



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



153 or 25c





1

Vertical line on the left side of the page.



LE
TEMPS PASSÉ

I

Châteauroux. — Typ. et Stéréotyp. A. MAJESTÉ.

LE
TEMPS PASSÉ

MÉLANGES

DE CRITIQUE LITTÉRAIRE ET DE MORALE

PAR

M. ET M^{ME} GUIZOT

I



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER
PERRIN ET C^{ie}, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1887

Tous droits réservés



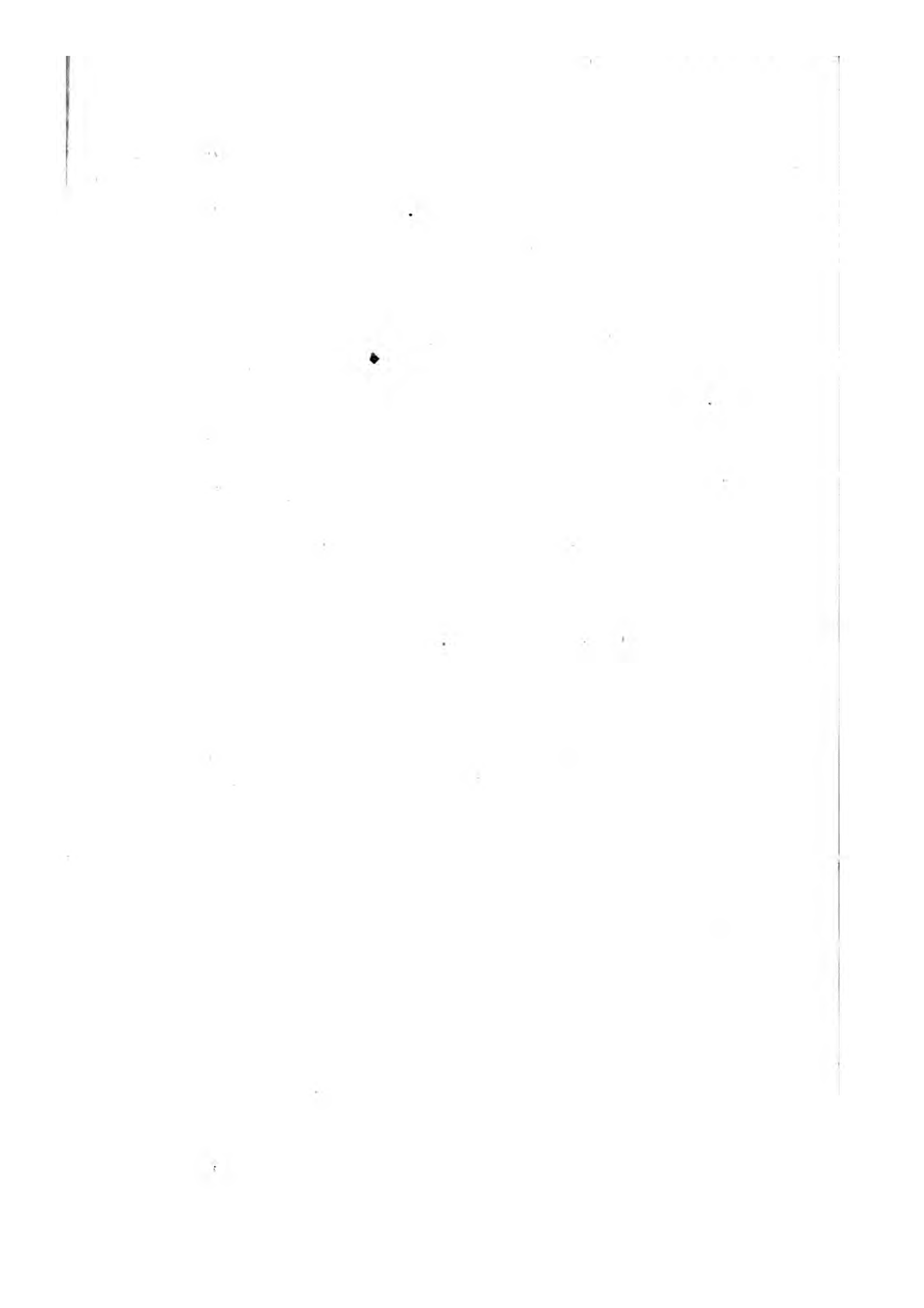
PRÉFACE DE M^{ME} DE WITT

C'est un plaisir délicat et rare, pour les esprits curieux du passé, que de pouvoir remonter le cours rapide du temps et se reporter à l'une de ces époques critiques de l'histoire où l'humanité, au carrefour des routes anciennes et nouvelles, s'engage dans le chemin qui vient de s'ouvrir devant elle, sans avoir encore perdu de vue les habitudes et les souvenirs lointains. Les nombreux articles que M^{lle} de Meulan a insérés dans le *Publiciste* appartiennent à l'une de ces époques dont nous parlons ; tous les jugements, tous les sentiments qu'elle y exprime en portent le double cachet. Elle est née et elle a été élevée sous l'ancien régime, dans une société très différente de la société nouvelle, et elle ne l'a jamais oublié ; le parfum du passé, pénétrant et fin, se dégage à chaque ligne de tout ce qu'elle écrit. Et cependant, dès le début, avant qu'une nouvelle et puissante influence personnelle ait apparu dans sa vie, avant que M^{lle} de Meulan fût M^{me} Guizot, on voit nettement que, par la fermeté et la largeur de son propre esprit, par la hauteur de son âme, elle avait compris et apprécié d'elle-même les bienfaits que la masse de l'espèce

humaine avait à recueillir à la suite de ces convulsions terribles qui avaient bouleversé l'existence de Pauline de Meulan et de tous les siens. L'impression persistante du XVIII^e siècle, se mêlant aux principes et aux idées du XIX^e, dans une proportion et avec des combinaisons aussi originales que variées, tel est le caractère distinctif des écrits de M^{lle} de Meulan dans le *Publiciste*. Les articles de M. Guizot sont marqués d'une autre empreinte. Ce qui les caractérise, c'est d'abord l'ouverture d'esprit vers les littératures étrangères, et en particulier vers l'Allemagne qui était alors si peu connue en France; c'est aussi une fermeté de convictions philosophiques et religieuses, qui ne tarda pas à agir de plus en plus sur les idées moins affirmatives de mademoiselle de Meulan. L'action que ces deux esprits éminents exercèrent l'un sur l'autre, la belle et forte intimité qui précéda et suivit leur mariage, le travail commun qu'ils poursuivaient vers un même but toujours utile et élevé, les dons infiniment variés qui s'échangeaient entre ces deux pensées et ces deux plumes associées, voilà ce que nous avons voulu rendre au jour, pour ceux qui ne peuvent fouiller dans les cartons pleins de journaux d'autrefois, ou courir après des livres presque introuvables. Nous osons espérer que quelques curieux délicats trouveront à cette lecture le même plaisir que M. de Rémusat et M. Sainte-Beuve y avaient pris, et nous nous félicitons de pouvoir reproduire ci-après les appréciations de ces deux juges excellents. La notice de M. de Rémusat, publiée en 1828 en tête des *Conseils de Morale* de madame Guizot, reparait ici tout entière. Les quelques pages de M. Sainte-Beuve, que nous y joignons, sont emprun-

tées à un travail étendu, du 15 mai 1836, et qui fait partie de ses *Portraits de femmes*¹; ceux de nos lecteurs qui voudront bien se reporter au volume, un des plus fins et des plus pleins que le grand critique nous ait laissés, y verront quelle place il assignait à madame Guizot, pour l'ensemble de ses mérites et de ses œuvres, parmi les femmes françaises qui ont écrit et parmi nos moralistes, tout près de madame de Staël et de Vauvenargues. Un passage des extraits qui vont suivre montre que M. Sainte-Beuve avait désiré lui-même, dès 1836, la publication du recueil que nous donnons aujourd'hui. Jusqu'à la fin de sa vie, son désir resta le même; la haute estime que lui avaient inspirée les écrits de madame Guizot était toujours présente à son esprit. Chaque fois qu'il traitait un sujet dont elle avait parlé, il ne se contentait pas de retrouver, dans sa riche mémoire ou dans ses notes, la trace de ce qu'elle avait dit : il nous demandait de rechercher, dans la collection du *Publiciste*, l'article même qui l'avait autrefois frappé, et de le lui laisser relire. On comprend si nous nous empressions de le satisfaire, et combien ce souvenir nous semble propre à recommander à nos lecteurs les deux volumes que voici.

1. Un volume in-8°, chez MM. Garnier frères, 6, rue des Saints-Pères.



NOTICE DE M. CHARLES DE RÉMUSAT

SUR M^{me} GUIZOT

La vie d'une femme, et surtout d'une femme heureuse, est toujours bien courte à raconter. La société, d'accord avec la nature, n'a point séparé le bonheur des femmes de leur repos, et leur destinée est presque toujours fixée dans l'ombre des devoirs, des affections et des intérêts domestiques. Lors même que des circonstances impérieuses ou une vocation non moins puissante les ont forcées d'étendre le cercle de leur activité et de leur influence, lorsqu'une supériorité leur a été donnée, qui prête quelque éclat à leur nom, presque toujours les liens et les sentiments de famille, les soins et les travaux de la vie intérieure absorbent encore la plus grande portion de leur temps et de leurs forces, en composant la meilleure part de leur bonheur. Il faudrait plaindre plutôt qu'envier le sort de celles pour qui le talent eût été la première affaire de cette vie; le génie même ne serait pour elles qu'un chétif et peut-être cruel dédommagement.

Certes, le souvenir que madame Guizot laisse à ses

amis est à l'abri d'un tel regret; et pour ceux qui l'ont connue, qui l'ont aimée, le mérite si rare de son esprit n'est cependant que la seconde pensée que réveille sa mémoire. Avant de songer à ses titres aux regrets du public, ils aiment à se rappeler l'excellence de son âme et de sa vie; ils comptent les biens inappréciables qui remplirent cette existence trop courte et quelque temps agitée. Avec une émotion douce et triste à la fois, ils se disent avant tout qu'elle fut bonne et heureuse, et puis ils s'entretiennent de ses ouvrages.

Mais, quel que soit le prix des vertus et celui du bonheur, il semble qu'il y a peu de chose à en dire. Il pourrait suffire à l'attente du public que, content de retracer en quelques mots les principales circonstances d'une vie fort simple, et de rendre hommage en passant aux qualités qui l'ont ennoblie, toute notre attention se portât sur des travaux et des talents qui seuls l'ont intéressé jusqu'ici. Cette notice se réduirait ainsi à une page de biographie suivie d'une dissertation critique et littéraire. Mais aurions-nous fait connaître celle dont nous ne jugerions que les écrits? aurions-nous d'elle rien dit de plus que n'en pourrait dire tout autre? aurions-nous fait droit aux plus chers comme aux plus révévés des souvenirs qu'elle nous a laissés? Est-ce bien d'elle enfin que nous aurions parlé?

Les faits ont peu d'intérêt si celle qu'ils concernent n'est point connue; les ouvrages appartiennent au public, et il peut en juger mieux que nous. C'est de l'auteur, c'est de la personne même que nous voulons l'entretenir; ainsi seulement nous pouvons lui apprendre quelque chose et satisfaire un peu à la

fidélité de nos regrets, surtout au vœu de cette piété tendre et douloureuse qui nous confie un moment le dépôt d'une mémoire si chère.

D'ailleurs une raison non moins grave et plus générale nous détermine. On pourrait imposer aisément silence à des sentiments qui ne se publient pas sans quelque sacrifice; mais la pensée a des devoirs envers la vertu; une grande instruction résulte toujours de la vie d'une personne également supérieure par le caractère et par l'esprit. Son exemple est une leçon; sa vie porte témoignage des opinions qu'elle a professées, et rend gloire à la vérité.

Madame Guizot, à force d'expérience et de méditation, était parvenue à rapporter tous ses sentiments, à subordonner toutes ses résolutions aux idées générales qui dominaient son esprit; elle s'était faite en quelque sorte à l'image de sa raison. C'est donc parler d'elle comme elle l'eût désiré peut-être, c'est l'imiter pour ainsi dire, que de rattacher le récit de sa vie à des principes qui lui furent précieux, que de chercher un but normal aux observations qu'il suggère, que de faire tourner au profit de la vérité le souvenir de ses sentiments et de ses actions. Après tout, les êtres distingués ne font que reproduire, avec plus de relief et à une plus grande hauteur, les conditions essentielles et les lois générales de l'humanité.

On dit tous les jours que la vie est courte. Il semble qu'elle ne réponde pas à nos forces, à nos besoins, à nos désirs, et que notre nature déborde notre destinée; et cependant, lorsque la mort arrive, lorsqu'une créature humaine disparaît, on s'étonne souvent du peu de traces qui restent de ses pas. Quel-

que place qu'elle tienne dans nos regrets, celle qu'elle laisse vide dans ce monde est incroyablement petite, et, vus dans le passé, les événements qui ont occupé ses jours paraissent suffire à peine à la durée de son existence. Ceux qui ne sont plus déploraient pourtant aussi la brièveté de la vie humaine; ils se sentaient pressés entre d'étroites limites, ils se trouvaient mal à l'aise dans cette carrière qu'ils n'ont pas tout entière remplie de leurs actions; et cependant ils ont valu plus qu'ils n'ont fait, et l'amitié même, qui les regrette, trouve que leur souvenir tient bien plus de place dans le cœur que leur vie dans la mémoire.

Ne serait-ce pas qu'il y a toujours dans l'âme une foule de besoins et de facultés, de sentiments et d'idées que rien n'emploie ici-bas? Ne serait-ce pas que nul ne tire parti de toute sa nature, et que ceux qui ont été le plus prodigues d'actions, d'émotions, de pensées, emportent encore au tombeau un trésor inépuisable de volonté, de sensibilité et d'intelligence? Tel est le pénible contraste qui sans cesse oppose notre nature et notre destinée. Il y a en nous quelque chose d'infini que ce monde ne peut ni satisfaire, ni contenir. C'est ainsi que nous sommes à la fois supérieurs à ce monde et plus faibles que lui; c'est ainsi que nous ne pouvons ni remplir toute notre vie, ni déployer toute notre force.

En effet, bien loin que l'activité proprement dite occupe toute notre existence, ce sont peut-être les émotions sans but, les sentiments en apparence stériles, les réflexions désintéressées qui consomment le plus d'instant. Il se passe en nous mille choses qui nous éprouvent, nous développent, nous font connaître à nous-mêmes, et que nul ne saura que nous.

Le monde n'aperçoit, ne soupçonne qu'une faible partie de notre réelle existence; ce que nous manifestons n'est qu'un trait du tableau, et nous vivons bien plus qu'il ne paraît. Cette activité intime et surabondante qui manque d'emploi, ces besoins insatiables de l'intelligence pour elle-même, cette sensibilité qui ne tarit pas, ce renouvellement constant de l'âme qui, mieux qu'aucune image sensible, offre le symbole du perpétuel mouvement, toutes ces richesses de l'homme dont il ne peut, dont il ne sait pas user, enfin ce luxe de sa nature attestent clairement qu'il vaut mieux que sa condition, et qu'il est réservé à une plus haute fortune que celle de la terre : langes dorés, signes mystérieux trouvés dans le berceau d'un enfant abandonné.

Mais cette vie intérieure que rien n'interrompt, que rien ne limite, ne se trahit pas; elle demeure le secret de chacun. L'homme ne fait qu'apparaître par moments à ses semblables; le reste du temps, il se dérobe à leurs regards et ne se découvre qu'à Dieu. C'est trop dire peut-être; il n'est pas toujours condamné à cet isolement. Sans doute bien des hommes ont traversé la foule, porté même tous les liens de la famille et de la société sans sortir d'eux-mêmes et sans se témoigner tout entiers; mais quelquefois aussi les esprits communiquent entre eux presque aussi librement qu'avec Dieu même; la sympathie dissipe le nuage qui les sépare; l'amour lève le voile qui couvre les cœurs. Ainsi l'âme n'est pas toujours connue, mais elle ne l'est jamais que des âmes qui l'ont aimée.

C'est pour cela qu'aucun récit d'une vie que la mort a tranchée ne peut satisfaire des amis. Ils en

savent plus qu'on ne peut leur en raconter, qu'ils n'en pourraient redire eux-mêmes. Ce qui les intéresserait d'avantage serait peut-être l'histoire de cette portion de l'existence qui n'a pas d'histoire; ils voudraient relire tout ce qu'ils ont su, tout ce qu'ils ont deviné, et que la parole égalât l'immensité du cœur. Mais ce désir est vain : plus une personne est distinguée, moins il est possible de la reproduire par la pensée et de la faire revivre dans un récit. Elle-même peut-être eût échoué, si elle eût voulu rendre compte de son cœur, et révéler sans restriction ce qui ne se peut jamais ni pleinement savoir ni fidèlement décrire.

Ces réflexions m'ont préoccupé chaque fois que j'ai essayé de rappeler les circonstances de la vie de madame Guizot. Elles m'ont préoccupé, et même elles m'ont arrêté bien souvent. Ce ne sont pas en effet ces circonstances qui sont intéressantes, c'est elle; elle est l'âme du drame, et c'est elle surtout, quand on l'a connue, qu'on voudrait faire connaître. Cependant comment y parvenir jamais? Comment tenter de pénétrer dans ces secrets de l'âme à la fois infinis et délicats, dans ce monde intérieur que la conscience elle-même ne parcourt et n'éclaire jamais tout entier? La difficulté est insurmontable; elle décourage, elle attriste; et c'est à regret que j'écris ces lignes, qui ne satisferont ni mes souvenirs ni la vérité.

Il faut donc renoncer à montrer madame Guizot telle qu'elle fut aux yeux de ses amis. A peine saurons-nous ajouter quelque chose à l'idée que les lecteurs attentifs et clairvoyants de ses ouvrages ont dû se former d'elle. Nous ne pouvons que joindre

notre témoignage à leurs conjectures, et leur déclarer qu'elle tenait tout ce que promettait son talent; encore faudra-t-il ajouter : « Que ne l'avez-vous aimée? alors seulement vous l'auriez connue. »

Elisabeth-Charlotte-Pauline de Meulan naquit à Paris le 2 novembre 1773. Elle était la première fille de Charles-Jacques-Louis de Meulan, receveur-général de la généralité de Paris, et de Marguerite-Jeanne de Saint-Chamans. Ses parents avaient tous les sentiments et tous les goûts qui distinguèrent la bonne compagnie de la fin du dernier siècle. Ils profitaient de leur grande fortune et de leur position dans le monde pour ouvrir leur maison à une société brillante et spirituelle, qui faisait de la conversation son occupation unique et son premier amusement. Cette générosité d'esprit, si commune alors dans le monde de Paris, leur donnait du penchant pour les idées nouvelles; ils les adoptaient avec confiance, mais sans ardeur, et, parmi les hommes distingués du temps, ils préféraient ceux qui gardaient le plus de mesure et de gravité. C'était une de ces familles dont M. Necker était le ministre, c'est-à-dire qui préparaient la révolution sans la désirer ni la prévoir.

Madame de Meulan témoigna de bonne heure à sa fille une prédilection marquée, et lui prodigua tous les soins qu'exigeait une enfance malade et languissante. On remarqua en elle, dès ses premières années, une vive sensibilité, une probité parfaite, et, lorsqu'un peu d'éducation commença, une facilité extrême pour saisir et pour apprendre. Cependant son esprit semblait encore engourdi. Docile et rêveuse, elle se livrait par obéissance aux petits travaux de son âge sans s'y intéresser; ses leçons ne

l'ennuyaient ni ne lui plaisaient. Elle faisait son devoir parce qu'elle aimait l'ordre, et qu'il lui était plus commode de se soumettre que de résister. Lorsque de dix à quatorze ans la promptitude de son intelligence frappa l'attention de ses maîtres et provoqua les espérances de sa famille, elle continua de porter peu de vivacité et de goût dans ses études. Elle composait quelquefois des fables, de petits drames, comme en font beaucoup d'enfants qui n'en auront pas plus d'esprit un jour. Ces essais, dénués d'originalité et d'invention, ne se font remarquer que par une correction singulière, et çà et là quelques traits heureux de sentiment; mais rien n'annonçait ni cette activité ni cette indépendance qui devaient être un jour au premier rang des qualités de son esprit. Pensive et silencieuse, elle semblait attendre qu'une cause extérieure vînt lui donner le mouvement dont elle manquait. Il est rare en effet que l'âme, pour se développer, puisse se passer de la provocation des événements; et les femmes surtout, même les plus distinguées, appelées par la nature à subordonner jusqu'à un certain point leur existence à une existence étrangère, ont besoin presque toujours qu'une circonstance particulière, une cause qui n'est pas en elles, leur donne en quelque sorte le signal. Elles attendent une voix qui leur dise : « Lève-toi et marche. »

L'enfance de mademoiselle de Meulan avait longtemps duré. Elle en sortit avec le besoin vague de trouver quelque part l'emploi de ses facultés et l'impuissance de les mettre en jeu par elle-même. Elle a décrit cette disposition : « A cette époque (1787), » j'étais précisément dans l'âge où la vie commen-

» çait à prendre pour moi quelque intérêt, où, après
» une enfance à laquelle on n'avait pas su donner
» le mouvement que je n'avais pas la force de trou-
» ver en moi-même, je commençais à sentir l'ac-
» tivité de l'existence, je sortais des nuages et me
» réveillais comme par un beau jour de printemps.
» C'est l'idée qui me reste de cet âge. » (Lettre écrite
en 1822.)

Elle touchait à seize ans quand la révolution éclata. Elle vivait au milieu de toutes les opinions et n'en avait aucune. La Révolution ne tarda pas à semer autour d'elle l'inquiétude et le mécontentement ; elle-même en jugeait les événements avec sévérité ; les principes généraux étaient peu faits pour son sexe et pour son âge ; mais elle jouissait de la liberté, du mouvement, de la vie de ce temps de renaissance. Elle a toujours gardé un souvenir très animé de la société de cette époque, et de deux séances de l'Assemblée nationale auxquelles elle avait assisté. Dès lors un sentiment très vif et très simple de l'égalité s'établit en elle ; aussi n'est-ce point par les changements introduits dans les relations sociales que la révolution la blessa ; la violence, l'injustice, la promptitude à sacrifier le droit au succès, le goût de licence et de désordre qui accompagne tout grand changement, enfin les maux tristement inséparables des dissensions civiles, la frappèrent si fortement qu'elle conserva toute sa vie une sorte de ressentiment contre la révolution pour l'avoir tant fait souffrir. Telle était l'impression qui lui en était restée que, trente ans après, elle n'en pouvait parler de sang-froid, et que l'empire de sa raison lui était nécessaire pour apprécier cette époque avec l'impartia-

lité due à l'histoire. Elle-même se défiait de ses propres souvenirs et, chose rare aujourd'hui, n'en faisait point la règle de ses jugements.

Aux malheurs publics se joignirent bientôt pour elle les malheurs particuliers. La fortune de sa famille avait disparu, la santé de son père s'était altérée, et quand il mourut, en 1790, sa famille resta dans la tristesse et la gêne. Sa mère, enlevée tout à coup aux habitudes de l'opulence et du repos, luttait péniblement contre les difficultés d'une position si nouvelle et si rude, et ses amis, dispersés ou persécutés, ne lui pouvaient offrir ni appui ni conseils. Désolée du présent et bientôt indignée, inquiète pour l'avenir de ses trois frères et d'une sœur qu'elle aimait passionnément, la sympathie, le dévouement, la douleur absorbèrent toutes les facultés de son âme. Devenue de plus en plus étrangère aux événements généraux dont elle n'entendait que le bruit, elle employait ce qu'elle pouvait avoir de force et d'influence à consoler, à rassurer les siens, à proposer les courageux partis qui coûtent tant aux gens longtemps heureux, et qui cependant peuvent seuls mettre un terme aux ennuis importuns d'un bouleversement de position et de fortune.

En 1794, une loi générale exila sa famille de Paris. Retirée à la campagne, dans une profonde solitude, elle trouva quelque repos, et put se replier avec plus de liberté et de réflexion sur les émotions fortes et déchirantes que tant de causes avaient excité en elle. Ainsi elle prit l'habitude d'unir, d'opposer parfois à l'émotion pénétrante la méditation solitaire ; cruellement forcée à sentir, elle apprit à penser. C'est dans l'isolement de sa retraite de Passy que sa nature

intime acheva pour ainsi dire de se révéler en elle. Elle se rappelait presque le jour où, tout en dessinant, elle avait conçu le soupçon qu'elle pourrait bien avoir de l'esprit. Cette découverte lui donna beaucoup de joie ; il lui sembla dès lors qu'elle était moins seule en ce monde, et elle eut la certitude de n'être jamais abandonnée : elle venait de trouver un ami. L'esprit est peut-être le seul des biens de ce monde qui soit sans mélange ; seul avec la vertu, il ne laisse aucun regret après lui.

Du jour qu'elle eut conscience d'elle-même, sa force fut doublée et l'intérêt de sa vie assuré. Une grande énergie morale, qui se produisait tantôt par l'activité extérieure, tantôt par celle de la pensée, devint le trait dominant de son caractère et sa première ressource contre le malheur et l'ennui. Par un heureux privilège, le développement de son esprit, le goût qu'elle contracta pour la méditation, pour l'étude de soi-même, pour la recherche de la vérité, ne diminuèrent pas son dévouement aux devoirs positifs de la vie ; elle n'en devint, au contraire, que plus forte, plus décidée, plus remuante, si j'ose ainsi parler, dans l'intérêt de ceux qui lui paraissaient confiés à sa tendresse. Elle prit une croissante influence dans la direction des affaires des siens ; elle se chargea des résolutions pénibles, quelquefois des démarches épineuses. Elle apprit à lutter contre tous les obstacles, et conçut dès lors ce penchant, cette admiration qu'elle conserva toujours pour l'activité persévérante aux prises avec les difficultés de la vie. Confiante dans sa jeunesse et dans sa force, elle s'habitua à ne jamais se décourager, à ne se résigner jamais tant qu'il restait une ressource, et se fixa pour

toujours à cette idée, que la seule patience qui ne vienne pas de la faiblesse est celle qui ne se soumet qu'après avoir épuisé la résistance. « C'est cette » énergie obstinée, disait-elle elle-même, qui a été » l'appui de ma jeunesse. »

De 1795 à la fin du dernier siècle, si la liberté ne fut ni complète ni garantie, il y eut pourtant de la liberté ; il fut possible aux spectateurs de participer au mouvement des affaires publiques autrement que par l'horreur et la pitié. Chacun put concevoir et servir une opinion, se rattacher à une cause, s'intéresser à un plan, poursuivre un but honorable enfin, avec quelque perspective de réussite. La révolution avait tant entrepris sur la liberté civile, que celle-ci réagit contre la révolution même ; il y eut une lutte, une lutte sans prévoyance peut-être, mais non sans espoir. Pour la première fois, mademoiselle de Meulan s'intéressa aux événements politiques en connaissance de cause. Elle fit des vœux pour ceux qui combattaient contre la révolution ; car la révolution avait été oppressive, et sa sympathie se tournait naturellement du côté de la résistance. Ce qu'elle haïssait dans la révolution, c'était la force ; ce qu'elle aimait dans les efforts de quelques-uns de ses adversaires, c'étaient le malheur et l'indépendance.

En même temps elle s'attachait à développer son esprit par de nouvelles études. Son goût l'attirait vers les spéculations morales, vers les questions métaphysiques. Elle commença quelques livres ; elle essaya de s'initier aux théories de la philosophie du xviii^e siècle ; elle n'acheva pas. Son esprit était si libre, si spontané, si actif par lui-même, qu'il se soumettait avec peine à l'assujettissement qu'impose

l'examen des idées des autres ; il aimait mieux s'attaquer directement aux réalités, y chercher sans interprète, le sens mystérieux des énigmes dont notre raison est entourée. Les livres les plus sérieux et les meilleurs n'étaient guère pour elle qu'une occasion de méditer, soit pour s'approprier par une nouvelle recherche les idées qu'elle y rencontrait, soit pour arriver par ses seules forces à des idées qui ne lui fussent communes avec personne. Elle travailla donc plus qu'elle ne lut, et prit l'habitude de beaucoup écrire, mais seulement pour porter de l'ordre dans ses pensées ou se rendre compte de ses rêveries. La parole écrite, en effet, fixe et éclaircit tout, et nous fait en quelque sorte assister au spectacle de notre propre esprit.

Ce fut alors que d'anciens amis de ses parents, M. Suard et M. Devaines, donnèrent à mademoiselle de Meulan l'idée de tirer parti du sien, non seulement pour étendre le cercle de son activité, mais surtout pour alléger le fardeau qui pesait sur sa famille. Ainsi ce qui avait été son recours contre l'isolement devint sa ressource contre les malheurs des siens, et, à partir de cette époque, le travail forcé ou volontaire fut constamment une des conditions de sa destinée. Un premier roman, *les Contradictions*, qui montre un esprit piquant et une grande facilité de style, parut en 1800, et obtint un succès qui fit connaître son nom dans le monde. Un grand intérêt s'attacha dès lors à sa situation. La société se reformait à peine ; elle s'empressa d'encourager par sa bienveillance une jeune personne dont les malheurs étaient les siens, et qui opposait le talent à la destinée. *La Chapelle d'Ayton* fut publiée peu de temps après, et

modestement donnée comme une traduction de l'anglais ; ce n'est pas même une imitation ; l'idée générale et quelques situations sont tout ce que Mademoiselle de Meulan avait emprunté. La plupart des événements de la fable, le développement des caractères, les formes du récit, enfin les sentiments et l'expression, lui appartiennent. Il est peu de romans plus attachants, quoiqu'il n'y ait ni sentiments exagérés, ni situations violentes. C'est pourtant une lecture qui serre le cœur et pousse la pitié jusqu'à la souffrance. La source de l'intérêt est prise dans un de ces malentendus cruels qui ont donné à notre scène tant d'ouvrages touchants, et dont la tragédie de *Tancredé* est peut-être le plus beau et le plus pathétique exemple. Dans *la Chapelle d'Ayton*, la sensibilité de l'auteur se montre tout entière, et même avec cet excès qui n'appartient qu'à la jeunesse, à cet âge où les émotions, quelles qu'elles soient, ne sauraient dépasser les forces, où l'imagination en adoucit l'amertume, et souvent même leur prête un charme inexplicable : plus tard elles sont trop douloureuses. Madame Guizot, je n'en doute pas, n'aurait pas eu le courage de composer *la Chapelle d'Ayton* et de combiner tant de malheurs et d'innocence, au temps où elle écrivait : « L'effet des œuvres de » l'art doit être tel qu'aucune idée de réalité ne s'y » joigne ; car dès qu'elle y pénètre, l'impression en » est troublée et devient bientôt insupportable. Voilà » pourquoi je ne puis plus soutenir, au spectacle, ou » dans les romans, ou dans les poèmes, sous les » noms de *Tancredé*, ou de *Zaire*, ou d'*Othello*, ou de » *Delphine*, n'importe, la vue des grandes douleurs » de l'âme ou de la destinée. En fait de bonheur et de

» malheur, ma vie a été si pleine, si vive, que je ne
» puis, sans que la main me tremble, toucher à quel-
» qu'une de ses profondeurs. La réalité perce pour
» moi tous les voiles dont l'art peut l'envelopper ;
» mon imagination une fois ébranlée y arrive du
» premier bond. Il n'y a depuis longtemps que la
» musique qui ait produit sur moi, dans l'*Agnese*,
» l'effet attaché en général aux œuvres de l'art. Je
» n'avais pu supporter le final de *Roméo et Juliette* ;
» celui de l'*Agnese* seul m'a fait pleurer sans me dé-
» chirer le cœur. » (1821).

Quel que soit l'intérêt attendrissant qui anime *la Chapelle d'Ayton*, il est remarquable que l'ouvrage n'offre guère de traces de cette complaisance systématique pour la passion, de cette théorie sentimentale qui sacrifie la raison à la douleur, et flatte, aux dépens de la conscience et de la vérité, les fantaisies entraînant d'une imagination exaltée. Il est peu de romans qui soient aussi purs de ce qu'on pourrait appeler la morale romanesque. J'insiste sur cette observation, parce qu'elle est caractéristique. A l'époque, à l'âge où écrivait Mademoiselle de Meulan, il y avait une heureuse singularité à se préserver de la tentation des idées qui prévalaient dans la littérature et dans la société, en fait de devoir et de sentiment. C'était le temps où la sympathie expliquait tout, où le dévouement excusait tout, où le cœur ne connaissait d'autre règle que l'affection, et d'autre vertu que la fidélité. Mademoiselle de Meulan était loin d'avoir réfléchi à toutes choses avec autant de sérieuse impartialité qu'elle l'a fait depuis ; elle ne savait pas aussi bien qu'elle l'a su plus tard, qu'il y a, au-dessus de la sensibilité même, quelque chose

qui la consacre en la réglant. Mais à défaut de principes, les instincts de la raison dominaient en elle ; elle devinait que ce qui amollissait le caractère, ce qui consumait la destinée, ce qui blasait le cœur, ne pouvait être la vraie vocation de l'humanité, et que tout, jusqu'à la faculté d'aimer, nous a été donné pour un but qui n'est pas seulement le bonheur.

M. Suard avait fondé un journal sous le nom du *Publiciste* (1801). Une indépendance modérée, l'amour de l'ordre sans oppression et de la vérité sans audace, en un mot, la philosophie du xviii^e siècle, éclairée ou intimidée par la révolution, tel était l'esprit de ce recueil. Il répondait, bien qu'imparfaitement, aux opinions de mademoiselle de Meulan. Elle ne craignit pas d'en partager la rédaction, et composa, sur la littérature, sur la société, les spectacles, d'innombrables articles, dont le mérite et le succès établirent définitivement son rang parmi les meilleurs écrivains de l'époque. La composition des journaux est un travail assez amusant, mais pressé, mais impérieux, qui excite à la fois et use l'esprit. Il ne fallut rien moins que l'activité féconde de celui de mademoiselle de Meulan pour y suffire. Elle se prodigua sans s'épuiser, et sut, dans un genre d'ouvrage où il est bien difficile de ne pas tomber tôt ou tard dans la routine et le métier, conserver et même accroître cette originalité spirituelle qui distinguait, et, mieux que la première lettre du nom de Pauline, signait en quelque sorte ses articles. Le souvenir n'en est pas effacé parmi les hommes de ce temps-là. Attendus avec curiosité, lus avec empressement, ils faisaient souvent toute la conversation de la société, qui s'occupait alors de ces petites choses avec plus

d'intérêt qu'il ne serait raisonnable de le faire aujourd'hui.

C'était un temps de réaction. Après de violentes épreuves, la société n'aspirait qu'au repos. Toutes les idées qui pouvaient avoir contribué à le troubler étaient devenues suspectes ; tout ce qui semblait amener ou constater le retour de l'ordre était accueilli avec faveur. Ainsi ces occupations paisibles, ces plaisirs réguliers, qui paraissent à de certains esprits toute la civilisation, les jouissances du monde, des lettres, des arts, étaient reprises comme des biens longtemps oubliés, comme des preuves et des garanties de la tranquillité publique. En même temps, les regards se détournaient des choses les plus sérieuses de l'humanité. Les grandes questions de la politique et de la philosophie obtenaient moins d'attention ; on n'y voulait plus penser de peur de tout compromettre, on eût dit que la vraie sagesse de la société fut de ne pas se mêler de ses affaires ; et la France ne demandait que deux choses, qu'on la gouvernât et qu'on la laissât tranquille. Cette disposition pleine de faiblesse fit la fortune du despotisme ; mais pour la leçon de l'humanité, la France, abdiquant sans trouver le repos, apprit par expérience que le sacrifice de la liberté n'a point de dédommagement.

Mademoiselle de Meulan ne se rendait pas alors un compte exact de cette disposition générale, qui poussait les esprits sous le joug. Elle-même la partageait, jusqu'à un certain point, par les souvenirs d'indignation et de douleur que lui avaient laissés les mauvais temps de la révolution. Cependant elle était bien loin d'appeler l'esclavage en expiation de l'anarchie, et luttait sans dessein, et par le seul effet de son indé-

pendance d'esprit, contre cette timidité de la raison humiliée, qui tendait à ramener dans les livres et les mœurs, comme dans les lois et les institutions, cette puérile frivolité, la compagne et l'instrument de la littérature superficielle et de la politique servile.

Elle se rallia donc à ce qu'on appelait encore la philosophie ; mais elle n'en adopta pas tous les principes, elle les combattit même quelquefois dans les choses de morale, celles auxquelles elle avait le plus pensé ; car, dès cette époque, toutes ses compositions prouvent un penchant visible à tout ramener au point de vue moral. La critique littéraire même n'est pour elle qu'une occasion d'étudier la nature humaine, et elle puise ses jugements sur les ouvrages d'esprit dans la nature des sentiments qu'ils sont destinés, soit à exciter, soit à peindre. Cette méthode avait alors un grand mérite de nouveauté. Dans la ferveur générale à revenir aux bons principes, la littérature n'avait pas été oubliée, et l'on ne parlait plus que de la nécessité d'imiter en tout les grands modèles, sorte de critique qui consiste à puiser dans les livres la règle des livres, et à donner à l'art pour type les exemples que lui-même a produits. Les femmes se contentent difficilement de cette critique de rhéteurs ; on les entend presque toujours juger les compositions de l'art d'après la réalité ou d'après leur âme, qui est aussi la réalité. C'est peut-être parce qu'elles sont moins instruites ; elles y gagnent d'être plus vraies. Lorsqu'elles s'occupent sérieusement de littérature, et qu'elles ont reçu par privilège la force d'esprit, la verve du talent, si elles gardent leur manière naturelle de juger, elles peuvent porter dans la critique une supériorité véritable, et donner à leurs

vues littéraires quelque chose du prix et de l'intérêt qui s'attachent aux ouvrages originaux.

C'est ce qu'on peut remarquer dans la plupart des articles de mademoiselle de Meulan. La valeur en est souvent indépendante de l'ouvrage qui les a suggérés : lors même qu'ils ne se peuvent rattacher à des idées générales sur la nature humaine, ils se lient du moins à la peinture des mœurs et du temps. Un choix de ces articles formerait un piquant recueil ; quelques-uns pourraient servir à l'histoire de la société en France depuis la révolution ¹.

La réputation de mademoiselle de Meulan la faisait chaque jour rechercher davantage dans le monde. Elle s'y montrait autant que le lui permettrait son travail ; son esprit s'y plaisait ; elle s'y amusait de ses succès de conversation ; elle aimait à y chercher, soit une occasion d'observer, soit cette provocation imprévue qui force l'esprit à réfléchir vite et à se développer clairement. Cependant elle sentait partout qu'il manquait beaucoup à sa vie et à son âme. Elle ne sympathisait avec personne. Toujours indépendante et comme étrangère, parfois sauvage, elle avait en elle la conscience d'une force supérieure à tout ce qu'elle faisait, et la vie lui semblait insuffisante. Autour d'elle, son influence était active et salutaire. Les affaires de sa famille étaient dirigées par ses soins et simplifiées par son travail. En 1803, elle put marier sa sœur à M. Dillon, en lui abandonnant sa portion d'un héritage qui leur était commun. Persuadée qu'elle vivrait toujours seule, sûre des ressources de

1. Quelques-uns ont été réimprimés en 1802, sous le titre d'*Essais de littérature et de morale*. Ce petit volume n'a point été vendu.

son talent, et portant à l'avenir une confiance qui ne l'abandonna jamais, les actions qu'on appelle ordinairement des sacrifices lui étaient si faciles qu'il eût été presque injuste de l'en louer. Le dévouement était chez elle la conséquence même de son indépendance ; elle s'était fait une vie à part ; elle pensait avoir comme une mission de tout régler, de tout améliorer autour d'elle, et de ne se compter pour rien, car rien de tout ce qui est ordinaire n'aurait pu lui suffire. Il était juste qu'elle fît tout pour le bonheur des autres ; les autres pouvaient si peu de choses pour le sien ! Elle le sentait placé hors des chances communes, et voyait qu'il ne dépendait de personne autour d'elle, pas même d'elle, de le lui donner. Elle le regrettait, ce bonheur qu'elle était née pour sentir, mais elle n'y comptait plus.

Elle se trompait : ce n'était pas une destinée à jamais isolée et sévère qui l'attendait ; par une dispensation rare en ce monde, c'était le bonheur, et tel qu'il le fallait à sa nature. Elle devait obtenir la situation pour laquelle elle était faite. Elle est du petit nombre de ceux que la vie n'a point trompés.

Au mois de mars 1807, elle était tristement préoccupée ; sa sœur venait de perdre son mari ; la situation intérieure de sa famille était toute bouleversée, mille soins douloureux l'obsédaient, et sa santé affaiblie la forçait d'interrompre son travail. Tout à coup elle reçoit une lettre sans signature et d'une main inconnue. On a entendu parler de sa position, on ne veut point se nommer, mais on lui propose de se charger, tout le temps qu'elle voudra, du travail qu'elle avait promis au *Publiciste*. Elle refuse d'abord, touchée cependant, mais surprise de la propo-

sition ; on la renouvelle avec plus d'instance. Séduite par un ton de simplicité et de franchise, elle accepte enfin, et reçoit par une voie secrète des articles qu'elle ne pouvait regretter de publier à la place des siens. Cependant le mystère se prolonge : vainement, aidée de M. Suard, elle s'efforce de le percer. Enfin elle s'adresse à son discret correspondant, le conjure de se nommer, et refuse de continuer cette singulière relation s'il ne lui dit son secret. Il cède alors, il se nomme, et c'est ainsi qu'elle connut M. Guizot.

Tout jeune encore, il était depuis deux ans à Paris. Il y vivait comme enseveli dans l'étude, et se préparait à se faire quelque jour un nom dans les lettres, seule ambition qu'il pût alors concevoir. C'était par hasard qu'il avait entendu parler à M. Suard de mademoiselle de Meulan. Touché de l'intérêt le plus légitime, il avait imaginé le projet qu'il venait d'accomplir. C'était à la fois un mouvement de générosité et un caprice d'imagination. L'un et l'autre cependant devaient décider de sa vie.

Dès qu'ils se connurent, ils ne tardèrent pas à se lier d'une amitié intime et sérieuse, que resserra d'abord la confiance plutôt que la sympathie. Ils différaient en beaucoup de choses, et pour ne parler que de leurs opinions, elles étaient loin d'être les mêmes. L'une, ainsi que nous l'avons vu, s'était attachée en général aux opinions du dernier siècle sans les adopter toutes, et en conservant la curiosité inquiète d'un esprit qui eût voulu chercher ailleurs la vérité. L'autre contenait en lui le germe de toutes les idées qui se sont développées depuis, et qui sont celles de notre époque ; mais absolues comme l'inexpérience, hors du vrai comme l'imagination, les croyances

qu'il professait à vingt ans, avec un sévère enthousiasme, ne pouvaient captiver du premier coup un esprit clairvoyant, difficile, exigeant comme celui de mademoiselle de Meulan. Pendant longtemps M. Guizot ne sut que lui plaire sans la persuader, pendant longtemps elle l'aima sans le comprendre. Cependant elle portait dans cette affection un dévouement et une simplicité admirables, et se gardait de supposer que ce sentiment dût jamais devenir le prix et le charme de sa vie entière. Des travaux communs, des services mutuels, des conversations infinies où ces deux esprits apprenaient à se connaître, et se modifiaient en se pénétrant, telle fut longtemps, telle semblait devoir être toujours la relation qui les unissait. Il devait toutefois venir un jour où une sympathie complète résulterait d'une longue et mutuelle intelligence et de ce jour leur commune destinée devait être fixée. Ce jour vint en effet, et, cessant de se méprendre à l'affection qui les unissait, ils lui donnèrent son nom véritable. Leur mariage eut lieu le 9 avril 1812.

Il est une sorte de bonheur dont on ne sait qu'écrire ; les expressions manquent, il ne se publie pas. Je trouve dans une lettre de madame Guizot ces paroles : « Je suis heureuse, la plus heureuse des créatures » qu'il y ait sur la terre (1821). » Elle disait vrai ; du moins elle le sentait ainsi, et le bonheur n'a pas d'autre mesure que le sentiment ; il n'existe que par l'impression qu'il produit ; toute sa réalité est dans le cœur.

Une situation à la fois heureuse et animée avait toujours manqué à madame Guizot ; forcée de choisir, je crois qu'elle aurait préféré l'activité au bonheur ; sa raison et cette verve d'action que la nature

avait mise en elle lui en faisait une loi ; cependant nul ne sentait plus vivement, plus profondément les vrais biens de la vie. « Mon parti est pris, dit-elle » quelque part, dès qu'une barrière est élevée entre » le bonheur et moi ; et je sais très bien maintenant, » je ne l'oublierai plus, qu'on peut vivre sans bon- » heur ; seulement, quand il est là, je ne supporte » qu'avec impatience tout ce qui le trouble. Vous le » savez, je vous l'ai dit cent fois, il m'affaiblit, ou plu- » tôt il est si conforme à ma nature, j'étais tellement » faite pour le sentir, que je m'y livre de toute ma » faiblesse. » De telles citations attestent mieux que je ne le pourrais faire cette profonde et entraînant sensibilité qui s'alliait chez madame Guizot à l'austérité de la raison. Elles expliquent aussi quelle influence dut exercer sur elle le bonheur pur des quinze dernières années de sa vie.

Les femmes sont rarement actives sans être agitées, et la force n'est presque jamais chez elles exempte de raideur. La vérité, et la vérité seule peut suffire, je le crois du moins, à la raison d'un homme ; elle peut s'en emparer si complètement qu'elle ne s'en distingue plus, sans emprunter d'autre pouvoir, d'autre charme que le sien. Il n'en est pas ainsi des femmes, il faut que la vérité prenne une forme qui les touche, arrive à leur intelligence par leur cœur, emprunte la voix qui leur est chère, ou se présente sous le nom qu'elles aiment. De quelque ressort, de quelque énergie que l'esprit de madame Guizot fût doué, je doute, si elle eût vécu isolée, qu'il se fût élevé au point où nous l'avons vu ; il y aurait eu toujours une sorte de trouble dans sa nature comme dans sa destinée, et quelque inégalité entre ses facultés et ses

opinions. La raison ferme et calme de son mari lui fournit le point d'appui qui lui manquait, et porta l'harmonie dans son âme par la double influence du bonheur et de la vérité. Elle n'eut jamais d'autre maître, mais il fut le sien ; et aucun exemple n'a mieux prouvé qu'une femme n'est jamais par elle-même tout ce qu'elle peut être ; il importe à sa perfection qu'elle soit aimée et qu'elle soit heureuse.

Nous avons vu madame Guizot attachée à la cause de la philosophie du dernier siècle moins par choix que par opposition à des préjugés renaissants. Elle avait d'elle-même, et par le seul instinct de droiture, de pureté, de désintéressement qui la dominait, réformé sur un meilleur modèle ses idées morales ; mais en religion, en politique, même sur les questions littéraires, elle flottait encore, n'ayant que des vœux et cherchant des convictions, éprouvant un besoin de vérité et de liberté qu'elle ne savait comment satisfaire entre le scepticisme et le préjugé. Ce qui manquait enfin à son esprit, ce n'étaient point les idées, mais les principes. Sa situation nouvelle fut une école ; elle y apprit à refaire toutes ces opinions. Elle pénétra dans cet ordre d'idées vers lequel tendent aujourd'hui tous les esprits, où s'apaisent tous les vrais besoins d'une intelligence raisonnable, où se consomme, sur toutes les questions, l'alliance de la raison et la vérité. Elle s'éleva par degrés à ces croyances tutélaires qui éclairent et fortifient, qui font goûter à l'âme le noble plaisir de se sentir tout ensemble affranchie et fixée, fière de son obéissance et libre dans ses fers.

Les premiers progrès de l'esprit de madame Guizot

dans cette nouvelle voie se reconnaissent dans les *Annales de l'éducation*, recueil périodique que son mari avait entrepris et qu'elle a enrichi de nombreux articles qui contiennent le germe de son dernier ouvrage. Son premier recueil de contes, intitulé *les Enfants*, qui parut vers le même temps, est composé dans le même esprit. Cette sorte d'ouvrage est plus difficile que brillante ; il faut être naïf sans puérité, fin sans recherche ; il faut un récit intéressant et cependant simple, une morale élevée et cependant familière. Madame Guizot sut tout réunir, et ses contes sont devenus le modèle du genre. La restauration ouvrit à son mari la carrière des affaires publiques. Madame Guizot put espérer une vie plus tranquille, telle qu'elle l'avait toujours souhaitée. L'activité lui était nécessaire, mais le travail lui était pénible ; elle ambitionnait le repos comme quelque chose d'inconnu. Jamais elle ne l'avait goûté, jamais elle n'avait pu respirer à l'aise, maîtresse de son esprit et de son temps. Penser pour s'éclairer, chercher la vérité pour elle-même, jouir avec attendrissement des affections de famille sans songer au monde ni à la renommée, telle était la destinée qui lui souriait et qui peut-être ne l'eût pas satisfaite ; car, si quelquefois elle trouva sa vie trop laborieuse, jamais elle ne la trouva trop remplie.

Mais le spectacle des affaires, vu de près, préoccupe trop ceux mêmes qui n'y jouent point de rôle, pour leur laisser le sentiment de leur oisiveté. Placée dans une situation toute nouvelle, madame Guizot n'échappa point à un intérêt si puissant. Débarassée de mille soins matériels qui pressaient son esprit et absorbaient son temps, elle fut maîtresse d'observer et de

méditer plus librement ; de plus grands objets s'offrirent à ses regards. Il arrive trop souvent que la vie publique rabaisse l'essor de l'esprit, altère la pureté des opinions ; mais on peut douter cependant que celui qui en serait demeuré toujours éloigné pût comprendre, même dans un sens abstrait et général, la vraie nature de l'homme et de la société, et pénétrer tout le secret de leur destinée sur la terre. La politique réelle modifie, dans l'intérêt de la vérité, la liberté de la spéculation, sans ébranler chez un esprit élevé la solidité des principes. Bien étudiée, elle atteste à la fois, et elle limite l'empire de la raison sur les choses de ce monde ; elle enseigne à quelles conditions s'accomplit cette lente et sûre victoire du bien sur le mal que les modernes nomment perfectibilité.

Pendant environ six ans que dura ce premier essai de la vie des affaires, la politique fut pour madame Guizot l'objet d'une préoccupation que justifiait son dévouement aux intérêts de son mari et à ceux de toute juste cause. Libre pour la première fois de travailler à son gré et de choisir son sujet, elle écrivit un *Essai sur les idées de droit et de devoir considérées comme fondement de la société*, qui n'a pas encore été publié. Il va paraître enfin, et l'on trouvera sans doute qu'il jette une grande lumière sur une question difficile, que la passion et le préjugé ont à plaisir obscurcie ¹.

Il en est de même d'un essai sur l'*Anarchie et le*

1. C'est aussi dans ce temps qu'elle coopéra à la rédaction d'un recueil périodique intitulé, *Archives politiques, philosophiques et littéraires*, 5 vol. in-8°. Paris, 1817 et 1818.

pouvoir qui, bien qu'écrit à une époque beaucoup plus récente, se rattache naturellement au précédent qu'il complète et qu'il éclaircit. On ne peut manquer d'être frappé de ces deux compositions et de la vigueur d'esprit dont elles offrent la preuve. La première, pleine de vues originales et fécondes, est peut-être quelquefois un peu plus subtile qu'il ne faudrait ; mais la seconde se distingue par une netteté, une justesse d'expression et de pensée qui emporte la persuasion. Toutes deux appartiennent à un fond d'idées assez nouvelles, au moins dans leur application à la politique. Elles montrent que madame Guizot éprouvait le besoin, jusqu'ici plus senti que satisfait, d'appuyer réellement celle-ci sur les mêmes principes que la morale. Aussi ne se préserve-t-elle pas toujours d'une sorte de rigorisme, assez justifié d'ailleurs par le relâchement de principes que les publicistes monarchiques ou démocratiques ont tour à tour porté dans ces matières. Ce qu'elle s'interdit avant tout, c'est la complaisance pour ses propres opinions : on sent qu'elle est comme en défiance de ce qui la flatte, et qu'elle ne choisit pas ses principes pour un but, mais pour eux-mêmes. Au reste le bien n'est jamais contradictoire avec le bien, et la liberté n'a rien à perdre à la vérité.

La politique est une des meilleures écoles pour l'esprit. Elle force à chercher la raison de toutes choses, et ne permet pas cependant de la chercher hors des faits. Ce n'est pas, il s'en faut, l'étude la plus difficile, mais c'est celle qui, bien conduite, donne à l'esprit le plus de fermeté et de prudence ; et celui même qui ne se serait occupé sérieusement que de la politique, en reportant son attention sur d'autres su-

jets, ne pourrait manquer de s'y montrer original et supérieur. Madame Guizot a pu en faire l'expérience.

Au milieu de 1820, son mari sortit des affaires où ses opinions ne trouvaient plus de place. Ce changement de position les touchait peu : il se perdait dans les revers bien autrement graves qui frappaient la cause à laquelle ils avaient consacré les efforts de leur talent. Il les faisait rentrer dans cette condition laborieuse dont madame Guizot avait paru heureuse d'être affranchie. Mais elle accomplissait si facilement, si simplement ce sacrifice que ses plus intimes amis oubliaient de l'en admirer ; on se sentait porté à n'y pas plus songer qu'elle.

Cependant le travail redevenait pour elle une honorable nécessité. Ce qui jadis l'avait aidée à secourir sa mère devait maintenant lui servir à élever son enfant. En 1821, elle publia *l'Ecolier*, roman d'éducation, où chaque page atteste l'élévation et la sévérité de sa raison, au milieu des fictions d'un récit animé, naturel et varié ¹. Ce genre présente d'assez grandes difficultés. Il est à peu près convenu aujourd'hui que la beauté d'un ouvrage d'imagination est indépendante du but moral ; la critique littéraire n'en fait point une des lois de la composition ; mais lorsque le but moral est la raison même du livre, l'esprit est moins libre dans ses créations, le problème se complique d'une donnée de plus. Rien n'est alors plus difficile que d'inventer une fable qui concilie l'inté-

1. *L'Ecolier, ou Raoul et Victor*, 4 vol. in-12. Ouvrage couronné en 1822 par l'Académie française, comme le plus utile aux mœurs.

rêt, la variété, la vérité avec la pureté et la clarté de l'idée morale qui doit être toujours présente et toujours visible. Il faut que rien n'en distraie, que tout y ramène, sans que cependant le récit cesse de captiver la curiosité, l'imagination ou la sympathie. Madame Guizot, qui a constamment réussi à résoudre cette difficulté dans la composition de ses contes, est loin d'avoir échoué dans *l'Écolier*. Cependant c'est la pensée morale plutôt que la partie romanesque qui nous paraît le grand mérite de cet excellent livre. Deux idées générales l'ont inspiré ; aussi peut-on remarquer que le récit est double. L'histoire de Raoul a pour objet d'établir l'inviolabilité des devoirs qui résultent des situations naturelles et la légitimité de de la dépendance où sont placés les enfants à l'égard de leurs parents ou de ceux qui les représentent. L'histoire de Victor est le développement d'une idée que l'on trouvera exposée dans les *Essais sur l'éducation*, publiés avec cette notice ¹. Elle tend à montrer comment une généreuse nature se rachète d'une première faute et parvient, par des efforts soutenus, à trouver dans le sentiment de sa chute un principe de régénération ; leçon vraie et grande, et qui se rattache à l'idée dont madame Guizot fit la règle de sa conduite et la base de ses ouvrages d'éducation ; c'est qu'aucun mal moral n'est sans remède, et que la nature humaine, même sous le poids d'un tort grave, doit se relever et le peut toujours par ses propres forces.

Un épisode de ce même roman, l'histoire de *Marie*

1. Tome II, p. 69 des *Conseils de morale*.

qui, dans le temps, fut très remarquée par celle des sectes chrétiennes qui applique avec le plus de rigueur à la morale l'interprétation absolue du dogme de la rédemption, me paraît rentrer dans la même doctrine. J'en dirai autant de *Nadir*, conte charmant qui fait partie du recueil qu'elle publia deux ans après, et dans lequel, mieux peut-être que dans aucun autre ouvrage, elle a su prêter aux leçons de la raison le voile et l'attrait d'une fiction agréable et naturelle¹.

Cependant ces diverses publications n'étaient, pour ainsi dire, que des fragments. On retrouvait dans toutes le même esprit; dans toutes on entrevoyait que les idées de l'auteur étaient liées entre elles, et l'on se croyait le droit d'attendre de madame Guizot un livre qui les résumât et les établît dans leur ensemble. Ce livre devait paraître en effet, et, en la plaçant au premier rang des moralistes, donner la théorie de l'éducation que dès longtemps chacun de ses écrits semblait promettre. Les *Lettres de famille sur l'éducation domestique*² sont le véritable monument de l'esprit de madame Guizot. Dans cet ouvrage, sous une forme libre qui, en apparence, n'a rien de systématique, qui admet naturellement les exemples, les détails, les digressions, elle traite les plus grandes questions de la philosophie morale, et montre, par des applications, comment les vérités générales doivent régler la vie réelle et pénétrer dans la jeune raison des enfants. L'excellence du livre est dans l'union

1. *Nouveaux contes*, 2 vol. in-12, 1823.

2. 2 vol. in-8°, 1826. Ouvrage couronné en 1827 par l'Académie française, comme le plus utile aux mœurs.

d'une grande sévérité de principes avec une parfaite liberté d'esprit ; c'est par là qu'il offre une fidèle image de celle qui l'a composé. Rien n'y est accordé à de vaines bienséances, à d'arbitraires conventions ; rien n'y porte l'empreinte de cette indulgence sentimentale qui, de nos jours, passe trop souvent des romans dans la morale. C'est un livre où tout est pris dans le vrai. Mais si les principes sont d'un philosophe, quel autre qu'une femme aurait pu trouver ces vues de détail si fines et si variées, ces observations délicates, dictées par une connaissance si ingénieuse du monde et des enfants, ces traits de sentiment qui trahissent et provoquent l'émotion ? Quel autre qu'une femme, quel autre qu'une mère aurait pu rendre la raison si sensible et l'attendrir sans pourtant l'altérer ?

J'ai dit que les principes étaient d'un philosophe. En effet, la morale du livre est pure, élevée, sévère, et ne s'appuie ni sur la sympathie, ni sur l'intérêt, ni sur le dogme ; elle ne se fonde que sur elle-même, et ne prétend tenir sa puissance que de ses droits ; c'est dire qu'elle est philosophique. Répétons ce mot, afin qu'il soit compris. La morale est philosophique lorsqu'elle est raisonnée, lorsqu'elle ne se réclame d'aucune autorité étrangère à sa nature. Ceci suppose qu'elle n'est ni une convention, ni une émotion, et qu'elle est autre chose que la religion.

Mais, pour être philosophique, il ne suit pas qu'elle ne puisse être religieuse. De même qu'elle touche le cœur, qu'elle se lie à l'ordre sans relever ni du sentiment ni de l'intérêt, elle peut faire alliance avec la religion, sans dépendre d'elle : à vrai dire, elle s'en distingue plutôt qu'elle ne s'en sépare, et toutes deux, dégagées du vain appareil des formules, peuvent, d'un

commun accord, régner dans l'âme et gouverner la conduite. Le livre de madame Guizot en offre plus d'une preuve ; mais elle-même en était un exemple plus remarquable encore.

Le principe obligatoire de la morale n'est pas dans la religion ; mais dans la religion peut-être se découvrent l'origine et la fin dernière de la morale. Madame Guizot ne voulait ni les opposer ni les confondre ; elle tenta de les unir : une vertu sans foi, une piété sans conscience ne pouvait la satisfaire ; elle travailla sans relâche à tout concilier, et ses efforts obtinrent leur récompense, le repos de l'âme.

Elle n'avait pas ainsi commencé. Élevée vers la fin du dernier siècle, elle n'avait jamais été enchaînée par une foi vive aux dogmes et aux pratiques de la religion établie. L'âge et la réflexion n'avaient pu qu'affaiblir et rompre enfin le lien fragile qui l'y rattachait encore. Sa raison inclina d'abord vers un doute général ; mais ce doute ne fut jamais chez elle de l'indifférence. Son esprit chercha toujours à se créer des croyances qui réunissent la solidité et la pureté ; toujours la pensée de la Providence lui demeura présente. Soutenue, calmée, consolée par elle, même au milieu d'une assez grande incertitude d'idées, elle avait conservé le besoin et l'habitude de s'élever à la Divinité par la prière. Sur ce point comme sur quelques autres, il y eut longtemps en elle un défaut d'accord. Son âme, naturellement religieuse, était restée telle sous l'influence du malheur et de l'isolement, tandis que sa raison, toujours exacte et difficile, cherchant querelle à tous les préjugés, n'avait pu réussir à les remplacer par des croyances où elle pût se reposer avec la sécurité de la conviction.

Religieuse par le sentiment, elle ne l'était point par la pensée. Cette situation d'âme est bien décrite dans une lettre qui a vingt ans de date : « Ce ne sont point, » dit-elle, les lectures religieuses qui donneraient de » la paix à mon âme. Je me connais; la paix de l'âme » ne peut me venir que d'un recours direct au ciel. » Croyez-vous que j'eusse résisté aux peines de ma » vie, si la prière n'eût souvent calmé mes agitations » ou soutenu ma force? Depuis quinze ans je souffre; » depuis quinze ans la prière a été pour moi le vrai, » le seul calmant de la souffrance. Si les idées reli- » gieuses ne m'ont jamais donné toute cette paix qui » serait nécessaire à mon âme, c'est que ma situation » ne l'a jamais permis. N'imputez pas mes agitations » à mon caractère; il n'est pas naturellement agité; » j'ai toujours été et je suis plus que jamais amie du » repos; j'y aspire comme au but de toutes mes espé- » rances, et j'en jouirais avec une plénitude que per- » sonne peut-être ne peut concevoir. Mais ne croyez » pas que des méditations habituelles sur les grandes » vérités dont vous voudriez que je me pusse entretenir » soient le meilleur moyen de me donner du calme : » je n'ai point d'éloignement pour la méditation, j'y » suis même portée, et j'y trouve mon plus doux tra- » vail; mais à condition que mon esprit seul y sera » engagé, qu'elle ne portera pas sur des sujets où j'aie » le moindre intérêt personnel. Dès que le sujet me » touche, la méditation se mêle pour moi de crainte; » soit vivacité de mon imagination, soit faiblesse de » mon âme, je me livre avec une telle ardeur à la » contemplation d'une idée qui m'est chère, que bien- » tôt fatiguée, je retombe dans le trouble et l'abatte- » ment. Dans la situation la plus heureuse, ce serait

» pour moi une imprudence de contempler trop assidûment mon bonheur; j'arriverais bientôt à la crainte de le perdre. Dans la plus douce contemplation des vérités religieuses, je rencontrerais bientôt le sentiment du doute, non par incertitude de ma conviction, mais par cette faiblesse qui ne laisserait pas subsister dans mon âme la tranquille certitude d'une chose nécessaire à mon bonheur. Telle je suis; la moindre crainte offerte à mon imagination, quand même ma raison en connaît l'absurdité, enfante sur-le-champ une image de la réalité si vive, si puissante, que j'en suis toute bouleversée, comme je pleure amèrement à une tragédie dont je sais parfaitement l'illusion. Tout ce que je puis, c'est de ne pas soumettre mes actions à ces émotions extravagantes, de les juger et de leur résister au moment même où elles m'assiègent. Mais cela ne sert qu'à ma conduite; pour mon bonheur, je ne puis rien de plus que porter mon esprit sur des sujets étrangers à ce qui me trouble. C'est là l'art qui m'a soutenue toute ma vie, avec l'aide des occupations forcées qui m'enlevaient à mes intérêts personnels. Vous le voyez, les sentiments religieux peuvent beaucoup plus pour la paix de mon âme que les occupations religieuses; et quant aux sentiments religieux, vous le savez, ils sont dans mon cœur, ils accompagnent toutes mes pensées, se mêlent à toutes mes actions, sont l'unique appui de mes espérances. Toujours en présence de Dieu, il me semble que je m'entretiens constamment avec lui de tous mes intérêts; et qui en prendra soin, si ce n'est lui? Je n'ai, il est vrai, jamais rien fait pour lui; gouvernée toute ma vie par des circonstances impérieuses, j'ai agi de mon

» mieux en obéissant à la nécessité et à mon caractè-
 » re. Ce que j'ai fait de bien, je ne l'ai point fait
 » pour Dieu, ou dans la vue de devenir bonne, mais
 » parce que je ne pouvais faire autrement. J'ai si peu
 » l'habitude de me considérer moi-même en pensant
 » à Dieu, que j'ai peine à me figurer qu'il soit offensé
 » de mes fautes ; aussi je lui demande moins son par-
 » don que son secours pour n'y pas retomber ; il est
 » à mes yeux mon protecteur bien plus que mon
 » créancier, et je me confie en lui plus que je ne le
 » crains. Que puis-je faire de plus ? Ma religion est
 » active comme mon caractère ; elle s'associe aux in-
 » térêts que je suis obligée de soigner ; elle m'aide à
 » supporter les fardeaux de la vie plutôt qu'à m'en
 » décharger ; mais puis-je, dois-je m'en décourager ?
 » Un temps viendra peut-être où ils diminueront ;
 » peut-être obtiendrai-je ce calme de l'âme que je me
 » suis toujours efforcée de conquérir ou de conserver,
 » mais que rien ne peut donner au milieu de certains
 » sujets de tourment, dont l'habitude est difficile à
 » écarter quand ils ont agité la vie entière. »

Quinze ans plus tard, toutes ces inquiétudes un peu subtiles, et qui cependant attestent un esprit doué de facultés supérieures à ses opinions, s'évanouissaient à vue d'œil, et une paix profonde s'établissait dans cette âme plus facilement agitée qu'elle ne le voulait croire. Tel est l'empire de la raison et du bonheur. Madame Guizot, dans une situation fixée, dominée par une affection qui unissait la vivacité de la passion au calme du devoir, ramenée par l'étude, par la réflexion, par de tendres et graves conseils, à ces idées fortes et pures qui seules apaisent les tourments de l'esprit, vit se former en elle l'indissoluble alliance des senti-

ments et des opinions, des besoins du cœur et des exigences de la raison; et sans revenir jamais aux croyances pratiques des religions établies, elle s'éleva par elle-même à une foi non moins vive et non moins sévère, qui ne touchait pas moins son cœur et ne gouvernait pas moins sa conscience que les dogmes les plus puissants des traditions sacrées. Elle sentit enfin et elle prouva qu'une vie dégagée d'observances peut être encore toute pleine de Dieu. Est-il un rite, est-il un symbole qui puisse nous rapprocher de lui plus que la prière et la vertu ?

Telle était la piété de madame Guizot, et c'est dans cette disposition d'âme que l'ont trouvée la maladie et la mort. Son dernier ouvrage avait été composé rapidement et au milieu des souffrances d'une santé qui s'altérait visiblement. En l'achevant, elle semblait avoir atteint le terme de ses forces. Il est rare que des facultés supérieures se rencontrent dans une femme, sans qu'un tel fardeau l'accable; la femme la plus distinguée reste encore un être faible, et madame Guizot l'était plus que son caractère et que sa raison. Quelque paisible que fût sa vie, elle l'animait du feu de son âme, et se consumait en quelque sorte au sein du bonheur et du repos. Atteinte d'une maladie profonde et lente, nous la vîmes s'affaiblir chaque jour, mais non s'abattre. Pendant près d'une année, elle lutta contre le mal, elle s'efforça de le vaincre ou de le conjurer : alors, comme toujours, elle mettait dans la résistance son devoir et son espérance; mais enfin elle reconnut la vanité de ses efforts, elle comprit que son arrêt était porté; elle s'y soumit sans pâlir, et dès ce moment sa résignation fut entière. Entourée des soins les plus dévoués et les plus ten-

dres, touchée et reconnaissante de l'amour même dont elle était le plus assurée, également soutenue par la raison et par la foi, elle ne songea plus qu'à mourir. Dans les intervalles de ses douleurs, elle s'entretenait encore des vérités qui avaient éclairé et guidé sa vie. On eût dit que son âme se retirait peu à peu de ses organes détruits, et se recueillait tout entière pour paraître pure et vivante devant Dieu.

Le 30 juillet 1827, elle fit à son mari, à son fils, à sa famille, de tendres et tranquilles adieux; elle annonça qu'elle sentait sa fin prochaine. Le 1^{er} août, à dix heures du matin, elle pria son mari de lui faire quelque lecture; il lui lut une lettre de Fénelon pour une personne malade; il commença un sermon de Bossuet sur l'immortalité de l'âme. Au milieu du sermon, elle expira.

