'amour derrière le mythe d'Orphée, ou pour T. S. Eliot quand il mobilise les Euménides dans *The Family Reunion* pour ramener son Oreste très anglais à la conscience du péché originel. Dans *The Cocktail Party*, encore, Eliot se sert d'une espèce de psychiatre pour désigner les chemins de la grâce. Nous ne connaissons pas en effet les traits théologiques du Dieu devant qui Shakespeare s'est agenouillé; mais nous pouvons en préciser, si je ne me trompe, l'équivalent poétique. Pour emprunter, encore une fois, la phrase révélatrice de Charles du Bos, je crois que, pour Shakespeare, rien ne fut plus sacré que la nature donnée par Dieu. C'était là



qu'il trouvait inscrites les lois que l'homme ne pouvait rompre impunément. C'était là, également, qu'il trouvait la grâce qui, seule, pouvait refaire l'unité que le péché avait détruite.

### I. "HAMLET"

C'est donc ici, au moment où l'homme shakespearien tombe isolé, — isolé également par la pensée et par le péché — que nous allons commencer cette étude. Ce qui distingue Hamlet d'autres protagonistes shakespeariens, c'est qu'il est à la fois pécheur et philosophe. Il réfléchit sur un monde désaxé mais il participe lui aussi à l'anarchie qu'il déplore. Il n'est pas un instinctif égaré par la passion comme Othello, ni un fantaisiste égaré par l'ambition comme Macbeth. Il n'est pas un grand pécheur. Pourtant, il est assez pécheur pour être incapable de remettre en ordre un monde où la véritable échelle des valeurs est renversée. Notez bien — c'est un point très important sur lequel je reviendrai — qu'il ne s'agit pas tout d'abord de Hamlet lui-même. Il s'agit d'une société ébranlée par des crimes qu'elle ignore. *Hamlet* est beaucoup plus qu'une tragédie personnelle bien que celle-ci s'y encadre. C'est un peu la faute des vedettes de la scène, aussi bien que de la critique littéraire, si l'aspect universel de cette pièce s'est perdu dans une préoccupation trop exclusive du personnage central. C'est une faute que le film, montré un peu partout, a souligné davantage. En effet, il serait difficile d'imaginer une déformation plus désastreuse que celle qu'on répand actuellement sur les écrans du monde. *Hamlet* commence et se termine par des considérations sociales et politiques. À l'écran, elles ont toutes été enlevées.

Or, il s'agit — Hamlet le soupçonne déjà, — d'un crime contre la nature et contre la raison.

How weary, stale, flat, and unprofitable  
Seem to me all the uses of this world.  
Fie on 't! O fie! 'tis an unweeded garden,  
That grows to seed; things rank and gross in nature  
Possess it merely. That it should come to this!  
But two months dead: nay, not so much, not two:  
So excellent a king; that was, to this,  
Hyperion to a satyr; so loving to my mother  
That he might not beteem the winds of heaven  
Visit her face too roughly. Heaven and earth!  
Must I remember? why, she would hang on him,  
As if increase of appetite had grown  
By what it fed on; and yet, within a month,  
Let me not think on 't: Frailty, thy name is woman!  
A little month; or ere those shoes were old  
With which she follow'd my poor father's body,  
Like Niobe, all tears; why she, even she, —  
O God! a beast, that wants discourse of reason,  
Would have mourn'd longer, — married with my uncle...

Voilà trois thèmes qui se retrouvent dans toutes les tragédies shakespeariennes. La convoitise qui fait dévier la raison et offense la nature, décidément "it is not, nor it cannot come to good." Mais il faut attendre la deuxième apparition du spectre pour entendre le quatrième leitmotiv :

..... But know, thou noble youth,  
The serpent that did sting thy father's life  
Now wears his crown.

Notez également que le péché contre la nature entraîne inéluctablement le mensonge, et nous voici en face de cette chose qui a tant angoissé Shakespeare, la contradiction entre l'apparent et le réel :

Seems, madam! Nay, it is; I know not 'seems.'  
'Tis not alone my inky cloak, good mother,  
Nor customary suits of solemn black,  
Nor windy suspiration of forc'd breath,  
No, nor the fruitful river in the eye,  
Nor the dejected haviour of the visage,  
Together with all forms, modes, shows of grief,  
That can denote me truly; these indeed seem,  
For they are actions that a man might play:  
But I have that within which passeth show;  
These but the trappings and the suits of woe.

Il sent déjà le mensonge dont tout son entourage est contaminé. Le roi usurpateur; la mère voluptueuse; Rosencrantz et Guildenstern et Osric — les papillons de la cour; Polonius, le politicien malin; même Ophélie qui se prête au dessein de son père — tous ont pris partie contre la vérité. "— meet it is I set it down," s'écrie Hamlet lors de la sortie du spectre,

That one may smile, and smile, and be a villain;  
At least I'm sure it may be so in Denmark.

Et, plus tard, quand il se rend compte qu'Ophélie s'est prêtée au guet-apens préparé par le roi et Polonius :

I have heard of your paintings too, well enough; God  
hath given you one face, and you make yourselves  
another: you jig, you amble, and you lisp, and nick-  
name God's creatures, and make your wantonness  
your ignorance. Go to, I'll no more on't; it hath  
made me mad.

Et voilà le problème. Hamlet parle-t-il plus juste qu'il ne le pense? En jouant la folie, est-il devenu fou? Si la folie est en quelque sorte la suprême image du mensonge, l'ultime démenti de la nature humaine, faut-il conclure que Hamlet lui aussi, à sa façon, prend part au mensonge universel? Je ne le pense pas. Je pense plutôt que sa pensée est devenue malade, parce qu'elle a divorcé d'avec l'action qui doit la compléter. En ce sens, Hamlet partage la maladie générale; tout en sachant le remède, il n'en peut faire l'application nécessaire. D'où vient donc cette incapacité? De sa faiblesse, de son tempérament d'artiste ou de philosophe? Elle

vient plutôt du péché de sa pensée; et ce péché, je crois, vient de la rupture des liens qui doivent rattacher l'homme au réel. Dans *Hamlet*, comme dans *King Lear*, le monde est mauvais; il est conçu en opposition irréductible avec la nature. Hamlet s'en rend bien compte: chez lui — et c'est là où le côté malsain de son caractère entre en jeu — tout est souillé, non seulement par le péché tel qu'il se montre par les crimes de Claudius ou de Gertrude, mais par ce que Newman appelait «une catastrophe aboriginale». C'est une vision du monde, personnelle et presque pascalienne, mais elle rejoint dans son origine la doctrine du péché originel. "Denmark's a prison," constate-t-il avec ses amis Rosencrantz et Guildenstern, — "Then is the world one."

A goodly one; in which there are many confines,  
wards, and dungeons, Denmark being one o' the  
worst. — We think not so, my lord. — Why then  
'tis none to you; for there is nothing either good or  
bad, but thinking makes it so.

Voilà que le subjectivisme de Hamlet se trahit, et c'est là sa maladie. Bien des philosophies modernes sont préfigurées dans la phrase que je viens de citer. Y a-t-il une seule de ces hérésies destructives trop familières à notre temps qui ne vienne de ce déplacement fatal? La tragédie de Hamlet n'origine pas de la prépondérance en lui d'un vice sur des qualités; elle prend racine, plutôt, dans le défaut, cause de tout désordre moral, que Hamlet se fait lui-même le centre de son univers. Il se rend compte que le monde est désaxé, mais il est trop égocentrique pour comprendre à quel point la boussole de son bateau le désoriente. Au cours de cette même conversation avec Rosencrantz et Guildenstern, il fait un bel éloge de l'homme.

What a piece of work is a man! How noble in  
reason! how infinite in faculty! in form, in moving  
how express and admirable! in action how like an  
angel! in apprehension how like a god! the beauty  
of the world! the paragon of animals!

Voilà qu'on pourrait lire un angélisme périlleux et nous entendons déjà l'avertissement de Pascal à tout homme qui veut faire l'ange. Hamlet n'est pas aussi réaliste; au lieu de nous montrer la plaie qui saigne dans tout corps humain, comme l'aurait montrée un vrai chirurgien, il retombe dans le subjectivisme. Il ramène tout à lui-même.

And yet, to me, what is this quintessence of dust?  
man delights not me; no, nor woman neither,  
though by your smiling, you seem to say so.

Non seulement Hamlet exagère-t-il et les possibilités et l'avilissement de l'homme, il démontre par sa propre conduite cette vision mal proportionnée du monde. Il n'était pas toujours le héros manqué dont les vacillations font tant de dégâts à Elsinore. Quelques instants après sa mort, Fortinbras arrive sur une scène encombrée de cadavres. Cela ne l'empêche pas de prononcer sur Hamlet un panégyrique où il exprime beaucoup d'espoirs déçus:

For he was likely, had he been put on,  
To have prov'd most royally:

Il en est de même pour Ophélie après cette scène pénible où Hamlet la supplie de s'en aller dans un couvent afin qu'elle ne puisse enfanter d'autres pécheurs.

O! what a noble mind is here o'erthrown:  
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword;  
The expectancy and rose of the fair state,  
The glass of fashion and the mould of form,  
The observ'd of all observers, quite, quite down!  
And I, of ladies most deject and wretched,  
That suck'd the honey of his music vows,  
Now see that noble and most sovereign reason,  
Like sweet bells jangled, out of tune and harsh;  
That unmatch'd form and feature of blown youth  
Blasted with ecstasy:

Certes, Hamlet joue la folie; certes, il est enragé par le soupçon que cette rencontre avec Ophélie n'est qu'un guet-apens et que le roi et Polonius les écoutent derrière la tapisserie pendante. Mais, cette folie si admirablement imitée ne révèle-t-elle pas une maladie de l'esprit qui touche à la folie même? Ces accusations frénétiques lancées contre lui-même n'ont rien de la vraie humilité. Le directeur de conscience connaît très bien ce genre de pénitents qui se complaisent dans leur repentir. Se croire le plus vil des mortels, c'est là quelque chose de flatteur, en tout cas, d'exceptionnel. Nulle part l'égocentricité de Hamlet ne s'exprime aussi nettement que dans les lignes suivantes adressées à Ophélie:

I am myself indifferent honest; but yet I could  
accuse me of such things that it were better my  
mother had not borne me. I am very proud,  
revengeful, ambitious; with more offences at my  
beck than I have thoughts to put them in, imagin-  
ation to give them shape, or time to act them in.  
What should such fellows as I do crawling between  
heaven and earth? We are arrant knaves, all;  
believe none of us.

Il est capable, d'autre part, d'une humilité authentique. Vous vous souvenez de la scène où il reproche à sa mère d'avoir épousé son oncle, des paroles brûlantes par lesquelles il cherche à éveiller sa conscience. Nonobstant la sincérité de sa colère, il rentre, à la fin de la scène, dans la communauté des pécheurs. Il se solidarise avec la femme malheureuse qu'il avait si furieusement attaquée.

.....Forgive me this my virtue;  
For in the fatness of these pury times  
Virtue itself of vice must pardon beg,  
.....Once more, good night:

And when you are desirous to be bless'd,  
 I'll blessing beg of you.  
 .....So, again, good night.  
 I must be cruel only to be kind:  
 Thus bad begins and worse remains behind.

Ici, la grâce s'introduit chez lui, mais elle s'introduit par des impulsions de charité et d'humilité plutôt que par des moyens sacramentaux. Bien que déjà sclérosée, la synthèse chrétienne compose l'arrière-fond de la pièce. La foi et la superstition, la nouvelle morale et l'ancienne s'y mêlent. Voici que Hamlet illustre les deux pôles vers lesquels s'oriente le monde où il se trouve. On dit souvent que nul acteur ne peut échouer tout à fait dans *Hamlet* parce que le rôle est si compréhensif. On dit également que nul acteur n'y peut réussir tout à fait parce que le rôle est trop compréhensif. S'il y a quelque chose en Hamlet qui nous étonne et nous exaspère — ce côté Mona Lisa dont T. S. Eliot a parlé il y a trente ans — cela ne tient-il pas à ce que Shakespeare a voulu en faire le symbole d'une contradiction universelle? Si nous trouvons que chez un seul individu ces contradictions sont trop paradoxales, ne pouvons-nous pas admettre qu'elles sont valides pour l'homme considéré dans l'ensemble de sa collectivité? Bien sûr, les collectivités ne sont jamais amusantes à la scène; c'est là, sans doute, pourquoi Shakespeare les a incarnées dans un type psychologique unique. Procédé audacieux mais triomphant d'où résulte, toute conclusion esthétique mise à part, la hantise que Hamlet a exercée sur la conscience de l'Occident, comme une femme avec laquelle il est exaspérant de vivre mais qu'on ne peut jamais quitter.

J'ai dit que la conscience de Hamlet est chrétienne par plusieurs côtés; mais, par certains autres, elle ne l'est pas du tout. Regardons de plus près son attitude à l'égard de la vie humaine. Comme elle est atrocement moderne! Que Hamlet envoie les autres avec tant de facilité à un avenir dont il a lui-même manifestement peur, cela vient-il du pessimisme qui le ronge? Du reste, la façon dont il discute le problème, la tentation du suicide, est très peu chrétienne. Ayant déjà constaté que le suicide est une chose interdite par le décret divin — la tradition chrétienne se révèle une fois encore — il s'exprime tout autrement dans le fameux monologue. Ici, pas de théologie; la béatitude de la mort est conçue comme un rêve, non pas comme une réalité. Il faudra compter peut-être avec des maux mais ceux-ci n'auront aucun rapport avec la vie menée par l'homme sur terre. Hamlet ne se sent pas responsable de son éternité et là, il se montre très moderne. Il serait peut-être vrai de dire que ce fut justement dans ce refus de responsabilité que l'homme moderne est né. Les grandes vérités eschatologiques ont disparu, il ne reste à Hamlet qu'une peur mal définie et une espérance probablement illusoire. Considérons aussi comment il regarde la vie des autres, de Polonius, par exemple. Certes, le vieux raseur a dû être fort exaspérant, mais sa mort n'est nullement méritée. Hamlet, il est vrai, s'est repenti finalement de son erreur — il avait supposé que c'était le roi qui, encore une fois, était caché derrière la tapisserie. Mais, au début, Hamlet n'a aucune espèce de remords:

Thou wretched, rash, intruding fool, farewell!  
 I took thee for thy better; take thy fortune;  
 Thou find'st to be too busy is some danger.

Ce n'est que lorsque son amour pour sa mère l'a un peu adouci qu'il ressent la contrition et avoue une certaine responsabilité.

..... For this same lord,  
 I do repent: but heaven hath pleas'd it so,  
 To punish me with this, and this with me,  
 That I must be their scourge and minister.  
 I will bestow him, and will answer well  
 The death I gave him.

Se croire l'instrument de la Providence divine, c'est là une casuistique fort agréable. D'ailleurs, la façon dont il parle ensuite du cadavre de Polonius montre à quel point cet homme philosophe est devenu insensible.

*King.* Now, Hamlet, where's Polonius?

*Ham.* At supper.

*King.* At supper! Where?

*Ham.* Not where he eats, but where he is eaten:  
 a certain convocation of politic worms are e'en at  
 him. Your worm is your only emperor for diet:  
 we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves  
 for maggots: your fat king and your lean beggar is  
 but variable service; two dishes, but to one table:  
 that's the end.

*King.* Alas, alas!

*Ham.* A man may fish with the worm that hath eat  
 of a king, and eat of the fish that hath fed of that  
 worm.

*King.* What dost thou mean by this?

*Ham.* Nothing, but to show you how a king may go  
 a progress through the guts of a beggar.

*King.* Where is Polonius?

*Ham.* In heaven; send thither to see: if your  
 messenger find him not there, seek him i' the other  
 place yourself. But, indeed, if you find him not  
 within this month, you shall nose him as you go  
 up the stairs into the lobby.

Voici que Hamlet revêt toute la brutalité d'un monde qu'il dit irrespirable. La sophistication même de sa pensée la rend plus brutale encore.

La conception de la vengeance se trouve partout dans le drame élisabéthain. Elle sourd de la violence d'esprit qui dénote tout effort de l'homme chrétien pour se débarrasser de sa responsabilité et de son espoir. Rien ne pourrait démontrer davantage la confusion des valeurs, dont Shakespeare fut l'héritier et dont Hamlet est le porte-parole, que l'apparition du spectre venu exprès du Purgatoire pour commander la vengeance. Regardez comment Hamlet assaisonne sa vengeance de toute une casuistique chrétienne.

De même que son père a été tué sans avoir eu le répit d'une seconde pour se repentir, de même Hamlet attend, pour tuer le roi, que celui-ci soit dans des conditions où il perdra son âme.

*Ham.* Now might I do it pat, now he is praying;  
And now I'll do 't; and so he goes to heaven;  
And so am I reveng'd: That would be scann'd:  
A villain kills my father; and for that,  
I, his sole son, do this same villain send  
To heaven.

Why, this is hire and salary, not revenge.  
He took my father grossly, full of bread,  
With all his crimes broad blown, as flush as May;  
And how his audit stands who knows save heaven?  
But in our circumstance and course of thought  
'Tis heavy with him: And am I then reveng'd,  
To take him in the purging of his soul,  
When he is fit and season'd for his passage?

No.

Up, sword, and know thou a more horrid hent;  
When he is drunk asleep, or in his rage,  
Or in the incestuous pleasure of his bed,  
At gaming, swearing, or about some act  
That has no relish of salvation in 't;  
Then trip him, that his heels may kick at heaven,  
And that his soul may be as damn'd and black  
As hell, whereto it goes.

Voici que la conception de la justice se corrompt en punition personnelle. Hamlet, tout en croyant, à ce moment-là, aux grandes vérités eschatologiques dont il s'est passé quand sa propre vie fut mise en question, se considère néanmoins comme l'interprète de la justice divine. Sans vouloir prêter à Shakespeare une telle déformation, ne peut-on dire qu'elle s'inspire du nouvel individualisme où le jugement particulier était alors en train de remplacer et la tradition et l'autorité? Toute justice doit se fonder sur l'amour. La justice voulue par Hamlet ne se base que sur un sentiment où l'amour se mêle à la haine.