Ainsi se vérifia une prédiction ou une espérance dont elle aimait à s'entretenir. Presque toujours obsédée de soins et de travaux, elle n'en négligeait aucun, et s'y livrait avec un dévouement sans cesse renaissant, comme si une réserve inépuisable de bonheur et de paix lui eût été assurée : « C'est sur le besoin » d'un avenir immuable que je voyage sans relâche, » disait-elle, et que je finirai par passer d'un monde » dans l'autre. Aussi je m'attends dans mes derniers » jours à des clartés qui me rendront ce passage facile et certain. » (Lettre écrite en 1822.)

Si le christianisme n'était que la foi dans la Providence et dans le céleste avenir; s'il n'admettait d'autre mystère que la divine origine, la divine règle, la divine fin de notre nature; s'il ne voulait d'autre culte que la prière et d'autre tradition que la révélation sur la terre de l'éternelle vérité; si enfin l'Évangile,

interprété par la raison, était le christianisme, on pourrait dire que madame Guizot était chrétienne. Quelle qu'elle fût, sa foi n'était point une simple formule; elle dominait ses pensées, ses sentiments, sa vie, et sa mort même en a donné la preuve visible. Elle voulut être ensevelie selon le rite de l'église réformée. C'est la religion dans laquelle est né son mari; c'est le seul culte dont les cérémonies funèbres n'aient rien d'absolument contraire à la croyance qu'elle professait. Il lui importait de n'être point confondue avec les incrédules; elle voulait qu'on sût qu'elle était religieuse. Ni son cœur ni son esprit ne lui faisaient éprouver le besoin d'être quelque chose de plus.

Il me reste bien peu à ajouter; il me semble n'avoir oublié aucun des traits dont se compose l'image que le temps n'effacera point du souvenir des amis de madame Guizot; mais lorsqu'on écrit, on est forcé de tout considérer séparément, et pour faire connaître une personne, de décomposer cet ensemble qui constitue l'individualité dans sa grâce et dans sa liberté. En rappelant successivement les qualités et les opinions de madame Guizot, en comparant sans cesse sa destinée à sa nature, il semble qu'on expose un système; mais on ne reproduit pas le mouvement et l'accord de toute la personne, on ne rétablit point cette unité de la nature, qui conciliait en elle tant de diversités et presque de contrastes. Ainsi rien n'était perdu, rien n'était indifférent dans cette noble vie; tout y avait un but, un prix, une règle; et cependant le bon principe avait tellement pris possession de son âme, qu'elle lui obéissait sans effort, et semblait, en remplissant des devoirs, céder à des penchants. La

raison ne lui avait donné ni froideur ni contrainte ; forte dans la souffrance, elle était sensible et presque faible au bonheur ; elle goûtait avec vivacité les vrais biens de l'existence ; les plaisirs les plus simples lui causaient une joie d'enfant. Presque toujours privée de loisir et d'abandon, enchaînée à l'étude, confinée dans les villes, elle ne pouvait respirer l'air des champs sans une sorte d'ivresse. Les jouissances des arts, celles de la nature, excitaient en elle une véritable émotion. Nul n'a mieux justifié ces paroles, qui sont, je crois, de Rousseau¹ : « Les mœurs sévères » conservent les affections sensibles. »

La notion du devoir lui était toujours présente ; elle l'appliquait avec vigueur à la solution des questions morales ; l'injustice lui inspirait une indignation, l'immoralité un dégoût qu'elle ne savait pas contenir, et, chose remarquable, il lui était comme impossible d'affliger personne. La peine, même méritée, n'excitait plus que sa pitié, dès qu'elle en était témoin, et sa bonté désarmait sa raison. Mais c'étaient surtout les souffrances des âmes fortes qui obtenaient sa compassion la plus profonde ; dans leurs douleurs elle reconnaissait les siennes, et il lui semblait déjà les partager.

Il y a tant d'esprit dans les ouvrages de madame Guizot, qu'il est comme superflu de parler de ce qu'elle en montrait dans la conversation. La sienne frappait dès l'abord par l'originalité ; elle surprenait quelquefois, au point qu'il fallait s'y accoutumer pour s'y plaire. Mais avec un peu d'expérience, on s'apercevait vite que, bien que son langage ne fût celui de

1. Non, de madame de Staël.

personne, elle savait tout comprendre, et arrivait par des voies peut-être détournées, mais assurées, à l'intelligence de tout ce qui était vrai, à la sympathie pour tout ce qui était bon. En elle, tout venait d'elle; elle ne répétait rien, elle n'empruntait rien, même à la lecture; aucun livre ne lui plaisait, s'il ne la faisait penser; elle avait besoin d'un travail nouveau pour s'approprier jusqu'aux idées communes; elle ne se rendait à une opinion qu'après en avoir elle-même trouvé les motifs, et ne l'acceptait que marquée de son sceau. Les raisons qui déterminaient son esprit n'étaient pas toujours les plus naturelles, mais elles étaient *siennes*, comme celles de Montaigne. Pour atteindre à la vérité, elle ne choisissait pas toujours les procédés les plus simples, mais enfin elle y atteignait, et son esprit ne prenait de repos qu'après l'avoir touchée. Alors toute résistance disparaissait; point de lutte en elle, point de désaccord; elle se soumettait sans retour. Sa raison semblait disposer de sa volonté : la vérité régnait sur elle de droit divin. Ce mérite est rare; c'est peut-être la dernière ambition du philosophe. Partout il faut l'admirer et la chérir, cette immuable harmonie de la raison et du cœur; mais est-elle jamais plus digne d'admiration et d'amour qu'alors qu'elle unit la raison d'un sage et le cœur d'une femme?

FRAGMENT DE LA NOTICE DE M. SAINTE-BEUVE

SUR MADAME GUIZOT

M. Suard avait fondé *le Publiciste* vers 1801. Ce que M. Guizot a si bien dit¹ sur le salon et la société de cet académicien distingué se peut appliquer tout à fait à la feuille qui exprimait les opinions de son monde avec modération, urbanité, et d'un ton de liberté honnête. La philosophie du dix-huitième siècle, « éclairée ou intimidée par la Révolution, » a dit M. de Rémusat, formait l'esprit de ce recueil. La *Décade*, qui allait tout à l'heure devenir impossible, représentait cette philosophie dans ce qui lui restait d'ardeur non découragée et de prosélytisme, dans son ensemble systématique et ses doctrines générales, et embrassait à la fois la politique, la religion, l'idéologie, la littérature. Le *Journal des Débats* relevait sur tous les points la bannière opposée. M. Suard, l'abbé Morellet et leurs amis, qui étaient des partisans du dix-huitième siècle et non de la Révolution, qui s'arrêtaient volontiers à d'Alembert sans passer

1. *Revue française*, septembre 1829.

à Condorcet, et demeuraient pratiquement fidèles à leurs habitudes d'esprit et à leurs goûts fins d'autrefois, ne se trouvaient pas réellement représentés par la *Décade*, et se trouvaient chaque matin soulevés et indignés, autant qu'ils pouvaient l'être, par les diatribes et les palinodies du *Journal des Débats* ou du *Mercur*. Mlle de Meulan, introduite au *Publiciste*, dès l'origine, par l'amitié de M. Suard, y rencontrait donc une nuance suffisamment conforme à celle de sa pensée et un cadre commode à des essais de plus d'un genre. Elle ne tarda pas à y exceller. Durant près de dix ans qu'elle écrivit dans cette feuille sur toutes sortes de sujets, sur la morale, la société, la littérature, les spectacles, les romans, etc., etc., on ne saurait se faire une idée, à moins de parcourir les articles mêmes, du talent varié, de la fécondité et de la justesse originale qu'elle déploya. Tantôt anonyme, le plus souvent signant de l'initiale P., quelquefois de l'initiale R., ou sous une infinité d'autres; tantôt se répondant par un personnage emprunté et controversant avec elle-même, attaquant vivement les Geoffroy, les Fiévée, M. de la Harpe, M. de Bonald (car elle aimait la polémique et ne s'y épargnait pas;) reprenant et jugeant, à l'occasion de quelque éloge académique ou de quelque réimpression, Vauvenargues, Boileau, Fénelon, Duclos, Mme de Sévigné, Mme de La Fayette, Mme des Houlières, Ninon, Mme du Châtelet; ne manquant pas de les venger des sottises atteintes; caractérisant au passage Collin d'Harleville, Beaumarchais, Picard, Mme Cottin, Mme de Souza; dissertant de l'élégie, ou bien morigénant doucement Mme de Genlis, sa verve de raison ne se ralentit point à tant d'emplois et ne s'é-

gare jamais aux vaines phrases. Elle a dit quelque part de la raison chez Boileau : « C'était en lui un » organe délicat, prompt, irritable, blessé d'un mauvais sens comme une oreille sensible l'est d'un mauvais son, et se soulevant comme une partie offensée sitôt que quelque chose venait à la choquer. » Il y a un peu de cette vivacité, de cette vigilance de raison, en Mlle de Meulan, durant la période si active où nous l'allons suivre. Tout ce côté d'elle, ce côté de critique littéraire, de polémique philosophique, n'est pas connu autant qu'il le faudrait. Les deux volumes, intitulés *Conseils de Morale*, ont été presque en entier formés de pages extraites çà et là dans ses articles, de débuts piquants et originaux de feuilletons à propos de quelque comédie du temps oubliée; mais on a laissé en dehors ses jugements sur les auteurs. En parcourant avec un inexprimable intérêt ces feuilles nombreuses réunies par la piété domestique, il nous est venu le désir qu'un volume encore d'extraits, un volume plus littéraire que les *Conseils de Morale*, et conservant sans façon le cachet primitif, pût s'y ajouter et mettre en lumière, ou du moins sauver d'un entier oubli, tant de jugements une fois portés avec rectitude et finesse, plus d'un trait précis qu'on devra moins bien redire en parlant des mêmes choses, et plus d'un qu'on ne redira pas.

Un endroit du premier roman de Mlle de Meulan *Les Contradictions* montre bien à quel point sa pensée allait d'elle seule et se formait en toutes choses ses propres jugements. C'est lorsque Pierre, le domestique du héros, encouragé par le médiocre enthousiasme de son maître devant la colonnade du Louvre, lui

dit : « C'est beau sûrement; mais, avec la permission » de Monsieur, on le trouve surtout ainsi parce qu'il » faut venir de loin. Car, pour moi, j'aime beaucoup » mieux notre église, qui a différents dessins et des » figures dans des niches, que ces colonnes toutes » semblables et qui ne signifient rien. » Cette opinion sur le gothique, énoncée en l'an VII par la bouche de Pierre, a-t-elle d'autre portée que celle d'une boutade piquante? Je ne l'oserais dire. Mais je retrouve plus tard Mlle de Meulan qui arrive à des opinions également neuves et justes en matière de poésie, par suite de cette même indépendance et droiture de raison. Dans deux feuilletons de novembre 1808, *sur l'Usage des Expressions communes en Poésie*, le critique, partant d'un vers de *Baudouin*, où M. Lemerrier avait mis *chevaux* au lieu de *coursiers*, essaye de déterminer les conditions selon lesquelles on peut introduire en vers les expressions communes. Dans un autre feuilleton de mars 1809, sur le *Christophe Colomb* de ce même auteur aujourd'hui si arrêté, si négatif, et qui était alors en veine de susciter toutes les questions nouvelles, le critique discute encore le mélange du comique et du tragique. Aucun faux scrupule, aucune tradition superstitieuse ne gêne sa raison sagace dans ce délicat examen. Ce n'est ni par le côté pittoresque, ni par les grands effets de contraste dramatique qu'elle traite les choses; elle ne fait pas, selon moi, la part suffisante aux ressources infinies du talent et à l'imprévu de l'art. Mais à chaque mot, on sent une personne d'idées, de goût sain et ingénieux, sans préjugés, allant au fond et *rationaliste* éclairée en toute matière.

Les premiers articles que Mlle de Meulan donna au

Publiciste furent recueillis et réimprimés vers 1802 en un petit volume in-12, qui n'a pas été mis en vente. Ils trouvèrent place aussi dans les volumes de *Mélanges* que publia vers ce temps M. Suard¹. C'est à cette occasion que Mme de Staël, toujours empressée et en frais de bon cœur pour le mérite naissant, écrivait à cet académicien : « J'ai lu avec un plaisir » infini plusieurs morceaux de vos *Mélanges*, et je » n'ai pas besoin de vous dire à quelle distance je » trouvais ceux signés P. de tous les autres. Mais » dites-moi, je vous prie, si c'est Mlle de Meulan qui » a écrit le morceau sur Vauvenargues et celui sur » le Thibet, les Anglais, etc. C'est tellement supé- » rieur, même à beaucoup d'esprit, dans une femme, » que j'ai cru vous y reconnaître. » Ce dut être d'après la réponse qu'elle reçut de M. Suard, que Mme de Staël écrivit à Mlle de Meulan pour lui offrir les sentiments d'une amie et la prier de vouloir bien user d'elle comme d'un banquier qui lui demandait la préférence. Mlle de Meulan n'accepta de ces avances que le parfum bienveillant qui s'en exhalait. Dans ces premiers articles d'elle, il avait été question de Mme de Staël ; à propos d'une phrase de l'auteur de *Malvina*, de Mme Cottin qui semblait dénier à son sexe la faculté d'écrire aucun ouvrage philosophique, le critique rappelait l'ouvrage récent de Mme de Staël

1. M. Suard publia d'abord trois volumes de *Mélanges* (1803), puis deux nouveaux, en tout cinq. En tête des deux derniers (1804), il a soin d'avertir qu'une très grande partie des pièces qui les composent sont de la même main qui avait signé P. dans les premiers. M. de Barante m'assure que la plus considérable de ces pièces, l'*Histoire du Théâtre français*, est en effet de Mlle de Meulan.

sur *La Littérature* et en prenait occasion d'en louer plus d'un passage, de relever plus d'un censeur et de toucher à son tour quelques points avec une réserve sentie. Mme de Staël, qui y recevait d'ingénieux conseils tel que celui par exemple d'être plus sensible au concert qu'au bruit des louanges, n'en eut pas moins, comme nous voyons, une reconnaissance qui honore son cœur de même que ces conseils honoraient la raison digne et fine de Mlle de Meulan.

Atala était appréciée dans un article par ce critique si intelligent et si mûr au début, avec une admiration tempérée de très judicieuses remarques. Et tout à côté de cet hommage rendu au vrai talent dans les rangs de la cause religieuse, Mlle de Meulan remettait à leur place le *citoyen* La Harpe et le *citoyen* Vauxcelles, qui avaient pris sujet d'un article d'elle sur *l'Éducation des Filles* de Fénelon, pour se livrer l'un en plein Lycée, l'autre je ne sais où, à la déclamation d'usage sur le *fanatisme d'irreligion* et aux autres lieux-communs qui faisaient explosion alors. Dans une lettre à un ami qu'elle supposait méditant une brochure en faveur des philosophes, elle lui demande spirituellement *pourquoi une brochure?* « Est-
 » ce pour prouver que Voltaire est un grand poète et
 » *Zaire* une pièce touchante, ou bien que le mot de
 » *philosophe* n'est pas exactement le synonyme de
 » *septembriseur?* » Et de ce ton de *douairière du Marais* qu'elle affectionne : « La manie de votre âge,
 » dit-elle en terminant, est de vouloir faire entendre
 » la raison aux hommes : l'expérience du mien en-
 » seigne qu'il est plus sûr de les y laisser revenir ;
 » que le temps les ramène d'ordinaire à la raison et
 » à la vérité ; mais que la raison et la vérité n'ont

» presque jamais convaincu personne. » Cet esprit si expérimenté et si sûr, qui débute par où d'autres sages finissent, patience ! nous le verrons se développer avec les ans d'une étonnante manière, dans le sens de la foi, de l'enthousiasme et de la tendresse. Ces âmes économes de passion et bien conservées ont des retours d'élévation et de chaleur aux saisons où les autres, d'abord dissipées, faiblissent ; les nobles et tardives passions leur sortent souvent de dessous la raison profonde, comme le pur froment des derniers greniers du sage se verse dans la disette et dans l'hiver de tous. Ainsi de celle dont nous parlons : elle commence du ton de Duclos, elle finira en se faisant lire Bossuet. Mais n'anticipons pas.

Dès les premiers feuilletons du *Publiciste*, à la date de floréal an X, sous le titre de *Pensées détachées*, s'en trouvent quelques-unes du cachet le plus net, du tour le mieux creusé, — très-fines à la fois et très-étendues, très-piquantes et très-générales ; par exemple :
 » Un mot spirituel n'a de mérite pour nous que
 » lorsqu'il nous présente une idée que nous n'avions
 » pas conçue ; et un mot de sensibilité, lorsqu'il nous
 » retrace un sentiment que nous avons éprouvé : c'est
 » la différence d'une nouvelle connaissance à un an-
 » cien ami. » Et cette autre : « La gloire est le su-
 » perflu de l'honneur ; et, comme tout autre espèce
 » de superflu, celui-là s'acquiert souvent aux dépens
 » du nécessaire. — L'honneur est moins sévère que
 » la vertu ; la gloire est plus facile à contenter que
 » l'honneur : c'est que, plus un homme nous éblouit
 » par sa libéralité, moins nous songeons à demander
 » s'il a payé ses dettes. » Elle entre à tout moment
 dans le vrai par le paradoxal, dans le sensé par le

piquant, par la pointe pour ainsi dire ; il y a du Sénèque dans cette première allure de son esprit, du Sénèque avec bien moins d'imagination et de couleur, mais avec bien plus de sûreté au fond et de justesse ; une sorte d'*humour* y donne l'accent. Elle aime à citer le philosophe Lichtenberg. Beaucoup de ces feuilletons sont autant de petites œuvres charmantes, faisant un ensemble, se répondant l'un à l'autre par des situations qu'elle imagine, par des correspondances qu'elle se suggère. Elle sait s'y créer une forme, comme on dit. Mais son esprit ne se réservait pas à de certains jours. Bien des pensées durables, recueillies dans les *Conseils de Morale*, ont été discernées et tirées du milieu de quelque article sur un fade roman, sur un plat vaudeville ; elles y naissaient tout à coup comme une fleur dans la fente d'un mur (1). Ces nombreuses pensées, qui ne se contrariaient jamais parce qu'elles étaient justes, et qui même se rejoignaient à une certaine profondeur dans l'esprit de Mlle de Meulan, composaient pour elle une vue du

1. « Les amours de la jeunesse ont besoin d'un peu de surprise, comme celles qui viennent ensuite ont besoin d'un peu d'habitude. » (15 thermidor an XIII, à propos d'un roman, *Julie de Saint-Olmont*.)

« L'amour, la jeunesse, les doux sentiments de la nature offrent bien autant de chances de vie que de mort, autant de consolation que de malheur, On ne succombe au regret que lorsqu'il n'existe plus aucun sentiment capable de vous en distraire : et celui qui perd ce qu'il aime le mieux n'en mourra point, s'il aime encore quelque chose. » (12 prairial an XII, à propos d'un conte de Mme de Genlis.)

« Une femme arrivée au terme de la jeunesse ne doit plus supposer qu'elle puisse avoir commerce avec les passions, fût-ce même pour les vaincre ; on sent que sa force doit être dans le calme, et non dans le courage. » (19 avril 1806.)

monde et de la société plutôt qu'un ensemble philosophique sur l'âme et ses lois. Une femme qui a soutenu avec honneur un nom illustre, Mme de Condorcet, de quinze ans environ l'aînée de Mlle de Meulan, et qui se rattachait plus directement au monde de la *Décade*, tentait vers cette époque, dans ses *Lettres à Cabanis sur la Sympathie*, une analyse, à proprement parler philosophique, sur les divers sentiments humains. Dans cet essai trop peu connu, il serait possible de noter quelque trait qui se rapprocherait du genre de Mlle de Meulan, celui-ci, par exemple, que « l'esprit est comme ces instruments » qui surchargent et fatiguent la main qui les porte » sans en faire usage. » Mais, en général, la méthode est distincte et même opposée. Une certaine passion, comme chez Helvétius, du bonheur universel, une croyance animée au vrai et un zèle de le produire (qui n'était pas encore venu à Mlle de Meulan), émeuvent cette lente analyse, circulent en ces pages abstraites, y mêlent en maints endroits la sensibilité et une sorte d'éloquence qui touche d'autant mieux qu'elle est plus contenue. Que le portrait de l'homme bienveillant et sensible a d'attrait austère ! Et toutes les fois qu'elle a à s'occuper de l'amour, avec quelle complaisance grave et triste elle le fait ! et comme *cette coupe enchantée* qui termine trahit bien l'irrémissible regret jusqu'au sein des spéculations de la sagesse ! Mme de Condorcet avait reçu la passion et le flambeau du dix-huitième siècle : Mlle de Meulan n'en avait que le ton, le tour, certaines habitudes de juger et dire ; la passion, à elle, devait lui venir d'ailleurs.

Il serait agréable, à coup sûr, mais trop minutieux

et trop long, de relever dans les articles non recueillis de madame Guizot la quantité de droites et fines observations dont elle a marqué chaque auteur. Quoique la critique littéraire ne soit jamais le principal pour elle, elle y a laissé des traces que je regretterais de voir effacées et perdues pour toujours. Duclos n'a jamais été mieux atteint de tout point que dans un feuillet du 6 août 1810 : Boileau est placé à son vrai degré de supériorité en plusieurs feuillets de pluviôse an XIII. Elle n'était pas, comme esprit, sans quelque rapport avec lui, Boileau, sauf la prédominance, en elle, du côté de moraliste sur le côté littéraire. Elle savait à merveille la littérature anglaise et en possédait les poètes, les philosophes; on la pourrait rapprocher elle-même d'Addison et de Johnson, ces grands critiques moralistes. Je trouve, en juillet et en août 1809, des articles d'elle sur Collin d'Harleville; elle distingue en son talent deux époques diverses séparées par la Révolution, l'une marquée par des succès, l'autre par des revers; dans cette dernière, Collin, très frappé du bouleversement des mœurs, essaya de les peindre et y échoua : « Car, dit-elle, ce n'était point la société que Collin d'Harleville était destiné à peindre; ses observations portent plutôt au dedans qu'au dehors de lui-même : il peint ce qu'il a senti plutôt que ce qu'il a vu, etc. » Le nom de Collin d'Harleville restera dans l'histoire littéraire, et on courrait risque, en ignorant ce jugement d'un coup d'œil si sûr, de voir et de dire moins juste à son sujet. — On réimprimait et on publiait alors, vers 1806, chez Léopold Collin, une quantité de lettres du dix-septième et du commencement du dix-huitième siècle, de mademoiselle de Montpensier,

de Ninon, de madame de Coulanges, de mademoiselle de Launay, etc.; mademoiselle de Meulan en parle comme l'eût fait une d'entre elles, comme une de leurs contemporaines, un peu tardive. Elle dit de madame Des Houlières : « Ses idylles n'ont peut-être » d'autre défaut que de vouloir absolument être des » idylles... Elle a mis de l'esprit partout et des fleurs » où elle a pu. » — « Le talent de madame Cottin ne » permet guère de le juger, dit-elle, que lorsque les » émotions qu'elle a fait naître sont passées, et ces » émotions durent longtemps. » Elle dit du style de madame de Genlis qu'*il est toujours bien et jamais mieux*¹. Avec tant de qualités délicates et ingénieuses, qui faisaient d'elle une dernière héritière de madame de Lambert, elle avait des qualités fortes; la polémique ne l'effrayait pas; les coups qu'elle y portait, dans sa politesse railleuse, étaient plus rudes que ceux que le poète attribue à Herminie. — Que de fois elle s'est plu à rabattre, avec gaieté et malice, la cuistrie de Geoffroy et consorts, même sur le latin qu'elle savait un peu² ! Mais sa plus mémorable querelle, et

1. Dans le compte rendu de l'*Almanach des Muses* de l'an xiv (1806), Mlle de Meulan distinguait et citait au long une idylle intitulée *Glycère*, et signée *Béranger*, dont elle trouvait le ton naturel et l'idée touchante. Il est piquant que le premier éloge donné au talent de Béranger lui soit venu de ce côté. (On peut voir cette idylle à la page 96, t. I, de l'édition de mes *Portraits contemporains*, 1869.)

2. Mlle de Meulan, comme plusieurs écrivains français distingués, ne tenait à l'antiquité que par une tournure d'esprit *latine*; elle confinait un peu à Sénèque, c'est-à-dire qu'elle touchait l'antiquité par les plus vraiment modernes des anciens. Sa réflexion la portait surtout à remarquer en quoi nous en différons. Dans un article des *Archives littéraires* (tome III,

qui mériterait d'être reproduite, fut celle qu'elle soutint en vendémiaire et brumaire an XIV contre M. de Bonald. L'auteur de *la Législation primitive* avait démontré au long dans *le Mercure*, selon la méthode des esprits violents ou paradoxaux voués aux thèses absolues, qu'il y avait nécessité d'être athée pour quiconque n'était pas chrétien et catholique. Mademoiselle de Meulan, sous le masque du *Disputeur*, releva le raisonneur opiniâtre avec un persiflage amer et sensé :

» Il faut bien se disputer, monsieur : sans cela, la vie
 » a beau être courte, elle serait en vérité trop lon-
 » gue... C'est un trésor pour moi que votre raisonne-
 » ment contre le déisme... Quoi ! monsieur, la vérité
 » nécessairement *dans l'un ou l'autre extrême !* et cela
 » parce qu'une même proposition ne peut être plus ou
 » moins vraie ! etc. » Un défenseur officieux de M. de Bonald intervint pendant la querelle, et, dans des lettres adressées au *Publiciste*, essaya de pallier le paradoxe de son ami et aussi d'inculper le ton de raillerie dont avait usé le *Disputeur*. C'est alors que celui-ci répondit au tout par une dernière et vigoureuse lettre qui s'élève à des accents éloquents. Après avoir cité ce mot d'un ancien, que *toute pensée qui ne peut supporter l'épreuve de la plaisanterie est au moins suspecte*, après avoir rappelé Pascal sur *la Grâce*, Boileau sur *l'Amour de Dieu*, et M. de La Harpe lui-même plaisantant les *Théophilanthropes*, Mademoi-

page 395) : « Les anciens, écrivait-elle, ont dit souvent *rapide comme l'éclair* ; mais, si je me trompe, *rapide comme la pensée* doit être d'une origine moderne. » Sur ce point particulier elle se trompait, comme Boissonade (édit. d'Aristænète, page 318) et Dugas-Montbel (Observations sur l'Iliade, livre XV) l'ont montré par beaucoup d'exemples.

selle de Meulan renvoie à ses adversaires le reproche du danger qu'ils croyaient voir pour les idées religieuses en ces prises à partie trop vives : « Vous traitez dans les journaux ce que vous ne voulez pas qu'on traite à la manière des journaux !... Vous y parlez de la religion ! Qui ne peut en parler comme vous ?... Un homme pourra être l'opprobre de la littérature et se constituer le soutien de la religion ; et les amis de la religion applaudiront ! et il semblera que, trop heureuse qu'on lui trouve des défenseurs, on l'abandonne aux mains qui daignent la servir !... Non, monsieur ; vous réserverez à des discussions, qui ne sont pas faites pour la multitude, des asiles plus inviolables, des voix plus incorruptibles..., etc... ; » et toute la fin de la lettre. Ainsi le combat allait bien à cette âme ; elle naissait à la passion sérieuse du vrai, à la chaleur de la raison.

Il était difficile qu'on ne parlât pas beaucoup dans le monde des articles de Mlle de Meulan, et qu'on n'en parlât pas en divers sens. Un talent si élevé, une franchise de plume si à l'aise en chaque sujet, n'éveillaient pas toujours une bienveillance très sincère. On ne pouvait refuser l'estime à l'écrivain, on se rejetait sur les convenances particulières à la personne. Ces amis qu'on a dans le malheur, et qu'elle a si bien relevés, ces amis de Job, en tout temps les mêmes, la plaignaient assez haut de cette nécessité où elle était, femme et ainsi née, d'écrire des feuilletons, surtout des feuilletons de théâtre. Ennuyée de cette compassion maligne, elle y répondit admirablement, le 18 décembre 1807, par une lettre d'une femme journaliste à un ami : « On censure donc mes feuilletons, mon ami ; c'est en vérité leur

» faire bien de l'honneur; mais la critique s'étend,
» dites-vous, jusque sur moi, sur le parti que j'ai pris
» d'écrire dans un journal, et surtout d'y rendre
» compte des nouveautés théâtrales... Ce reproche
» que l'on me fait, c'est donc que je suis femme, car
» ce ne peut être de ce que je suis journaliste : ceux
» de mes censeurs qui me connaissent savent trop
» bien pourquoi je le suis. Mais ne craindraient-ils
» pas d'avoir un reproche à se faire à eux-mêmes.
» si, par une opinion légèrement énoncée, ils par-
» venaient à m'ôter ou du moins à me rendre plus
» difficile le courage dont j'ai pu avoir besoin pour
« sacrifier, à ce que je regardais comme un devoir,
« des convenances que mon éducation et mes habitu-
» des m'avaient appris à respecter? Je les connais,
» vous le savez, mon ami, ces convenances, qui font
» du rôle de journaliste le plus bizarre peut-être que
» pût choisir une femme, si elle pouvait l'adopter par
» choix... Oh! je vous assure qu'il ne leur paraît pas,
» à vos amis, si ridicule qu'à moi, car ils ne l'ont pas
» vu de si près. S'ils connaissaient comme moi les
» graves intérêts qu'il faut ménager, les importantes
» considérations dont il faut s'occuper, et les risibles
» griefs auxquels il faut répondre, et les hommages
» bien plus risibles qu'il faut recevoir, et tout ce tra-
» cas de petites passions dont la solitude d'une femme
» n'empêche pas que le bruit ne parvienne jusqu'à
» elle; s'ils voyaient au milieu de tout cela un travail
» sans attrait pour l'esprit et sans dédommagement
» pour l'amour-propre, alors je leur permettrais de
» dire ce qu'ils en pensent et de penser, si cela leur
» convenait, que je l'ai entrepris pour mon plaisir.—
» Qu'ils ne songent pourtant pas à m'en plaindre,

» cela serait aussi déraisonnable que de m'en blâmer :

« Ce que j'ai fait, Abner, j'ai cru le devoir faire ;

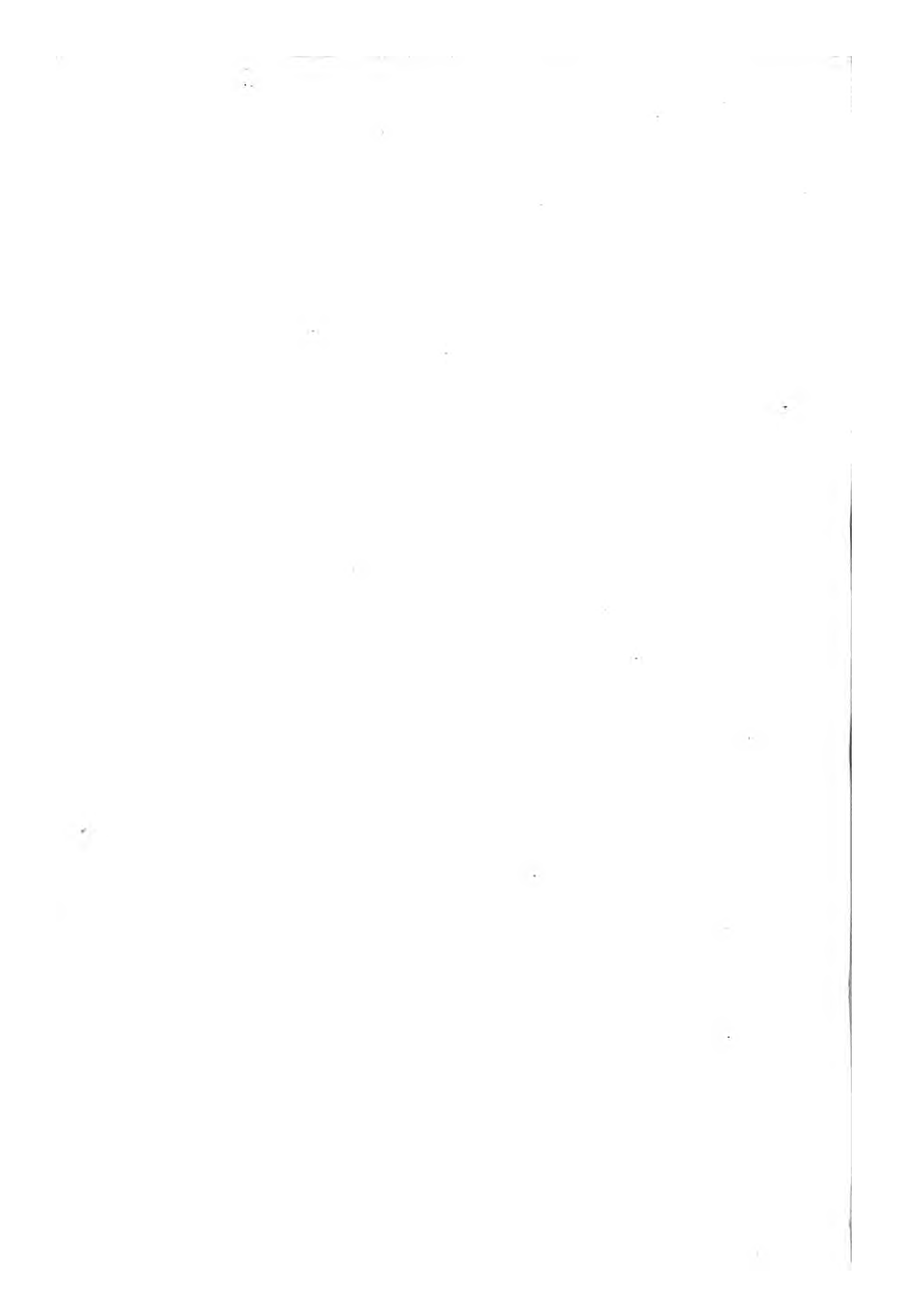
» je le crois encore et ne vois pas de raison pour
» m'affliger maintenant des inconvénients que j'ai
» prévus d'abord sans m'en effrayer. Vous savez avec
» quelle joie je m'y suis soumise, et dans quelle espé-
» rance; vous m'avez peut-être vue même les envisa-
» ger avec quelque fierté, en prenant une résolution
» dont ces inconvénients faisaient le seul mérite. Eh
» bien! rien n'est changé; pourquoi mes sentiments
» le seraient-ils? etc. » Voilà bien la femme sainte-
ment pénétrée des idées de devoir et de travail, telle
que la société nouvelle de plus en plus la réclame,
telle que madame Guizot sera toute sa vie, sortie des
salons oisifs et polis du dix-huitième siècle, et l'exem-
ple de la femme forte, sensée, appliquée, dans le pre-
mier rang de la classe moyenne.

C'est dans le cours de cette longue collaboration
au *Publiciste* qu'eut lieu un incident souvent raconté,
presque romanesque, autant du moins qu'il était pos-
sible entre personnes d'ordre et d'intelligence, et qui
eut des conséquences souveraines sur la destinée de
Mlle de Meulan. Au mois de mars 1807, sous le
coup de nouvelles douleurs domestiques, et dans
un grand dérangement de santé, elle se vit forcée
d'interrompre un moment son travail; mais une let-
tre arrive, qui lui offre des articles qu'on tâchera de
rendre dignes d'elle durant tout le temps de l'inter-
ruption. L'auteur de la lettre non signée, et des
articles qu'après quelque première difficulté elle
agréa avec reconnaissance, était M. Guizot. Très
jeune, obscur encore, il avait entendu parler à

M. Suard de Mlle de Meulan, de sa situation, et il avait écrit. On trouve en effet, dans *le Publiciste* de ces mois, un certain nombre d'articles de mélanges de littérature et de théâtre, signés F. Cette circonstance singulière lia bientôt ces deux esprits éminents, beaucoup plus que le rapport assez inégal des âges et même le désaccord des opinions ne l'eussent probablement permis sans cela. M. Guizot arrivait dans le monde avec des convictions philosophiques, religieuses, très prononcées, et qui avaient quelque chose alors de la rigueur absolue de la jeunesse. Hostile au dix-huitième siècle et à son scepticisme, plus qu'à la Révolution, dont il acceptait les résultats, sauf à les interpréter et à les modifier, il rencontrait une disposition assez contraire chez Mlle de Meulan. Celle-ci, de plus, avait un peu pour idée, nous l'avons vu, « que le temps seul ramène les hommes à la raison et à la vérité; mais que la raison et la vérité » n'ont presque jamais convaincu personne. » Elle disait encore que « la raison, par malheur, n'est faite » que pour les gens raisonnables. » Le jeune homme, sorti de Nîmes et de Genève, ayant gardé des ferveurs du calvinisme une croyance du christianisme unitarien et une sorte d'enthousiasme rationnel, se sentait le devoir et le besoin d'aller à un but, d'y pousser les autres, de convaincre, de faire preuve au dehors de cette pensée avant tout influente et active. En un mot, en se rencontrant tout d'abord, Mlle de Meulan et lui, à une grande élévation d'idées, ils y arrivaient partis d'origines intellectuelles diverses et presque contraires. Il est bien vrai que, durant ces années de long et sérieux travail, Mlle de Meulan avait de plus en plus appris à se vouer au vrai, à le croire utile, à

le défendre, à se passionner au moins indirectement pour lui, en cherchant querelle à toute erreur, et aussi à régler chaque acte de sa vie sévère par l'empire, déjà religieux, de la volonté et de la raison. Ce ne fut pourtant pas le moindre triomphe de l'esprit de M. Guizot que de conquérir, d'échauffer par degrés à ses convictions, à ses espérances, et de renouveler enfin, en se l'associant, cet autre esprit déjà fait, auquel longtemps le cadre de M. Suard avait suffi, et qui semblait avoir atteint sa maturité naturelle dans une originalité piquante.

Au reste, en voyant ce qu'il donna, on conclurait ce que lui-même il reçut. On ne conquiert, on n'occupe si intimement un esprit de la force de Mlle de Meulan, qu'en modifiant le sien propre et en l'assouplissant sur bien des points. Dans ces sortes d'actions réciproques, chacun même tour à tour semble avoir triomphé, selon qu'on examine l'autre. Et ici, tout en gardant la direction dans l'influence, l'esprit victorieux dut subir et ressentir une part essentielle dans le détail, en diminution d'idées absolues, en connaissance précoce du monde et maniement de la société et des hommes.



LE TEMPS PASSÉ

THÉÂTRES

THÉÂTRE FRANÇAIS

REPRISE DE *RODOGUNE*

Corneille et Mlle Raucourt avaient attiré beaucoup de monde. On peut les mettre ensemble, car ils ont de la peine à marcher l'un sans l'autre. Si le jeu de Mlle Raucourt a un peu besoin de la vigueur des personnages de Corneille, il faut convenir que certains personnages de Corneille ne peuvent, du moins quant à présent, se passer de Mlle Raucourt. Sans elle, par exemple, je ne sais comment ferait Cléopâtre ; je ne vois aucune actrice dont le jeu, la représentation lui conviennent si bien ; la voix même de Mlle Raucourt, un peu forte dans d'autres occasions, sied à cette terrible reine : Cléopâtre ne doit pas avoir la voix douce. Presque toujours impérieuse et menaçante, cette voix n'en fait que plus d'effet lorsqu'elle s'abaisse étouffée par la rage, ou voilée par quelque sentiment et quelque dessein secret, comme dans ce vers :

Le temps est un trésor plus cher qu'on ne peut croire.

Mlle Raucourt le prononce avec une expression remarquable. On y entrevoit tous les desseins de Cléopâtre, tout le parti qu'elle saura tirer du temps, et on frémit de tout ce que lui en va fournir

l'espace de cinq actes. C'est de ces accents bas et étouffés dont Mlle Raucourt se sert avec succès pour varier ses inflexions, qu'on lui a reproché de faire un trop fréquent usage ; mais Cléopâtre ne lui en donne pas beaucoup l'occasion ; elle ne se gêne pas dans ses sentiments, elle ne médite pas beaucoup ses projets, et n'attend pas longtemps à les exécuter. Ses desseins sont plus hardis que profonds, ses sentiments plus violents qu'approfondis ; elle semblerait même plutôt entraînée par le besoin d'une passion forte que bien déterminée sur celle qu'elle éprouve. Est-ce l'ambition, est-ce la haine ? elle les exprime toutes deux, mais la haine est-elle assez profonde, assez violente, assez puissante sur celui qui l'éprouve, quand elle laisse tant de place à l'ambition ? et surtout l'ambition, si attentive à son but, si ardente pour ses intérêts, si âpre pour ses avantages, peut-elle permettre l'existence d'une passion aussi furieuse, aussi désordonnée, aussi désintéressée, s'il est permis de le dire, que la haine ? Quand on est si occupé de faire son bien, reste-t-il beaucoup de temps pour songer au plaisir de faire le mal d'autrui ? On dira que la haine de Cléopâtre est le résultat de son ambition ; en effet, elle hait Rodogune, non parce que Nicanor l'a aimée, mais parce qu'il a voulu la faire reine, à la place de Cléopâtre.

Et j'aurais pu l'aimer s'il ne l'eût couronnée ;

dit-elle ; son grand intérêt est donc actuellement d'empêcher que Rodogune ne soit couronnée, plutôt que de la faire mourir ; il est vrai que ce moyen est sûr, mais Cléopâtre sera-t-elle plus certaine de régner quand elle aura Rodogune de moins à redouter ? si

son projet est de se défaire ensuite de ses fils, il faudrait commencer par là, Rodogune ensuite ne l'embarrasserait guère ; il paraît donc que c'est sa haine qui l'emporte dans ce premier projet ; cette haine se montre encore plus dans la manière dont elle s'y prend pour exécuter son dessein, et dans l'étrange proposition qu'elle fait à ses fils ; il n'y a qu'une haine furieuse qui puisse rendre une telle démarche vraisemblable. La haine ne voit qu'une couleur dans l'objet qu'elle poursuit : il lui semble si odieux, qu'elle ne conçoit pas que l'horreur qu'il lui inspire ne soit pas partagée par tout le monde. Elle le voit :

... Comme un monstre effroyable à ses yeux.

et ne conçoit pas plus la possibilité d'un sentiment d'amour pour cet objet haï, que pour le monstre le plus horrible.

Quand Atrée veut que Phistène assassine Thyeste, Atrée ne songe qu'à se venger ; il ne sait que haïr et pense que, comme lui, toute la nature doit abhorrer Thyeste. Mais l'ambition ne s'aveugle pas ainsi : si la haine trouble la vue, c'est à force de la fixer sur un seul objet : obligée d'en examiner et d'en connaître plusieurs, l'ambition apprend à les distinguer ; si elle se trompe sur le prix des choses, elle connaît les hommes, et Cléopâtre, simplement ambitieuse, raisonnerait trop bien, pour aller, de prime abord, proposer à deux jeunes gens d'assassiner une femme qu'ils croyaient épouser. Elle commencerait au moins par les sonder pour savoir à quel point on peut compter sur les étranges dispositions qu'elle leur suppose. Cela vaut la peine d'être examiné. Cléopâtre elle-même n'est pas assez aveuglée pour

l'ignorer. Elle sait qu'elle ne ressemble pas à tout le monde.

Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble,

dit-elle en mourant. Elle peut donc croire que ses fils ne lui ressemblent pas, et se sent assez atroce pour imaginer qu'ils peuvent l'être un peu moins qu'elle. Son imprudence de se confier à eux ne peut donc, comme je l'ai dit, s'expliquer que par une haine furieuse, car la haine peut voir le danger et s'y exposer. L'homme qui hait ne voit que ce qu'il hait; il se perd de vue et s'oublie soi-même pour se satisfaire; l'ambitieux tient ses regards fixés sur soi, et ne veut pas s'exposer trop inutilement; il est l'objet immédiat de ses desseins, il ne hasarde qu'autant d'avantages personnels qu'il en faut pour lui en obtenir d'autres, il calcule et se ménage, quand celui qui hait s'abandonne.

Il faut convenir d'ailleurs que la passion de Cléopâtre pour le trône a plutôt l'air d'une habitude que d'un sentiment profond. Une passion se nourrit de détails et de souvenirs qui vous obsèdent. La haine d'Aman contre Mardochée s'entretient de cette présence qu'il ne peut éviter, de cet aspect odieux pour lui auquel il ne peut échapper.

Je l'évite partout, partout il me poursuit,
Et mon esprit troublé le voit encore la nuit.

L'ambition se nourrit du sentiment des humiliations qu'on a éprouvées dans un rang plus bas, ou de celles auxquelles on se trouverait exposé, si on descendait d'un rang élevé; le besoin de dominer s'enflamme

par l'horreur de servir; enfin, toute passion profonde s'aigrit par un trait profond et envenimé, dont la blessure se fait ressentir à chaque minute; mais l'amour de Cléopâtre pour le trône s'exhale presque toujours en exclamations qui marquent surtout la violence d'un caractère impérieux, incapable de renoncer à ce qu'il possède, et cette violence qui domine dans Cléopâtre exclut la dissimulation dont elle se vante. Quand elle trompe, c'est par un mensonge formel, tel que les gens les plus violents peuvent en faire quelquefois, jamais par ces artifices mêlés de feinte et de vérité qu'ils ne soutiendraient pas. Ce rôle est donc un de ceux qui prête le moins à ces intentions profondes, à cette ironie, à ces sentiments composés dont Mlle Raucourt sait tirer un si grand parti; mais il y a en revanche toute l'énergie qu'elle sait exprimer, et si on peut lui reprocher d'être quelquefois familière dans sa conversation, elle est imposante dans ses menaces. Elle fait frémir au cinquième acte par son sang froid lorsqu'elle prend la coupe, et l'on ne peut rien ajouter à la pantomime de Mlle Duchesnois dans ce même instant. Ses yeux, ses gestes, ses mouvements suivent ceux de Cléopâtre; la progression de ses inquiétudes, de ses soupçons se peint dans toute sa personne, et prépare le mouvement qu'elle va faire en arrachant la coupe à Antiochus; ce moment est admirablement rendu, et ce cinquième acte de *Rodogune* a produit l'effet qu'il doit produire. On a reconnu aussi dans le reste de la pièce le talent de Mlle Duchesnois; mais dans ces quatre actes les acteurs ont si souvent à combattre des sentiments faux, qu'il leur est bien difficile de trouver beaucoup d'accents vrais. Tel est l'empire

des sentiments naturels que la scène la plus déplacée certainement de ces quatre premiers actes a été la plus applaudie, parce qu'elle n'est que déplacée et point forcée ; c'est celle où Antiochus arrache à Rodogune l'aveu de son amour. Quelque inconvenants que paraissent d'abord ces propos d'amour au milieu des horreurs, des projets de meurtre dont on vient d'être occupé, comme les sentiments sont naturels, sauf la position, et que Lafond les rend avec une grâce particulière, on a oublié le moment pour ne s'occuper que de la chose. Lafond a aussi été très applaudi dans la scène où Cléopâtre feint de se laisser fléchir à ses prières ; il a pleuré avec trop de larmes et de cris la mort de Séleucus. On sait jusqu'où cet acteur se laisse quelquefois emporter par la chaleur de son jeu.

C'est à la douleur que s'est laissé entraîner Damas dans le rôle de Séleucus, auquel il donne une sensibilité molle tout à fait éloignée de ce caractère un peu âpre fait pour contraster avec la douceur résignée d'Antiochus. Les plaintes de Séleucus sont toujours mêlées d'amertume, il s'emporte contre sa mère, contre sa maîtresse, et Antiochus regarde le parti qu'il prend de renoncer à celle-ci comme une *violence* :

Que l'indignation fait à son espérance.

Il n'y a assurément pas trace d'indignation dans le jeu de Damas.

P.

DU ROLE DE CINNA

Voltaire a mis *Cinna* au-dessus de tous les autres ouvrages de Corneille et longtemps avant Voltaire, Corneille disait, dans son examen de *Cinna* : *Ce poème a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferais trop d'importants ennemis si j'en disais du mal* ; et Corneille n'avait pas sans doute envie d'en dire du mal, ni moi non plus assurément ; mais puisqu'il s'agit que de comparer Corneille à lui-même, j'oserais dire que, soit à la représentation, soit à la lecture, *Cinna* est celui de ses ouvrages qui m'a toujours fait le moins d'impression. Il est vrai que la lecture ne prouve rien ; les pièces de Corneille ne peuvent être parfaitement senties qu'à la représentation et pour que la représentation ait tout son effet, il faut à Corneille non pas seulement de bons acteurs, mais des acteurs taillés pour lui, qui aient étudié le secret de cette nature d'une trempe différente de la nature commune, qui s'en soient assez pénétrés pour la faire ressortir dans les endroits où Corneille, moins bien secondé par son art qu'inspiré par son génie, semble n'avoir pas fait dire à ses personnages tout ce que leur caractère pa-

raissait devoir leur inspirer. L'acteur qui connaît bien Corneille, qui a pensé, senti avec lui, et ce n'est pas une médiocre tâche que de sentir avec Corneille, puisera dans le génie même de cet homme extraordinaire de quoi suppléer à ce que ce génie semble quelquefois n'avoir qu'ébauché ; il enrichira son rôle de beautés prises dans le caractère du personnage, quoique peut-être elles ne soient pas toujours précisément indiquées dans les détails de ce caractère, où plutôt il fera sentir, par son geste et son accent, le rapport qui existe entre ces détails et l'ensemble, et qui aurait peut-être échappé aux spectateurs moins attentifs et moins éclairés. Un bon acteur est le commentateur d'un bon auteur. Il n'y a peut-être que Racine au monde qui n'ait pas besoin de commentaire, et qu'il faille presque toujours laisser parler tout seul, de peur de le gâter.

Lafond, à qui j'ai vu jouer dernièrement Cinna, que je n'avais jamais vu représenter, n'a, dans tout Corneille, que le Cid et peut-être Polyeucte qui soient parfaitement analogues à la nature de son talent. Il est fait plutôt pour jouer Racine, et surtout Voltaire. Il a de la noblesse, de la grâce, de l'élan ; ce ne sont pas là les mérites d'un conspirateur ; il se livre avec chaleur aux sentiments du moment, et Cinna passe si rapidement d'un sentiment au sentiment contraire, que, s'il s'emporte également dans les deux sens, il sera difficile de le suivre. C'est peut-être dans le caractère de Cinna qu'il faut chercher cette unité si nécessaire à l'intérêt, et qui ne se trouve pas dans ses sentiments. Ces sentiments sont absolument contraires dans les premiers actes et dans les derniers ; mais ne pouvait-on pas établir une sorte

de conformité dans la manière dont il les éprouve, et dans la disposition qui l'y conduit ? Ne peut-on voir dans les mouvements de Cinna ce caractère mécontent, amer, qui conspire moins par amour pour la liberté que par haine contre l'usurpateur ? Ce n'est point l'enthousiasme républicain qui se montre dans le discours de Cinna aux conjurés, c'est l'indignation personnelle contre celui qui règne. Il ne porte point leurs regards, comme Brutus dans la *mort de César*, sur la honte de l'esclavage pour les animer à la gloire de rompre leurs fers ; c'est le tableau des proscriptions qu'il leur présente pour les exciter à la vengeance de leurs maux ; et tel doit être, en effet, le caractère des deux époques.

Sous César, après ces troubles civils, mêlés du moins de quelque grandeur, où les deux partis combattaient pour la gloire, et l'un d'eux pour la liberté, l'esprit républicain subsistait encore et quelque jugement qu'on puisse porter des effets qu'il a produits, se mêlait à de nobles sentiments et de nobles souvenirs. Sous Auguste, après ces guerres où

Romains contre Romains, parents contre parents
Combattaient seulement pour le choix des tyrans,

après les horreurs et les infamies du triumvirat, il ne pouvait rester d'énergie aux Romains que celle de l'esprit de parti, alimenté par le ressentiment des maux soufferts. *Demain*, dit Cinna, prêt à consommer son entreprise.

Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes,
Le nom de parricide ou de libérateur,
César celui de prince ou d'un usurpateur ;
Du succès qu'on obtient contre la tyrannie,
Dépend ou notre gloire ou notre ignominie

Et le peuple inégal à l'endroit des tyrans
S'il les déteste morts, les adore vivants.

Voici à peu près la même incertitude exprimée par Brutus, dans la même situation ; mais l'idée et le sentiment sont absolument différents.

Qu'à l'univers surpris cette grande action
Soit un sujet d'horreur ou d'admiration,
Mon esprit peu jaloux de vivre à la mémoire
Ne considère pas le reproche ou la gloire ;
Toujours indépendant et toujours citoyen
Je ferai mon devoir, le reste ne m'est rien.

C'est par le sentiment d'un devoir rempli que Brutus se met au-dessus de l'opinion. Cinna considère l'opinion des hommes en elle-même, connaît ce qu'elle vaut, et dédaigne de se faire illusion sur le prix qu'elle lui garde. Au temps de Brutus, on pouvait être abusé par la vertu ; au temps de Cinna, on est désabusé même de la gloire. Et ce mot, que le désespoir arrache à Brutus, après de longs revers : *O vertu, tu n'es donc qu'un vain nom !* ne serait peut-être qu'une simple réflexion pour Cinna, élevé au milieu de ces troubles qui ne permettent plus de savoir où appliquer les noms de justice et d'honneur. Émilie seule revoit encore les beaux temps de Rome et de la liberté. Elle veut que l'on dise *par toute l'Italie*

La liberté de Rome est l'œuvre d'Émilie.

Elle ne doute pas du respect universel que doit lui valoir cette œuvre magnanime. Elle s'étonne que Cinna puisse douter de la gloire qui suivra une telle entreprise, dût-elle ne pas réussir. Elle a, comme Brutus, ce fanatisme qui fait commettre des crimes, mais

qui leur ôte leur bassesse, parce qu'il cache à celui qui les commet ce qu'ils ont d'odieux, et en rendant les actions coupables conserve le caractère intact. Enfin Emilie est une romaine, et Cinna n'est qu'un chef de conjurés entraîné par ses passions au lieu qu'Emilie ne change pas de principe. Il s'est aigri en silence contre la puissance d'Auguste tant qu'il n'a pas cru pouvoir la détruire. Il touche au moment où elle sera détruite ; ses vœux vont être comblés, c'est là ce qui les change. Le sentiment des bienfaits d'Auguste n'arrêtait pas sa haine, tant que cette haine était un tourment ; il la trouble à présent, qu'elle peut être une satisfaction. Le remords aurait peut-être agi plus tôt si la proposition que fait Auguste de quitter l'empire ne venait tout-à-coup suspendre dans Cinna le cours naturel des idées. C'est lorsqu'il est le plus animé à la vengeance qu'il semble que son ennemi veuille le forcer à pardonner. C'est un crime de plus aux yeux de cet esprit chagrin, qui sent redoubler sa haine, lorsqu'il craint d'être obligé de la perdre. Telle est du moins l'idée que m'a donné Lafond par la manière dont il a dit la première tirade de la scène de la délibération entre Auguste, Cinna et Maxime. On y sentait un ton de reproche justifié par ces vers :

Si le pouvoir suprême est blâmé par Auguste,
César fut un tyran et son trépas fut juste,
Et vous devez aux Dieux compte de tout le sang
Dont vous l'avez vengé pour monter à ce rang.

On y reconnaissait celui qui venait de tracer le tableau des proscriptions. Si le ton du reste ne lui a pas permis de suivre cette première intention, du

moins devait-il montrer la contrainte d'un homme qui parle contre sa pensée, qui étouffe ce qu'il sent. Mentir est un mal, mentir avec aisance est méprisable ; mais mentir avec le ton du sentiment devient odieux.

P.

DU GESTE IMITATIF

A propos de deux vers de *Cinna*, d'un geste de *Talma*, et de trois lignes du journal de l'Empire.

Un journaliste a critiqué la pantomime employée par *Talma* dans ces vers de *Cinna*.

Le fils tout dégoûtant du meurtre de son père
Et sa tête à la main demandant son salaire.

« Il a voulu peindre les mots, dit le journaliste, au lieu de s'attacher à bien exprimer le sens. Rien n'est plus facile que d'élever une main en l'air comme pour montrer quelque chose et de tendre l'autre comme pour demander l'aumône; cette pantomime est triviale; c'est l'horreur de l'action qu'il faut peindre avec un *accent* énergique. »

Je conviens que ce geste est facile, mais je n'avais pas cru jusqu'ici qu'un acteur de tragédie fût obligé, comme un danseur de corde, de se faire remarquer par ses attitudes difficiles. En second lieu, si le critique n'avait pas voulu ici faire effet par les *mots* au lieu de s'attacher à leur donner *un sens*, il n'amènerait pas ici la comparaison de *l'aumône* qui ne fait rien à l'affaire; car, de ce qu'on tend la main pour deman-

der l'aumône, cela n'empêche pas qu'on ne la puisse tendre aussi pour demander ou recevoir un salaire ; et de ce que c'est une action avilissante de tendre la main pour demander l'aumône ou toute autre chose, il ne s'ensuit nullement qu'elle ne convienne pas à l'homme qui avait bravé l'ignominie au point de venir demander le salaire d'un crime. Quant à ce que le critique trouve de *trivial* dans cette pantomime, je le conçois, s'il y a vu la représentation d'un homme qui demande *l'aumône* ; mais l'action de tuer son père et de venir demander le prix de son sang n'est pas du tout une action *triviale* et je n'entends pas bien ce que peut avoir de trivial la représentation d'une action atroce. « *C'est l'horreur de l'action*, ajoute le critique, *quil faut peindre avec un accent énergique.* » Oui, sûrement, il le faut ; mais pourquoi ne faudrait-il que cela ? et depuis quand l'éloquence théâtrale, réduite à l'accent, serait-elle privée du secours du geste ? D'ailleurs, le seul moyen de peindre toute *l'horreur* d'une action horrible, c'est de la représenter comme elle est, et le meilleur moyen de la représenter comme elle est, c'est de l'imiter.

Cette imitation n'est point contraire à la nature ; elle est même le mouvement naturel de tout homme dont l'imagination aura été fortement frappée par un objet, comme celle de Cinna doit l'être par le tableau de cette action qu'il a vu ou entendu raconter si souvent qu'elle lui est présente comme s'il l'avait vue, qu'il s'en est figuré toutes les circonstances, et les imite dans son récit, non dans l'intention de peindre, mais par un effet ordinaire de l'imagination préoccupée. Écoutez un homme vous raconter la rencontre qu'il vient de faire d'un voleur qui lui a de-

mandé la bourse ou la vie, et remarquez si, en vous disant : *il m'a mis le pistolet sur la gorge*, il n'imitera pas le geste du voleur. Cette disposition d'imitation est en raison de la vivacité de l'imagination. Les Italiens sont les plus mimes de tous les peuples ; et elle fait tellement partie des qualités du grand acteur, que, dans Garrick, celui de tous les hommes que la nature, dit-on, avait le plus formé pour être acteur, elle était presque un mouvement habituel et machinal. S'il rencontrait un homme un peu remarquable par ses grimaces, il le contrefaisait sans s'en apercevoir ; il ne racontait rien sans y joindre une pantomime qui lui était naturelle ; si bien que, voulant un jour rendre l'impression douloureuse que lui avait fait éprouver la barbarie avec laquelle il avait vu des hommes du peuple dépecer un dindon vivant, il se mit, sans le vouloir, à imiter l'attitude de ce pauvre dindon, et fut très scandalisé de voir ses amis éclater de rire à un récit qui renouvelait en lui des sensations si pénibles.

D'après l'exemple de Garrick, je conseillerai à nos acteurs de ne pas chercher à imiter tout ce qu'ils veulent peindre, car il pourrait souvent leur arriver de faire rire quand ils voudraient faire pleurer.

Il n'est point de serpent ou de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Il n'est pas non plus d'objet touchant, ou grand ou terrible, qui, bien imité par le geste, ne doive produire sur le spectateur le même effet d'attendrissement, d'admiration ou d'effroi qu'il a produit sur le personnage qui en a été assez frappé pour le rendre de cette manière ; mais tous les objets ne sont pas

susceptibles d'être imités ainsi, par le défaut d'analogie qui se trouve souvent entre la chose qu'on veut imiter et les moyens qu'on peut employer à l'imitation.

Un homme n'a pas en soi les moyens d'imiter un dindon; il n'a pas davantage les moyens d'imiter, par le geste, la hauteur d'une montagne ou la profondeur de la mer, et tous les efforts qu'il fera pour y parvenir seront ridicules.

En tout, l'imitation qui a les choses pour objet appartient au comique, et serait généralement déplacée dans le tragique, parce que, comme elle ne peut faire illusion, elle ne peut guère être que ridicule. Ainsi l'acteur qui, dans le premier de ces deux vers *d'Œdipe*,

De l'autel ébranlé par de longs tremblements,
Une invisible main repoussait mes présents,

voudrait imiter par le geste *les longs tremblements* de l'autel, serait tout à fait comique; mais si, dans le second vers, son geste représentait par l'imitation *cette invisible main*, qui repoussait ses présents, ce geste n'aurait rien de repréhensible car c'est une condition nécessaire pour que l'imitation ne soit pas à contre-sens, que l'imagination du personnage puisse être vivement frappée de l'objet qu'il imite, ce qui ne peut être que si cet objet lui offre la circonstance la plus intéressante du récit. Rien n'est donc plus ridicule que d'aller chercher dans le sens des mots que l'on prononce une circonstance accessoire pour en faire, par l'imitation, l'objet principal du tableau. Dans ce vers de Lusignan,

Songe au moins, songe au sang qui coule dans tes veines,

que dirait-on de l'acteur qui, par sa pantomime, chercherait à imiter le mouvement de *ce sang qui coule*? Je ne répondrais pourtant pas que nous n'en vinssions là; la plupart de nos acteurs tragiques se sont mis à peindre tout, ce qui fait qu'ils n'ont plus le temps de rien sentir.

Le geste imitatif n'est guère à sa place que dans les récits, et généralement dans la représentation des choses absentes; l'âme affectée de la présence d'un objet ne laisse pas à l'imagination le loisir d'en retracer les circonstances, occupée, comme elle l'est, à en ressentir les effets. Ainsi, ce n'est pas lorsque l'imagination sera frappée au point de rendre les objets présents, qu'on pourra les peindre par un geste imitatif. Lorsque Phèdre, dans son délire, s'écrie :

Que ne puis-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière!

sa pantomime ne doit certainement pas tendre à imiter la fuite du char; elle le voit fuir, elle peut le suivre des yeux, des bras; son geste peut l'indiquer, mais non pas l'imiter. Ce vers d'Œdipe :

Le tonnerre en éclats semble fondre sur moi,

est un peu imitatif; cependant l'acteur se gardera bien d'y employer l'imitation : il croit voir tomber le tonnerre, il est occupé à en éviter les effets, non pas à les peindre.

Cinna n'est pas ici dans le même cas; l'action qu'il raconte est présente à son imagination et non pas à ses yeux; il la raconte comme il l'a vue et non comme il la voit; il en représente la circonstance qui l'a le plus frappé. Le comédien Beaubourg dans

ce même récit de Cinna, qu'il jouait avec un casque à la main, comme c'était l'usage alors, avait soin, selon un autre usage assez commun aux acteurs de ce temps, de tenir sa main derrière son dos, jusqu'à ces mots : « *et sa tête à la main* », où, montrant et agitant ce casque couvert de plumes rouges, il produisait, dit-on, un effet terrible. Si ce casque, ces plumes rouges, tout cet appareil de charlatanisme n'ont pas paru ridicules, il en faut savoir gré à la beauté naturelle du geste d'imitation. Talma en a conservé l'idée et l'a appliquée d'une autre manière, il me semble qu'on ne peut que l'en louer.

P.

CINNA

Pour les débuts de Mlle Laroche

Le second début de Mlle Laroche a confirmé les espérances du premier ; elle y a montré la même noblesse, plus de force, souvent de la fermeté dans le débit ; on ne peut douter enfin qu'elle n'ait des moyens tragiques. Mais un acteur qui a des moyens est un acteur pour qui la nature a fait ce qu'elle peut et à qui il reste à faire ce qu'il doit, c'est-à-dire d'apprendre à tirer parti de ce qu'il possède : ce n'est point un acteur formé, mais un acteur capable de se former ; et pour avoir les moyens qui constituent une princesse tragique, on n'est pas plus une princesse tragique que, pour avoir les moyens d'apprendre les mathématiques, on ne sait les mathématiques ; en un mot, les moyens d'un acteur doivent être regardés seulement comme des encouragements au travail, et je ne sache rien pourquoi il en faille davantage que pour apprendre à opérer ces transformations qu'un acteur doit subir chaque jour par sa propre volonté et son propre pouvoir. Conçoit-on bien ce que c'est que de passer tout à coup des

humbles idées, des sentiments modestes d'une simple citoyenne aux idées, aux sentiments d'une princesse de tragédie, c'est-à-dire, d'une princesse choisie entre toutes les princesses pour être plus fière, plus absolue, plus emportée, plus passionnée ou plus courageuse qu'une autre ? Imagine-t-on combien il est plus difficile de soutenir le maintien d'une héroïne ou d'une princesse de Corneille que d'une princesse véritable qui n'a pas le moindre besoin d'héroïsme, et qui a, pour se soutenir, une vraie principauté, un cour, l'habitude d'être approuvée et la faculté de s'en passer ? Et ce n'est pas seulement héroïne ou princesse qu'il faut devenir sur-le-champ en sortant de sa petite chambre, c'est telle ou telle héroïne, telle ou telle princesse. Il faut, sans peut-être avoir jamais eu d'enfants, et très probablement sans avoir jamais eu une fille sacrifiée à Diane, se transporter dans la situation, le caractère, les douleurs, les fureurs de Clytemnestre ; il faut, sans savoir ce que c'est que d'avoir un père à venger, entrer dans toute l'amertume du ressentiment d'Emilie. Il faudra un autre jour se trouver sultane et à la tête d'un sérail, ce qui est encore une situation assez étrange dans ce pays-ci ; ou bien il faudra se pénétrer de la politique d'Agrippine ; et sera-ce en un jour qu'on y parviendra, quand cette politique est le résultat de tant de réflexions et d'expérience ? La douleur, le désespoir de Clytemnestre est de même l'effet naturel de cet amour qui s'est réuni pendant plus de quinze ans sur le même objet ; de cet orgueil de mère, qui chaque jour a augmenté avec les charmes de sa fille ; de toutes ces espérances qui s'accroissaient chaque jour, et qu'un seul moment vient anéantir. La violence de

l'amour de Phèdre s'est accrue par la contrainte, les combats, les remords qu'elle a endurés depuis si longtemps. Ce qui a exalté la fureur et la jalousie d'Hermione, ce sont ces retours continuels d'espérance et de désespoir, la honte de ces espérances trompées, l'humiliation d'une longue patience. Aucun de ces personnages n'exprime un sentiment qui ne soit le résultat de mille autres, et ce sont ces mille autres sentiments qu'il faut avoir compris, étudiés, pénétrés auxquels il faut joindre l'étude de la situation, des mœurs, du caractère du personnage. C'est pour cela qu'il faut consulter l'esprit de l'auteur, la tradition, les remarques des commentateurs, les observations des critiques, tout ce qu'on a dit, écrit, pensé sur chaque personnage, ce qu'on en peut penser soi-même ; c'est pour cela qu'un acteur n'ira jamais au bout de ses études, parce qu'il n'en connaît pas l'étendue ; s'il la connaissait,

Ses mains se sècheraient en touchant la couronne

Et je voudrais voir un roi de théâtre dont on pût dire comme Louis XV le disait du roi de Prusse : *C'est un roi qui fait bien son métier*. Je crois que, sans avoir de travail à faire avec ses ministres, il pourrait trouver le métier fatigant. Mlle Laroche est entrée dans la carrière avec le sentiment de ses forces plutôt qu'avec une provision d'études ; on lui voit chercher encore les intentions de ses rôles, et cette recherche est du moins favorable au développement de ses moyens ; car si elle ne la conduit pas toujours bien, elle montre au moins ce qu'elle peut faire. Ainsi l'on n'a point retrouvé dans le rôle d'Emilie cette noblesse que Mlle Laroche avait porté dans le rôle de Clytem-

nestre, et elle y a prouvé qu'elle était susceptible de force ; mais il faut qu'elle apprenne à en faire l'emploi, à varier, et à ne pas donner à sa fierté, à sa haine, à son ressentiment, et presque à son amour toujours le même accent et la même expression. Elle doit éviter d'ensevelir le sens et les nuances des vers sous une pompe de gestes et de déclamation, qui pourrait convenir à certains égards et en certains moments à la magnificence des sujets mythologiques, mais qui est tout à fait déplacée dans un sujet romain ;

Je me fais des vertus dignes d'une Romaine :

dit Emilie. Son ton doit être de même, il doit être romain et républicain ; c'est à dire ferme, assuré, sans enflure et sans exagération. Il doit s'y mêler un grand dédain, et quelquefois une teinte d'ironie dans la scène avec Maxime ; ce n'est point avec éclat qu'elle doit lui dire :

Viens mourir avec moi pour te justifier ;

Mais avec la tranquillité d'une personne qui sait bien qu'elle fait une proposition embarrassante et qu'on n'acceptera pas. Ce n'est point avec l'accent d'un reproche douloureux que, dans la dernière scène avec Auguste, elle doit rappeler le meurtre de son père ; ce père est mort depuis longtemps, et Emilie en a paru assez bien consolée pour qu'on ne craignit plus sa douleur ; sa vengeance est l'effet d'un sentiment d'honneur et de devoir, et ses réponses aux tendres reproches d'Auguste doivent montrer une personne ferme dans sa haine, et qui s'y attache d'autant plus que c'est tout ce qui lui reste ; elle n'attend plus rien, elle se

croit destinée à la mort. Dans de pareils moments une âme haute et courageuse évite avec soin de se livrer à des mouvements de sensibilité qu'on pourrait prendre pour de la faiblesse, et qui pourraient surtout lui faire supporter l'humiliant dessein d'attendrir un ennemi. D'ailleurs, cette fermeté, cette dureté, pour ainsi dire d'Emilie, rendra plus frappant le généreux pardon d'Auguste, et l'effet qu'il produit tout à coup sur ce cœur, jusque-là inflexible. Il ne faut pas croire que la fermeté calme soit monotone ; comme elle laisse plus de place à la réflexion, elle laisse plus de moyens de varier les nuances. L'impétuosité, au contraire, se ressemble toujours, et dès que la passion s'en mêle, il n'y a plus assez de différence, même entre l'amour et la colère. Mais ce qui jettera inévitablement une grande monotonie sur le jeu de Mlle Laroche, si elle n'y prend garde, ce sont ces inflexions prolongées et sourdes que je crois être dans sa manière plutôt que dans son organe. Si tous les acteurs les prennent, il faudra désertier le spectacle, car ils ne doivent pas espérer de nous y accoutumer ; au contraire, comme le défaut de cette manière est la monotonie, plus elle est générale, plus la monotonie devient accablante ; on le sent par le plaisir qu'on éprouve, lorsqu'au milieu de cette espèce de chant se font entendre des accents francs et nets ; on respire comme lorsqu'on rencontre un air frais et libre en sortant d'une atmosphère qui vous étouffait. Le nuage a pesé sur les deux premiers actes de *Cinna*, il s'est éclairé à la scène où commencent les remords de Cinna. La scène suivante, jouée admirablement par Talma, l'a été aussi très bien par Mlle Laroche, et a excité les plus vifs applaudissements. Electrisés peut-

être par ce mouvement ou par la situation qui devient plus animée, les acteurs ont repris la vivacité qui leur avait un peu manqué au commencement. *Les chants avaient cessé*, ou du moins se sont beaucoup moins fait entendre, et la dernière moitié de *Cinna* a produit l'effet qu'elle produit toujours.

Michelot s'est fait applaudir dans le rôle de Maxime, et Saint Prix dans celui d'Auguste, Quant au *Soyons amis*, *Cinna*, ce qu'on y applaudit et ce qu'on y applaudira éternellement, c'est Auguste et Corneille.

P.

LES HORACES

Pour le début de Mlle Bazin

Les Horaces sont une de ces tragédies singulières, telles que Corneille seul en a fait, qui semblent démentir le système général de notre tragédie, ou qui plutôt tiennent au temps où ce système n'était point encore fixé comme il l'a été depuis par Racine et soutenu par Voltaire. Une sorte de pompe dans les situations et d'élégance délicate qui doit se retrouver dans les sentiments les plus énergiques, en un mot, l'air de la cour, voilà ce qui doit encore aujourd'hui se faire sentir dans nos tragédies. Les héros dramatiques se trouvent montés à une hauteur de ton d'où il ne serait pas aisé de les faire descendre, et qui semble moins chez eux l'expression de sentiments différents de ceux du reste des hommes qu'une habitude particulière de langage; car les sentiments des héros de Racine et de Voltaire approchent certainement beaucoup plus de la nature ordinaire que ceux des héros de Corneille, surtout dans les *Horaces*, celle de ses tragédies où il se permet le plus de se rapprocher du langage familier; mais ce n'est point une licence

qu'il se donne; l'usage contraire n'était pas encore établi. Les *Horaces* ont immédiatement suivi le *Cid*, où l'action se passe de même entre particuliers, où le roi n'a de même qu'une intervention étrangère, qui l'attache au sujet sans l'y faire participer : on nous le représente uniquement dans l'exercice de son autorité, parlant comme roi et seulement des choses qui doivent l'occuper en sa qualité de roi. Ainsi, ce que son langage peut avoir d'élévation tient aux objets dont il s'occupe, et il nous est encore permis de croire que ces deux rois du *Cid* et des *Horaces*, vus dans leur intérieur, s'exprimeraient sur leurs sentiments personnels et indépendants de leur dignité, comme le peut faire le reste des hommes : c'est ce qu'on ne nous a plus permis de croire en nous introduisant dans la familiarité des rois, en nous présentant des têtes couronnées occupées quelquefois d'intérêts du genre de ceux qui touchent le commun des mortels.

Accoutumés à ne voir jamais les rois qu'en représentation, nous aurions difficilement souffert qu'on les dépouillât entièrement de cette pompe qui, pour nous, les accompagne toujours, et en nous rapprochant d'eux, il a fallu, pour que nous les pussions reconnaître, qu'on attachât à leur personne même cette magnificence que nous avons toujours vu briller dans les accessoires qui les environnaient. Peut-être aussi qu'en faisant parler des rois devant Louis XIV ne jugea-t-on pas devoir se trop familiariser avec eux. Corneille a lui-même élevé infiniment les formes de son langage dans *Cinna*, dans la *Mort de Pompée*, dans *Héraclius*; il est redescendu dans *Polyeucte*, où l'action se passe entre particuliers;

mais depuis, elle ne regarde plus guère que des têtes couronnées.

En faisant un peu descendre les personnages de tragédie de cette prodigieuse hauteur de sentiments où les avait placés Corneille, on voulut attacher davantage à leurs sentiments, plus rapprochés des sentiments ordinaires, cette importance et cet éclat que leur pouvaient donner des situations extraordinaires, et la grandeur des intérêts qui en dépendent. Il a fallu même nous tromper sur ces situations, pour que nous les trouvassions dignes d'arrêter nos regards, que Corneille avait accoutumés à la grandeur romaine; les petits rois de la Grèce n'eussent point eu, sous leur véritable aspect, de quoi frapper assez notre imagination comme rois; il a fallu nous les présenter environnés de cette idée de grandeur et de puissance qui, de nos jours, s'attache à la royauté.

Ces noms de *roi des rois* et de *Chefs de la Grèce*

nous imposent sur l'étendue de ces états. On a soin de ne nous rien dire qui puisse en rappeler les limites. Dans *Zaïre*, Orasmane dit à Nérestan :

Pars, et que le soleil levé sur mes états,
Demain près du Jourdain ne te retrouve pas.

Il peut parler ainsi; nous savons que le *soleil levé sur ses états* éclaire une assez vaste étendue de pays à lui. Thésée dans *Phèdre*, dit simplement à Hypolite :

Prends garde que jamais l'astre qui nous éclaire
Ne te voie en ces lieux mettre un pied téméraire.

Jamais l'orgueil de la situation où on les a placés

ne les emporte à des détails contraires à la vérité, et pas cela même capables de la rappeler; mais ils ne se laissent point aller à ceux qui la présenteraient trop nue; de même leur langage ne s'éloigne jamais des expressions de la nature, mais ils évitent toutes celles qui n'appartiendraient qu'à elle et sortiraient de cette élégance de mœurs qu'on leur a attribuée. Ce sont des hommes comme les autres, mais placés dans une hypothèse différente, parlant une langue qui n'est pas la nôtre. Les personnages des *Horaces* parlent notre langue, mais s'en servent pour exprimer des sentiments différents des nôtres; leur grandeur est dans leur caractère et non dans leur situation de vie qui n'est pas au-dessus des conditions ordinaires; on n'a pas agrandi non plus les intérêts qui les occupent. C'est l'intérêt de la patrie, c'est bien assez. Mais toute son importance ici est dans les cœurs qu'il remplit et non dans l'étendue des états qu'il embrasse; ce n'est pas précisément comme.

..... Si les dieux par le hasard
Faisaient combattre Auteuil et Vaugirard.

Mais l'importance n'en est guère plus exagérée, et les habitudes des personnages n'ont rien qui enfle leur situation.

Le vieil Horace dit en parlant à Camille de la mort de son amant :

..... En sa mort vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome.

Ce sentiment a, s'il est permis de le dire, quelque chose de rustique, absolument éloigné des premières délicatesses de la civilisation; il est entièrement conforme à cette opinion connue des peuples de l'anti-

quité, qu'on devait préférer un frère à un époux, parce qu'il était plus difficile à remplacer. C'est le sentiment qu'exprime l'Antigone de Sophocle en s'excusant d'avoir donné la sépulture à son frère Polynice.

Peut-être épouse ou mère aurais-je en mes malheurs
Respecté vos décrets et dévoré mes pleurs ;
Ces titres si sacrés prennent moins sur notre âme.
Si la mort d'un époux vient à couper la trame
On peut d'un autre hymen rallumer le flambeau,
Plus d'une mère en deuil près d'un fils au berceau,
De son fils qui n'est plus a banni la pensée ;
Mais une fois, hélas ! que de sa main glacée
La Parque a moissonné les auteurs de nos jours,
De la sœur désolée où sera le recours ?

Cette simplicité des mœurs antiques que Corneille a conservée dans les Horaces, fait du ton qu'exige cette tragédie un ton absolument différent de celui qui convient aux autres.

La pompe de la déclamation y doit être remplacée par une fermeté, et même s'il est permis de le dire, par une sécheresse de débit que les autres ne supporteront pas. Cette tragédie a été en général bien jouée par Lafond, qui a dans le rôle d'Horace beaucoup de ces beaux moments, dont on doit lui savoir plus de gré que de ces mouvements violents qui lui valent souvent du parterre de si longs applaudissements ; Saint Prix paraît destiné, par sa figure, à représenter les héros de l'antiquité, et Mlle Duchesnois sait donner une couleur à tous les rôles qu'elle entreprend. La débutante jouait Camille ; par un assez singulier échange, l'énergie de Mlle Duchesnois avait fait du rôle de Sabine le rôle violent et passionné, tandis que la couleur plus douce qu'a don-

née Mlle Bazin à celui de Camille, en a fait le personnage d'une jeune fille timide et modeste, ce qui n'est démenti, au reste, que par les imprécations. La beauté des traits de Mlle Bazin a paru davantage encore dans ce rôle, son débit y a été juste et rempli d'intelligence; il ne lui manque des qualités qui rendent propre à la tragédie, que cet excès de force nécessaire aux rôles qu'elle a entrepris jusqu'ici, et moins indispensable dans d'autres où elle pourra faire valoir davantage les qualités qu'elle pensait avoir pour exprimer la sensibilité.

P.

D'HÉRACLIUS ET DE L'ESPRIT DE CORNEILLE DANS LA TRAGÉDIE

Le parterre des dimanches à la Comédie française ne ressemble pas à celui des jours ouvriers ; on le reconnaît surtout à la manière dont il écoute la tragédie. Les amateurs de ce jour-là expriment leur satisfaction sur un ton beaucoup plus haut, et Corneille a particulièrement l'avantage de les faire rire. Ce n'est pas qu'il leur paraisse ridicule, bien au contraire :

A leur gré le Corneille est joli quelquefois.

Ils lui trouvent du trait. Ils riaient l'autre jour de ce vers d'Héraclius,

Devine si tu peux, et choisis si tu l'oses,

qui leur a semblé un bon mot, et pourraient fort bien rire du *qu'il mourût*, où ils verraient une manière ingénieuse de se tirer d'une question embarrassante.

Il ne faut peut-être pas trop s'étonner de cet effet un peu singulier des beautés du grand Corneille. Il y a une classe d'hommes retenus, par leurs habitudes, dans une certaine médiocrité ou simplicité de sentiments qui ne leur permet guère, en général de s'élever à ces idées étendues, à ces mouvements compliqués, d'où résulte ce que nous appelons la grandeur

d'âme : ce n'est par pour eux que sera le sublime de Corneille ; mais dans ses mouvements les plus sublimes, ils seront frappés de certaines tournures d'idées singulières, inattendues, qui seraient en effet des traits d'esprit, si ce n'étaient des traits de grandeur et de force ; de ce genre sont les réponses de Léontine à Phocas, dans la scène où il l'interroge pour savoir d'elle quel est son fils ; on les trouverait très spirituelles, si on ne sentait surtout que, dans une situation semblable, il faut bien du courage pour avoir tant d'esprit ; de ce genre est aussi la réponse d'Emilie, lorsque sa confidente lui demande ce qu'il faut dire à Cinna, déterminé, si elle la force à tenir la parole qu'il lui a donnée de tuer Auguste, à se tuer lui-même après ;

Va... dis-lui... qu'il achève et dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après, de la mort ou de moi.

C'est dans les grands embarras que triomphent les héros de Corneille ; le danger leur donne de l'esprit et augmente leur jugement, au lieu de le troubler. Saint Evremond et Bossuet ont remarqué que M. le Prince, ordinairement impétueux et peu maître de lui dans les détails de la vie commune, devenait, dans les moments de danger, calme, tranquille et doux ; c'était alors que ses idées se présentaient à lui avec le plus d'ordre et de netteté, et, en même temps « de rapidité. » Ceux qui combattaient auprès de lui, dit Bossuet, nous ont dit souvent que si l'on avait à traiter quelque grande affaire avec le Prince, on eût pu choisir de ces moments où tout était en feu autour de lui, tant son esprit s'élevait alors, tant son âme leur paraissait éclairée comme d'en haut sur ces

terribles rencontres; semblable à ces hautes montagnes dont la cime, au dessus des nues et des tempêtes, trouve la sérénité dans sa hauteur, et ne perd aucun des rayons de la lumière qui l'environne. » C'est là sans doute le caractère de la véritable grandeur de courage; et

Le Grand Condé, pleurant aux vers du grand Corneille prouve que l'Auteur de *Cinna* et des *Horaces* se connaissait en héros.

Au reste, il ne se défend pas d'avoir donné de l'esprit aux siens; il parle, dans l'examen d'*Héraclius* des équivoques ingénieuses qui remplissent les discours de ce prince; il dit qu'un certain récit d'Eudoxe, est une des choses les plus spirituelles qui soient sorties de sa plume. Mais, dans les moments où des intérêts puissants mettent en jeu le caractère de ses personnages, cet esprit qu'ils font paraître est leur esprit naturel, c'est celui de Corneille.

Le reste du temps, c'est l'esprit de son siècle, tel qu'il était avant que Corneille, Boileau, Racine l'eussent perfectionné, et c'est là ce qui a vieilli pour nous, bien plus que le langage de Corneille. Les gens capables de sentir seront rarement blessés d'un langage vieilli, lorsqu'il exprimera bien de beaux sentiments. Ce ne sera guère alors pour eux qu'un idiôme un peu différent du leur; et combien de fois, surtout en écoutant Corneille, oublie-t-on la forme des mots pour ne plus songer qu'à ce qu'ils expriment.

Ainsi, par exemple, je ne puis trouver rien de choquant dans cette interruption de Polyeucte, lorsque Pauline va blasphémer contre le dieu des chrétiens :

.... Tout beau, Pauline, il entend vos paroles.

Tout beau n'est plus d'usage dans le style noble; mais il est en ce moment l'expression si naturelle du mouvement que doit éprouver Polyeucte, qu'il me semble que je ne vois plus que ce mouvement. Mais on sera toujours choqué, ce me semble, de ce vers d'Héraclius :

Vous êtes fille, Eudoxe, et vous avez parlé!

Quoi qu'un journaliste ait prétendu que c'était là une de ces *simplicités* qui n'ont rien de condamnable, parce que *la tragédie ne doit pas toujours être guindée*, il faut observer qu'au contraire le défaut de ce vers est de n'être ni simple, ni même naturel; car il n'est assurément pas naturel que, dans l'inquiétude terrible où doit être Léontine lorsqu'elle croit son secret découvert, elle s'amuse à faire une réflexion satirique sur le bavardage attribué aux femmes. Cette simplicité est donc tout simplement de la recherche, un trait d'esprit placé où il ne devrait pas être, où il ne venait pas naturellement. La simplicité n'est ici que dans l'expression; mais cette simplicité ne déplaît que parce que l'idée ne peut plaire. *Lorsqu'une pensée, dit Vauvenargues, ne peut porter une expression simple, c'est une marque pour la rejeter.* Il semble que cette maxime ait été faite pour s'appliquer à Corneille. On peut remarquer, et, je crois, sans exception, que partout où il est grand, sa simplicité le rend plus sublime; lorsqu'elle blesse, c'est la faute des pensées, qui ne sont plus assez fortes *pour la porter*.

Talma est de tous nos acteurs celui qui a le mieux saisi ce caractère de Corneille : de même que lui, il n'est jamais plus simple que lorsqu'il veut exprimer un grand sentiment; aussi les effets admirables qu'il

produit font-ils pardonner des inégalités qui, comme celles de Corneille, tiennent peut-être un peu à un défaut d'art ou de souplesse pour se prêter à des genres trop éloignés du sien. Au surplus, il a peu d'irrégularité dans Héraclius ; ce rôle est au nombre de ceux qu'il joue le mieux, et Mlle Raucourt n'en a peut-être pas un qu'elle joue aussi parfaitement d'un bout à l'autre que celui de Léontine. Saint Prix, dans le rôle de Phocas, est un peu tendre pour un tyran ; mais ce n'est pas tout à fait sa faute ; dans presque toutes celles de nos tragédies où l'on s'occupe de punir un tyran, on ne s'occupe pas assez de le faire détester, et Polifonte est peut-être, avec Egiste, le seul dont la mort fasse autant de plaisir aux spectateurs qu'aux personnages. La situation de Phocas est si cruelle, que, frappé de son malheur, l'esprit se reporte peu sur ses crimes.

Il faudrait au moins, pour le rapprocher davantage du caractère annoncé du personnage et de l'intention de l'auteur, lui donner plus d'amertume et moins de sensibilité ; et parmi les changements qu'on a faits à quelques vers de cette tragédie, et dont la plupart ont eu pour but de corriger des fautes de style, il y en a un qu'on a déjà relevé dans un journal, et, ce me semble, avec beaucoup de raison. Phocas cherchant dans l'un ou dans l'autre des deux princes ce fils qui refuse de le reconnaître pour son père s'écrie :

Martian ! à ce nom aucun ne veut répondre

On a ainsi changé le vers :

Martian ! Martian ! aucun ne veut répondre.

il est tout à fait ridicule de voir ce père outragé au-

tant que malheureux, aller d'un ton suppliant appeler l'un après l'autre de ce nom de *Martian*, deux ingrats qui le dédaignent; il semble qu'il demande par charité un *Martian*, n'importe lequel, comme s'il lui était égal que ce soit l'un ou l'autre, ce qui est absolument contraire à la nature et aux sentiments du personnage qui a déclaré préférer Héraclius. Il faudrait au moins une différence très marquée dans la manière dont il prononce les deux *Martians*, ou plutôt il fallait laisser les choses comme elle étaient. Quand on touche à Corneille, il faut bien savoir ce qu'on fait.

P.

DE POLYEUCTE ET DU DÉBUTANT

Je n'ai pas vu le débutant dans *Gaston et Bayard*. On l'annonce dans la *Gouvernante* ; j'ignore s'il y déclamera autant qu'il a déclamé dans *Polyeucte* ; ce qui l'exposerait au danger de faire un pédant du frondeur Sainville, comme il a fait un prédicateur du néophyte Polyeucte.

On ne le peut du moins blâmer d'un mauvais choix.

C'était un beau rôle à jouer pour un jeune homme que celui de Polyeucte, mais il fallait le jouer en jeune homme :

Un jeune homme : toujours bouillant dans ses caprices, l'est aussi dans ses passions légitimes ; et parce qu'il aura choisi le parti le plus sage ou même le plus sérieux, il n'est pas dit qu'il s'y conduise sans emportement. « *Quelque personnage que l'homme entreprenne, dit Montaigne, il joue toujours le sien parmi :*

Et pour être dévot, on n'en est pas moins homme.

Pas même pour être un saint et un martyr, la grâce dirige le caractère et ne le change pas. Quand Dieu, pour arriver à ses fins, veut employer des êtres

qu'il a créés, ce sont leurs qualités naturelles qu'il met en usage ; il se sert de l'électricité pour faire tomber le tonnerre ; et lorsqu'il lui convient qu'une armée soit mise en déroute, au lieu de la disperser d'un souffle, il envoie du canon, cent mille hommes, et un bon général.

De même quand il a voulu que, dans Mélitène, la statue de Jupiter fût renversée, que le peuple fut, étonné par le spectacle de l'audace d'un chrétien, ébranlé par celui de sa constance, il a choisi dans Polyeucte un homme tout propre à l'exécution de ce dessein, une âme portée à l'euthousiasme, excitée par son ardeur naturelle autant que par ses idées religieuses, aussi impatiente d'exercer son courage que de montrer sa ferveur ; tel est Polyeucte.

Épris de Pauline, il ne peut résister à ses pleurs ; il hésite, veut reculer l'instant de son baptême. Néarque lui parle des supplices auxquels ce baptême peut l'exposer, paraît craindre qu'il n'y résiste pas ; c'est alors que l'ardeur de Polyeucte se ranime ; il ne balance plus, court au baptême, et quand l'instant d'après une espérance de danger vient s'offrir à lui, cette ardeur sera au comble. Ces pleurs de Pauline qu'il n'osait braver pour aller chercher le baptême qui va le rendre chrétien, il n'y songe plus lorsqu'il s'agit d'une entreprise qui va le conduire *à la mort, à la gloire*. Vrai soldat de la foi, il ne demande que la bataille, il ne craint que les fatigues de la guerre. On lui propose de *mériter par une sainte vie* la félicité du ciel ;

Mes crimes en vivant me la pourraient ôter,

dit-il, persuadé qu'il n'est qu'un seul bien digne de

ses efforts; il y veut arriver dès le premier pas, et peut-être, sans l'espoir du martyre, Polyeucte serait-il à peine chrétien.

Tels furent les premiers chevaliers qui s'armèrent pour les Croisades ; tels du moins nous nous les représentons. Comme eux, animé par le danger même, moins indifférent sur la mort qu'empressé de prodiguer sa vie, Polyeucte ne peut parler avec gravité du supplice qui l'attend, car il le désire avec ardeur ; il ne peut peindre avec emphase les félicités qu'il espère, car il les sent déjà trop vivement pour ne pas s'exprimer avec transport. Tout doit montrer en lui l'impatience d'agir plutôt que la complaisance à parler ; son débit doit être franc, animé, brillant, comme celui des Tancrede et des Rodrigue. Si ceux là étaient fiers de mourir pour leur maîtresse ou leur prince,

Quand on meurt pour son Dieu, quelle sera la mort !

son mouvement, quand on lui propose de feindre, doit être l'indignation véhémement d'un homme loyal à qui l'on propose une bassesse.

Que je sois tout ensemble idolâtre et chrétien !

Son courage doit être de l'élan plutôt que de la fermeté; sa piété doit avoir plus de ferveur que d'onction. L'onction part d'un sentiment de charité envers les hommes ; et Polyeucte, sans indulgence pour les faiblesses humaines, ne connaît encore de la charité que l'amour de Dieu. Sophronie, dans la *Jérusalem délivrée*, encourage et console, par de douces images, Olinde, destiné à mourir avec elle :

Mira 'l ciel com'è bello, è mira 'l sole,
Ch'a se par che n'inviti e cousole (1).

1. Regarde le ciel comme il est beau ; regarde le soleil ; il semble qu'il nous appelle et nous encourage.

C'est par des reproches véhéments que Polyeucte force en quelque sorte Néarque à s'exposer à la mort. Sophronie s'y est exposée seule pour sauver ses frères de la persécution.

..... Non, non, persécutez.

s'écrie Polyeucte, lorsque Félix veut feindre de protéger les chrétiens.

Et soyez l'instrument de nos félicités.

Fier de ses forces, il ne doute point de celles des autres, et ne songe pas à leur épargner des maux dont il n'imagine pas qu'on puisse se plaindre. Voilà en quoi diffère la piété naissante de la piété éprouvée, et le ton moelleux, pénétré, le ton sanctifié qu'on veut toujours donner à Polyeucte, est d'abord nécessairement un contresens, mais ensuite il détruit absolument l'effet de ces retours de tendresse qui viennent entraîner Polyeucte vers Pauline, au moment où il se croit le plus affermi contre elle ; au moment où d'un air de triomphe dont il faut bien prendre garde de ne pas faire un air de dédain, il vient de dire, en la voyant paraître :

Et mes yeux éclairés des célestes lumières,
Ne trouvent plus aux siens leurs grâces coutumières.

C'est alors qu'il s'attendrit le plus vivement pour elle, qu'un sentiment douloureux vient troubler ses jours ; il verse des pleurs, il s'écrie :

Grand Dieu, de vos bontés il faut que je l'obtienne ;
Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne ;
Avec trop de mérite, il vous plut la former,
Pour ne vous pas connaître et ne vous pas aimer,
Pour vivre des enfers esclave infortunée,
Et sous leur triste joug mourir comme elle est née.

Avec quelle ardeur, quelle instance doit se prononcer cette prière : *il faut que je l'obtienne !* Quelle vive sensibilité doit animer les derniers vers ! Polyeucte mourant recommande à Dieu son unique intérêt sur la terre :

Et si l'on peut au ciel sentir quelques douleurs,

Il le supplie de lui épargner la plus affreuse douleur qui puisse déchirer une âme pieuse et tendre. Il faudrait bien aussi que Polyeucte n'adressât pas brutalement à Pauline ce mot : *Ah ! ruses de l'enfer !* comme s'il lui disait qu'elle est le diable. Ce n'est point un mot de colère, c'est une expression de trouble, de désordre : il se sent ému, il n'a plus un moment à perdre ; il se hâte de renouveler sa profession de foi, et, en irritant Félix, de s'ôter tout espoir de grâce et tout moyen de faiblesse.

Mais les acteurs semblent s'être donnés le mot pour effacer en Polyeucte toute trace de faiblesse humaine, toute nuance de sentiment particulier pour Pauline. Ce n'est pas la première fois que je vois jouer Polyeucte avec ce ton pénétré d'un homme *tout en Dieu*, qui lui ôte la moitié de l'intérêt qu'il devrait inspirer ; car enfin, s'il ne souffre pas à abandonner Pauline, où est le mérite ? S'il la cède à Sévère, il doit être déterminé par son amour même pour elle, qui lui fait envisager cette cession volontaire comme le plus grand, le plus douloureux des efforts qu'il puisse s'imposer ; et si ce n'est pas preuve de passion, c'est une fantaisie ridicule, parce qu'elle est inutile. Polyeucte est donc certainement le personnage le plus passionné de la pièce, quoiqu'il ne soit peut-être pas le plus amoureux. Les autres suivent une même ligne

de sentiments, mais pour lui, il est sans cesse en proie à des sentiments contraires : il faut que son accent marque ces différentes variations, qui disparaissent sous cette noblesse de ton que je lui ai toujours vu donner.

Quant à la manière déclamatoire que j'ai reprochée au débutant, elle paraît tenir plutôt à une mauvaise habitude qu'à de fausses conceptions ; elle amortit l'expression plutôt qu'elle ne la défigure ; c'est une rouille d'éducation qui, une fois tombée, peut laisser voir de belles qualités. Mais elle n'en est pas moins infiniment déplacée dans *Polyeucte*, espèce de discussion de famille dont le style est plus tempéré et même plus familier que dans aucune des tragédies de Corneille. Sévère dit, en parlant des chrétiens, ce qu'on a, il est vrai, retranché au théâtre, que jamais on ne voit parmi eux *d'ivrognerie*. Stratonice dit qu'il est certain qu'ils *usent de sortilège*. Ces pauvres chrétiens ! c'étaient les philosophes de ce temps-là. A la vérité, Sévère dit *qu'on les tient pour sorciers*, mais qu'il n'en croit rien. Mais le sceptique Sévère n'est pas non plus un personnage de la haute tragédie. Il n'y a que Pauline à qui il soit permis quelque fois de déclamer un peu. Un autre jour je dirai pourquoi.

P.

DE POLYEUCTE ET DU CARACTÈRE DE PAULINE

Second article

Si Pauline et Sévère étaient des Romains du temps de la république, on pourrait trouver leurs amours beaucoup trop français pour cette époque. Mais avec des Romains du temps de Décie, il est permis d'être un peu moins difficile sur la vérité des mœurs. Un des effets de la dépravation, telle qu'elle existait du temps des empereurs, est d'ôter aux mœurs leur caractère uniforme et absolu. Les mauvaises mœurs sont toujours moins générales que les bonnes, parce qu'elles laissent plus de liberté de ne pas les suivre. Les bonnes mœurs défendent le vice ; les mauvaises mœurs permettent tout, même la vertu.

Corneille a donc pu, sans trop d'invraisemblance, placer un amour délicat et vertueux, au milieu de la conception des romains du troisième siècle : peut-être seulement ne fallait-il pas lui donner des formes assez modernes pour qu'on les reconnût au premier coup d'œil ; mais du temps de Corneille, l'amour avait des lois positives et un langage convenu, dont il n'était pas permis aux honnêtes gens de se dispen-

ser, sur le théâtre, non plus qu'ailleurs, de quelque temps qu'ils fussent, comme il ne leur est pas permis aujourd'hui de se dispenser des règles de bienséance et de civilité que nous avons établies. Ainsi quand Pauline disait à Sévère :

Adieu, trop malheureux et trop *parfait* *amant*.

Cela ne paraissait pas plus ridicule qu'il ne nous paraît ridicule d'entendre des héros grecs appeler des princesses *Madame* ; parce que, du temps de Corneille, un homme qui aimait bien s'appelait un *parfait* *amant*, parce que cela était dans les devoirs d'un honnête homme de ce temps-là, et comme il nous semble tout simple qu'Andromaque s'expose à tout plutôt que d'épouser le meurtrier de sa famille, parce que cela est dans les devoirs d'une femme de ce temps-ci.

Ce fut donc l'amour, tel qu'il existait de son temps et dans les romans de son temps, que Corneille transporta dans ses tragédies. On voit bien que Pauline est contemporaine de la princesse de Clèves, et que toutes deux avaient été à l'hôtel de Rambouillet, qui put bien, comme on nous l'a dit, condamner quelque chose dans *Polyeucte* ; mais ce ne furent certainement pas les amours de Pauline et de Sévère. La société de l'hôtel de Rambouillet, composée de femmes distinguées par leur sagesse autant que par leur esprit et leur naissance, était l'endroit où l'on professait avec autorité cet amour épuré qu'on a pu finir par rendre ridicule à force de raffinements et de délicatesse, mais dont les sentiments n'étaient pas sans dignité ni au dessous de la tragédie. Il ne s'agissait que de savoir les employer, et l'on ne peut nier que Corneille n'y ait quelquefois réussi bien heureusement ; mais ce

qu'il faut remarquer, c'est que cet heureux emploi des sentiments d'un amour délicat ne se rencontre chez lui que lorsqu'il montre l'amour en opposition avec le devoir, comme dans *le Cid* et dans *Polyeucte*. La fierté de ses héroïnes, un peu exagérée dans certains cas où la fierté est au moins inutile, devient admirable aussitôt qu'elle leur est nécessaire pour combattre l'amant qu'elles aiment, et le penchant qui les séduit. Ses expressions, quelquefois péniblement recherchées lorsqu'il veut étaler un sentiment tendre, deviennent naturelles lorsqu'il s'agit d'exprimer un sentiment dompté par le pouvoir de la vertu; elles tirent souvent alors, de leur retenue même, une grande force de sensibilité.

Je l'aimai, Stratonice, il le méritait bien.

Quel aveu de l'amour de Pauline dans cette expression si simple, si contenue de toute son estime pour son amant ! Je ne puis trouver qu'il y ait rien à blâmer dans cette réponse qu'elle fait à son père, lorsque celui-ci, en lui annonçant l'arrivée de Sévère ajoute :

Ah ! sans doute, ma fille, il vient pour t'épouser,

PAULINE.

Cela pourrait bien être. Il m'aimait chèrement.

Elle apprend que l'homme qu'elle a aimé, qu'elle qu'elle croyait mort est vivant; qu'il arrive comblé de gloire et de puissance, qu'il vient pour l'épouser, qu'il la trouvera mariée; elle prévoit son désespoir, se souvient de son amour, de cet amour qui va le rendre si malheureux. *Il m'aimait chèrement*, dit-elle, et n'ose pas en dire davantage : cela me paraît natu-

rel et touchant. J'ai vu quelques personnes étonnées des libres aveux qu'elle fait en différentes occasions de son amour pour Sévère ; mais cet amour n'est point un de ces sentiments à demi formés qu'on a pu espérer de cacher à celui qui en est l'objet.

Il possédait mon cœur, mes désirs, ma pensée ;
Je ne lui cachais point combien j'étais blessée.
Nous soupirions ensemble, et pleurions nos malheurs,

Après une telle union, après un semblable abandon de confiance, quelles ressources conserve-t-on l'un contre l'autre ? Aucune. Il faut combattre ensemble, s'aider mutuellement dans un malheur partagé ; il faut que ce soit l'accord des volontés qui vous sépare comme il vous avait unis. Pauline vient en toute confiance demander à Sévère des sacrifices ; qu'est-ce qui peut lui donner cette confiance ? Ses sentiments pour Sévère. C'est de sa tendresse qu'elle a payé le droit de disposer des volontés de son amant. Et si elle ne l'aimait plus, serait-ce à lui qu'elle recommanderait son honneur et son repos ? Voudrait-elle qu'il eût l'honneur de l'aider dans les sacrifices qu'elle fait à la vertu ?

Mais, dit-on, elle en parle beaucoup, de cette vertu et de son amour, et de ses craintes ; elle en parle à son père, à Stratonice, à Polyeucte. Parle-t-on si clairement de ces choses-là à son mari ? Oui, si vous vous transportez à ce temps-là, c'est-à-dire, au temps dont Pauline a emprunté les mœurs et le langage. Une femme parlait alors de sa vertu, parce que dans le monde la vertu d'une femme était quelque chose ; comme on parle encore quelquefois, quand l'occasion y force, de sa probité, parce que la probité d'un

homme est toujours quelque chose pour ses voisins ; comme on parlait de sa valeur, dans le temps où la valeur individuelle était quelque chose pour la sûreté de tous. Une femme alors, surtout une femme du caractère de Pauline, pouvait parler aussi avec noblesse et décence de son amour et de ses craintes ; parce qu'on sentait que ses craintes venaient de sa prudence et non de sa faiblesse ; parce qu'on savait que dans son amour elle ne voyait qu'un ennemi à vaincre, et qu'un penchant à dompter. C'est même un devoir pour une femme telle que Pauline, de parler de cet amour qu'elle redoute, de cette vertu dont elle a besoin. *Elle vaincra sans doute*. Mais c'est pour être plus sûre de la victoire qu'elle doit s'y engager d'avance. En déclarant ses sentiments à son mari, elle avertit les yeux les plus intéressés à la surveiller ; elle les fait connaître à son père, à son amie ; elle sait alors que tous l'observeront, qu'elle ne pourra plus retourner en arrière sans honte, qu'elle ne peut faillir sans être déshonorée. Elle ne s'est pas réservé un moyen de déguisement, pas une ressource contre la vertu. Laissez-la donc en parler de cette vertu, à laquelle elle dévoue en ce moment toutes ses pensées tous ses sentiments, tous ses vœux ; laissez-la donc en parler jusqu'à ce qu'elle n'ait plus à l'exercer. Il est permis d'être un peu fanfaron au moment de la bataille, c'est après la victoire qu'il faut redevenir modeste. Pauline hors de danger ne parlera plus de ces *assauts où éclate la vertu*, parce que c'est alors qu'elle saura bien, que,

La victoire est pénible et le combat honteux.

Jusque-là qu'elle n'en voie que la gloire, qu'elle

croie que la sienne est augmentée des périls qu'elle a courus.

Et qu'on doute d'un cœur qui n'a point combattu.

C'est de l'estime de soi-même que naissent les grands sacrifices. Pauline se croit obligée à tout, parce qu'elle se croit capable de tout ; et tout en effet lui devient possible. Elle se passionera pour son époux en danger, croira peut-être même haïr un instant son amant trop heureux. Livrée à un système d'héroïsme qui peut tromper comme tous les systèmes du monde, mais qui ne trompe du moins que les âmes élevées, elle ne conservera de ses sentiments naturels que ceux qui l'ont portée à ce degré d'exaltation ; et si on pouvait reprocher la simplicité à un acteur, on trouverait peut-être que mademoiselle Fleury, qui joue ce rôle avec une sensibilité attendrissante, manque un peu, en certains moments, d'une sorte de grandeur calculée, quelquefois nécessaire au personnage de Pauline.

P.

POLYEUCTE

Corneille a dit, à propos de Polyeucte :

« Ceux qui veulent arrêter nos héros dans une médiocre bonté, où quelques interprètes d'Aristote bornent leur vertu, ne trouveront pas ici leur compte, puisque celle de Polyeucte va jusqu'à la sainteté, et n'a aucun mélange de faiblesse. » Des critiques, parmi lesquels se trouvait même un évêque, lui ont un peu contesté cette sainteté, ou du moins ont prétendu que, s'il avait le zèle qui fait un saint et un martyr, ce zèle n'était pas, du moins selon la science, nécessaire apparemment pour faire un personnage de tragédie, car c'est comme personnage de tragédie qu'on lui a reproché la violence avec laquelle il renverse les idoles ; et un journaliste nous assure aujourd'hui qu'on doit considérer *son supplice comme la juste punition de ses attentats, et qu'on désire même ce supplice pour être débarrassé de la présence d'un homme si dangereux*. Je ne m'étais jamais aperçu qu'au théâtre on fût si pressé d'être débarrassé de la présence des gens ardents et passionnés, fussent-ils même un peu dangereux. J'avoue, de plus, que je ne vois pas bien comment Polyeucte,

mis en prison dès qu'il a brisé les idoles, peut de ce moment-là, paraître un homme bien dangereux, et dont la mort importe à la tranquillité des spectateurs assis à leur aise, en sûreté, dans le parterre ou dans les loges. Je conçois, au reste, qu'un homme prudent, jugeant à froid dans son cabinet, désapprouve fortement l'action de Polyeucte, et pense qu'il serait très fâcheux que la vertu parfaite ordonnât d'aller briser et renverser à tort et à travers tout ce qu'elle n'approuve pas. Il n'est pas difficile de croire non plus que les conciles, les Pères et tous les hommes attachés au véritable esprit du christianisme auront condamné ces entreprises qui, outre le danger d'exposer l'église à des persécutions, faisaient gagner le ciel avec si peu de peine qu'on a dit que le martyre était *un métier de paresseux*; mais je ne comprends pas que, sous le rapport dramatique, on ait pu trouver quelque reproche à faire à Polyeucte; il suffit, pour nous intéresser à lui aussi fortement que si son action était parfaitement raisonnable, que cette action, dans le temps où il l'a faite, passât pour bonne, belle et sainte. Alors, l'ardeur avec laquelle il s'y porte n'a rien que de naturel; et comme l'observe Voltaire, « au théâtre on se prête toujours aux sentiments naturels des personnages, on devient enthousiaste avec Polyeucte, inflexible avec Horace, tendre avec Chimène. » Il y a plus; une persuasion vive et parfaite nous intéresse aux sentiments mêmes que nous ne pouvons partager, nous en fait concevoir les douleurs, et ressentir les anxiétés; sans cela, qui pourrait supporter Seïde, prêt à devenir assassin pour un principe de religion? Nous le plaignons, nous souffrons avec lui de ses combats, qui, s'il ne nous intéressait pas

dans ses sentiments par la bonne foi avec laquelle il s'y livre, ne pourraient que nous indigner. Nous nous intéressons à Brutus, dont nous n'approuvons ni l'action, ni les principes; et même, pour un moment, nous transportant dans son temps et dans sa secte, devenus stoïciens et républicains, nous le plaignons de la nécessité où il se trouve de sacrifier ses affections à ses principes, et personne ne songe à lui dire que cette nécessité, il se l'impose à plaisir, que ses principes sont faux, et les conséquences qu'il en tire tout à fait criminelles. Personne ne songe à avertir Agamemnon que les divinités auxquelles il va sacrifier sa fille sont de fausses divinités qui ne lui donneront certainement pas le vent dont il a besoin pour ses vaisseaux, et qu'ainsi il fera une atrocité en pure perte. Il n'y a cependant, je le crois, aucun de nous qui ne sache cela pour le moins aussi certainement que nous savons qu'il n'était conforme ni à la raison, ni au véritable esprit de l'Église, de rompre la visière aux dieux de l'empire et à leurs adorateurs. Il n'y a personne qui ne trouve plus naturel de s'intéresser à un homme qui sacrifie sa vie à des principes, qu'à des gens dont les principes ou des opinions leur demandent la vie des autres. Il faut convenir que, si l'intention excuse tout, Polyeucte est de la plupart des personnages de la Tragédie, celui qui a le moins de choses à faire excuser. D'ailleurs, on ne remarque pas combien cette action tient peu de place dans la pièce. Polyeucte l'annonce dans la dernière scène du second acte; dès la première du troisième, tout est fini; Polyeucte n'a plus à attaquer, il n'a plus qu'à se défendre, à tenir au parti qu'il a pris et qu'il ne peut plus démentir, à répéter : *je suis chrétien*; et c'est de

cette fermeté et non du transport qui l'a rendu nécessaire, que sortent les admirables beautés de son rôle ; c'est là que se trouve cette *sainteté* exempte de faiblesse, dont Corneille craint qu'on ne fasse reproche à son héros, et, c'est là cependant ce qu'il a voulu faire ressortir. C'est dans cette partie qu'il a créé la scène du renversement des idoles tirée des actes du martyr de saint Polyeucte. Corneille n'y a vu que l'avantage de mettre son personnage dans la situation où il fallait qu'il fût pour déployer toute la beauté de son caractère et celui de Pauline. On trouvait, dit Voltaire, à l'hôtel de Rambouillet, « que Polyeucte et même Pauline auraient intéressé bien davantage, si Polyeucte avait simplement refusé d'assister à un sacrifice idolâtre, fait en l'honneur de la victoire de Sévère. » Mais Voltaire ne songe pas que l'éclat de l'action de Polyeucte était indispensable pour mettre Félix dans la nécessité de sévir contre son gendre.

Il fallait une action que rien ne pût déguiser ni pallier ; qui non seulement ne permit plus de douter que Polyeucte ne fût chrétien, mais encore le rendit, en cette qualité, criminel aux yeux de tous. Il l'est bien davantage dans le récit original. Ce fut, dit-on, au moment où l'empereur Décime venait de rendre un édit contre les chrétiens, que Polyeucte, qui ne l'était pas encore, enflammé tout d'un coup d'une sainte ferveur, *prend l'édit de l'empereur, crache dessus, et le déchire en morceaux qu'il jette au vent*. Corneille s'est bien gardé de lui faire pousser le zèle jusque-là.

L'esprit de son temps éclairait assez sur la nécessité, s'il voulait rendre Polyeucte intéressant, de le

montrer soumis à son souverain; il fallait que Sévère pût dire des chrétiens :

Ils font des vœux pour nous qui les persécutons,
Et depuis tant de temps que nous les tourmentons
Les a-t-on vu mutins, les a-t-on vus rebelles?

Il fallait qu'il pût leur dire à la fin de la pièce :

Servez bien votre Dieu, servez votre monarque.

Mais le siècle de Corneille ne l'instruisait pas également à réprover le fanatisme; et sans doute la critique de l'hôtel de Rambouillet ne fut qu'une critique isolée de gens qui avaient plus d'esprit que de connaissance des effets du théâtre.

Le succès de Polyeucte a démenti les craintes qu'on avait, dit-on, conçues à cet égard. C'est, du moins actuellement, des pièces de Corneille celle qui attire le plus constamment la foule, et qui est applaudie avec le plus d'enthousiasme. C'est qu'il n'y en a pas, excepté le *Cid*, où l'entraînement se joigne aussi souvent à l'admiration, où tout ce qui élève l'âme se trouve plus habituellement uni aux plus doux sentiments du cœur. Il n'y en a peut-être pas aussi où le sujet soit aussi plein et aussi bien suivi. *A mon gré*, dit Corneille *je n'ai point fait de pièce où l'ordre du théâtre soit plus beau et l'enchaînement des scènes mieux ménagé*. Et peut-être n'y en a-t-il pas aussi où il se trouve deux rôles d'une beauté aussi extraordinaire que ceux de Polyeucte et de Pauline. Celui de Sévère est joué par Talma avec une sensibilité simple et noble qui lui donne un grand effet. Il est impossible de rien concevoir de plus touchant que la manière dont Mlle Duchesnois et lui rendent la scène de la première entrevue entre Pauline et Sévère.

L'espèce de sensibilité un peu molle où se laisse quelquefois aller Damas, a moins d'inconvénients dans ce rôle, que la plupart des acteurs jouent ordinairement d'une manière trop dure, et la chaleur naturelle de son débit rend très bien l'enthousiasme d'un nouveau converti.

P.

ESTHER

Un journaliste, qui s'efforce habituellement de nous prouver que les choses contraires à la morale sont celles qui réussissent et doivent réussir le mieux au théâtre, nous assura, ces jours-ci, qu'*Esther* est une pièce très théâtrale, très dramatique, puisqu'elle est animée par cet intérêt si puissant qu'inspire toujours la punition du méchant et le triomphe de la vertu, ou, en d'autres termes, parce que c'est une pièce très morale. Ce journaliste, au surplus, est bien le maître d'avoir aujourd'hui cette opinion, et demain, s'il lui plaît, l'opinion contraire, sans que je m'en soucie; et ce n'est pas, je vous assure, parce qu'il est de cet avis-là que je me trouve précisément d'un avis tout opposé.

C'est une singulière fantaisie qu'ont eue presque tous les critiques de considérer *Esther*, sous le point de vue de la morale. La morale est ce qui règle les rapports des hommes entre eux, et dans *Esther*, il ne s'agit que de la justice de Dieu envers les hommes. *Esther* ne peut donc être regardée comme une pièce morale, c'est-à-dire qui enseigne aux hommes leurs devoirs entre eux, mais comme une pièce religieuse

qui les pénètre des sentiments de crainte et de respect dus à la divinité. Certainement ce ne sont point des modèles à proposer en morale, qu'Esther, qui invite Aman à dîner chez elle, pour le faire prendre au dessert; qu'Assuérus qui, parce qu'il se trouve, ce jour-là, plus amoureux de sa femme qu'à l'ordinaire, fait mettre à la pôtence un ministre qu'il regardait, une heure auparavant, comme *l'appui de son trône*, de même qu'on ne donnera jamais pour règle à personne la conduite du grand prêtre Oroës qui, dans *Sémiramis*, arrange tout pour que Ninias, sans le savoir, puisse assassiner sa mère. Cependant, qui songe à critiquer le rôle d'Oroës? personne; parce qu'Oroës n'agit point par lui, qu'il ne suit pas ses passions, ses idées, son caractère même; qu'il n'est que l'instrument de la divinité qui le dirige; et dans le succès des événements qu'il conduit, ce n'est ni le triomphe d'une passion, ni celui d'un personnage, ni celui de la vertu sur le crime ou du crime sur la vertu, mais le triomphe de la divinité sur les vains projets des hommes. De même, dans *Esther*, ce ne sont pas les passions qui agissent: partout Dieu agit, parle, se manifeste! *Dieu lui-même*, comme le dit Racine dans sa préface, *en a préparé les scènes*.

On conçoit tout l'effet que dut produire *Esther* à Saint-Cyr, dans cette enceinte consacrée par des idées religieuses, devant des spectateurs pour la plupart familiarisés, comme on l'était alors, avec la lecture des livres saints, et qui, pénétrés des sentiments de la religion dont nous avons fait aujourd'hui une mode, s'enivraient de l'amour de Dieu uni à l'harmonie céleste des vers de Racine. Peut-être même les jeunes actrices de Saint-Cyr, bien inférieures, sans doute,

sous beaucoup de rapports, aux actrices qui représentent actuellement *Esther*, avaient-elles, d'un autre côté, quelque avantage pour conserver à la pièce ce caractère religieux qui lui est nécessaire, et qui est mieux senti probablement au couvent qu'au théâtre. Nos acteurs, trop accoutumés à représenter les passions qui agitent la terre, ne savent pas assez en distinguer les mouvements qui viennent du ciel. Lafont, dans Aman, rend fort bien les désespoirs et les fureurs de l'orgueil outragé; mais, est-ce seulement l'orgueil irrité qui cause les désespoirs et les fureurs d'Aman ?

La colère est superbe et veut des mots altiers;
L'abattement s'exprime en des termes moins fiers.

Et c'est presque toujours l'abattement qu'expriment les discours d'Aman, lorsqu'il parle de Mardochée. Tout plie devant lui, il le sait :

Mais Mardochée assis aux portes du palais,
Dans ce cœur malheureux enfonce mille traits,
Son visage odieux m'afflige et me poursuit,
Et mon esprit troublé le voit encore la nuit.

Il semble que cet aspect fatal le pénètre de terreur encore plus que de haine :

Ce matin, j'ai voulu devancer la lumière;
Je l'ai trouvé couvert d'une affreuse poussière,
Revêtu de lambeaux, tout pâle....

Ne dirait-on pas qu'il dépeint un fantôme? C'est avec le même sentiment de crainte qu'il voit reculer la mort de son ennemi.

Non, je ne sais quel trouble empoisonne ma joie,
Pourquoi dix jours encore faut-il que je le voie?

Cette horreur pour Mardochée est, en effet, le fantôme attaché sur les pas d'Aman pour le conduire dans le piège où Dieu veut le précipiter. Aman est agité sous la main de Dieu comme Oreste sous le fouet des Furies. Ses mouvements, quoi qu'on en dise, ne sont point naturels; ils sont surnaturels et c'est là ce qui les rend vraisemblables. Expliquez la conduite d'Aman par les passions humaines, et vous ne lui trouverez plus qu'un orgueil puénil et une colère ridicule. On a un peu ri, l'autre jour, au moment où Aman, persuadé qu'on va le revêtir de la pourpre d'Assuérus, entend nommer à sa place Mardochée. Il faut en convenir, l'attrape était si complète et sentie d'une manière si naturelle, qu'elle était un peu plaisante.

L'orgueil épanoui que l'acteur avait donné au personnage d'Aman, devenait parfaitement comique, parce qu'il était parfaitement déçu. Je crois que ce rôle d'Aman, destiné à être sombre et terrible, conviendrait mieux à Talma qu'à Lafond, dont le talent, d'un autre côté, se prêterait peut-être à ces expressions si douces d'amour et d'abandon qui, dès qu'Esther paraît, donnent au rôle d'Assuérus un nouveau caractère, et semblent annoncer la présence du Dieu qui environne Esther, et l'orne, aux yeux de son époux, d'une grâce jusqu'alors inconnue.

Mais pourquoi, dans cette pièce où tout est miraculeux, Mlle Georges fait-elle d'Esther une femme comme une autre, à la beauté près? pourquoi lui fait-elle prononcer, avec tant d'emphase, ce vers à Élise :

Mais toi, de ton Esther ignorais-tu la gloire ?

Pourquoi tant d'exaltation sur le détail des coquetteries de ses rivales dont elle a triomphé, lorsque ensuite elle change subitement de ton pour parler de la *honte et des chagrins* d'Esther au milieu de ces *pompes criminelles*? Je suis tenté de croire qu'elle n'en parle tant que pour ne pas laisser voir qu'elle les avait un peu oubliés.

N'oublie-t-elle pas aussi que c'est à Dieu qu'elle parle, dans la belle prière : *O mon souverain roi*, etc.? Je ne demande pas que, sur le théâtre, on fasse la prière à genoux et les mains jointes; mais du moins Dieu n'est-il pas fort accoutumé à ce qu'on lui parle en variant de plusieurs tons les inflexions de sa voix, en faisant des gestes du bras, en marchant en avant et en arrière, toutes choses exprimant des passions auxquelles il est peu d'usage de se livrer quand on parle à un *souverain roi*, et surtout que ce souverain roi est Dieu. Ah! la prière! voilà ce que j'aurais voulu entendre à Saint-Cyr! Que pour jouer Esther, on aurait eu, je crois, de choses à y apprendre!

P

ATHALIE

Il n'y a guère qu'un siècle qu'*Athalie* est faite, aussi n'y a-t-il guère qu'un siècle que cette tragédie est un objet de discussion. Elle eut d'abord pour elle Versailles, ou plutôt Saint-Cyr, et contre elle Paris, et tout ce qui ne tenait à Versailles que pour en tirer les moyens de briller et de se divertir un peu davantage à Paris.

On revint ensuite à un meilleur goût, grâce aux esprits éclairés qui, dans le dix-huitième siècle, proclamèrent la gloire de Racine ; mais beaucoup de gens, plus convaincus que persuadés, conservèrent contre *Athalie* une prévention qui s'est perpétuée dans une grande partie des individus qui composent le public, et met beaucoup d'embarras dans leurs jugements. En la lisant, ils conviendront que c'est un chef-d'œuvre ; si on la leur joue, ils diront que la représentation en est froide ; si on leur demande pourquoi, ils répondront que ce n'est pas leur affaire. En effet, le public n'est obligé qu'à sentir ; ensuite les critiques s'évertuent à expliquer, comme ils peuvent, comment le public a senti. Si la chose est trop difficile, on conclut que le public a tort, et que c'est la

faute des philosophes. Mais comme cette raison-là ne dispense pas d'en chercher d'autres, il reste encore à savoir pourquoi l'un des plus beaux ouvrages d'un de nos plus grands poètes dramatiques a été rarement le plus goûté à la représentation.

En composant *Athalie* pour Saint-Cyr, Racine sentit que les ressorts dramatiques, tirés des passions humaines, devenaient inconvenants dans la maison de Dieu :

Tout profane exercice est banni de son temple!

Que la seule distraction qu'on pût s'y permettre était d'entendre

Chanter de Dieu les grandeurs infinies
Et voir l'ordre pompeux de ses cérémonies ;

Ce fut donc au milieu de ce saint appareil qu'il dut placer son action ; tout fut combiné pour en augmenter la pompe religieuse ; un jour de fête solennelle chez les Juifs fut le jour désigné ; l'heure des prières fut l'heure du rendez-vous donné à Abner ; le lieu de la scène, le temple ; les acteurs, *des prêtres, des lévites*. Tout doit y parler de Dieu, tout y doit faire sentir sa grandeur, rappeler sa puissance, devant laquelle disparaît toute autre puissance.

Que peuvent contre Dieu tous les rois de la terre ?

Que pourra donc Athalie ? Sous quel aspect l'ennemie de Dieu paraîtra-t-elle dans l'enceinte sacrée.

Lieu terrible, où de Dieu la majesté repose !

Sera-ce avec toute son audace ? Dieu peut-il le permettre ? La terreur religieuse, répandue autour du lieu saint, permet-elle de le supposer ? Convient-

il à l'idée du respect dû à la divinité que l'impiété s'exhale impunément en sa présence.

Et vienne attaquer Dieu jusqu'en son sanctuaire ?

Non, sans doute ; aussi Athalie ne paraît-elle sur la scène qu'inquiète, troublée, poursuivie de

Cet esprit d'imprudence et d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur.

Conduite par un songe affreux, c'est en suppliante qu'elle est venue d'abord dans le temple des Juifs ; mais à peine y a-t-elle mis les pieds que *le peuple fuit, le sacrifice cesse* : tout l'avertit de l'horreur qu'elle inspire ; mais un sujet d'horreur bien plus grand vient la frapper elle-même ; c'est la vue de *cet enfant dont elle est menacée*. Elle ne paraît sur le théâtre que pour y dévoiler ses terreurs, et se laisser braver par ce même enfant dont la présence l'accable ; elle en sort sans avoir rien résolu et n'y revient que pour être conduite au supplice. Ce n'est que hors de la présence de Dieu qu'on reconnaît Athalie ; ce n'est que loin des yeux du spectateur qu'elle se montre véritablement ce qu'elle est ; nous la savons criminelle, mais nous la voyons punie. On nous a raconté ses cruautés ; on a dit sous quelles oppressions elle fait gémir le peuple de Dieu ; on vient nous avertir des violences qu'elle prépare contre le grand prêtre ; hors du temple, c'est un tyran ; dans le temple, abattue sous la main de Dieu qui la traîne à sa perte, nous ne la voyons plus que comme une victime.

De là quelquefois un peu de froideur sur les intérêts de Joas, dont le danger ne frappe pas toujours très vivement, parce que, présent à notre raison, il ne l'est pas également à notre vue. De là, on a quel-

que peine à supporter l'idée d'une femme égorgée par ceux qui élèvent son petit-fils sur le trône, égorgée pour des crimes, à la vérité bien réels, mais éloignés.

Cléopâtre n'était guère plus méchante qu'Athalie ; mais elle l'est beaucoup plus sur le théâtre ; c'est pendant la pièce, c'est sur la scène qu'elle exécute ou médite tous les crimes ; chacune de ses paroles, chacun de ses mouvements fait trembler pour tout ce qui l'environne.

Au lieu que du personnage d'Athalie, tel qu'il se montre sur la scène, ce qui doit le plus effrayer, c'est sa confiance dans l'exécrable Mathan, et cet effroi ne peut être encore que l'effet d'un raisonnement, car ce n'est pas sur la scène qu'elle défère à ses odieux conseils, et elle sort sans avoir rien résolu ; comme Néron, indécis encore s'il empoisonnera ou non Britannicus, sort en disant :

Viens, Narcisse, allons voir ce que nous devons faire.

Mais Néron réussit dans ses projets ; Athalie succombe. Néron, par son triomphe, par la seule idée que présente son nom, devenu

Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.
est déjà plus odieux qu'il ne faut.

Athalie ne saurait l'être trop, et par l'aspect sous lequel le poète a dû la présenter, ne le paraît peut-être pas assez pour son épouvantable punition.

C'est seulement à cette sorte d'intérêt qu'elle inspire qu'il faut attribuer l'éloignement qu'éprouvent beaucoup de gens pour le caractère de Joad, auquel je ne vois pourtant pas qu'on ait plus de reproches à faire qu'au grand prêtre Oroës, qui arrange tout pour que Ninias assassine sa mère Sémiramis, sans que

pour cela personne ait jamais pensé à le prendre en aversion. A croyance égale, et c'est bien le moins, je crois, qu'on puisse demander, Oroës est inspiré par son Dieu, Joad l'est par le sien ; mais la mort de Sémiramis, qui ne fait de mal à personne et rend son peuple heureux, n'est qu'une vengeance des dieux, au lieu que la mort d'Athalie est nécessaire à la sûreté de Joad et au repos du peuple qu'elle opprime. Si, sous le rapport dramatique, on condamne l'entreprise de Joad, il faudra donc réprover toutes les tragédies fondées sur des conjurations faites pour renverser des tyrans, comme Oreste, Héraclius. Quant aux moyens, je ne crois pas qu'on en ait jamais, dans ces cas-là, employé de bien honnêtes ; mais je n'entends pas bien en quoi l'action de Joad, qui attire Athalie dans le temple sous prétexte de lui livrer un trésor, est plus révoltante que celle d'Oreste qui, pour s'introduire dans la confiance d'Égiste, afin de pouvoir l'assassiner, se sert des cendres du fils même d'Égiste qu'Oreste a tué, et qu'il présente à Égiste comme les cendres d'Oreste. Ne serait-ce pas, comme je l'ai dit, parce qu'Athalie se montre plus intéressante qu'Égiste ? Représentons-nous dans des temps peu éloignés du nôtre, un serviteur fidèle, chargé d'un enfant aussi précieux que Joas ; voyons-le entouré d'une armée de brigands de la fureur desquels il ne pourra sauver ce précieux dépôt qu'à la faveur d'un stratagème pareil à celui qu'emploie Joad, qu'est-ce que cette action considérée ainsi aura pour nous d'odieux ou d'extraordinaire ? A la vérité peut-être Racine n'a pas tout à fait assez songé à adoucir cette idée de trahison ; ce qui était aisé au moyen d'un changement de quelques vers.

Pénétré du sentiment religieux qui lui avait dicté sa pièce, il ne croyait pas qu'il eût besoin d'un autre secours. J'examinerai une autre fois si les acteurs qui la représentent aujourd'hui ont beaucoup cherché à s'aider de ce secours-là.

P.

SUR LE RÔLE DE JOAD DANS ATHALIE

Je ne conçois pas comment on a imaginé de donner le rôle de Joad à Baptiste, que des succès mérités dans la comédie semblent presque, d'après notre système dramatique, exclure des rôles de haute tragédie. Garrick est, je crois, le seul acteur moderne qui ait été également parfait dans les premiers rôles de la tragédie, et les rôles du comique le plus bas ; mais il faut penser à la manière dont les passions tragiques se traitent sur le théâtre anglais, et qui fait que le système de la tragédie n'est pas, comme chez nous, l'opposé du système de la comédie. Dans la tragédie anglaise, comme dans la comédie, les passions se traitent, pour ainsi dire, d'une manière domestique, dans tous leurs détails, dans tout leur abandon ; rarement contraintes, elles se montrent ordinairement avec plus d'énergie que de noblesse ; car la noblesse n'est point dans les passions, mais dans le caractère qui les réprime ou les dirige. La noblesse est généralement le caractère de notre tragédie ; dans les personnages les plus passionnés, nous observons toujours une sorte de retenue. Les sentiments violents sur notre théâtre s'expriment plutôt parce qu'on ne dit pas

que par ce qu'on dit, et la réticence est presque toujours pour nous, le dernier degré de la passion :

Je devrais sur l'autel où ta main sacrifie
Te.....

Et dans *Iphigénie* :

Rendez grâce au seul nœud qui retient ma colère.

C'est là le dernier degré de la colère d'Achille, le plus colère des hommes : c'est qu'il annonce *qu'il retient sa colère*.

Il résulte de cette habitude de ne pas tout exprimer que les caractères passionnés s'écoutent moins, pour ainsi dire ; ils crient quand le mal est trop fort, mais s'arrêtent peu à détailler les variétés de leurs souffrances. Le poète tragique français peut pénétrer aussi loin que son génie le portera dans la profondeur du cœur humain ; mais, quant aux petits replis qu'on observe sur la route, ils sont parmi nous l'apanage du poète comique. C'est donc à la comédie qu'il faut consacrer cette intelligence qui saisit une intention dans chaque mot, un sentiment tout entier dans chaque hémistiche, pour multiplier le nombre des variétés, des contradictions qui composent le tableau de la faiblesse humaine, tandis que sa grandeur consiste dans l'uniformité des vues et la constance des sentiments.

Le caractère de Joad, reconnu l'un des plus grands que nous ayons au théâtre, est en même temps le plus uniforme et il est admirable par son uniformité ; car l'immuable constance de ses sentiments et de sa conduite le met à chaque instant dans des situations nouvelles ; tout change autour de lui ; lui seul reste

le même, et cette égalité d'âme, qui lui fait supporter avec un sang-froid pareil des dangers toujours croissants, offre à chaque instant un spectacle plus frappant et plus extraordinaire. Et d'où lui vient cette tranquillité parfaite ? de la certitude que lui donnent ses communications intimes, journalières, avec Dieu, dont les volontés lui sont connues, dont les ordres dirigent toutes ses actions. Autrement Joad serait un insensé, car il n'a pas formé un seul plan ; il a paru n'agir, dans toute la pièce, que pour augmenter ses dangers et ceux de Joas, sans songer une seule fois aux moyens de s'en tirer. Qui ne reconnaît là la marche d'un Dieu, sûr de ses coups qu'il ne daigne pas préparer ! Ce n'est donc plus Joad,

C'est un Dieu qui me parle, un Dieu remplit la scène.

Avec cette idée, on conçoit combien cela fait un spectacle bizarre de voir un Joad raffinant sur chaque sentiment et faisant de l'esprit sur chaque hémistiche. Je n'en citerai qu'un exemple. Josabeth demande à Joad s'il a instruit Abner, il répond :

Abner, quoiqu'on se pût assurer sur sa foi,
Ne sait pas même encore si nous avons un roi.

L'acteur s'est arrangé de manière à appuyer sur ce *pas même* comme un tuteur de comédie qui disait : Admirez ma profonde prudence de n'avoir *pas même* dit cela à Abner.

Ce n'est là qu'un échantillon entre mille de la manière dont a été conçu ce rôle, et qui tient à un système singulier que paraissent avoir adopté plusieurs de nos acteurs ; ils dépècent leurs rôles pour les faire valoir *par menu*, donnent à chaque vers un caractère

à part, sans s'embarrasser s'il s'accorde avec le caractère du rôle et de la situation, et manquent rarement de trouver une image où le poète n'a voulu mettre qu'un sentiment, et un sentiment où il ne faut qu'un récit. Ainsi, par exemple, dans le rôle d'Abner, qu'il joue d'ailleurs d'une manière noble et intéressante, j'ai vu Lafond, à ce vers,

Le sang à votre gré coule trop lentement.

faire un geste pour désigner le mouvement d'une chose qui coule. Que fait à personne, dans ce moment, la manière dont le sang coule? Mlle Fleury, de son côté, peint l'état où elle a trouvé Joas :

Je le pris tout sanglant, et, baignant son visage,
Mes pleurs du sentiment lui rendirent l'usage.

A ce mot de *sentiment*, elle a mis sa main sur son cœur, comme si c'était de son propre sentiment qu'elle parlait, et le public d'applaudir. Je dois croire que c'était à cause des vers de Racine. Que ne les laisse-t-on aller naturellement? ils marchent fort bien tout seuls quand on veut bien ne les pas estropier.

Mais ce ne sont pas seulement des vers qu'on peut défigurer dans le rôle de Joad, c'est le caractère tout entier qui disparaît au moindre contre sens; si dans l'exhortation aux Lévites avant le combat, Joad, armé de son sabre, ne présente plus qu'un prêtre indigne de son sacré ministère : si, en prononçant ce vers :

Dans l'infidèle sang baignez-vous sans horreur.

il le crie comme s'il disait : *baignez-vous avec plaisir*, alors c'est lui qui fait horreur, au lieu de la terreur religieuse qu'il devrait inspirer.

Quant à la scène de la prophétie, c'est en mécon-

naître absolument l'esprit que de donner à Joad les mouvements d'une sibylle sur son trépied. Le caractère des prophètes de l'Écriture sainte diffère entièrement de celui des oracles de la mythologie païenne. La vue de l'avenir leur est pour ainsi dire familière; la vérité, presque toujours présente à leurs yeux, s'échappe sans effort de leur bouche. Joad n'est point, comme la Pythie, contrainte par le Dieu qui l'approche de prononcer quelques mots dont elle n'entend pas même le sens.

Ses yeux s'ouvrent,
Et les siècles obscurs devant lui se découvrent.

Il peint à mesure qu'il voit; il doit rester en possession de sa raison pour comprendre et pour expliquer ce qu'il voit: on doit remarquer en lui l'attention d'un homme qui regarde et qui écoute, autant que la chaleur de l'homme qui raconte; et je défie, avec les mouvements que se donne l'acteur, que la vision divine ne lui échappe pas. Je ne parlerai pas du jeu muet qui remplit les trop longs intervalles donnés à la musique; mais je dirai que le rôle de Joad est l'un des plus difficiles de la scène tragique, et que c'est pour cela qu'il ne faudrait pas le faire jouer par un acteur comique.

P.