Dans le monologue du roi, monologue qui est un acte de repentir sans l'être — paradoxe bien pathétique — Shakespeare fait déjà présager les tourments de Macbeth. La volonté qui s'est constamment détournée de la grâce ne peut pas se ressaisir. Elle appelle le secours, mais elle n'est pas en état de le recevoir.

My words fly up, my thoughts remain below:  
Words without thoughts never to heaven go.

Dans un certain sens, le roi damné est plus chrétien que le prince qui le tue. Hamlet d'ailleurs ne se contente pas de le poignarder. Il lui verse dans la gorge tout ce qui reste du poison dont la reine vient de mourir. Ici non plus, la justice absolue n'est pas en question. C'est l'intelligence autonome qui ne reconnaît aucune loi hors ses propres impulsions et qui

opère dans le désert d'une indépendance totale. C'est pour cela que Hamlet est un homme étrangement moderne. Déchiré entre deux mondes, dont l'un était en train de mourir et l'autre à peine né, il a perdu les proportions de la sagesse.

À Oxford, il y a vingt-cinq ans, nous avons monté la pièce en costumes de l'époque de Dürer et là, je crois que nous avons raison. Cette inquiétude qui perce dans le fameux diptyque de Grûnewald, par exemple, imprègne toute la pièce. Dernièrement, à Colmar, j'ai discuté avec un ami du visage du Christ dans le tableau. Il constatait que ce visage, malgré la souffrance extrême qui s'en dégage, est très peu divin. N'en est-il pas ainsi pour *Hamlet*? L'ambiance chrétienne qui enveloppe la pièce ne cache-t-elle pas une interrogation angoissée, caractéristique de la transition du moyen âge à un nouveau stade de l'évolution humaine? C'est bien à ce moment où se mêlent la foi et la superstition, la violence et la sensibilité, la tradition et le jugement individuel, que se joue la destinée de Hamlet. Il se croit hors du monde, mais il n'y est que trop. Lui-même est victime des maladies qu'il veut guérir. Il n'est pas, à proprement parler, un homme indécis, mais il a perdu le lien vital entre l'action et la pensée. Il est tragique parce qu'il tient à de belles qualités humaines — la piété, la fidélité, la miséricorde — et qu'il ignore comment elles peuvent se réaliser. Il est comme un prêtre qui confesse les autres mais qui ne se confesse jamais lui-même. Certes, il croit à l'homme, image de Dieu, doué de la raison et de la libre volonté.

..... What is a man,  
 If his chief good and market of his time  
 Be but to sleep and feed? a beast, no more.  
 Sure he that made us with such large discourse,  
 Looking before and after, gave us not  
 That capability and godlike reason  
 To fust in us unus'd.

Ainsi que Hamlet, Shakespeare nous montre la scission de la vieille synthèse chrétienne, et cette scission est exprimée par des crimes contre la nature et la raison. Nous verrons le véritable dessein de la tragédie si nous revenons au quatrième leitmotiv — le meurtre du Roi. Notez qu'ici le Roi est aussi le frère et le mari. Tout roi est en effet le père de son peuple; il est aussi, par un autre côté, son époux lié à lui par une sorte de mariage mystique. Le sacre du roi est en même temps le contrat et la consommation de ce mariage. Le drame familial de Hamlet — père, mère, fils et frère — n'est que le microcosme du drame social et familial. La société, comme la famille, est un organe naturel. Tout attentat contre l'autorité sacrée de l'État est un parricide. On ne comprend absolument rien à la signification de *Hamlet* si l'on ne voit pas cet adultère social — car la société pourrie et dénaturée de Elsinore se prête à la convoitise politique du roi comme la reine se prête à sa convoitise charnelle. Ainsi chaque personnage joue un double rôle. Hamlet père fut l'époux fidèle de sa reine et de son royaume. Il fut également le père juste de son fils et de son peuple. Claudius, roi usurpateur et assassin, est l'amant de sa reine et



de son royaume, et le royaume et la reine se corrompent tous deux sous le joug de son amour. Père injuste envers son peuple, il usurpe la paternité auprès de Hamlet, comme il avait déjà usurpé la couronne. Mais il s'est heurté, dès le début, à une opposition implacable bien que pas toujours efficace. Hamlet se fait le porte-parole et le faible instrument de la nature injuriée. Je m'explique ainsi le côté freudien de son amour pour sa mère. Dans un sens profond, Hamlet fils est Hamlet père, parce qu'il est roi. C'est contre lui que Claudius et Gertrude ont consommé leur adultère et dans la mesure où la société — les Rosencrantz, les Guildenstern, les Polonius — approuve cette alliance, elle pêche contre lui; non seulement, — et j'insiste — dans un sens social, mais dans un sens sexuel. En raison de ses droits inaliénables, il remplace son père, il en assume les dommages personnels aussi bien que politiques. Car chez Shakespeare, la société, la famille et l'individu composaient un seul ordre naturel où toute rupture entraînerait des conséquences communes.

C'est là du reste tout le drame shakespearien et ce n'est que dans ces perspectives que Hamlet devient un caractère tragique. Il est la voix même de la nature, mais il n'a plus la force des premiers héros shakespeariens pour rétablir l'ordre naturel déchu. Nous avons examiné les raisons de sa faillite. Après le roi naturel et le roi mensonger, parce qu'usurpateur, Hamlet est le roi réel et manqué, et il ne règne que pour quelques minutes. Il n'est pas sacré, remarquez-le bien, et c'est le sacre qui confère au roi son efficacité aussi bien que sa personnalité mystique. Il faudra que Fortinbras arrive du dehors pour redonner au Danemark sa pureté — vertu que seul Horatio incarne.

..... For thou hast been  
 As one, in suffering all, that suffers nothing,  
 A man that fortune's buffets and rewards  
 Hast ta'en with equal thanks; and bless'd are those  
 Whose blood and judgment are so well comingled  
 That they are not a pipe for fortune's finger  
 To sound what stop she please. Give me that man  
 That is not passion's slave, and I will wear him  
 In my heart's core, ay, in my heart of heart,  
 As I do thee, — .....

C'est la vision, le souvenir, de l'homme sain, et dans *Hamlet*, ni Shakespeare, ni Hamlet ne l'avaient oublié. Cette vision ne reste à la fin que dans les deux personnages, Horatio et Fortinbras. — Horatio qui a tout vu, Fortinbras qui ne sait rien. Horatio qui ne se pose pas de question est l'homme des époques antérieures. "I am more an antique Roman than a Dane"; il représente l'intégrité de l'ancienne synthèse. Il n'y a pas de division en lui. Fortinbras est la pierre d'achoppement du nouvel édifice social. C'est la virginité politique en état de grâce d'épouser le peuple. Comme George Pitoeff avait raison de l'habiller de blanc! Appelé par Hamlet, "the election lights on Fortinbras," il réussira là où Hamlet a échoué. Mais il faudra plus que Fortinbras pour combler le vide creusé par la naissance de l'homme moderne. Ce n'est sûrement pas un damné

que les soldats de Fortinbras portent et exposent sur les remparts où le spectre s'était promené auparavant. C'est surtout un grand manqué, le plus grand manqué que la littérature ait connu. Mais, c'est justement de ses défauts et de ses divisions intellectuelles, sinon morales, que naîtront les crimes de Macbeth et les caprices de Lear. Il aura frayé les chemins de la tragédie. Il nous faudra la volonté et l'intelligence de Prospero pour redonner à l'homme et sa raison, et sa raison d'être.

## II. "MACBETH"

Dans *Macbeth*, comme dans *Hamlet*, il s'agit de l'assassinat du roi — grand thème shakespearien — mais ici c'est le protagoniste lui-même qui devient assassin; ici aussi, il s'agit d'une société, d'un État, ébranlé par le crime; il s'agit également d'une opposition de plus en plus exaspérée entre l'apparence et la réalité. Les éléments de la nature, en tant qu'image des convulsions de la nature humaine, entrent en jeu dans *Macbeth* avec plus d'insistance que dans *Hamlet*. Ceci vient-il du fait que, malgré les passions qui s'y entrechoquent, *Hamlet* reste une œuvre plus intellectuelle que les autres tragédies de Shakespeare? Car ce qui détourne Hamlet de sa mission sacrée, c'est la pensée — j'ai même dit le péché de la pensée; ce qui égare Macbeth, c'est l'imagination, disons plutôt la fantaisie, puisque la solitude affreuse que crée l'ambition dans la pièce n'a rien à voir avec l'imagination libératrice. Encore une fois, Shakespeare laisse rayonner sa foi dans la raison souveraine qui doit gouverner tous les actes de l'homme.

Or have we eaten on the insane root  
That takes the reason prisoner?

se demande Banquo quand il se trouve en face des sorcières. Nous répondons que oui, parce que les sorcières expriment justement des pensées funestes et équivoques, que Banquo et Macbeth ont déjà tous deux entretenues. Les sorcières sont les instruments, non pas de la Providence, mais de la fatalité. D'ailleurs, nous n'avons qu'à nous rappeler comment le moyen âge, d'où Shakespeare était à peine sorti, considérait les sorcières pour nous rendre compte du caractère ambivalent des "weird sisters" dans *Macbeth*. Rappelez-vous aussi que l'histoire de Macbeth remonte à une époque encore plus lointaine. Si *Hamlet*, malgré la date du conte original, nous fait revivre le siècle de Dürer et de Grunewald, *Macbeth* nous ramène aux âges crépusculaires. Ici la foi et la superstition sont aux prises l'une avec l'autre, non seulement dans la société, mais dans l'âme du protagoniste — âme divisée qui reflète une scission universelle. Le crime de Macbeth, c'est surtout d'avoir péché contre la nature — contre la loyauté naturelle du sujet envers son souverain, de l'hôte envers son auguste convive. Nous verrons comment Macbeth et sa femme devront se dénaturer en vue du crime; mais il est à remarquer que les sorcières, qui prévoient et, par des sous-entendus, prédisent le crime, sont des êtres déjà dénaturés. "What are these," demande Banquo,

So wither'd and so wild in their attire,

That look not like th' inhabitants o' the earth,  
And yet are on 't?

Comme au début de *Hamlet*, c'est une apparition qui donne la première impulsion à la tragédie; mais il serait facile d'opposer le spectre du roi revenant sur terre, libéré provisoirement du purgatoire et chargé d'une mission sacrée, aux femmes barbues et hideuses qui prêtent leurs voix rauques aux pensées que Macbeth, lui, n'a pas osé formuler. Quoique nous pensions de la moralité vengeresse du spectre, celui-ci fut un être surnaturel, déjà en route vers la béatitude. Les sorcières sont des êtres plutôt sous-naturels, et quand elles s'évanouissent, nous les croyons retournées dans quelque patrie souterraine. C'est là, du reste, que Macbeth les retrouve après le meurtre de Banquo. Le spectre de *Hamlet*, remarquez-le bien, appartient à une vie sacramentale, à la vie de la nature divinisée. Il parle de sa félicité dans le mariage, de son amour pour la reine. Il se plaint d'être mort sans absolution, sans viatique:

Unhousel'd, disappointed, unanel'd,  
No reckoning made, but sent to my account  
With all my imperfections on my head:

Les sorcières, par contre, abusent de la nature. Ce sont des fragments d'hommes et de bêtes qu'elles agitent dans leur chaudron infernal. C'est une sorte de messe noire qu'elles célèbrent, une dégradation plutôt qu'une sublimation de la nature; et c'est en accomplissant leurs rites sinistres qu'elles laissent échapper leurs obscures prédictions.

Though his bark cannot be lost,  
Yet it shall be tempest-tost.

J'entends par là que Macbeth, tout en s'emparant de la couronne, n'y connaîtra pas la paix.

Here I have a pilot's thumb,  
Wrack'd as homeward he did come.

Il comprendra trop tard jusqu'à quel point il appartient aux sorcières — "to palter with us in a double sense." Ce seront les "juggling fiends" qui

... Keep the word of promise to our ear,  
And break it to our hope!

Banquo, lui, n'a pas d'illusion.

The instruments of darkness tell us truths,  
Win us with honest trifles, to betray's  
In deepest consequence.

Mais, dès le début, Macbeth cède à leur casuistique. Lui-même est le pilote, et il fera naufrage à la dernière étape de son voyage, après avoir surmonté tant de périls. Notez ici comment Shakespeare emploie les images de la tempête; la tempête, et surtout la mer agitée par la tempête, ont presque toujours chez lui une signification profonde: celle des convulsions et des hasards de la vie humaine. (À ce propos, l'étude de M. Wilson Knight, — *The Shakespearian Tempest* — vaut bien la peine d'être lue.)

Or, nous n'avons qu'à nous reporter aux directives scéniques — "thunder and lightning," "enter three witches" — pour saisir le ton de la tragédie. Il s'agira de la nature dénaturée, de la foi dégénérée en superstition, des convulsions des éléments, reflets du désarroi spirituel de l'homme. Tout cela, nous pourrions le pressentir avant que Macbeth, guerrier triomphant et honorable, n'entre en scène. La maîtrise de Shakespeare ne se montre nulle part plus magistralement que dans ses ouvertures. L'un après l'autre les leitmotifs sont énoncés. Nous savons d'abord que les sorcières s'étaient proposé un rendez-vous avec Macbeth; ensuite le Roi arrive avec ses officiers pour écouter le récit du "bleeding sergeant." Ainsi, nous apercevons déjà cette tache de sang qui s'agrandira au fur et à mesure des cinq actes de la tragédie. Nous sommes préparés, à notre insu, à une histoire absolument sanglante. Les crimes de Macbeth seront si atroces que nous nous demandons parfois comment il peut attirer nos sympathies. D'où vient ce pathos qui lui confère une dignité tragique? Dès son entrée en première scène, il nous laisse savoir que son drame se jouera à l'intérieur d'une conscience éclairée et chrétienne. Il sait ce qu'il fera; il peut distinguer entre le mensonge et la vérité, le faux et le vrai surnaturel. Seulement, comme tout pécheur, il commence par frôler le mal qui se présente sous la forme de l'équivoque:

This supernatural soliciting  
Cannot be ill, cannot be good; if ill,  
Why hath it given me earnest of success,  
Commencing in a truth?

Sans avoir rien fait, il est déjà nommé "Thane of Cawdor"; ainsi s'accomplit la prédiction des sorcières. Puis, il reprend:

If good, why do I yield to that suggestion  
Whose horrid image doth unfix my hair  
And make my seated heart knock at my ribs,  
Against the use of nature? . . . . .  
My thought, whose murder yet is but fantastical,  
Shakes so my single state of man that function  
Is smother'd in surmise, and nothing is  
But what is not.

Remarquez ici que la pensée du crime produit sur le plan physique des effets naturels qui sont pourtant contraires aux usages de la nature; le matériel se meut en harmonie avec le spirituel, et nous en verrons plusieurs autres exemples. Remarquez aussi la conclusion "Nothing is but what is not." Voilà le résultat du péché; l'apparence ne correspond plus à la réalité, elle devient mensonge. De par toute la tragédie de *Macbeth*, ces deux idées reviennent — l'idée que la nature physique reflète la nature spirituelle, et l'idée que l'apparence est mensonge. Tout en semblant contradictoires, ces idées ne sont que les deux visages de la même vérité — vérité qui, chez Shakespeare, n'est jamais ni facile, ni simplificatrice.

Quelques instants plus tard, le Roi et Macbeth se rencontrent. Duncan est en train de parler du traître Cawdor, qui vient d'être exécuté. Notez



That croaks the fatal entrance of Duncan  
Under my battlements.

Entre-temps, Lady Macbeth cherche à s'immuniser contre la conscience, messagère de la nature morale. Elle a recours aux esprits diaboliques pour obtenir cette transformation en elle-même. C'est un passage fulgurant et terrible :

Come, you spirits  
That tend on mortal thoughts! unsex me here,  
And fill me from the crown to the toe top full  
Of direst cruelty; make thick my blood,  
Stop up the access and passage to remorse,  
That no compunctious visitings of nature  
Shake my fell purpose, nor keep peace between  
The effect and it! Come to my woman's breasts,  
And take my milk for gall, you murdering ministers,  
Wherever in your sightless substances  
You wait on nature's mischief! Come, thick night,  
And pall thee in the dunnest smoke of hell,  
That my keen knife see not the wound it makes,  
Nor heaven peep through the blanket of the dark,  
To cry, 'Hold, hold!'

Nulle part ailleurs, dans Shakespeare, ne s'exprime une théologie du mal plus explicite que celle-ci; nulle part, sauf peut-être chez Iago, l'âme humaine ne pactise d'une façon aussi délibérée avec le diable. Toutefois, la nature chez Lady Macbeth se révélera plus forte qu'elle ne le soupçonne; mais, pour l'instant, c'est une femme d'acier qui pousse Macbeth vers la réalisation complète de ses désirs. Rien de plus simple que d'emprunter aux sorcières leur équivoque; d'ailleurs, la nature n'est jamais plus nuisible que lorsqu'elle se montre innocente.

..... Look like the innocent flower,  
But be the serpent under 't.

À l'arrivée du Roi, la scène assombrie s'éclaire. Dans le crépuscule de la tragédie, Shakespeare fait briller le soleil pendant quelques instants, par la puissance évocatrice de la poésie. Sur le masque funèbre de la pièce, il trace un léger sourire.

*Dun.* This castle hath a pleasant seat; the air  
Nimbly and sweetly recommends itself  
Unto our gentle senses.

*Ban.* This guest of summer,  
The temple-haunting martlet, does approve  
By his lov'd mansionry that the heavens' breath  
Smells wooingly here: no jutty, frieze,  
Buttress, nor coign of vantage, but this bird  
Hath made his pendent bed and procreant cradle:  
Where they most breed and haunt, I have observ'd  
The air is delicate.

Notez ici deux choses. D'abord il y a une parenté poétique entre le Roi et le "temple-haunting martlet." Ils sont tous deux des invités et ce n'est pas par hasard qu'une relation s'établit entre le Roi innocent et un oiseau, symbole de la nature souriante. Et puis le "martlet" est "temple-haunting"; ici, Shakespeare introduit une image de la grâce harmonisée aux usages de la nature bienveillante.