ATHALIE

Personne n'admire plus que moi ce chef-d'œuvre de la poésie dramatique : la majesté des pensées, la beauté du style, la grandeur et la vérité des caractères ; tout concourt à le mettre au premier rang ; et cependant l'effet qu'il produit au théâtre ne répond pas à sa perfection ; la pièce paraît froide, quelque fois languissante, le dénouement choque un grand nombre de spectateurs. On en a donné pour cause l'artifice et le mensonge dont se sert Joad pour faire venir Athalie dans le temple où elle doit périr, et je crois que l'on a eu raison. Il est très vrai que Joad, agissant ainsi, n'est autre chose que l'instrument de la vengeance de Dieu sur une femme criminelle. Tout, dans le dénouement, est d'accord avec les mœurs et le gouvernement de la nation juive : le grand prêtre n'est point coupable en attirant Athalie dans un piège où Dieu lui-même la conduit. Mais il ne s'agit pas de chercher si un tel moyen est conforme à la morale ; il faut voir s'il est théâtral. Athalie ne fait rien d'odieux pendant la durée de la pièce, ses crimes ne sont qu'en récit, l'horreur qu'ils in-

spirent en est moins grande ; et la ruse dont on se sert pour la perdre est en action : nul doute que cette ruse ne soit justifiée en morale par ses motifs et par les décrets de Dieu, mais cette justification ne se présente guère aux spectateurs qui veulent que la vengeance dont ils sont témoins soit proportionnée aux forfaits qu'ils ont vu commettre et qui exigent toujours, dans les moyens employés pour punir le coupable, une noblesse conforme aux idées du monde sur ce sujet. L'esprit humain a rarement la force de s'élever à des considérations supérieures, et de reconnaître l'influence divine dans des événements que les hommes semblent diriger. Toutes les actions conformes aux lois morales et religieuses ne conviennent pas aux lois du théâtre ; il faut toujours donner sur la scène un air de grandeur et au crime et au châtiement qui le frappe, et l'apparence l'emporte souvent sur la réalité. Rien n'est plus imposant sans doute que Dieu punissant une reine coupable, par la main d'un simple ministre des autels, mais, pour ne pas blesser la vraisemblance, il a fallu faire employer à ce grand prêtre le seul moyen qu'il eût en son pouvoir, l'artifice, et ce moyen est ignoble, par conséquent peu théâtral. Presque tous les spectateurs s'arrêtent à cette idée et ne remontent pas à la cause première qui fait agir les lévites et Joad ; aussi sont-ils souvent disposés à plaindre le sort d'Athalie ; tandis qu'ils se réjouissent de la mort de Polyphonte qui n'est cependant pas plus coupable.

Ce défaut peut être racheté à la lecture par les charmes du style et les autres beautés de l'ouvrage ; mais à la représentation, l'action frappe bien plus notre esprit, elle se réalise sous nos yeux, et nous

saisissons promptement tout ce qui blesse nos préjugés et nos idées; aussi Athalie fait-elle plus de plaisir aux lecteurs qu'aux spectateurs; son mérite ressort davantage et ses défauts sont moins apparents.

COMPARAISON
ENTRE *LA PHÈDRE* DE RACINE ET *CELLE D'EURIPIDE*

Par A. W. Schlegel

PREMIER ARTICLE

Vous avez de l'esprit, si vous n'avez du cœur,
répond Nicomède à Attale, qui subtilise devant lui
sur son amour : nous avons été tenté plus d'une fois
de dire de même à M. Schlegel, en lisant son ou-
vrage :

Vous avez de l'esprit, si vous n'avez raison.

Ce compliment ne lui plairait peut-être pas, et ce-
pendant il est mérité, non que M. Schlegel n'ait rai-
son de temps en temps, mais il a si souvent tort et il
manifeste si évidemment l'intention d'avoir tort,
qu'il est impossible de donner à son jugement les
éloges que l'on peut sans crainte prodiguer à son
érudition. S'il suffisait d'être érudit et de savoir le
grec pour bien juger Racine, nul doute que M. Schle-
gel ne fût un juge très compétent; mais il faut en-
core un goût sûr, et de plus l'intention de se livrer
de bonne foi à ses inspirations; et il ne faut pas
qu'un homme de lettres attaque un grand homme,
comme un procureur, fort peu inquiet d'avoir tort

ou raison, pourvu qu'il cherche chicane à la partie adverse. Euripide est très heureux d'avoir trouvé un si adroit défenseur dont, au reste, il n'avait pas besoin; mais Racine n'a rien à craindre des mauvaises querelles que j'examinerai d'abord; elles ne font pas tout l'ouvrage de M. Schlegel; il renferme en outre des considérations générales sur la nature de la tragédie, et cette seconde partie, bien mieux raisonnée, bien mieux pensée que la première sera l'objet d'un second article, où je serai heureux de pouvoir donner à l'auteur les éloges qui lui sont dus.

L'idée de vouloir apprécier le mérite de la tragédie française, en la comparant avec la tragédie grecque, me paraît contraire à toute raison. Ces deux pièces ont chacune un mérite absolu, indépendant, lié aux usages, aux mœurs des nations pour qui elles ont été faites; ce qui est bon dans l'une serait mauvais dans l'autre, et si les mœurs modernes ont forcé, pour ainsi dire, Racine à des suppositions qui peuvent nuire à l'effet dramatique, et s'éloignent de cette perfection idéale que l'on peut concevoir, il serait aisé de prouver que les mœurs grecques ont souvent fait tomber Euripide dans le même inconvénient. M. Schlegel prétend tirer de son parallèle un jugement indirect sur la valeur comparative du siècle d'Euripide et de celui de Racine; mais pour que ce jugement soit équitable, il faut ne pas voir uniquement d'une part les beautés d'Euripide, de l'autre les erreurs de Racine: l'auteur reproche à Racine l'attendrissement *efféminé* d'Hippolyte, que ne reproche-t-il à Euripide les dissertations morales de Phèdre? Il affirme que la déclaration de Phèdre à Hippolyte est inconvenante et sans délicatesse dans Racine;

mais en passant même à M. Schlegel cette opinion, qu'il est peut-être difficile de lui passer, trouve-t-il naturelle et délicate la déclaration de Phèdre au chœur des jeunes Trézéniennes dans Euripide ? Euripide suit les mœurs de son siècle, à la bonne heure ; mais pourquoi ne veut-on pas que nous donnions quelque chose aux mœurs du nôtre ?

C'est encore en suivant l'esprit de leur siècle que les deux poètes ont pris une marche différente qui rend leurs ouvrages impossibles à comparer. Hippolyte est le héros de la tragédie d'Euripide ; sa chasteté en est le sujet : Phèdre, au contraire, est l'héroïne de la tragédie de Racine : le sujet est sa passion. Ce seul changement a forcé le poète français à changer les caractères, les sentiments, les discours de ses personnages. Si la Phèdre d'Euripide est, comme le prétend M. Schlegel, une femme forte, énergique, c'est que l'attention étant dirigée avant tout sur Hippolyte, il n'était pas nécessaire de donner à l'amour de Phèdre ce développement qui amène les contradictions et les inconséquences. Si la Phèdre de Racine est une femme faible, entraînée, c'est que l'attention se portant d'abord sur elle, il fallait peindre les égarements, les incertitudes, les fureurs de la passion qui l'agite. Racine a donc bien fait et Euripide aussi, quoique d'une manière différente. Quelle est ensuite celle des deux pièces qui a le plus de mérite moral ? Ce n'est pas la question : dans l'appréciation littéraire des ouvrages dramatiques, c'est leur mérite littéraire qu'il faut considérer, et il serait, je pense, aisé d'établir que l'Hippolyte d'Euripide n'aurait pu passer sur le théâtre français sans les altérations que Racine s'est permises.

Que ces altérations, moins heureuses les unes que les autres, fassent apercevoir quelques taches au milieu d'un admirable ouvrage; que l'amour d'Hippolyte pour Aricie puisse paraître déplacé et rende le jeune homme moins intéressant, qu'Aricie soit un peu coquette et son amant un peu complimenteur, ce sont là des observations aussi anciennes que la pièce elle-même, et qui ne gagnent rien à être répétées pour la centième fois; mais les autres observations de M. Schlegel gagneront-elles davantage à être plus neuves? Il reproche éternellement à Phèdre de se contredire, de ne pas marcher toujours vers son but; comment ne voit-il pas que ces inconséquences sont précisément le chef-d'œuvre de l'art; qu'elles peignent fidèlement une passion pour qui le moment présent est tout, qui tire parti de tout, qui se contredit dès que sa situation change, qui s'écarte souvent de son but, parce qu'elle ne le connaît pas elle-même: tout est faiblesse, vacillation, incohérence dans l'amour de Phèdre. Les efforts qu'elle fait, tantôt pour le vaincre, tantôt pour l'excuser; tant d'amour, d'aveuglement, de transports coupables et dignes de pitié, donnent à ce rôle un caractère dont l'effet peut ne pas être moral, mais qui n'en est pas moins le plus dramatique qu'on puisse imaginer. Phèdre est hypocrite dit M. Schlegel; point du tout, elle est femme, passionnée, jalouse et coupable; elle ne réfléchit point; si elle n'est pas durant toute la pièce au comble du désespoir, elle est toujours au comble de l'égarement; c'est là ce qui lui fait écouter les mauvaises excuses qu'OEnone prête à son crime, lorsque la fausse nouvelle de la mort de Thésée se répand. M. Schlegel ne saurait pardonner à la nour-

rice ces mauvaises excuses, lorsqu'elle dit à Phèdre :

Vivez, vous n'avez plus de reproche à vous faire ;
 Votre flamme n'est plus qu'une flamme ordinaire ;
 Thésée, en expirant, vient de rompre les nœuds
 Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux.

« Je ne sais pas dit-il, où OEnone a pris sa logique : si c'était un inceste auparavant, c'en est certainement encore un ; si ne n'était point un inceste, ce n'était donc qu'une passion vulgairement vicieuse, qui ne méritait pas d'être annoncée, comme l'effet du courroux céleste, ni surtout de faire le sujet d'une tragédie, etc.

Il est fâcheux qu'OEnone n'ait pas la logique de M. Schlegel, mais ce qui l'est bien autant, c'est que M. Schlegel ne voie pas que si les excuses d'OEnone sont mauvaises, il n'en est pas moins naturel qu'elle les donne à sa maîtresse, dont elle voudrait diminuer les remords : une nourrice grecque n'est pas obligée de savoir raisonner comme un savant allemand et la pauvre OEnone ne désire pas que ses raisonnements soient bons, mais qu'ils fassent effet, ce qui peut fort bien arriver, puisqu'ils s'adressent à une femme aveuglée par sa passion.

Ce n'est encore rien que cette chicane ; nous en trouverons de bien plus extraordinaires, en citant ces vers :

On ne voit point deux fois le rivage des morts
 Seigneur : puisque Thésée a vu les sombres bords,
 En vain vous espérez qu'un Dieu vous le renvoie
 Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie.

« Toute cette pompe, dit l'auteur, est prodiguée sur une tautologie ; car ces vers ne disent autre

chose, sinon, si Thésée est mort, il ne vit plus.....
On voit bien que c'est l'extrême envie que Phèdre a de savoir son époux mort et d'en convaincre son beau-fils, qui lui fait tenir ce propos vide de sens.....»

Sûrement on le voit, et c'est ce qui en fait la beauté; depuis quand donc est-ce que la passion ne fait plus tenir de propos vides de sens? Phèdre n'a aucun moyen pour mieux convaincre Hippolyte de la mort de Thésée, et cependant elle voudrait le lui persuader: ce qu'elle dit est tout ce qu'elle peut dire; cette admirable tautologie, puisque tautologie il y a, peint et sa passion et sa faiblesse: M. Schlegel crie encore contre la logique de Phèdre, parce que, dit-il, elle sait fort bien, tout en disant que:

On ne voit pas deux fois les rivages des morts
que Thésée l'a vu deux fois, puisqu'elle ajoute ailleurs:

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers
Volage, adorateur de mille objets divers, etc.

Si M. Schlegel avait voulu prendre la peine de réfléchir un instant, il aurait vu que Phèdre, dans ces deux vers dit bien que Thésée a été aux enfers, mais non pas qu'il en soit revenu, ni par conséquent qu'il y ait été deux fois, et qu'elle ne peut le dire, puis qu'elle croit alors que c'est dans cette entreprise qu'il a perdu la vie, témoins ces vers d'Ismène sur la prétendue mort de Thésée:

On dit même, et ce bruit est partout répandu
Qu'avec Pirithoüs aux enfers descendu,
Il a vu le Cocyte et les rivages sombres
Et s'est montré vivant aux infernales ombres
Mais qu'il n'a pu sortir de ce triste séjour.

C'est évidemment de ce voyage aux enfers, dont elle est en ce moment tout occupée, que Phèdre parle à Hippolyte, si elle y croit un peu plus que de raison, on doit en vérité pardonner à sa passion de lui faire croire ce qui n'est pas, quand une passion purement littéraire empêche bien M. Schlegel de voir ce qui est.

B. (F. G.)

COMPARAISON
ENTRE *LA PHÈDRE* DE RACINE ET *CELLE D'EURIPIDE*

Par A. W. Schlegel

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE

M. Schlegel a manifesté, dans ses autres ouvrages, des opinions sur la poésie en général et sur la poésie dramatique en particulier qu'il est difficile de partager : son admiration pour Calderon et le Dante, qu'il met au-dessus de tout, peut rendre suspect son jugement sur ces matières; il faut cependant convenir qu'il connaît et qu'il apprécie bien l'antiquité; cette admirable simplicité qui caractérise les tragiques anciens, et que nous avons perdue plus par la faute de nos mœurs que par celle de notre théâtre, se retrouve au plus haut degré dans la scène qu'il a traduite d'Euripide, et dans laquelle Hippolyte, apporté mourant aux yeux des spectateurs, fait ses adieux à son père et à Diane : nous l'admirons autant que M. Schlegel peut le faire; mais en entrant avec lui dans la discussion du principe qui servait de base à la tragédie grecque, la fatalité, nous ne saurions adopter l'opinion qu'il énonce à ce sujet : « Cette doctrine, dit-il, peu consolante, puisqu'elle ne fournit à l'homme vertueux aucune assurance qu'il soit placé sous la protection

spéciale de la divinité, peut jeter dans un abattement total les caractères pusillanimes, mais elle donne un nouveau ressort aux âmes fortes, en les obligeant à se replier sur elles-mêmes et à ne plus compter que sur leurs propres moyens. » Mais comment peuvent-elles donc compter sur leurs propres moyens, puisqu'il leur est impossible de résister à la volonté des Dieux? Vainement les âmes fortes, en pareil cas, se replieraient-elles sur elles-mêmes pour trouver des ressources, la fatalité les condamne à n'avoir qu'un courage passif; le nouveau ressort qu'elles peuvent prendre consiste à se résigner avec fermeté; hors de la résignation tout devient folie, et une âme forte ne cherche point à vaincre des obstacles invincibles, elle s'y soumet sans murmurer. Cela n'empêche pas que le principe de la fatalité ne soit fort tragique; cela empêche seulement que le raisonnement de M. Schlegel soit juste. Et nous ne sommes pas les seuls à penser ainsi. Un des compatriotes de l'auteur, le célèbre Goëthe, se montre de notre avis dans l'*Almanach des Muses germaniques* de 1797, où il reproche doucement à M. Schlegel la préférence exclusive qu'il donne aux anciens, et ses paradoxes sur la poésie dramatique: les épigrammes de Goëthe, si elles ne sont pas fines, ont au moins le mérite de la vérité, puisqu'elles se bornent à répéter ce que M. Schlegel a dit souvent. Nous n'en citerons que deux :

Vollig charakterlos ist die poesie der modernen,
Deun sie verstehen blos charakteristisch zu seyn.

« Savez-vous pourquoi la poésie des modernes est
« sans caractère? C'est qu'ils ne savent que tracer
« des caractères. »

Et, en effet, M. Schlegel a prétendu que les modernes, ne rapportant point leurs ouvrages à un principe unique, tel que celui de la fatalité, s'occupaient uniquement à tracer des caractères et à conduire une intrigue, d'où il résulte, dit-il, que leur poésie est sans caractère; ce n'est pas tout, il a soutenu ailleurs que la tragédie moderne s'adressant presque uniquement à la raison, déchirait nécessairement l'âme, et que la tragédie ancienne, parlant toujours au cœur, le laissait dans un état de calme ravissant. Cela peut ne pas paraître conséquent, et Goëthe le pensait comme nous, quand il fait dire à M. Schlegel :

Unsre tragodie zum verstand, darum zerreist sie das hezz so ;
Jene setzt in affect, darum beruhigt sie so.

« Notre tragédie parle à la raison, voilà pourquoi elle déchire le cœur; celle des Grecs touche, émeut, voilà pourquoi elle calme. »

Mais laissons là Goëthe et ses épigrammes: nous ne les avons rappelées que pour nous justifier auprès de M. Schlegel du reproche de penser et d'écrire comme des Français, en lui montrant que de célèbres Allemands pensent de même: il est temps d'en venir à lui rendre la justice qu'il mérite; il trouvera peut-être que c'est un peu tard, mais enfin *il vaut mieux tard que jamais*, et il en pourra rencontrer tant d'autres qui ne la lui rendront pas du tout, que nos éloges, quoique tardifs, ne seront pas sans quelque valeur. Nous avons déjà dit que M. Schlegel connaissait bien l'antiquité; aussi est-ce quand il en parle qu'il se fait lire avec intérêt; il a bien caractérisé le génie de Sophocle et celui d'Euripide, en disant: « En général,

Sophocle, quoique ses ouvrages respirent la grandeur, la grâce, la simplicité antique, est peut-être de tous les poètes grecs, celui dont les sentiments ont le plus d'analogie avec l'esprit de notre religion. »

« Dans Euripide, on peut distinctement apercevoir un double personnage : le poète, dont les productions étaient consacrées à une solennité religieuse, et qui, étant sous la protection de la religion, devait la respecter à son tour, et le sophiste à prétentions philosophiques, qui, au milieu des merveilles fabuleuses liées à la religion, dans lesquelles il devait puiser les sujets de ses pièces, tâchait de glisser ses doutes et ses opinions d'esprit fort. »

C'est là peut-être une des causes qui ont fait donner à Euripide la préférence sur Sophocle dans un siècle où le doute était à la mode. Quoi qu'il en soit, cette vacillation philosophique est un des défauts d'Euripide, et ce n'est pas sans raison que M. Schlegel reproche le même défaut à quelques poètes modernes qui auraient pu cependant trouver, dans les idées chrétiennes, une base aussi sublime et bien plus consolante que celle que les anciens tiraient de leur religion.

En rattachant les principes de la tragédie à nos idées religieuses, il est aisé de combattre et de renverser ce système de la justice théâtrale à laquelle on a voulu astreindre la poésie dramatique. Un homme d'esprit a déjà réfuté glorieusement, dans le quarantième numéro des *Archives littéraires*, ce que M. de Bonald avait écrit à ce sujet; M. Schlegel emploie les mêmes arguments avec succès : « Cette doctrine, dit-il, que toujours les méchants sont punis et les bons récompensés dans cette vie, est absolument erronée ;

mais, fût-il possible de la persuader aux hommes par des fictions dramatiques, elle serait plutôt nuisible qu'utile à la vraie morale ; car la morale douce de l'amour, c'est-à-dire de la bienveillance universelle, aussi bien que la morale austère du devoir, réprouve tous les motifs intéressés.... Si l'on voulait soutenir que l'ordre des choses amène des punitions et des récompenses dans cette vie, il faudrait bien se contenter d'une rétribution tardive de cette *peine au pied boiteux, qui quitte rarement le scélérat qu'elle poursuit*. Avec cette concession-là le principe de la justice poétique ne serait pas plus admissible dans le système dramatique français, dont les règles restreignent l'action d'une tragédie à la durée d'un seul jour. Je demande donc, si ce n'est pas choquer toutes les vraisemblances que de nous représenter les actions humaines les plus importantes punies ou récompensées dans un si court espace de temps? »

C'est de là que résulte une réflexion très juste de l'auteur sur les causes du plaisir que nous procure la tragédie.

« Ce n'est pas uniquement, dit-il, la comparaison de notre état tranquille avec les bouleversements occasionnés par les passions, ou le spectacle de la souffrance qui fait l'attrait d'une tragédie....; c'est ou le sentiment de la dignité de la nature humaine, éveillé en nous par de grands modèles, ou la trace d'un ordre de choses surnaturelles, imprimée et comme mystérieusement révélée dans la marche en apparence régulière des événements, ou la réunion de ces deux causes. »

On voit, par ces exemples, que M. Schlegel est plus heureux dans les considérations générales que dans

les réflexions particulières. Il eût mieux fait de s'abstenir de celles-ci, par conséquent donner un autre objet à son livre, s'il voulait le faire, et surtout, je le lui conseille, lorsqu'il voudra critiquer une tragédie moderne, de ne pas chercher, comme il l'a fait, dans la préface du poète, le sujet de la moitié de son examen. Encore une fois, ce sont là des chicanes.

B. (F. G).

RHADAMISTE ET ZÉNOBIE.

Un critique assurait l'autre jour, en parlant du caractère de Rhadamiste, que *ce mélange de crimes et de remords* qu'il présente *est bizarre, dangereux et peu naturel*. Apparemment que le critique aimerait mieux les remords sans crime, ce qui lui paraîtrait plus naturel, ou les crimes sans remords, ce qui lui semblerait moins dangereux ; ou bien il ne voudrait peut-être, dans la tragédie, ni crime, ni remords, ce qui serait effectivement tout à fait innocent. Le critique, qui était ce jour-là très fort en morale et en raisonnement, ajoute que *les remords ne viennent ordinairement qu'après le crime, et que les scélérats qui les éprouvent avant le crime, et qui passent par-dessus n'en sont que plus odieux*. D'où il résulte qu'un homme qui, combattu par les remords de sa conscience, hésite avant de commettre le crime et ne le commet qu'entraîné par un moment de passion, est beaucoup plus odieux que celui qui le commet de propos délibéré. *Au théâtre*, continue le censeur, *c'est tout le contraire, le poète donne des remords aux scélérats pour les rendre intéressants*. Vraiment ils le seraient sans cela bien davantage ! On les plaint d'être en-

traînés par la violence de la passion vers le crime qu'ils détestent. Pur charlatanisme théâtral ! équivoque misérable ! S'ils le détestaient, ils ne le commettraient pas. D'après ce beau principe, je vois que le sacrement de pénitence est tout à fait inutile dans notre religion, du moins passé la première fois, car après le repentir, il ne peut plus y avoir de rechute. Et Boileau qui a dit :

A peine du borbier où le vice m'engage.
 J'arrache un pied timide et sors en m'agitant
 Que l'autre m'y reporte et m'embourbe à l'instant.

Et saint Augustin, qui a peint si vivement le mélange de faiblesse et de remords qui l'agitaient dans le temps de sa conversion, et mille autres qui ont parlé dans le même sens, ont déraisonné ; il fallait bien que tout ce qu'on est accoutumé à approuver et respecter déraisonnât, pour que le critique du *Journal de l'Empire* eût raison.

Le défaut du caractère de Rhadamiste est peut-être que ce mélange des crimes et des remords ne s'y fait pas assez sentir, du moins dans l'action de la pièce ; les crimes sont tous dans l'avant-scène, et ce n'est pas le cas où il faille déguiser au spectateur les penchants criminels du personnage, puisqu'ils fondent la terreur qu'inspire son caractère et l'intérêt des situations où l'on prévoit qu'il va se trouver. Sémiramis n'apporte sur le théâtre que des remords ; elle se montre depuis longtemps incapable de crime, parce qu'elle ne doit inspirer que l'intérêt et la pitié. Athalie elle même qui, accablée sous la main de Dieu, ne doit se montrer dans la pièce que faible, vacillante, s'annonce dès le premier moment avec plus

de remords que de fureur, parce que c'est la puissance de Dieu qui doit éclater et répandre la terreur, et non pas celle d'Athalie. Dans *Rodogune*, au contraire, c'est Cléopâtre, qui doit faire trembler, et Cléopâtre, annoncée comme coupable de grands crimes, se montre dans la pièce méditant des forfaits plus grands encore. Vendôme est seulement annoncé comme :

. Généreux, mais capable d'un crime,

Et c'est dans la pièce que ce crime est prêt à se commettre. Le caractère de Néron, dans *Britannicus*, est à peine soupçonné d'abord par Agrippine, indiqué ensuite plus clairement par Burrhus, développé enfin par les artifices de Narcisse, il éclate et déploie tout Néron tel que doit l'attendre l'univers.

Le caractère de Rhadamiste suit une marche toute contraire : développé dès la première scène où il paraît, c'est dans l'exposition qu'il produit tout son effet, et on peut remarquer que cette exposition du caractère de Rhadamiste est toujours ce qu'on en cite, comme ce qu'il y a de plus beau. Dans le reste de la pièce, c'est au rôle de Zénobie qu'appartiennent les plus grandes beautés, parce que c'est elle qui, toujours placée dans des situations difficiles, en sort toujours par cette perfection, cette simplicité de vertu qui ne peut jamais se trouver embarrassée, parce qu'il n'y a jamais qu'une route pour elle, celle du devoir, que cette route, dût-elle la conduire à la mort, il n'existe pas d'embarras où la possibilité de balancer n'existe pas. L'attente que fait naître la vertu connue de Zénobie est ce qui produit l'intérêt de son rôle, et cette attente si bien remplie augmente

l'intérêt, en faisant naître encore une plus haute attente, Rhadamiste en a fait naître une d'un autre genre, mais elle n'est point remplie, et cette réflexion de M. de Laharpe, *quelle attente n'exalte pas en nous la première vue d'un homme qui a été capable de plonger un poignard dans le sein d'une femme adorée!* réflexion dont le critique que j'ai cité se moque avec autant de goût que de finesse, est en même temps l'éloge de l'exposition du caractère de Rhadamiste et la censure de ce caractère mis en action, car il ne répond nullement à cette attente. Dans la situation où il s'est placé, avec les sentiments qui l'agitent, il semble qu'il ne doit pas y avoir un mouvement qui ne soit un danger pour lui ou pour ce qui l'environne; on tremble à chaque pas qu'il va faire, et les événements restent toujours au-dessous de la crainte qu'ils inspirent. Comment ne pas frémir seulement de la première entrevue du malheureux et vindicatif Rhadamiste avec la terrible Pharasmane? Eh bien, cette entrevue ne produit qu'un ordre d'arrêter Rhadamiste, révoqué au même instant. Rhadamiste, à son tour, ne conçoit d'autre projet que le projet éloigné de troubler l'Ibérie; rien d'instant, rien qui presse et agite l'attention, rien qui fasse pressentir un crime de la part de Rhadamiste, qui s'est déclaré si prêt à en commettre; rien qui du moins le mette entre cette tentation de crime, et ces souvenirs de vertu qui rendent son caractère si tragique; rien enfin qui fasse frémir pour lui ou pour les autres. Oreste, dans la première scène d'*Andromaque* a formé plus de projets sinistres, menacé de plus de troubles tout ce qui l'environne que Rhadamiste, au troisième acte de la tragédie de Crébillon. A la vérité, arrive alors le mo-

ment où son caractère va se trouver en situation ; la jalousie qui, en retrouvant Zénobie, se réveille au milieu de ses remords et de son bonheur, est une belle nuance de ce caractère ; mais ce n'est qu'une nuance et cette jalousie qui fait trembler quand il surprend Zénobie avec Arsame, cette jalousie dont la fureur autrefois perça le sein de Zénobie, maintenant plus légitime, s'exprime avec amertume, mais sans transports et se calme d'un mot : il est vrai que ce mot est dit par Zénobie ; et qui pourrait lui résister ? Mais il ne fallait pas alors permettre à Rhadamiste de l'entendre, pour arrêter tout à coup l'orage qui commençait à naître. Il ne fallait pas surtout, en donnant tant de place aux ressorts d'une intrigue compliquée, en laisser si peu aux développements de deux caractères admirables, l'un par la manière dont il s'annonce et l'autre par celle dont il se soutient. Mais ces deux caractères, placés au milieu de l'action, quoiqu'ils n'y contribuent peut-être pas assez, suffisent pour l'animer d'un intérêt soutenu et indépendant des événements qui se préparent ; et il suffirait de la manière dont Talma joue le rôle de Rhadamiste, pour échauffer une pièce moins remplie de beautés. Damas répand une sensibilité trop molle sur le rôle d'Arsame ; en particulier dans ces deux vers :

Les reproches honteux dont ici on m'accable.

Ne rendront pas, seigneur, votre fils plus coupable.

il dit cela d'un ton sidoulooureux, qu'on croirait qu'il en est fâché. Il n'y pas de quoi.

P

RHADAMISTE ET ZÉNOBIE

Pour le début de M. Colson .

La plupart de nos tragédies reposent sur des combats, des incertitudes, des angoisses nées d'une lutte qu'elles rendent à chaque instant plus pénible, et où le malheur marche sur les traces du devoir ou de la nécessité. Mais ces angoisses, ces incertitudes ont presque toujours pour cause une situation déplorable, inattendue, qui, tantôt ne permettant aucune espérance, laisse les passions se débattre contre cette main de fer qui les rend plus furieuses en les enchaînant ; et tantôt leur offrant de grands obstacles à vaincre les excite, les fait agir, les pousse au crime et les livre au remords. Aussi les irrésolutions de Phèdre, les fureurs d'Oreste, naissent du sentiment qui les domine et de la situation qui les contrarie ; ôtez leurs sentiments, changez cette situation, Phèdre ne sera plus irrésolue, Oreste ne sera plus criminel. Il n'en est pas ainsi de Rhadamiste ; ses tourments, ses combats, ses actions, sont le fruit de son caractère bien plus que des circonstances où il se trouve placé, quelles que fussent ces circonstances, le héros serait le même,

... Furieux, incertain,
Criminel sans penchants, vertueux sans dessein.

La vie entière d'un homme pareil doit être une perpétuelle tragédie. Prenez pour sujet son ambition au lieu de ses malheurs et de son amour; donnez-lui un trône à conquérir, des ennemis à combattre; faites-en un chef de conjurés, vous trouverez en lui des ressources fécondes qui vous fourniront des développements sans fin; il sera toujours irrésolu, non par faiblesse, mais par violence; parce qu'après s'être laissé emporter une fois à ses premiers mouvements, il se méfiera de lui-même, et cependant il n'agira jamais que de premier mouvement, car la réflexion n'a pas de prise sur lui; il lui manque ce qui lie et ordonne les traits du caractère, le pouvoir de subordonner à une volonté, à un but, toutes ses actions, tous ses discours; il a des forces, des facultés, mais elles sont toutes égales, et lorsqu'elles ont à se combattre, aucune ne peut remporter la victoire; celle qui se trouve appelée à agir triomphe toujours, mais c'est sans efforts; les autres restent immobiles jusqu'à ce qu'une occasion différente venant à réveiller l'une d'entre elles, lui assure une supériorité complète qu'elle perdra bientôt à son tour. L'amour, la vengeance, la jalousie, le remords ne se combattent pas dans le cœur de Rhadamiste, ils s'y succèdent et avec une telle rapidité qu'il y est trompé lui-même. Chacun de ses sentiments détermine tour à tour ses actions; une fureur jalouse lui a fait frapper Zénobie; la vengeance l'arme contre Pharasmane, le respect filial l'empêche de se défendre avec vigueur contre un père qui l'attaque; tou-

jours exclusif, toujours dominé, il oublie tout pour se livrer avec sa violence naturelle à l'impression du moment ; c'est pour cela qu'il

S'abandonne aux remords sans renoncer au crime.

Quand le remords entre dans son âme il y règne seul ; quand le crime revient, il le gouverne sans partage, aussi peut-il dire avec vérité :

Je cède au repentir, mais sans en profiter
Et je ne me connais que pour me détester.

Dès qu'il se connaît, il emploie à se détester toutes les forces qu'un autre ferait servir à se corriger ; à chaque émotion nouvelle, à chaque nouvelle cause d'agitation, il est comme ensorcelé :

Je ne sais quel poison se répand dans mon cœur,
Et jusqu'à mes remords, tout y devient fureur.

Ce n'est pas là un caractère fort, ce n'est pas non plus un caractère faible ; c'est le chaos d'un grand caractère ; tous les éléments des grandes choses vertueuses ou criminelles, y sont déposés, confondus, ils sont comme roulant les uns sur les autres ; celui qui se trouve au-dessus est le maître, et ne l'est qu'un instant. Mais s'il est incapable de se vaincre, Rhadamiste l'est également de se laisser vaincre par un autre que lui-même ; et c'est là ce qui l'élève aux yeux du spectateur, lorsque ses vacillations continuelles et sans motifs sembleraient devoir l'abaisser. Est-il rien de plus tragique que cette succession rapide de passions violentes dont chacune, au moment où elle se déploie, ne saurait être domptée par aucune force, effrayée par aucun obstacle, et cède tout à coup à celle qui la remplace sans la vaincre et la fait taire

sans l'étouffer ; ses malheurs, ses remords ont fait place à de longs ravissements :

Dieux, qui me la rendez pour combler mes souhaits,
Daignez me faire un cœur digne de vos bienfaits.

Il la rencontre peu après avec Arsame, à qui elle vient de confier le secret de son mariage, et de l'existence de son époux ; sa jalousie se réveille ; tout y cède ; vainement Arsame lui répète ce que vient de lui dire Zénobie ; Rhadamiste, transformant cette indiscretion en crime pour en faire le prétexte de sa fureur, s'écrie :

Qui peut à son secret devenir infidèle,
Ne peut, quoi qu'il en soit, n'être point criminelle

Et c'est lorsque Zénobie montre combien elle connaît le caractère de son mari, en disant à Arsame, avec une noble hardiesse :

Vous ne connaissez pas l'époux de Zénobie
Ni les divers transports dont son âme est saisie.

transports qui devient bien plus effrayants, bien plus tragiques par l'admirable contraste qui existe entre leur inégalité violente et la vertueuse tranquillité de cette princesse qui, témoin et victime de tant d'accès de rage, se sent assez de force, assez de dévouement pour dire, après le dernier :

Je connais la fureur de tes soupçons jaloux
Mais j'ai trop de vertu pour craindre mon époux.

Je n'ai vu nulle part le caractère d'une femme vertueuse se déployer d'une manière plus énergique et plus sublime ; Pauline, dans Polyeucte, sacrifie à son devoir son amour pour Sévène, mais Polyeucte était

un bon mari, Polyeucte la rendait heureuse ; elle lui doit de la reconnaissance, du respect. Rhadamiste a poignardé Zénobie ; il est le meurtrier de sa famille ; elle l'a cru mort ; elle lui rappelle toutes les raisons qu'elle avait de se croire libre, de le haïr :

... Considère après sur quoi tu peux fonder
Et l'amour et la foi que j'ai dû te garder.

Et cette pressante récapitulation de tant de crimes, de tant de malheurs qui doivent lui en faire prévoir de nouveaux, ne servent qu'à amener cette déclaration à Arsame :

Prince, après cet aveu, je ne vous dis plus rien ;
Vous connaissez trop bien un cœur comme le mien,
Pour croire que sur lui l'amour ait quelque empire ;
Mon époux est vivant, ainsi ma flamme expire.

Rarement un poète s'élève à une pareille hauteur, et rarement une actrice est capable de l'y suivre. Cependant M^{lle} Duchesnois ne laisse que bien peu de chose à désirer dans le rôle de Zénobie, si ce n'est de faire mieux sentir quelquefois combien, dans un rôle pareil, la noblesse du caractère doit contenir la sensibilité du cœur. Talma a bien toute la profondeur mélancolique du caractère de Rhadamiste ; il n'y mêle peut-être pas toujours assez d'élan, et de cette violence qui bouleverse à chaque fois les sentiments du personnage ; mais quelques taches dans le jeu de ces deux excellents acteurs n'en détruisent pas les beautés ; et dans l'effet que produit un beau talent, les défauts ne comptent pour rien.

Un aspirant aux honneurs de la tragédie se présentait le même jour pour la seconde fois. M. Colson, après avoir paru il y a un an dans les jeunes amou-

reux, reparaissait dans les tyrans. Il était un peu grand pour les uns, il est un peu élancé pour les autres. Et, bien que M^{lle} Clairon ait prononcé qu'il faut pour les tyrans *un grand homme maigre*, j'avoue que je ne puis être de cet avis. Cela est bon pour un tyran véritable; mais un tyran de tragédie a besoin de soutenir la tyrannie par quelques qualités supérieures, et tout en lui doit donner l'idée de la force. Je ne connais qu'Atrée qui puisse se passer d'avoir le poignet ferme. Au surplus, M. Colson a de la chaleur, de l'intelligence; s'il peut donner un peu plus d'aplomb à son débit et à son maintien; s'il peut mettre dans ses gestes un peu plus de grâce, qualité du reste beaucoup moins nécessaire à un tyran qu'à un amoureux; enfin, s'il peut se défendre d'une certaine mollesse que la sensibilité de ses rôles ne provoquera pas, ce ne seront pas quelques pouces en largeur de plus ou de moins qui l'empêcheront de réussir.

P.

RHADAMISTE ET ZÉNOBIE

Peu de gens savent ce que c'est que l'amour, et, parmi ceux qui le savent, il en est bien peu qui le disent : heureux, ce sentiment, s'il se prolonge, se concentre dans son bonheur; malheureux, il se concentre encore plus dans sa peine; il semble avoir la conscience d'avoir manqué sa destination. Plein de l'image du bonheur qu'il pourrait recevoir et rendre, un homme, amoureux et contrarié dans son amour, craint d'avouer que les événements l'ont privé de l'exercice d'un droit si beau; en se repliant sur lui-même, il contemple avec une douleur mêlée de surprise, tant de facultés, tant d'espérances capables d'occuper et de charmer une vie entière; et blessé de les voir perdues, inutiles, il cache soigneusement à tous les regards les émotions qui en sont la source, comme un trésor qu'il gardera peut-être, mais dont il ne fera jamais usage. Le poète dramatique, qui dispose de tous les secrets de ses héros, qui peut les faire parler sans craindre qu'on lui attribue ce qu'il leur prête, lève ce voile que les passions fortes jettent volontairement sur elles-mêmes, montre à nu le cœur qu'elles remplissent et se trouve ainsi libre de régler, d'après

les mouvements qu'il a fait connaître, la conduite de ceux qu'il met en scène. Qu'on ne dise donc pas que la poésie dramatique outrepassé ses droits, lorsqu'elle nous représente des sentiments, des actions autres que ceux que nous avons rencontrés : les sentiments qui se laissent voir ne sont pas de ceux dont elle se sert avec le plus de succès ; se sont les sentiments qui se cachent, qui doivent se cacher, ceux qui influent beaucoup sur le bonheur et peu sur les dehors de la vie : il lui faut des mystères à approfondir, à révéler ; elle lit, comme la divinité, dans le fond des cœurs, des pensées, et met au grand jour ce qui, dans le fait, reste ordinairement couvert du plus profond silence. Aussi n'est-il pas étonnant que les spectateurs qui n'ont pas une sensibilité forte et un caractère élevé, l'accusent souvent d'exagération et de folie : elle n'a rien à leur répliquer ; elle ne peut leur donner une preuve positive de la vérité de ce qu'elle a dit ; cela est faux pour eux ; dès qu'ils ne le retrouvent pas en eux-mêmes, et ceux qui savent que le poète a raison ne se soucient guère de dire pourquoi. Que de tragédies nous apparaîtraient, si nous pouvions tout à coup lire dans le fond des âmes et suivre tout ce qui s'y passe ! Mille sentiments, mille pensées que nous avons crus hors de nature, se dévoileraient à nos yeux ; nous serions étonnés à l'aspect des desseins, des combinaisons sans nombre qui se forment dans la tête de l'ambitieux, et qu'il étouffe parce qu'il ne peut les réaliser ; l'amour nous laisserait voir des inquiétudes, des peines, des souhaits que nul ne lui supposerait et dont il se garde bien de convenir ; il n'est aucune passion forte qui ne se montrât beaucoup plus féconde que nous ne pourrions l'ima-

giner, en sentiments inconciliables en apparence, en projets extraordinaires, en idées d'un tout autre ordre que celles dont on parle. Nous verrions, avec une surprise impossible à exprimer, tout ce que le cœur humain peut contenir d'extravagant et de fort, de misérable et de sublime; nous porterions un regard mêlé de crainte sur les actions qui pourraient naître de là, si rien ne réglait tant d'ambition et tant de faiblesse, et nous finirions par admirer cette sagesse qui a voulu que tous les sentiments, dont le premier but n'était pas l'avancement ou le maintien du bonheur et de l'ordre social, eussent cette disposition à se cacher, qui sauve le monde de l'explosion de tant de vœux et du spectacle de tant de peines,

Mais ces secrets sont le domaine du poète; son génie les devine, les révèle, et c'est à la faveur de cette révélation qu'il peut mettre sous nos yeux des événements presque toujours extraordinaires et cependant naturels. Qu'Hermione ordonne à Oreste le meurtre de Pyrrhus, c'est un crime que probablement une femme jalouse ne commettrait jamais, dont elle n'aurait peut-être pas l'idée; mais le germe en est dans sa jalousie, dans des sentiments qui, bien que combattus par d'autres et n'ayant pas fait éclat, n'en existent pas moins au fond de son cœur; le poète s'en empare, les suit, les développe, les fait parler quand ils se tairaient, agir quand ils resteraient inactifs, et amène ainsi naturellement cette catastrophe qui nous paraîtrait, dans le monde, l'effet d'un accès de démence, et qui n'est ici que le résultat presque inévitable d'une passion que nous avons vue jusqu'au fond et entendue à tout moment.

C'est là ce qui rend le caractère de Rhadamiste si

extraordinaire, si sombre, et cependant si naturel, si vrai : tous les sentiments auxquels il est en proie sont du nombre de ceux qui se cachent et doivent se cacher : ce sont l'amour, la jalousie, la vengeance et le remords. Il n'ose ou ne peut les laisser paraître, et n'agit que d'après eux. Accoutumés, comme nous le sommes, à ne les rencontrer qu'étouffés ou vaincus par la nécessité et par le devoir, nous frémissons à l'aspect d'un homme qui s'en laisse dominer ; il existe en nous l'étonnement que nous causerait celui qui parcourrait jusqu'au bout une route périlleuse, à l'entrée de laquelle nous nous serions arrêtés après en avoir prévu les dangers. Jaloux et irrité, il dissimule sa jalousie et son courroux ; mais il a assassiné Zénobie et conspire contre son père ; cette réunion de sentiments mystérieux, qui se taisent et cependant éclatent par la conduite du héros, est un spectacle profondément tragique, fait pour bouleverser l'âme de ceux qui, sachant bien qu'ils doivent imposer silence à leurs passions, contemplent avec un plaisir mêlé de terreur et de pitié, le développement et les résultats de ces mêmes passions dans un cœur qui s'y abandonne.

Talma a parfaitement saisi ce caractère et le rend avec l'énergie qui lui est propre ; il ne crie point, il ne déclame point, il n'exagère rien ; c'est la violence d'un homme toujours près de se livrer à tous ses mouvements, et souvent forcé d'en contenir l'expression ; habile à faire ressortir ce qui peut donner de l'éclat au héros, il le fait parler de lui-même avec une modestie si vraie, il raconte si simplement, si rapidement tous les exploits qu'il a faits devant Corbulon,

De mon funeste sort touché sans me connaître
Ou de quelque valeur que j'avais fait paraître,

qu'il est impossible de ne pas attribuer un grand caractère à l'homme qui met si peu d'importance à de pareils faits. Peut-être débite-t-il avec trop d'esprit les beaux vers où Rhadamiste se peint lui-même : il a insisté sur ces antithèses :

Criminel sans penchant, vertueux sans dessein,
Ennemi du forfait sans aimer la vertu.

Rhadamiste sait cela parce qu'il le sent, non parce qu'il s'est étudié; il faut donc le dire, non comme le résultat d'une observation profonde, mais comme un aveu arraché par le remords qui jette tout à coup, dans le cœur, une lumière imprévue. Cette légère erreur ne m'a peut-être frappé que parce qu'elle est en contraste avec la véhémence pleine d'abandon que Talma a dans presque tout le reste du rôle.

Mlle Duchesnois est meilleure dans les moments de calme de Zénobie que dans ceux où elle se laisse aller à sa douleur; elle produit le plus grand effet dans ses deux scènes avec Rhadamiste; je conçois difficilement comment une actrice pourrait faire mieux sentir le pouvoir de la vertu, ce pouvoir sublime qui dompte et la fureur d'un mari jaloux et la douleur d'un amant malheureux. Mais ce que je ne puis comprendre, c'est pourquoi Mlle Duchesnois, dans un monologue, continue à parler au public au lieu de se replier sur elle-même. Lorsque Talma est seul, il parle seul, il croise les bras, baisse les yeux, reste souvent immobile et ne s'adresse à personne; c'est l'unique moyen de rendre un monologue naturel; car, au fait, un monologue n'a rien d'invraisemblable; il ne s'agit que d'accorder, une fois pour toutes, au poète le droit d'exprimer ce qui se passe dans le cœur des person-

nages quand ils sont seuls, et de les faire penser tout haut; mais il ne faut pas que l'acteur aille au delà de cette convention et prenne le public pour confident de ses discours solitaires.

P.

REPRISE DE CORIOLAN
tragédie de M. de Laharpe.

Aucun héros de l'antiquité n'a plus exercé que Coriolan la verve des écrivains dramatiques. Ce personnage, en effet, tel que nous le représentent Tite-Live et Plutarque, paraît éminemment tragique; son histoire renferme plusieurs scènes tout à fait nobles et touchantes, qui ont dû séduire l'imagination des poètes. Uniquement frappés de la beauté de ces scènes, ils n'ont pas réfléchi que ce sujet ne peut être développé tout entier que par une série d'événements, et dans un espace de temps que n'admettent pas les règles de notre théâtre.

Aussi, Voltaire, qui avait si profondément étudié son art, y voyait-il le fonds de *trois tragédies*. M. de Laharpe combat cette opinion, et cela est assez simple, puisqu'il a fait un Coriolan : mais le raisonnement et l'expérience prouvent que Voltaire avait raison. *Je vois bien là trois faits, trois événements*, dit M. de Laharpe, *mais je n'y vois pas trois tragédies*; et il se borne à cette réfutation. C'est abuser des mots; mais c'est précisément parce qu'il y a, dans le sujet de Coriolan, trois faits très distincts, qu'il s'y trouve trois

sujets de tragédie. Si chacun de ces événements s'opère en effet par des ressorts particuliers, par des passions, par des sentiments qui ne naissent pas les uns des autres, ce sont bien là certainement *trois faits accomplis*, dont un seul suffit pour constituer une tragédie. Dans le premier de ces événements, Coriolan est en butte à la fureur du peuple, et défendu par le Sénat : succombera-t-il aux poursuites des tribuns, ou sera-t-il protégé par sa gloire ? voilà un premier problème : dont aucun des éléments ne se retrouve dans le second problème : Coriolan vainqueur, et altéré de vengeance, cédera-t-il aux prières de ses amis, aux larmes de sa mère, au cri de sa patrie ? car c'est là un autre événement tout à fait indépendant du premier. Enfin, la jalousie de Tullius, les défiances des Volsques, leur complot contre la vie de Coriolan, l'exécution de ce dessein, forment une troisième action qui, convenablement développée, pourrait, jusqu'à un certain point, remplir une tragédie.

Coriolan confirme, encore mieux que ces observations combien l'opinion de Voltaire était fondée. M. de Laharpe en voulant s'asservir aux règles et embrasser cependant dans sa pièce l'histoire tout entière du fils de Véturie, a été forcé de tellement resserrer et précipiter les événements, qu'ils ne produisent que peu d'effet. Coriolan, par exemple, quitte la scène à la fin du troisième acte pour aller combattre les Romains, et au commencement du quatrième, Rome est déjà réduite à de telles extrémités que ses ambassadeurs viennent implorer la clémence d'un banni. La vraisemblance est ici évidemment violée, et cette situation serait bien plus imposante si, comme dans l'histoire, on voyait les Romains amenés successivement,

par des défaites multipliées, à ce degré d'humiliation. Un critique judicieux avait fait cette remarque. M. de Laharpe lui répondit par des injures ; mais le critique n'en avait pas moins raison. Le même défaut se trouve au cinquième acte. Coriolan a résolu de proposer la paix aux Volsques et aussitôt on apprend qu'il est massacré. Une pareille précipitation avait excité quelques huées le jour de la première représentation. L'auteur, pour dissimuler ce défaut, ajouta quelques vers insignifiants qui prolongeaient l'intervalle entre le départ de Coriolan et sa mort ; mais allonger une scène n'est pas développer une action. Il a également affaibli, parce qu'on n'y est pas assez préparé, la belle situation où Coriolan, arrivé chez Tullius et tenant embrassés les dieux domestiques, attend, immobile et en silence, l'ennemi auquel il confie sa tête. Si, dans des scènes précédentes, Tullius eût exprimé avec force sa profonde haine contre Coriolan, s'il se fût montré avide de son sang, cette arrivée subite de Coriolan eût excité une grande attente, eût saisi d'anxiété tous les cœurs, et la générosité de Tullius aurait fait naître un bien plus vif sentiment d'admiration. Telle qu'elle est dans la pièce, cette scène ne fait qu'une impression ordinaire. On est bien plus ému en la lisant dans Plutarque.

Tous ces défauts tiennent au sujet, et l'auteur n'en mérite que plus d'éloges pour les beautés qui les compensent et qui ont assuré le succès de l'ouvrage. Le rôle de Coriolan est, d'un bout à l'autre, plein d'énergie, de passion et de noblesse. Il se développe, dans les deux premiers actes, de la manière la plus brillante et tel que nous le montre l'histoire. Dans aucune de ses pièces, M. de Laharpe n'a rien écrit de

plus original, n'a jamais plus fortement dialogué que ces deux premiers actes. La situation principale, celle où Véturie tombe aux pieds de Coriolan et obtient la grâce de Rome, est si belle dans Tite-Live qu'il n'appartenait qu'à un talent rare de l'égaliser, et M. de Laharpe a eu cet avantage. Cette scène, où les plus nobles sentiments sont développés avec autant de chaleur que d'élévation, a toujours fait une très vive impression. Enfin, le style de toute la pièce est ferme, simple, précis, a bien la couleur et le caractère des personnages et des temps ; on n'y trouve ni emphase ni déclamations, aucun de ces défauts si fréquents dans les ouvrages de cette époque. Cette tragédie me paraît l'une de celles qui fait le plus d'honneur au talent de M. de Laharpe.

Talma, dans le rôle de Coriolan, a donné de nouvelles preuves de la supériorité d'un talent qui semble se développer et s'accroître chaque jour.

Je ne sais, si dans les deux premiers actes, il n'a pas été supérieur même à *Manlius*. Il ne s'est pas soutenu à cette hauteur dans les trois derniers, qui sont en effet bien moins favorables, quoiqu'il y ait eu encore d'admirables moments. Mais qu'il a été beau dans ces premiers actes ! avec quelle âpreté, avec quelle énergie il a raconté ses prétendus torts envers le peuple Romain ! et lorsque Véturie arrive, il a su, par la plus heureuse transition, adoucir sa voix, amollir son ton, et montrer d'avance l'homme qui, au cinquième acte sera désarmé par sa mère. Mais c'est lorsqu'il revient du jugement, qu'il a été vraiment sublime. Quelle figure terrible, quel farouche accent à ces vers :

C'est d'un Romain que vous étiez la mère,

Je ne suis plus Romain.....
Ce jour, d'un citoyen m'ôte les droits, le nom,
Tout..... Je suis un banni.

Et se laissant bientôt attendrir à des sentiments plus doux, il a dit avec la plus profonde mélancolie :

Peut-être je pourrai
Trouver quelque demeure ouverte à l'infortune,
Où la vertu du moins ne soit pas importune.

Enfin, à ces mots si simples : *Adieu, Rome je pars!* ses regards étincelants semblèrent lancer la foudre; tous les spectateurs en étaient épouvantés.

On a dû, dans ces premières scènes, éprouver une sorte d'impatience contre Mlle Raucourt qui jouant, d'après un système convenu, paraissait ne pas entrer dans le sentiment de Talma, faisait ainsi avec lui disparate et donnait lieu de craindre qu'elle ne l'arrêtât dans son élan; mais il faut ajouter, qu'animée par la situation, elle a joué avec beaucoup d'expression la belle scène du cinquième acte; elle y a été vivement applaudie.

P.

DE CORIOLAN ET DES TROIS UNITÉS

Au Rédacteur de l'article des spectacles.

Je ne sais pas, monsieur, quoique Voltaire l'ait dit, s'il est bien sûr qu'on ne puisse pas faire de Coriolan une bonne tragédie, mais qu'on n'en puisse pas faire une bonne tragédie de la manière dont M. de Laharpe a conçu son sujet ; voilà, comme vous dites très bien, ce que sa tragédie même a suffisamment prouvé. C'était Lamotte qui avait d'abord proposé ce plan et Voltaire l'avait combattu. Mais Lamotte disait seulement qu'il ne s'étonnerait pas *qu'une nation moins sensée, mais moins amie des règles que la nôtre, s'accommodât d'un pareil plan ; à quoi Voltaire répondit d'abord qu'il ne concevait pas qu'un peuple sensé et éclairé ne fût pas ami des règles toutes puisées dans le bon sens, et toutes faites pour son plaisir.* Et il est si vrai, comme le disait Lamotte, que ce plan de *Coriolan* est contraire à toutes nos règles dramatiques, que, malgré toute la peine qu'a pris M. de Laharpe, il n'en a pu faire qu'une pièce complètement irrégulière ; et il est si certain, comme le disait Voltaire, *que les règles n'ont été faites que pour notre plaisir,*

et non, comme le prêchent quelques auteurs, pour les faire enrager, que l'irrégularité du *Coriolan*, de M. de Laharpe, est la cause de tous les défauts qu'on peut lui reprocher,

M. de Laharpe a cru d'abord répondre au reproche du défaut d'unité de lieu, en disant *qu'il ne faut guère plus de temps pour aller de Rome au camp des Volsques, qui est sous les murs, que pour passer d'un palais dans un temple ou une prison, comme on se l'est permis plus d'une fois, sans que l'unité parût violée*. Mais dans le temps où l'on allait à Versailles et où l'on avait de bons chevaux, les gens un peu pressés allaient à Versailles en cinq quarts d'heure, ce qui n'est guère plus de temps, sans doute, qu'il n'en faut à Coriolan à pied pour gagner le camp des Volsques, en évitant celui des Romains placé aussi sous les murs, et j'imagine, de manière à empêcher les Volsques d'approcher trop près de la ville. Croit-on pourtant que M. de Laharpe eût souffert qu'une pièce de théâtre se passât moitié à Paris, moitié à Versailles ? Je dis plus ; supposons que M. de Laharpe ait laissé les Volsques à Antium, leur capitale, au lieu de les dé ranger en faveur de Coriolan ; supposons qu'Antium, dont je ne connais pas bien la situation géographique, se trouvât à cinq ou six lieues de Rome, à moins que Coriolan ne marche bien mal, il aura bien fait ce chemin en moins de temps qu'il ne s'en passe entre le troisième acte que l'on finit en disant qu'on va se battre, et le commencement du quatrième, où l'on apprend que les Romains ont été battus, et que depuis,

La nuit a réparé les forces des soldats.

Ainsi, ce n'est donc pas le temps que Coriolan sera censé avoir mis à faire le chemin, qui pourra choquer les spectateurs, car il leur est fort égal, pour l'illusion, que Coriolan ait employé l'entr'acte à faire six lieues, ou bien qu'il l'ait employé à se battre au moins deux heures et à dormir au moins quatre ou cinq. Quant au changement de lieu, on n'est pas plus dépaysé en passant de Rome à Antium qu'en passant de Rome au camp des Volsques. Cependant, M. de Laharpe trouvait sans doute ridicule, et avec raison, que Shakespeare transportât la scène de son *Coriolan* de Rome à Coriole et à Antium ; ne se retrouvât plus au milieu des mêmes personnages, ni, par conséquent, des mêmes intérêts ; une nouvelle pièce recommence en quelque sorte pour lui ; c'est un nouvel état de choses dont il faut l'instruire, et il faut ainsi, à chaque changement de domicile, renouveler l'exposition, qui dans les pièces soumises aux unités, se fait une fois pour toutes au commencement. M. de Laharpe a évité cet inconvénient d'avoir trop de choses à apprendre au spectateur, en ne lui apprenant rien du tout. Coriolan, au troisième acte, arrive dans le camp des Volsques, sans que personne sache que c'est là le camp des Volsques ; on dit quarante vers sans que le nom de Volsques soit seulement prononcé, sans qu'on nous apprenne ce que c'est que Tullius, à qui il s'adresse. Le théâtre représente bien un camp, mais pourquoi ne serait-ce pas celui des Romains ? Si nous ne savions pas l'histoire, il nous serait impossible de deviner ce que veut Coriolan, où il est, à qui il parle. Mais ce n'est pas tout ; outre cette exposition, qui serait nécessaire au spectateur, il en faudrait une autre pour Tullius, qui ne sait pas un mot de ce qui s'est

passé à Rome. Il fait bien une tentative pour s'en informer ; mais Coriolan, qui sait que cela ennuerait les spectateurs, lui répond qu'il faut *venger ses affronts et non les raconter* ; sur quoi Tullius, sans plus ample information, lui confie la moitié de son autorité. Mais quand il serait plus curieux, nous ne serions pas encore satisfaits ; car il nous manquerait toujours un éclaircissement sur ce Tullius, qui paraît, au troisième acte, pour jouer le rôle le plus important, sans que nous ayons la moindre idée de sa personne et de son caractère. Dans le *Coriolan* de Shakspeare, d'où M. de Laharpe a emprunté, pour la conduite de sa pièce, tout ce qu'il a pu transporter sur la scène française, Tullius Aufidius s'est annoncé d'avance par une haine si terrible contre Coriolan, qui l'a vaincu cinq fois, que sa haine a, dit-il, éteint en lui toute générosité ; il ne veut que tuer Coriolan, quelque part qu'il le trouve, *fût-ce, dit-il, dans une maison, sous la garde de mon frère* ; et, par là, comme vous l'observez très bien, l'arrivée de Coriolan produit un grand effet ; par là aussi se prépare et s'explique ce retour si prompt de Tullius de la générosité à la jalousie, que M. de Laharpe a rendu tout à fait invraisemblable. M. de Laharpe n'a donc rien fait pour l'unité du lieu, en rapprochant les Volsques de Rome ; car si la règle de l'unité permet à la rigueur qu'on transporte les personnages d'un lieu à un autre, ce n'est que lorsque ces différents lieux ont entre eux des rapports assez directs, assez immédiats, pour que ce qui se passe dans l'un des deux endroits puisse être connu dans l'autre ; pour qu'on y puisse revoir les mêmes personnages, et qu'enfin l'action puisse s'y continuer sans de nouveaux développements. Ainsi, le camp des Volsques

ne fût-il qu'à cinquante pas des murs de Rome, en transportant Coriolan dans ce camp, privé de toute communication avec Rome, où il est obligé de commencer une nouvelle action avec de nouveaux personnages, l'unité de lieu est aussi parfaitement violée que si on le transportait de Rome à la Chine. Car, ainsi que le dit M. de Laharpe dans sa préface, *on peut transgresser la lettre de la loi, pourvu qu'on en conserve l'esprit*, et l'esprit de la règle de l'unité de lieu est, comme on l'a vu, de tendre à conserver l'unité de l'action. L'unité de temps a le même objet et il ne sera pas difficile de faire voir, dans une seconde lettre, que c'est l'inobservation de ces trois règles qui, en détruisant l'unité d'intérêt, répand un froid presque continuel sur une pièce qui d'ailleurs a des beautés.

P...

SECONDE LETTRE SUR CORIOLAN ET LA RÈGLE DES UNITÉS

Pour faire comprendre que M. de Laharpe, même en renfermant la pièce de *Coriolan* dans l'espace de vingt-quatre heures, s'est écarté du principe de la règle de l'unité de temps, et a *transgressé*, sinon la *lettre* du moins l'esprit de la loi, il faut examiner quels ont pu être les motifs de cette loi.

On s'est persuadé, je crois, que la règle des unités avait principalement pour objet d'entretenir l'illusion des spectateurs, en donnant à la représentation une sorte de vraisemblance. Si cela était, le but principal serait souvent manqué; car je défie le spectateur le plus bénévole de se prêter à croire, par exemple, qu'il s'est écoulé une nuit tout entière pendant un entr'acte, parce qu'on a eu soin de baisser la rampe pour produire l'obscurité, et de la relever cinq minutes après pour ramener le jour. Ces petits soins de décoration sont des marques de respect qu'on donne à la vraisemblance, lorsqu'on ne peut pas la conserver, mais sur lesquels on n'a jamais compté pour l'illusion que doit produire une pièce de théâtre. Cette illusion tient bien moins à la vérité de certains détails extérieurs qu'à l'intérêt

même de ces détails. S'ils occupent assez le spectateur pour, qu'oubliant sa propre situation, il ne songe plus qu'à celle des personnages qu'il a sous les yeux, alors l'illusion est portée au point nécessaire, et tous les petits artifices accessoires dont on voudrait se servir pour l'augmenter deviennent à peu près nuls. Ils le sont bien davantage si la scène n'intéresse pas, et si le spectateur, tout en reconnaissant la vérité de l'imitation, n'y prend pas assez de plaisir pour qu'elle puisse le distraire un instant de sa situation personnelle.

« Ce n'est point assez, dit Labruyère, que les mœurs du théâtre ne soient point mauvaises, il faut encore qu'elles soient décentes, et instructives. Il peut y avoir un ridicule si bas, si grossier, ou même si fade et si indifférent, qu'il n'est ni permis au poète d'y faire attention, ni possible au spectateur de s'en divertir. Le paysan ou l'ivrogne fournit quelques scènes au farceur ; il n'entre qu'à peine dans le vrai comique : comment pourrait-il faire le fond ou l'action principale de la comédie ? Ces caractères, dit-on, sont naturels : ainsi, par cette règle, on occupera bientôt tout l'amphithéâtre d'un laquais qui siffle, d'un malade dans la garde-robe, d'un homme ivre qui dort ou qui vomit. Y a-t-il rien de plus naturel ? C'est le propre d'un efféminé de se lever tard, de passer une partie du jour à sa toilette, de se voir au miroir, de se parfumer, de se mettre des mouches, de recevoir des billets et d'y faire réponse. Mettez ce rôle sur la scène, plus longtemps vous le ferez durer, un acte, deux actes, trois actes, plus il sera naturel et conforme à son original ; mais plus aussi il sera froid et insipide.

Aussi, pendant tout ce temps-là, les spectateurs n'auront garde d'oublier un instant qu'ils sont au spectacle ; ils l'oublieront pendant les scènes de Mme Pernelle, ou d'Orgon avec Tartufe, parce qu'ils se passionneront pour ou contre l'un ou l'autre des personnages ; ils l'oublieront bien mieux à la tragédie, où les passions sont émues à un plus haut degré ; et certainement quand elles seront émues au point que le spectateur, perdant de vue sa propre situation, se sente déchiré et bouleversé par des infortunes qui ne l'atteignent pas, il ne s'occupera guère de quelques invraisemblances extérieures commises dans la représentation de ces infortunes. *Cinna*, *les Horaces*, toutes nos plus belles tragédies ont fait leur effet, jouées par des acteurs en juste-au-corps, et en grandes perruques, et sur un théâtre tout chargé de spectateurs. C'est que si on n'avait point alors de bons décorateurs et de bons costumiers, on avait des spectateurs éclairés et sensibles ; ce qui était beau trouvait facilement le chemin de leur âme, et leur âme une fois occupée, leurs yeux ne se rendaient pas difficiles.

Mais pour entretenir cette émotion forte qui produit l'illusion et ferme les yeux sur tout ce qui pourrait la détruire, il faut une continuité d'intérêt qui ne laisse pas au spectateur le temps de respirer.

Que le trouble, toujours croissant de scène en scène, ne change pas d'objet. Si le spectateur, pénétré d'une situation, se trouve tout d'un coup transporté dans une autre, les sentiments que vous lui aurez inspirés d'abord ne servent plus de rien pour ce qui va suivre ; il ne lui reste qu'à se refroidir sur

un autre ; ce qu'il avait acquis d'illusions se détruit, et tout est à recommencer. Or, un personnage passionné, et il y en a toujours au moins un dans quelque représentation dramatique que ce soit, n'est jamais, au bout de huit jours, dans la situation où il se trouvait huit jours auparavant. Supposons donc que l'unité de temps ne fût pas observée, et que, dans l'intervalle d'un acte à l'autre, il pût s'écouler une semaine, nous verrions le héros de la pièce revenir sur la scène tout reposé, par huit jours de réflexion, des émotions qui nous agitaient si vivement dix minutes auparavant ; nous verrions ses projets modifiés, sa situation changée ; car ce serait bien certainement pour amener un changement de situation qu'on se donnerait la peine de supposer cet intervalle de huit jours ; et c'est pour l'empêcher qu'on a fait une loi de l'unité de temps, afin que l'intervalle qui est censé s'écouler pendant la durée d'une pièce de théâtre, ne peut être assez long pour laisser aux personnages le temps de se refroidir sur leurs propres intérêts, afin que l'action fut une, que l'intérêt fut un, et que le héros ne se trouvât pas, comme Coriolan, changer de situation à chaque acte. En effet, par l'incroyable multiplicité des événements, la situation de Coriolan, au cinquième acte, diffère plus de celle où il se trouvait au premier, qu'il ne devrait arriver dans le cours ordinaire des choses après un intervalle de huit jours. L'invraisemblance est la même pour les spectateurs qui, sauf l'habitude de la règle des vingt-quatre heures, ne seraient certainement pas plus blessés de s'entendre dire, au commencement du troisième acte, qu'il est sorti de Rome depuis huit jours, que de voir rassembler en trois actes ce qu'il a fait depuis cet

événement. Enfin l'inconvénient est le même, quant à l'unité d'action, que l'unité de temps a pour objet de conserver, et qui se trouve continuellement rompue par les changements d'état que tant d'événements font subir à Coriolan. Dès lors, quoique ce soit le même personnage, l'unité d'intérêt ne subsiste plus; car les sentiments que nous inspire Coriolan, humilié devant le peuple, ne sont pas les mêmes que ceux que nous inspirent Coriolan, vainqueur de ce même peuple. Ceux qu'il éprouve lui-même, changent trop souvent pour être bien profonds; il n'a pas été assez malheureux pour avoir beaucoup de mérite à pardonner, et les continuelles variations ne donnent plus d'autre idée que celle de la faiblesse et de la légèreté. Car il faut remarquer que Coriolan n'a pas un projet qu'il n'abandonne aussitôt qu'on l'en prie; il ne veut point paraître devant le peuple; sa mère le prêche, et il y paraît; il ne veut point être général des Volsques, et il revient général des Volsques; il ne veut pas parler tête à tête à Volumnius, et on le laisse tête à tête avec Volumnius; enfin, il ne veut pas donner la paix à Rome, et il la lui donne. Ses sentiments ne paraissent pas beaucoup plus déterminés que ses projets. Cède-t-il, à la fin, au patriotisme, à la piété filiale? Mais le patriotisme est sûrement bien peu de chose pour l'homme qui s'est décidé si promptement à détruire sa patrie, et la piété filiale ne l'a pas troublé un instant dans son projet de mettre à feu et à sang la ville qu'habite sa mère. L'auteur n'a donc osé trop appuyer sur des sentiments qui seront si promptement démentis. En sorte que, comme ils ne préparent pas de grands obstacles, ils ne produisent pas une grande attente, et que tout

le talent de Talma, sublime toutes les fois que la situation y prête, ne peut déguiser la froideur d'une pièce dont tout le talent de M. de Laharpe n'a pu éviter les défauts.

P.

DE LA MÔRT D'AGAMEMNON

tragédie de M. Lemer cier

Je ne sais pourquoi on a dit et répété que la mort d'Agamemnon n'était pas un sujet qu'on pût mettre sur notre scène. Si j'en voulais citer d'aussi difficiles à traiter, qui n'ont pas laissé d'y réussir assez bien,

Les exemples fameux ne me manqueraient pas.

Il faut convenir aussi qu'on les avait un peu arrangés; mais nous avons pris, depuis quelque temps, un amour de la vérité, et de l'antique, d'où il résulte des effets tout à fait singuliers. On sait jusqu'où certaines femmes, à une certaine époque, portèrent la vérité du costume grec; ce fut au point qu'on se crut obligé de leur dire, en vaudeville :

La vérité n'exige pas
Que l'on soit vêtu comme elle.