Dans le monologue prononcé à part, quand le Roi est au festin, Macbeth étale devant sa conscience toute l'impiété du crime. Il sait ce que c'est, tuer un roi. Je me demande d'ailleurs si des générations modernes, élevés pour la plupart dans des traditions bourgeoises et républicaines — ici, au Canada, vous êtes plus heureux à cet égard — peuvent imaginer ce que cela signifiait pour Shakespeare, tuer un roi. Deux traditions de la royauté se sont rencontrées à cette époque-là: la tradition médiévale selon laquelle le roi était le régent de Dieu, serviteur de la loi, et la nouvelle conception de la monarchie, d'où viennent tous les malheurs de notre étatisme actuel, que ce soit sous des formes démocratiques ou despotiques, conception selon laquelle le roi fut en quelque sorte l'usurpateur des droits divins. Rien n'est plus essentiel pour bien comprendre Shakespeare que d'adhérer à l'idée qu'il se fait du roi. La couronne est une des clefs de voûte de son univers. Pour Macbeth, Duncan est son convive à un double titre:

First, as I am his kinsman and his subject,  
 Strong both against the deed; then, as his host,  
 Who should against his murderer shut the door,  
 Not bear the knife myself. Besides, this Duncan  
 Hath borne his faculties so meek, hath been  
 So clear in his great office, that his virtues  
 Will plead like angels trumpet-tongu'd against  
 The deep damnation of his taking-off;  
 And pity, like a naked new-born babe,  
 Striding the blast, or heaven's cherubin, hors'd  
 Upon the sightless couriers of the air,  
 Shall blow the horrid deed in every eye,  
 That tears shall drown the wind.

Ici encore, mais avec plus d'éloquence et d'emphase, les images de la grâce se dressent contre l'imagination du crime. Les puissances célestes — les anges, les chérubins; la miséricorde, vertu souverainement chrétienne, comparée à un nouveau-né dans la nudité de son innocence. Notez également comme tous ces ministres vengeurs du Ciel prendront leurs figures dans la nature et dans ses phénomènes. Ici encore la nature joue son double rôle de loi et d'instrument, de miroir. Enfin décidé, Macbeth se réfugie dans le mensonge; l'apparence entreprend sa lutte contre la réalité:

*Macb.* I am settled, and bend up  
 Each corporal agent to this terrible feat.  
 Away, and mock the time with fairest show:  
 False face must hide what the false heart doth know.

C'est la fin du premier acte. Désormais la volonté de Macbeth sera pétrifiée dans le mal. Tout en éprouvant une forte nostalgie de l'inno-

cence, il ne reviendra pas sur ses pas; il a passé le tournant décisif; désormais, il n'a qu'à suivre, inéluctablement, son destin.

Avant de monter dans la chambre du Roi pour accomplir sa mission, Macbeth rencontre son ami, Banquo, qui a avoué quelques minutes plus tôt n'être pas, lui non plus, étranger à des pensées funestes. Il est presque minuit et Banquo a peur du sommeil. Il craint

the cursed thoughts that *nature*

Gives way to in repose.

car les sorcières l'avaient visé, lui aussi, en prédisant des rois dans sa postérité. Ainsi Shakespeare oppose-t-il l'âme déjà vaincue par le mal et celle qui faiblit mais résiste encore. Macbeth, laissé seul, s'adresse au poignard imaginaire, création de sa fantaisie déchaînée; ensuite, il pense à la Nature qui revêt, à cette heure nocturne, les apparences de la Mort.

Now o'er the one half-world

Nature seems dead, and wicked dreams abuse

The curtain'd sleep; witchcraft celebrates

Pale Hecate's offerings; and wither'd murder,

Alarum'd by his sentinel, the wolf,

Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace,

With Tarquin's ravishing strides, toward his design

Moves like a ghost.

Nous voici ramenés à l'heure des sorcières, des songes monstrueux; à l'heure des fauves où seul le loup traque impitoyablement sa proie. Ici la convoitise, contre-façon de l'amour et, comme toujours dans Shakespeare, génératrice du mal, se lie à la rapacité. L'allusion à Tarquin nous le démontre. En vérité, la nature a changé de couleur, et Macbeth, âme profondément religieuse, je le répète, n'a de prières que pour la terre solide afin qu'elle n'écoute pas ses pas. Et quand il disparaît dans les ténèbres du château endormi, c'est le hibou et les grillons qui poussent leurs cris sinistres.

*Macb.* Didst thou not hear a noise?

*Lady M.* I heard the owl scream and the crickets cry.

Étouffée également dans l'âme de Macbeth et dans celle de sa femme, la nature offensée trouve malgré tout sa voix. L'image de l'innocence royale, Shakespeare la trouve dans le sommeil. Revenu auprès de sa femme qui l'attendait, les mains barbouillées de sang, Macbeth pense surtout à ceci: il a assassiné le sommeil. Il prévoit, au même moment, les longues nuits de cauchemar et d'insomnie.

*Macb.* Methought I heard a voice cry 'Sleep no more!

Macbeth does murder sleep,' the innocent sleep,

Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care,

The death of each day's life, sore labour's bath,

Balm of hurt minds, great nature's second course,

Chief nourisher in life's feast, —

*Lady M.* What do you mean?

*Macb.* Still it cried 'Sleep no more!' to all the house:



'Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor  
Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more!'

Ainsi l'imagination de Macbeth, qui s'était déjà créé le poignard impalpable, se prend-elle à multiplier les terreurs de la conscience. Le sommeil innocent, manifestation suprême de la nature créatrice, est appelé victime d'un crime qui tue la nature. Les trois plans de l'univers shakespearien — l'univers de l'homme, l'univers de la société, l'univers des éléments de la nature — s'y rejoignent. Tout est ébranlé dans les convulsions de cette nuit.

Ici également, Shakespeare identifie la nature avec la grâce. De même que le "temple-haunting martlet" s'est apparenté à l'innocence royale, de même le sommeil, image de cette innocence, s'en constitue en quelque sorte le porte-parole. C'est par les quelques mots échangés entre les deux serviteurs du Roi, couchés dans la même chambre, que l'univers de la grâce s'ouvre, momentanément, devant nous:

*Macb.* There's one did laugh in 's sleep, and one  
cried 'Murder!'

That they did wake each other: I stood and heard  
them;

But they did say their prayers, and address'd them  
Again to sleep.

*Lady M.* There are two lodg'd together.

*Macb.* One cried 'God bless us!' and 'Amen' the  
other:

As they had seen me with these hangman's hands.  
Listening their fear, I could not say 'Amen,'  
When they did say 'God bless us!'

*Lady M.* Consider it not so deeply.

*Macb.* But wherefore could not I pronounce  
'Amen?'

I had most need of blessing, and 'Amen'  
Stuck in my throat.

Lady Macbeth avait versé une drogue dans les verres des deux serviteurs. Déjà soûls, ils avaient ronflé près du lit royal, de sorte que

... death and nature do contend about them,  
Whether they live or die.

Toutefois, avant de mourir, plus tard, par la main de Macbeth — prochaine étape dans la dégringolade des crimes — ils s'éveillent pour prier. Toujours endormis, ils avaient été les témoins du meurtre. De même que Lady Macbeth n'avait pas pu étouffer en eux les réactions habituelles de la nature, de même la nature et la conscience étaient demeurées en elle, malgré les conjurations déjà citées, enfin indestructibles.

Notez en passant que Shakespeare évoque la mer comme agent purificateur:

Will all great Neptune's ocean wash this blood  
Clean from my hand? No, this my hand will rather

The multitudinous seas incarnadine,  
Making the green one red.

Non seulement la culpabilité de Macbeth trouve-t-elle un retentissement dans le ciel; mais l'océan même en sera taché. Avec une maîtrise qui ne cesse jamais de nous étonner, Shakespeare poursuit ce dialogue des éléments. À peine le crime est-il commis qu'on entend des coups frappés à la porte. Le silence de la peur surnaturelle est brisé.

A little water clears us of this deed.

Toujours résolue, Lady Macbeth fait croire à son époux qu'il n'a qu'à se laver les mains pour éluder les conséquences du crime. Le croit-elle, en vérité? Du moins, elle ne peut soupçonner que c'est Macduff, le vengeur, qui arrive au château à l'improviste. Ces grands coups qui l'alarment sont déjà les premiers coups de la fatalité. Tout au long de la pièce, ils ne cessent de retentir. En effet, c'est le Porter qui répond du dedans. Avec son monologue et la scène suivante, il s'agit de beaucoup plus que d'une intervention comique. Se trouvant obligé d'écrire une scène pour un comédien farceur, Shakespeare a au moins su lui donner une portée dramatique. Une ironie cuisante entre ici en jeu.

Here's a knocking, indeed! If a man were porter of  
hell-gate he should have old turning the key.

Il ne sait pas, ce brave homme, que c'est justement la porte d'un enfer qu'il est en train d'ouvrir. Ce n'est sûrement pas par accident que Shakespeare le fait parler en argot théologique:

Faith, here's an equivocator, that could swear in  
both the scales against either scale; who committed  
treason enough for God's sake, yet could not equi-  
vocate to heaven.

Il ignore aussi, ce concierge honnête, que l'équivoque réside à l'intérieur du château et non au dehors. Aussi demande-t-il:

What are you? . . . I had thought to have let in  
some of all professions, that go the primrose way  
to the everlasting bonfire.

Encore, notez-le bien, des images de l'enfer. Pourtant, le Porter ne sait pas que le seul qui s'achemine vraiment vers l'enfer, c'est son maître qui, en ce moment peut-être, lave ses mains sanglantes. Le Porter est la figure de l'homme moyen sensuel, qui agit selon la nature. Il fait déjà jour. Quelques heures se sont écoulées depuis le crime; Shakespeare n'observe pas les unités de temps; bien que Macbeth et sa femme viennent de quitter la scène, ils auront passé en quelques secondes toute une nuit de méditations affreuses. Par contre, le Porter et ses copains domestiques ont prolongé le festin dans la cuisine. Pendant que la nature est tuée dans la chambre de Duncan, elle est ranimée, assez grossièrement, dans les caves.

*Macd.* Was it so late, friend, ere you went to bed,  
That you do lie so late?

*Port.* Faith, sir, we were carousing till the second cock; and drink, sir, is a great provoker of three things.

*Macd.* What three things does drink especially provoke?

*Port.* Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine. Lechery, sir, it provokes, and unprovokes; it provokes the desire, but it takes away the performance. Therefore much drink may be said to be an equivocator with lechery; it makes him, and it mars him; it sets him on, and it takes him off; it persuades him and disheartens him; makes him stand to, and not stand to; in conclusion, equivocates him in a sleep, and, giving him the lie, leaves him.

*Macd.* I believe drink gave thee the lie last night.

*Port.* That it did, sir, i' the very throat o' me: but I requited him for his lie; and, I think, being too strong for him, though he took up my legs sometime, yet I made a shift to cast him.

*Macd.* Is thy master stirring?

À la scène, ce passage est trop souvent brouillé, parce que l'acteur se croit obligé de jouer l'homme ivre. Mais il ne s'agit pas du tout d'ivresse, il s'agit plutôt de ce que nous appelons, en anglais, un "hang-over." C'est la clarté triste du matin et non les fantaisies cramoisies du soir. Et plus lourdes que les coups frappés à la porte, sont les répétitions que donne le Porter, à son insu, aux leitmotifs de la tragédie — équivoque, enfer, sommeil. Tout est sous une nouvelle lumière. Voici que Shakespeare nous ramène à l'humain, au naturel, afin que nous nous rendions mieux compte de ce qui s'est passé. Désormais nous verrons Macbeth et Lady Macbeth dans une solitude littéralement infernale.

Lennox, qui vient avec Macduff, nous apprend que cette nuit les éléments s'étaient harmonisés avec les convulsions de la nature humaine.

The night has been unruly: where we lay,  
Our chimneys were blown down; and, as they say,  
Lamentings heard i' the air; strange screams of  
death,

And prophesying with accents terrible  
Of dire combustion and confus'd events  
New hatch'd to the woeful time. The obscure bird  
Clamour'd the livelong night: some say the earth  
Was feverous and did shake.

À cette description d'un univers désaxé, Macbeth répond en trois mots: " 'Twas a rough night."

Du reste, le petit dialogue prend une force dramatique du fait que Macduff est allé réveiller le Roi; on attend d'une seconde à l'autre la découverte du crime. Revenu, Macduff explique que ce qui s'est passé n'est pas seulement un meurtre, c'est un sacrilège.

Confusion now hath made his masterpiece!

Pour Shakespeare, remarquez-le encore, rien n'est pire que l'anarchie, et c'est l'anarchie dans l'âme individuelle qui ébranle l'ordre social:

Most sacrilegious murder hath broke ope  
The Lord's anointed temple, and stole thence  
The life o' the building!

et puis, au fils du Roi:

The spring, the head, the fountain of your blood  
Is stopp'd; the very source of it is stopp'd.

Macbeth tient ferme; il semble partager l'horreur générale; bien plus, il l'exprime même en ajoutant que, dans un accès de colère, il a tué les deux serviteurs du roi. "Wherefore did you so?" demande Macduff, frappé d'un soupçon inavoué. Nullement déconcerté, Macbeth se lance dans une description du roi assassiné. —

...His gash'd stabs look'd like a breach in nature.

Mais quelques instants après, la nature outragée commence l'exécution de son impitoyable vengeance. Lady Macbeth, qui s'était crue dénaturée, s'évanouit. Dorénavant, toute la société vivra dans l'incertitude de la peur et de l'équivoque. Malcolm et Donalbain, les fils du Roi, sur qui tombent des soupçons plausibles, se hâtent de quitter l'Écosse.

To show an unfelt sorrow is an office  
Which the false man does easy.

Ils ne sont pas convaincus par les lamentations de Macbeth.

..... Where we are,  
There's daggers in men's smiles.

Et ils s'enfuient. Mais les autres restent pour la grande enquête et pour aider autant que possible au rétablissement de l'ordre public. Banquo, le seul à avoir entendu les prédictions des sorcières, admet l'ambivalence de ses propres pensées; il s'en remet à Dieu.

..... Fears and scruples shake us:  
In the great hand of God I stand,...

En huit monosyllabes, fortes et carrées comme huit piliers romains, il dessine la grande structure métaphysique de la tragédie.

Nous sommes déjà pris par cette perspective, lorsque Shakespeare nous emmène dehors. Il s'agit maintenant de beaucoup plus que du mauvais temps; il s'agit d'une nature renversée, qui nous rappelle pour quelques moments le voile déchiré du Temple et les ténèbres qui obnubilèrent la terre. Ross et un vieillard se trouvent dans les environs du château.

*Old M.* Threescore and ten I can remember well;  
Within the volume of which time I have seen  
Hours dreadful and things strange, but this sore night  
Hath trifled former knowings.

*Ross.* Ah! good father,  
Thou seest, the heavens, as troubled with man's act,

(remarquez comme Shakespeare est explicite)

Threaten his bloody stage: by the clock 'tis day,  
And yet dark night strangles the travelling lamp.  
Is 't night's predominance, or the day's shame,  
That darkness does the face of earth entomb,  
When living light should kiss it?

*Old M.* 'Tis unnatural,  
Even like the deed that's done. On Tuesday last,  
A falcon, towering in her pride of place,  
Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd.

*Ross.* And Duncan's horses, — a thing most strange  
and certain, —  
Beauteous and swift, the minions of their race,  
Turn'd wild in nature, broke their stalls, flung out,  
Contending 'gainst obedience, as they would  
Make war with mankind.

*Old M.* 'Tis said they eat each other.

Cette petite scène est capitale si nous voulons comprendre la métaphysique de *Macbeth*; cependant, à une époque pas très lointaine, elle était souvent coupée au théâtre. Lorsque Macduff annonce à Ross et au vieillard que les fils de Duncan se sont enfuis, et que, par conséquent, le soupçon du meurtre pèse sur eux, Ross résume, en trois mots, la signification de la scène précédente:

'Gainst nature still!

Il ne sait pas encore que Malcolm et Donalbain seront les instruments de la nature vengeresse.

Shakespeare nous fait comprendre que Banquo a vaincu les pensées qui l'assaillaient:

..... In his royalty of nature  
Reigns that which would be fear'd:

La postérité de rois, prédite par les sorcières, reflétera, en quelque sorte, sa royauté à lui — une royauté morale. Désormais, Macbeth aura peur de toute vertu chez autrui; ayant choisi le mal, il sera obligé de combattre le bien. En vérité, il nous rappelle le choix fatal de Faust. Rien ne l'aveugle sur les conséquences de son crime, mais rien, non plus, ne peut empêcher sa désastreuse logique.

..... I am in blood  
Stepp'd in so far, that, should I wade no more,  
Returning were as tedious as go o'er.

Réfléchissant sur les fils de Banquo qui seront des rois, il se sent nargué par la couronne dont il vient de s'emparer, et déçu par les sorcières qui la lui avaient offerte.

Upon my head they plac'd a fruitless crown,  
And put a barren sceptre in my gripe,  
Thence to be wrench'd with an unlineal hand,

No son of mine succeeding. If 't be so,  
 For Banquo's issue have I fil'd my mind;  
 For them the gracious Duncan have I murder'd;  
 Put rancours in the vessel of my peace  
 Only for them; and mine eternal jewel  
 Given to the common enemy of man,  
 To make them kings, the seed of Banquo kings!

"Mine eternal jewel" — Par un acte de sa propre volonté, il s'est exclu de l'univers de la grâce. Ce n'est certainement pas par hasard que Shakespeare oppose ces deux hommes qui ont subi la même tentation. L'innocence de l'un met en relief la culpabilité de l'autre. Enfermé dans une solitude métaphysique, Macbeth devient étranger à tout amour naturel; pour compagnons, il n'a que des idées noires. "— Why do you keep alone?" lui demande sa femme. "Of sorriest fancies your companions making?" Elle connaît, elle aussi, des désillusions terribles; rien ne lui avait paru plus réel que la couronne, rien n'est effectivement plus illusoire.

Nought's had, all's spent,  
 Where our desire is got without content.

C'est la suprême faillite. Le sommeil injurié se venge sur les assassins.

But let the frame of things disjoint, both the worlds  
 suffer,

Ere we will eat our meal in fear, and sleep  
 In the affliction of these terrible dreams  
 That shake us nightly.

Et voilà ce qui arrive. L'univers entier se dénature dans le chaos de l'anarchie morale. Macbeth crée un nouveau nocturne comme décor à un nouveau crime:

..... Ere the bat hath flown  
 His cloister'd flight, ere, to black Hecate's summons  
 The shard-borne beetle with his drowsy hums  
 Hath rung night's yawning peal, there shall be done  
 A deed of dreadful note.

Mais le nouveau crime — l'assassinat de Banquo — entraîne les assassins dans un nouveau mensonge. Tout péché offense la vérité et demande, par conséquent, à l'apparence de remplacer le réel. Le festin auquel Macbeth a convoqué son ami devient une affreuse comédie. Il faut

... make our faces vizards to our hearts,  
 Disguising what they are.

La nature semble éteinte quand le bourreau mercenaire raconte à Macbeth comment il avait laissé le corps de Banquo dans un fossé, avec

... twenty trenchèd gashes on his head;  
 The least a death to nature.

Mais la nature se manifeste par le *surnaturel* lorsque le spectre de Banquo, silencieux et sanglant, se montre au roi usurpateur. Macbeth,

lui, aurait préféré combattre la nature, même sous les formes les plus intimidantes, plutôt que de faire face à cet adversaire impalpable que nulle violence ne peut atteindre.

Approach thou like the rugged Russian bear,  
The arm'd rhinoceros, or the Hyrcan tiger;  
Take any shape but that, and my firm nerves  
Shall never tremble.

De même que le sommeil outragé appelle le cauchemar, de même le sang appelle le sang.

It will have blood, they say; blood will have blood.

La nature découvrira des moyens monstrueux pour dénoncer celui qui lui a fait tant d'injures:

Stones have been known to move and trees to speak;  
Augurs and understood relations have  
By maggot-pies and choughs and rooks brought forth  
The secret'st man of blood. What is the night?  
*Lady M.* Almost at odds with morning, which is  
which.

Ils doivent se rappeler tous deux cette autre nuit où le Roi convive fut assassiné; la veille dans les ténèbres jusqu'au moment où Macduff a frappé aux portes du château; Macduff qui, du reste, n'est pas venu au festin de ce soir — voilà de l'inquiétant. Ainsi les peurs successives accablent la conscience en chassant le sommeil.

You lack the season of all natures, sleep.

Puissante ironie que ce soit Lady Macbeth qui fasse ce diagnostic; bientôt d'ailleurs ses égarements nocturnes effraieront son entourage.

Dès maintenant, ce que j'appelle la grâce vengeresse entre explicitement en jeu; elle se montre d'abord par des allusions et des images. Au cours d'une petite scène que les imbéciles coupent souvent au théâtre, Lennox nous apprend que Macduff s'est enfui en Angleterre; et l'Angleterre représente désormais le pays de la grâce par contraste avec l'Écosse sur laquelle pèse, de plus en plus lourdement, le joug du péché. Les deux royaumes composent un diptyque dramatique, où le péché et la grâce se trouvent en opposition irréductible. D'où vient cette possibilité de salut? Elle vient du caractère du roi anglais, le pieux Edouard. Elle naît de la sainteté. On ne comprend rien à *Macbeth* si l'on n'y voit pas les quatre rois: Duncan, le roi innocent et victime; Macbeth, le roi usurpateur; Edouard, le roi saint qui fournit les moyens de rachat social; Malcolm, le roi vainqueur. Macduff, on nous l'apprend,

..... is receiv'd  
Of the most pious Edward with such grace  
That the ma'evolence of fortune nothing  
Takes from his high respect. Thither Macduff  
Is gone to pray the holy king, .....  
That, by the help of these — with Him above

To ratify the work — we may again  
Give to our tables meat, sleep to our nights,

à quoi Lennox répond :

.....Some holy angel  
Fly to the court of England and unfold  
His message ere he come, that a swift blessing  
May soon return to this our suffering country  
Under a hand accurs'd !

Il est rare que les spectateurs qui applaudissent *Macbeth* au théâtre se souviennent de la sainteté du roi Edouard. La plupart considèrent les scènes qui se passent en Angleterre comme des diversions ennuyeuses ou un simple défaut théâtral. Trop entraînés par la tragédie personnelle de *Macbeth*, ils ignorent le grand dessein shakespearien. Ils oublient ce que Shakespeare n'oublie pas — que des crimes personnels entraînent des désordres publics; que ceux-ci doivent être rectifiés en même temps que ceux-là seront punis.

*Macbeth* cependant a recours aux sorcières qui ne lui apportent qu'un confort équivoque et partiel. Il ne peut que lire son sort dans les apparitions qui surgissent de la fumée dans cette immonde cuisine, four de la nature déshonorée. Les sorcières peuvent toujours provoquer des convulsions des éléments :

Though you untie the winds and let them fight  
Against the churches; though the yesty waves  
Confound and swallow navigation up;  
Though bladed corn be lodg'd and trees blown down;  
Though castles topple on their warders' heads;  
Though palaces and pyramids do slope  
Their heads to their foundations; though the treasure  
Of Nature's germens tumble all together,  
Even till destruction sicken; . . .

Mais malgré tout cela, elles n'apportent pas de guérison à l'âme malade; ni de répit à l'homme condamné par lui-même. Que signifient-elles les apparitions qui surgissent et disparaissent sous ses yeux? Les premières font image de rétribution: la tête casquée qui prononce le nom de *Macduff*; l'enfant barbouillé de sang qui promet que "none of woman born shall harm *Macbeth*"; l'enfant couronné qui porte un arbre à la main et prophétise :

*Macbeth* shall never vanquish'd be until  
Great Birnam wood to high Dunsinane hill  
Shall come against him.

Mais pourquoi des enfants? L'enfant sanglant ne représente-t-il pas à la fois le fils assassiné de *Macduff* et *Macduff* lui-même qui, nous l'apprendrons plus tard, "was from his mother's womb untimely ripp'd"? Image équivoque qui, tout en voulant reconforter *Macbeth*, ne lui fait que trop pressentir le vengeur. Et l'enfant porteur de l'arbre? Nous verrons les soldats de *Macduff*, camouflés de feuillages, coupés du bois de



Birnam, lorsqu'ils s'avancent sur Dunsinane, — éclatant symbole de la nature vengeresse. Mais pourquoi un enfant? Cela ne symbolise-t-il pas l'innocence naturelle que Macbeth a injuriée? Remarquez la suite des apparitions. Il y a d'abord les trois premières qui surgissent du chaudron, et qui énoncent chacune une vérité équivoque. Macduff est une menace pour Macbeth, mais celui-ci est immunisé contre tout homme "born of woman"; et il est peu concevable que Birnam Wood vienne à Dunsinane. Mais les huit rois qui défilent, suivis du spectre de Banquo, ne surgissent pas du chaudron et ne comportent aucune équivoque. Ils sont la réponse irréfutable à la question que Macbeth a posée aux sorcières. "Shall Banquo's issue ever reign in this kingdom?" Notez bien que le chaudron a dû sombrer dans la terre avant que la réponse ne soit donnée. Le chaudron fut en quelque sorte le four des équivoques, mais les sorcières, qui ne sont pas capables du mensonge absolu, sont maintenant désarmées. Elles sont astreintes à dire la vérité. Mais la vérité est beaucoup plus dure que ne le soupçonne Macbeth, laissé tout seul dans la cuisine d'où les sorcières ont subitement disparu. Il ne comprend pas la puissante ironie du coup que Shakespeare lui prépare. Lennox entre du dehors. Macbeth lui demande:

*Macb.* . . . . . I did hear  
The galloping of horse: who was 't came by?

*Len.* 'Tis two or three, my lord, that bring you word  
Macduff is fled to England.

C'est un des grands moments du théâtre shakespearien. Pour nous, il y a plus de fatalité dans cette brève réplique que dans les rites bizarres qui la précèdent.

Après la petite scène où Lady Macduff et son fils sont surpris par les assassins, nous passons à l'autre côté du diptyque et nous respirons tout de suite un climat plus doux. Cela se reconnaît à la structure même des vers et à la lenteur du temps, lequel jusqu'ici a été accéléré. Le long dialogue entre Macduff et Malcolm est un passage curieux; Malcolm reprend le thème de l'apparence en contradiction avec le réel. La vérité n'est pas moins belle parce que le mensonge lui ressemble.

Angels are bright still, though the brightest fell;  
Though all things foul would wear the brows of grace,  
Yet grace must still look so.

La grâce s'introduit à nouveau dans l'âme de Malcolm, qui a hérité, malgré tout ce qu'il dit contre lui-même, de l'innocence de son père.

Thy royal father  
Was a most sainted king; the queen that bore thee,  
Oft'ner upon her knees than on her feet,  
Died every day she liv'd.

Ainsi Shakespeare imagine-t-il pour l'Écosse un nouvel arrière-fond qui rejoint celui de l'Angleterre; ainsi par de légères retouches, commence-t-il à rétablir l'harmonie de son univers. Toute la scène dégage une conscience du péché. Même Macduff, foudroyé par la nouvelle du meurtre de sa femme et de ses fils, rattache sa douleur à ses péchés.

Sinful Macduff!

They were all struck for thee. Naught that I am,  
Not for their own demerits, but for mine,  
Fell slaughter on their souls.

Souvenons-nous que Lady Macduff, se plaignant de la fuite de son époux, s'était sentie abandonnée.

He wants the natural touch; for the poor wren,  
The most diminutive of birds, will fight —  
Her young ones in her nest — against the owl.

Encore une fois, observez-le, le hibou représente pour Shakespeare les tendances destructives de la nature. Malcolm aussi reproche à Macduff d'avoir quitté son foyer.

Why in that rawness left you wife and child —  
Those precious motives, those strong knots of love —  
Without leave-taking?

En effet, dans *Macbeth*, l'humanité se divise en trois parties: l'homme damné, — Macbeth et sa femme; l'homme moyen pécheur — Macduff, Banquo, Malcolm; l'homme innocent — le roi Duncan et le roi Edouard. Et c'est au cours de cette scène que nous sommes à étudier, que Shakespeare nous laisse entrevoir la sainteté du roi anglais. Un médecin entre en scène, et Macduff lui demande:

*Mal.* Comes the king forth, I pray you?

*Doct.* Ay, sir; there are a crew of wretched souls  
That stay his cure; their malady convinces  
The great assay of art; but, at his touch,  
Such sanctity hath heaven given his hand,  
They presently amend.

*Mal.* I thank you, doctor.

*Macd.* What's the disease he means?

*Mal.* 'Tis call'd the evil:  
A most miraculous work in this good king,  
Which often, since my here-remain in England,  
I have seen him do. How he solicits heaven,  
Himself best knows; but strangely-visited people,  
All swoln and ulcerous, pitiful to the eye,  
The mere despair of surgery, he cures;  
Hanging a golden stamp about their necks,  
Put on with holy prayers: and 'tis spoken  
To the succeeding royalty he leaves  
The healing benediction. With this strange virtue,  
He hath a heavenly gift of prophecy,  
And sundry blessings hang about his throne  
That speak him full of grace.

Je ne me souviens pas d'avoir vu jouer ce passage. Des metteurs en scène ignorants disent qu'il n'est pas dramatique. Pourtant, je me demande ce qu'il y a de plus dramatique, pour un public qui sait écouter,

que cette description d'un royaume, dont les maux sont guéris par un saint roi, juxtaposée au récit de Ross qui vient ensuite raconter le dernier crime de Macbeth. Les deux côtés du diptyque ne pouvaient pas être mieux éclairés. Par ailleurs, le public profane préfère la sensation à la sainteté, et il s'appuie sur tout ce qu'il y a de sensationnel dans *Macbeth* — tandis que pour Shakespeare, la sainteté n'était pas moins sensationnelle que le crime.

Tout se prépare maintenant pour l'ultime combat. L'intermède en Angleterre ne nous paraît plus une diversion ni un ennui; il nous a montré la mobilisation de la grâce. D'un autre côté, nous voyons la paralysée du désespoir. Lady Macbeth, mourante et somnambule, croule sous le fardeau de sa conscience. "All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand." Il suffit à Shakespeare d'un seul mot "little" pour dépeindre la fragilité de cette femme qui s'était faite d'acier il n'y a pas si longtemps. Les ténèbres du château où elle se promène encore se confondent avec le noir de l'enfer. "Hell is murky!" En vérité, le sommeil a consommé sa vengeance. Le médecin et la femme de chambre qui la regardent nous résument la signification de la scène. Cela démontre "a great perturbation in nature," "unnatural deeds do breed unnatural troubles," "more needs she the divine than the physician." Lequel de ces deux êtres dénaturés aura souffert le plus? On ne saura jamais. Mais, pour chacun, la damnation consiste en une conscience, non pas engourdie, mais torturée.

Macbeth se demande:

Who then shall blame  
His pester'd senses to recoil and start,  
When all that is within him does condemn  
Itself for being there?

mais il croit toujours à la magie — magie des médecins sinon des sorcières:

If thou couldst, doctor, cast  
The water of my land, find her disease,  
And purge it to a sound and pristine health,  
I would applaud thee to the very echo...

Ne sait-il pas encore que sa maladie à lui est contagieuse? Ne sent-il pas que, tout comme sa femme, il a besoin lui aussi d'une guérison spirituelle?

Canst thou not minister to a mind diseas'd,  
Pluck from the memory a rooted sorrow,  
Raze out the written troubles of the brain,  
And with some sweet oblivious antidote  
Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff  
Which weighs upon the heart?

à quoi le médecin répond: "Therein the patient must minister to himself."

Voilà ce que ni Macbeth, ni Lady Macbeth ne peuvent faire. Les avenues de la grâce leur sont complètement fermées; conscients du péché, ils ne sont plus capables d'y échapper; c'est l'état de damnation tel que la théologie chrétienne l'avait toujours conçu.

Voyons l'autre côté du diptyque. Soutenu par un grand espoir, Malcolm s'adresse à ses alliés:

Cousins, I hope the days are near at hand  
That chambers will be safe.

Parmi les chefs de l'armée vengeresse se trouve le vieux Siward —  
An older and a better soldier none  
That *Christendom* gives out.

Portant les arbres de Birnam et fortifiés par une juste cause, ils achèvent jusqu'à la dernière lettre l'équivoque des sorcières; la nature s'arme pour son propre salut. Macbeth aux abois n'a qu'à tomber par la main de Macduff — celui qui fut "from his mother's womb untimely ripp'd." La nature s'était dénaturée, même en procréant l'instrument de son rachat; Malcolm, le roi vainqueur, attend son sacre à Scone; et, "by the grace of Grace," l'ordre social sera rétabli. Aucune conclusion shakespearienne n'est plus profondément religieuse.

### III. "KING LEAR"

Nous avons vu que la métaphysique de *Macbeth* est pleinement chrétienne; celle de *King Lear* l'est moins. En tout cas, elle est plus cachée. Ceci vient-il du fait que la pièce se déroule dans une époque païenne? Rappelons-nous que Shakespeare n'inventait jamais le sujet de ses pièces; il les trouvait dans les vieilles chroniques. Quelles considérations donc auraient dicté son choix à tel ou tel moment? Le pur hasard? La nécessité de trouver un rôle pour un comédien, ou bien s'inspirait-il de sa propre expérience, en sorte que chaque pièce ait l'air de correspondre intimement à sa vision du monde? Certes, il n'a jamais manqué de trouver un sujet qui provoquât son génie. Depuis *Hamlet*, les grandes perspectives de son univers n'avaient pas cessé de s'assombrir. Du péché de la pensée séparatrice au péché de l'imagination asservie, puis au renoncement et à la perte de la raison — voilà son itinéraire; cependant, le monde de *Macbeth* est un monde racheté, et d'autant plus capable d'être remis en ordre que les moyens de grâce n'y manquent pas. Dans *Le Roi Lear*, nous n'avons jamais, ou presque jamais, le sentiment que le Christ est déjà venu sur terre. Toute l'humanité est encore dans les ténèbres; — elle attend l'explication de ses malheurs et le secret de sa béatitude.

Ce serait inutile de se demander à quel point cette impression d'une humanité sans secours traduit l'expérience du poète. Il faut simplement constater que *King Lear* est une tragédie plutôt agnostique; non pas d'un pessimisme absolu, comme le prétendent quelques-uns, mais se résumant à une interrogation universelle. Il s'agit aussi de beaucoup plus que de la tragédie personnelle du Roi. Les fantaisies et la folie de Lear ne sont que le pâle reflet du désarroi général. On est plus près de la nature dans *Lear* que dans n'importe quelle autre pièce de Shakespeare, dans le sens que l'homme y est réduit à son minimum humain. Tantôt il touche à l'innocence de l'enfant, tantôt à la férocité des fauves. Ce que nous appelons la «civilisation» n'existe plus; elle devient, et facilement d'ailleurs, hypocrisie. Nous verrons combien cette pièce accuse le monde; dans *Lear*, l'homme devra descendre aux abîmes de la pauvreté et de la souffrance avant d'entrevoir la moindre possibilité de salut.

Il est à remarquer d'abord que les dieux de *Lear* sont des divinités lointaines et négligentes. Ils sont aperçus et interrogés, mais ils se tiennent à l'écart. Pétrifiés dans les cieux implacables, ils ne répondent pas à l'appel humain. Toutefois, on crie continuellement vers eux. La sentence d'exil prononcée contre Cordelia est proprement blasphématoire.

For, by the sacred radiance of the sun,  
The mysteries of Hecate and the night,  
By all the operation of the orbs  
From whom we do exist, and cease to be . . .

Ici comme partout les dieux sont liés à la nature visible et astrale. Ils parlent par le tonnerre ou la foudre; ils parlent surtout par la tempête.

Let the great gods,  
That keep this dreadful pothor o'er our heads,  
Find out their enemies now.