J'en dirais volontiers autant de la vérité historique. Il y a dans l'histoire et les fables anciennes, certaines vérités un peu nues, qu'il faut bien que nous prenions le parti d'habiller pour les produire en bonne compagnie. Nous aurions de la peine à nous accommoder de l'Andromaque ancienne, dont toutes les sollicitudes ont pour objet la vie d'un fils qu'elle a eu de Pyrrhus; et Racine n'a pas osé non plus nous montrer, dans

toute la pureté du modèle grec, Hermione faisant assassiner son mari Pyrrhus, par son amant Oreste. Il y a lieu de croire que s'il l'eût fait, on aurait dit qu'*Andromaque* n'était pas un sujet qu'on pût mettre sur notre scène; comme on l'avait dit de *Phèdre* avant que Racine eût montré comment ceux qui savent faire des tragédies se tirent d'un sujet que ceux qui ne savent faire que des critiques avaient jugé impraticable. Je crois bien qu'en effet, s'il eût eu à mettre en tragédie la mort d'Agamemnon, il eût traité un peu moins franchement les amours d'Égisthe et de Clytemnestre, que le mot *d'adultère* y aurait été moins souvent prononcé, si ce n'est peut-être dans les remords de Clytemnestre; mais on sait que les remords des héroïnes de tragédies ne prouvent rien de bien positif, parce qu'elles ont la conscience très délicate. La Clytemnestre d'Alfieri, qui a bien, pour le moins, autant de remords que celle de M. Lemerrier, n'a pourtant, dit-elle, trahi son mari qu'en idée :

Bench'io sol l'abbia in mio pensier tradito.

peut-être aurait-elle aussi bien fait de ne pas nous en parler : il y a des idées qu'il ne faut pas présenter même pour les mieux écarter. Racine s'est bien gardé de rien dire pour éloigner les soupçons que pourraient former, sur la vertu de Bérénice, les mauvais esprits, qui savent qu'elle loge dans le palais de Titus, et que, depuis *cinq ans entiers*, il la voit tous les jours. Aussi, personne que je sache ne s'est avisé de tenir des propos sur le compte de la *Bérénice* de Racine, quoique peut-être, s'y on y eût pensé, n'eût-elle pas trouvé beaucoup de gens pour l'en défendre; mais c'est qu'en voyant une tragédie, on ne songe pas à mal, que l'hé-

roïne est toujours censée n'avoir failli *qu'en idée* comme la Clytemnestre d'Alfieri, et que celle de M. Lemercier est peut-être la première reine de théâtre qu'on ait menacée

De la haine des fils, présent de l'adultère, déclaration tout à fait positive, et qui nuit un peu à la délicatesse de pensées que des spectateurs de bonne volonté ne demandent pas mieux que d'apporter à une tragédie. A la vérité, Clytemnestre observe fort bien à Strophius qu'il a grand tort d'appeler ainsi les choses par leur nom, puisqu'elles peuvent changer de nom d'un moment à l'autre, et qu'il est vraiment ridicule de se scandaliser de ce qu'elle en aime un autre que son mari, puisque, si son mari mourait

Aujourd'hui criminelle, innocente demain, elle ferait son mari de celui qu'elle aime, et qu'ainsi personne n'aurait plus rien à dire. Elle dispose même d'avance tout ce qu'Égisthe fera quand il sera roi; cela m'a rappelé cette histoire connue d'un meunier qui, au lit de mort, recommandait à sa femme d'épouser son premier garçon, plus capable qu'un autre de soutenir son moulin. *Mon ami*, répondit la femme toute en pleurs, *j'y pensais*. Clytemnestre a si bien pensé à tout que Strophius ne trouve pas grand'chose à lui répondre; mais nous pouvons penser, à notre tour, comme je l'ai déjà observé, que ce n'est pas précisément la faute du sujet, si quelques inconvenances nous choquent dans la *Mort d'Agamemnon*. Un mari trompé sera toujours chez nous, dit-on, un personnage ridicule; oui, parce que, chez nous, les maris trompés sont de bonnes gens que personne ne craint et qui n'ont rien à craindre de personne, si ce

n'est d'être trompés; mais Agamemnon n'est pas un mari de chez nous : un mari qu'on tue et qui peut-être serait capable de vous tuer, sort un peu de la classe,

De nos Parisiens,
Gens de douce nature et maris bons chrétiens.

Rien ne sauve un homme du ridicule comme de l'assassiner.

Quant à cet assassinat, les rigoristes ont prétendu qu'il était contraire à la subordination qu'une femme tuât son mari; je ne vois au fait que cette raison-là pour qu'il soit plus défendu à une femme de tuer son mari, qu'à un fils de tuer sa mère comme dans *Electre*, *Oreste* et *Sémiramis*, qu'à un père de tuer son fils, lequel avait déjà autrefois assassiné sa femme comme dans *Rhadamiste*, etc. L'assassinat est dans les tragédies presque un devoir de parenté ou une marque d'affection. *Au théâtre*, a dit Voltaire, *il ne faut tuer que les gens à qui on s'intéresse*. Il y a plus, il ne faut guère les faire tuer que par des gens qui s'intéressent ou doivent s'intéresser à eux. Ainsi Mithridate veut empoisonner sa prétendue, Orosmane tue sa maîtresse, Horace sa sœur, Hermione et Roxane font assassiner leurs amants; Brutus condamne son fils; et si l'autre Brutus n'était pas le fils de César, l'assassinat de César serait une chose tout à fait insipide.

Il ne s'agit donc pas du droit qu'on peut avoir d'assassiner les gens, mais de la manière dont on s'y prend pour les assassiner; et on a déjà vu, d'après l'exemple de nos grands maîtres, que si certains sujets sont consacrés par la fable, ou par des histoires qui ne sont guère plus authentiques que la fable, la manière de les traiter du moins appartient tout entière à l'au-

teur. L'auteur de la *Mort d'Agamemnon* a lui-même usé de ce privilège; car, si sa Clytemnestre était la véritable, du moins celle que nous a transmise Eschyle, sa pièce n'aurait pas eu la moitié d'une représentation. Alfieri avait déjà senti la nécessité d'adoucir cet épouvantable caractère; M. Lemercier a senti qu'en profitant de quelques-unes des beautés du poète grec, c'était la marche d'Alfieri qu'il fallait suivre. Cependant, cette marche offrait encore des inconvénients, M. Lemercier a essayé d'en écarter quelques-uns, et sa pièce est en général mieux conduite que celle de l'auteur italien. Le rôle de pédagogue est certainement plus convenablement rempli par Strophius qu'il ne peut l'être par Électre, qui fait ce personnage dans la pièce d'Alfieri, et qui passe tout son temps à donner à sa mère des leçons, que celle-ci reçoit avec une humilité édifiante. La proposition de l'assassinat est mieux préparée par les emportements de Clytemnestre, et l'assassinat mieux motivé par le danger d'Égisthe, beaucoup plus pressant dans la pièce française que dans la pièce italienne. Enfin, l'intérêt est bien plus vif, bien plus soutenu dans l'*Agamemnon* français; mais cet intérêt est celui de la curiosité, celui qui suffit dans un mélodrame qu'on se contente de voir une fois. Il y manque celui qui fait qu'on retourne à une tragédie. D'où vient cela? J'essaierai de l'expliquer une autre fois.

P...

DE LA MORT D'AGAMEMNON

DEUXIÈME ARTICLE

Le grand défaut de cette tragédie, c'est qu'on y a tout donné aux situations, rien aux caractères. L'embarras où se trouvent les personnages est tel, dès la première scène, et, s'il faut rendre justice à la marche de l'ouvrage, va tellement *croissant de scène en scène*, que le désir de savoir comment ils en sortiront produit un intérêt pressant. Mais cet intérêt ne se porte nullement sur les personnages; il s'attache totalement à l'action qu'ils entreprennent. Qu'on nous montre des malfaiteurs complotant pour s'échapper de leur prison, nous suivrons leur entreprise avec un grand intérêt, mais ce ne sera assurément pas pour l'amour d'eux, et, le résultat de l'entreprise une fois connu, nous n'y regarderons plus. Des situations ne nous intéressent pas longtemps, s'il ne s'y joint un caractère capable de les sentir comme nous voulons qu'elles soient senties. Ce n'est point de l'événement que nous sommes émus, mais du sentiment qu'il produit sur ceux qui l'éprouvent; car c'est là ce qui en fait un malheur. Voilà pourquoi, au théâtre, les caractères entièrement corrompus n'intéressent pas, et les caractères exactement vertueux n'intéressent

guère; on est avec eux trop sûr de son fait, et ils ne sont pas exposés à ce qu'il y a de plus pénible dans les sentiments, les combats et les remords. Dans *Phèdre*, ce n'est point Hippolyte qui intéresse le plus, et, dans la pièce de M. Lemercier, Agamemnon fût-il cent fois plus aimable que nous ne nous le représentons habituellement, ne nous intéresserait pas beaucoup. C'est un personnage sans passions, il ne souffre pas : le pis qui puisse lui arriver c'est qu'on le tue, et ce mal-là n'est pas long; d'ailleurs, s'il en a quelque chagrin, nous ne le verrons pas, et nous sommes tous un peu là-dessus comme les enfants qui enfilent des mouches, persuadés qu'ils ne leur font pas de mal, parce qu'elles ne crient pas.

Ce ne sont pas les passions qui manquent à Clytemnestre, mais laquelle est-ce qui la domine? Est-ce son amour pour Égisthe, ou la crainte que lui inspire Agamemnon, ou le ressentiment qu'elle éprouve du sacrifice de sa fille, ou sa jalousie contre Cassandre? Tour à tour tremblante et furieuse, jamais tendre, quoique l'amour soit censé être la cause de tous ses crimes, si elle montre quelques moments de sensibilité, ce n'est que pour Agamemnon, qu'elle oubliait si bien, quand il n'y était pas, qu'elle avait pris son parti de le croire mort, et qu'à présent qu'il revient elle est presque tentée d'aimer, comme Égisthe lui en fait l'observation. *Absents ont tort*. C'est à peu près ce que dit la Clytemnestre d'Alfieri, en s'excusant de sa faiblesse :

La lunga assenza

D'un marito crudel... d'Egisto i pregi...

Il mio fatal destino...

L'occasion, l'herbe tendre, et puis, comme elle le dit,

Quelque diable aussi me poussant.

Il mio fatal destino! Mais c'est que tout cela n'est pas assez fatal pour nous émouvoir beaucoup. Le tableau d'une passion, même criminelle, peut nous intéresser; mais c'est seulement par le spectacle de ses souffrances : s'il n'y avait, dans le rôle de Phèdre, bien plus de douleur que d'amour, sa passion nous révolterait. En voyant ses faiblesses, même ses crimes, nous songeons surtout à l'excès des maux qu'ils lui préparent, parce que c'est de ces maux surtout qu'elle nous a occupés.

Nous rougissons pour elle du mépris que sa déclaration va inspirer à Hippolyte; elle nous a intéressés à son honneur qu'elle voulait conserver aux dépens de sa vie; nous pleurons avec elle la perte de sa vertu, parce qu'elle aimait la vertu, et par son amour pour la vertu, nous jugeons de l'excès de la passion qui l'a arrachée à ses devoirs, et qui seule pouvait les lui faire trahir. Mais si la passion de Clytemnestre l'a livrée à Égisthe, elle ne l'empêche pas d'être jalouse de Cassandre, elle a triomphé de sa vertu et n'a pu surmonter son orgueil, ce qui prouve que cette passion n'est pas bien forte, et que par conséquent la vertu qui y a cédé était bien faible.

Pour qu'une passion soit tragique, c'est-à-dire de celles qui, dans la tragédie, entraînent assez le spectateur pour lui faire concevoir et excuser un crime, il faut qu'elle soit dominante, unique, il faut qu'elle l'emporte sur tout, ou bien on ne lui pardonnera pas de l'emporter sur rien. Si, dans cette même tragédie

de la *Mort d'Agamemnon*, Égisthe, tourmenté de l'horrible besoin de vengeance qui doit animer le fils de Thyeste contre le fils d'Atrée, regardait seulement Agamemnon comme une victime qu'il lui faut sacrifier aux mânes de son père; si tous ses projets, ses sentiments, ses actions avaient tendu à ce but unique, on pourrait lui pardonner, lorsqu'il vient enfin d'y parvenir, l'épouvantable joie avec laquelle, regardant le poignard teint du sang d'Agamemnon, il répète par deux fois : *voilà le sang d'Atrée*. Mais Égisthe a pour le moins autant d'envie de régner que de se venger; et, au moment où il a entendu Clytemnestre frapper le coup, il s'est écrié ! *je suis roi*. C'est donc là ce qui l'occupait dans le moment principal, et ces raffinements d'une vengeance qui n'est pour lui qu'un objet accessoire, cette cruauté sans passion, ne sont plus que les mouvements d'une âme naturellement atroce.

On me demandera pourquoi je ne veux pas qu'Égisthe soit atroce; parce que je veux pouvoir le comprendre. L'idée du crime est la chose la plus difficile à nous faire concevoir, à nous autres bonnes gens, assis tranquillement pour écouter une tragédie et, pour la plupart, tout au plus capables de faire des sottises. Il y a certains sentiments totalement étrangers à nos habitudes, dont on ne peut nous amener à concevoir l'existence, que par des gradations prises dans les sentiments qui nous sont plus familiers. Faute de ces gradations qui rapprochent de notre nature une nature qui nous était inconnue, nous demeurons froids à la situation la plus tragique, parce que, peu faits aux situations tragiques, nous ignorons ce qu'on éprouve dans ces cas-là. Ainsi j'ai

vu, dans un opéra comique appelé, je crois, *Azémia*, un pauvre valet que des sauvages attachent à un arbre dans l'intention de le tuer pour le manger. Je ne trouvais pas cela trop plaisant, mais enfin le parterre riait beaucoup de la peur de ce pauvre homme, et des lazzi des sauvages qui avaient déjà l'air de s'en lécher les doigts. C'est que très peu de gens ont porté leurs idées sur la situation d'un homme qu'on va manger. Mais très peu de gens aussi ont réfléchi à la situation et aux sentiments d'un homme qui en veut faire assassiner un autre, d'une femme qui poignarde son mari, etc. Il faut donc lier ces idées si étranges pour eux, à d'autres qui leur soient plus familières, réveiller leurs sentiments par des sentiments analogues à ceux qu'ils ont pu éprouver. Personne peut-être, dans *Iphigénie*, ne pourrait se mettre à la place de Clytemnestre, prête à voir sacrifier sa fille; mais quand cette mère malheureuse s'écrie :

Et moi qui l'amenaï triomphante, adorée,
Je m'en retournerai seule et désespérée
Je verrai les chemins encore tout parfumés
Des fleurs dont sous ses pas, on les avait semés !

Il n'y a personne qui ne sente cela. C'est par ces détails, ces développements pris dans les habitudes du cœur humain, que Racine a rendu tout naturel, tout vraisemblable. Talma et Mlle Duchesnois ont bien de la peine à donner toujours de la vraisemblance aux rôles d'Égisthe et de Clytemnestre. Cependant la scène où Égisthe propose à Clytemnestre d'assassiner Agamemnon est d'une vérité qui fait frémir; on se croit dans une caverne de voleurs.

REPRISE DE MACBETH

imité par Ducis

La reprise de Macbeth a produit peu d'effet, et même des marques d'improbation que peut-être avait contenues, pendant la pièce, le respect dû à un talent honoré depuis longtemps, ont, après la pièce, manifesté l'opinion du public; il n'est pas difficile d'assigner la cause de cette opinion.

On a souvent essayé de naturaliser en France des pièces étrangères sans songer que cette naturalisation était d'autant plus impossible, que c'est précisément ce qu'on fait pour accommoder à notre goût et à notre système dramatique des ouvrages conçus d'après un système différent qui nous rend plus choquant encore ce qui reste à l'ouvrage de son premier caractère, en le plaçant dans un cadre où ce caractère se trouve absolument déplacé. Le système dramatique des Anglais est absolument différent du nôtre; vivant moins que nous dans ce qu'on appelle la société, et portant davantage leurs regards sur la grande scène du monde, ce sont les grands événements de la vie, les revers frappants, la chaîne des incidents dont se compose la destinée d'un homme qui leur fournissent la matière de leurs tragédies; l'homme tout en-

tier y est compris, ce qui l'affecte extérieurement comme ce qui l'agite intérieurement, ses souffrances physiques comme les mouvements de son cœur, et les événements de sa destinée. Parmi nous, la vie extérieure est uniforme; dans la société tout se ressemble au dehors, tout doit se ressembler; et celui à qui sa situation interdit les apparences qu'elle demande, n'a qu'une chose à faire, c'est de s'en bannir. Nous voyons donc presque toujours la même chose, c'est dans ce que nous sentons que se trouve la variété; le tableau des misères extérieures de la vie, constamment éloigné de nos regards, se présente rarement à notre imagination, les ravages intérieurs des passions deviennent l'objet de notre plus profonde pitié; et c'est dans le cœur de l'homme que se passe presque tout le mouvement de la scène française. Les misères de la vie humaine, voilà généralement le sujet des tragédies anglaises; les faiblesses de la nature humaine, voilà le sujet des nôtres. Nos poètes doivent être plus riches en développements, plus profonds quelquefois dans la connaissance du cœur, plus vrais et plus délicats dans les détails des sentiments. Les leurs doivent être plus féconds en grands tableaux, en pensées fortes et frappantes que produisent de grands spectacles, en sentiments énergiques que font naître de grandes révolutions de fortune; ils doivent être aussi plus naturels dans la peinture des scènes de la vie. Notre théâtre exige une vraisemblance morale, à laquelle ils attachent moins de prix que nous, et nous passons plus légèrement qu'eux sur l'invraisemblance des combinaisons extérieures. Ainsi, pourvu qu'un événement ait été amené par des sentiments naturels et vraisemblables, nous

nous embarrassons moins de la manière dont il s'exécute; il faut chez eux que la manière dont se passe l'événement lui-même, que la scène qui nous le présente soit vraisemblable et naturelle, mais ils ne recherchent pas trop curieusement les sentiments qui l'ont amené. Ce n'est pas que ces sentiments ne soient naturellement chacun à leur place, mais nous ne voyons pas la chaîne qui les unit; et si nous retrouvons toujours l'homme tel qu'il peut être, nous ne suivons pas les progrès de la marche qui l'entraîne à être nécessairement ainsi. Nous voyons, par exemple, le *Macbeth* de Shakspeare, d'abord fidèle jusqu'au moment où une prédiction fatale fait entrer dans son âme la soif de régner; nous le voyons résistant d'abord à la criminelle tentation de poignarder le roi qu'il a reçu dans son château; nous le voyons, excité par sa femme, succombant dans un moment de fureur ambitieuse; bientôt, plein d'horreur pour son forfait, et surtout de craintes, il est conduit par ce caractère à accumuler crime sur crime, devient le plus exécrable tyran et attire enfin, sur sa tête, le châtiment qu'il a mérité. Voilà certainement un tableau complet, naturel, vraisemblable, où tous les faits principaux sont tracés avec une grande énergie, mais où les intérêts sont laissés dans l'ombre, et il était impossible qu'ils ne le fussent pas; tous les détails de la vie d'un homme marqués avec exactitude demanderaient la vie d'un homme pour assister à la représentation. C'est en renfermant une pièce dans l'espace des vingt-quatre heures, que nous avons pu y marquer à peu près les différentes agitations qui peuvent remplir cet espace. Les Anglais les passent sous silence; ce n'est pas à dire qu'elles n'aient pas

existé, leur système théâtral les dispense de tous ces détails : ainsi, quand nous voyons d'un acte à l'autre le personnage avoir changé de caractère, sans que nous ayons vu la succession des menées qui ont produit ce changement, nous n'en savons pas moins que cette succession a existé, quoique nous n'en ayons pas été témoins ; de même que, quand nous voyons dans *Macbeth*, les personnages passer d'Écosse en Angleterre, et d'Angleterre en Écosse, nous savons bien qu'ils ont fait la route, quoique nous ne la leur ayons pas vu faire. Dans le système dramatique français, tout est censé se passer sous les yeux du spectateur ; il est du moins fondé à exiger qu'on lui rende compte de ce qu'il n'a pas vu, et à croire que ce qui n'est pas parvenu à sa connaissance n'a pas existé. Ainsi quand un personnage passe d'un sentiment à un autre sans exprimer le sentiment intermédiaire qui devait l'y conduire, c'est une invraisemblance ; car pour le spectateur français, d'après les conventions qu'il a faites avec les poètes dramatiques, le sentiment qui n'est pas exprimé n'existe pas, et, par la même raison, le défaut d'unité de lieu et de temps produit une invraisemblance ; car du moment que nous sommes entrés en société avec le personnage dramatique, le temps que nous n'avons pas pu passer avec lui n'a pas existé, la route sur laquelle nous n'avons pas pu le suivre, il ne l'a pas parcourue. Ainsi il est parfaitement impossible que, sans avoir changé de plan et sans avoir bu, mangé ni dormi, nous nous trouvions avec lui à cent lieues ou à une année de distance de l'endroit ou de l'époque à laquelle nous nous trouvions il n'y a qu'un instant. Cela n'est nullement impossible dans le système dramatique des Anglais.

Ainsi, d'après ce système et d'après les conventions faites entre les auteurs et les spectateurs anglais, ce n'est point une pièce invraisemblable que celle où Shakspeare nous retrace, en cinq actes, toute la vie de Macbeth. D'après notre système dramatique, c'est une invraisemblance d'avoir renfermé, dans ce même espace de cinq actes, vingt-quatre ou trente-six heures de la vie de Macbeth; car la pièce française contient bien au moins trente-six heures, puisqu'on s'y couche et qu'on s'y lève deux fois. Les événements de ces trente-six heures ne peuvent être renfermés dans cinq actes, avec tous les développements que nous nous attendons à y trouver, qui sont nécessaires pour nous, parce qu'ils font partie intégrante de l'action telle qu'on doit nous la représenter. Macbeth, dont la vertu commence à chanceler au second acte, décidé au troisième, meurtrier au quatrième, repentant au cinquième, n'a le temps de nous expliquer ni ses mouvements vers le crime, ni ses retours vers la vertu. Un meurtre est bientôt commis, il n'est pas si tôt expliqué. Papinien disait à Caracalla, qui voulait le forcer à faire l'apologie du meurtre de Géta, *il est bien plus aisé de commettre un parricide que de le justifier*. L'action, quelle qu'elle soit, est ce qui tient le moins de place et de temps dans un événement; ses motifs et ses résultats, voilà ce qui lui donne une étendue si importante. C'est en se resserrant autour de l'action que Shakspeare peut représenter, dans un court espace, tant d'événements et peut, en même temps, leur donner un si grand effet, parce que, s'il ne supprime pas tous les développements, il ne donne du moins que ceux qui lui conviennent, qui tendent à l'effet qu'il veut produire; il n'est pas nécessaire

qu'ils soient complets, il suffit qu'ils soient dramatiques. Il n'est obligé qu'à rendre ce qu'il dit intéressant; on ne lui demande pas compte de ce qu'il ne dit pas, et, n'expliquant que ce qu'il veut, il peut toujours être clair dans ses explications. Dans la pièce française, la nécessité de tout expliquer est une occasion de confusion. Comme il faut que Macbeth vertueux ait un prétexte pour devenir ingrat et traître envers son roi, on suppose qu'il croit que Glamis a prévenu le roi contre lui. Mais qui lui fait croire cela? Quel est ce Norfolk qui l'anime contre Glamis, et auquel il donne une confiance si aveugle? Quel intérêt a Norfolk à le tromper? Rien de tout cela n'est expliqué. Comme il faut que son ambition soit animée par quelque nouvel espoir, les circonstances se multiplient pour lui frayer le chemin au trône, et ces circonstances sont toutes plus obscures les unes que les autres. Une attaque des ennemis qui s'introduisent dans le château de Macbeth doit lui servir à couvrir son crime, et à écarter loin de lui le soupçon de l'assassinat de Duncan. Mais comment se fait cette attaque? comment est-elle repoussée? comment le roi n'en entend-il pas le bruit? comment favorise-t-il le projet qu'a Macbeth de l'assassiner? comment Macbeth qui, emporté en ce moment par un mouvement généreux, sort avec le projet de le défendre, revient-il l'ayant assassiné? C'est encore ce qu'on ne sait pas. L'action de Macbeth est beaucoup moins motivée dans la pièce anglaise, et cependant beaucoup plus facile à comprendre, parce qu'au lieu de nous montrer tous les rouages, on ne nous fait voir que le rouage principal, et qu'en nous donnant moins de vraisemblances à admettre, on ne nous expose pas à rencontrer tant d'invraisemblances.

REPRISE DE MACBETH

DEUXIÈME ARTICLE

Un des avantages que fournit encore au *Macbeth* anglais le système dramatique dans lequel il est conçu, c'est la convenance de ce système avec les mœurs que l'auteur a eu à représenter dans cette tragédie. Des hommes à moitié sauvages, déterminés la plupart du temps par l'impulsion du moment, ou par des mouvements dont ils ne se rendent pas compte, peuvent présenter dans leur vie beaucoup d'actions ; mais on y trouve peu de variété de sentiments : la variété des sentiments tient aux lumières de l'esprit ; les nuances, les développements, les combats des passions sont le fruit d'une imagination active et exercée par la réflexion à se porter sur un grand nombre d'objets, la plupart absents ; car c'est de la lutte des absents contre les présents que se composent les combats du cœur ; c'est du prix que la morale et la vertu nous ont appris à mettre à des intérêts qui ne nous touchent pas présentement que naissent nos résistances contre l'objet de nos désirs actuels. Pour l'homme sans lumière et sans réflexion, le présent seul existe ; le passé ni l'avenir ne donnent

d'exercice à son âme. Les objets sensibles s'emparent de toutes ses facultés ; son âme s'arrête dès qu'ils ne la mettent plus en mouvement, c'est l'histoire de tous les sauvages, modifiée chez les différents peuples barbares par un plus ou moins grand nombre de degrés de civilisation. Chez l'homme à demi civilisé, la vie peut donc se composer d'un grand nombre d'événements sans offrir une grande abondance de sentiments, et cet homme est par conséquent impossible à transporter sur notre scène dramatique, dont la richesse se puise dans les inépuisables trésors du cœur. Il n'aurait rien à dire sur notre théâtre, ou bien il dirait plus qu'il ne doit. Voltaire a voulu nous peindre des sauvages, et tout son talent n'a pu le soutenir où manquait la nature. De beaux remplissages philosophiques lui ont servi à masquer les lacunes que doivent nécessairement laisser dans son action les sentiments et l'imagination bornée d'un américain ; mais ce ne sont que des remplissages. Le même artifice a été nécessaire à l'auteur du *Macbeth* français, et, de plus, en les appliquant sur le canevas anglais qu'il a choisi, en associant, aux événements et aux habitudes d'un état de société presque sauvage, les sentiments et les discours d'une société civilisée, il a rendu invraisemblable l'un par l'autre, et ne nous permet pas de concevoir ses personnages, ni dans ce qu'ils disent, ni dans ce qu'ils font. Quelle idée asseoir, par exemple, sur le genre et l'étendue du pouvoir de ce Duncan, qui veut, dit-il, abdiquer la couronne parce que le joug pèse aux Écossais, qu'il les voit impatients de liberté, et qui parle comme un despote las de l'oppression qu'il exerce, tandis que ce même Duncan arrive seul avec

un de ses parents, sans gardes, et, je crois en vérité, à pied, au château de Macbeth, pour y passer la nuit? Quel moyen ce roi-là peut-il avoir de régner sur des sujets, s'ils ne le voulaient pas? Il est également difficile de concevoir ce Macbeth se portant au crime avec l'impétuosité et l'irréflexion d'un sauvage, sans combinaison et sans prévoyance, et montrant ensuite dans ses remords toute la délicatesse de sentiments d'un homme éclairé. Frédégonde est encore plus inconcevable. Si on la suppose à l'époque de civilisation où la place le ton général de la pièce, comment est-elle aussi atroce? Si on la laisse à l'époque de barbarie dont ses discours nous donnent l'idée, comment ne l'est-elle pas davantage? comment se borne-t-elle à des discours, à des insinuations, comment ne tue-t-elle pas elle-même Duncan, tandis que son mari hésite? *Je l'aurais fait*, dit lady Macbeth dans la tragédie anglaise, *je l'aurais fait, si, quand il dort, il ne ressemblait pas à mon père :*

Had he not resembled
My father as he slept, I had done it.

Ce mot, sublime de vérité dans la nature sauvage, est inadmissible dans un état plus civilisé. Quand toutes les vertus sont réfléchies, elles se tiennent toutes, parce qu'elles tiennent aux mêmes principes. Les devoirs de la nature sont rejetés par celui qui a rejeté tous les autres; et pour devenir criminel à un certain point, l'homme civilisé doit avoir tout étouffé. Il n'en est pas ainsi du sauvage; il peut se livrer avec une égale violence à l'instinct irréfléchi de la nature, et au mouvement aveugle qui le porte au crime. Nulle liaison n'associe dans son esprit l'idée des de-

voirs; l'un ne lui rappelle pas l'autre; il peut être au même moment fils sensible et assassin barbare. C'est le sauvage ou l'homme que des habitudes grossières rapprochent de l'irréflexion du sauvage qui pourra massacrer inhumainement celui dont l'existence contrarie sa cupidité, et pleurer ensuite aux souffrances de sa victime. Trop habile sur ses intérêts pour se livrer à ses passions, le scélérat éclairé ne tue pas et ne pleure jamais.

Croit-on aussi qu'il s'avise de vouloir prier après avoir commis un crime, et qu'il s'étonne de sentir son cœur et sa voix se refuser à sa prière? Macbeth, dans la pièce anglaise, raconte qu'en revenant d'assassiner le roi, il a entendu s'éveiller les deux chambellans qui dormaient dans la chambre précédente. Avant de se rendormir, « l'un dit : *Dieu nous bénisse*, et l'autre répondit : *amen*. Je ne pus dire *amen* ajoute-t-il, lorsqu'ils dirent : *Dieu nous bénisse!* » Lady Macbeth veut le détourner de ces pensées. « Mais pourquoi, reprend-il, n'ai-je pu prononcer *amen*? J'avais grand besoin de bénédiction, et *amen* s'est arrêté dans mon gosier. » C'est un sentiment naturel qui arrête Macbeth; la réflexion n'y entre pour rien, elle ne lui explique même pas d'où vient le sentiment qui l'arrête. A une époque de civilisation encore plus reculée que celle où l'on croyait se racheter de tous ses crimes par une donation aux églises, et se sauver des griffes du démon par une oraison à la Vierge, Macbeth ne conçoit pas pourquoi il ne peut pas prier au moment où il en aurait le plus besoin. Le Macbeth français n'est pas dans le même embarras; au milieu de ses remords, *je veux prier*, dit-il, et il se met à genoux; mais à peine a-t-il commencé

qu'il s'interrompt en s'écriant ; *tais-toi, perfide!* il sait que c'est sa perfidie qui l'empêche de continuer sa prière; alors comment lui a-t-elle permis de la commencer? Celui qui sent que Dieu rejette la prière du criminel, doit-il songer à élever vers lui des mains encore fumantes du crime? Loin de chercher à se rapprocher de lui, ne doit-il pas en écarter l'idée? Quand Adam et Ève eurent péché et qu'ils connurent leur faute, *ils se cachèrent de devant la face du Seigneur*, et il fut obligé de leur dire : *Où êtes-vous?*

Est-ce d'ailleurs à Macbeth qu'on peut attribuer des habitudes assez simples pour songer à faire ses prières à l'instant où il vient de commettre un meurtre? excepté pour le scélérat consommé, aux yeux de celui qui se connaît, qui a réfléchi sur lui-même et sur sa destination, un grand crime commis est le renversement de toutes choses; il le place dans un nouvel ordre d'idées, où il n'espère plus retrouver, où il ne cherche même plus les jouissances et les habitudes qui composaient auparavant sa vie. C'est celui qui a commis le crime avec irréflexion qui peut imaginer qu'il lui laissera ces mêmes habitudes, et qui peut s'étonner de ne les plus retrouver; c'est Macbeth anglais qui peut dire avec surprise et avec terreur : *Macbeth a tué le sommeil, Macbeth ne dormira plus!* Le sommeil est toujours pour lui une chose importante; ce n'est pas au prix de ces jouissances naturelles qu'il aurait voulu acheter les plus grands biens. Et ce désordre dans ses facultés devient pour lui un des effets les plus extraordinaires de son crime. De même, le somnambulisme de lady Macbeth se présente comme un bouleversement de la nature, et le poète anglais a soin de préparer cet effet par la ter-

reur de l'une des femmes de lady Macbeth, qui, depuis longtemps, témoin toutes les nuits de cette étrange scène, a appelé un médecin pour le consulter sur l'état de sa maîtresse. Ces deux personnages s'entretiennent avec effroi de ce qui va se passer, et ainsi nous en avertissent et nous y préparent. Dans la pièce française, la somnambule vient, sans nous être annoncée, nous présenter un jeu de la nature, qui, en lui-même, simplement bizarre, ne peut être frappant que quand on a soin d'avance de le rattacher pour nous à des causes importantes. Ainsi, Frédégonde n'a guère présenté qu'une femme qui se promène les yeux fermés dans le costume et l'attitude d'un revenant ; et quand, au moment où elle marche vers l'appartement de son fils, un plaisant du parterre a crié *casse-cou*, on n'a pas trouvé dans l'émotion que contient la scène de quoi étouffer les rires qu'a fait éclater, dans toute la salle, cette mauvaise plaisanterie.

Talma a eu de beaux moments dans le rôle de Macbeth ; mais la nature s'y rencontre trop rarement pour soutenir constamment son talent. D'ailleurs, tous les autres rôles étaient mal sus ; ce qui, malgré de beaux vers et des sentiments énergiques, a contribué à jeter beaucoup de froid dans toute la pièce.

P.

WALSTEIN

Tragédie en cinq actes et en vers,
Précédée de quelques réflexions sur le Théâtre allemand
et suivie de notes historiques

Par Benjamin Constant de Rebecque.

PREMIER ARTICLE

J'ai eu plus d'une fois occasion de déplorer l'entêtement qui nous fait négliger, plus encore par légèreté que par dédain, l'étude des littératures étrangères. Quelques imitations de Shakspeare ont eu du succès sur notre théâtre; mais a-t-on cherché à connaître le caractère particulier de ce poète, à approfondir le système dramatique de sa nation? a-t-on examiné à quel ensemble de principes et d'idées ce système était lié? a-t-on comparé ces principes avec ceux sur lesquels s'est formée notre poésie? s'est-on appliqué à voir ce qu'ils avaient d'incompatible? a-t-on tiré de là un tableau des avantages et des inconvénients des deux systèmes? Cette carrière ouverte à la sagacité des critiques, à l'analyse des littérateurs philosophes, semble avoir à peine été tentée; et cependant de telles recherches sont propres à jeter un grand jour, non seulement sur les divers genres de poésie dramatique, mais encore sur l'histoire et le caractère des nations : tout se tient dans la nature,

et plus qu'aucune autre branche des belles-lettres, la poésie dramatique est liée de près aux opinions et aux mœurs.

C'est aux hommes distingués à se mettre au-dessus des préjugés nationaux et des habitudes d'enfance; un nom connu commande l'attention, et c'est là le plus difficile : l'empressement avec lequel le public s'occupe de la tragédie de *Walstein* est, pour M. Benjamin Constant, un hommage aussi flatteur que mérité. Je ne doute pas que cet ouvrage n'essuie un grand nombre de critiques; quelques-unes seront fondées, la plupart seront le fruit de l'irréflexion; l'auteur a dû s'attendre à toutes; mais c'est déjà un grand succès que d'être lu et d'intéresser en parlant du théâtre allemand à des Français qui semblent avoir honni tout ce qui a une origine germanique. « Qu'est-ce donc que cette langue allemande? demandait-on à un Français revenu d'Allemagne? » — « Ce n'est pas une langue à proprement parler, répondit-il, ce n'est qu'un jargon; cependant, ils s'entendent entre eux. » C'est dans ce jargon que Klopstock a écrit sa *Messiede*, Müller son *Histoire de la Suisse* et Schiller son *Wallenstein*.

« Les misères de la vie humaine, a-t-on dit dernièrement dans ce journal, voilà généralement le sujet des tragédies anglaises; les faiblesses de la nature humaine, voilà le sujet des nôtres. » J'ai vu avec plaisir que ces idées étaient exactement conformes à celles que M. Constant développe dans ses réflexions sur le théâtre allemand : « Les Français, dit-il, même dans celles de leurs tragédies qui sont fondées sur la tradition ou sur l'histoire, ne peignent qu'un fait ou une passion. Les Allemands, dans les leurs, peignent

une vie entière et un caractère entier. Quand je dis qu'ils peignent une vie entière, je ne veux pas dire qu'ils embrassent, dans leurs pièces, toute la vie de leurs héros. Mais ils n'en omettent aucun événement important; et la réunion de ce qui se passe sur la scène et de ce que le spectateur apprend par des récits ou par des allusions, forme un tableau complet et d'une scrupuleuse exactitude. Il en est de même du caractère. Les Allemands n'écartent de celui de leurs personnages rien de ce qui constituait leur individualité (leur originalité); ils nous les présentent avec leurs faiblesses, leurs inconséquences, et cette mobilité ondoyante qui appartient à la nature humaine et qui forme les êtres réels. Les Français ont un besoin d'unité qui leur fait suivre une autre route. Ils repoussent des caractères tout ce qui ne sert pas à faire ressortir la passion qu'ils veulent peindre; ils suppriment, de la vie antérieure de leurs héros, tout ce qui ne s'enchaîne pas nécessairement au fait qu'ils ont choisi.

Aussi peut-on dire que la tragédie française est l'histoire du cœur humain, tandis que celle des Allemands et des Anglais est l'histoire de l'homme entier. Ils y font entrer sa raison, ses méditations, les erreurs de son esprit; nous nous bornons presque toujours à ses sentiments et à ses faiblesses. Nos héros réfléchissent peu sur ce qui se passe en eux-mêmes. Ils n'observent, dans ce qui se passe autour d'eux, que ce qui peut les intéresser; ils n'en tirent que des conséquences particulières; ils n'en font que des applications personnelles; ils exercent éminemment les facultés de sentir, de parler et d'agir, mais celles de penser, de réfléchir, de méditer, leur sont de peu

d'usage. Les héros des poètes anglais et allemands déploient, au contraire, l'ensemble de leurs facultés, ils les mettent toutes à contribution, en action, et la réflexion est peut-être une de celles qui se développent le plus en eux. Les sentiments mêmes, auxquels ils se laissent aller, ne sont pas le fruit d'impressions brusques, vives, accidentelles; la méditation les a presque toujours fortifiés ou fait naître; leurs discours peignent non seulement l'état de leur âme, mais encore celui de leur tête; ils nous font suivre la marche de leurs idées avec celle de leurs émotions; les principes généraux se lient aux faits particuliers. L'histoire de l'individu se rattache à celle de la nature humaine : l'homme se développe dans toutes les parties de son être, dans toutes les branches de son activité intellectuelle et morale. De là une foule de détails, insignifiants pour nous parce qu'ils sont étrangers à l'objet principal qui fixe notre attention, intéressants pour les Anglais et les Allemands, parce qu'ils sont renfermés dans le vaste horizon que l'acteur, d'après les conventions faites entre les spectateurs et lui, a le droit de leur présenter.

C'est cette différence dont M. Constant a exposé les résultats avec autant de sagacité que de finesse, lorsqu'il a dit : « l'isolement, dans lequel le système français présente le fait qui forme le sujet et la passion qui est le mobile de chaque tragédie, a d'incontestables avantages. En dégagant le fait que l'on a choisi de tous les faits antérieurs, on porte plus directement l'intérêt sur un objet unique. Le héros est plus dans la main du poète qui s'est affranchi du passé; mais il y a peut-être aussi une couleur moins réelle. »

M. Constant tire sans doute de là une conclusion

trop générale, en disant que nos poètes ne peignent que des passions et jamais des caractères. Agrippine, Narcisse, Nicomède sont des caractères très soutenus. Ce qu'on peut dire, c'est que, n'embrassant jamais l'homme tout entier, nos poètes ne sont conduits à offrir l'ensemble de son caractère que lorsque la passion ou le fait qu'ils choisissent pour sujet principal de leur ouvrage, met en jeu, par sa nature, par ses besoins, par ses désirs, un grand nombre de facultés que l'auteur se trouve ainsi obligé à développer. L'ambition, par exemple, rendant nécessaire la réflexion, la prévoyance, l'adresse, appelant à son aide mille ressorts, mille moyens, le poète qui veut la peindre doit nécessairement présenter alors celui qui en est atteint sous plusieurs faces, et son caractère se compose des traits sous lesquels il se montre dans ces différents aspects. Pourquoi Corneille est-il plus véritablement peintre de caractères que Voltaire? C'est parce que, prenant presque toujours la politique et des situations politiques pour sujets de ses pièces, il s'est vu dans le cas de considérer ses personnages d'un plus grand nombre de côtés, et de leur faire développer, conformément à leur situation, plusieurs facultés différentes : aussi ses héros réfléchissent-ils davantage que ceux de nos autres poètes; l'esprit et le raisonnement agissent souvent en eux autant que le cœur. Voltaire, au contraire, occupé presque toujours à peindre une passion, et surtout l'amour, n'offre que très peu de caractères originaux, individuels. Une passion comme l'amour jette sur tout l'homme un vernis uniforme : en quelque sens qu'on le retourne, c'est toujours elle qu'on voit : elle efface ou cache tout ce qui n'est pas elle; les seuls ressorts

dont elle éveille l'activité sont tirés de sa propre nature. Les passions dont l'objet est éloigné, comme l'ambition, la vengeance, peuvent encor donner lieu à des développements de caractères, parce que celui qui les ressent a mille moyens à employer, un long chemin à faire pour arriver à son but; mais l'amour a, pour ainsi dire, son objet sous la main, il le touche, il en parle sans cesse : le poète ne peut nous le montrer déployant une activité constante pour vaincre les obstacles qui s'opposent à ses désirs, il se borne à le peindre se désespérant de ces obstacles et toujours balancé entre la crainte et l'espoir : une tragédie ne nous offrira jamais l'histoire des moyens que prend, avec réflexion, avec dessein, un amant malheureux pour obtenir la main de sa maîtresse : elle nous présentera seulement le tableau de ses incertitudes, de ses douleurs. Voilà ce qui s'oppose à la peinture des caractères; c'est de l'ensemble des facultés, de leur action, et non des développements d'une passion que le caractère peut se former.

C'est donc en prenant un point de départ et un objet tout différent, que les poètes étrangers sont conduits à peindre les caractères avec plus de développement et plus d'ensemble. Les idées de M. Constant à ce sujet, quelquefois trop généralisées, sont le plus souvent justes et toujours intéressantes; nos lecteurs me sauront gré, je pense, de suivre encore l'auteur dans quelques-unes de ses réflexions.

R. (F. G.).

WALSTEIN

DEUXIÈME ARTICLE

Le principal but des poètes dramatiques anglais et allemands paraît être de conserver aux héros leur caractère particulier, individuel : nous avons vu que, pour y réussir, ils montraient l'homme tout entier, l'ensemble de ses facultés, de ses sentiments, de ses principes ; ils ne s'appliquent pas moins à lui conserver sa physionomie locale, à marquer, par un grand nombre de détails, la place qu'il a occupée dans la suite des siècles ; ce qui fixe sa vie à telle ou telle époque et dans tel ou tel lieu : ils emploient souvent la plus profonde érudition pour rassembler une foule de traits propres à déterminer la situation historique du personnage ; ils craignent peu de blesser les mœurs, les usages modernes ; ils sont plus occupés de la vérité de leur tableau, que de l'effet qu'il doit produire : aussi mêlent-ils, dans leurs ouvrages, une foule de circonstances accessoires, locales, absolument étrangères à notre temps, souvent bizarres et familières, mais frappantes et caractéristiques. La certitude de trouver dans leurs spectateurs

assez de connaissances historiques pour que la fidélité de leurs récits ne soit ni tournée en ridicule, ni méconnue, leur laisse à cet égard une grande liberté.

« L'auteur *des Templiers*, dit M. Constant, a dû ajouter à son ouvrage des notes explicatives; tandis que Schiller, dans sa *Jeanne Darc*, sujet français qu'il présentait à un public allemand, était sûr de rencontrer dans ses auditeurs assez de connaissances pour le dispenser de tout commentaire. » Aussi, le poète n'a-t-il rien négligé pour prendre dans cet ouvrage les idées, les habitudes, l'état des esprits en France, sous le règne de Charles VII. Un seul trait peut en donner un exemple. « Schiller, dit M. Constant, nous montre Jeanne Darc dénoncée par son père, comme sorcière, au milieu de la fête destinée au couronnement de Charles VII qu'elle a remplacé sur le trône de la France. Elle est forcée de fuir; elle cherche un asile loin du peuple qui la menace et de la cour qui l'abandonne. Après une route longue et pénible, elle arrive dans une cabane, la fatigue l'accable, la soif la dévore; un paysan, touché de compassion, lui présente un peu de lait. Au moment où elle le porte à ses lèvres, un enfant qui l'a regardée pendant quelques instants avec attention, lui arrache la coupe et s'écrie : *C'est la sorcière d'Orléans*. Ce tableau, qu'il serait impossible de transporter sur la scène française, fait toujours éprouver aux spectateurs un frémissement universel; ils se sentent frappés à la fois de la proscription qui poursuit, jusque dans les lieux les plus reculés, la libératrice d'un grand empire, et la disposition des esprits qui rend cette proscription plus inévitable et plus cruelle. De la sorte, les deux choses les plus importantes, l'é-

poque et la situation, se retracent à l'imagination d'un seul mot, par une circonstance purement accidentelle.

On peut dire que ce système dramatique est fondé sur la vérité plutôt que sur la vraisemblance. C'est là, je crois, une des grandes différences qui existent entre les tragiques anglais ou allemands et les tragiques français. La vérité est dans les discours des personnages; elle est indépendante et de celui qui parle et de ceux qui l'écoutent : la vraisemblance dépend, au contraire, des dispositions et des idées des auditeurs; c'est à eux qu'elle s'adresse; elle n'a qu'une existence relative; ce qui est invraisemblable pour l'un peut ne point l'être pour l'autre : la vérité existe par elle-même, elle est la même pour tous. Un auteur qui s'attache essentiellement à la vraisemblance se soumet par cela seul au goût, aux opinions des spectateurs; celui qui ne cherche que la vérité ne se soumet qu'à son sujet, au caractère de ses héros, des lieux et des temps. Il y a sans doute de part et d'autre des bornes à respecter, des écueils à craindre; il serait intéressant de fixer les limites que l'on ne doit pas dépasser soit du côté de la vérité absolue, soit du côté de la vraisemblance relative; mais en attendant je ne crains pas d'affirmer que la vraisemblance a prévalu parmi nous, et qu'elle sert de base à notre système dramatique, tandis que les Anglais et les Allemands mettent plus d'importance à la vérité. Cela tient sans doute, comme l'observe M. Constant, à ce qu'en France on ne perd jamais le public de vue, on ne parle, n'écrit et n'agit que pour les autres. Plus recueillis, moins inquiets sur des applaudissements qu'ils désirent moins, les Allemands

s'occupent plus de ce qu'ils ont à peindre et de ce qu'ils éprouvent que de l'effet qu'ils produisent : ils sacrifient donc moins à l'esprit de leur siècle et de leur public. Ce public d'ailleurs, plus instruit, plus éclairé, exige d'eux moins de sacrifices, parce qu'il est plus en état de juger la vérité de leurs tableaux et d'en apprécier le mérite, indépendamment de ce qui peut flatter ses propres opinions. Le succès n'est pas ainsi presque entièrement subordonné à la mode et au goût momentanés des auditeurs.

C'est là ce qui donne aux poètes allemands la facilité d'introduire dans leurs ouvrages une foule d'idées et d'actions que nous repoussons des nôtres, parce qu'elles sont trop étrangères au système actuel de nos opinions et de notre existence. Ainsi, ils ne craignent pas d'employer la superstition comme ressort tragique ; Schiller l'a souvent mise en usage et en particulier dans sa tragédie de Wallenstein : M. B. Constant, qui l'a conservée dans son imitation, fait à ce sujet dans sa préface des réflexions aussi fines que judicieuses. « En France, dit-il, nous n'envisageons guère la superstition que de son côté ridicule. Elle a cependant ses racines dans le cœur de l'homme, et la philosophie elle-même, lorsqu'elle s'obstine à n'en pas tenir compte, est superficielle et présomptueuse. La nature n'a point fait de l'homme un être isolé... n'ayant, avec tout ce qui n'est pas de son espèce, que ces rapports arides et fixes que l'utilité l'invite à établir *entre eux* et lui. Une grande correspondance existe entre tous les êtres moraux et physiques. Il n'y a personne, je le pense, qui, laissant errer ses regards sur un horizon sans bornes, ou se promenant sur les rives de la mer que viennent

battre les vagues, ou levant les yeux vers le firmament parsemé d'étoiles, n'ait éprouvé une sorte d'émotion qu'il lui était impossible d'analyser ou de définir. Tout ce qui n'est pas civilisé, tout ce qui n'est pas soumis à la domination artificielle de l'homme, répond à son cœur. Il n'y a que les choses qu'il a façonnées pour son usage qui soient muettes, parce qu'elles sont mortes. Mais ces choses même, lorsque le temps anéantit leur utilité, reprennent une vie mystique... Les édifices modernes se taisent, mais les ruines parlent... La raison sans doute ne peut expliquer ce sentiment : lorsqu'elle l'analyse, il disparaît. Mais il est par là même essentiellement du domaine de la poésie... Le sort annoncé par les astres, les pressentiments, les songes, les présages, ces ombres de l'avenir qui planent autour de nous, souvent non moins funèbres que les ombres du passé, sont de tous les pays, de tous les temps, de toutes les croyances. Quel est celui qui, lorsqu'un grand intérêt l'anime, ne prête pas en tremblant l'oreille à ce qu'il croit la voix de la destinée? Chacun, dans le sanctuaire de sa pensée, s'explique cette voix comme il le peut. Chacun s'en tait avec les autres, parce qu'il n'y a point de paroles pour mettre en commun ce qui jamais n'est qu'individuel. »

C'est précisément là ce qui fait que nos poètes ne se sont pas permis d'employer un tel moyen comme ressort principal et essentiel dans leurs ouvrages; à peine même ont-ils osé quelquefois l'indiquer : nous ne faisons pas grand cas de ce qui ne sert à rien pour parler, et les sentiments purement intérieurs ne nous occupent guère; nous pouvons les connaître, mais sans nous y arrêter; nous ne les creusons jamais,

aussi n'ont-ils jamais une grande importance : si nous en parlons alors, c'est pour nous en moquer, et comme la tragédie n'est pas destinée à faire rire, elle se les interdit avec rigueur. Les poètes allemands suivent une tout autre route ; ce que le cœur a de plus mystérieux, ce que l'imagination a de plus exalté, de plus élevé au-dessus du monde physique, prend dans leurs ouvrages une existence sérieuse et se montre avec tous les développements que la méditation peut donner. Il est impossible de ne pas être frappé de cette différence, en voyant de quelles couleurs les poètes des deux nations peignent la passion la plus riche en secrets et en délicatesses, l'amour. Comme ce sujet mérite d'être traité avec quelques détails, je le renverrai à l'article suivant, où le rôle de Thécla, héroïne de la tragédie de Wallenstein, me fournira l'occasion d'y revenir.

R. (F. G.)

WALSTEIN

TROISIÈME ARTICLE

C'est une singulière existence que celle d'un général propriétaire d'une armée, despote absolu au milieu de son camp, traitant comme un potentat avec les ennemis, et ne faisant servir son pouvoir, son argent et ses soldats qu'à la défense d'un souverain que le manque de soldats, d'argent et de pouvoir a contraint de recourir à lui. On sent qu'une pareille existence ne peut avoir une longue durée; d'une part, l'indépendance de fait éveille l'ambition et rend l'indépendance de droit nécessaire; de l'autre la dépendance forcée étouffe la reconnaissance, fait naître le soupçon; la défiance est le partage d'un souverain faible; il la manifeste pour faire sentir l'autorité de droit qui lui reste encore : le sujet puissant, s'il n'a pas déjà formé un projet séditieux, s'irrite de se voir soupçonner; l'ingratitude et l'injustice excusent à ses yeux le refus d'obéir, et ce refus amène bientôt une révolte; si au contraire il l'a déjà méditée, il se voit presque forcé de l'accomplir.

Telles furent la vie et la situation d'Albert de Walstein, né à Prague, en 1583, d'une famille noble

et parvenu, pendant la guerre de Trente ans, aux titres de général, de duc de Friedland, de prince d'Empire, de souverain du Mecklembourg, pour mourir assassiné à l'âge de cinquante ans, soupçonné de vouloir se faire roi de Bohême, et de conspirer contre l'empereur. Ferdinand II avait vu son trône ébranlé d'abord par Christian IV, roi de Danemarck, et prêt de s'écrouler sous les coups du redoutable Gustave-Adolphe, qui remplaça Christian à la tête des protestants confédérés. Lors de la première attaque des Danois, l'empereur d'Autriche, malgré les victoires de Tilly, ne trouvait pas dans son trésor de quoi soudoyer vingt mille hommes, Walstein offrit d'en lever cinquante mille, en leva cent mille, chassa Christian de l'Allemagne, et fut destitué par la diète de Ratisbonne, où la reconnaissance de Ferdinand n'eut pas la force de le défendre contre la haine du duc de Bavière son ennemi. Bientôt Gustave-Adolphe mit l'empereur Ferdinand à deux doigts de sa perte; déjà « il avait pénétré jusqu'au centre de l'Allemagne et battu complètement Tilly près de Leipsick... La Bohême aurait été envahie, Prague était tombé au pouvoir des ennemis. Walstein reparut et avec lui la victoire. Il reprit la Bohême, il arrêta Gustave devant Nuremberg. L'armée impériale, qui semblait anéantie, se trouva tout à coup de cent soixante mille combattants. Ce fut ainsi que la présence d'un seul homme changea subitement deux fois le sort de l'Europe. »

Mais Walstein, en reprenant le cours de ses triomphes, avait imposé à Ferdinand des conditions dont celui-ci se trouva bientôt offensé. Maître absolu des affaires de son armée, quand il recevait de la cour

des ordres contraires à ses projets : « Encore quelque nouvelle production de l'oisiveté des ministres de Sa Majesté, répondait-il. Dites-lui qu'elle s'occupe à Vienne de la chasse et de la musique : mes soldats n'ont pas besoin des avis de ses courtisans. »

Tant de mépris, tant d'arrogance irritaient l'empereur. De justes sujets de plaintes lui donnèrent le droit de témoigner sa colère; elle n'osait paraître ouvertement. Walstein négociait avec la Saxe et la Suède; le trône de Bohême avait excité son ambition. Louis XIII venait de donner à Feuquières, son ambassadeur à la cour de Saxe, l'ordre de reconnaître Walstein et de faire alliance avec lui. La superstition ralentit la marche du duc de Friedland; il attendait l'heure des astres pour exécuter son projet. Son astrologue, Seiri, lui prédit qu'en s'emparant de la couronne de Bohême il affrontait un danger presque inévitable. « Soit, s'écria-t-il, je mourrai avec la gloire d'avoir été roi de Bohême, comme Jules César, bien qu'assassiné, a conservé celle d'avoir été empereur romain. » Il espérait trop; il n'était pas roi quand il fut assassiné.

Schiller, en faisant de cet événement le sujet d'un ouvrage dramatique, s'est proposé non seulement de peindre le caractère de Walstein, la marche et l'issue de ses projets ambitieux, mais encore d'offrir le tableau de sa situation politique et militaire; de faire connaître l'état de son armée, les idées de son siècle, l'ensemble des rapports qui l'unissaient avec tout ce dont il était entouré. Un pareil tableau ne pouvait entrer dans une tragédie; Schiller en a fait trois. La première ne mérite pas le nom de tragédie; elle ne contient qu'une suite de scènes qui se passent dans le

camp de Walstein : le poète n'a d'autre but que de peindre l'esprit qui règne dans ce camp, l'ascendant du général sur les soldats et l'attachement qu'il a su leur inspirer. Cette peinture, quelque fidèle qu'elle puisse être, n'a aucun intérêt comme ouvrage dramatique, il n'y a ni ensemble, ni action : c'est une conception bizarre, où le talent ne se déploie qu'en s'égarant. Il ne faut pas considérer les deux autres comme deux pièces séparées ; elles font une seule et même tragédie coupée en deux à cause de sa longueur. Cette longueur ne serait pas supportable chez nous ; mais les spectateurs allemands l'ont permise au poète. La pièce s'ouvre donc au moment où Questenberg, envoyé de l'empereur, arrive dans le camp pour se plaindre de l'inaction de Walstein, et lui ordonner de quitter la Bohême ; Walstein s'y refuse ; et dès lors se développent ses projets, ou plutôt, dès lors commencent les démarches auxquelles l'entraînent tantôt sa propre volonté, tantôt la force des circonstances et les conseils de ses généraux. Je ne suivrai pas la marche de l'ouvrage depuis cet instant jusqu'à la mort de Walstein ; cette analyse serait susceptible du plus grand intérêt, mais je suis forcé de me restreindre, et je me bornerai à quelques réflexions sur les trois principaux caractères.

Le Walstein de la tragédie est celui de l'histoire ; le poète a rassemblé avec une simplicité pleine d'énergie tous les traits de ce caractère vraiment dramatique ; Walstein est ambitieux, mais s'il n'avait pu s'élever que par des voies artificieuses, son ambition eût été étouffée ; sa franchise s'y refusait. « Il a reçu, dit le poète, une âme faite pour dominer ; il occupe une place d'où il domine. » L'ascendant qu'il exerce

sur tout ce qui l'entoure fait sa force : « C'est un vrai plaisir que de voir comme il éveille, comme il fortifie, comme il anime tout ce qui l'entoure; comme l'énergie et les facultés de ceux qui l'approchent se développent et s'étendent sous son influence! » La confiance qu'il inspire égale l'ascendant qu'il exerce: lorsque son projet de conspiration a éclaté parmi les troupes, plusieurs régiments l'abandonnent, des cuirassiers se présentent à lui; c'est de lui-même qu'ils veulent savoir s'ils peuvent lui rester fidèles sans devenir rebelles à leur souverain : « C'est à toi-même à nous dire ce que tu te proposes : tu as toujours été sincère avec nous, nous avons en toi la plus grande confiance; aucun intermédiaire étranger ne doit se placer entre toi et nous, entre le bon général et les braves soldats... Dis *oui* ou *non*; nous sommes satisfaits. »

L'ambition n'a pas étouffé en lui la sensibilité: « Autrefois, dit-il, ce Ferdinand était plein de bontés pour moi; il m'aimait, il me considérait; j'étais le plus près de son cœur : quel prince a-t-il honoré autant que moi? — Et finir ainsi! » La force de son caractère ne le met pas au-dessus de la superstition; il peut avoir un grand empire sur ses contemporains; il ne saurait ne pas appartenir à son siècle. Tant qu'il glisse sur le plan incliné qui doit le conduire dans l'abîme, le sentiment du devoir le fait lutter, la superstition le fait différer; dès que sa situation est désespérée, il reprend toute sa force; plus d'irrésolution, plus de délai : « Qui parle de malheur? dit-il, changez de langage, j'ai bien d'autres espérances. » On ne cesse jamais de voir en lui l'homme supérieur qui se rattache à l'humanité par ses faiblesses, tan-

dis qu'il domine le genre humain par la force de son caractère et de son génie.

A côté de lui paraît le jeune Max Piccolomini, fils de ce comte Octave Piccolomini qui trahit Walstein et trompa sa confiance. Plein d'amour pour la vertu et d'enthousiasme pour son général, le jeune Piccolomini offre le mélange le plus noble et le plus touchant de sensibilité et d'énergie ; son dévouement à Walstein égalerait sa fidélité à son souverain si celle-ci n'était pas un devoir. Placé dans la situation la plus cruelle, entre son père qui trahit Walstein et Walstein qui trahit son empereur, il joint la fermeté de la raison à l'entraînement de la jeunesse ; il exprime avec la plus grande simplicité les sentiments les plus sublimes, et les résolutions les plus inébranlables avec toute l'impétuosité de son âge. La noble élévation de ses idées brille dans toute sa conduite, et la tendresse, la pureté de son âme se dévoilent tout entières dans son amour pour Thécla, qui suffirait seul pour exciter le plus vif intérêt, si l'originalité, la supériorité du caractère de la fille de Walstein n'appelaient pas d'abord sur elle l'enthousiasme des spectateurs.

Je me trouve encore forcé de renvoyer à un autre article pour parler de ce caractère ; je n'entreprendrais pas si longtemps les lecteurs du même sujet s'il ne me paraissait assez neuf, assez riche pour fournir des développements intéressants.

R. (F. G.)

WALSTEIN

QUATRIÈME ARTICLE.

Aucune héroïne française ne peut donner une idée du caractère de Thécla, tel que Schiller l'a peinte dans son ouvrage. Élevée dans l'ombre d'un cloître, la fille de Walstein n'a pas contracté les habitudes curieuses et bavardes de nos *pensionnaires* ; l'influence du caractère national se retrouve ici. Thécla a pris dans la retraite ces habitudes méditatives et recueillies qui détachent l'âme du monde physique qu'elle ne connaît pas, pour la transporter dans le monde moral où tout parle à l'imagination, où le cœur trouve sans peine de quoi se satisfaire. Thécla n'a vécu ni avec les hommes, ni avec les choses ; elle ne sait rien de ce qu'apprend l'expérience : ses sentiments sont exaltés parce que le monde ne les a pas encore rabaissés à son niveau ; simples, parce qu'ils sont naturels, parce qu'elle ne connaît pas une autre manière d'être. Son exaltation est sans effort, sans violence ; elle ne ressemble point à l'enthousiasme ; elle est calme et sublime ; rien ne la blesse parce que rien ne peut l'atteindre ; ce qu'elle entrevoit des hommes et de l'intérêt ne paraît pas l'étonner, parce

qu'elle ne s'y arrête guère ; seulement elle se sent de la méfiance pour eux ; ils ne sont pas à sa hauteur, et, pour se confier, il ne faut pas avoir à descendre. Dans cet état d'ignorance et de méditation, de simplicité et de crainte, l'âme se porte d'elle-même vers ces sentiments qui, tout intérieurs et bornés à un objet unique, n'ont besoin, pour s'alimenter, pour se satisfaire, ni du monde, ni de ce qu'il donne, ni de ce qu'il promet ; vers ces sentiments qui emploient toutes les forces, occupent toutes les facultés sans les contraindre à se manifester, à agir hors du sanctuaire de l'homme intérieur ; vers ces sentiments qui n'ont pas un but placé à distance, vers lequel il faille tendre et marcher, mais qui ont leur but en eux-mêmes, et qui l'atteignent par l'effet seul de leur développement. Ces sentiments sont la piété et l'amour ; ils forment le caractère de Thécla ; ils composent toute sa vie : avant de les connaître, elle n'existait point, parce qu'il n'y avait rien autour d'elle qui fût propre à lui faire sentir son existence : étrangère à tous les intérêts, à tous les spectacles, séparée de ses parents trop occupés ailleurs pour qu'elle les vit s'occuper d'elle, tout était pour elle dans le vague, presque dans le néant, avant que l'amour fût venu donner un objet à ses affections, à ses pensées. Dès ce moment, sa destinée est accomplie ; rien n'est plus inactif en elle ; il ne lui manque rien, et rien ne peut la distraire, parce que le monde n'a rien que de faible et d'insignifiant auprès du sentiment qu'elle éprouve : « Nous nous sommes trouvés, dit-elle à son amant ; nous nous tenons unis et enlacés fortement à jamais ; crois-moi, c'est déjà beaucoup plus qu'ils ne voudraient nous permettre. Dérobons cet amour au

fond de notre cœur comme un bien sacré. C'est du haut du ciel qu'il est descendu dans notre âme ; c'est au ciel seulement que doit s'adresser notre reconnaissance. »

Une affection, qui nous a donné en quelque sorte la vie, qui remplit notre être tout entier, doit prêter au caractère cette énergie qui naît du peu d'importance qu'a pour nous tout ce qui n'est pas elle : aussi Thécla regarde-t-elle son amour comme sacré ; rien ne saurait le lui faire abandonner, car c'est à lui qu'elle doit tout ; elle perdrait tout en y renonçant. « Le penchant du cœur, répond-elle à sa tante qui essaye de faire prendre une autre direction à ses pensées, le penchant du cœur est la voix du destin. Je suis à Maximilien Piccolomini ; cette nouvelle vie dont je vis à présent est le don qu'il m'a fait ; il a un droit sur sa créature. Qu'étais-je avant que son noble amour fût venu m'animer ? Je ne veux pas me croire moi-même moins importante que ne le pense mon bien-aimé. Celle qui possède un trésor inappréciable ne saurait être de peu de valeur. Je sens la force que mon bonheur me donne. La vie se présente d'une manière grave et sérieuse devant mon âme occupée d'un pareil objet. Je sais maintenant que je m'appartiens à moi-même. »

Cette énergie n'est point active ; tout dans le monde s'oppose au genre d'activité qu'elle pourrait déployer ; elle est toute en résignation et en constance ; les événements sont sans pouvoir sur l'âme de celle qui leur abandonne sa destinée. Le premier devoir de Thécla, son plus grand bonheur est d'aimer Maximilien et d'en être aimée ; d'autres devoirs peuvent s'opposer aux autres biens que cet amour semble lui

promettre; mais en sacrifiant ces biens, les devoirs sont satisfaits, et l'amour reste avec assez de bonheur en lui-même pour soutenir le courage.

« Ne serons-nous jamais heureux, s'écrie Maximilien Piccolomini, dans un moment de désespoir? — Ne le sommes-nous pas, répond Thécla? n'es-tu pas à moi? ne suis-je pas à toi? j'ai dans mon âme un plus grand courage; l'amour me le donne! je devrais être moins franche; te cacher davantage mon cœur; ainsi le veut le monde. Mais où serait pour toi la vérité, si tu ne la trouvais pas sur mes lèvres? »

C'est en sacrifiant ainsi d'avance ce que ses devoirs lui défendent d'espérer, ce que le monde lui refuse, que Thécla se permet de conserver tout son amour. Ce sacrifice ne laisse pas de jeter dans son âme une profonde tristesse; elle a le pressentiment des malheurs qui lui sont réservés. « Il est donc vrai, dit-elle, nous n'avons ici aucun ami, point de cœur sincère : nous n'avons que nous-mêmes; de rudes combats nous menacent. Amour, fils du ciel, prête-nous ta force ! » Et lorsque le coup fatal est porté, lorsqu'elle apprend que Maximilien va être forcé de choisir entre Walstein et la fidélité qu'il doit à son Empereur, elle ne regarde seulement pas l'hésitation comme possible. « Nous sommes séparés pour jamais ! » Voilà les seuls mots qu'elle prononce : la comtesse Terzky lui fait observer que Maximilien n'a point encore pris de résolution. « Sa résolution sera bientôt prise, répond-elle; n'en doutez pas. Sa résolution! y a-t-il seulement une résolution à prendre? »

Un sentiment si profond, si exclusif, si sublime, n'est pas de ceux qui ont beaucoup à espérer du monde et des hommes. « Ne te fie ici à personne qu'à

moi, dit Thécla à Maximilien. — Pourquoi ne pas nous fier à ton père ? qu'as-tu donc contre lui ? — Rien ; seulement je le trouve trop occupé pour qu'il ait le temps et le loisir de penser à notre bonheur. » Cette crainte, cette timidité pour tout ce qui est bonheur, jointe à une énergie tranquille, à une constance inébranlable dans tout ce qui est amour, donnent au caractère de Thécla, à ses affections, quelque chose d'étranger à la terre, de voisin du ciel et de l'Éternité. « Thécla, dit M. Constant, est sur un plan tout différent de celui où est placé le reste des personnages. C'est un être, pour ainsi dire, aérien, qui plane sur cette foule d'ambitieux, de traîtres, de guerriers farouches que des intérêts ardents et positifs poussent les uns contre les autres. On sent que cette créature lumineuse et presque surnaturelle est descendue de la sphère éthérée et doit bientôt remonter vers sa patrie. Sa voix si douce, à travers le bruit des armes, sa forme délicate au milieu de ces hommes tout couverts de fer, la pureté de son âme opposée à leurs calculs avides, son calme céleste qui contraste avec leurs agitations, remplissent le spectateur d'une émotion constante et mélancolique, telle que ne la fait ressentir aucune tragédie ordinaire. »

Je me suis plu à développer quelques traits du caractère de cette héroïne, parce qu'il est entièrement original, et qu'il appartient tellement à la scène allemande que je crois presque impossible de le faire passer sur la nôtre. Le génie des peuples du Nord, sous le rapport de l'amour, contraste trop avec celui des peuples du Midi, et nos habitudes nationales s'opposent trop aux idées sur lesquelles le caractère de Thécla repose, pour qu'on puisse espérer de le voir

réussir au milieu de nous. M. Constant a senti cette difficulté, et n'a pas entrepris de la vaincre; peut-être eût-il mieux fait alors de renoncer tout à fait à un caractère « trop sublime pour être secondaire, trop étranger pour être offert avec toute sa sublimité. Nous n'envisageons l'amour que comme une passion de la même nature que toutes les passions humaines, c'est-à-dire ayant pour effet d'égarer notre raison, ayant pour but de nous procurer des jouissances. Les Allemands voient dans l'amour quelque chose de religieux, de sacré, une émanation de la divinité même, un accomplissement de la destinée de l'homme sur cette terre!... Il a ainsi quelque chose de plus calme et de plus fort; dès qu'il paraît, on sent qu'il domine tout ce qui l'entoure, etc. »

Dans nos tragédies, l'amour domine bien, mais c'est par la violence; ici c'est par son élévation: d'un côté il se montre souvent en lutte avec les devoirs; de l'autre, « il peut avoir à combattre les circonstances, mais non les devoirs, car il est lui-même le premier des devoirs, et il garantit l'accomplissement de tous les autres ». Une manière si différente d'envisager une passion si féconde en développements, est du plus grand intérêt, non seulement en littérature, mais en morale et en philosophie. J'en ai dit assez pour en donner une idée: il me reste encore à parler de la tragédie même de M. Constant.