Quelquefois on leur prête des sympathies humaines;

O heavens,  
If you do love old men, if your sweet away  
Allow obedience, if yourselves are old,  
Make it your cause; send down and take my part! —

et encore:

You heavens, give me that patience, patience I need!  
You see me here, you gods, a poor old man,  
As full of grief as age; wretched in both!  
If it be you that stir these daughters' hearts  
Against their father, fool me not so much  
To bear it tamely.

Notez ici que Lear ne s'attend pas à ce que les dieux soient bienveillants. Il en va de même pour Gloucester. Au moment où Regan et Cornwall lui crèvent les yeux, ce dernier fait appel, à deux reprises, aux "kind gods." Égaré sur les rudes sentiers de la campagne près de Douvres, il leur demande: "You ever-gentle gods, take my breath from me."

Mais c'est lui qui exprime de façon sublime l'ultime désespoir; ce sont les lignes les plus terribles que Shakespeare ait jamais écrites:

As flies to wanton boys, are we to the gods;  
They kill us for their sport.

Si l'on objecte que Lear et Gloucester ont trop souffert pour être raisonnables, écoutons ceux qui sont les témoins de leur souffrance — Edgar et Kent. Ils composent en quelque sorte le chœur de la tragédie. Quoique ayant souffert eux-mêmes des fautes des deux grands suppliciés — Kent exilé par le roi à cause de sa franchise, Edgar victime des soupçons irréfléchis de son père — ils sont pourtant capables d'une vue plus large, plus universelle. Que disent-ils? Kent, homme fidèle mais peu philosophe, s'écrie avec une résignation païenne:

It is the stars,  
The stars above us, govern our conditions; . . .

Il rejoint ainsi le Gloucester du premier acte; celui qui s'aperçoit déjà d'une convulsion morale qui atteint toute la société, convulsion dont il rend les planètes responsables:

These late eclipses in the sun and moon portend no good to us: though the wisdom of nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide: in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked between son and father. This villain of mine [son fils Edgar, qu'il croit déloyal] comes under the prediction; there's son against father [C'est vrai, mais pas dans le sens où il l'entend]: the king falls from bias of nature; there's father against child. We have seen the best of our time: machinations, hollowness, treachery, and all ruinous disorders, follow us disquietly to our graves.

C'est là un beau résumé de la pièce, bien que Gloucester ne sache pas encore la pleine signification de ses paroles. Nous y reviendrons plus tard. Mais lorsque la crucifixion générale est consommée, qu'en dit Edgar sur qui tombe, semble-t-il, la responsabilité de l'avenir? Il laisse soupçonner, vers la fin, une piété qui ne semble pas, certes, explicitement chrétienne, mais qui dépasse de loin les superstitions de son père. C'est une piété plutôt stoïcienne:

Men must endure

Their going hence, even as their coming hither:  
Ripeness is all.

Paroles mystérieuses! — "Ripeness is all" — qu'est-ce que cela veut dire? Que rien n'est sûr, sauf la plénitude du temps? Ou peut-on y trouver une signification plus profonde — à savoir que ce qui compte, c'est la maturation de l'homme par la souffrance, interprétée et acceptée par la sagesse? Edgar, lui, le premier, se constitue l'interprète du désastre.

The gods are just, and of our pleasant vices  
Make instruments to plague us:  
The dark and vicious place where thee he got  
Cost him his eyes.

Ce à quoi Edmund répond: "The wheel is come full circle";...

Ainsi les supplices affreux de la tragédie trouvent-ils une explication quelconque. Nous apprenons par Edgar que l'homme a un devoir envers les dieux.

False to thy gods, thy brother, and thy father,...

Voilà le reproche qu'il adresse à son frère, mais il lui dit aussi autre chose qui nous donne, si je ne me trompe, la clef de l'opération de la grâce dans *King Lear*. Edgar, rappelez-vous-en, a provoqué un combat avec Edmund; il l'a vaincu; enfin assuré que son père sera vengé, il peut dire à son frère — "Let's exchange charity."

Quelques instants après, Edmund se montre pénitent :

Some good I mean to do

Despite of mine own nature.

et il décommande — trop tard, hélas, — l'exécution de Cordelia.

Nous verrons tout à l'heure la signification d'Edmund dans le dessein de *King Lear* : mais il suffit de remarquer ici qu'il meurt, comme tant de courageux guerriers shakespeariens, dans la charité. Ressemblant à Iago par sa duplicité et sa décision que nulle considération humaine ne saurait ébranler — il cède aux impulsions de la chair, qui sont plutôt chez lui des moyens de donner satisfaction à sa vanité. C'est le dernier des hommes sensuels et extrovertis que Shakespeare avait tant aimés auparavant — Mercutio, Hotspur, Benedick, Falconbridge, lui aussi bâtard ; le dernier type de l'homme naturel shakespearien qui nous montre à quel point Shakespeare fut enfin désillusionné au sujet de la nature humaine. Ce n'est donc pas par une intervention des dieux sorciers et impitoyables que la grâce s'introduit dans *Lear*. Ce n'est pas dans le ciel que Lear et Gloucester trouvent les petites étincelles de lumière qui éclairent leurs derniers pas — c'est au fond d'eux-mêmes, c'est par un approfondissement de leur propre souffrance. Remarquez comme, chez Shakespeare, le péché rompt le lien de la société, de sorte que l'homme pécheur paraît toujours solitaire. Or, la première leçon que tire le Roi de sa souffrance, c'est le fait de la communauté des hommes. Expulsé par ses filles ingrates, égaré dans un pays sans arbres et presque sans abri, il se sent au bord de la folie. En ce moment, il éprouve une forte sensation de la fraternité humaine ; sa propre angoisse ne peut même pas en distraire sa pensée.

I'll pray, — dit-il au Fool, — and then I'll sleep.  
 Poor naked wretches, wheresoe'er you are,  
 That bide the pelting of this pitiless storm,  
 How shall your houseless heads and unfed sides,  
 Your loop'd and window'd raggedness, defend you  
 From seasons such as these? O! I have ta'en  
 Too little care of this. Take physic, pomp;  
 Expose thyself to feel what wretches feel,  
 That thou mayst shake the superflux to them,  
 And show the heavens more just.

Ce passage, — c'est en effet une prière — est capital. Signifie-t-il comme le prétend M. Danby, dans son étude fort intéressante, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, que Shakespeare est plus égalitaire qu'on ne l'a pensé? Peut-on y pressentir une nouvelle théorie économique qui appelle Marx plutôt que Mill? Ce serait aller trop loin. Mais Shakespeare semble dire ici que l'ordre social — l'ordre d'Ulysse par exemple dans *Troilus and Cressida* — qui fonctionne selon les diverses capacités de l'homme et qui trouve son analogie dans l'opération de la nature, et dont la conception est purement intellectuelle, ne suffit plus. Il faut un ordre fondé, non seulement sur la raison, mais sur l'amour. Hors de l'amour, du reste, il n'y a pas de raison véritable ; il n'y a qu'une casuistique desséchée. D'un seul coup de caprice orgueilleux, Lear avait renoncé et à la raison et à l'amour.

C'est là toute la signification de la première scène. Cordelia, porte-parole d'abord de la raison, devient enfin porte-parole de l'amour. Mais cet amour qu'elle apporte à son père, il l'aura déjà deviné dans la souffrance.

Il en va de même pour Gloucester. Lorsqu'il trouve son fils qu'il ne reconnaît pas, il lui donne sa bourse. Aveugle et dépouillé, il sent jaillir en lui les fontaines de la charité; c'est une charité, du reste, qui comporte une nouvelle philosophie sociale:

Here, take this purse, thou whom the heavens'  
plagues  
 Have humbled to all strokes: that I am wretched  
 Makes thee the happier: heavens, deal so still!  
 Let the superfluous and lust-dieted man,  
 That slaves your ordinance, that will not see  
 Because he doth not feel, feel your power quickly;  
 So distribution should undo excess,  
 And each man have enough.

Et, quand il arrive à Douvres, il répète son geste généreux:

Here, friend, 's another purse; in it a jewel  
 Well worth a poor man's taking: fairies and gods  
 Prosper it with thee!

Remarquez que des fées, comme celles d'un *Songe d'une Nuit d'Été*, ont ici leur place dans la hiérarchie des puissances surnaturelles. Gloucester est soigné par Edgar, comme Lear est soigné par Cordelia; mais ils ont découvert en eux-mêmes, et presque à leur insu, le secret du salut. Toute la fin de *Lear* est contemplation, pardon et humilité — volonté et intelligence ont été sublimées par la souffrance, de sorte que ni l'une ni l'autre n'opèrent en lui comme autrefois. Il est redevenu enfant.

Pray you now, forget and forgive: I am old and foolish.

Il sent toujours son purgatoire quand il s'éveille dans les bras de Cordelia.

Thou art a soul in bliss; but I am bound  
 Upon a wheel of fire, . . .

Il garde toujours, mais maintenant purifiée, son autorité royale et paternelle. Cordelia lui demande de la bénir.

O! look upon me, sir,  
 And hold your hands in benediction o'er me.

Plus tard, Lear se résigne à la captivité qui prend déjà, à ses yeux fatigués, la forme d'une cellule de religieux, d'où il pourra observer le flux et le reflux des fortunes humaines. Là, soutenu par sa fille, il connaîtra le calme du Paradis; ils vivront tous deux dans l'égalité des saints.

We two alone will sing like birds i' the cage:  
 When thou dost ask me blessing, I'll kneel down,  
 And ask of thee forgiveness: so we'll live,  
 And pray, and sing, and tell old tales, and laugh  
 At gilded butterflies, and hear poor rogues



Talk of court news; and we'll talk with them too,  
 Who loses and who wins; who's in, who's out;  
 And take upon's the mystery of things,  
 As if we were God's spies.

C'est à remarquer qu'ici, la seule fois dans toute la pièce, Dieu est unique. Il n'est pas exagéré de dire qu'à l'occasion de l'arrivée de Cordelia et de la guérison de Lear, une théophanie chrétienne transparait et s'exprime comme toujours par une image nouvelle. Lear n'a jamais manqué de mots pour exprimer ses malheurs; toutefois, ce n'est qu'à la fin qu'il parle de sa croix.

I am old now, and these same crosses spoil me.

La charité et la grâce dont les forces armées de Cordelia et son mari sont la mobilisation matérielle, créent leur propre atmosphère; et cette atmosphère, pour Shakespeare aussi bien que pour nous, ne peut être autre que celle de l'Évangile qui nous poursuit à travers les siècles païens et préhistoriques. Aux plus grands moments de son génie créateur, il n'y a plus d'histoire pour Shakespeare, il n'y a plus d'époque; il n'y a qu'un présent éternel et fulgurant.

Nous qui avons déjà vu l'arrivée de Fortinbras, et la victoire de Malcolm et Macduff, nous attendons la victoire de Cordelia. Elle aussi est messagère de la grâce et il lui incombera de ramener Lear à la raison. Cependant, elle meurt, brutalement pendue dans sa prison. Comment cela s'explique-t-il? Shakespeare avait un choix difficile. Il aurait pu laisser Lear vivre en France à côté de Cordelia, mais cette vie exténuée appelait une fin. Il aurait pu laisser Lear mourir seul, mais la communion presque religieuse qui s'était établie entre le père et la fille n'aurait guère supporté une nouvelle séparation. Il reste cependant quelque chose de voulu dans la mort de Cordelia; on dirait que la grâce se dessèche au moment de son épanouissement suprême. Et je crois que nous pourrions mieux supporter cette mort si nous tenons compte de la méchanceté de ce monde. Y a-t-il place pour Cordelia parmi ces fauves déchaînés? Qu'elle meure, ayant prouvé sa pureté et son amour; voici une perte que le monde a bien méritée. Hors d'elle, il n'y a que Kent, Albany et Edgar — et Kent, lui aussi, veut mourir. La tragédie ne s'achève certes pas sur un ton de pessimisme absolu; l'anarchie n'est pas totale; "the wheel has come full circle." Elle s'achève sur le ton du salut envisagé mais remis. La dernière illusion de Lear, quand il croit voir remuer les lèvres de Cordelia morte "Do you see this? Look on her, look, her lips, look there, look there!" ne signifie nullement, comme on l'a prétendu, le retour à la folie. Cette conclusion bouleversante indique plutôt que Lear habite déjà le royaume des ombres, et que là, Cordelia vit encore. C'est donc par une anticipation de félicités futures, plutôt que par des assurances de salut temporel, que Shakespeare laisse entendre un faible écho de son espoir.

Or, la perception tragique, qui visait la nature, déformée dans l'âme de Macbeth et divisée dans l'âme de Hamlet, s'est étendue dans le Roi Lear pour envelopper toute la nature humaine. Le monde qui entoure Macbeth souffre de ses crimes, mais il n'y participe pas. Le monde où vit

Hamlet est bien mauvais, mais par son intelligence et ses efforts avortés, celui-ci en poursuit le salut. Quant au monde du Roi Lear, c'est un monde renversé où la raison devient folle et la nature dénaturée. Lady Macbeth se voulait dénaturée, mais elle ne le fut pas tout à fait; c'est pour cela qu'elle appelle notre miséricorde. Goneril et Regan n'ont aucun besoin d'avoir recours aux esprits démoniaques; elles sont elles-mêmes des démons.

Tigers, not daughters, what have you perform'd ?

demande Albany à sa femme.

A father, and a gracious aged man,  
Whose reverence the head-lugg'd bear would lick,  
Most barbarous, most degenerate! have you madded.  
Could my good brother suffer you to do it ?  
A man, a prince, by him so benefited!  
If that the heavens do not their visible spirits  
Send quickly down to tame these vile offences,  
It will come,  
Humanity must perforce prey on itself,  
Like monsters of the deep.

Regardons ce monde de plus près, nous souvenant toujours de sa structure et de son groupement théâtral; les deux pères, Lear et Gloucester, chacun au centre d'une guerre familiale; Gloucester, soutenu par Edgar, King Lear par Kent et le Fool, reflet ironique de sa folie et de son caprice. C'est Gloucester qui se présente le premier et nous entendons tout de suite le motif de la convoitise qui se répétera de par toute la pièce. Gloucester n'a aucune honte d'avoir engendré Edmund hors mariage.

Though this knave came somewhat saucily into the  
world before he was sent for, yet was his mother fair;  
there was good sport at his making.

Plus tard, Edmund se vante d'être un fils naturel:

Thou, Nature, art my goddess; to thy law  
My services are bound . . . .

Why brand they us  
With base ? with baseness ? bastardy ? base, base ?  
Who in the lusty stealth of nature take  
More composition and fierce quality  
Than doth, within a dull, stale, tired bed,  
Go to the creating a whole tribe of fops,  
Got 'tween asleep and wake ?

Voilà de la fausse spontanéité; la conception anarchique de la nature soustraite à ses propres lois. C'est justement le contraire de la conception shakespearienne qui s'appuie sur l'ordonnance de la nature, sur un réseau de fonctions hiérarchiques et complémentaires. La rapacité et la convoitise dont Edmund est né se retrouvent dans sa propre conduite; c'est un homme de proie.

Il conspire contre son frère, se lie simultanément avec Regan et Goneril, et n'hésite pas à prendre parti avec elles contre son père, "though the conflict be sore between that and my blood." M. Danby a suggéré qu'Edmund représente le capitalisme naissant et émancipé de la Renaissance, et que, par contraste, Lear représente la vieille synthèse d'obligations mutuelles déjà sclérosées. C'est fort plausible. Edmund est en tout cas le type pur de l'aventurier; par son origine même, il est l'expression de la nature révoltée qui se refuse à la gouvernance de la raison. Nous avons vu sa fin. Edgar, son frère légitime, qui veille sur les malheurs de Gloucester et partage les misères de Lear, est la nature gouvernée par la loi, et complétée par la grâce. Il est le type purement chrétien; le bouc émissaire qui porte une souffrance imméritée, et, par sa résignation et sa profonde compréhension de la souffrance, travaille au salut de son monde. Monde maudit où "madmen lead the blind"!

Dans une société devenue folle, il revêt les apparences de la folie; il sympathise avec Lear dans le sens qu'il souffre réellement avec lui en s'identifiant à ses malheurs et à son mal. Edgar est victime de la crédulité de son père comme Lear est victime de la cruauté de ses filles. Mieux que les autres, il comprend la signification de la souffrance; en jouant la folie, il vit au cœur sanglant du réel.

Yet better thus, and known to be contemn'd,  
Than still contemn'd and flatter'd. To be worst,  
The lowest and most dejected thing of fortune,  
Stands still in esperance, lives not in fear.

Sa piété naturelle perce le firmament fermé et insensible pour y deviner une certaine intelligence.

Think that the clearest gods, who make them honours  
Of men's impossibilities, have preserv'd thee.

C'est "by the art of known and feeling sorrows" qu'il est "pregnant to good pity." Remarquez également qu'en jouant son rôle de gueux bizarre et égaré, il démasque l'hypocrisie du monde.

A servingman, proud in heart and mind; that...  
served the lust of my mistress's heart, and did the  
act of darkness with her;... Wine loved I deeply,  
dice dearly, and in woman out-paramoured the  
Turk: false of heart, light of ear, bloody of hand;  
hog in sloth, fox in stealth, wolf in greediness, dog  
in madness, lion in prey. Let not the creaking of  
shoes nor the rustling of silks betray thy poor heart  
to woman.

Tournons maintenant à l'autre groupe. Notez d'abord qu'ici comme dans *Macbeth* et *Hamlet*, il s'agit d'un roi tué. Cependant, Lear, lui, se suicide. Notez également que Lear perd son autorité paternelle à mesure qu'il se dévêt de sa puissance royale. Il s'agit donc d'une double abdication et d'un double suicide. Shakespeare nous fait soupçonner que Lear n'a jamais été un homme très intelligent:

*Reg.* 'Tis the infirmity of his age; yet he hath  
ever but slenderly known himself.

Ce sont Goneril et Regan qui parlent, mais c'est bien ainsi que Lear se présente — coléreux et vaniteux. En renonçant à ses droits et à ses responsabilités ou en descendant chez ses filles avec une centaine de chevaliers inutiles et tapageurs, Lear pêche contre la raison, et c'est peu de temps après que sa raison le quitte. Déjà après la rencontre avec Goneril, il le pressent :

O! let me not be mad, not mad, sweet heaven;  
Keep me in temper; I would not be mad!