R. (F. G.)

WALSTEIN

CINQUIÈME ARTICLE

On cherchera dans Walstein une tragédie française, et c'est comme tragédie française qu'on la jugera. Voilà l'écueil que M. Constant a dû prévoir et redouter. Un système dramatique est le résultat d'un trop grand nombre de principes, d'opinions, d'habitudes particulières, pour qu'il puisse se transporter d'une nation à une autre : on peut examiner son caractère propre, ses avantages, les beautés qu'il introduit, faire connaître à des étrangers ce qui l'a déterminé, ce qui le constitue et ce qui le distingue ; mais faire passer l'application de cette théorie dans une autre langue, sur un théâtre différent, et devant des spectateurs dont l'esprit roule, pour ainsi dire, dans une autre sphère, sera toujours une entreprise hasardeuse et impossible à exécuter. De pareils travaux ont cependant une trop grande utilité, pour qu'on doive se les interdire ; ils sont éminemment propres à étendre les idées, à ouvrir au talent de nouvelles routes, à lui fournir de nouveaux moyens, à fixer la vérité, à lui assigner sa place : l'esprit s'élève à mesure que l'horizon s'agrandit. Un homme de génie viendra peut-être un jour s'emparer de cette masse de nouveaux aperçus, de nouvelles lumières, les mo-

difier, les approprier à sa nation, à sa langue; et lors même que cela ne devrait pas arriver, dussent le domaine et le caractère de chaque peuple être fixés d'une manière irrévocable, il y a toujours de grands avantages à ne pas isoler son esprit, son existence, à ne pas mettre un voile impénétrable devant ses yeux, et un mur insurmontable devant ses pas. Le ver à soie se renferme dans sa cellule pour travailler seul et dans l'obscurité; mais l'homme n'est pas destiné à produire, comme le ver à soie, toujours le même ouvrage, sans perfectionnement et sans différence; son âme est destinée à s'élever et son esprit à s'étendre, tout ce qui borne ses regards contrarie sa nature et sa destination.

Aussi devons-nous d'autant plus de reconnaissance aux écrivains qui se vouent à l'étude des littératures étrangères, qu'ils renoncent par là à l'espoir de devenir des écrivains classiques et nationaux: ce n'est donc pas comme tels qu'il faut les envisager et les juger. Le critique doit ici changer de place, de méthode; il reste Français en examinant des ouvrages tirés de l'allemand; mais il ne doit pas les considérer comme des ouvrages nés en France; s'il est intéressant de voir de quelle manière les nations se jugent réciproquement, il est absurde d'appliquer la même mesure à des objets qui n'ont entre eux aucune mesure commune.

La tragédie de M. Constant est trop longue, trop surchargée de personnages importants, de faits, d'intérêts, de mouvement, d'action; elle n'a pas dans son ensemble cette unité, cette simplicité de construction qui est pour nous essentielle, indispensable; l'attention se partage entre les projets de Walstein,

leur marche, leur réussite et l'amour de Thécla pour Alfred Gallas, que M. Constant a substitué à Max Piccolomini : le manque de développements se fait sentir à chaque pas dans les sentiments, dans les caractères, il y a trop peu de mots pour le fond du sujet et trop de choses pour notre public, pour notre théâtre. Le caractère de Walstein, peint avec fidélité, avec force, manque de place ; il est gêné ; ses agitations, ses incertitudes sont trop pressées : les transitions sont trop brusques. Thécla est presque sacrifiée ; ce qui lui reste de son originalité, de sa sublimité ne sert qu'à faire deviner et regretter ce qui lui manque. Mais la plupart de ces défauts étaient inévitables ; ils tiennent à l'entreprise même de transporter sur notre scène un pareil ouvrage ; et il y a toujours un grand mérite à avoir resserré dans cinq actes le plus grand nombre des beautés de l'original, à leur avoir conservé leur caractère propre, à n'y avoir rien mêlé d'étranger à leur origine, d'incompatible avec leur nature. Trop longue et trop pleine pour nous, la tragédie de M. Constant ne l'est pas assez pour le sujet et les caractères ; mais ceux-ci ne sont point altérés, point défigurés, et ce qui pourrait nous paraître inconvenant est présenté avec une adresse qui le sauve presque toujours. Partout où M. Constant n'a pas eu à combattre des obstacles insurmontables, il a réussi : ainsi, la scène où Harald, envoyé suédois, se présente pour traiter avec Walstein, dont il blâme intérieurement la conduite, et qui sent lui-même quel mépris doit inspirer au sujet fidèle, le sujet rebelle qui trahit son empereur, cette scène, dis-je, est d'une grande beauté. L'embarras du général, la froideur de l'envoyé ouvrent un vaste

champ à la pensée, et la situation amène des développements de caractère aussi vrais qu'intéressants. Une autre scène n'est pas moins remarquable. Les projets de Walstein ont enfin éclaté; trahi par son ami, le comte Gallas, il marche ouvertement vers la révolte, il veut engager le fils du comte, Alfred Gallas, à rester auprès de lui : la reconnaissance, l'amour de Thécla, les souvenirs de sa vie entière retiennent le jeune homme auprès de son général, Walstein s'efforce de lui prouver que son devoir ne s'y oppose pas.

Alfred répond à ses raisonnements par des raisonnements plus sûrs, ceux de la vertu; mais l'ascendant irrésistible qui forme un des principaux traits du caractère de Walstein se fait sentir; le jeune Gallas est ébranlé; il consulte Thécla; sa réponse le décide :

Ce qui t'a fait rougir, Alfred, doit être un crime.

Il part, et ses adieux à son amante, la profonde affection qu'il conserve à Walstein, la douleur qu'il éprouve en le quittant, l'inquiétude qu'il témoigne sur le sort réservé au sujet rebelle, font de cette séparation une des scènes les plus touchantes qu'il y ait au théâtre : elle est un peu longue; Thécla est trop silencieuse au commencement et Walstein trop inactif à la fin : dans l'original il y a deux scènes, ce qui est plus vraisemblable; l'obligation de resserrer a été sans doute la seule cause de ce défaut.

Alfred, parti désespéré avec un régiment qui lui appartient, trouve la mort en combattant un corps de Saxons qu'il rencontre dans sa retraite. Rien de plus simple, de plus noble, de plus déchirant, que la

manière dont Thécia reçoit cette nouvelle : sa douleur profonde et calme a quelque chose de solennel qui pénètre l'âme sans la bouleverser ; mais je trouve encore ici une scène trop longue, et cette fois l'original a le même défaut ; c'est la scène où Thécia se prépare à fuir pour se retirer dans l'église où le corps d'Alfred a été déposé ; elle discute trop, avec sa confidente, et sa fuite et les moyens de l'exécuter.

J'ai été fâché que M. Constant n'eût pas conservé à la fin de sa pièce le mot sublime par lequel Schiller a terminé la sienne. Le comte Piccolomini, après avoir trahi Walstein, hérite de ses dignités et de son rang ; il devient prince d'Empire ; au moment où il déplore la perte de son fils et les malheurs sans nombre qu'il n'a pas cru devoir être le résultat de sa conduite, on lui apporte une lettre de l'Empereur ; celui qui la lui remet, ancien serviteur de Walstein, lui lit l'adresse : *Au prince Piccolomini*, et la toile tombe. Ce dernier mot place auprès du tableau des maux qu'a produits la trahison de Gallas, celui des avantages qui lui en reviennent. Il me semble d'une simplicité sublime.

R. (F. G.)

LES DEUX PAGES. — REPRISE D'OTHELLO

Représentation au bénéfice de M^{lle} Contat.

Je dirai, puisqu'il est nécessaire de le répéter, quoique tout le monde le sache d'avance, que la salle était comble, et l'assemblée brillante ; que LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice, qui ont honoré le spectacle de leur présence ont été accueillis par les plus vives acclamations ; que les ballets dessinés par Gardet sont remplis de grâce ; que M^{lle} Contat a joué avec son talent ordinaire dans *les Deux Pages*, que le public a saisi avec empressement toutes les occasions de lui marquer sa satisfaction et ses regrets ; que les applaudissements surtout ont été longtemps et vivement prolongés à son entrée, et lorsque, redemandée à l'unanimité, elle a paru sur le théâtre après la représentation accompagnée de tous ses camarades ; que ces témoignages flatteurs ont paru l'émouvoir vivement ; enfin, que le spectacle a fini à minuit. Tout cela, c'est ce qu'on devait prévoir, et les choses se sont passées comme on s'y attendait, excepté qu'un spectacle si long n'a pas paru fatiguer le public ; c'est la seule singularité qu'il avait offert. L'actrice charmante qui en faisait les honneurs méritait bien qu'il y eût en sa faveur quelque exception

à la règle ordinaire des représentations à bénéfice.

On pourrait peut-être considérer comme une autre singularité la tragédie d'*Othello*. Nous ne sommes pas accoutumés au spectacle qu'elle nous présente ; un meurtre sur le théâtre n'est pas pour nous une chose nouvelle ; mais celui-ci ressemble plutôt à une exécution. Les préparatifs dont il est accompagné, cette longue discussion qui le précède, attache notre esprit plus longtemps que nous ne sommes accoutumés à le supporter sur cette idée pénible d'une victime sans défense entre les mains de son bourreau. Nous ne sommes point habitués d'ailleurs dans nos tragédies à porter notre attention sur ces détails pour ainsi dire matériels du meurtre ; nous ne nous représentons vivement que les sentiments qui l'amènent ou qui en résultent. Ce n'est pas le coup d'épée que reçoit Camille qui nous émeut dans *les Horaces* ; ce sont ses imprécations et son désespoir. La jalousie d'Orosmane, les douleurs de Zaïre, voilà ce qui nous occupe, et non pas le danger qu'elle court, ni le coup de poignard qu'elle va recevoir, et que nous prévoyons à peine. La mort, dans ces tragédies, n'est qu'un moment, et un moment si court que nous avons à peine le temps de la sentir. Il est certain qu'après y avoir assisté on a l'idée de tout ce que peuvent faire éprouver de plus déchirant les regrets, les craintes, les jalousies de l'amour, mais aucune des sensations ni même des sentiments que peut faire éprouver le spectacle d'un meurtre : l'horreur en a été tellement adoucie que nous ne la sentons plus. Est-ce un bien ? est-ce un mal ? La terreur si recommandée par les règles d'Aristote, et qui se fait en général peu sentir dans nos tragédies, est-elle une

partie si nécessaire de nos plaisirs que nous ayons tort de nous en passer? Voilà, je crois, ce qui serait difficile à décider; il le serait encore plus de nous persuader que nous devons ou que nous puissions sentir autrement que nous ne le faisons, ou même de nous faire comprendre comment l'on peut sentir autrement; pour tout homme, un sentiment qu'il n'est pas susceptible d'éprouver, est, comme un sens dont il n'a jamais eu l'usage, une idée incompréhensible. Les Anglais admirent dans leurs tragédies des choses dont la seule pensée nous révolte; ils en prennent occasion de s'élever contre la faiblesse de notre système tragique, et nous contre la bizarrerie et l'atrocité du leur, et nous avons tort tous deux; il faut, pour juger les spectacles qui conviennent à un peuple, pouvoir les juger comme lui, connaître les dispositions, le genre d'intérêt, le degré d'illusion qu'il y porte; il faut être Anglais pour juger une tragédie anglaise; et Français pour apprécier une des nôtres.

Je crois cependant qu'on peut assurer que ces spectacles de terreur, qui émeuvent si violemment, ne laissent pas dans l'âme cette impression profonde que nous recevons de la peinture des douleurs du cœur. On ne s'évanouit point à *Zaïre*, mais on en remporte une tendre et profonde tristesse; et je crois qu'après s'être évanouie à *Othello*, ce qui est arrivé hier, à une femme au moins, on ne sent que le mal qui reste toujours d'un évanouissement. J'avoue que je conçois plutôt qu'on s'évanouisse au coup de poignard d'*Othello*, qu'au somnambule de *Macbeth*. Ce n'est pas que M. Ducis n'ait encore adouci l'horreur de la scène anglaise; dans celle-ci, *Othello*, qui ne

peut se résoudre à tremper ses mains dans le sang de Desdemona, l'étouffe sous des coussins sous lesquels elle expire lentement, et lorsqu'il la croit morte et qu'il a fermé les rideaux pour empêcher que sa suivante ne la voie, on entend au bout de quelque temps la malheureuse Desdemona s'écrier encore, *je meurs innocente*. On conçoit l'effet de terreur qui doit résulter de ce cri de mort ; mais il est difficile de se faire à l'idée du spectacle qui l'a précédé, d'autant que ce meurtre est exécuté par le barbare Othello avec le plus grand sang-froid, sans aucun de ces mouvements violents qui font trembler, mais qui rassurent, parce que leurs variations laissent quelque espérance ; qui éloignent toute idée d'un dessein arrêté, et ôtent au crime une partie de son atrocité, parce qu'ils ôtent à celui qui le commet une partie de la connaissance de son action. Othello s'est déterminé depuis longtemps, et plutôt par une jalousie de mari que par une jalousie d'amant. Il parle surtout de l'outrage qui lui a été fait ; et lorsqu'il a reconnu l'innocence de Desdemona :

∴ Nought I did in hate but all in honour

dit-il. *Je n'ai rien fait par haine mais tout par honneur*. Ce sentiment d'un honneur barbare est dans la nature et dans les mœurs du temps, mais il est peu propre à nous émouvoir. Nous pardonnerions beaucoup plus à Othello de haïr Desdemona en l'assassinant que de la plaindre, car alors il serait malheureux ; on ne l'est pas assez tant qu'on peut encore éprouver quelque pitié pour les autres. L'homme qui, en assassinant son ennemi, se croit plus malheureux que celui qu'il déchire, venge ses propres douleurs et n'est

qu'un meurtrier ; celui à qui il reste quelque sentiment pour la victime qu'il croit punir au nom de la justice n'est qu'un bourreau. Tel est l'Othello anglais dans le sang-froid avec lequel il donne la mort à Desdemona. M. Ducis a substitué à ce sang-froid les fureurs d'un amant passionné ; plusieurs fois le poignard brille aux yeux de Desdemona, mais plusieurs fois on la croit près de se justifier : à la vérité, ses justifications sont à quelques égards si satisfaisantes qu'on serait tenté de reprocher à Othello de ne pas s'en contenter, si le jeu des deux acteurs (Talma et sa femme), dans cette scène terrible, n'en couvrait les faiblesses. Elle a d'ailleurs de véritables beautés, et je ne crois pas qu'elle allât au delà de ce que nous permettons à la terreur tragique, si, au lieu de nous montrer Othello enfonçant sous nos yeux le poignard dans le sein de Desdemona, l'auteur avait su, comme dans *les Horaces*, nous dérober le spectacle horrible de ce dernier moment. Nous supporterions de voir Othello menacer Desdemona, la poursuivre, revenir après avoir commis son forfait ; mais nous ne supportons pas de voir une femme faible se débattre sous les coups d'un meurtrier féroce ; ce spectacle nous fait éprouver un effet physique d'horreur et de douleur qui détruit toute autre impression. C'est à ce moment que des murmures ont éclaté, et qu'un mouvement général a prouvé,

Qu'il est certains objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

Le reste de cette tragédie, d'ailleurs très bien jouée par Talma et M^{me} Talma, avait paru froid ; j'en examinerai la raison dans un autre article. P.

OTHELLO

DEUXIÈME ARTICLE

L'intérêt de la tragédie d'*Othello* en anglais porte surtout sur le danger de la douce Desdemona
..... *A maid so tender, fair and happy*. Si belle, si tendre et si heureuse, si éloignée de prévoir le mal qui la menace, de concevoir même l'idée du malheur. Au moment où les premières marques de la colère de son mari, dont elle ne soupçonne pas le motif, ont affligé son amour sans éveiller ses craintes : *ceux qui élèvent vos enfants*, dit-elle à Jago, *emploient des moyens doux, des tâches faciles ; c'est ainsi qu'il aurait dû me réprimander, car, en vérité je suis un enfant aux réprimandes. (I am a child to chiding)*. Ce caractère d'enfance se montre dans son amour pour Othello ; il est doux, tranquille, presque comme celui d'un enfant pour ses parents, il n'a point de ces mouvements passionnés, qu'excitent les combats des divers sentiments. Tout entière au mouvement présent, c'est comme les enfants qu'elle y cède et sans songer qu'il soit nécessaire de se justifier, parce qu'elle n'a pas aperçu ce qu'il peut avoir de répréhensible. Les idées même qu'elle s'est formées du devoir sont simples comme le reste de ses idées, et n'en sont que

plus absolues. Après avoir épousé Othello, *je sais ce que je vous dois*, répond-elle aux reproches de son père ; *mais les devoirs que remplit ma mère envers vous en vous préférant à son père, je crois qu'il m'est permis de les remplir envers le Maure, mon Seigneur*. Elle oublie qu'elle ait des torts à réparer envers ce père auquel elle a désobéi ; elle n'éprouve point de déchirements ; tout entière à la destinée qu'elle a choisie, elle n' imagine point pouvoir sentir de regrets. Elle ne conçoit pas davantage le ressentiment ; pleine des tristes idées que lui a données la violence de son mari, elle chante en se déshabillant la chanson que chantait une des femmes de sa mère, qui mourut de douleur, abandonnée par son amant, et dont le dernier vers est :

Let nobody blame him, his scorn I approve.

Que personne ne le blâme, j'approuve ses mépris. Elle n' imagine même pas qu' on puisse vouloir lui faire du mal, parce qu'elle sent qu'elle n'en fait à personne. Affligée d'abord des premières violences de son mari, elle se persuade bientôt que c'est l'effet d'un accès d'humeur que lui ont causé des nouvelles du Sénat de Venise, et se reproche amèrement de l'avoir accusé de dureté à son égard. Cependant, lorsqu'elle ne peut plus douter qu'il ne la croie coupable d'infidélité : *Émilie*, dit-elle à sa suivante, *dis-moi, crois-tu en conscience qu'il y ait des femmes capables de tromper leurs maris à ce point ?* *Émilie* ne peut lui cacher qu'il y en ait quelques-unes. *Voudrais-tu commettre une telle action pour le monde entier ?* demande encore *Desdemona*. La suivante tergiverse : *le monde*, dit-elle enfin, *est quelque chose de bien considérable*. —

Non, reprend Desdemona, je suis sûre que tu ne le voudrais pas. Et tranquille encore, malgré les craintes vagues qui se sont élevées dans son esprit, elle s'endort en attendant Othello qui la réveillera pour lui annoncer sa mort.

C'est cette douce, cette innocente, cette imprévoyante créature contre laquelle se réunissent les ruses de l'enfer. On la voit marcher tranquillement, en souriant, vers le piège où on l'attire, ses pas sont enlacés, elle n'en peut faire un seul qui ne l'approche du danger; on la voit, dans la simplicité de son cœur, l'attirer elle-même sur sa tête; et le contraste de cette innocente sécurité avec les noirs desseins dont elle est l'objet et le jouet, remplissent le cœur d'angoisses et de pitié pour elle.

Dans la pièce française, il y a peu d'incertitude sur le sort d'Édelmone; ses premiers mots sont l'expression de la douleur et de la crainte sans qu'elle sache encore ce qu'elle peut avoir à craindre. Sa mère en mourant, effrayée sur sa destinée, sans en avoir non plus aucune raison plausible, lui a dit :

Hélas ! ma pauvre enfant, tu mourras malheureuse.

Cette prédiction, en effet assez étrange, a frappé Édelmone, qui la répète continuellement et n'est ainsi occupée que d'elle-même, de ses craintes pour elle-même et de ses propres douleurs. Elle en est bien distraite de temps en temps par les dangers de son père; mais au milieu de ces sentiments divers il ne se trouve pas la plus petite place pour cet amour qui l'a engagée à suivre Othello : elle s'en occupe si peu qu'on n'imagine pas comment il a eu la force de l'entraîner dans une telle démarche, qui paraît ne lui

avoir plus laissé de facultés que pour la douleur et la crainte; et comme les craintes et surtout les pressentiments des héroïnes de tragédies ne sont pas, comme dans les autres femmes, de simples mouvements de faiblesse qu'on oublie quand ils ne se réalisent pas; comme ce sont de véritables avertissements du ciel que l'événement ne manque jamais de justifier, il s'ensuit que l'issue de la destinée d'Édelmone nous est révélée par elle dès le commencement, sans qu'il puisse nous rester la moindre espérance. Mais d'ailleurs cette destinée est si malheureuse, si continuellement déplorée qu'on ne peut éprouver un grand désir d'en voir prolonger le cours. — Ce n'est donc pas comme dans *Othello* anglais le passage de la plénitude du bonheur à l'excès du malheur; passage dont Voltaire a si bien senti l'effet déchirant que, dans les premiers actes de *Zaïre*, il a réuni tout ce que peut offrir de plus séduisant, l'enchantement de l'amour, pour en faire mieux sentir ensuite les épouvantables douleurs, et qu'il est difficile de passer d'une félicité plus enivrante à une plus douloureuse infortune.

Il me paraît impossible de douter que *Othello* anglais n'ait donné à Voltaire l'idée de *Zaïre* et je ne vois pas quel prix on pourrait mettre à en douter; mais la ressemblance sur laquelle se fonde cette idée ne se trouve que dans la catastrophe et dans quatre ou cinq vers de la pièce. C'est peut-être dans la manière dont ils imitent que nos grands maîtres devraient être étudiés avec le plus de soin; car c'est de tous leurs exemples celui dont il est le plus aisé de faire un mauvais usage. Il faut remarquer à quel point, lorsqu'une idée leur a plu dans un auteur

étranger, ils se l'approprient en l'arrachant, pour ainsi dire, tout à fait du sol qui l'a fait naître, en lui donnant une nouvelle forme appropriée à la nature de leur génie, et aux effets qu'ils savent produire. Orosmane n'est point Othello, quoiqu'il ne fût pas impossible de remonter par la généalogie de l'un à l'autre. Zaïre n'est point assurément Desdemona, mais, surtout, l'action de la tragédie de *Zaïre* est absolument étrangère à celle d'*Othello*, c'est autre chose, c'est une création entièrement dégagée de toute idée d'imitation. Voltaire avait bien senti que nous ne supporterions pas, sur notre théâtre, non seulement les moyens qu'emploie Jago, mais le caractère même de ce Jago, si vil qu'il n'est aucun intérêt pour lequel il ne soit prêt à commettre le crime, et si atroce qu'il commettrait le crime sans aucun intérêt que celui de faire de mal, de satisfaire un sentiment de haine et de vengeance dont la profondeur est bien peu compatible, ce me semble, avec cette immoralité raisonnée qui s'attache au solide et réduit tout au simple. Le besoin de la vengeance est un besoin de l'imagination, et ce sont ceux-là que Jago traite de chimères.

M. Ducis a aussi voulu écarter Jago; mais, asservi à la marche de la pièce anglaise, il a été obligé d'y substituer un autre traître, Pezarre, amoureux d'Édelmone, sans que personne en sache rien, si ce n'est à la dernière scène et après sa mort que le spectateur en est instruit en même temps que les personnages; en sorte que tout le temps de la pièce ce Pezarre, dont on ne sait pas les intentions et dont on ne soupçonne pas la bonne foi, a seulement l'air d'un ami extrêmement maladroit et qui irrite la jalousie

d'Othello quand il paraît avoir envie de l'apaiser.

D'ailleurs ce Pezarre, ne voulant pas laisser connaître ses projets, même au parterre, ne fait à peu près rien dans la pièce ; il faut qu'Édelmone prenne le soin de préparer elle-même son malheur par les plus étranges et les plus inutiles imprudences, comme celles de remettre entre les mains de Lorenzo qu'elle sait amoureux d'elle, une promesse signée d'elle de n'épouser jamais Othello, promesse qu'elle espère bien qu'il lui rendra mais dont elle veut, en attendant, qu'il se serve pour faire croire au doge, père de Lorenzo, qu'elle est prête à épouser celui-ci, et qu'en faveur de ce mariage, qui fera le bonheur de son fils, le doge sauve le père d'Édelmone, proscrit pour des imprudences. Ce moyen me paraît très peu propre à sauver le père d'Édelmone, mais très propre à la faire poignarder par le jaloux Othello ; quand l'aurait-elle fait exprès, elle ne pourrait mieux faire. Le désir qu'à eu M. Ducis de conserver quelques idées et quelques situations incompatibles avec la nature de notre scène, produit encore quelques invraisemblances de costume assez étranges : comme la manière dont Édelmone se couche sur son lit tout habillée, et la facilité avec laquelle Othello entre au milieu de la nuit dans la chambre de sa maîtresse, avec laquelle je ne sais pourquoi il n'est pas marié, et qui, dans la maison de son amant, devrait avoir au moins le soin de fermer son verrou. Il ne faut pas négliger ces petits détails de vraisemblance dans les grandes affaires : les petites choses servent peu, mais peuvent nuire beaucoup.

P.

DES PIÈCES A CARACTÈRE ET DE LA DIFFICULTÉ DE LES JOUER

On demande souvent pourquoi, de nos auteurs comiques, Molière est celui que nos bons acteurs paraissent jouer le moins volontiers. Ne serait-ce pas parce qu'il est le plus difficile de tous ? Marivaux et d'autres, qui valent beaucoup moins que lui, ont accoutumé nos acteurs à un jargon qui bien souvent ne veut rien dire, en sorte qu'on leur fait dire ce qu'on veut. D'ailleurs, exceptez-en les ouvrages de Molière, et un petit nombre de pièces isolées des autres comiques, nos comédies peignent moins la nature que la société ; on a plutôt cherché à y représenter certaines mœurs que certains caractères. Or, en peignant des mœurs quelconques, l'acteur peut y porter son caractère et son esprit, modifiés seulement par l'ordre de choses dans lequel il se trouve ; mais, pour représenter un personnage à caractère, la première chose qu'il a à faire, c'est de se dépouiller du sien, et cette abnégation de soi-même n'est pas à la portée de tout le monde. J'ai vu Henry jouer le rôle du menteur : gaieté, brillant, persiflage, il ne lui manquait rien pour ce rôle-là que de savoir mentir. Je ne conçois pas comment personne pouvait y être attrappé, tant, lorsqu'il mentait, il avait l'air de se

moquer de lui-même et de son histoire. La fausseté du ton avertissait toujours de celle des paroles. C'est précisément là le contraire du menteur : plus les discours sont faux, plus son ton doit être vrai, et plus ses récits sont merveilleux, plus il doit les débiter d'une manière simple. Il se gardera bien d'avoir l'air étonné de ce qu'il raconte : il appuyera principalement sur des circonstances indifférentes, triviales même, qui ne paraissent pas valoir la peine d'être inventées; il n'y aura rien d'incroyable dans sa narration, que le fait qu'il veut faire croire et qui passera à la faveur du reste. Lorsque Dorante veut persuader à son père l'histoire de son mariage de Poitiers, comme un homme qui parle sans projet, il entremêle à son récit des circonstances sans utilité :

Ce fut, il m'en souvient, le second de septembre.

Ce détail a de plus l'avantage de lui faire gagner du temps; aussi il ajoute :

Oui, ce fut ce jour-là que je fus attrappé.

Ce vers, qui serait cheville partout ailleurs, est admirable ici, précisément parce qu'il est cheville, qu'on voit bien qu'il n'a d'autre emploi que de donner au Menteur le temps de rassembler ses idées. Vient ensuite le détail de l'accident qui l'a fait découvrir dans la ruelle où il était caché. Orphise va pour lui prendre la montre qu'on avait entendu sonner :

Je la lui donne en main ; mais, voyez ma disgrâce,
Avec mon pistolet le cordon s'embarrasse,
Fait marcher le déclin ; le feu prend, le coup part,
Jugez de notre trouble à ce triste hasard :
Elle tombe par terre, et moi je la crois morte.

Que de détails accumulés ! que de paroles entassées ! Tout est calculé pour faire voir.

Comme en sa propre fourbe un menteur s'embarrasse.

C'est donc cet embarras qu'il faut indiquer, c'est l'hésitation d'un homme qui cherche sa pensée, sa précipitation à l'exprimer quand il l'a trouvée, et non point l'emphase préparée et calculée d'un récit qu'on veut rendre burlesque, pour avertir les autres qu'on en sent tout le ridicule.

Il y a, dans cette dernière manière, beaucoup trop d'esprit et pas assez de naturel, et il en faut même au Menteur : il faut qu'on voie que, décidé à ne pas dire la vérité, il prend au moins tout ce qui se présente à sa place, qu'il ne choisit point ce qui fera le plus d'effet, mais ce qui se présente sous sa main pour le tirer d'affaires : autrement son personnage sera tout entier factice, je ne verrai pas le Menteur mais l'acteur qui le joue, et qui, bien préparé sur des mensonges qu'il a étudiés d'avance, ne saurait pas se tirer de bonne grâce d'un seul impromptu de ce genre.

Rien n'est plus aisé à concilier que le faux dans les discours, dans le caractère ou dans les idées avec le naturel dans les manières. Tel menteur pourra être beaucoup plus éloigné de l'affectation et de l'apprêt, que telle personne qui a dit la vérité toute sa vie, et l'on a vu des gens tenir les discours les plus bizarres avec un ton simple qui en faisait ressortir davantage la bizarrerie parce qu'il la montrait comme une chose tout ordinaire en eux, et qui ne les faisait sortir ni de leur assiette ni du cours habituel de leurs pensées. Tel est, par exemple, le poète, dans la *Métromanie*, c'est tout naturellement qu'il

parle de *gloire*, de *lauriers*, d'un *favori des Muses*, etc.

Et que cela jamais ne dit rien comme un autre.

C'est peut-être même le seul personnage tout à fait naturel de la pièce. Francaleu est totalement pris dans la société et dans une classe de la société, celle des gens riches. Ce qui le distingue, c'est un travers d'esprit, et non pas une disposition de caractère.

Et j'avais cinquante ans quand cela m'arriva.

Ce n'est pas à cet âge-là que le caractère se développe. L'indolente Lucile se prenant d'amour par esprit de contradiction, avec quelque esprit que cela soit amené, est tout à fait une amoureuse de comédie. La soubrette est charmante ; mais un peu au-dessus de son état. Quant au valet,

Le bon sens du maraud quelquefois m'épouvante

Damis seul est ce qu'il doit être,

Amoureux et Français, voilà ce que vous êtes,

dit-il à Dorante. Amoureux, Damis ne l'est pas ; mais pour Français c'est bien lui qui l'est. Indiscret, confiant, plein d'honneur, de générosité et de folie, c'est le caractère français dans toute sa gloire, dans toute sa bonne foi, dans toute sa grâce ; brillant d'esprit sans avoir le sens commun, trouvant toujours une maxime philosophique pour appuyer des sentiments qui ne le sont pas du tout, il se contredit à chaque instant, et reste toujours le même, parce que c'est toujours le même caractère qui l'emporte. Il dit à son oncle qu'il veut :

Se suffire à lui-même en volant à la gloire,
Et chercher la fortune au temple de Mémoire.

Alors son oncle lui propose de se faire avocat ;
parce que c'est là qu'on peut

Sur la gloire et le gain établir sa maison
Et ne devoir qu'à soi sa fortune et son nom.

Point du tout, il a une réponse toute prête :

Ce mélange de gloire et de gain m'importune.

Vous le reconnaissez bien là. Si on lui représente qu'il faut de l'argent pour vivre, c'est un métier d'or que celui de poète. S'il renonce à une grande fortune, il s'écrie :

Muses, tenez-moi lieu de fortune et d'amours.

Toujours les plus brillantes espérances dans l'avenir pour justifier la fantaisie du moment, et toujours l'imprévoyance à côté de l'espérance ; avec cela le moyen de n'être pas gai, brillant, aimable. C'est là ce qu'est Damis, et c'est là le personnage que j'ai vu jouer dernièrement à la Comédie française avec une emphase qui le faisait ressembler à un pédant de collègue, débitant des lieux communs de rhétorique. Où a-t-on pu prendre l'idée d'un Damis qui rappelle Trissotin ? Damis est un homme de la meilleure compagnie ; à la vérité il n'a pas le sou, il fait des dettes, mais tout le monde en fait, il ne s'agit que de la manière. Un pauvre diable a quelques dettes et s'en tourmente ; un homme de bonne compagnie doit partout, emprunte encore et n'y pense plus. *Pourvu qu'on fasse de la dépense, je ne vois pas, moi, que le bien soit si nécessaire*, dit une femme à la mode d'une comédie de M^{me} de Staël. Damis est presque un homme à la mode. Ce ne sont pas ses vers qu'on recherche, mais sa personne, et le poète n'est rien encore qu'à la faveur

de l'homme d'esprit. Si cependant les expressions de la poésie se trouvent à tout moment dans son langage, c'est qu'elles lui sont devenues familières ; il faut donc qu'il les dise familièrement. Mais l'acteur trouve que ces paroles ainsi placées, font un effet bizarre. Il a raison, mais ce n'est pas à lui à s'en apercevoir ; il est chargé de faire le personnage du poète, non de le juger. Point du tout, il le juge, il le joue avec son esprit et non avec celui du personnage ; c'est l'acteur qu'on voit et à qui on serait tenté de demander à chaque instant :

Est-ce vous qui parlez ou si c'est votre rôle ?

P.

DES EXPOSITIONS DRAMATIQUES ET DU *TARTUFE*

Une bonne scène d'exposition dans un drame, et des acteurs qui la jouent bien, voilà deux choses bien rares et difficiles à réunir. Une scène d'exposition, c'est comme une première visite à des gens qui ne vous ont jamais vu. Sans faire semblant de rien, on voudrait bien se faire connaître, dire en passant que l'on tient à telle famille, amener par hasard la conversation sur un événement auquel on a eu part, instruire modestement ceux qui vous écoutent de ses liaisons intimes avec les gens en place, les gens à la mode ou les gens célèbres, et tout cela sans avoir l'air d'y penser ; ce qui fait qu'on ne pense pas à autre chose, que tout est préparé, que rien ne paraît naturel dans l'entretien ; car s'il arrivait par hasard que les paroles le fussent, le ton et les gestes ne le seraient pas. Un auteur fait une scène d'exposition : il veut instruire le public, cependant il ne veut pas que le public se doute de cette instruction ; mais soyez tranquille, l'acteur, qui la connaît bien, ne manquera pas de la faire valoir. Au lieu de parler au personnage avec lequel on le met en scène, c'est au public qu'il s'adressera, il lui donnera comme récit ce que l'auteur avait eu l'art de mettre en ré-

flexions, en sentiments. Ainsi ce sera du ton de la narration, par exemple, qu'Arcas dira à Agamemnon, qui vraisemblablement sait tout cela aussi bien que lui :

Roi, père, époux heureux, fils du puissant Atrée,
 Vous possédez des Grecs la plus riche contrée ;
 Du sang de Jupiter issu de tous côtés
 L'hymen vous lie encor aux dieux dont vous sortez ;
 Le jeune Achille, enfin, vanté par tant d'oracles,
 Achille, à qui le ciel promet tant de miracles,
 Recherche votre fille, etc.

Ce sera de même qu'Aricie racontera à sa confidente Ismène ce qu'elle lui a déjà probablement raconté cent fois :

Reste du sang d'un roi, noble fils de la terre,
 Je suis seule échappée aux fureurs de la guerre,
 J'ai perdu, dans la fleur de leur jeune saison,
 Six frères, quel espoir d'une illustre maison !
 Le fer moissonna tout, etc.

Dans ces retours d'Aricie sur ses malheurs, on voit bien qu'Aricie se parle à elle-même ; mais soyez sûr que l'actrice n'oubliera pas, si elle se parle à elle-même, que c'est pour que le public l'entende. Quand Arcas remet sous les yeux d'Agamemnon tous les détails de son heureuse situation, il saura que c'est pour la découvrir au public. Ainsi le public est toujours là pour gêner la franchise et la simplicité de deux personnages qui sont sensés se parler tête à tête ; c'est l'attention aux spectateurs qui gâte le spectacle, et les acteurs n'oublient jamais assez qu'on les écoute.

Je voyais l'autre jour jouer *le Tartufe* qui, à cela près de la première scène, a été fort bien joué ; mais

jour de Dieu ! est-ce ainsi qu'on doit rentrer sur la scène ? une vieille femme bien décrépète, bien courbée sur son bâton, parlant d'une voix grêle, est-ce là M^{me} Pernelle ? M^{me} Pernelle est une femme verte encore, qui sermonne ses enfants, soufflette sa servante ; c'est une maîtresse femme ; elle est sortie de chez sa belle-fille de colère de ce qu'on ne la laissait pas quereller assez à son gré :

Car chacun y babille et tout du long de l'aune,

Chacun y parle haut, c'est encore là un grief ; aussi elle n'y tient plus :

Allons, Flipote, allons que d'eux je me délivre.

Faut-il donc qu'elle ait l'air de marcher lentement pour qu'on la rattrape ? faut-il qu'Elvire, arrivant posément à la tête de sa famille qui la suit pas à pas, et derrière sa belle-mère qui ne se presse point du tout lui dise le plus tranquillement du monde :

Vous marchez d'un tel pas qu'on a peine à vous suivre !

M^{me} Pernelle s'arrête pourtant : il faut qu'elle décharge sa bile, mais c'est malgré elle ; c'est le besoin de parler, de quereller, qui la retient ; toujours prête à partir quand elle aura tout dit, elle reste parce qu'on lui répond, et qu'il faut qu'elle réplique ; elle fait taire, elle interrompt ; le torrent de paroles a repris son cours ; c'est en vain qu'on voudrait se faire entendre, chacun place ce qu'il peut, comme il peut ; l'impatience est au comble, c'est un vrai sabbat, une vraie dispute de famille. Comment rendre cela par une ligne d'acteurs, rangés bien proprement sur le devant du théâtre, et gardant soigneusement leur poste, comme s'ils avaient peur que l'at-

tention que le public donnerait à leurs mouvements ne nuisit à celle qu'il doit à leurs paroles, comme si enfin, dans une pareille scène, les acteurs n'avaient autre chose à soigner et le public autre chose à voir, qu'une exposition ! C'en est une, en effet, mais où tout est action, où tout reçoit, dès le premier vers, un mouvement qui se soutient sans interruption jusqu'à la fin de cette admirable pièce.

Tel est l'immense avantage des comédies de caractère sur les comédies d'intrigues et les pièces à incidents ; les caractères se développent d'eux-mêmes, par leur propre action ; une fois établis ils rendront vraisemblables tous les incidents qu'ils feront naître ; il n'y a donc rien à raconter, à expliquer, à préparer ; la comédie peut commencer dès la première phrase. Dans les pièces d'intrigues, que d'intérêts à établir ! d'événements à compliquer, d'invraisemblances à prévenir ! Il faut quelquefois quatre scènes pour en préparer une ; et le véritable inconvénient de ce genre, qui cependant amuse, c'est de n'amuser guère que la moitié de la pièce. Le même jour que *le Tartufe*, on donnait *la Jeunesse d'Henri V* ; c'est une jolie pièce, qui a un second acte bien gai, bien joué, un troisième qui retient quelque chose de la gaieté du second ; il n'y aurait rien à dire si, pour ces deux derniers actes, l'auteur n'avait été obligé d'en faire un premier, employé tout entier aux préparatifs de la comédie plaisante qu'on va nous donner. C'est exactement le derrière de la toile et le jeu des cordages, et comment recouvrir tout cela par des plaisanteries, qu'il faut bien amener de loin, puisque les situations n'ont rien de plaisant, par des naïvetés à prétention ; ressources dont la faiblesse

ne doit pas être imputée à l'auteur, mais au genre qui n'en fournit pas d'autres. Il faut toute la gaieté de Regnard, l'esprit de Beaumarchais, ou le pathos des mélodrames, pour remplir les vides d'une pièce à incidents.

Chez Molière, tout est plein, parce que tout est simple et que tout vient sans peine ; il ne lui faut pas de place pour ses machines. Les rapports qui unissent les personnages ne sont pas longs à établir : ce sont tout simplement des pères, des maris, des femmes, des fils, des sœurs, car il faut remarquer qu'excepté le *Misanthrope*, toutes les pièces principales de Molière offrent le tableau d'un intérieur de famille. Voilà ce qui fait le fonds *du Tartufe, des Femmes savantes, de l'Avare*. Molière, selon le goût du temps, y a ajouté une intrigue romanesque, et il n'y a que cela de froid dans la pièce. Dans le *Malade imaginaire*, tout ce qui n'est pas farce est tiré de la même source de comique ; dans le *Bourgeois gentilhomme*, on ne peut nier que les meilleures scènes ne soient celles du bourgeois avec sa femme et sa servante. *Georges Dandin* est une querelle de ménage. En plaçant toujours ainsi les personnages dans la situation où leurs passions sont le moins contraintes par les usages de la société, on sent quel immense avantage s'est donné Molière pour peindre les caractères, les travers dans toute leur force. Mais pour leur donner une vérité de tous les temps, de tous les pays, ce moyen était peut-être l'unique, et c'est ce qu'il sera aisé de faire voir.

SUR LE TARTUFE

DEUXIÈME ARTICLE

Les usages, les modes, les mœurs de la société, voilà ce que plusieurs poètes comiques se sont évertués à peindre ; mais qu'est-ce que c'est à présent, pour le comique, qu'un usage à cent ans de date ? Sait-on aujourd'hui ce que c'était que les ruelles ? et le titre *alcôvistes*, que prenaient les amis particuliers des *Précieuses*, ne nous paraîtrait-il pas, dans nos idées, un peu difficile à expliquer d'une manière convenable ? Quant aux modes, on sait qu'un acteur jouant en Allemagne le rôle de Mascarille dans les *Précieuses ridicules* ne manquait jamais, à cette phrase : « Comment trouvez-vous nos canons ? » de tirer une paire de pistolets de sa poche ; et vraiment, pour n'en pas faire autant, nos acteurs ont besoin d'une certaine érudition.

Les mœurs de la société, du moins ce qu'on en peut mettre sur le théâtre, se composent en grande partie, des rapports des différentes classes entre elles. Le comique qu'on en peut tirer naît de leurs prétentions réciproques et des ridicules qui en résultent ; mais ces rapports changent, ces prétentions et ces ridicules vieillissent. Ce ne sont pas précisément les

mœurs de la société que Molière a peintes dans le *Misanthrope* ; c'est pour ainsi dire, la nature des gens du monde. Il n'a point montré l'homme de la cour traitant avec l'homme de finances ou l'homme de robe ; il a montré un homme austère et chagrin, dans ses rapports avec un homme indulgent et facile, avec une coquette, des fats et une prude. Ce sont les caractères qu'il a mis aux prises, et non pas les conditions. Tous ses personnages sont de la même classe, du même rang ; et voilà pourquoi leur ton, leurs manières n'ont presque pas vieilli pour nous : c'est que leur condition étant égale de tous points, leurs rapports entre eux toujours les mêmes, il n'y a point de raison pour qu'ils aient changé de langage.

Dans le *Bourgeois Gentilhomme* au contraire, dans *Georges Dandin*, la disproportion des conditions est si grande qu'elles ne peuvent jamais se rapprocher ; aussi n'est-ce pas des mœurs de son siècle et de la société que Molière a tiré le comique de ces deux pièces, mais du caractère particulier de ses personnages ; car il n'est et ne sera jamais dans les mœurs, qu'aucun paysan, comme Georges Dandin, s'avise d'épouser la fille d'un gentilhomme ou de ce qui en tiendra lieu ; qu'un fils de marchand, ayant encore, comme M. Jourdain, toutes les manières du comptoir, puisse espérer de devenir l'amant d'une femme de la cour. Cela ne peut tenir qu'au travers particulier d'un seul homme et se retrouvera par conséquent dans tous les temps, et toujours également ridicule.

Tel est aussi le genre d'avantage que Molière retire des tableaux de famille dont il compose, comme je l'ai fait observer la plupart de ses pièces. Les mœurs de l'intérieur des familles changent peu, parce que

les rapports des individus qui composent une famille sont toujours les mêmes dans tous les temps et dans tous les lieux. Il faudrait, pour les changer intervertir l'ordre de la nature; car les lois mêmes ne le peuvent qu'à un certain point et à la longue. Quant aux usages et aux mœurs de la société, leur influence sur les mœurs de famille est si faible, si insensible, qu'à peine s'en aperçoit-on d'un siècle à l'autre, qu'après les changements qu'ont éprouvés les mœurs de la société depuis Louis XIV, les mœurs de famille représentées dans *le Tartufe*, n'ont presque rien qui s'éloigne des nôtres.

A la vérité, nous ne verrons guère actuellement chez des gens bien élevés, un père, quelque violent qu'il puisse être, menacer son fils du bâton, et une femme de chambre d'un soufflet. Mais il faut observer que les mœurs d'Orgon et de M^{me} Pernelle sont extrêmement bourgeoises, quoique l'arrivée d'une jeune femme dans le ménage commence à y introduire un peu d'élégance. Orgon sans doute ne vit pas comme ont vécu depuis les gens de sa classe; car il paraît qu'il est gentilhomme et qu'il a servi avec distinction; mais on ne dit pas qu'il soit homme de qualité, ni qu'il aille à la cour: il peut tenir à quelque famille de robe, et l'on sait qu'il y avait encore, avant la révolution, telle famille de robe, dont les mœurs austères et peu élégantes auraient fort bien rappelé celles de la famille d'Orgon. M^{me} Pernelle n'y eût pas été déplacée; on y aurait retrouvé jusqu'à la demoiselle de compagnie pour représenter Dorine; car Dorine n'est point un personnage de convention, comme la plupart des soubrettes de comédie; c'est un personnage dans les mœurs du temps. Ce n'est

pas une *servante* comme *Toinette et Nicole*. M^{me} Pernelle l'appelle une *filie suivante*, et l'on voit qu'en effet, dans ce temps-là, les jeunes femmes un peu régulières avaient près d'elles une ou deux filles pour les suivre, les accompagner, ou se tenir dans leur appartement quand elles recevaient du monde en l'absence de leur mari. M^{me} de Maintenon conseille à M^{me} de Caylus, devenue veuve, de ne point recevoir d'hommes sans avoir *une filie qui travaille dans sa chambre*. Elle se loue ailleurs de *l'honnête établissement* de M^{me} de Noailles, qu'elle a trouvée *avec une vieille dame et deux filles travaillant près d'elle*. Dorine est probablement une de ces personnes introduites dans la famille, et qui, pendant le veuvage du père et la jeunesse des enfants, aura pris de l'autorité dans la maison. Un tel personnage peut être de tous temps; la différence des mœurs n'apportera que quelque différence dans le ton dont on prononce les mêmes paroles, et sur ce point on ne saurait trop louer nos acteurs de la manière dont ils ont saisi à la fois, et le ton qui convient aux paroles qu'ils ont à dire, et celui que commandent nos mœurs actuelles. Je ne crois pas que, passé la première scène, le *Tartufe* ait jamais été joué avec plus d'ensemble et de vérité. Tartufe n'a pas ce ton de cafard, que peut-être on a dû lui donner dans l'origine, lorsque la piété était plus commune, et que par conséquent l'hypocrisie, moins surveillée, pouvait être plus grossière, mais qui, actuellement, ne tromperait plus personne. Avec Orgon seulement plein d'onction et de douceur, on le prendrait presque *pour un homme de bien*. Avec les autres, qu'il ne peut espérer d'abuser, sa simplicité paraît en quelque

sorte insolente, tant elle prouve qu'il se soucie peu de leur en imposer. En le voyant si tranquille, on se sent effrayé de ce que pourra oser un pareil homme. Mais c'est surtout sa dernière scène avec Elvire, que Fleury et M^{me} Talma me paraissent avoir conçue de la manière la plus conforme en même temps à la décence théâtrale et à la situation. Ce serait un contresens, et un contresens intolérable, que de vouloir donner de la chaleur à une pareille scène. Elvire est une femme honnête, son mari l'écoute, Tartufe lui inspire du dégoût, trois circonstances d'après lesquelles il est impossible qu'elle donne à ses paroles l'expression qu'elles semblent comporter. Il y a plus : ces paroles si claires, si positives où l'on ne voit ni l'embarras d'une femme faible, ni même les grimaces d'une femme fausse, prouvent que c'est un rôle qu'Elvire a pris, et qu'elle joue mal ; mais il n'est pas nécessaire de le jouer mieux. Sûr, à ce qu'il croit, des dispositions d'Elvire, Tartufe n'a pas besoin d'être trompé sur ses sentiments ; il ne cherche pas même à la tromper sur les siens ; il a cru pouvoir se méfier d'elle ; il veut s'en assurer : ce n'est point un amant qui demande, c'est un homme qui propose un marché. Son calme est ici une dernière preuve de sa scélératesse, comme celui d'Elvire une preuve de son honnêteté. Voilà ce qu'ont senti Fleury et M^{me} Talma, et il faut les en féliciter.

P.

LE TARTUFE

Pour le début de M. Ernest Vanhove

Il n'y avait que Molière qui pût faire des rôles comme celui d'Orgon dans le *Tartufe*, de Chrysale dans les *Femmes Savantes*, deux rôles fort différents par les nuances qui les distinguent, mais semblables en cela que leur principal caractère à tous les deux, c'est le naturel. Ils n'ont point de trait marqué, de physionomie particulière; leur physionomie à eux c'est d'être comme tout le monde. On dira bien d'un homme, c'est un Harpagon; mais on ne dira pas c'est un Orgon, c'est un Chrysale: cela ne signifierait rien, n'apprendrait rien. Orgon, Chrysale sont des hommes ordinaires, des hommes comme on les trouve tous, comme on se surprend à être soi-même, avec la différence de l'état, de l'éducation des habitudes. Ils offrent la réunion d'une foule de traits communs à tous les hommes, dont il a fallu faire quelque chose d'assez frappant, d'assez remarquable pour que tout le monde s'arrêtât devant le portrait d'un bourgeois de la rue Saint-Denis ou quelque chose d'approchant. Qu'est-ce qui a pu produire cet effet, sinon la

perfection de la vérité, du naturel ? mais qu'est-ce qui aurait pu y parvenir si ce n'est Molière ? Mais qu'il y a peu de gens en état de jouer un rôle que Molière seul a pu faire, d'atteindre ce degré de vérité que lui seul a pu saisir ! Le naturel est ce qu'il y a de plus difficile à rendre ; il ne tient pas comme un caractère, comme une passion, à certaines combinaisons de l'esprit, de l'imagination, qu'on peut démêler à force de réflexion, bien exprimer à force d'étude : le naturel est ce qu'on acquiert sans s'en apercevoir ; pour l'imiter, il faut l'avoir vu, l'avoir respiré pour ainsi dire, se l'être approprié par l'habitude. Il est le résultat des habitudes de l'esprit, de l'âme et du corps. Le naturel d'un état n'est pas celui d'un autre ; un bourgeois n'est pas naturel de la même manière qu'un militaire. Les manières naturelles d'un homme gros et lourd ne seront pas les mêmes que celles d'un homme sec et maigre. Ce n'est donc pas seulement un ton, un genre de talent particulier ; mais c'est peut-être encore un physique approprié au genre du personnage, dont on a besoin pour ces rôles de Molière. Le débutant a bien cette large figure propre à porter, sans être écrasée, la grosse perruque, une rondité qui paraîtrait raisonnable si nous n'avions pas été gâtés par Desessarts : mais tout le monde n'atteint pas ce mérite-là. Ce qui lui manque, c'est cette voix pleine, ronde et sonore, ayant peu d'inflexions, comme le corps doit avoir peu de mouvements, indiquant l'imagination calmée et les idées peu variées d'un homme accoutumé à suivre, depuis sa naissance, un train de vie qu'il suivra jusqu'à sa mort ; qui a été hier à sa maison des champs (c'était probablement dimanche) ; qui en revient aujourd'hui, de-

mande si tout s'est passé hier comme à l'ordinaire, pour qui tout se passera demain comme hier, qui certainement s'est marié tout simplement comme l'a voulu son père, veut de même marier ses enfants à son plaisir, suppose qu'il en arrivera de même à ses petits-enfants, et qu'il en sera ainsi, toujours ; qui mourra comme il a vécu, et vivrait cent, deux cents, trois cents ans sans imaginer, si les circonstances ne changent pas autour de lui, d'y changer la moindre chose. Telle est la manière d'Orgon ; elle doit se faire sentir indépendamment de son engouement pour le Tartufe qui est accidentel, contraire à sa manière habituelle, et qui n'en est que plus plaisant par le contraste de ses habitudes pesantes et monotones avec ces idées d'enthousiasme qui viennent de le saisir depuis quelque temps ; et qui lui sont si étrangères qu'il ne sait pas même comment les exprimer.

C'est un homme qui... ah ! ... un homme...

Un homme enfin.....

Je ne conçois pas pourquoi tous les acteurs, et le débutant comme les autres, disent ce dernier mot, *un homme enfin*, comme pourrait le dire Diogène si, après avoir cherché un *homme*, il voulait annoncer qu'il l'a enfin trouvé. Ils appuyent sur ce mot d'un ton positif comme si le sens était fini, comme si Orgon voulait dire que, par ses vertus, Tartufe mérite seul d'être appelé *un homme*, et que les autres n'en sont pas. Cette idée philosophique est bien loin des idées d'Orgon ; s'il voulait exprimer d'un mot les perfections de Tartufe, il l'appellerait un ange, un saint, et non pas un *homme*. Ce mot *un homme enfin* n'a pas ici plus de signification que le qui..., le ah !.... dont

il est précédé ; le sens même doit rester suspendu ensuite ; c'est la réticence d'un homme qui ne trouve pas ses expressions ; c'est comme s'il disait : c'est un homme... soit... je m'entends ; ce qui prouve presque toujours qu'on ne s'entend pas. Ce n'est pas qu'Orgon ne fût sur tout autre point un homme de sens :

Mais il est devenu comme un homme hébété.

Depuis que de Tartufe on le voit entêté.

Il est sorti du cercle de ses idées habituelles, il ne se retrouve plus ; son admiration ne doit avoir en rien ce mouvement passionné qui tient à un caractère vif ; c'est l'étonnement d'un homme qui croit avoir fait une découverte, la joie d'un badaud de Paris à qui un filou fait acheter un caillou du Rhin, comme un superbe diamant qu'il vient, dit-il de trouver dans la rue. Le débutant n'a pas assez donné au rôle d'Orgon cette sorte de physionomie ; ce n'est pas qu'il ne joue avec intelligence, il entend bien son rôle, il l'entend peut-être trop, il entend du moins finesse à trop de choses ; il cherche trop des intentions, des expressions marquées, ses tons sont peut-être bien dans la passion d'Orgon, mais ne sont pas dans ses habitudes ; et dans le ton d'un semblable personnage, sont les habitudes qui doivent dominer, parce qu'elles ont occupé la plus grande partie de sa vie. M. Vanhove ne manque pas de naturel, mais le naturel n'est pas assez sa qualité principale ; aussi ne dit-il pas bien ces mots auxquels le naturel donne un mérite si extraordinaire, *ce le pauvre homme* que tout le monde a dit au moins une fois dans sa vie aussi plaisamment qu'Orgon. La scène qu'il a le mieux jouée est celle de sa colère contre Dorine parce qu'il y faut

plus de mouvement, et M. Vanhove en a peut-être trop pour un Orgon. Il met trop d'intention dans la manière dont il se retient au moment où Dorine lui dit :

Ah ! vous êtes dévot et vous vous emportez !

Il ne doit pas faire le geste d'un homme fâché de s'être montré contraire à ses principes; c'est tout simplement un homme qu'on rappelle à son devoir au moment où il aurait le plus envie d'y manquer, et qui aurait d'autant plus besoin de se mettre en colère qu'il sent bien que cela ne lui est pas permis. Il faut, je le répète, que tout marque en lui le contraste de ses nouvelles idées et de ses anciennes habitudes.

Le débutant a été bien reçu, suffisamment encouragé, ni trop ni trop peu. Il était bien soutenu ; aucune pièce n'est mieux jouée au Français que *le Tartufe* et on est bien aise de le dire à l'honneur de notre goût, aucune n'excite une gaieté aussi franche que ce chef-d'œuvre de la comédie.

P.

LE TARTUFE

Pour les débuts de Devigny

De tous les emplois de la Comédie Française dans la comédie, celui que prend Devigny, qu'on appelle l'emploi des rôles à manteaux, est peut-être le plus difficile. Les rôles à manteaux ne sont point, pour l'ordinaire, des rôles de caractère ; il faut remarquer qu'à quelques exceptions près les caractères fortement prononcés ne s'attribuent guère, dans nos comédies, ni à la vieillesse, ni à la première jeunesse : à vingt ans le caractère est dérangé par les passions ; à cinquante il est modifié par les habitudes. D'ailleurs trop contraint dans le premier âge, pour se manifester, il est trop libre dans le dernier pour trouver des contrastes et des obstacles qui le fassent ressortir. Un jeune homme assujetti à l'empire de ses parents, soumis aux caprices de sa maîtresse ou dominé par son goût pour les plaisirs, toujours combattant pour sa liberté ou entraîné par ses penchants, n'a guère le temps de s'apercevoir s'il a ou non un caractère et il faut s'en apercevoir un peu pour le soutenir constamment, comme il faut ne pas s'en

apercevoir trop pour s'y livrer tout à fait. Il se renforce à mesure que l'on y cède; presque toujours composé de manies, il prend plus d'activité à mesure que l'imagination s'échauffe sur ce qui fait l'objet de ces manies, plus de tenacité à mesure que la réflexion vient l'étayer par des systèmes; il se montre davantage lorsque, commençant à l'emporter sur les passions, il ne s'est pas encore affranchi des liens, des habitudes, des convenances de la société, et qu'agissant en toute liberté sur les inclinations et les sentiments du personnage, il a besoin, pour diriger ses actions, de combattre encore les obstacles qui le contrarient de toutes parts: c'est ce qui arrive lorsque l'individu dont on veut faire ressortir le caractère est maître de lui-même sans avoir encore de pouvoir sur personne. Lorsqu'il en aura, lorsqu'il sera devenu chef de famille, il aura soumis à son caractère, à ses manies, à ses habitudes, tout ce qui l'entoure, tout ce qui tient de près à son existence; il aura fui le reste si le reste le gêne trop; alors son caractère pourra bien s'être encore confirmé, avoir pris une teinte plus absolue, mais on l'apercevra moins parce qu'elle ne tranche plus avec rien de ce qui l'environne; lui-même il s'en doutera moins parce qu'il s'y livrera sans efforts; et supposé qu'il ait soupçonné que ce pouvait être en lui un défaut, il croira s'en être corrigé parce qu'il ne rencontre plus les occasions qui l'en avertissaient. C'est donc dans cette situation qu'il faut représenter le vieillard, et c'est avec ce personnage sans passions vives, sans caractère particulier, qu'il faut produire au moins autant d'effet que dans les autres rôles, car dans les pièces où se trouve le personnage à manteau, il est presque tou-

jours le personnage marquant, celui sur lequel porte principalement l'effet comique, celui sur lequel tout roule, d'après les sentiments duquel tout se règle, parce qu'étant le personnage en autorité, possédant la fortune et le pouvoir, c'est par lui que les autres seront :

Heureux si vous voulez, malheureux s'il vous plaît.

En effet, leur bonheur et leur malheur dépendant uniquement de sa volonté, il n'a point d'obstacle à combattre, c'est lui-même qui est l'obstacle, et un obstacle d'autant plus difficile à vaincre qu'il tient à des causes moins marquées, et qu'on est très embarrassé de l'attaquer parce qu'on ne sait pas où le prendre. Ce qui doit marquer surtout dans ce personnage, ce sont à la fois les habitudes propres à son âge et celles qui sont une suite du genre de vie qu'il a menée : *il est un âge*, dit Saint-Evremont, *qui nous éloigne de la nature pour nous donner aux professions*. C'est que le caractère qui s'est tout soumis, quand toutefois on a eu un caractère, a été lui-même obligé de se plier à la profession, ou d'en prendre une teinte qui influe du moins sur les manières extérieures, et fait des habitudes du corps et du langage une des parties les plus remarquables de la personne. Il faut donc que celui qui joue ces sortes de personnages ait surtout l'air *habitué* pour ainsi dire ; habitué à sa situation, à son personnage, il faut qu'il en ait pris les allures, les façons, presque les tics, et peut-être l'acteur destiné à jouer avec le plus de succès ces sortes de rôles, quelque talent qu'il apportât, n'y parviendrait-il pas d'abord. Il faut qu'il ait fait connaissance avec la scène qu'il occupe, qu'il s'y trouve

à son aise, non pas comme un homme qui n'est gêné nulle part, mais comme un homme qui est chez lui, qui est accoutumé à tout ce qui l'entoure, qui a l'air de faire aujourd'hui ce qu'il fait tous les jours de sa vie, et dont les mouvements, même les plus violents, tiennent tellement à sa manière habituelle, que dans le moment de calme, on aperçoit clairement l'homme qui s'est mis en colère tout à l'heure ou s'y mettra dans un instant. Cette espèce de transformation manque encore à Devigny ; il joue bien quelquefois mais il n'oublie point qu'il joue, il montre en plusieurs instants l'acteur qui sent bien, mais point encore le personnage. Il a rendu d'une manière comique la colère d'Orgon, dans la scène avec Dorine, ainsi que la scène avec M^m^e Pernelle, et la plupart des moments de chaleur : mais on voyait que cette chaleur venait de ce que son intelligence l'avait averti de l'instant où il fallait s'y livrer davantage, et qu'il n'était point emporté par le mouvement du rôle. Ce mouvement cessait lorsque l'endroit marquant était passé, et ce refroidissement trop subit rappelait un peu le mot de M^l^e Arnould sur une actrice qui, après des tirades de violence, retombait dans le maintien le plus froid : *C'est une bonne fille, elle n'a point de rancune*. Orgon n'en a pas eu assez contre Dorine après ce vers :

Ah ! vous êtes dévot et vous vous emportez !

Il doit se calmer sans doute, mais comme un homme qui enrage d'y être obligé ; il faut que la colère concentrée éclate dans tous ses mouvements et prépare ainsi celui qui termine la scène, et qui sans cela n'est pas assez amené. Mais ce n'est pas seu-

lement dans cette scène, c'est dans toute la pièce que se doit faire sentir l'humeur au moins brusque et prompte d'Orgon.

Eh bien, ne voilà pas de vos emportements !

Lui dit à la fin Cléante, ce qui prouve qu'il s'emporte habituellement et on le voit bien. Sa passion même pour Tartufe tient au caractère d'un homme très vif dans ses idées et ses mouvements, et doit, ce me semble, porter l'empreinte d'une sorte de vivacité et de pétulance plutôt que d'une tendresse mignarde qui donne quelquefois à Orgon l'air un peu nigaud. Il est vrai que Dorine dit :

Mais il est maintenant comme un homme hébété ;

Mais cela marque, je crois, l'admiration perpétuelle où il est devant Tartufe, sa déférence aveugle pour lui. Quant à son affection qu'augmentent les plaintes et les oppositions qui s'élèvent contre Tartufe, elle doit être, ce me semble, presque colère et entêtée, comme celle de M^{me} Pernelle. On voit bien qu'Orgon est son fils ; il a un air de famille.

Les scènes que Devigny a le mieux jouées sont les premières ; on eût dit qu'à la fin il était fatigué. Il a très bien dit la première fois : *le pauvre homme !* Aux reprises suivantes, il a trop augmenté les gestes, ce mot d'Orgon est l'expression d'une joie, d'une affection intérieure qu'il ne peut contenir, mais qu'il n'a pas le désir de communiquer ; il se parle à lui-même, et excepté dans les passions violentes, les gestes ont ordinairement pour objet de se faire entendre des autres. Tout occupé de ce qu'il sent, Orgon sait à peine qu'il parle ; il ne songe pas

du moins à ce qu'il dit, aux expressions dont il se sert. Il ne doit donc point les appuyer par un geste qui s'accorde avec ces paroles si peu d'accord avec ce qu'il devrait dire. Un autre geste qui ne s'accorde guère avec le sens des paroles, c'est lorsque Cléante lui demande ce qu'il compte faire pour Valère, et qu'il répond *ce que le ciel voudra*. Il ôte son chapeau d'un air sanctifié comme pourrait le faire Tartufe. Cette réponse est une raillerie ; il sait très bien ce qu'il va faire et ce que le ciel a décidé ; ainsi en ayant l'air d'attendre sérieusement la volonté du ciel, c'est du ciel qu'il semble se moquer.

peu de chose. Il est vrai que l'orgueil :

« Mais il est méprisable à cause de l'orgueil. »

Mais cela n'empêche pas de dire que l'orgueil est un vice qui se manifeste par une attitude de dédain, de mépris, de supériorité. Quant à son affection, elle est opposée à l'affection que l'on a pour les autres. Elle est donc un vice qui se manifeste par une attitude de dédain, de mépris, de supériorité. Elle est donc un vice qui se manifeste par une attitude de dédain, de mépris, de supériorité.

Les espèces que Descartes a le mieux définies sont les premières ; on est dit par la fin de la phrase. Il a très bien dit la première fois : À propos de la première reprise suivante, il a trop avancé les choses. Ce mot d'Orgon est l'expression d'une idée d'affection intérieure qu'il ne peut concevoir. Mais qu'il n'a pas le désir de reconnaître. Il se parle à lui-même, et excepté dans les passages où les gestes lui indiquent pour lui-même de se faire entendre des autres. Tout orgueil de ce qui est, Orgon sait à peine qu'il parle ; il ne sait pas

DU GLORIEUX DE DESTOUCHES ET LAFOND

Il est encore moins difficile, je crois, de bien tracer un caractère que de le bien placer, et cela n'est guère plus important. Quelque vrais que soient les détails de ce caractère, leur vérité disparaît, s'ils sont vus dans un faux jour, si la circonstance qui les amène n'est pas celle qui devait les amener; car telle chose est vraie dans une occasion qui ne le sera pas dans une autre, et tel mouvement qui, dans certaine occasion, sera un trait de caractère, ne sera dans un autre qu'un effet tout naturel de la situation du personnage. La colère d'Alceste contre les mauvais vers d'Oronte est un effet de son humeur, celle de Clitandre contre les ridicules prétentions de Trissotin, est un effet de sa situation; Trissotin ne parviendrait qu'à le faire rire, sans l'indignation qu'il doit éprouver de se voir un pareil rival. Alceste, en pareille situation, se fâcherait peut-être encore plus fort; mais il aurait raison de se fâcher, et c'est pour cela qu'on ne l'y a pas mis. Ce qu'il faut éviter surtout, c'est de mettre un personnage comique dans une situation où sa raison puisse être d'accord avec le penchant de son caractère; car alors sa conduite devient toute

simple, la raison se montre et le caractère disparaît. Molière s'est bien gardé de mettre son Misanthrope aux prises avec des vices sérieux, car alors sa colère serait fondée; il ne serait plus un Misanthrope, mais tout simplement un honnête homme. C'est ainsi qu'on a imaginé de le placer depuis, et c'est cette belle conception qu'on a appelée le *Philinte de Molière*. Molière n'a pas non plus donné à son avare un fils libertin, joueur, car il a senti qu'alors les emportements d'Harpagon, très bien motivés, au lieu d'être les emportements d'un avare, seraient ceux d'un père. Ainsi quand le Glorieux, en scène avec sa maîtresse, n'obtient d'elle de réponse que par sa femme de chambre; quand elle le laisse avec cette femme de chambre pour que celle-ci lui explique ses intentions; cette femme de chambre s'avise de lui faire des leçons; quand Isabelle elle-même lui dit en face des vérités extrêmement dures, et qu'on ne dit qu'aux gens sur lesquels on a beaucoup de droits; quand Valère vient lui déclarer à son nez qu'il est très fâché qu'il épouse sa sœur, je vois bien que toutes ces inconvenances ont pour but de faire ressortir le caractère du Glorieux, en le forçant, par quelque bonne incartade, à me bien prouver qu'il est un glorieux; mais c'est précisément d'après cela que je serais tenté de croire qu'il ne l'est pas, car il ne dit guère que ce que dirait tout autre à sa place.