Déjà, quand il privait Cordelia de son amour, il n'était plus très lucide. Il ne le reconnaît que trop bien.

O most small fault,  
How ugly didst thou in Cordelia show!  
Which, like an engine, wrench'd my frame of nature  
From the fix'd place, drew from my heart all love,  
And added to the gall. O Lear, Lear, Lear!  
Beat at this gate, that let thy folly in,  
And thy dear judgment out!

Or, sa folie ultime est la conséquence de son caprice.

..... Be Kent unmannerly  
When Lear is mad.

Kent n'hésite pas à prononcer le mot redoutable et il va droit au cœur de la question.

I'll tell thee thou dost evil.

La réticence de Cordelia semble, à quelques-uns, difficile à concilier avec la chaleur de sa charité qui ne se révèle que vers la fin de la tragédie. Mais il faut entendre toute la première scène dans un sens formel; le dessein a une certaine raideur. On a bien la sensation d'un ordre pétrifié, comme le prétend M. Danby, et il faut y voir des types nettement opposés plutôt que des personnalités pleinement humaines. Leur humanité — ou inhumanité — se montrera ensuite, non seulement par une psychologie nuancée, mais par une métrique beaucoup plus souple et par des alternances de poésie et de prose. Au début, nous sommes à la cour, et le langage revêt une rhétorique cérémoniale. Ce n'est qu'ici que nous voyons Lear dans la plénitude de son autorité; il le faut d'ailleurs pour que nous sachions mesurer la distance qui sépare le palais de la hutte, la majesté de l'indigence. Il nous faut voir aussi le contraste entre le véritable amour de Cordelia et le faux amour de ses sœurs; une fois de plus, Shakespeare nous montre le diptyque de l'apparence et du réel. De même que Goneril et Regan sont plus cruelles qu'elles ne le paraissent, Cordelia est plus tendre qu'elle ne le semble. Pourtant, il faut qu'elle soit vérité avant de devenir amour. Notez que Gloucester prend parti avec le roi contre sa fille.

You have obedience scanted.

Il sera peu apte à juger des secrets des âmes et sa crédulité ne nous surprendra pas. Incapable de juger Cordelia, il est d'autant moins capable

de juger sa propre famille. Tout comme Lear, Gloucester est un homme faible; il n'est fort que dans sa vanité. Or, les dispositions dramatiques sont toutes faites au cours de la première scène; désormais

Time shall unfold what plighted cunning hides;  
Who cover faults, at last shame them derides.

J'ai insisté — et je voudrais insister davantage — sur le sens profond du suicide que comporte l'abdication de Lear. Shakespeare profite de son thème pour revenir sur une idée qui lui fut particulièrement chère; c'est que le souverain, pour être vraiment roi, doit être vraiment homme. Afin de rentrer dans sa royauté, Lear devra découvrir son humanité. Le Lear de la première scène est très peu humain; comme Jules César, il est pétrifié par le pouvoir absolu; et comme Richard II, il en est devenu capricieux, cruel et injuste. Pour retrouver son autorité, il devra traverser la folie, là même où il retrouvera son innocence. Du reste, la royauté ne meurt pas en lui, elle ne fait que dormir.

*Kent.* . . . . . You have that in your countenance which I would fain call master.

*Lear.* What's that?

*Kent.* Authority.

Ainsi le fidèle Kent, sous la forme d'un serviteur inconnu, revient au service du Roi; tout comme Edgar, il est obligé, dans ce monde mensonger, de masquer son amour. C'est à remarquer, ensuite, que Lear lutte contre la tempête; il n'est pas écrasé par elle.

*Kent.* Where's the king?

*Gent.* Contending with the fretful elements;  
Bids the wind blow the earth into the sea,  
Or swell the curlèd waters 'bove the main,  
That things might change or cease; tears his white  
hair,

Which the impetuous blasts, with eyeless rage,  
Catch in their fury, and make nothing of;  
Strives in his little world of man to out-scorn  
The to-and-fro-conflicting wind and rain.  
This night, wherein the cub-drawn bear would couch,  
The lion and the belly-pinchèd wolf  
Keep their fur dry, unbonneted he runs,  
And bids what will take all.

Dans les scènes suivantes, Lear résume toutes les convulsions naturelles dans "his little world of man"; là il n'y a qu'une seule tempête:

. . . . . The tempest in my mind  
Doth from my senses take all feeling else  
Save what beats there.

En cédant à la folie pure — à une folie proprement transcendante — il devient beaucoup plus raisonnable qu'il ne l'était auparavant. Bannir de son cœur paternel Cordelia, la fille bien-aimée, courir chez Goneril avec

ses chevaliers inutiles — voilà qui était insensé. Mais y eut-il jamais procès plus terrible dans sa dignité dépouillée, plus implacable dans son raisonnement, que le procès de Goneril et Regan inauguré par Lear, dans cette première nuit de sa folie ?

*Lear.* Bring in their evidence.  
 [To Edgar] Thou robèd man of justice, take thy place;  
 [To the Fool] And thou, his yoke-fellow of equity,  
 Bench by his side. [To Kent] You are o' the com-  
 mission,

Sit you too.

*Edg.* Let us deal justly.  
 Sleepest or wakest thou, jolly shepherd ?  
 Thy sheep be in the corn;  
 And for one blast of thy minikin mouth,  
 Thy sheep shall take no harm.

*Purr!* The cat is grey.

*Lear.* Arraign her first; 'tis Goneril. I here take my oath before this honourable assembly, she kicked the poor king her father.

*Fool.* Come hither, mistress. Is your name Goneril ?

*Lear.* She cannot deny it.

*Fool.* Cry you mercy, I took you for a joint-stool.

*Lear.* And here's another, whose warp'd looks pro-  
 claim

What store her heart is made on. Stop her there!  
 Arms, arms, sword, fire! Corruption in the place!  
 False justicer, why hast thou let her 'scape ?

À ce passage, Shakespeare juxtapose un foudroyant coup de pathos.

The little dogs and all,  
 Tray, Blanch, and Sweet-heart, see, they bark at me.

Ensuite, il se tourne vers Regan

Then let them anatomize Regan, see what breeds  
 about her heart.

En vérité, voici que nous sommes au cœur de l'univers shakespearien, où les grands thèmes de la nature et du monde sont opposés dans une symphonie de la souffrance humaine. À mesure que Lear entre dans le mystère de l'innocence, à mesure qu'il redevient enfant, dans la lumière d'une folie qui est éclaircissement en même temps qu'épuration, il voit la méchanceté et l'hypocrisie du monde. Voit-il tomber, de ses filles ingrates, la façade d'une politesse glaciale, de sorte qu'elles apparaissent dorénavant comme des bêtes de proie, ivres de cruauté et de convoitise ? Peut-il imaginer les paroles qui retentissent dans les oreilles de Gloucester torturé ?

Hang him instantly; bind fast his corky arms; pluck  
 out his eyes; let him smell his way to Dover.

En effet, la vision à la fois obscurcie et éclairée de Lear devient de plus en plus universelle. Les crimes de ses filles retombent dans le passé à mesure qu'il se rapproche de Cordelia. Il est pertinent, à ce propos, de

regarder la géographie de la pièce. Nous sommes d'abord dans le comté de Kent; puis dans celui de Gloucester; et finalement Shakespeare nous ramène à Kent, pas très loin de la côte, et nous sentons de plus en plus près la présence de Cordelia et de son mari, le roi de France, avec leur armée. On en parle à plusieurs reprises. Donc l'odyssée de Lear, Kent, et du Fool est un voyage vers le salut, de sorte que la tragédie se dessine devant nos yeux comme une carte où nous voyons d'abord le monde — la cour, les maisons hostiles de Goneril et Gloucester, puis la "terre vaine" de la bruyère, sans habitation, balayée par la tempête, et enfin la côte et la mer d'où vient le secours. En passant d'un côté de la carte à l'autre, nous remarquons une correspondance étroite entre la géographie physique et la géographie spirituelle. Arrivé auprès de Douvres, Lear respire déjà le climat de l'innocence; il le traduit même par ses paroles, toujours égarées. Sa rancune est devenue transcendante; il retrouve son autorité. "Is 't not the king?" demande Gloucester quand il entend sa voix.

*Lear.* Ay, every inch a king:  
When I do stare, see how the subject quakes.  
I pardon that man's life. What was thy cause?  
Adultery?  
Thou shalt not die: die for adultery! No:  
The wren goes to 't, and the small gilded fly  
Does lecher in my sight.  
Let copulation thrive; for Gloucester's bastard son  
Was kinder to his father than my daughters  
Got 'tween the lawful sheets.

Mais, maintenant, c'est la convoitise, plutôt que la cruauté, qui attire sa colère. Nous, les spectateurs, nous savons déjà ce que Lear ignore, la rivalité sexuelle entre Goneril et Regan. Nous sommes prêts à accepter cette conception très shakespearienne que la plupart des maux qui affligent les hommes viennent de désordres charnels. C'est tout l'enseignement de *Hamlet*, de *Troilus and Cressida*, d'*Antoine et Cléopâtre*: dans un autre sens, ce sera l'enseignement de *La Tempête*. Voici donc la nouvelle intuition de Lear; il hume les putréfactions de la chair; sous la dureté du cœur, il devine un dévergondage total.

Behold yond simpering dame,  
Whose face between her forks presageth snow;  
That minces virtue, and does shake the head  
To hear of pleasure's name;  
The fitchew nor the soiled horse goes to 't  
With a more riotous appetite.  
Down from the waist they are Centaurs,  
Though women all above:  
But to the girdle do the gods inherit,  
Beneath is all the fiends':  
There's hell, there's darkness, there is the sulphurous  
pit,  
Burning, scalding, stench, consumption; — fie, fie,

fie! pah, pah! Give me an ounce of civet, good  
apothecary, to sweeten my imagination.

Nous venons de voir Goneril tromper son mari avec Edmund. L'ayant embrassé, elle dit brutalement:

O! the difference of man and man!  
My fool usurps my bed.

Voilà que les deux principes du mal se dégagent dans l'esprit de Shakespeare — la convoitise et l'hypocrisie. Ce sont les deux pensées qui le tourmentent; la convoitise qui emprunte les impulsions de la nature, et l'hypocrisie qui en revêt les formes.

*Lear.* . . . . . Yet you see how this world goes.

*Glo.* I see it feelingly.

*Lear.* What! art mad? A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears: see how yond justice rails upon yond simple thief. Hark, in thine ear: change places; and, handy-dandy, which is the justice, which is the thief? Thou hast seen a farmer's dog bark at a beggar?

*Glo.* Ay, sir.

*Lear.* And the creature run from the cur? There thou mightst behold the great image of authority; a dog's obey'd in office.

Thou rascal beadle, hold thy bloody hand!

Why dost thou lash that whore? Strip thine own  
back;

Thou hotly lust'st to use her in that kind

For which thou whipp'st her. The usurer hangs  
the cozener.

Through tatter'd clothes small vices do appear;

Robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold,

And the strong lance of justice hurtless breaks;

Arm it in rags, a pigmy's straw doth pierce it.

None does offend, none, I say none; . . .

Nous voici loin des raisonnements d'Ulysse; la façade pourrie du monde, les prétentions creuses de l'autorité, croulent devant nos yeux. Tout est à refaire. Par un procédé, qui a son analogie dans l'ordre de la contemplation, Shakespeare nous ramène à la sagesse par le chemin de la folie, qui est tout simplement le chemin de la croix. C'est la vingt-cinquième heure qui sonne de par tout ce drame foudroyant; c'est l'extrémité du mal qui appelle l'innocence.

Elle répond par le caractère de Cordelia. Je m'étonne que tant de lecteurs soient gênés par sa réserve. En face d'une hypocrisie si monstrueuse, ne fallait-il pas une certaine réticence? Une concurrence de politesse eut été inconcevable. En vérité, il faut reconnaître que Cordelia fait la transition entre la tragédie shakespearienne et la dernière synthèse. Elle est la nature rachetée et refaite; elle est la réconciliation et la miséri-



corde; tout le mouvement du *Roi Lear* est un mouvement vers elle. Elle était le point de départ d'où les hommes se détournent de la vérité qu'elle incarne; elle est la destination qui les appelle par delà leurs misères. Pendant que Lear court dans les champs, vêtu de fleurs sauvages,

Crown'd with rank fumiter and furrow weeds,  
With burdocks, hemlock, nettles, cuckoo-flowers,  
Darnel, and all the idle weeds that grow  
In our sustaining corn,

Cordelia est tout près avec son armée; c'est à remarquer que les fleurs et les termes militaires se mêlent dans les balbutiements du roi.

There's my gauntlet; I'll prove it on a giant.  
Bring up the brown bills. O! well flown, bird!  
i' the clout, i' the clout: hewgh! Give the word.

*Edg.* Sweet marjoram.

*Lear.* Pass.

Nous savons déjà que Cordelia l'attend. Nous savons la qualité de sa miséricorde. Elle a appris par des lettres ce qui s'était passé depuis son départ pour l'exil.

..... Those happy smilets  
That play'd on her ripe lip seem'd not to know  
What guests were in her eyes; which parted thence,  
As pearls from diamonds dropp'd  
..... There she shook  
The holy water from her heavenly eyes,  
And clamour-moisten'd, then away she started  
To deal with grief alone.

Il n'y a pas à s'étonner qu'une "burning shame" retienne Lear, mais il sera tout de même bientôt dans les bras de Cordelia. Le monde du *Roi Lear* est trop immonde pour que l'innocence y demeure, trop insensé pour que la raison y règne. Lear et Cordelia n'auront qu'à se retrouver dans le sommeil éternel. Pourtant Cordelia a rempli sa tâche; la raison et la nature se sont réunies en elle; et le Paradis de Shakespeare, où tant de choses contradictoires seront conciliées à la lumière de la grâce, est enfin devenu possible.

#### IV. "THE TEMPEST"

La tempête shakespearienne vaut bien l'étude que lui a consacrée M. Wilson Knight. Depuis l'orage qui fait échouer Viola et Sebastian sur la côte d'Illyrie, et celui qui préluda à l'assassinat de Jules César, jusqu'aux tempêtes dans *Macbeth* et *Ling Lear* dont nous avons essayé de débrouiller les principaux motifs, la «tempête» a joué un rôle dominant. Dans les dernières pièces, dites romantiques, qui composent le Paradis de Shakespeare, ce rôle devient de plus en plus important. Dans *Le Conte d'Hiver*, c'est grâce à la tempête que Perdita est trouvée au bord de la mer et dans *Periclès*, le personnage central, incarnation même de

l'innocence, s'appelle Marina. Là aussi il est question de voyages et de naufrages. Donc, il n'y a pas à s'étonner si la dernière pièce magistrale de Shakespeare, celle qui résume en quelque sorte tous les thèmes de son œuvre, ramène tout à la tempête. Nous avons vu que la musique s'est introduite dans *King Lear* comme motif de réconciliation; elle suit et supprime l'orage dans *The Tempest*, où la réconciliation est générale et transcendante. C'est peut-être à cause de cette présence de la musique qu'on appelle *The Tempest* un masque plutôt qu'une pièce. Toutefois, on a tort; c'est bien une pièce, intégralement organisée dans un but proprement théâtral.

L'on n'y comprend rien, pourtant, si l'on n'y aperçoit le rôle capital qu'y joue la mer elle-même. D'abord ce fut par la mer que Prospero fut amené, dans le petit bateau flottant, à l'île où se passe toute l'action de la pièce. Examinons la raison de ce désastre. Fut-il un pur hasard, un malheur immérité? En aucune façon. Rappelons-nous la suite des événements qui l'avaient précédé. Prospero nous les raconte au cours de son long récit. Tout comme Lear, mais pour des raisons moins frivoles, Prospero renonce à son autorité; il veut se consacrer à ses études; c'est un intellectuel que le pouvoir ennuie.

The government I cast upon my brother,  
 And to my state grew stranger, being transported  
 And rapt in secret studies.....  
 I, thus neglecting worldly ends, all dedicated  
 To closeness and the bettering of my mind  
 With that, which, but by being so retir'd,  
 O'erpriz'd all popular rate, in my false brother  
 Awak'd an evil nature;...

Or, la mauvaise volonté d'Antonio n'est pas en question. Il était maître en technique totalitaire.

*Pro.* Being once perfected how to grant suits,  
 How to deny them, who t'advance, and who  
 To trash for over-topping; new created  
 The creatures that were mine, I say, or chang'd 'em,  
 Or else new form'd 'em: having both the key  
 Of officer and office, set all hearts i' the state  
 To what tune pleas'd his ear; that now he was  
 The ivy which had hid my princely trunk,  
 And suck'd my verdure out on't.

Faut-il conclure, tout de même, que Prospero avait raison, en se donnant à ses goûts plutôt qu'à ses responsabilités? Je ne le pense pas. Aucune vocation n'est plus sacrée pour Shakespeare que celle de gouverneur. Elle peut comporter, bien sûr, des tentations et des ennuis, mais renoncer à cette tâche de direction, c'est déchaîner l'anarchie — et pour Shakespeare, remarquez-le encore, l'anarchie est le pire blasphème.

Ayant donc corrompu l'État, Antonio pactise avec le roi de Naples pour expulser Prospero de Milan et s'emparer du titre aussi bien que du pouvoir ducal.

..... They hurried us aboard a bark,  
 Bore us some leagues to sea; where they prepar'd  
 A rotten carcass of a boat, not rigg'd,  
 Nor tackle, sail, nor mast; the very rats  
 Instinctively have quit it: there they hoist us,  
 To cry to the sea that roar'd to us; to sigh  
 To the winds whose pity, sighing back again,  
 Did us but loving wrong.

Prospero est avec Miranda dans le bateau:

O, a cherubin

Thou wast, that did preserve me! Thou didst smile,  
 Infused with a fortitude from heaven,  
 When I have deck'd the sea with drops full salt,  
 Under my burden groan'd;...