Qui veut trop prouver ne prouve rien !

C'est le cas de le dire. Nos auteurs comiques en général croient avoir fait merveilles, lorsqu'ils ont inventé un personnage, d'en placer tout auprès un autre qui fasse contraste avec lui par des manies

absolument opposées aux siennes, ou bien de le mettre dans une situation qui contrarie à chaque instant son caractère; ils ne sentent pas que la contrariété, en même temps qu'elle exalte le caractère, rend les excès auxquels ils se portent plus excusables et par conséquent moins comiques. Un homme qu'on a trompé devient plus méfiant, sans que l'on songe à l'en blâmer; la pauvreté augmente et excuse l'avarice; mais à l'avarice opposez l'amour, ces deux mouvements, qui se combattent et se gênent tour à tour, éclateront d'une manière bien plus piquante et plus ridicule. Ce sont donc les passions qu'il faut opposer aux caractères et non pas les événements; et ce qui fait le comique du rôle du Glorieux, ce n'est pas toute la peine qu'a prise Destouches pour lui donner un père pauvre et une sœur femme de chambre, car, en pareil cas, un homme de cœur doit chercher à s'élever au-dessus de sa situation; l'orgueil est alors vertu, un peu de hauteur même est permise; mais quand cette hauteur se ravale à rechercher la fortune, quand le Glorieux se contraint à supporter les familiarités d'un bourgeois riche dont il veut épouser la fille, et que, pressé entre l'orgueil et l'intérêt, il se trouve embarrassé pour ne compromettre ni l'un ni l'autre, c'est alors qu'il est comique; c'est donc là ce qu'il fallait faire ressortir; et c'est à quoi Lafond n'a pas pensé du tout.

Je crois, à la vérité, qu'il n'a pas beaucoup pensé au rôle avant de l'entreprendre. J'étais tenté, en le voyant, de dire, comme les gens du peuple : *il n'est pas glorieux, celui-là*; il se fâche avec tout le monde. En effet, je n'ai jamais vu un glorieux si colère; mais pourquoi donc de la colère? Un glorieux est d'abord

un homme content de lui, et cette disposition répand sur toute sa personne un air de satisfaction bien éloigné de l'air bourru et chagrin qu'affecte Lafond tout le temps de la pièce : mais c'est un homme surtout qui veut qu'on le croie content. *Fanfaron des qualités mêmes qu'il a*, comme le dit Saint-Simon du maréchal de Villars, et se glorifiant des respects même qu'il croit mériter, il se gardera bien de laisser croire qu'on ait pu lui manquer de respect. *Il fait bon battre un glorieux*, dit le proverbe : c'est que le glorieux ne s'en vantera pas ; il aimera mieux renoncer à s'en venger que de s'en plaindre, et coupera la parole, comme Géronte, dans les *Fourberies de Scapin*, à celui qui voudra lui parler *des coups de bâton que...* Il feindra de ne les avoir pas sentis, ou s'il ne peut se dispenser de s'en apercevoir, il soutiendra qu'on ne l'a pas fait exprès. On sait l'histoire de ce Gascon, traité d'une manière un peu légère à la porte d'un spectacle : *Vous plaisantez, je crois*, disait-il à celui qui l'insultait ; — *Non, Monsieur, je ne plaisante point ; — A la bonne heure car je n'aime pas ces plaisanteries-là* : Tout glorieux est gascon, et il ne faut pas oublier que le château de Tuffière est le plus beau château qui soit sur la Garonne. Il n'est jamais venu de gens susceptibles de ce pays-là. La susceptibilité est une sorte d'humilité ; c'est du moins une suite de la méfiance de soi-même et le contraire du caractère du Glorieux.

Le Glorieux, sûr de l'effet qu'il doit produire, n'éprouve quand il le manque qu'un étonnement mêlé de dédain. Il hausse les épaules de pitié, quand il voit des gens assez mal élevés pour ignorer ce qu'ils lui doivent. *Tant pis pour vous, monsieur*, dit-il à Valère, quand celui-ci déclare que le nom de Tuffière ne lui

était pas connu, et ce *tant pis pour vous* doit être prononcé avec la suffisance d'un supérieur qui reprend son inférieur d'une ignorance grave et qui peut lui faire tort. Ce n'est certainement pas avec des éclats de colère qu'il doit parler du petit campagnard qui s'est

Emporté devant lui pour quatre cents pistoles.

Cette somme qu'il spécifie marque le mépris que lui inspire cette cause si légère d'un si grand scandale, et la surprise où il est de ce que pour quatre cents pistoles on a pu perdre la tête au point de manquer de respect à un homme comme lui.

L'humeur est moins bien placée encore envers Philinte. En le voyant arriver chez lui, le Glorieux ne doute pas qu'il ne vienne lui faire des soumissions, le ton de Philinte le confirme dans cette idée. Alors, bien loin de mépriser un homme qui ne fait que son devoir, il cherche à l'encourager par une bonté protectrice ; *parlez-moi sans façon*, lui dit-il, bien certain qu'il ne profitera pas de la permission. D'après cette idée du comte, sa surprise sera bien plus plaisante quand il entendra le compliment de Philinte : je ne nie pas qu'il ne doive s'y mêler, pour cette fois, un peu de colère ; mais cette colère est plutôt de l'indignation et toujours contenue par la dignité du personnage. Elle doit même se calmer, quand Philinte lui propose de *se couper la gorge avec lui*. Tuffière, en recevant le défi de Philinthe, croit lui faire honneur et non pas en recevoir une offense, et ce n'est pas contre une proposition de ce genre qu'il peut être permis à un homme d'honneur de montrer du ressentiment. Aussi voudrais-je qu'il parlât ensuite avec plus de négli-

gence de la part que Valère a eue dans cette affaire : c'est par la négligence que se sauve le Glorieux, quand il ne peut pas se servir de l'insolence ; et j'examinerai dans un autre article si la négligence ne serait pas, en général, dans les scènes avec Lisimon, le ton qui conviendrait le mieux.

P.

DU GLORIEUX DE DESTOUCHES

SECOND ARTICLE

Voici ce qu'on trouve à propos du *Glorieux* dans les *Anecdotes dramatiques*, ouvrage très utile à ceux qui veulent parler de nos spectacles avec un air d'érudition.

« Plusieurs personnes blâmèrent le ton vain et présomptueux de Destouches, dans sa préface du *Glorieux*. Quelqu'un fit cette épigramme. » Ce quelqu'un c'est, je crois, Voltaire :

Destouches, dans sa comédie .
A cru peindre le Glorieux,
Moi je trouve, quoi qu'on en die,
Que sa préface le peint mieux.

Ce qu'il y a de plaisant, c'est qu'un de nos confrères journalistes, ne sachant que faire apparemment, s'est amusé l'autre jour à composer un long article pour relever et tourner en ridicule l'excès *d'humilité* qu'a montré Destouches dans sa préface. Fiez-vous, après cela, aux journalistes et aux faiseurs d'épigrammes, et dites-nous ce qu'il faut penser de la préface du *Glorieux*? Rien, peut-être. Il me semble que c'est assez ce qu'on doit à la plupart des préfaces, et

celle-ci ne me paraît guère se distinguer des autres que pour avoir donné lieu à une épigramme de Voltaire et à un article de feuilleton, sans qu'on voie trop par où elle peut avoir mérité

Ou cet excès d'honneur ou cette indignité.

J'y trouve cependant une chose à remarquer : c'est ce que l'auteur dit de Dufresne qui jouait le rôle du Glorieux, et pour qui même il avait été fait, dit-on. « Quelle noblesse dans son port, s'écrie Destouches ! quelle grandeur dans son air !.... quel art ! *quelles grâces !* quelle vérité dans tout le débit du rôle ! » On croyait donc alors qu'il fallait mettre de la grâce dans le débit du rôle du Glorieux ; et je pense aussi qu'il faut bien de la grâce dans le ton pour faire passer ces paroles-là, car ce comte de Tuffière :

Se croyant en tout genre un mérite suprême ;
 Dédaignant tout le monde et s'admirant lui-même ;
 En un mot des mortels le plus impérieux
 Est le plus suffisant et le plus glorieux.

S'il n'est pas un modèle de bon ton et d'élégance, il sera tout simplement un modèle de sottise ; et ce n'est pas là ce qu'on en a voulu faire. Isabelle qui, à ce que prétend Lisette, est une fille d'esprit, l'aime, et va même jusqu'à dire une fois que c'est *un homme accompli* ; il est vrai qu'elle ne le répète pas. Mais Valère, qui ne l'aime pas, ne dit point qu'il soit ridicule. Il faut donc qu'il y ait en lui quelque chose qui éblouisse, qui donne de la grâce à l'insolence. *On dit que je suis insolente*, disait une courtisane célèbre, *cela peut être, mais cela me va*. Il y a des gens comme cela qu'on est tout étonné de n'avoir pas eu envie cent fois de jeter par les fenê-

tres ; c'est que l'insolence leur est si naturelle qu'on serait tenté de croire qu'ils ne s'en aperçoivent pas, tant ils la portent avec aisance. Leur ton, leurs manières se sont élevées à une certaine hauteur qui ne les abandonnera pas, même au moment où ils commettront une bassesse. *Le Glorieux*, en ordonnant à son valet de mentir sur l'état de ses biens, doit avoir l'air d'un homme au-dessus de ces choses-là, et le ton de négligence avec lequel on traite de petites considérations auxquelles on n'est pas fait pour s'arrêter. Le Glorieux ne peut manquer aux principes qu'en les dédaignant, car son personnage est de dédaigner tout ce qui lui manque. *Ils sont trop verts*, est un mot du Glorieux.

Ce sera de même par une espèce de dédain qu'il supportera les familiarités de Lisimon, et les hardiesses de tous ces petits bourgeois, qui ne valent vraiment pas la peine qu'il les fasse repentir de leur impertinence, ou que, pour s'y soustraire, il manque une chose qui lui est avantageuse. Il doit d'abord, à la vérité, paraître fort étonné et choqué du ton que prend avec lui Lisimon ; mais puisqu'il a la bonté de rester en scène avec lui, il faut qu'il ait presque l'air de s'amuser du ridicule de cet homme-là ; et quand Lisimon, presque de force, l'emmène dîner chez lui, il faut bien qu'il paraisse regarder cela comme la chose la plus bizarre, la plus extraordinaire qui lui soit jamais arrivée ; mais il ne faut pas qu'il se laisse entraîner, en chancelant, comme un homme qui ne sait plus où il en est, et avec tous les gestes d'égarement d'un héros de tragédie.

C'est un glorieux qui sait bien peu son métier, si la moindre incartade lui fait perdre la tête ; ce n'est

sûrement pas là la première qu'il ait éprouvée. Son talent doit être, au contraire, de trouver, dans les circonstances les moins glorieuses, un moyen de se glorifier. Ainsi lorsqu'il a bien voulu descendre jusqu'à dîner chez un bourgeois dont il a besoin, qu'en résulte-t-il ? certainement quelque chose d'honorable, un glorieux ne peut pas souffrir qu'il en soit autrement ;

Par mon air de grandeur (dit-il),

J'ai frappé le bonhomme ; il contraint son humeur

Et n'ose presque plus me tutoyer.....

On le tutoye donc encore, et il le souffre, mais on ne le tutoye presque plus, et bientôt certainement on ne le tutoyera plus du tout. Vous voyez bien que quand Lisimon connaîtra mieux le comte de Tuffière, il le respectera,

Et je te garantis qu'il se corrigera.

dit le comte à Pasquin. Il le répète à Lisimon lui-même. Avec ces certitudes-là, on supporte bien des choses, et l'adresse du Glorieux, qui tient au fond de son caractère, est de savoir supporter, sans déroger, ce qu'il ne peut empêcher de commettre.

Aussi est-ce un des grands défauts de la pièce du *Glorieux*, où il y en a beaucoup, que d'avoir montré le Glorieux humilié de la position de son père. Ces moments où le caractère paraît devoir être comprimé, ne doivent servir qu'à montrer toute sa force. C'est le chef-d'œuvre de l'hypocrisie, que l'impudence avec laquelle le Tartufe, accusé par Damis, se sert de cette accusation même, qui devrait le perdre, pour achever de séduire Orgon. C'est le chef-d'œuvre de la du-

perie que de se laisser prendre à un pareil piège. Le sublime du caractère du Glorieux serait de trouver encore un moyen de vanité dans l'humiliation qu'on lui a préparée, et de conserver toute sa hauteur avec des gens qui ont le droit de se moquer de lui. Autrement la pièce devrait finir à l'apparition de Lycandre. Le Tartufe déjoué n'est plus le Tartufe ; aussi Molière, après sa mésaventure, l'éloigne-t-il promptement de la scène sans lui faire prononcer une parole. Le Glorieux humilié n'est plus le Glorieux, et la prolongation d'une situation qui dément absolument son caractère, ne contribue pas peu à faire du dénouement la moins bonne partie d'une pièce dont le reste n'est déjà pas trop bon.

P.

DE LA MORALE DE LA COMÉDIE ET DE DESTOUCHES

On a dit :

Ce monde-ci n'est qu'une œuvre comique.

Et de là on a conclu que de tout ce monde on pouvait faire des sujets de comédie ; il n'y a peut-être pas de situation possible qu'on n'ait essayé de transporter sur la scène ; il y a très peu de gens parmi ceux qui ont prétendu faire quelque chose de leur esprit qui ne se soient crus en état de travailler pour le théâtre. On est séduit par les moyens d'imitation qui s'offrent à l'art dramatique. On sait qu'on aura des hommes et des femmes à faire parler, à faire marcher ; et comme on voit que c'est de cela que se produisent dans le monde les effets qui plaisent et émeuvent le plus, comme mille fois un homme doué de quelque imagination s'est composé dans sa tête quelque roman, quelque aventure, quelque intrigue dont il s'est fait le héros et qui, en raison de l'intérêt qu'il y prenait, l'a fortement attaché, il pense, avec un peu d'art, pouvoir aisément intéresser les autres par les mêmes moyens.

Il cherche donc un sujet et ne manque pas d'y prendre un rôle. Ses goûts, son caractère, ses sentiments personnels y reparaissent souvent et le guident toujours. Ce sont ses opinions, son penchant qu'il consulte dans la conduite de ses personnages ; il place les choses de la manière dont il voudrait qu'elles fussent placées si elles avaient rapport à lui, et juge ainsi en qualité d'acteur et non de spectateur. Il voit la pièce comme une action plutôt que comme un spectacle. Tel est, plus ou moins, le défaut de presque tous nos auteurs comiques. Molière est peut-être le seul qui ait vu ses pièces du parterre, qui, parfaitement désintéressé dans tout ce qui se passe sur le théâtre, en ait fait le tableau en observateur impartial. Il ne penche ni pour un personnage, ni pour un autre ; il montre les faiblesses et les ridicules de tous. De là vient peut-être que ses pièces ne peuvent guère avoir un effet moral, car il s'applique rarement à nous intéresser au caractère d'un personnage qu'il affectionne, et dont il fera l'interprète de ses sentiments et de ses idées. Son homme raisonnable n'a jamais personnellement aucun intérêt dans l'action de la pièce. Il peut avoir des faiblesses comme un autre, seulement il n'a pas occasion de les montrer. Il peut avoir de grandes vertus ; mais comme il n'a point occasion de les déployer, il ne répand point sur ses maximes cet intérêt qui résulte de la morale mise en action. Il montre à notre esprit le bon et l'honnête, mais sans passionner notre âme en sa faveur. Un autre que Molière n'eût jamais imaginé de représenter le Misanthrope que comme l'homme le plus parfait, le type de toutes les vertus. On l'a depuis représenté ainsi, et l'on a vu combien il en résultait peu de comique. Je

ne sais s'il résulte un effet bien moral du caractère de *l'Alceste* du *Philinte*, personnage peu naturel ; mais je dois avouer que ce n'est pas principalement un effet moral qui résulte du *Misanthrope*. Ce n'est pas non plus un effet contraire ; car si on n'y voit pas la vertu environnée de ce respect inviolable qui ne permet pas de supposer qu'elle puisse être mêlée d'aucune faiblesse, on l'y voit du moins assez estimable pour qu'elle ne paraisse pas rabaisée par des faiblesses légères. On distingue, on reconnaît, on apprécie à leur juste valeur dans le personnage d'Alceste et les vertus de son caractère et les vices de son humeur ; sans doute sa vertu ne séduit pas assez pour donner envie d'être Misanthrope comme lui ; mais malgré son humeur et le sourire qu'elle vous arrache, en l'écoutant on sent avec plaisir que, comme lui, on est honnête homme. Ainsi, par un autre effet de l'impartialité de Molière, voyant les choses telles qu'elles sont, nous ne sommes séduits par rien. Il n'attache point aux objets des couleurs qui nous trompent ; son inclination pour tel ou tel personnage ne le porte pas à embellir une conduite répréhensible ; comme il n'a d'inclination pour personne en particulier, il ne nous en laisse prendre que pour ce qui est bon et louable ; et s'il ne peut résulter un effet très moral d'une peinture du vice qui n'est point accompagnée de haine, il ne peut résulter aucun effet immoral de cette même peinture qui n'est point accompagnée d'affection.

Je prends pour exemple *Georges Dandin*, celle des pièces de Molière dont assurément le résultat, quant à l'action de la pièce, est le plus immoral, puisqu'un mari, qui n'a d'autre tort que l'orgueil qui lui a fait contracter un mariage inégal, y est bafoué par une

femme qui manque à tous ses devoirs envers lui. L'effet produit sur les spectateurs est-il contraire à la morale ? Je ne le crois pas. Sans doute on rit de Georges Dandin ; mais rit-on moins de M. et M^{me} de Sotenville ? Et si l'on ne rit pas de la femme qui les trompe tous trois, ne la voit-on pas sous des couleurs qui la font mépriser ? Inspire-t-elle le moindre intérêt ? Si les spectateurs prennent quelque plaisir à lui voir attraper son mari, est-ce pour l'amour d'elle ? Non, en vérité, c'est bien pour l'amour de lui. Il est là le personnage principal, celui à qui on aime assez à voir jouer de mauvais tours, parce que sa colère fait rire et que les mauvais tours ne manquent jamais de divertir. L'impudence de sa femme est un moyen qu'on souffre mais auquel assurément on ne s'attache pas ; et on rirait de lui voir recevoir des coups de bâton de son mari, au lieu de lui en donner, si cela se pouvait faire d'une manière aussi plaisante. Un auteur qui aurait vu la chose comme y étant intéressé, et qui par conséquent, pour satisfaire son sentiment personnel, aurait voulu lui donner une couleur plus morale, se serait attaché au personnage de sa femme, il lui aurait donné de la douleur, des combats, des remords ; il nous aurait empêchés de la mépriser ; et pour peu qu'il nous eût ensuite montré Georges Dandin colère et brutal, non seulement nous nous serions moqués de lui, mais, comme M. et M^{me} de Sotenville, nous aurions trouvé qu'il aurait eu tort : il faut avouer d'ailleurs que la pièce aurait été moins comique.

Nous aurons très peu de comique, tant qu'on n'abandonnera pas la fantaisie de mettre de l'idéal dans la comédie, de présenter dans les personnages le pro-

duit de l'imagination des auteurs plutôt que celui de leurs observations. Destouches est, parmi nos bons auteurs comiques, un de ceux qui a le plus travaillé d'imagination. Il faut autant d'esprit qu'il en a pour faire passer le défaut constant de vérité qui se trouve dans les caractères, les situations, les peintures de mœurs dont se composent ses pièces ; et ce défaut de vérité ne vient point d'un tour d'esprit qui lui fasse envisager les choses d'une manière particulière ; on aurait alors, sinon le naturel des personnages, du moins celui de l'auteur. Rien n'est moins naturel que le ton de la plupart des personnages de Regnard relativement à eux ; rien n'est plus vrai relativement à l'auteur ; c'est lui qui parle, qui se laisse aller à son esprit, à ses idées, à son ton naturel : la preuve, c'est qu'il est toujours le même ; presque tous ses personnages ont ce même ton de saillie, ce même esprit de trait qui était celui de l'auteur, et qui se montre toujours d'une manière originale, parce qu'il appartient bien à celui qui l'emploie. Les personnages de Destouches ont tous de l'esprit, parce qu'il en avait beaucoup ; mais cet esprit, plus arrangé que celui des personnages de Regnard, n'est pas le leur, parce que l'auteur n'en a pas pris le modèle dans l'observation de la nature ; ce n'est pas le sien, parce que, au lieu de se livrer à sa propre impulsion, il a voulu se régler sur des modèles : de même que le font aujourd'hui la plupart de nos auteurs, avec beaucoup moins de talent et de succès que lui, c'était à la comédie qu'il avait été cherché de quoi faire des comédies. Molière l'avait pris dans le monde, Regnard l'avait trouvé dans son esprit ; aussi l'un est le premier des comiques ; l'autre plein d'originalité, de gaieté, de folie, satisfait rare-

ment la raison, mais l'étourdit et l'enivre. Destouches, trop factice pour n'être pas souvent froid, se soutient à force d'esprit, mais le fatigue quelquefois et laisse à la raison le temps d'apercevoir ce qui lui manque.

P.

DESTOUCHES

DEUXIÈME ARTICLE

Un auteur ne forme une école que lorsque, par un tour d'esprit qui lui est propre, il donne aux objets une couleur particulière qui deviendra pour ainsi dire la livrée que revêtiront ses imitateurs. Il y a des auteurs qu'on n'imité pas, qu'on ne songe pas à imiter, parce que laissant aux objets leur couleur naturelle, du moins celle qu'ils présentent à la grande majorité des hommes, ils n'ont rien mis d'eux dans leurs tableaux que la force de génie qui les leur a fait concevoir :

Nature and Homer were, he found, the same :

« Il a trouvé que la nature et Homère n'étaient qu'une même chose », a dit Pope. On en peut dire autant de Molière, et aussi ne parle-t-on pas plus de l'école de Molière que de celle d'Homère; l'école de Molière, c'est la comédie. Regnard, Lachaussée, Marivaux, ont fait des écoles particulières. Destouches n'en a point fait; mais ce n'est point par la même raison que Molière. Si l'esprit de Molière était trop étendu pour lui permettre de se borner à une direc-

tion particulière, chez Destouches cette direction n'était pas assez marquée pour l'entraîner toujours dans le même sens, et marquer ses écrits de ce cachet particulier dont ne peuvent éviter l'empreinte ceux qui sont dominés par la forme particulière de leur esprit.

Cette originalité n'est pas toujours un mérite, quoiqu'elle forme toujours une distinction. Le style de Marivaux est certainement plus original que celui de Destouches ; il lui appartient davantage ; il tient à la forme de ses pensées, il est l'expression de son esprit. Celui de Destouches est plutôt une production de son goût ; nul doute cependant que le style de Destouches ne soit infiniment préférable à celui de Marivaux. Élégant et spirituel, il est en même temps clair, exempt de recherche et d'affectation, et quelquefois il ne manque pas de force. C'est bien certainement du talent de Destouches la partie qui mérite le plus d'éloge. Ses idées sont aussi, en général, justes et sages, mais souvent mal appliquées ; bonnes en elles-mêmes, mais inconvenantes dans la bouche du personnage auquel il les prête. Il pense et s'exprime bien, mais il peint mal parce qu'il observe peu, et que ses personnages sont le résultat de certaines combinaisons de son esprit formées sans l'étude du modèle, quoiqu'elles ne le soient pas sans étude, et qu'aucune ne puisse être regardée comme le produit spontané d'une imagination livrée à sa disposition naturelle. De même que je l'ai observé de la plupart de nos auteurs comiques, Destouches se préoccupe de certains sentiments qui lui sont propres, et qu'il a besoin d'exprimer, parce qu'il veut s'intéresser à l'action qu'il représente. Ainsi, comme Lachaussée, il

est naturellement porté à donner à ses personnages ces couleurs d'honnêteté, de vertu, qu'on aime à rencontrer en ceux avec qui l'on traite, que l'imagination ne manque point de prêter aux personnages qu'elle crée pour son plaisir et pour son usage, et qui, poussées à un certain point de délicatesse, forment le romanesque et l'idéal, peu propre à la Comédie. Mais Lachaussée, plus dominé par cette disposition, s'y est livré tout entier, et a formé un genre qu'on peut trouver plus ou moins bon, mais dans lequel il a apporté autant de naturel et de vérité que le genre le permet, parce que, ne cherchant qu'un seul et même effet, il n'a point assemblé des choses incompatibles. C'est ce qu'a fait Destouches; déterminé à faire des comédies, il a regardé comment elles se faisaient : il a vu que c'était avec des intrigues, des peintures de vices et de ridicules. — C'est donc là ce qu'il s'est attaché à peindre ; mais sans pouvoir cependant renoncer entièrement à ses habitudes favorites d'idées et de sentiments ; ainsi il suppose de l'élévation, de la délicatesse, à des personnages qui, par le caractère qu'il leur avait donné, n'en étaient pas susceptibles. Il veut, par exemple, que son *Dissipateur* intéresse, malgré ses sottises ; aussi lui fait-il répondre au Marquis, lorsque celui-ci veut lui apprendre le moyen de vivre aux dépens des autres :

Les hommes, tels que moi, tombent dans la misère,
Mais ne dégradent point leur noble caractère.

On ne sait guère ce que c'est que le noble caractère d'un homme qui dissipe sans s'embarrasser de rien, parce qu'il a des amis

De qui la bourse ouverte
Sera prête au besoin à réparer sa perte...

Ils le lui assurent du moins, et il y compte si bien qu'après avoir rembarré le Marquis avec tant de fierté il ajoute :

J'ai des amis encore que je puis implorer.

Apparemment pour leur demander l'aumône ; car, pour emprunter, il faudrait avoir de quoi rendre. Ce même homme, dans son malheur, au lieu d'attendre d'une femme riche et qui prétend l'aimer, les propositions qui maintenant ne peuvent plus venir que d'elle, la presse de l'épouser, et s'empporte contre elle de ce qu'elle ne veut plus de lui. Enfin, voyant que tout lui manque, il se lamente comme une femme et veut se tuer parce qu'il n'a plus d'argent, tandis qu'il lui reste encore des bras, des jambes, et qu'il n'a à songer qu'à lui ; situation où un homme de cœur trouve toujours moyen de se tirer d'affaire. Tout cela conviendrait au *Dissipateur*, tel qu'il est en effet, sans principes comme sans réflexion, bon enfant si l'on veut, mais dépourvu d'élévation, aussi peu difficile sur les moyens d'avoir de l'argent que sur ceux de le dépenser, tel en un mot que doit être un homme qui sacrifie sans cesse l'avenir au présent ; mais on a voulu en faire un homme intéressant, à cela près de sa prodigalité ; on n'en a pu faire qu'un caractère sans vérité. Il y en a bien moins encore dans le personnage de Julie, dont on a voulu faire une honnête femme, et même une femme vertueuse, tandis que, pour rendre vraisemblable sa conduite et son personnage, il ne lui manque que d'être la maîtresse entretenue de Cléon.

Je n'entends pas trop bien non plus comment on peut supposer des mœurs à une femme telle que

Céliante du *Philosophe marié*, qu'on nous donne pourtant pour une fille à marier et à épouser. Le caractère du Glorieux est aussi entièrement factice, parce que l'auteur, qui a voulu lui donner de la noblesse et répandre sur lui une sorte d'éclat, s'est gardé de nous le présenter dans ces petits détails auxquels descend le Glorieux, quand il est seul, afin de se mettre mieux en état de tromper ensuite ceux qui le voient : il lui donne une sorte de hauteur naturelle, un sentiment intime de son importance qui n'est pas dans le caractère du Glorieux, trop occupé de se faire valoir pour ne pas savoir ce qu'il vaut. Tout ce caractère est contenu dans le mot du père du Glorieux :

La vanité me déclare à genoux,
Qu'un père infortuné n'est pas digne de vous.

Le Glorieux est toujours prêt à s'abaisser en secret pour briller aux yeux des autres ; il doit être fanfaron, hableur, fastueux et pauvre. La gêne, les embarras de sa situation réelle, doivent contraster avec l'éclat qu'il affecte extérieurement ; il doit à chaque instant être près de se faire surprendre en mensonge ; au lieu de cela, Destouches lui a donné une grande naissance, des moyens pour la soutenir ; c'est son valet qu'il charge de débiter les menteries nécessaires ; c'est presque lui qui est chargé du personnage. Le meilleur rôle de la pièce sans contredit, et peut-être le meilleur de Destouches, est celui du financier Lisimon ; c'est que Lisimon n'offre pas un caractère, mais un état, une manière d'être, des formes extérieures faciles à saisir et à observer : d'ailleurs, Lisimon est un personnage sacrifié sur

lequel l'auteur ne songe pas à répandre d'intérêt, et qu'il se résout ainsi à laisser franchement ridicule et comique. On peut faire la même remarque sur les rôles de valets, sur ceux de deux ou trois oncles bourrus, de quelques caricatures, comme M. Desmazes, qu'il n'a point senti le désir de rendre intéressants, et dont ainsi il n'a point émoussé les ridicules; en sorte qu'on y trouve sinon absolument le naturel des personnages, du moins tout l'esprit de l'auteur, et le traité de la comédie dont il paraît avoir appris plutôt que possédé naturellement le secret.

Ce qui le ferait croire, c'est la différence qui se trouve entre ses premières et ses dernières pièces. Je parle des mauvaises, car c'est par là qu'il a commencé et fini; mais c'est peut-être dans les mauvaises pièces qu'on aperçoit le mieux les efforts d'un auteur, parce que c'est là qu'ils sont impuissants, ou sa propension naturelle, parce que c'est là qu'il s'y livre avec excès. C'est dans les premières pièces de Destouches, comme *l'Ingrat*, *le Curieux*, *l'Impertinent*, qu'on voit l'effort. On y trouve les formes de comédie qu'il a prises dans les comédies; partout des valets confidents singeant leurs maîtres, toujours répétant, comme dans *le Dépit amoureux* et dans *Amphytrion* avec la soubrette, la scène que vient d'avoir leur maître avec la maîtresse. La comédie de *l'Ingrat* est copiée de *Tartufe*; rien de naturel, rien non plus qui lui appartienne; partout un caractère visible d'imitation et de contrainte. Mais rien non plus de ce romanesque qui n'était pas encore de mode, qui était dans son goût et qu'on commence à apercevoir dans ses pièces à mesure qu'il y met plus d'inventions et d'idées à lui; ainsi on en voit une teinte dans *le Dis*

sipateur, le Philosophe marié, le Glorieux, où il se mêle à des scènes, à des situations comiques. Dans les pièces qui viennent les dernières, le romanesque prend le dessus, le comique n'est plus que de réminiscence; on ne voit plus, pour ainsi dire, que le canevas du talent.

Ce sont celles où se trouve tout le talent de Des-touches qu'on a réunies dans la petite édition stéréotype, soignée comme tout ce qui sort des presses de M. Didot, et qui suffit à ceux qui ne veulent connaître, de cet auteur, que ce qui lui a mérité un rang parmi nos bons comiques.

P.

DE LA MÉTROMANIE, ET DU DÉBUT DE LAFOND DANS CE RÔLE.

S'il y a, dans tous nos comédiens, un personnage qui puisse convenir à un acteur de tragédie, c'est celui de *Damis* dans la *Métromanie*. Toujours dans l'idéal.

C'est que cela jamais ne dit rien comme un autre, parce qu'en effet cela ne voit rien comme un autre. Si tout le dictionnaire des héros tragiques est à ses ordres, c'est que tous leurs sentiments lui paraissent de sa compétence. La gloire est son but ordinaire; de l'honneur, ce serait trop commun! Il ne songe point à se distinguer par de l'esprit ou de la probité, qualités bourgeoises; s'il prétend à quelque chose, c'est aux *vertus* et au *génie*. Il n'a affaire seulement qu'à *la postérité*, et ne veut se faire connaître qu'à *l'univers*. Que dirait-il, que penserait-il de plus, s'il était à la tête d'une armée ou d'un royaume? L'imagination de *Damis* est camarade de celle d'Achille et d'Oreste, accoutumés de même à traiter familièrement avec les grands objets, à se servir sans façon des expressions qui les représentent; aussi, comme Lafond paraissait à son aise au milieu de tous ces grands mots poétiques dont les acteurs de comédie sont ordinairement si embarrassés! on voyait que c'était sa langue, tant il la parlait avec facilité, avec

grâce, sans prétention, sans déclamation, avec ce feu d'enthousiasme dont un des principaux caractères est le naturel, et qu'on ne verra jamais percer à travers les pesanteurs de l'emphase. Difficilement, je crois, le caractère de poète pourrait être mieux rendu; mais pour donner l'idée tout entière du personnage de Damis,

C'est peu d'être poète.....

ou du moins ce n'est pas tout; ce n'est là que la manie ou le caractère du personnage; il y faut joindre ses habitudes; et pour cela les souvenirs de tragédie ne sont pas tout à fait aussi favorables; il faut marquer le caractère de son âge; et quoique l'âge de Damis soit à peu près celui des personnages de tragédie que Lafond représente avec le plus de succès, c'est peut-être pour bien représenter le jeune homme de comédie, qu'il a le plus besoin d'oublier les jeunes héros de tragédie. La jeunesse dans un héros de tragédie doit se manifester par la vivacité des sentiments; dans un jeune homme de comédie, par la légèreté de l'esprit; l'impétuosité de l'un vient de l'ardeur de ses passions, celle de l'autre vient de l'imprudencence de son caractère. Il faut que la fougue du jeune héros fasse ressortir tout ce qu'il possède pour être un jour un grand homme, que celle du jeune homme manifeste tout ce qu'il a besoin de perdre pour devenir un homme raisonnable. Enfin, dans l'un, le caractère de la jeunesse doit être subordonné au caractère personnel; dans l'autre, il doit l'effacer.

Ainsi Lafond, si jeune dans le rôle du Cid, chevalier de dix-huit ans, à ses premières armes et à ses premières amours, n'a pas été tout à fait assez jeune

homme dans le rôle de Damis, homme de vingt-trois à vingt-quatre ans, qui a déjà fait des vers et des sottises. C'est que l'étourderie d'un héros de tragédie serait du sérieux pour un homme du monde. Le rire est interdit à l'un, la grâce de l'autre est de rire de tout; où l'un est obligé de mettre un sentiment, l'autre doit sortir d'affaire par une plaisanterie. Ainsi, dans la tragédie, la galanterie ne peut être que l'expression de l'amour; pour être assez noble, il faut qu'elle soit sérieuse et passionnée : dans le monde, la galanterie est presque la preuve de l'indifférence; pour être de bon goût, il faut qu'elle soit légère et gaie. Lafond a dit sans doute d'une manière aimable ces vers adressés à Lucile :

Peut-on penser si bien, étant seul en ces lieux,
Qu'étant avec Madame, on ne pense encore mieux ?

Lisez; et s'il m'arrive

Quelque distraction dont je ne répons pas,
Vous ne l'imputerez qu'à vos divins appas.

Mais ne les a-t-il pas dit un peu sérieusement? Une femme à qui l'on parle devant témoins de ses *divins appas* et des distractions qu'ils peuvent donner, sait fort bien prendre un pareil compliment pour ce qu'il vaut, et comme on ne peut avoir l'espérance qu'elle s'y trompe, il faut marquer surtout qu'on n'en a pas la prétention; ce qui serait du plus mauvais goût en adressant une galanterie à une femme, ce serait que le ton répondit au sens des paroles. Le langage de la galanterie a subsisté parmi nous, quoique les usages qui lui ont donné naissance n'existent plus, c'est à concilier ce langage ancien avec nos usages actuels que doit s'employer toute l'adresse de ceux qui

veulent conserver les grâces d'une politesse un peu surannée, sans en encourir les ridicules; c'est à démentir par la légèreté du ton l'exagération des paroles, à les détourner de leur sens naturel, autant du moins qu'on le peut, sans tomber dans l'ironie et le persiflage, et je crois que le ton de l'esprit et de la finesse est le meilleur à prendre en galanterie pour éviter le ton sérieux, et surtout le ton du sentiment, qui d'une galanterie ferait tout de suite une fadeur.

Au reste, il faut féliciter Lafond d'avoir passé si vite et si bien de la tragédie à la comédie, et convenir d'ailleurs que ce qui peut lui avoir manqué d'inconséquence et de légèreté, dans le rôle de Damis, n'a que bien peu nui à l'effet du rôle et à l'agrément qu'il a su y répandre. Damis ne se montre pas toujours inconséquent et léger; pour faire ressortir un pareil caractère, il faut le mettre en contact avec des choses sérieuses et des gens raisonnables, c'est là son épreuve; car l'inconséquence n'est inconséquence que par le défaut de rapport qui se trouve entre la situation du personnage et sa conduite. Or, Damis est entouré la plupart du temps de gens encore moins raisonnables que lui. Francaleu, qui termine la carrière d'un homme heureux, estimé, par tous les ridicules d'un mauvais poète; Lucile qui se prend de passion pour des églogues; Dorante, *amoureux et Français*, et jaloux par-dessus le marché, prenant ombre de tout, n'entendant raison sur rien, et tous ces gens-là trompés sur les intentions de Damis, toujours les yeux sur lui, et s'agitant de toutes ses démarches, tandis qu'il ne prend pas garde aux leurs, ou ne s'en aperçoit que pour les remettre dans le droit sens dont ils s'écartent continuellement : voilà

ce qui lui donne à leur égard de la supériorité, et même une sorte d'aplomb qui leur manque à tous. Mais il n'en est pas de même dans la scène où son valet vient lui parler d'affaires, et celle où son oncle vient lui parler raison. Damis, supérieur, par son esprit et l'élévation de ses sentiments, à beaucoup des travers du monde, n'est cependant point, grâce à la légèreté de son caractère, au niveau de la raison ni du sérieux qu'exigent les affaires. C'est donc dans la première scène avec Mondor qu'il fallait être plus étourdi, plus insouciant, plus jeune, qu'il fallait mieux montrer l'inconséquence de cet homme avide de gloire,

Qui de ses mœurs bientôt instruira tout Paris,

et à qui un valet représente en vain

Que l'on n'a point d'honneur à mal payer ses dettes.

C'est là qu'il fallait marquer davantage la confiance d'un jeune homme qui ne doute jamais du succès de ce qu'il désire, augmentée de la confiance d'un poète qui doute encore bien moins du succès de ce qu'il a fait. Je ne sais pourquoi on retranche toujours à la représentation, cette tirade de Damis :

Et crois-tu donc qu'un homme à talent tel que moi

Puisse régler sa marche et disposer de soi?...

Il raconte ensuite à son valet la manière dont il a été conduit chez Francaleu :

On tenait table encore, on se serre pour nous ;

La joie, en circulant, me gagne ainsi qu'eux tous :

Je la sens, j'entre en verve, et le feu prend aux poudres,

Il part de moi des traits, des éclairs et des foudres ; etc.

Outre que cette tirade me paraît brillante à débi-

ter, j'y vois un des traits nécessaires du caractère du poète, commun à tous les gens d'une imagination brillante, et comme disent les Anglais *of sanguine hopes*; ce sont ces bouffées de satisfaction qui éni-vrent parfois, délient la langue, et faisant oublier les convenances de société, rendent plus franc qu'on ne l'est même dans le vin, qu'on ne l'est certainement en amour. Damis cause avec son valet, c'est comme s'il était seul; et quel est le faiseur de vers un peu poète qui, dans la chaleur d'un succès ou d'une espérance, ne se sera pas dit sur son propre compte des choses aussi avantageuses que celles que se dit Damis, si même il n'en a pas fait confidence à un ami?

C'est donc dans la scène avec Mondor que se déploie tout le caractère de Damis; dans la scène avec Baliveau, ce caractère mis à l'épreuve l'oblige à employer toutes les ressources de son esprit; dans la première, la déraison doit être plus sérieuse, plus naïve; dans la seconde, plus brillante et plus gaie, J'en dirai la raison une autre fois.

P.

DU ROLE DE DAMIS DANS LA MÉTROMANIE

DEUXIÈME ARTICLE

Il n'y a rien de si incommode, a dit M. Necker, que *les sots qui s'entrevoient*. Les fous ne s'entrevoient guère ; mais il y en a qui, dans leur folie, conservent une sorte de pudeur, un certain instinct qui, en quelques occasions, les retient encore quand la raison ne les dirige plus, et qui est une véritable inconséquence ; car :

Quiconque est fol agisse en fol,

Autrement, on lui demandera pourquoi n'êtes-vous pas tout à fait raisonnable ? Quand le prince Jules de Condé, surpris devant Louis XIV d'un de ces accès de vapeurs pendant lesquels il se croyait transformé en chien de chasse, contraignait par respect les aboiements qui étaient d'ordinaire le signe de sa manie, sans doute cette idée de respect était une inconséquence dans la position où il se croyait ; car il n'y a pas de respect qui oblige un chien de chasse à se taire devant le plus grand roi du monde. Mais c'est que ce respect n'était pas une idée, c'était un sentiment ; et ce sentiment, formé par l'habitude, dominait encore ses mouvements, quand des notions

fausses égaraient son imagination. Il suivait les sentiments de l'homme, tout en se croyant la nature du chien, ce qui était beaucoup moins extraordinaire encore que de se croire un chien en se voyant la figure d'un homme.

Il y a de même des gens qui, aveuglés par une passion, pleins de confiance en leurs idées, sûrs d'avoir raison, n'osent cependant s'expliquer devant des gens qu'ils reconnaissent pour raisonnables. Une sorte de crainte les avertit de la présence de la raison, quoique l'erreur de leurs opinions leur persuade qu'ils n'en ont rien à craindre; de même que le prince Jules, ils n'aboient pas, quoique bien persuadés qu'ils en ont le droit.

Telle est à peu près la situation de Damis vis-à-vis de son oncle; c'est bien certainement par d'excellentes raisons qu'il est à Paris, depuis cinq ans, pour faire son droit, sans y avoir fait autre chose que des dettes; c'est par d'excellentes raisons qu'il va refuser tous les états que lui va proposer son oncle; mais ces raisons, qu'il trouve si bonnes quand il les donne à son valet, il sent confusément que son oncle pourrait bien les trouver mauvaises, de même, lorsqu'il sera en présence du public, sa pièce qui, *auparavant lui semblait des meilleures*, ne lui offrira plus que d'*horribles défauts*; ne croyez pourtant pas que ses yeux se soient ouverts; non, sa pièce une fois sifflée,

C'est qu'ils auront joué comme des étourdis,

s'écrie-t-il; tous les défauts sont effacés; et qu'on essaie de les lui prouver, il réfutera les critiques une à une, et sera de bonne foi. La présence du public

impose à sa folie sans la détruire, comme la présence de son oncle l'étonne un peu sans l'ébranler. Il n'en résistera pas moins à tout ce qu'il va lui proposer de raisonnable, mais il y résistera comme un homme qui a pris son parti, et qui songe moins à persuader qu'à bien établir qu'on ne le persuadera pas. Il ne parle point des choses qui peuvent séduire son oncle, mais de celles qui le séduisent lui-même. Livré à son imagination, il écoute moins ce qu'on lui dit, qu'il ne songe à se faire écouter. Brillant, plein de verve et d'enthousiasme lorsqu'il parle de ses espérances de gloire, c'est lorsqu'il répond à ce qu'on lui dit sur sa fortune, qu'il déraisonne sans vouloir s'en empêcher :

Ce mélange de gloire et de gain m'importune

dit-il, lui qui vient de commencer la conversation, en disant *qu'il veut se suffire à lui-même.*

Et chercher la fortune au temple de mémoire;

lui qui, quelques scènes auparavant, a si bien compris *ce mélange de gloire et de gain*, qu'il a partagé d'avance entre ses créanciers le produit des prix qu'il doit recevoir, et que, dans les avantages que doit lui procurer le mariage qu'il se propose de faire, il calcule les richesses que doivent rapporter les talents réunis de toute une famille de poètes. Mais tout cela ne serait pas aussi bon à dire à son oncle qu'à son valet; il est plus facile de s'en tirer par de brillantes déclamations ou de mauvaises plaisanteries. Il veut bien se faire avocat quand on aura anéanti la chicane; il ne demanderait pas mieux d'être conseiller au Parlement, mais qu'un juge incorruptible est un

homme étonnant ! Il s'est promis des choses bien plus étonnantes encore :

Que d'avoir à braver le sourire ou les larmes
D'une solliciteuse aimable et sous les armes.

Il y aurait bien de la bonhomie à prendre cela pour une raison, et à le croire sérieusement ému de penser qu'il faut :

Tout sensible, tout homme enfin que vous soyez,
Sans oser être ému, la voir presque à vos pieds.

Ce n'est pas que je nie qu'il puisse être ému, mais, sérieusement, c'est autre chose ; sans doute l'image qu'il se présente lui rit plus qu'elle ne le touche, et *sensible* enfin ne veut pas toujours dire *tendre*. La preuve en est dans la plaisanterie si souvent citée, contenue dans les deux vers suivants :

Moi, de nos magistrats la vertu me confond
Et je ne conçois pas comment ces messieurs font.

Nos acteurs disent toujours cela avec un sérieux qui me confond bien autrement que la vertu de nos magistrats ; cela vient apparemment de ce que le ton pathétique auquel ils se sont montés dans les premiers vers, ne peut plus redescendre à ce ton de malice légère et gaie nécessaire aux deux derniers.

Je ne comprends pas non plus pourquoi, dans le commencement de cette scène, où la gaieté de Damis, excitée par la situation, est si naturelle qu'elle parvient même à faire rire son oncle, les acteurs croient devoir mêler, à cette gaieté, une sorte de contrainte, et ne prononcent qu'avec hésitation ce mot, *voyons, mon camarade*. Ils ont l'air de craindre que

l'oncle ne s'en offense ; mais Damis est un homme de bonne compagnie, qui sait mêler à la plaisanterie cette douceur et cette grâce qui l'empêchent d'offenser. On se souvient peut-être encore d'un temps où le ton de la plaisanterie était tel qu'il pouvait s'allier à tous les genres de respects. Serait-il possible qu'on ne sût plus rire que de moquerie ? Le rire de gaieté sied pourtant si bien !

P.

ŒUVRES CHOISIES DE PIRON

C'est l'union de la raison et de l'imagination qui, accompagnée d'une grande délicatesse d'organes, forme le vrai talent en poésie. Il suffit de l'imagination pour produire un faiseur de vers, et il n'est pas nécessaire que cette imagination soit poétique. La plus forte illusion du rimeur, c'est de rêver qu'il est poète. De tous les objets de la nature, le seul qui se revêt à ses yeux d'une couleur brillante, c'est lui-même, c'est son propre talent, la fortune ou la réputation qu'il en espère ; c'est de l'amour-propre que Piron a fait le principal mobile de son *Métromane* ; c'est pour la gloire que sont ses amours :

Vous eûtes un esprit que la France admira,
J'en eus un qui vous plut, l'univers le saura.

s'écrie-t-il en s'adressant à sa maîtresse imaginaire. Il la suppose belle parce qu'elle a de l'esprit, qu'elle fait des vers, et surtout les fait imprimer. Une imagination plus poétique est celle qui rend amoureux d'une belle statue et prête de l'esprit à une belle idiote. Mais les chimères de Damis ont toutes pour objet sa propre existence. C'est là dessus qu'il se passionne, que son imagination s'échauffe et s'émeut ; ce qu'il peint le plus poétiquement, ce sont ses succès.

Rend-il compte de sa première visite chez Francaleu :

On tenait table encore, on se serre pour nous ;
 La joie en circulant me gagne ainsi qu'eux tous ;
 Je la sens, j'entre en verve et le feu prend aux poudres ;
 Il part de moi des traits, des éclairs et des foudres ;
 J'ai le vol si rapide et si prodigieux
 Qu'à me suivre on se perd avec moi dans les cieus ;
 Et c'est là qu'à grands cris je reçois des convives
 Ce nom qui va du Pinde enrichir les archives.

Dans un autre endroit, tremblant sur le destin de sa pièce qu'on représente, il se figure ce qui se passe, dans ce moment au théâtre. Là encore tout est plein d'images, de vie : c'est que c'est encore lui, lui seul, objet de ses rêves et de ses visions. Dans ses scènes avec Mondor, il ne parle que de la fortune, des succès de détails que vont lui procurer ses vers. Dans celles qu'il a avec Baliveau, il s'élève davantage ; la gloire qu'il attend à chanter la vertu, à faire connaître son caractère, c'est ce qui l'occupe :

Oui, de mes mœurs bientôt j'instruirai tout Paris

C'est toujours lui, il ne parle pas d'autre chose, ne pense pas à autre chose. Pas un seul instant où l'on voie son imagination s'exercer sur un objet qui lui soit étranger, pas un vers où il soit poète autrement que pour son propre compte.

Aussi Damis n'est-il qu'un métromane, plein d'esprit à la vérité, de mouvement et même de grâce, mais en qui nous voyons seulement la passion de faire des vers, sans que rien nous prouve qu'il en ait le talent ; c'est, en effet, un métromane que Piron a voulu peindre et non pas un poète. Il faut être métromane pour avoir conçu ainsi un caractère ; pour le

peindre de cette manière, il faut être poète. Dans Piron, le talent du poète était excité et quelquefois gâté par le caractère du Métromane. Il était né avec ce goût d'une indépendance paresseuse qui rejette toute espèce de gêne, moins par fierté que par faiblesse, et par une indolence qui ne sait pas se soumettre à une contrariété, pour s'affranchir d'une plus grande, disposition qui retient le sauvage dans les bois, qui, dans le peuple, fait les vagabonds, et qui jette l'homme plus cultivé dans la manie d'auteur, surtout lorsque, unie à une imagination d'autant plus active que la vie est plus désoccupée, à une vanité qui remplit les vides que laisse l'oisiveté, elle se laisse bercer des brillantes chimères de la réputation et de tous les avantages réels qu'elle traîne à sa suite. C'est là le propre du métromane ; il compte :

Sur la gloire et le gain établir sa maison
Et ne devoir qu'à lui sa fortune et son nom.

Et, pour cela, il ne lui faut que des succès dont il n'imagine pas se douter. Il se persuade que, dans l'état qu'il a choisi, on doit acquérir sans peine, par un mérite supérieur, ce que dans les autres conditions de la vie, on n'acquiert qu'à force de travail. L'horreur du travail et la conviction de son mérite, voilà donc le fond de toutes ces belles raisons qu'il trouve pour justifier l'inaction dans laquelle il vit. C'est avec cela que chaque jour se passe soutenu par l'espérance du lendemain, et par une sorte d'insouciance sur toutes les contrariétés qu'on n'a pas eu la peine de s'imposer soi-même. C'est ainsi que Piron passa sa vie, végétant, comme dit la notice qui précède ses œuvres, *entre la misère et le plaisir, entre le désœuvrement et l'é-*

tude, c'est-à-dire, cette espèce d'étude, fruit du goût et du caprice, et qui suit les penchants de l'esprit plutôt qu'elle ne les redresse. Il avait eu beaucoup de peine à se résoudre à prendre un état ; il y renonça dès qu'il trouva le moindre prétexte. Nul doute que les chimères qu'il s'était formées sur son talent et ses succès ne soient celles qu'il prête à son Métromane. Les préfaces de ses ouvrages sont une preuve de son amour-propre. On les a comparées à celles de Beaumarchais, et l'on a eu raison à cela près du ton d'importance. Piron n'a que de la vanité et point de morgue. A travers le ton bizarre résultant de ces bouffées de vanité, qui lui portent sans cesse à la tête et lui obscurcissent le jugement, on voit ce qu'on appelle un *bon enfant*, et c'est ce qu'est encore Damis. Je suis convaincu que le personnage de Damis est l'idéal que s'était fait Piron de son caractère et de sa destinée. Parlant, dans sa préface de *Gustave Wasa*, du caractère de générosité qu'il a donné à Frédéric, il dit que l'exercice de cette vertu est réservé à la grandeur et à l'opulence, et que, se trouvant si loin de l'une et de l'autre, il se dédommageait en poète. « C'est-à-dire, ajoute-t-il, que mon esprit se transplantait dans le cœur d'un prince de sa fabrique ; et que là, comme dans la sphère natale d'un sentiment si glorieux à l'humanité, il se délectait à lui donner tout l'essor imaginable ». De même, il a environné Damis de tout l'éclat qu'il aimait à donner à ce caractère de métromane qui était le sien, mais qu'il ne savait pas soutenir à cette hauteur ; et dans cet éclat même, on aperçoit les causes de ce manque de dignité, qui se fait sentir dans l'existence de Piron. Rien n'est moins digne, sans doute, que de vivre aux dépens

d'autrui. C'est ce que fait Damis, d'abord en ne payant pas ses dettes, c'est ce qu'il s'expose à faire tous les jours davantage en préférant à un état qui le fasse vivre de ses travaux, l'état qui, jusqu'à présent du moins, ne lui a procuré d'autre avantage que celui d'être reçu chez de riches protecteurs, et qui ne lui promet pas même celui-là d'une manière certaine. L'imprévoyance est, dans ce cas, un manque de noblesse, surtout de la part d'un homme qui n'en tient pas moins aux plaisirs et aux aisances de la vie. Piron, imprévoyant comme le Métromane, se trouva dans le cas d'accepter une pension de 1,000 fr. qu'on lui donna en dédommagement du refus qu'avait fait le roi de confirmer sa nomination à l'Académie. C'était se laisser payer un affront, c'est-à-dire y consentir; et rien n'est moins, assurément, dans les principes de l'homme qui,

A tout l'or du Pérou préfère un beau laurier.

Mais c'est précisément en méprisant l'or à la manière du métromane, qu'on vient à en manquer assez pour être obligé d'en recevoir sans beaucoup de façons. Je vois donc dans les œuvres de Piron des vers au comte de Livry qui, ayant eu envie d'une estampe que Piron avait achetée dix écus, lorsque Piron la lui eût envoyée, vint l'en remercier et *laissa cinq louis sur sa cheminée*. Les vers font allusion à cette générosité. Il n'est pas étonnant qu'on l'accepte, quand on s'est placé de manière à ce qu'on ose vous l'offrir. Et qui sait ce qui arrivera dans ce genre à Damis, quand il cessera de rencontrer ce qui se rencontre peu, des protecteurs aussi délicats que Francaleu? C'est comme

cela que le Métromane désire et compte les trouver, et c'est comme cela que les a peints Piron.

On voit bien que la métromanie est le rêve de sa vie, la chimère de son imagination ; et c'est à ce caractère, dont il n'a peint que le beau côté et la situation la plus brillante, qu'il faut attribuer les défauts de son talent. Ce talent, excepté dans la *Métromanie* où il a travaillé de cœur et d'original, ne se montre jamais ce qu'il pourrait être. *Végétant entre le plaisir et la misère*, accablé par tous les deux, et incapable de faire un effort qui pût l'arracher à l'un ou à l'autre, Piron n'a jamais pris ni la peine de réfléchir ses vers, ni de former son goût, ni d'étendre son esprit. Ses idées tournent toujours dans le même cercle. Hébé, Vénus, les Muses, l'Hélicon, voilà les objets que, de même que son Métromane, il reproduit à chaque instant. Il n'est presque pas une de ses épîtres, de ses vers de société, dont le fond ne fasse allusion à quelque aventure de la fable. On voit qu'il s'en est tenu au *Magasin Mythologique*, sans chercher jamais à enrichir son sujet de cette foule d'idées qui, dans la tête du poète, se convertissent en or ; aussi est-il obligé de torturer son imagination comme son style. Ses contes ne sont, pour la plupart, fondés que sur des idées bizarres, où la gaieté, nécessairement forcée comme le sujet, n'arrive que bien rarement au piquant de cette gaieté naturelle qui, dans les contes de Voltaire, résulte de la peinture des objets dont se remplit une imagination aussi riante qu'aimable. Un assez grand nombre de ses épigrammes, quelques épîtres, voilà tout ce qu'on lit avec plaisir d'un homme qui a su faire la *Métromanie*.

ŒUVRES CHOISIES DE PIRON

SECOND ARTICLE

Laharpe a comparé et préféré *Le Glorieux* à la *Métromanie*, et je ne sais si cette préférence est fondée. Il observe que l'ouvrage de Destouches attire constamment plus de monde que celui de Piron ; cela est vrai, mais ce n'est pas une raison. Que de deux pièces qui plaisent également aux gens d'esprit, qui satisfont également le bon sens et le bon goût, l'une ait encore le pouvoir d'attirer davantage la foule, il n'est pas douteux que son mérite ne soit supérieur, et qu'elle n'atteigne plus parfaitement le but de l'art. C'est ce qui, à mon gré, rend le *Tartufe* supérieur au *Misanthrope* ; c'est qu'également parfaite cette pièce est plus populaire que l'autre ; mais la foule ne doit décider qu'en second, et l'effet théâtral doit, ce me semble, céder dans l'opinion à des mérites plus difficiles à atteindre, sans quoi il faudrait quelquefois préférer à nos chefs-d'œuvre de véritables rapsodies.

Sans doute, le comique du *Glorieux* est plus saillant et plus à la portée de tout le monde ; ce n'est pas, comme le dit Laharpe, parce que le travers d'esprit qui fait le fond de la *Métromanie* est parti-

culier à une classe peu nombreuse et influe peu sur la société. Il est très rare de trouver un homme engoué d'un autre homme, au point où l'est Orgon de *Tartufe*, un avare au point où l'est Harpagon, un glorieux aussi insolent que le comte de Tuffière; et le caractère du Misanthrope n'est pas plus commun, et l'est même beaucoup moins que celui du *Métromane*; mais le plus grand inconvénient de la *Métromanie*, c'est que Damis étant un homme de beaucoup d'esprit, ses ridicules mêmes sont hors de la portée de la multitude; et la plupart des spectateurs seraient souvent tentés, comme Pasquin, de lui dire :

Monsieur, à ma portée ajustez-vous un peu,
Et de grâce en français mettez-moi cet hébreu.

Il n'est peut-être aisé de faire rire tout le monde du *Métromane*, qu'en en faisant une caricature. Trissotin et M. Desmazes font rire tout le monde, mais l'on sait que le sonnet d'Oronte fut trouvé bon à la première représentation; ce ridicule-là était de trop bon goût pour être saisi d'abord. Un des défauts de la *Métromanie*, pour la multitude, c'est d'être de la très haute comédie, de même que le Misanthrope qui, comme on le sait, n'a jamais attiré beaucoup de monde; et tous les jours la haute comédie en doit attirer moins, parce que le goût et le plaisir du spectacle s'étend tous les jours davantage aux conditions inférieures.

Le *Glorieux* appartient moins à cette classe de productions non par la qualité des personnages qui ne constitue pas la haute comédie, car on peut mettre des rois dans une farce, mais par l'élévation des sentiments et des idées, et par le genre des intérêts,

plus de nature à 'frapper tout le monde. Il ne s'agit pas, comme dans la *Métromanie*, de ces intérêts d'amour-propre, auxquels si peu de gens, à présent surtout, sont capables d'atteindre; car c'est encore avoir pour eux trop d'élévation que de faire céder à l'amour-propre des intérêts matériels. Ce dont il s'agit dans le *Glorieux*, c'est d'un bel et bon mariage d'argent; tout le monde entend cela. Le fond de la situation est aussi plus comique; l'arrogance d'un parvenu, opposée à l'orgueil de la naissance, est une excellente idée, une idée si féconde que le comique en sort de partout, malgré le peu de vérité des détails du caractère du Glorieux. C'est au contraire par le rare talent des détails, par de continuels tours de force, que Piron parvient à soutenir un sujet si mince. Au reste, le choix du sujet étant une partie du mérite d'une pièce, et celui du *Glorieux* étant excellent, il n'est pas douteux qu'il n'assurât la préférence à son auteur, si Destouches avait su le traiter avec ce talent qui fait de la *Métromanie* un chef-d'œuvre d'esprit, de vrai comique, de bon goût, et de bonne plaisanterie. Mais Destouches est constamment resté au-dessous de son sujet, qu'il n'a su soutenir qu'au moyen de la fable la plus romanesque. Le seul avantage réel qu'il me paraisse avoir sur Piron, dans la conduite de sa pièce, c'est la variété qu'il a su y répandre; variété qui fait une des causes de la supériorité d'intérêt du *Tartufe* sur le *Misanthrope*. Dans celui-ci tout se rapporte à un centre unique, le Misanthrope seul est comique; les autres personnages ne sont en scène que pour faire ressortir son caractère; c'est pour le mettre en colère que Philinte est poli, Célimène coquette, Arsinoé mé-

chante, les Marquis suffisants; dans le *Tartufe*, chaque personnage y est pour son propre compte; ils ne concourent qu'à l'événement; ils ont chacun leur comique particulier qui se développe indépendamment de l'effet général de la pièce. Les scènes de M^{me} Pernelle, d'Orgon avec Dorine, la brouillerie des deux amants, ont leur intérêt et leur effet propre qui se fait sentir sans qu'il soit besoin de se rappeler le sujet de la pièce. De même, dans le *Glorieux*, chaque personnage a ses intérêts et son effet indépendant, et ils se réunissent pour concourir à l'action de la pièce; ils se font connaître en particulier chacun pour ce qu'ils sont, même dans ce qui n'a pas de rapport à cette action. Ainsi l'amour de Lisimon pour Lisette, les amours de Lisette et de Valère, sont des choses à part, ne tenant pas essentiellement à l'action de la pièce, mais naturelle aux personnages qui la remplissent, qu'on voit ainsi sous différents aspects et tout autour, pour ainsi dire, tandis que, dans la *Métromanie*, on ne les voit que par un seul côté, sous un seul rapport, et sans que rien nous apprenne ce qu'ils sont à d'autres égards. Comme l'observe fort bien Laharpe, « Damis est un jeune » métromane avec du talent (ou plutôt de l'esprit), » Francaleu un vieux métromane avec des ridicules; Baliveau n'est occupé qu'à fronder la passion de la poésie, et Damis et Francaleu la défendent; » Dorante n'a plu à sa maîtresse qu'à l'aide des vers que lui a fournis Damis; la première représentation d'une pièce nouvelle et des vers envoyés au *Mercure* font les principaux ressorts de l'intrigue. » Ce n'est donc que par rapport à la manie des vers que nous connaissons les sentiments et les

idées des personnages. Excepté Damis, dont c'est là toute l'existence, ils demeurent pour nous sur tout le reste dans un vague peu favorable à l'effet, et d'où il résulte que malgré le prodigieux talent avec lequel l'auteur sait tirer des effets piquants de tout ce qui peut en fournir, il doit y avoir nécessairement dans sa pièce, au moins pour le fond, quelques moments de vide qu'on ne trouve dans aucune des bonnes pièces de Destouches, qui entendait très bien cette partie de la composition.

De là, cet effet de langueur que peut produire la *Métromanie* sur ceux qui, ne pouvant être sensibles qu'au choc bien saillant des intérêts et des passions, ne sont pas capables de sentir le prix et l'effet de cette verve comique qui, dans la *Métromanie*, se reproduit dans les moindres détails. De là ce que Laharpe appelle *le défaut d'intérêt*, mais qu'il attribue à une tout autre cause. On ne peut, dit-il, s'inquiéter de voir Damis brouillé avec son oncle, parce *qu'on voit que son talent et son caractère lui feront partout des amis*. On ne peut s'affliger de lui voir refuser un mariage avantageux, parce *qu'il n'est pas amoureux et ne désire pas la fortune*, et ainsi qu'il n'a aucun intérêt auquel nous puissions nous attacher. Mais ce genre d'intérêt qui s'attache à une personne n'est point nécessaire à la comédie. L'intérêt de la comédie s'attache à une aventure, à un nœud qu'on est bien aise de voir débrouiller ; il s'amène à mesure que l'intrigue se resserre, chaque personnage y fait son rôle et en obtient sa part de manière ou d'autre. Ce peut être un intérêt de haine comme un intérêt d'affection ; un personnage, qu'on a du plaisir à voir tourner en ridicule, peut devenir par là le

personnage le plus important de la pièce. On ne s'intéresse assurément pas aux amours du Misanthrope, quoiqu'on s'intéresse à sa personne, mais on veut voir comment il se tirera d'affaire. On s'intéresse rarement aux amoureux de nos comédies, mais on veut savoir comment se terminera leur aventure. Voilà l'espèce d'intérêt sur lequel se fonde dans la comédie l'intérêt plus piquant des caractères, des situations, et qu'on ne peut dire qui manque à la *Métromanie*, puisque assurément il est très curieux de savoir comment Damis se tirera de la rencontre de son oncle et de la lettre de cachet. Quand on a parlé de la *Métromanie*, on a parlé de la très grande partie de ce qui compose les *Œuvres choisies de Piron*. Elles se sont pourtant étendues à deux volumes, où l'on trouve à la vérité bien des choses médiocres.

P.

REPRISE DES CHATEAUX EN ESPAGNE

Un intérêt doux, une foule de détails agréables, un dialogue si naturel qu'on croit entendre une conversation aimable, de si bonnes gens qu'on sent du plaisir à se retrouver avec eux, peu ou point de situations, encore moins d'intrigues, une gaieté spirituelle et douce, mais qui ne tient pas toujours assez lieu du mouvement et du comique nécessaires à la scène; voilà, si on en excepte *le Vieux Célibataire*, ce qu'offrent en général les comédies de Colin d'Harleville; mais tout n'y est pas assez choisi pour faire effet : il y introduit des caractères, mais sans les faire participer à l'action; il les en rend pour ainsi dire spectateurs, et tels sont ces caractères qu'ils ne peuvent pas jouer un autre rôle; le ressort en est si doux, si faible, si léger, qu'il ne peut agir sur les événements; il ne tend même qu'à soustraire le personnage à leur influence. L'Optimiste et l'homme aux Châteaux en Espagne n'ont pas à proprement parler un caractère, mais plutôt une disposition d'esprit singulière, qui les dispense d'avoir un caractère, une passion, un penchant particulier; car une passion, un penchant, un caractère se fortifie par l'impossibilité où serait le personnage qui en est dominé de trouver le bonheur

ailleurs que dans ce qui se rapporte à son caractère, à sa passion, à son penchant. Mais l'Optimiste et le faiseur de Châteaux en Espagne trouvant leur bonheur partout, pourquoi donc essaieraient-ils de changer leur situation, puisque toute situation leur convient; d'influer sur les événements, puisque tous les événements leur sont bons? ce qu'ils ont de mieux à faire, et ce qu'ils font toujours, c'est de prendre le temps comme il vient, les hommes comme ils sont. De tels personnages peuvent passer, s'il est permis de s'exprimer ainsi, à travers une comédie, mais non la faire marcher : ils suivront les autres personnages et ne les pousseront jamais. Ainsi le caractère de d'Orlange n'est absolument pour rien dans la méprise qui le fait prendre pour Horville, le gendre prétendu. Cette méprise tient à un projet bizarre et romanesque de ce Horville, projet très commun pourtant dans les comédies, mais qu'on ne trouve que là; car tel est, comme on l'a déjà remarqué, l'inconvénient des comédies dont l'action n'est pas fondée sur un caractère qui met tout en mouvement, que ce mouvement sera presque toujours forcé, et que l'auteur le plus vrai dans les détails ne pourra guère fonder l'ensemble de sa pièce que sur des moyens faux ou du moins invraisemblables, mais nécessaires pour amener bon gré mal gré des événements qu'il n'a pu tirer du fond même du sujet. C'est donc encore sur un sentiment romanesque, sur un de ces amours subits et réciproques, connus seulement au théâtre, qu'a dû se fonder tout l'intérêt de la pièce; et pour donner du mouvement au dénouement qui pouvait se faire le plus simplement du monde, puisqu'il ne s'agit que de constater l'identité

de la personne, il a fallu que Horville, par une résolution plus romanesque encore que son projet et son amour, prît le parti de s'en aller, sans s'expliquer avec celle qu'il aime, sans demander au moins à son beau-père, comment il se fait que d'Orlange ait pris si vite la place de Horville, et sans que dans tout cela le caractère de d'Orlange produise le moindre incident et serve de rien à la pièce, si ce n'est à la remplir de ses brillantes folies. Il en résulte que ces folies, quoique très agréables, ont quelque chose d'un peu monotone. Un caractère pressé et contrarié par les événements se replie et se reproduit de mille manières différentes, au lieu que celui de d'Orlange, toujours à l'aise avec tous les événements, n'y contribuant en rien et ne les comptant pour rien, se manifeste toujours sans gêne, sans contrainte, mais aussi sans explosion, et toujours de la même manière. Ce rôle a besoin d'être très bien joué pour ne pas fatiguer un peu par son uniformité et pour remplir les vides de l'action qu'il est chargé d'animer ou du moins d'égayer, s'il ne la conduit pas. Aussi, dans l'origine, avait-il été donné à Molé; Baptiste après lui l'a bien soutenu, et Henry vient de s'en charger. Il suffisait de son nom pour attirer la foule, et de son talent pour la satisfaire. Il remplit toute la scène du mouvement, de la vivacité, de l'aisance, de la familiarité de ce personnage, toujours si bien partout, parce que, dans quelque situation qu'il se trouve, il y voit un motif d'espérance, comptant sur ses succès comme il compte sur son bonheur, satisfait de sa personne, comme il l'est de sa destinée, et sûr de lui parce qu'il est sûr des autres; enfin l'heureux des heureux de ce monde, car il se fie à tous les événe-

ments et à tous les hommes, à commencer par lui; mais ce personnage demandait peut-être une sorte de bonhomie qui n'est pas tout à fait dans le genre du talent de Henry. Il a mis dans son rôle plus de gaieté que Baptiste; il me semble que Baptiste y mettait plus de bonne foi; ces deux qualités y sont nécessaires. Je ne crois pas que l'homme aux Châteaux en Espagne doive être, comme l'avancait hier un de nos journaux, un homme *distrain et sérieux*. C'est très sérieusement sans doute qu'il se livre à ses chimères; mais c'est en même temps avec un sentiment d'espérance naïve et, pour ainsi dire, enfantine qui exclut le sérieux et avec une mobilité d'idées qui ne permet pas la distraction.