Bien sûr, Prospero est un homme injurié, mais il a en quelque sorte provoqué ces injures. On n'a pas le droit, Shakespeare semble nous le dire, de renoncer à la gouvernance au nom de la sagesse. Notez bien que pour Prospero, ainsi que pour Lear, quoique d'une façon beaucoup moins grossière, le renoncement est une indulgence. C'est là un faux détachement; Prospero, dans son exil et sa solitude forcée — non choisie — va découvrir le vrai.

Il est à remarquer que, grâce à la charité de Gonzalo, Prospero a pu apporter avec lui les livres qu'il "prize above my kingdom," avec des

Rich garments, linens, stuffs, and necessaries,  
 Which since have steaded much;...

C'est un exil relativement confortable dont il profitera largement, mais il lui est d'abord imposé comme la punition d'une faute. Donc, la mer, instrument du crime, est déjà et du même coup, instrument de rachat; c'est en mer que se rencontrent les deux types shakespeariens — le roi légal mais suicidé, qui est Prospero; le roi usurpateur qui est Antonio, avec le roi accompli du crime qui est Alonzo; la mer se montrera parfaitement impartiale envers tout le monde. Elle n'a que joué son premier tour; et bien qu'il en fût un très sale, ce premier tour ne fut pas une tempête.

Combien d'années a duré l'exil? À quoi Prospero et Miranda se sont-ils occupés pendant tout ce temps? Ils ont passé douze ans sur l'île, — c'est-à-dire, toute l'enfance et la première jeunesse de Miranda. Nous savons que Prospero a toujours ses livres, et il en avait profité pour donner un enseignement profond et recherché à sa fille. Donc Miranda, tout en étant l'image même de l'innocence, représente une innocence instruite. Prospero se dit son tuteur; il est en effet plus tuteur que père. Miranda n'est nullement l'innocence telle que Rousseau l'aurait conçue; elle est la nature purifiée et perfectionnée par la grâce. Non pas la nature pécheresse et rachetée, mais la nature immaculée, conservée par la discipline de l'esprit. Toutefois, ils n'ont pas été seuls dans l'île; il y a eu Ariel et Caliban.

Nous voici en face d'une mythologie mystérieuse, d'où l'on débrouille difficilement les éléments de la théopanie shakespearienne. Ariel est

moitié ange, comme Caliban est moitié bête; ils ont tous les deux, pourtant, un côté humain. Ariel, emmuré dans l'écorce par la mère de Caliban, la sorcière Sycorax, représente la maîtrise de la nature, qui appartient proprement à Dieu et aussi, à un certain point de vue, à l'homme; mais chez Ariel, cette maîtrise fut soustraite à l'exercice de ses droits. Trouvé et libéré par Prospero, Ariel devient l'instrument de sa magie — magie purifiée et purificatrice qu'il exerce dans un but moral; il est le serviteur de Prospero comme Caliban en est l'esclave. Donc, d'un côté, il est au-dessus de son maître; il fait des choses impossibles à Prospero; d'un autre côté, Ariel est lié à Prospero; il l'appelle maître; il lui est reconnaissant de sa libération.

Thou best know'st  
 What torment I did find thee in; thy groans  
 Did make wolves howl and penetrate the breasts  
 Of ever-angry bears: it was a torment  
 To lay upon the damn'd, which Sycorax  
 Could not again undo; it was mine art,  
 When I arriv'd and heard thee, that made gape  
 The pine, and let thee out.

Donc, Ariel a une triple signification: il est d'abord les puissances pures de l'esprit et de la raison, asservies à la force brutale. Il ne pourrait pas servir Sycorax.

..... Thou wast a spirit too delicate  
 To act her earthy and abhorr'd commands,...

Puis, il est la force surnaturelle employée par l'homme pour la correction de l'homme déchu. Il est employé par Prospero d'une façon sacramentale, comme le prêtre se sert du vin et du pain pour une tâche qui le dépasse. Le pain et le vin divinisés par les paroles du prêtre demeurent en sa dépendance, tout en accomplissant des choses dont le prêtre, lui, serait incapable. Il y a ici un miracle de condescendance. Or, nous pourrions voir en Ariel la grâce enfermée, libérée par la bonne volonté de l'homme et mise au service de celui-ci, mais réclamant toujours la liberté pure qui est la liberté du Paradis.

*Ari.* Is there more toil? Since thou dost give me  
pains,

Let me remember thee what thou hast promis'd  
 Which is not yet perform'd me.

*Pro.* How now! moody?

What is't thou canst demand?

*Ari.* My liberty.

On ne sait jamais ce que fera Ariel quand il sera libre absolument, et il faut tenir compte du fait que Shakespeare parle poésie, non pas théologie. Il ne faut pas y chercher une exactitude doctrinale qui n'a rien à voir avec le théâtre; il faut même admettre des contradictions qui sont les privilèges et les paradoxes de l'imagination créatrice.

Si donc Ariel est sujet de Prospero, c'est que Prospero a emprunté les prérogatives divines. C'est en tant que prêtre, non pas en tant qu'homme, qu'il obtient obéissance d'Ariel. En vérité, Prospero représente le sacerdoce. Il travaille au salut du monde comme magicien, tout comme le médecin de *The Cocktail Party* de T. S. Eliot y travaille comme psychiatre. Rappelons-nous qu'avant l'arrivée de Prospero dans l'île, Caliban en était le maître. La nature brutale y régnait sans conteste, comme à Milan la nature de la société empirait, graduellement, à cause de l'absence de Prospero et des conspirations de son frère. En étudiant *La Tempête*, il ne faut jamais oublier les trois éléments de la carte: il y a Naples-Milan, qui est le monde, et l'île de Prospero qui en est le reflet allégorique; et entre les deux, il y a la mer.

Or, pendant les douze années qui se sont écoulées depuis la première intervention de la mer, Prospero et Miranda sont parvenus à la puissance de la perfection. Par la supériorité de l'esprit qui lui appartient, Prospero s'est emparé de l'île, et Caliban est réduit à son état naturel d'esclavage. Il faut voir en lui et l'individu et la société au stage le plus bas de leur évolution. Il est à remarquer que Caliban est bâtard; il est le dernier, comme Edmund était l'avant-dernier, des bâtards shakespeariens. Chose très frappante, qui nous montre à quel point Shakespeare avait perdu sa foi dans la spontanéité bienfaisante de la nature. Caliban, voilà sa dernière spontanéité; le drame de Caliban s'apparente, par quelques côtés, au drame de la chute quotidienne de l'homme. Le dieu-Prospero veut bien traiter Caliban comme serviteur, non comme ami, mais la nature rebelle de ce dernier refuse la gouvernance de la raison.

I have us'd thee,

Filth as thou art, with human care; and lodg'd thee  
In mine own cell, till thou didst seek to violate  
The honour of my child.

*Cal.* Oh ho! Oh ho! — would it had been done!  
Thou didst prevent me; I had peopled else  
This isle with Calibans.

*Pro.* Abhorrèd slave,  
Which any print of goodness will not take,  
Being capable of all ill! I pitied thee,  
Took pains to make thee speak, taught thee each hour  
One thing or other: when thou didst not, savage,  
Know thine own meaning, but wouldst gabble like  
A thing most brutish, I endow'd thy purposes  
With words that made them known: but thy vile race,  
Though thou didst learn, had that in 't which good  
natures

Could not abide to be with; therefore wast thou  
Deservedly confin'd into this rock,  
Who hadst deserv'd more than a prison.

*Cal.* You taught me language; and my profit on 't  
Is, I know how to curse: . . .

Caliban est donc pire que la bête instinctive; il est le primitif qui renie et fausse l'enseignement reçu. Il oppose la convoitise à la charité, les malédictions aux bénédictions. Malgré ses tâtonnements vers le sublime, ses appréhensions de la beauté, il se refuse à la grâce. Comme tout démagogue, il use de son intelligence pour flatter ses instincts. Sa malignité n'est pas celle du fauve; c'est la malignité qui résiste à la discipline de la lumière. Nous verrons comme Shakespeare sait tirer de ce caractère toute une critique sociale; il suffit pour le moment de constater que pour le dramaturge, Prospero a parfaitement le droit de s'emparer de l'île où Caliban fut empereur. C'est le droit de la raison contre les passions aveugles, de l'autorité contre l'anarchie, de la liberté contre la licence. C'est même par cette rentrée dans l'exercice du pouvoir que Prospero s'achemine vers l'ultime sagesse.

Voilà donc les quatre êtres qui attendent la tempête — Prospero et Ariel qui la suscitent; Miranda pour qui elle sera l'occasion de connaissance et d'amour; et Caliban qui en profitera pour se plonger dans les dernières illusions de la sottise. Nous remarquons tout de suite que Miranda est frappée par la miséricorde, lorsqu'elle observe le naufrage; elle sait à peine ce que cela signifie, un être humain, n'en ayant vu d'autre que son père, depuis le jour, déjà lointain, où elle fut reprise, elle aussi, aux ondes.

O ! I have suffer'd

With those that I saw suffer: a brave vessel,  
Who had, no doubt, some noble creatures in her,  
Dash'd all to pieces. O ! the cry did knock  
Against my very heart. Poor souls, they perish'd.

La "noble creature" sera Ferdinand qu'elle épousera, mais il est à remarquer que chez elle la pitié précède l'amour. Elle précède aussi la connaissance puisque ce n'est qu'alors que Miranda apprendra sa propre histoire.

Nous savons déjà quelque chose, même avant le récit de Prospero, du caractère des naufragés. Shakespeare nous a montré l'autorité perdue au cœur du désastre. "What cares these roarers for the name of king?" s'écrie le capitaine du vaisseau. Alonzo, le roi de Naples, pense peut-être aux préjudices qu'il a causés à Prospero; on nous apprend, quelques instants plus tard, qu'il est en bas avec son fils, Ferdinand, et qu'ils sont, tous les deux "at their prayers." Premier signe de repentir. Antonio et Sebastian, pourtant, les deux pires criminels, n'ont rien de mieux à faire que d'injurier le capitaine. Ils sont envahis par la peur et la haine à la fois:

*Seb.* A pox o' your throat, you bawling, blasphemous, incharitable dog! ...

.....

*Ant.* We are merely cheated of our lives by drunkards. —

This wide-chapp'd rascal, — would thou might'st lie  
drowning,

The washing of ten tides!

Les naufragés se divisent en trois groupes. Suivons-les. La plupart se trouvent dans un endroit non précisé, sauvés miraculeusement de la mer et avec des vêtements secs. Alonzo ne parle pas; il pense seulement à son fils, Ferdinand, qu'il croit noyé. Gonzalo, le vieux courtisan fantaisiste, qui avait secouru Prospero douze ans plus tôt, fait déjà sentir, par son discours, le climat de perfection qu'on respire ailleurs dans la pièce. "Had I plantation of this isle, my lord," — commence-t-il.

I' the commonwealth I would by contraries  
 Execute all things; for no kind of traffic  
 Would I admit; no name of magistrate;  
 Letters should not be known; riches, poverty,  
 And use of service, none; contract, succession,  
 Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none;  
 No use of metal, corn, or wine, or oil;  
 No occupation; all men idle, all;  
 And women too, but innocent and pure;  
 No sovereignty, — . . . . .  
 All things in common nature should produce  
 Without sweat or endeavour: treason, felony,  
 Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,  
 Would I not have; but nature should bring forth,  
 Of its own kind, all foison, all abundance,  
 To feed my innocent people. . . . .  
 I would with such perfection govern, sir,  
 To excel the golden age.

Les critiques s'acharnent à chercher où Shakespeare a trouvé les matériaux, l'inspiration génératrice, de cette idée d'Utopie, — chez St. Thomas More, peut-être —; mais ce qui nous importe ici, c'est de savoir pourquoi la réplique est placée à ce point du drame, et de nous demander si ce rêve du Paradis terrestre correspond à la nostalgie de l'innocence qui imprègne toute la dernière œuvre shakespearienne. Il est à remarquer que de même que douze ans auparavant Gonzalo avait fourni à Prospero de quoi vivre et lire dans son bateau fragile, de même maintenant il se fait le porte-parole de la philosophie. Son discours, pour lequel il est taquiné par ses camarades, appelle déjà la sagesse ultime, — la réconciliation vers laquelle tout se meut. Notez également que la nature bienfaisante s'accorde avec l'innocence humaine.

And women too, but innocent and pure . . . To feed  
 my innocent people.

Pas de hiérarchie, parce que tout sera réglé par une vertu autonome. La conclusion de Prospero sera fort différente, mais c'est bien le royaume — le "commonwealth" — de Gonzalo d'où l'homme est tombé dans son état malheureux actuel. Le discours de Gonzalo, bien qu'il parle d'un avenir d'or, est en réalité un triste regard jeté en arrière qui montre à Sebastian et Antonio toute la hauteur de leur chute, toute l'échelle de leur crime. Seulement, Gonzalo, qui a l'expérience des usages du monde, parle en diplomate.

Antonio et Sebastian pourtant se moquent de lui, et quand Gonzalo s'endort à côté d'Alonzo déjà endormi, Antonio entraîne Sebastian dans la pensée de tuer son frère. Ferdinand est sûrement mort; Claribel, la fille d'Alonzo est à Tunis; Sebastian, ayant tué Alonzo, pourrait facilement regagner Naples avant que Claribel ne puisse y rentrer.

*Ant.* Do you understand me ?

*Seb.* Methinks I do.

*Ant.* And how does your content  
Tender your own good fortune ?

*Seb.* I remember  
You did supplant your brother Prospero.

*Ant.* True:  
And look how well my garments sit upon me;  
Much feater than before; my brother's servants  
Were then my fellows; now they are my men.

*Seb.* But, for your conscience, —

*Ant.* Ay, sir; where lies that ? if it were a kibe,  
'Twould put me to my slipper; but I feel not  
This deity in my bosom: twenty consciences,  
That stand 'twixt me and Milan, candied be they,  
And melt ere they molest!

Voilà que revient le thème éternel shakespearien; est-ce Iago qui parle, ou Edmund, ou Don John, ou Lady Macbeth ? Encore le sacrilège qui se prépare; s'agira-t-il de tuer un autre roi, de déchaîner une deuxième anarchie ? C'est Ariel qui l'empêche. — "Now, good angels preserve the king!" murmure le brave Gonzalo toujours endormi. Le bon ange est bien là; invisible, il a chanté dans l'oreille de Gonzalo qui s'éveille en même temps qu'Alonzo, avant même que le crime ne puisse être perpétré. Antonio et Ferdinand, leurs épées nues, se tiennent à part plutôt confus. Ils prétendent avoir entendu des hurlements de lions ou de taureaux. Notez que la scène se termine sur une déclaration de foi; Gonzalo croit toujours que Ferdinand est sauf; il en entretient le faible espoir.

*Alon.* Lead off this ground, and let's make further  
search

For my poor son.

*Gon.* Heavens keep him from these beasts!

For he is, sure, i' the island.

D'ailleurs, un autre seigneur, Francisco, l'avait vu nager vers la grève. Ici, encore, l'image shakespearienne est au cœur de ce qu'elle représente, en sorte qu'elle dépasse de beaucoup la représentation pure:

I saw him beat the surges under him,  
And ride upon their backs: he trod the water,  
Whose enmity he flung aside, and breasted  
The surge most swoln that met him: his bold head  
'Bove the contentious waves he kept, and oar'd  
Himself with his good arms in lusty stroke



To the shore, that o'er his wave-worn basis bow'd,  
As stooping to relieve him.

Ceci nous rappelle les autres lignes dans *Timon of Athens* qui nous fait entendre d'une façon si merveilleuse le grondement rythmé de la mer.

Come not to me again; but say to Athens,  
Timon hath made his everlasting mansion  
Upon the beached verge of the salt flood;  
Who once a day with his embossed froth  
The turbulent surge shall cover.

La signification de la mer dans *The Tempest*, c'est Ariel qui la souligne. Ayant convié les naufragés à un festin, il le fait disparaître au moment où ils se mettent à table.

You are three men of sin, whom Destiny —  
That hath to instrument this lower world  
And what is in 't, — the never-surfeited sea  
Hath caused to belch up you; and on this island  
Where man doth not inhabit, you 'mongst men  
Being most unfit to live.

C'est le moment de l'avant-dernier jugement, et Ariel emprunte les accents de l'ange annonciateur. Les naufragés dégainent leurs épées mais celles-ci demeurent immobiles dans leurs mains. "If you could hurt," poursuit-il,

Your swords are now too massy for your strengths,  
And will not be uplifted. But, remember, —  
For that's my business to you, — that you three  
From Milan did supplant good Prospero;  
Expos'd unto the sea, which hath requit it,  
Him and his innocent child: for which foul deed  
The powers, delaying, not forgetting, have  
Incens'd the seas and shores, yea, all the creatures,  
Against your peace.

Ici, la fonction morale de la nature que nous avons étudiée trouve sa plus ample explication. Ariel fait croire à Alonzo que son fils est perdu, et il n'y aura rien pour les trois pécheurs que

Lingering perdition, — worse than any death  
Can be at once, — shall step by step attend  
You and your ways; whose wraths to guard you from—  
Which here in this most desolate isle, else falls  
Upon your heads, — is nothing but heart-sorrow  
And a clear life ensuing.

En vérité, Shakespeare n'est pas explicable si l'on fait abstraction de la foi chrétienne. Voici qu'il rejoint la doctrine traditionnelle de culpabilité et de contrition. Toutefois Antonio et Sebastian, dont les cœurs sont endurcis, ne sont pas encore prêts à se repentir. Ils s'enfuient pour se battre avec Ariel. Seul Alonzo relie la perte de son fils au crime commis,

jadis, contre Prospero. Personne, rappelez-vous-en, n'avait prononcé le nom de Prospero aux conspirateurs, bien qu'il eût surveillé, toujours invisible, la danse bizarre, le festin illusoire et le jugement d'Ariel. Tous ces rites ont une portée théologique; les naufragés sont effectivement en enfer, et ils guettent la félicité qu'ils ne sont pas dignes de goûter. Mais, Alonzo, désespéré de douleur, reconnaît enfin son péché. Gonzalo lui demande:

*Gon.* I' the name of something holy, sir, why stand  
you

In this strange stare ?

*Alon.* O, it is monstrous! monstrous!  
Methought the billows spoke and told me of it;  
The winds did sing it to me; and the thunder,  
That deep and dreadful organ-pipe, pronounc'd  
The name of Prosper: it did bass my trespass.  
Therefore my son i' th' ooze is bedded; and  
I'll seek him deeper than e'er plummet sounded,  
And with him there lie mudded.

Il sort avec les autres; ensuite Gonzalo commente:

All three of them are desperate; their great guilt,  
Like poison given to work a great time after,  
Now 'gins to bite the spirits.

Nous ne verrons pas le processus de leur repentir, mais nous les retrouverons à la fin alors qu'ils auront un rôle à jouer dans l'achèvement à la fois triste et joyeux de la pièce.

Venons-en maintenant à Ferdinand qui écoute, émerveillé, la musique céleste d'Ariel. C'est la première fois que la musique intervient dans la pièce et la raison en est très importante — c'est pour conduire Ferdinand vers le bonheur dans le mariage; bref, pour le conduire vers son amour. Or, l'harmonie parfaite du mariage s'inspirera de l'harmonie parfaite qui règne déjà dans l'âme de Miranda, et qui règnera bientôt, après les purifications de l'ascèse, dans celle de Ferdinand. Si les crimes contre la nature et les annonces du jugement divin ont trouvé leur voix dans la tempête, il faut que la musique complète l'orage, de même que la grâce complète la nature. Partout, dans Shakespeare, la musique signifie la grâce conciliatrice.

The man that hath no music in himself,  
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,  
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;  
The motions of his spirit are dull as night,  
And his affections dark as Erebus:  
Let no such man be trusted.

(*The Merchant of Venice*, Act V, sc. 1)

Cette fonction, du reste, s'accorde avec la doctrine de la nature à laquelle Shakespeare est finalement arrivé et qu'il exprime dans *The Winter's Tale*:

Yet nature is made better by no mean  
 But nature makes that mean: so, over that art,  
 Which you say adds to nature, is an art  
 That nature makes. You see, sweet maid, we marry  
 A gentler scion to the wildest stock,  
 And make conceive a bark of baser kind  
 By bud of nobler race: this is an art  
 Which does mend nature, change it rather, but  
 The art itself is nature.

Voilà qu'on pourrait découvrir toute une théologie ou toute une esthétique. Pour Ferdinand, remarquez-le, la musique était sortie littéralement de la tempête.

Sitting on a bank,  
 Weeping again the king my father's wrack,  
 This music crept by me upon the waters,  
 Allaying both their fury, and my passion,  
 With its sweet air; . . .

La rencontre de Ferdinand et de Miranda est un des passages les plus sublimes de la littérature. Ici, même le nom de Miranda est significatif, puisque toute la scène se joue sur le plan de l'admiration. Chez *Romeo and Juliet*, le mariage vient sanctifier et assurer l'amour; il bénit l'extase subite des âmes et des corps des amants. Ferdinand et Miranda, par contre, sont tout de suite dans un état de mariage; leur amour est sacramental dès son début. Il s'exprime par des images religieuses:

*Mira.* I might call him  
 A thing divine; for nothing natural  
 I ever saw so noble.

*Fer.* Most sure, the goddess  
 On whom these airs attend! — Vouchsafe, my prayer  
 May know if you remain upon this island;  
 And that you will some good instruction give  
 How I may bear me here: my prime request,  
 Which I do last pronounce, is, — O you wonder! —  
 If you be maid or no?

Toutefois, il faut que Ferdinand soit purifié de ce que Shelley appelait "the world's slow stain." Rappelez-vous ici la carte: Ferdinand vient de Naples; nous ne savons rien de sa vie là-bas; mais il n'avait sûrement pas pu garder son innocence, comme Miranda a pu garder la sienne sur l'île déserte. Il lui dit plus tard:

Full many a lady  
 I have ey'd with best regard, and many a time  
 The harmony of their tongues hath into bondage  
 Brought my too diligent ear: for several virtues  
 Have I lik'd several women; . . .

Or, il se soumet au travail manuel que Prospero lui impose. Toutes ses peines ne sont rien à côté de la vision quotidienne de Miranda.

My father's loss, the weakness which I feel,  
The wrack of all my friends, or this man's threats,  
To whom I am subdued, are but light to me,  
Might I but through my prison once a day  
Behold this maid:

Plus tard, il reprend:

This my mean task  
Would be as heavy to me as odious; but  
The mistress which I serve quickens what's dead  
And makes my labours pleasures:

Le service précède le mariage; celui-ci, tout comme la vie religieuse, exige un noviciat. Dans un certain sens, Miranda est la vie religieuse comme elle est la vision béatifique. Elle est la Béatrice du Paradiso shakespearien; soustraite aux désirs charnels, elle est l'amour transfiguré par la miséricorde. Quand elle voit Ferdinand porter le bois, elle veut partager sa fatigue —

*Mira.* If you'll sit down,  
I'll bear your logs the while. Pray, give me that;  
I'll carry it to the pile.

*Fer.* No, precious creature:  
I had rather crack my sinews, break my back,  
Than you should such dishonour undergo,  
While I sit lazy by . . . .

*Fer.* No, noble mistress; 'tis fresh morning with me  
When you are by at night. I do beseech you —  
Chiefly that I might set it in my prayers —  
What is your name?

En vérité, il semble que Shakespeare ne peut plus regarder l'amour hors du mariage, de sorte que les fiançailles de Ferdinand et Miranda ont un caractère sacré. Leurs serments sont simples, et même pratiques; pour eux, nous semble-t-il, le mariage va comporter le service plutôt que la jouissance. Juliette était innocente, mais c'était l'innocence naturelle du printemps du monde shakespearien; l'innocence de Miranda est proprement surnaturelle, elle rachète un monde déchu.

*Fer.* Hear my soul speak: —  
The very instant that I saw you did  
My heart fly to your service; there resides,  
To make me slave to it; and for your sake  
Am I this patient log-man.

*Mira.* Do you love me?  
*Fer.* O heaven! O earth! bear witness to this sound,  
And crown what I profess with kind event  
If I speak true:

.....  
Beyond all limit of what else i' the world,  
Do I love, prize, honour you.

*Mira.* I am a fool



You sun-burn'd sicklemen, of August weary,  
Come hither from the furrow, and be merry.

Puis, par un coup aussi frappant qu'à l'entrée de Mercade, à la fin de *Love's Labour's Lost*, la scène s'assombrit; Prospero se rappelle la conspiration de Caliban; le masque s'évanouit, et Prospero se compose une poésie immortelle sur la mortalité du monde:

These our actors,  
As I foretold you, were all spirits and  
Are melted into air, into thin air:  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life  
Is rounded with a sleep.

Il faut s'arrêter sur ce passage. Pour le comprendre, doit-on y lire ce que T. S. Eliot a appelé «le scepticisme confus de la Renaissance», ou peut-on y trouver une doctrine plus explicite? À mon avis, il serait dangereux de supposer que dans une pièce d'une facture aussi précise que *The Tempest*, la situation du passage est fortuite. En effet, le contexte est remarquable. Shakespeare vient d'étaler l'abondance de la nature; il vient de célébrer ce qu'il y a de plus naturel dans la vie de l'homme — l'amour sexuel sanctifié par le mariage, avec tout ce que cela comporte de création; et puis, d'un coup, il réduit tout son édifice à rien. Lire là-dedans une résignation cynique, voilà qui fausserait la précédente sincérité, et qui serait un simple non-sens en vue de la conclusion à venir. Non. Je crois bien qu'on devrait trouver ici une doctrine de détachement, qui soit justement à l'opposé de ce que Prospero aurait maintenu auparavant. Il ne faut pas se débarrasser du monde; il faut travailler incessamment pour lui; mais il faut reconnaître que même le Paradis terrestre n'est pas immortel; même la nature rectifiée est assujettie à ses propres lois. Il nous faut, par conséquent, un certain détachement, mais ce sera un détachement du bien, plutôt que du mal. "Heaven and earth shall pass away" — c'est bien cela que Prospero entend, mais il ne complète pas la phrase.

We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life  
Is rounded with a sleep.

Ceci nous rappelle les spéculations de Hamlet:

To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;  
For in that sleep of death what dreams may come  
When we have shuffled off this mortal coil,  
Must give us pause.

Shakespeare n'affirme rien de la vie future, mais il ne doute pas qu'elle existe. Elle peut être sommeil ou rêve; elle ne sera pas anéantissement. Ce sont les esprits féériques, matérialisés pour célébrer les rites de la nature visible, qui nous le garantissent. Mais derrière cette mythologie se cache la véritable eschatologie de Shakespeare. Fut-elle certitude, ou interrogation, ou angoisse? On ne saura jamais. Sous plusieurs aspects, Shakespeare est le plus familier des génies créateurs; sous d'autres, il est le plus inaccessible.

Il faut maintenant revenir sur nos pas et voir ce qui est arrivé au troisième groupe de naufragés. Trinculo, le bouffon, et Stephano, le sommelier, se trouvent, séparément, auprès de Caliban. Trinculo se cache de la tempête sous le manteau de Caliban, qu'il croit une espèce de poisson; bientôt Stephano, ayant trouvé du vin, entre en scène, déjà ivre. Or, ce sont les premiers humains que Caliban aura vus, à l'exception de Prospero et Miranda, et il convient tout à fait à son caractère à la fois servile et révolté, qu'il se prosterne devant eux. Ayant refusé la discipline de Prospero, il réclame la fausse liberté de Bacchus.

That's a brave god and bears celestial liquor:  
I will kneel to him. . .  
I'll swear upon that bottle, to be thy true subject;  
for the liquor is not earthly. . .  
I'll kiss thy foot: I'll swear myself thy subject. . .  
Thou wondrous man. . .  
Hast thou not dropped from heaven?

Voilà la dernière sottise de la foule, de l'homme naturel qui ne s'est jamais soumis à la discipline; c'est une sottise, remarquez-le bien, qui est absolument blasphématoire.

Ensuite ils décident de tuer Prospero dans sa cellule et tout le thème de Caliban devient allégorie politique. Le monstre, le clown et l'ivrogne sont liés par leur ambition commune; renverser l'autorité. Voilà la démagogie pure avec son mépris pour toute valeur qui ne soit pas matériellement agréable. En même temps que Ferdinand subit les peines de son ascèse comme préparation à la liberté et la discipline du mariage, Caliban, en chantant, s'enivre de vin — sa nouvelle découverte.

No more dams I'll make for fish;  
Nor fetch in firing  
At requiring,  
Nor scrape trenchering, nor wash dish;  
'Ban, 'Ban, Ca — Caliban,  
Has a new master — Get a new man.  
Freedom, hey-day! hey-day, freedom! freedom!  
hey-day, freedom!

Mais la démagogie échoue à cause même de sa sottise. Prospero, prévenu par Ariel de la félonie, étale devant sa cellule des étoffes qui distraient les conspirateurs. Comme toujours, dans Shakespeare, le thème de la convoitise se mêle à celui de l'usurpation. C'est non seulement le royaume qu'ils désirent, c'est aussi Miranda; le complot aboutira à une

anarchie morale aussi bien que politique. Les passions politiques chez Shakespeare sont-elles autre chose que le reflet, l'expression même, des désirs charnels? Il faudra d'abord priver Prospero de ses livres — voilà la haine démagogique pour toute sagesse, toute culture; haine où la jalousie et l'envie se mêlent.

First to possess his books; for without them  
He's but a sot, as I am, . . .

Ensuite, on s'emparera de sa fille. "Is it so brave a lass?" demande Stephano.

*Cal.* Ay, lord; she will become thy bed, I warrant,  
And bring thee forth brave brood.

Toute cette scène est une préfiguration étonnante des sociétés modernes. Remarquez la conclusion de la chanson de Stephano "Thought is free." Cette hérésie, Shakespeare la met dans la bouche d'un sommelier ivrogne. C'est contre la pensée soustraite à la discipline qu'il dirige son ironie comique. On pourrait dire enfin que toute hérésie qui déchire le monde actuel, et en particulier celles qui s'inspirent des illusions géniales de Rousseau, avaient trouvé leur réfutation foudroyante dans *La Tempête*, bien longtemps avant d'être nées.

Shakespeare pourtant n'est jamais simplificateur. Il y a quelque chose en Caliban, qui répond à la musique d'Ariel, une soif de l'harmonie qui rejette les moyens moraux et intellectuels qui seuls puissent l'étancher.

..... The isle is full of noises,  
Sounds, and sweet airs, that give delight, and hurt  
not

Sometimes a thousand twangling instruments  
Will hum about mine ears; and sometime voices,  
That, if I then had wak'd after long sleep,  
Will make me sleep again: and then, in dreaming,  
The clouds methought would open and show riches  
Ready to drop upon me; that, when I wak'd  
I cried to dream again.

Voilà que nous pouvons lire les tâtonnements de la masse informe vers la beauté et, dans la ligne suivante, nous lisons ce qui en empêche le progrès: la vanité qui réclame le droit d'avoir le maximum d'agrément pour le minimum d'effort; la vanité qui ne veut pas croire à la doctrine du péché originel. C'est un refus qui entraîne d'ailleurs des conséquences politiques aussi bien que personnelles et qui s'exprime à merveille dans la réplique de Stephano:

*Ste.* This will prove a brave kingdom to me, where  
I shall have my music for nothing.

*Cal.* When Prospero is destroyed.

Cependant, il n'est pas détruit. Les sots ratent leur affaire; ils se disputent sur la pacotille étalée devant la cellule. Chacun se propose un but différent. Caliban tient au projet original; Stephano veut emporter les étoffes là où se trouve le vin. C'est l'image même de la révolution



ratée par le refus de discipline. Les conspirateurs s'enfuient finalement, chassés par les chiens qu'Ariel déchaîne contre eux. C'est le moment suprême de la pièce; les fiançailles de Ferdinand et Miranda sont célébrées; la nature est rectifiée et rétablie sur les trois plans de l'univers shakespearien, c'est-à-dire que tout ce qui peut menacer les opérations harmonieuses de l'ordre est maintenant assujéti à la raison et lui obéit. Cela va pour l'individu, pour la société, et pour les éléments mêmes de la nature. Que reste-t-il à faire? Prospero n'a-t-il pas accompli sa tâche?

Pas tout à fait. Ariel vient de lui raconter la condition malheureuse d'Alonzo et des autres.

..... All prisoners, sir,  
 In the line-grove which weather-fends your cell;  
 They cannot budge till your release. The king,  
 His brother, and yours, abide all three distracted,  
 And the remainder mourning over them,  
 Brimful of sorrow and dismay.  
 ..... Your charm so strongly works them,  
 That if you now beheld them, your affections  
 Would become tender.

*Pro.* Dost thou think so, spirit?

L'idée ne lui en était jamais venue, lui qui s'était tant préoccupé de la justice.

Hast thou, which art but air, a touch, a feeling  
 Of their afflictions, and shall not myself,  
 One of their kind, that relish all as sharply,  
 Passion as they, be kindlier mov'd than thou art?

Ici, le roi philosophe, sévère et solitaire, rentre dans la communauté des hommes.

Though with their high wrongs I am struck to the  
 quick,  
 Yet with my nobler reason 'gainst my fury  
 Do I take part: the rarer action is  
 In virtue than in vengeance: they being penitent,  
 The sole drift of my purpose doth extend  
 Not a frown further.

Ici, le prêtre rentre dans la communauté des pécheurs. On serait tenté de dire que toute l'œuvre shakespearienne s'achève ainsi, et sur le grand passage suivant, où Prospero, ayant refait son univers et pardonné à ses adversaires, renonce à sa magie. Pourtant, ce n'est pas son dernier mot. Il commande d'abord une musique céleste qui amène les conspirateurs à lui; eux, cependant, ne l'aperçoivent pas. Il s'adresse à eux tour à tour; même maintenant, le pardon plénier ne peut pas être facile; Shakespeare nous fait sentir que, chez Antonio, la nature n'est pas tout à fait remise en ordre.

..... I do forgive thee,  
 Unnatural though thou art!

Ensuite, Prospero se tourne vers Ariel :

Fetch me the hat and rapier in my cell: —  
I will discase me, and myself present,  
As I was sometime Milan.

Ariel qui éprouve déjà la sensation de liberté, chante pendant qu'il aide Prospero à se rhabiller. Enfin vêtu comme un duc, celui-ci revêt l'autorité ducale; le prince rentre dans la cité. Caliban et les deux sots sont maintenant pardonnés; jusqu'ici il a fallu à Caliban la discipline imposée; désormais, il fera son service librement. Ce sera la liberté de la grâce et de la connaissance.

*Pro.* Go, sirrah, to my cell;  
Take with you your companions: as you look  
To have my pardon, trim it handsomely.  
*Cal.* Ay, that I will; and I'll be wise hereafter,  
And seek for grace. What a thrice-double ass  
Was I, to take this drunkard for a god,  
And worship this dull fool!

Ce mot-clef de *grâce*, cette idée que nous avons étudiée tout le long de l'œuvre shakespearienne, c'est sur les lèvres de Caliban qu'il se trouve enfin. C'est lui, le plus sot des pécheurs, qui reconnaît la nécessité de la souveraineté; c'est lui qui, désillusionné du vin et de la friperie, symboles des fantaisies politiques, ouvre la voie au salut social. Toutefois, c'est Prospero qui va exercer l'autorité, et l'on ne comprend rien à la signification de *The Tempest* si l'on n'y voit qu'un magicien qui renonce à sa magie — ou qu'un poète qui renonce à sa parole. Il faut y voir le spirituel qui rentre dans le temporel, l'éternité qui rentre dans le temps, la grâce qui rentre dans la nature. *The Tempest* est bien une fin, mais elle est aussi un recommencement. Elle annonce un nouveau cycle, où la vie revêtira les perspectives de la contemplation; non pas la contemplation des hommes retirés du monde qui les réclame, mais la contemplation d'une activité.

..... Where  
Every third thought shall be my grave.

Non pas la contemplation du pouvoir quasi-divin, dont Prospero a goûté la douceur, mais la contemplation qui origine de l'humilité et de la pauvreté de l'esprit.

Now I want  
Spirits to enforce, art to enchant;  
And my ending is despair,  
Unless I be reliev'd by prayer.

ROBERT SPEAIGHT.