L'homme distrait est celui qui, préoccupé d'un objet, oublie, pour s'y livrer, tous ceux qui l'environnent; tel peut être l'homme à projets qui rapporte tout à une seule idée, du moins tant qu'elle le domine; mais d'Orlange n'est dominé par rien; chaque objet éveille son imagination, tous l'entraînent, il ne s'arrête à aucun, parce que tous lui présentent également la perspective qui le séduit; il se prend à tout et ne s'attache à rien; l'insouciance est le fond de son caractère, la gaieté l'accompagne, mais cette gaieté ne doit pas être de la plaisanterie, et c'est un peu le ton que lui a donné Henry. Au reste, cette plaisanterie est de si bon ton, de si bonne grâce, elle est si naturelle à l'acteur, quoiqu'elle ne le soit pas tout à fait au personnage, qu'on passe à celui-ci de ressembler un peu à l'autre, et qu'on ne les sépare pas, tant ils paraissent à leur aise ensemble. Au moment du dénouement, Mlle Mars, qui avait joué, avec sa grâce accoutumée, le joli rôle

d'Henriette, a senti une partie de sa coiffure se détacher; voyant son embarras, Henry l'a aidée à réparer le désordre, et ce soin familial, si bien dans le caractère du personnage, s'est trouvé tellement faire suite à son rôle, qu'il a valu à l'acteur un redoublement d'applaudissements. Ce n'est pas aussi heureusement que Dugazon a ajouté à celui de Victor dont il était chargé, non seulement des gestes grotesques, mais des mots tout à fait surabondants, et fort étrangers à l'élégante versification de Colin d'Harleville.

P.

REPRISE DU *VIEUX CÉLIBATAIRE*

Pour la rentrée de Saint-Phal.

C'est un heureux sujet que celui du *Vieux Célibataire*; une intrigue où des valets jouent le principal rôle, sans sortir de celui que leur assigne leur condition dans la société et peuvent mettre ainsi en usage, d'une manière naturelle, tous les moyens d'intrigue permis à ces sortes de personnages, et qui révolteraient dans des gens d'une classe plus relevée, où ces valets peuvent employer et faire jouer pour leur propre compte les ressorts qu'il est ordinairement si ridicule de les voir mettre en mouvement pour le seul intérêt de leur maître, et où cependant ces intrigues tiennent tellement à l'intérêt du maître qu'elles attachent fortement, et se relèvent aux yeux du spectateur par le danger qu'elles font courir à des personnages intéressants, voilà ce qui se peut trouver tout naturellement dans la maison d'un vieux célibataire livré à ses domestiques. Une ancienne gouvernante qui veut se faire épouser, un intendant qu'elle trompe en se concertant avec lui pour tromper son maître; un neveu, des parents qu'ils veulent exclure, et les artifices mis en œuvre par ces fourbes, qui sont précisément les moyens dont on se sert pour les faire

échouer, c'est là un sujet riche et fécond, un sujet pris, comme les prenait presque toujours Molière, dans des mœurs réelles et dans les scènes de la vie domestique; enfin, le meilleur fonds de bonne comédie, à ce qu'il me semble, qui ait été trouvé depuis longtemps. Ceux qui ont prétendu que Colin d'Harleville était de l'école de Destouches, Lachaussée, etc., ont pris pour un choix de son goût la vocation de son talent, et n'ont pas fait attention que dans tous les temps, dirigé par Molière lui-même, Colin d'Harleville aurait été ce qu'il a été, un peintre vrai des mœurs sans être un peintre très comique du ridicule, et que son talent, pour n'être pas aussi saillant que celui des maîtres de l'art, n'en est pas moins tout à fait original, tout à fait à lui, entièrement pris dans la nature qu'il n'a peut-être pas profondément pénétrée, mais dont il ne s'est jamais écarté un instant. On voit seulement qu'il ne l'a observée que d'un côté. Presque toujours ses personnages sont honnêtes gens et même délicats; pourquoi pas? On en rencontre d'ainsi faits, on en peut même rencontrer beaucoup, pourvu qu'on sache les prendre dans leurs bons moments, et l'exagération en ce genre ne peut pas être dans la quantité, mais dans la qualité; il ne faut pas craindre qu'on nous montre trop d'honnêtes gens, mais seulement qu'on nous montre de trop honnêtes gens et c'est ce qui n'arrive point à Colin d'Harleville; l'honnêteté et la délicatesse de ses personnages ne passent pas cette mesure naturelle qu'on a l'habitude d'attendre des gens sur le compte desquels on n'a pas des données contraires; il ne les expose point à des occasions difficiles: rien n'empêche de croire qu'ils s'en tireraient, mais rien n'y oblige; et ce qu'ils ont de bonté, de

vertu, est toujours si bien ce qu'on croit pouvoir attendre et demander dans la circonstance où ils se trouvent, qu'on ne songe qu'à en jouir sans l'admirer et s'en étonner jamais. Ses valets, à qui il a donné, comme au reste de ses personnages, une physionomie qui lui était propre, ne s'élèvent au-dessus du ton général de leur condition que par ces sentiments honnêtes qui donnent toujours une sorte d'élévation à celui qui les exprime du fond de son cœur; mais ces sentiments honnêtes sont toujours de ceux que peut avoir un valet, ses idées ne sont pas au-dessus de son état; ce sont les idées bien plus que les sentiments qui distinguent les différentes classes, et les valets honnêtes et bornés de Colin d'Harleville sont bien plus naturels que ces valets à la fois si spirituels et si vils, sur qui roule l'intrigue d'un grand nombre de nos comédies.

Le *Vieux Célibataire* est la seule de ses pièces où l'on voit un personnage de cette classe sortir à la fois des idées de son état et de cette habitude d'honnêteté naturelle à tous les autres personnages du même auteur. Mais toujours fidèle à la vérité et à son penchant, Colin d'Harleville, en faisant de M^{me} Evrard une femme habile à démêler les sentiments de son maître et à en profiter, n'a rien montré qui ne fût très facile à concevoir dans une personne, en possession, depuis dix ans, de la confiance de ce maître, accoutumée à chercher le ton qui lui convient et les idées qui peuvent le frapper.

Dans cette espèce de société, que forme entre le maître et les domestiques, l'isolement d'un vieux garçon, une femme surtout, admise à plus de familiarité, disposée à plus de souplesse et de complaisance, de-

vient bientôt, et sans peine, ce qui faut qu'elle soit pour attacher, et s'élève bientôt, ne fût-ce que par imitation, à une délicatesse de manières à laquelle un homme parviendrait plus difficilement, parce qu'il faudrait qu'il en comprit l'avantage avant que de les adopter. Aussi est-ce à l'intendant Ambroise que Colin d'Harleville a conservé toute la rudesse d'un domestique brutal, avec l'arrogance d'un fripon sûr de son affaire, et accoutumé à ses succès. Mais encore, dans Ambroise et dans M^{me} Evrard, la duplicité, la fourberie ne se montrent qu'autant qu'il est nécessaire pour faire marcher la pièce et non pas pour peindre des caractères fourbes et faux. On sait bien ce qui en est, mais le soin de l'auteur n'est pas d'en faire ressortir les traits sur la scène. Tout ce qu'il a fallu à M^{me} Évrard d'artifices, d'infamies pour exclure le neveu de la maison, s'est passé dans l'avant-scène ; ici on ne voit plus qu'une gouvernante cherchant à se faire épouser par son vieux maître, et mettant en usage tous les moyens de séduction que peut avoir une femme, poussant cette séduction aussi loin que la décence peut le permettre sur le théâtre, sans que cependant la décence puisse s'en alarmer, parce qu'on ne craint rien au delà de ce qu'on voit, et qu'on sait très bien que l'unique intention de M^{me} Evrard est de se faire épouser ; ainsi, c'est un caractère vicieux peint, sinon avec toute la profondeur dont il est susceptible, du moins avec toute la vérité nécessaire et toute la délicatesse possible.

Ce n'est donc point dans une mauvaise école ou un faux système que Colin d'Harleville a pris les défauts qu'on peut reprocher à ses ouvrages ; ces défauts tiennent aux moyens qu'il était obligé de chercher

pour suppléer ce qui manquait à un talent charmant, la profondeur de l'observation. Elle ne sert pas seulement à rendre les caractères plus saillants, mais aussi à tirer de leurs différentes combinaisons des situations frappantes et bizarres, et c'est pour produire ces situations que Colin d'Harleville est obligé de chercher, dans des combinaisons romanesques d'événements, ce qu'il ne peut trouver dans celles des caractères. Ainsi c'est une supposition romanesque que celle de la situation d'Armand entré en qualité de domestique chez son oncle qui ne le connaît pas, et qu'on a prévenu contre lui; mais les effets qui en résultent sont du plus grand intérêt. Quoi de plus frappant, par exemple, que cette seconde scène qui sert d'exposition; et où M^{me} Évrard, sans le savoir, explique tous ses projets à celui contre lequel elle les dirige! Cela est dans le genre de ce que nous avons de plus heureux sur notre scène. On peut remarquer que la même situation qui, dans *l'École des Femmes*, est le résultat des idées bizarres d'Arnolphe, y est entièrement tournée à l'effet comique, au lieu qu'elle est ici destinée à produire l'intérêt.

Colin d'Harleville ne s'est jamais trompé sur le genre d'effet qu'il pouvait produire; c'est en ne cherchant rien et en se laissant aller à la nature de son talent qu'il en a tiré tout ce qu'on en pouvait attendre. Il était du petit nombre de ceux que trop de travail et peut-être les conseils auraient gâté, et pour qui la nature avait fait d'abord tout ce qu'elle pouvait faire.

P.

THÉÂTRE COMPLET

ET POESIES FUGITIVES DE J.-F. COLIN D'HARLEVILLE.

PREMIER ARTICLE

- C'est une chose singulière, et le sujet peut être, d'une étude utile pour l'art, que cette ligne de séparation si marquée qui se trouve entre les deux époques du talent de Colin d'Harleville, et fait de sa vie littéraire comme deux vies appartenant à deux ordres de choses différentes. Des pièces qui ont fait et qui soutiendront la réputation de Colin d'Harleville, la dernière le *Vieux Célibataire*, date de juillet 1789 ; la date en est remarquable et ne peut être contestée. Voici de quelle manière Colin lui-même, dans sa préface, raconte l'étrange histoire de la composition de cette pièce :

« En juillet 1789, je tombai dangereusement malade ; une fièvre brûlante, accompagnée de plus d'un accident, m'avait réduit à l'extrémité ; mon médecin et ma sœur chérie n'avaient presque plus d'espérance. C'est dans une telle crise que, plein de.... je ne sais quel Dieu, malade comme la Pythonisse, j'éclatai comme elle en un délire vague, obscur, mais moins extravagant peut-être. Enfin, de scène en scène, j'avais poussé la chose jusqu'à cinq actes ; le tout

sans rien jeter sur le papier. La joie que j'en ressentis ranima mes esprits. Une nuit, il m'en souvient, j'appelle d'une voix faible ma fidèle gouvernante ; je lui demande un bouillon que j'avale d'un trait : je me fais apporter encre, plumes, papier ; et assis sur mon séant pour la première fois depuis un mois, j'écris, j'écris toute la nuit. Le matin je me renfonce dans mon lit et me tiens coi tout le jour. De nuit en nuit je répète ce jeu ; et au bout de douze jours je dis à Andrieux : *Mon ami, j'ai fait une comédie en vers et en cinq actes.*

Cette comédie était le *Vieux Célibataire* recorrectée depuis, comme on le juge bien, refaite même à ce qu'il paraît dans quelques parties, mais sur le même plan. Colin, comme cela devait être, après un tel exploit retomba malade. Les corrections prirent ensuite sans doute du temps, la pièce ne fut jouée qu'en 1792 ; mais elle était née en 1789 ; elle tenait, pour les idées qui en avaient amené la conception, à un ordre de choses qui s'écroulait et qui n'en amenait pas encore un autre. On peut en dire autant de *M. de Crac*, représenté en 1791, qu'on ne regardera sûrement pas comme une des bonnes pièces de Colin d'Harleville, mais comme une charmante plaisanterie et qui tient encore à son bon temps. Cette première époque fut, comme on sait, entièrement marquée par des succès ; la seconde ne le fut guère que par des revers, ou du moins par des succès qui, accordés uniquement à l'auteur, prouvèrent qu'on ne pouvait rien faire pour l'ouvrage.

J'en excepte les *Querelles des deux Frères*, ouvrage qu'on pourrait en quelque sorte rapporter à la première époque, car il appartient totalement au genre

qu'avait alors adopté Colin d'Harleville, et dont il se trouvait si bien. Il réussit tant qu'il peignit la nature ; il échoua dès qu'il voulut peindre la société : *l'Inconstant, l'Optimiste, les Châteaux en Espagne*, etc. doivent leur mérite à l'imitation délicate de la nature, soit dans ses travers, soit dans ses faiblesses ou ses plus doux penchants. Des pièces moins connues que Colin d'Harleville a composées depuis, *les Artistes, les Vieillards et les Jeunes gens, Mœurs du jour, les Riches, Malice pour malice*, il n'y en a pas une qui n'ait pour objet de peindre les mœurs, ou le ton de la société qu'il avait alors sous les yeux, et ce n'est point la société que Colin d'Harleville était destiné à peindre ; ses observations portent plutôt au dedans qu'au dehors de lui-même ; il peint ce qu'il a senti plutôt que ce qu'il a vu, comme il semble l'avouer dans la préface de ses œuvres, en parlant du désir qu'il a de pouvoir mettre au jour quelques comédies, *que je sens*, dit-il, *que j'ai dans la tête, ou plutôt dans le cœur*. Et la preuve qu'il peignait ses personnages moins par le spectacle qu'ils lui offraient dans la société, que par les mouvements qu'il sentait en lui-même, c'est ce qu'il répondait au reproche qui lui était adressé de ne pas varier ses tableaux par quelques peintures de vice : *et comment voudriez-vous*, disait-il, *que je susse peindre un méchant homme !* Des sentiments doux, animés, égayés de la peinture de quelques innocents écarts de l'imagination, de quelques aimables bizarreries de caractère, voilà ce qu'il a présenté avec le plus de vérité, avec un charme inexprimable, avec tout l'intérêt que peut répandre un auteur sur ce qui est non pas seulement un jeu de son esprit, une production de son imagination, mais,

en quelque sorte, l'expression d'un sentiment personnel. Au lieu que le poète comique semble d'ordinaire animé contre son personnage principal de tout l'esprit que donne la malice pour rassembler les traits qui le feront paraître plus ridicule, Colin d'Harleville semble attaché de cœur aux siens ; on voit qu'il les ménage dans la peinture de leurs bizarreries, ou plutôt on voit que ces bizarreries lui plaisent en eux, tant il a soin de les présenter sous des formes séduisantes. Y a-t-il rien de plus brillant que le caractère d'Orlange dans les *Châteaux en Espagne* ? l'auteur y a mis tout son esprit, toute son imagination ; et ce personnage-là n'est qu'esprit et qu'imagination ; il n'a donc que ce que l'auteur a pris en lui-même. Y a-t-il rien de plus aimable que le caractère de Plinville dans *l'Optimiste* ? et à l'abandon, au laisser-aller que lui a donné son aimable auteur, ne serait-on pas tenté de penser qu'il a peint tout naturellement la disposition où il se trouvait quelquefois ? sa tristesse et l'ennui de Dubriage dans le *Vieux Célibataire* sont encore de ces tableaux qu'on peint d'après ce qu'on a senti ou ce qu'on peut sentir, et les autres personnages de la pièce sont plus d'imagination que d'observation. L'observation en tout se fait peu remarquer dans les pièces de Colin d'Harleville, si ce n'est celle qu'on peut faire sur soi-même. Il a fait usage de celle-là avec une naïveté qui lui donne souvent autant d'originalité que de grâce. Rien n'est original comme la nature prise sur le fait. L'originalité est ce qu'on trouve sans le chercher. Il faudrait le répéter beaucoup aux gens qui la recherchent. Rien n'en est plus loin que l'affectation, car ce qui est affecté est à coup sûr imité. Mais le naturel qui était, s'il est permis de

le dire, encore plus dans la vocation que dans le talent de Colin d'Harleville, qui tenait encore plus à son caractère qu'à son esprit, le rendit moins propre que personne à peindre les passions factices qui font le comique qu'on peut apercevoir dans la société. Il n'aurait pu les apercevoir parce qu'il n'était pas capable de les éprouver. Aussi, tant que la société ne lui offrit que des formes agréables, il n'alla pas plus loin, et n'imagina pas d'y chercher l'objet du ridicule le plus doux. Ce fut lorsque, bouleversée comme tout le reste, elle le choqua par des formes grossières ou des tableaux rebutants, qu'il crut y voir le sujet de tableaux frappants et qu'il se trompa. Avant la révolution, Colin d'Harleville aurait probablement fait de la société des tableaux trop doux pour être comiques ; depuis, il les fit trop rebutants pour être gais. Dix ans plus tôt, il n'eût pas cherché le ridicule sous une enveloppe qui devait lui plaire ; dix ans plus tard, il ne savait pas le trouver sous une enveloppe qui le blessait. Il ne pouvait peindre le vice que tristement, parce que le vice ne pouvait lui inspirer que de la tristesse. D'ailleurs, le vice ne peut être comique que lorsqu'il est forcé de se cacher, et d'emprunter les formes de la décence ; sa contrainte est alors risible. La bassesse et la grossièreté sont plaisantes, lorsqu'elles veulent se mettre au ton d'une certaine élégance répandue dans la société ; le Bourgeois gentilhomme n'est jamais si ridicule que quand il veut faire l'aimable avec Dorimène. Ce qui fait le comique du rôle de Turcaret c'est son embarras pour se mettre au ton de la baronne, qui le ruine et lui impose. Comment les Turcaret du temps de Colin-d'Harleville auraient-ils formé un pareil genre

de comique? Ils n'avaient à se contraindre pour personne ; ils n'avaient à s'élever au ton de personne, ils étaient les seuls distingués. Le caractère des mœurs qui dominait surtout au temps où Colin d'Harleville a fait ses dernières comédies, et qu'il a peintes dans *les Riches et les Mœurs du jour*, le caractère du ton de société qu'il a représenté dans *le Vieillard et les Jeunes gens*, était de ne reconnaître aucun frein, de ne s'astreindre à aucune bienséance. De telles mœurs pouvaient fournir à des satires et non à des comédies ; le spectacle du vice sans frein donne de l'humeur ; il n'y a que celui du vice gêné et contrarié qui fasse rire. D'ailleurs, c'est dans le débordement des mœurs qu'il devient impossible d'en faire une peinture générale ; quand tous les vices et tous les travers sont à l'aise, chacun prend le sien.

C'est alors qu'on peut faire des comédies de caractère, mais non la peinture des mœurs, puisqu'il n'y en a plus de généralement adoptées. Il faudrait faire autant de tableaux que de coteries ; et le moindre défaut des comédies où Colin d'Harleville a voulu peindre la société est de ne représenter que telle ou telle société.

P.

THÉÂTRE COMPLET

ET POÉSIES FUGITIVES DE J.-F. COLIN D'HARLEVILLE.

DEUXIÈME ARTICLE

Dans tout le théâtre de Colin d'Harleville, le *Vieux Célibataire* est, ce me semble, la pièce qu'on regarde assez généralement comme la meilleure. J'avoue que je ne puis partager cette opinion ; l'intrigue en est à la vérité plus forte que celle de ses autres pièces ; mais il ne faut pas croire que l'intrigue soit la partie essentielle d'une bonne comédie, à moins qu'elle ne serve à amener des situations comiques. Plusieurs des meilleures pièces de Molière sont faibles d'intrigue : une intrigue un peu forte tient presque toujours à des moyens romanesques, en général contraires à la gaieté. Il y a peu de gaieté dans le *Vieux Célibataire*, excepté dans la scène des cousins, et l'on n'y trouve d'intention comique que dans la scène où M^{me} Evrard, furieuse de l'intérêt que commence à prendre Dubriage à la jeune Laure et qu'il lui a marqué d'une manière si positive, est forcée, malgré son mécontentement, de se contraindre à la douceur pour ramener ce vieillard qu'elle vient d'irriter ; si cette contrainte était plus habituelle, si Dubriage était un vieillard bourru, chagrin, que, de son côté,

M^{me} Evrard passât sa vie, en le détestant et en enrageant, à se soumettre à tous ses caprices pour le captiver, il pourrait sortir de là des scènes comiques; mais à cela près de quelques petits moments d'humeur, Dubriage, doux et facile, se laisse mener comme un enfant. L'intérêt de la pièce se trouve du côté du pathétique, et son mérite, comme composition, tient à une grande vérité, à beaucoup d'adresse dans les moyens de séduction qu'emploie M^{me} Evrard, à un naturel parfait dans le caractère, le ton, l'ennui du *Vieux Célibataire*. Mais ce naturel n'est pas très piquant; j'aime mieux celui qui règne dans les *Châteaux en Espagne* et dans l'*Optimiste*. On a traité de visionnaire d'Orlange, le principal personnage de la première pièce; félicitons ceux qui l'ont jugé ainsi, leur imagination ne leur a jamais fait ni bien ni mal:

Qui ne fait châteaux en Espagne?

et à qui n'est-il pas arrivé de s'y laisser entraîner sur des sujets intéressants au point de leur donner, au moins pour un moment, la consistance de la réalité?

Il était, quand je l'eus, de grosseur raisonnable, dit la Laitière de Lafontaine, en parlant du cochon qu'elle doit acheter de la vente des poules qu'elle doit se procurer sur le prix de son lait; et les *Châteaux en Espagne* ne sont qu'une paraphrase pleine d'esprit et d'imagination de cette charmante fable; si on reprochait même à d'Orlange de dire ses rêves tout haut, le saut que fait Perrette au milieu de son futur troupeau et qui renverse le pot au lait, fondement de toutes ses espérances, peint assurément un degré d'illusion aussi fort que les monologues de

d'Orlange. Quant à l'*Optimiste*, s'il est vrai, comme l'assure Colin d'Harleville dans sa préface, que quelques personnes aient prétendu *qu'il n'était pas dans la nature, qu'il n'existait pas*, elles n'ont pu vouloir parler du caractère tel qu'il se présente lui-même, du moins dans la plupart de ses détails, de M. de Plinville, tel qu'il se montre dans ce qu'il dit et ce qu'il fait, mais probablement de ce caractère tel qu'il est présenté par d'autres personnages dans la même pièce et par l'auteur lui-même qui, dans ses préfaces veut attribuer cet *optimisme* ou plutôt cette habitude *d'être toujours content*, qui fait le caractère de M. de Plinville, à sa bonté, à sa bienveillance générale. Sans doute la bonté et la bienveillance peuvent accompagner un tel caractère, mais il n'en est pas le produit, du moins le produit soutenu. Il est certains moments, fréquents surtout dans la jeunesse, où l'âme adoucie par le bonheur, par le sentiment de la vie et de la force, se répand en une bienveillance générale, en une satisfaction qui se porte sur les choses comme sur les personnes, qui fait qu'on croit avoir des grâces à rendre à la fortune comme à ses amis, comme aux indifférents, comme à toute la nature ; dans cette disposition, tout est beau, tout brille de bonheur, l'aspect du malheur disparaît, s'adoucit par la consolation, ou se colore d'espérance. Mais cette disposition ne peut durer longtemps ; un chagrin, une maladie, la moindre contrariété est là tout près pour la faire cesser ; et la même sensibilité qui embellissait l'univers de nos impressions de bonheur, va l'attrister de celle de nos peines. La bonté contribuera à détruire notre illusion ; affligée du spectacle des maux qu'elle ne pourra soulager, elle

laissera difficilement à l'homme qui serait toujours conduit par elle l'habitude d'être toujours content. Pour conserver cette habitude, il faut nécessairement que la bonté, la sensibilité se taisent quelquefois ou du moins se laissent étourdir. M^{me} de Roselle, dans *l'Optimiste*, pour répondre au reproche qu'on fait à Plinville, que son optimisme,

A parler franchement, ressemble à l'égoïsme,

répond :

Mais s'il prend très souvent ses maux en patience,
Même gaïment, a-t-il la même insouciance
Quand il s'agit des maux et des revers d'autrui ?

Mais cela pourrait bien être. Son vieux domestique Picard le brusque, le gronde ; à la vérité Plinville prend cela avec une extrême bonté, mais avec peu de sensibilité ; car enfin Picard se plaint, s'afflige de son état de servitude, et M. de Plinville cherche à lui prouver qu'il est le plus heureux du monde. En tout cas, lui dit-il,

Sois content de ton sort, ainsi que moi du mien.

Ce n'est pas ainsi que la sensibilité partage les peines des autres, même celles qu'ils se font. Plinville a été tenté un moment de plaindre son ami Morinval dont l'humeur sombre n'envisage jamais les objets que du côté fâcheux ; mais il repousse bien vite cette triste pensée :

Il aime le chagrin, dit-il, et peut-être, ma foi,
Est-il à sa manière heureux autant que moi.

Sa fille Angélique est triste, tout le monde le voit,

lui seul ne s'en est pas aperçu, et ne peut voir dans sa tristesse, quand on lui en parle, que la rêverie d'une jeune fille à la veille de se marier. Lorsque sa femme, impatientée de lui voir supporter si tranquillement la perte de sa grange que le tonnerre vient de consumer, lui dit :

On dirait qu'il s'agit de la grange d'un autre.

Il répond :

J'aime mieux que le feu soit tombé sur la nôtre ;
Pour tout autre ce coup eût été plus fatal.

Il faut sans doute de la bonté pour trouver cette consolation ; mais ce que Plinville sent surtout, c'est le besoin de se consoler. Si, effectivement, le tonnerre était tombé sur la grange d'un autre, il aurait trouvé quelque autre motif pour en prendre son parti, et pour écarter une idée qui le chagrinerait. Un homme lui dit qu'il vient de gagner six cent mille francs au jeu ; M^{me} de Plinville demande :

Quel est celui qui perd une somme si forte ?

Bon, reprend son mari,

Bon, le connaissons-nous ? ainsi, que nous importe ?
Voyons celui qui gagne et non celui qui perd.

Ce seul mot contient le caractère de Plinville. Il veut voir ce qui lui plaît et se détourner de ce qui l'afflige ; voilà tout. Cependant Plinville n'est point un égoïste. L'égoïste a de véritables afflictions, celles qui le regardent personnellement ; il supporte très bien les peines des autres, mais non pas les siennes, et pour celles des autres, il n'a pas même besoin de

s'en consoler. Ce besoin, chez Plinville, est l'effet d'une sorte de crainte de la peine et de ce même goût pour le repos qui lui fait toujours céder à sa femme. Il peut être, chez quelques âmes naturellement fortes, la suite des ébranlements violents que leur ont fait éprouver les passions; l'effroi que leur cause le mouvement, aidé d'une sorte d'abattement et de faiblesse produite par la fatigue, peut leur faire éviter, autant qu'il est en leur pouvoir, toute sensation forte et pénible; mais ce pouvoir elles ne l'auraient pas longtemps; la douleur est un ennemi qu'elles fuient parce que, s'il les saisit, il s'en rendra tout à fait maître. Un homme tel que Plinville pourra toujours lui échapper; une sensibilité peu profonde mais expansive, point de passions, des goûts assez multipliés et assez légers pour que l'un puisse distraire de l'autre; de la mobilité dans l'esprit, et peu d'activité dans l'imagination; point de volonté assez ferme pour être contrariée par un obstacle; point de réflexion assez profonde pour être attristée par la crainte; voilà les auxiliaires de l'*optimisme*; composé de qualités négatives, il ressemble beaucoup à un défaut, défaut aimable, mais réel, si on le considère dans ses effets! C'est ce que je ferai dans un autre article.

P.

THÉÂTRE COMPLET

ET POÉSIES FUGITIVES DE J.-F. COLIN D'HARLEVILLE.

TROISIÈME ARTICLE

... Strength of mind is exercise not rest :
The rising tempest puts in act the soul ;
Parts it May ravage, but preserves the whole.
(Pope, *Essay on man*).

« La force de l'esprit se montre dans l'exercice, non dans le repos : la tempête, en s'élevant, met l'âme en action ; elle peut ravager quelques parties, mais elle fait la sûreté de l'ensemble. »

C'est par la douleur, au moral comme au physique, que nous sommes excités à repousser ce qui peut nous nuire ; quel motif d'action, quelle raison pour se défendre reste-t-il à celui qui, comme l'Optimiste, par la mobilité ou la mollesse de ses sensations, a trouvé moyen d'échapper à la douleur ? S'il est seul au monde, nul inconvénient ; quelque malheur qu'il puisse s'attirer par sa négligence à prévoir le mal, peu importe, puisqu'il a dans son caractère un moyen de se soustraire à la peine ; il ne sera qu'un être inutile, parce que celui qui n'a rien à craindre, ni rien à désirer, n'a aucun motif pour agir. Cependant, s'il est heureux, cela suffit tant qu'il est seul ;

mais qu'il soit père de famille, chargé de la destinée de quelques autres, mettez un seul être dans sa dépendance, ce sera un être sans appui, sans secours, sans sauvegarde, car la tendresse ou la sollicitude de l'Optimiste n'ira pas jusqu'à s'inquiéter pour un autre plus qu'il ne s'inquiète pas pour lui-même; sa tendresse sera comme sa vertu,

Contracted all, retiring to the breast,

toute resserrée, retirée dans son cœur, qu'elle occupe agréablement, mais sans produire au dehors aucune action; il la réserve pour son bonheur, et le soin qu'il prend pour qu'elle ne lui donne pas autre chose que du bonheur peut devenir la somme du malheur des autres.

...Chez vous on pille, on pleure, on gronde,
Vous trouvez tout cela le plus joli du monde,

dit Picard à M. de Plinville. Voilà assurément une maison bien ordonnée; mais cela doit être ainsi, et M^{me} de Plinville n'a pas trop de tort de gronder habituellement son mari; il est vrai qu'elle y met un peu d'humeur; mais en conscience le moyen de n'en pas avoir contre un homme qui, en laissant tout aller comme il plaît à Dieu, est toujours sûr que tout ira bien, et sans se donner la moindre peine, ne doute pas qu'il ne se tire toujours d'affaire. Pour une maîtresse de maison, à moins qu'elle n'aime par-dessus tout à faire sa volonté, je ne crois pas qu'il puisse y avoir rien de plus impatientant qu'un maître de maison optimiste. Mais encore, quand on commande, a-t-on besoin de trouver dans ceux qu'on emploie assez d'énergie pour obéir. Si le projet de Colin

d'Harleville avait été de peindre le caractère *de l'Optimiste*, non dans ses effets sur le personnage, mais dans ses effets sur la situation et sur ce qui l'environne, c'était là ce qu'il fallait lui opposer, une personne active, agissante, voyant et prévoyant toujours le mal, mais pour le réparer, et non pas, comme Morinval, simplement pour s'en plaindre ; car Morinval n'est pas l'opposé de Plinville, c'est une modification différente et beaucoup moins aimable d'un caractère également sans force et sans activité. Plinville ne veut pas voir le mal possible, de peur d'avoir à le craindre ou à l'éviter ; Morinval veut le voir inévitable pour n'avoir pas à le combattre. Assez grand est le nombre des gens qui, si on leur dit que le feu est à leur maison, aimeront mieux s'arracher les cheveux en criant qu'elle est brûlée, que de prendre la peine d'y porter un seau d'eau. Voilà quel est Morinval, et voilà quel doit être l'homme *toujours mécontent* ; il ne doit pas se donner plus de peine pour éviter d'un côté le malheur, qu'il est sûr de trouver partout, que l'homme *toujours content* n'en doit prendre pour chercher le bonheur qui ne peut lui manquer, et l'on pourrait très aisément les montrer arrivant tous deux, par des routes contraires, aux mêmes résultats de l'indolence.

Mais ce n'était pas le plan de Colin d'Harleville ; un pareil plan n'eût même pu convenir à la nature de son talent. Il savait peindre, comme je l'ai dit, ses personnages, plutôt leurs mouvements personnels que leur effet dans la société, parce que c'était ce qu'il savait le mieux observer ; il ne faisait point sortir des caractères mêmes ces situations qui, en se contrariant, se mettent en jeu d'une manière plus frap-

pante. Son imagination brillante et féconde plutôt que forte, étend ses sujets sans avoir besoin de les approfondir, et c'est sans creuser bien avant qu'il découvre une mine abondante qui n'a pas besoin d'être enrichie par les situations. Ainsi, dans les *Châteaux en Espagne*, c'est l'homme aux châteaux qu'il nous peint et non les situations bizarres, les embarras comiques, les méprises risibles où pourrait le faire tomber sa manie. De même dans *l'Inconstant*, le caractère seul est peint et rien de ce qui en résulte; l'Inconstant n'a que la peine de changer d'avis, il ne s'ensuit pas pour lui le plus petit inconvénient. Dans cette dernière pièce, la première de l'auteur, et où s'annonce le talent de Colin d'Harleville, peut-être est-il tombé dans le même inconvénient que dans *l'Optimiste*; en peignant un caractère réel il n'en a pas assez cherché, ni par conséquent indiqué la véritable source. La cause de l'inconstance n'est pas la même chez tous les hommes atteints de ce défaut. L'un, emporté par une imagination vive, toujours frappé des charmes d'un nouvel objet, attiré vers celui qui se présente avant d'avoir épuisé les plaisirs que lui promettait celui qu'il oublie, n'a pas assez de temps et de vie pour toutes les impressions qu'il est capable de recevoir. Il voudrait quelquefois jouir à la fois des plus beaux objets; il a peine à quitter l'un, même en voulant s'élançer vers l'autre; et si, pour lui, un plaisir peut être troublé, c'est par les regrets qu'il sent pour un autre plaisir. Cette sorte d'inconstance est, en général, celle des femmes et des jeunes gens; elle peut, avec l'âge, se ralentir et se fixer: l'autre que l'âge augmente, qui en est même quelquefois le produit, au lieu de tenir à la multiplicité des

goûts, tient à un penchant au dégoût, à une langueur de cœur et d'imagination qui laisse, pour ainsi dire, tomber les plaisirs avant d'en avoir tiré ce qu'ils peuvent donner, qui les cherche par désœuvrement, et les quitte par lassitude. L'ennui est, dans cette sorte d'inconstance, le précurseur de tous les changements; au lieu que dans l'autre le plaisir en est le seul mobile; là, les goûts multipliés, pressés l'un sur l'autre, ravissent de force, chacun à leur tour, une place qu'on ne leur laissera pas longtemps : ici des goûts rares arrivent lentement pour occuper pendant peu d'instant une place depuis longtemps vide. *Life languishes in the hands of the idle*, dit Blair (la vie languit entre les mains de l'oisif); c'est entre les mains de cette sorte d'inconstant qu'elle languit dans une intensité d'âme qui lui ôte les neuf dixièmes de son intensité, tandis que l'autre inconstant la décuple par ses goûts oisifs et ses sentiments toujours animés.

Colin d'Harleville a réuni dans son *Inconstant* les mouvements appartenant à deux genres d'inconstance.

Tantôt amoureux passionné d'une femme, il la quitte au plus fort de son amour pour une autre qui le séduit, y revient avec transport dès qu'il la retrouve, et au moment d'être heureux, l'abandonne pour une troisième : c'est l'*Inconstant* actif. Tantôt il rompt un mariage qu'il a désiré avec ardeur, uniquement parce qu'il a changé d'avis sur le mariage; il quitte un état dans lequel il s'était précipité avec engouement, uniquement parce qu'il l'ennuie, et avant qu'un autre état ait commencé à le séduire. Il s'ennuie dès qu'il est un instant à la même place; il chasse

son valet parce qu'il est ennuyé de l'avoir; il quitte le service parce que, dit-il,

Je ne pouvais jamais regarder sans dépit
Mille soldats de front, vêtus du même habit,
Qui, semblables de taille ainsi que de coiffure,
Étaient aussi, je crois, semblables de figure.

Ce besoin de variété est de l'*Inconstant* ennuyé; l'autre ne désire un objet nouveau qu'au moment où il le voit; jusque-là il est content de ce qu'il possède. Le goût de l'*Inconstant* pour les voyages vient de ce qu'en voyageant,

On ne revoit jamais ce qu'on a déjà vu.

Cette aversion pour ce qu'on connaît est le signe le plus marquant de ce même caractère d'inconstance, que cependant Florimond dément par son activité. Ce mélange des deux caractères fait qu'avec beaucoup de détails naturels, l'*Inconstant* manque quelquefois de vérité. Mais, comme dans les autres comédies de Colin d'Harleville, ce qui peut manquer à l'ensemble disparaît sous ces détails si souvent remplis de charmes et toujours rendus dans un style élégant, pur, facile, toujours animés d'un sentiment si doux et si honnête, que ceux même qui aimeraient peu le genre du talent de Colin d'Harleville ne pourraient se défendre d'une sorte d'affection pour sa mémoire.

P.

LE MARIAGE DE FIGARO

Il y a des gens contre lesquels on ne peut jamais se fâcher tout à fait. Lors des premières représentations de *Figaro*, trop jeune encore pour qu'on me permit d'y assister, je ne vis point cette pièce. La révolution vint, j'eus tout autre chose à faire que d'aller voir *Figaro*; la révolution passée ou à peu près, je me trouvai, sans l'avoir vu, dégoûté de *Figaro*. Le faux esprit, l'esprit de licence qui avait dicté cet ouvrage, et me paraissait avoir fait son succès, me donnait de l'humeur. Je me disais : C'a été une mode de circonstance ; les circonstances sont changées, la mode passée, on ne donnera plus guère *Figaro*; on n'ira plus et je n'irai pas le voir. Eh bien, on vient encore de redonner *Figaro*; on y est allé comme à l'ordinaire; j'y ai été afin de voir pourquoi on y allait; *j'ai vu, j'ai ri, me voilà désarmé*. Je crois que d'autres, en pensant comme moi, feront de même; que ce mouvement, cette vie, cette verve de gaieté, d'originalité, qui brille partout, sort de partout, occupe à la fois l'imagination, éblouira toujours au théâtre les yeux et les oreilles sur les énormes défauts de cette pièce, et entrainera la foule, honteuse peut-être d'aller, de rire et d'applaudir à un véritable-

ment mauvais ouvrage, comme autrefois les gens de goût y allaient, tâchaient sans doute de n'y pas applaudir, mais étaient bien forcés de s'y amuser.

Au milieu de la ferveur des premières représentations de *Figaro*, l'académie française tint une séance publique pour la réception de M. de Montesquiou. Le roi de Suède y assistait ; le directeur de l'académie, chargé de répondre à M. de Montesquiou, se trouvait être le même qui, en qualité de censeur des théâtres, avait constamment refusé d'approuver la représentation de *Figaro*. C'était l'occasion de soutenir devant un prince étranger l'honneur des lettres françaises, et de protester publiquement contre le dangereux succès d'une nouveauté scandaleuse.

Après avoir fait remarquer que « *Molière composait ses comédies en observant tout le monde, et que la plupart des poètes modernes peignent le monde d'après les comédies ; que d'autres prétendent imiter Molière en nous offrant ces intrigues péniblement compliquées qui furent les premiers essais du génie dans l'enfance de l'art mais qui ne prouvent aujourd'hui que le défaut du génie.* » N'est-il pas permis de craindre, ajoutait le directeur de l'Académie, que par un abus toujours croissant, on ne voie un jour avilir le théâtre de la nation par des tableaux de mœurs basses et corrompues, qui n'auraient pas même le mérite d'être vraies ; où le vice sans pudeur et la satire sans retenue n'intéresseraient que par la licence, et dont le succès, dégradant l'art en blessant l'honnêteté publique, déroberait à notre théâtre la gloire d'être, pour toute l'Europe, l'école des bonnes mœurs comme du bon goût ? »

L'application n'était pas difficile à sentir ; elle fut saisie avec d'autant plus de chaleur qu'on en avait davantage à aller applaudir l'ouvrage qui en était l'objet. En mal comme en bien, nous aimons qu'on nous parle des gens de notre connaissance. Le roi de Suède, après la séance, remercia le directeur de l'Académie des choses flatteuses que celui-ci lui avait adressées, loua son discours, et en particulier la justice sévère qu'il avait faite de *Figaro*. Puis s'interrompant, *il faut*, dit-il, *que je vous fasse ma confession, j'y vais ce soir pour la troisième fois.* — *Beau fruit de mon sermon*, dit en riant l'académicien ; et il pensa sans doute que le sermon n'en était que plus nécessaire.

En ne considérant *Figaro* que par rapport à l'effet théâtral, son grand défaut, c'est le défaut de naturel. *Les mœurs corrompues* qu'on y voit représentées *n'ont pas même le mérite d'être vraies*. Pas un caractère qui soit entier, soutenu, pas un personnage qui ne se transforme et ne se contredise à chaque instant. L'auteur, comme son *Figaro*, sacrifiant toujours au moment présent, donne à chacun de ses acteurs le caractère qui convient à l'effet qu'il veut leur faire produire dans l'instant et la scène finie en prépare une nouvelle où il leur distribue à chacun comme un nouveau rôle. Ainsi une Marceline, présentée d'abord comme une espèce de furie, devient sur-le-champ, quand le besoin l'exige, non seulement la plus tendre des mères, mais des belles-mères. Ainsi cette comtesse, *si noble, si imposante*, montrée dans une partie de la pièce comme une femme respectée, qui se respecte, est dans deux ou trois scènes absolument le contraire. Tantôt honteuse d'une faiblesse qu'elle

n'ose avouer, tantôt trompant avec audace son mari, par une feinte colère et des soupçons trop bien fondés. Quant au page, on ne peut lui reprocher de n'être pas assez naturel. On a peint quelquefois au théâtre des libertins; mais le libertinage des gens du monde est toujours mêlé d'un travers d'esprit qui en fait le trait caractéristique, et sert en quelque sorte de voile à ce qu'il a de plus choquant. On peut dire au théâtre sans que personne s'en formalise, ces vers du *Méchant* :

Les belles tous les jours vous trompent, on le leur rend,
On se prend, on se quitte assez publiquement
Les maris savent vivre et sur rien ne contestent;
Les hommes s'aiment tous; les femmes se détestent;
Mieux que jamais enfin, c'est un monde charmant.

Rien de plus indécent, sans doute, que le genre d'amusement dépeint dans ces vers, cependant rien d'indécent dans les idées qu'il fait naître; l'esprit; frappé d'abord de l'immoralité, s'y arrête et ne va pas jusqu'à l'indécence. De même dans ces vers d'une philosophie cynique, qui n'est pas tout à fait aussi nouvelle en France qu'on pourrait le croire, car ils datent du *Roman de la Rose* :

.... Nature n'est pas si sotte
Qu'elle fasse naître Marotte
Tant seulement pour Robichon,
.
Ni Robichon pour Mariette,
Ni pour Agnès, ni pour Pérette;
Ainsi nous a fait beau fils, n'en doutés,
Toutes pour tous et tous pour toutes.

Il n'y a là que la raison de choquée; mais quand Chérubin dépeint la nature des émotions que fait

naître en lui l'idée d'une femme, émotion que ne refroidit pas même l'aspect de Marceline, sans pédanterie cette peinture fait mal au cœur et rend bien plus avilissant le goût de la comtesse pour ce mauvais sujet. Mais encore quelle est l'espèce de ce goût? est-ce une fantaisie d'une femme corrompue? Mais la comtesse n'est point cela; elle se dit *femme d'honneur*, on le lui accorde. Elle se borne à vouloir conserver le ruban qu'il a porté, s'en repent et le sacrifie. Est-ce le commencement d'un sentiment plus tendre? Mais un tel sentiment inspire de la retenue, ne fût-ce que par l'importance qu'il donne à l'objet qu'on aime. Si Chérubin est un enfant qu'elle habille et déshabille comme une poupée? Si c'est un homme, quelle scène et quelle femme? Et puis cette comtesse qui veut habiller son amoureux en femme, qui, pour qu'il soit plus à son gré, veut *lui donner un air plus féminin*, franchement cela implique contradiction. Il y en a bien d'autres dans le rôle de Figaro, c'est d'un bout à l'autre une inconséquence perpétuelle. Ce caractère m'a fait naître quelques réflexions sur le genre de comédies d'intrigue. Ce sera le sujet d'une première lettre. J'y pourrai dire encore du mal de *Figaro*. Cela n'empêche pas qu'il m'ait amusé. *Ma remarque subsiste.*

LA MÈRE COUPABLE

On accuse d'immoralité les pièces de Beaumarchais. On a vraiment bien tort; elles ont une indécence qui les en sauve. Un spectacle immoral serait celui qui ferait voir le bonheur dans le vice ou présenterait avec une sorte de séduction pour l'imagination ou la sensibilité des faiblessés coupables et dangereuses. Mais l'imagination ne peut être séduite, quand elle est révoltée, et la délicatesse effrayée fait fuir bien vite les prestiges que pourrait faire naître la sensibilité. Elle est touchante sans doute cette comtesse Almaviva, qui, par un seul instant de faiblesse, a empoisonné une vie de vertus. Il pourrait y avoir de l'inconvénient à nous trop montrer ces vertus qui ne nous laissent plus de sévérité contre sa faute; mais on a eu soin de détruire ce charme dangereux. Dès le premier instant, les détails de sa faiblesse, ces calculs révoltants que nous expose et nous répète le comte pour motiver sa jalousie, jettent sur elle un vernis d'opprobre que ne pourrait plus effacer même la vertu. Son malheur eût-il été totalement involontaire, sa personne est profanée par ces odieuses révélations et ne peut plus se sauver d'un senti-

ment de dégoût. On ne calcule pas assez l'effet que produit sur le spectateur cette réunion de spectateurs témoins comme lui de ce qui se passe, et de la différence qui existe entre la manière dont il sentirait la même chose, montrée à lui seul ou présentée en si nombreuse compagnie. Qu'on en prenne pour exemple toutes ces petites gaietés de famille du *Philosophe sans le savoir*, cette fille qui se déguise pour faire une niche à son père, et se fait annoncer M^m° la marquise ; la scène qui s'ensuit, la leçon du père là-dessus, et tous ces détails enfantins pourraient amuser en particulier chacun des spectateurs, s'il se trouvait dans une famille où il en fût le seul témoin comme ami de la maison ; mais il regarde autour de lui, il voit une salle pleine de gens assemblés pour écouter ces puérités, et trouve tout cela bien ridicule en si nombreuse compagnie. De même si on ne disait qu'à lui les secrets de la comtesse, il pourrait sentir encore pour elle cette sorte de respect qu'inspire même au confident de ses fautes secrètes celle qui, par une sévère décence, a su se faire respecter du public, et qui n'a fait rougir personne des égarements de sa vie. Mais c'est aux regards de tous qu'on étale sa honte ; déshonorée aux yeux de ce grand nombre de témoins qui en écoutent comme lui la confidence, elle n'est plus pour lui qu'un objet de scandale.

Si d'ailleurs vivant, comme elle le fait depuis vingt ans, dans la prière et dans les larmes, cette femme malheureuse était environnée d'objets analogues à la disposition actuelle de son âme, la sévérité d'un pareil tableau pourrait éloigner les idées trop promptes à se présenter avec elle. Mais autour d'elle

tout respire le désordre des mauvaises mœurs. Ce fils, preuve vivante de sa faute, et que, malgré ses remords, elle ne se reproche pas une seule fois d'introduire dans la maison de son mari ; dont elle célèbre la fête qui est en même temps son jour de naissance, avec un sentiment qui n'annonce pas du tout le regret de l'avoir mis au monde ; dont elle ose même reprocher à son mari, avec une hardiesse inconcevable, de ne pas sentir le mérite et de rebuter la tendresse ; voilà sans doute ce qu'il y a de plus révoltant dans sa situation, et de plus inexcusable dans sa conduite. D'un autre côté, son mari élevant dans sa maison une fille que lui ont donnée d'autres amours : secret que la comtesse apprend avec une telle joie et un tel soulagement qu'il semble, en vérité, qu'il ne lui manquât que ce moyen d'arrangement pour être tout à fait à son aise avec le comte et pour lui dire, suivant l'expression vulgaire : *passer-moi la rhubarbe, et je vous passerai le séné*. Enfin cette Suzanne si avant dans la familiarité et la confiance de Bejears, qui lui dit qu'il n'a *jamais véritablement aimé qu'elle*. Bejears, en lui parlant de cet amour, n'a l'air ni suppliant, ni incertain : d'ailleurs Suzanne doit avoir au moins quarante ans, et le ton de Bejears avec elle est celui d'un ancien attachement ; cela est au point que Figaro, avec qui elle est pourtant d'intelligence pour feindre de l'attachement pour Bejears, en a un moment quelque inquiétude et se demande : *aurait-il donc des raisons d'être sûr d'elle ?* Serait-ce donc une manière que l'auteur aurait prise pour nous insinuer que cela pourrait bien être ? Je ne sais ; mais dans un moment où Suzanne accuse Bejears auprès de la comtesse, celle-ci lui dit : *J'ai*

vu le temps où tu lui rendais plus de justice. Suzanne ne répond rien, et il m'a paru qu'elle baissait les yeux : en vérité, à cette pièce-là on ne peut avoir que de mauvaises pensées.

Tel est entre mille autres inconvénients, celui d'ôter à l'amour ce voile de pureté dont il est assez généralement convenu de l'envelopper au théâtre, et qui fait supporter ses démarches les plus inconvenantes, parce qu'elles ne conduisent jamais l'imagination jusqu'à un certain point. Molière s'est permis de le franchir ; mais il a environné cette licence de tant d'idées comiques, que l'imagination ne saisit de ses tableaux que la gaieté, et ne s'arrête pas sur des idées d'un autre genre. Mais dans les peintures plus sérieuses de l'amour, débarrassez l'imagination des spectateurs de cette retenue à laquelle on l'a accoutumée, et qui borne les faiblesses de cette passion à ce qu'elle en avoue, et nous n'aurons pas une comédie, peut-être pas une tragédie dont la représentation soit supportable ; Hermione, Bérénice, Ariane, ne seront pas plus à l'abri des malignes interprétations que Céliante, Célimène, ou telle autre coquette que vous voudrez choisir.

Il me semble, au reste, que tous les genres de dégoûts sont réunis dans cette pièce. Tartufe est un saint auprès de Bejears, et ses fourberies, ne tombant que sur un homme qui s'aveugle à plaisir, font rire de la duperie de la victime, et permettent de rire des artifices du trompeur. Mais ici, c'est une femme malheureuse, désespérée, dont Bejears déchire le cœur par sa feinte austérité. C'est pour réussir dans les plus affreux projets qu'il exige d'elle un sacrifice qu'exige en effet la vertu, celui des lettres de son

amant, et il rend en ce moment la vertu odieuse en s'en faisant l'interprète. Ajoutez à cela que cette malheureuse qu'il effraie d'un Dieu auquel il ne croit pas, et qui croit entendre la voix de Dieu quand c'est un scélérat qui lui parle, produit à la fois un effet de pitié et de ridicule. Pour concevoir le sentiment d'un personnage, il faut que nous le partagions, que son erreur soit la nôtre, et que la même cause agisse en même temps sur nous et sur lui, et nous sommes tentés de rire de celui qui se laisse effrayer d'un masque derrière lequel nous voyons la figure. Mais ce qui me paraît le comble du ridicule, c'est ce comte Almaviva, qui a passé sa vie à séduire des femmes et des filles, et qui s'avise, pour la première fois, qu'une femme qui a eu une faiblesse peut n'être pas *une méchante femme* ; que l'homme qui l'a rendue coupable a pu n'être pas un *méchant homme*. Il est si content de cette découverte qu'il le répète plusieurs fois dans la pièce ; mais il lui a fallu vingt ans pour le deviner, et encore ne s'en est-il douté qu'en lisant la lettre qui lui prouve l'infidélité de sa femme, et où il est étonné de trouver des remords. Il n'avait pas non plus imaginé cela. Aussi lorsque l'effet terrible qu'a produit sur elle l'explication très brutale qu'il a avec elle, l'a convaincu de la force de ces remords, il est à genoux devant ses vertus dont il enrage, parce qu'elles lui ôtent les moyens, depuis vingt ans, de la pouvoir convaincre d'infidélité. Ce qu'il y a de vraiment curieux, c'est le style de cette pièce ; depuis celui de la comtesse, qui prie Dieu de lui accorder un *généreux pardon*, jusqu'à celui de Bejears, qui veut faire éclater sa joie pendant qu'il est seul, de peur que la *fougueuse* ne l'étouffe ; et

jusqu'à celui de Figaro, où l'on retrouve le goût de Figaro, perfectionné par le goût révolutionnaire, ce qui compose bien le jargon le plus baroque et le plus inintelligible qu'il soit possible d'imaginer. On va pourtant toujours à cette pièce ; mais je ne crois pas qu'on y aille encore longtemps ; une sorte d'intérêt de curiosité n'empêche pas que la froideur de l'ouvrage ne se fasse sentir ; on applaudit peu. A la vérité, le succès de la terrible scène du quatrième acte est toujours marqué, dit-on, par des évanouissements. Une odeur d'éther qui s'est répandue hier dans la salle a prouvé que cette scène produisait son effet ordinaire. Il est sûr que les acteurs la rendent avec tout le talent possible, que le jeu et l'évanouissement de Mme Talma sont d'une vérité effrayante ; que les cris de douleur d'Armand sont terribles, et que, si on pouvait croire à cette douleur, à cet évanouissement, il y aurait de quoi fendre l'âme ; mais tout cela est amené par des moyens si faux, si puérils, si mesquins, qu'il n'y a aucune espèce d'illusion et qu'à moins d'une disposition particulière à l'évanouissement, je ne conçois pas qu'on éprouve d'autre sentiment que celui d'un spectacle désagréable dont la cause ne vous intéresse pas.

P.

REPRISE DES *MARIONNETTES* DE PICARD

PREMIER ARTICLE

On a repris hier les *Marionnettes*, on jouait les *Ricochets*, on a fini par le *Mariage des Grenadiers*. Picard faisait les frais de la représentation et j'ai remarqué que nos moralistes faisaient les frais des pièces de Picard, *comme l'âme décharge ses passions sur des objets faux quand les vrais lui défont*. C'est le titre d'un chapitre de Montaigne, ce pourrait être celui des *Ricochets*. M^{me} de Mirecourt qui maltraite son amant parce qu'elle a perdu son chien ; l'amant qui brusque son protégé parce qu'il a été maltraité par sa maîtresse ; le protégé qui gronde son valet de chambre ; le valet de chambre qui chasse le jockey ; et le pauvre jockey qui, désespéré de ne pouvoir s'en prendre à personne, déchire dans un mouvement de colère la cravate qu'il a reçue de sa maîtresse, semblent destinés, tout autant que le chapitre de Montaigne, à prouver cette vérité de morale si constante qu'elle est presque une loi physique.

La Rochefoucauld a dit : « Le premier mouvement de joie que nous avons du bonheur de nos amis, ne vient pas toujours de la bonté de notre naturel, ni de l'amitié que nous avons pour eux ; c'est le plus souvent un effet de l'amour-propre qui nous flatte de l'espérance d'être heureux à notre tour, ou de re-

tirer quelque utilité de leur bonne fortune. » Cette maxime est aussi la morale de la pièce des *Marionnettes*, et paraît avoir fourni l'idée de quelques-unes de ses plus jolies scènes. Cependant

Les vers ne sont faits que pour rire,
Non pour aux mœurs autrement nous instruire...

a dit un ancien comique. Il est sûr qu'il faut d'abord rire à la Comédie. *La bonne casse est bonne*, disait le malade imaginaire; de bonne morale est aussi bien bonne, mais ce n'est pas surtout par le plaisant qu'elle se recommande. Elle apprend bien sur quels points les hommes peuvent se rendre ridicules, en montrant de quelles passions ils peuvent être dupes; mais montre-t-elle comment ils s'y prennent; apprend-elle à les montrer aussi ridicules qu'ils peuvent être? Oh! que non; il faut les avoir vus, entendus eux-mêmes; ils ont là dessus des secrets qu'on ne pourrait jamais imaginer, et ces secrets tiennent au caractère particulier de chacun, à une combinaison bizarre de ses passions, de ses idées, de ses intérêts, de sa situation; combinaison qui ne peut exister aussi parfaite, aussi entière qu'il le faut, pour produire le vrai comique, que dans quelque individu à part. C'est donc sur un seul homme que s'exerce le peintre de caractère, sur un individu choisi, remarquable dans son espèce, non pour aucun trait qui l'en éloigne, mais, au contraire, parce qu'il porte à un plus haut degré que tout autre les traits qui la caractérisent. L'auteur comique, qui s'est proposé le développement d'une idée morale, ne peindra jamais qu'un travers commun à tous les hommes, de quelque caractère qu'ils pussent être; car la morale est faite pour s'appliquer

à tous les hommes en général, comme la Comédie pour en faire ressortir un en particulier. Ainsi, l'auteur qui, au lieu de se frapper d'un caractère particulier, prendra une idée morale pour base de sa pièce, s'il est doué de l'esprit d'observation, trouvera facilement l'application du principe qu'il veut mettre en action; mais il ne la cherchera que dans les caractères communs, car il veut peindre les hommes comme ils sont tous et ainsi il s'interdira les grands traits de comique qui sont l'effet des passions poussées au dernier degré d'aveuglement, et qui, par conséquent, ne peuvent appartenir à la majorité des hommes; car il y en a très peu que la passion pousse au dernier degré même d'absurdité. La plupart des hommes *s'entrevoient*, comme le dit M. Necker de quelques sots; il y en a très peu d'assez complètement dupes d'eux-mêmes pour être complètement comiques; car il n'y a que ceux-là qui le soient. Si au lieu de s'attacher à mettre en lumière cette idée morale de l'attachement de tous les hommes à leur intérêt personnel, il s'était proposé seulement de mettre en action le caractère si heureusement conçu de ce Marcellin, espèce de philosophe enrichi qui cède insensiblement à l'enivrement de la fortune, toujours en croyant se conserver ferme dans ses principes, il aurait tiré sans doute de ce caractère un comique bien plus saillant; car il aurait disposé tous les personnages de sa pièce de manière à ce qu'ils contribuassent à faire ressortir le caractère principal, en le laissant, pour ainsi dire, isolé par une passion, une manie, un penchant qui contrarie tous les autres, et que les autres s'occupent à contrarier; au lieu de cela, en les employant tous à prouver une même vé-

rité morale, en les faisant marcher tous dans le même sens, dans la même route, ils s'éclipsent, s'affaiblissent mutuellement ; aucun caractère, aucune passion ne peut s'y montrer dans toute son énergie, parce qu'aucune ne rencontre d'obstacle. Si l'auteur du *Tartufe* avait conçu sa pièce dans l'intention de développer une idée morale, comme les *dangers de l'engouement* ou quelque autre de ce genre, et que, par conséquent, pour le faire ressortir sous différentes faces par le secours des différents caractères, il eût fait partager à tous ses personnages l'engouement d'Orgon pour le Tartufe, il en pourrait résulter des tableaux gais et plaisants, mais tous ces personnages réunis ne présenteraient pas le caractère de l'engouement d'une manière aussi forte, aussi comique que le seul Orgon résistant aux représentations de toute sa famille, au désespoir de sa fille, à l'évidence ; que M^{me} Pernelle, qui n'est en quelque sorte que la continuation et le complément du caractère d'Orgon, et qui ne paraît même pas sur la scène tant que ce caractère est en jeu, mais seulement lorsque Orgon désabusé devient lui-même le personnage le plus propre à faire ressortir par la contrariété l'entêtement de M^{me} Pernelle ; tant Molière a eu soin de montrer son principal caractère séparé de tout ce qui l'entoure. Ici c'est tout le contraire. *On se rassemble autour du riche, a dit Sénèque, comme autour d'un lac, pour y puiser et le troubler.* C'est le tableau que présente la pièce de Picard. Ses personnages n'ont qu'une affaire, c'est de profiter de la nouvelle fortune de Marcellin ; ils n'ont qu'un sentiment, l'ardeur qui les attache à la poursuite de leur intérêt personnel. Il résulte de leurs rivalités, de leurs différentes intrigues,

un mouvement très piquant qui anime la scène amuse l'esprit, mais empêche qu'il ne soit fortement frappé. Marcellin n'est pas assez ridicule au milieu de tous ces personnages ridicules par le même sentiment que lui. Leur acharnement pour la fortune ne laisse pas assez dans l'isolement son enivrement de la fortune ; elle l'excuse par la comparaison, et lui ôte les occasions de ressortir par la contrariété. Marcellin flatté, recherché par tout le monde, a-t-il à combattre pour les intérêts de sa vanité que tout le monde encense ? Entouré de gens qui ont besoin de lui, peut-il laisser apercevoir assez distinctement, quand il les oblige, ce qu'il se mêle d'orgueil à la bonté naturelle de son caractère ? Ce n'est que quand ce caractère se trouve en opposition avec son orgueil, quand il a défendu sa conduite contre ses principes, qu'il peut être véritablement comique. Aussi l'est-il dans la scène où Georgette vient réclamer la promesse qu'il lui avait faite de l'épouser, et où, embarrassé entre son honnêteté passée et ses projets actuels, il ne sait que faire ni que résoudre. Il l'est davantage encore dans les scènes avec Gaspard ; j'en parlerai dans un autre article, ainsi que des défauts de ce joli rôle de Gaspard, qui tiennent encore au même système. C'est sur les productions d'un homme de talent qu'il est utile d'examiner les inconvénients de la route qu'il a prise,

Et c'est pour de bons vers qu'il faut être enfermé, et c'est sur des ouvrages intéressants qu'il y a plaisir à exercer la critique.

P.

DE LA COMÉDIE MORALE ET DES MARIONNETTES DE PICARD

SECOND ARTICLE

Après le fracas des nouveautés, des rentrées qui, depuis quelques jours, ont agité tous les théâtres, revenons paisiblement aux *Marionnettes* de Picard, qui valent bien la peine qu'on y revienne, et l'auteur encore davantage ; car il est possible qu'un auteur vaille mieux que ses ouvrages, ce qui arrive quand les circonstances ont borné l'essor de son talent, ou que de fausses théories l'ont égaré. Celui de Picard ne paraissait pas l'appeler à la comédie morale ; son allure franche et naturelle, la verve de gaieté qui le caractérisent, s'accommodent mal à la démarche composée d'une action dramatique qui, marchant vers un but, ne doit pas faire un pas qui s'écarte de la route.

La comédie d'intrigue est le tableau d'un fait, la comédie de caractère, le portrait d'un personnage, la comédie morale est la preuve d'un axiome. La première admet des circonstances de tout genre qui peuvent servir à l'action : la seconde les accessoires de toute espèce qui peuvent faire ressortir la figure ; dans la troisième, les détails doivent être du même genre, parce qu'ils sont dirigés vers le même but ; et de la scène la mieux filée, si elle ne rentre pas dans l'intention annoncée par l'auteur, on aura le droit de dire : *qu'est-ce que cela prouve ?* De là naît un défaut de vraisemblance admissible dans la comédie d'in-

trigue, presque toujours fondée sur des mœurs et une nature de convention, mais répréhensible dans la comédie de caractère et la comédie morale, dont tous les traits doivent être pris dans la vérité de la nature et de la société. Or, ni la nature, ni la société ne fourniront, avec quelque vraisemblance, une combinaison de faits telle qu'il la faut pour que différents personnages de différents caractères et dans différentes situations concourent à servir de preuve en même temps à la vérité morale ; au lieu qu'en établissant le comique de la pièce sur un seul caractère une fois annoncé, les plus simples événements le font ressortir ; et plus ils sont simples, plus ils constatent la singularité du caractère mise en opposition avec les détails communs qui lui donnent occasion de se manifester. L'Avare n'est jamais plus plaisant que lorsqu'il commande son souper et donne des ordres à ses domestiques ; et toute cette intrigue romanesque, imitée de Plaute, et qui fait le fond de la pièce, n'ajoute pas un seul trait au caractère de l'Avare. Ce sont les détails du ménage qui font en grande partie le comique des *Femmes savantes* ; des arrangements de famille, quelques scènes de société, voilà le fond du *Tartufe* et du *Misanthrope* ; et il n'en faut pas davantage parce que tout donne au caractère principal l'occasion de se manifester, tout le ramène à sa passion favorite, et tout doit l'y ramener. L'Avare ne serait pas l'Avare, s'il ne trouvait moyen de manifester son avarice dans des occasions où personne n'aurait imaginé que cela fût possible. Ce qui caractérise le Misanthrope, c'est de prendre de l'humeur pour des choses qui n'en auraient donné à personne, et la pédanterie scientifique de Phila-

minté ne se montre jamais si bien que lorsqu'elle la porte dans des occupations où personne ne se serait avisé de mettre de la science. Philaminte, Harpagon, Alceste, sont des personnages singuliers, d'accord, mais point invraisemblables. Leur singularité une fois reconnue, ils marchent tout seuls, sans autre impulsion que le premier mouvement que leur a donné l'auteur et le comique résulte de leurs moindres attitudes ; au lieu que, pour mettre en jeu des personnages communs d'une manière singulière, il faut que les efforts se multiplient, se soutiennent, que des événements nouveaux reviennent à tout moment les remettre dans la situation comique où ils ne se soutiendraient pas par eux-mêmes, et les empêcher de retomber dans cette insignifiance qui est leur état naturel, et d'où on ne les a fait sortir que par des convulsions. Voyez que d'événements nécessaires pour que dans *les Marionnettes* de Picard, le comique se soutienne pendant cinq actes ; combien il faut que la situation change de fois ; ce ne serait pas assez que Marcellin, pauvre maître d'école de village, se trouvât tout à coup riche de cinquante mille écus de rente : avec des caractères communs comme il en a fallu à l'auteur pour prouver cette vérité, que tous les hommes se tournent du côté de la fortune et dépendent des événements ; il n'y aurait là que le sujet d'un petit nombre de scènes ; il faut donc que M. d'Orville et sa sœur, les riches voisins de Marcellin, se trouvent ruinés au moment précisément où il fait fortune, pour qu'on puisse voir en eux le passage de l'impertinence à la bassesse, et dans leurs protégés, celui de la flatterie à l'ingratitude ; et encore ce concours d'événements extraordinaires,

le concours peut-être plus extraordinaire encore de ces personnages pris dans toutes les classes de la société, un riche propriétaire, un commis, un petit bourgeois, un joueur de marionnettes, un paysan, tout cela ne suffirait pas à un auteur spirituel, plein d'imagination et de gaieté, pour soutenir les cinq actes de sa pièce, si un troisième changement de situation, au moins apparent, ne venait ranimer la scène qui commence à languir ; si, par le stratagème de Gaspard, la fortune, en paraissant une troisième fois changer de main, ne remettait en fait, autour de Georgette, la prétendue héritière, tous ces ridicules déjà épuisés autour de Marcellin. C'est donc en quelque sorte le changement de décoration qui fait le mouvement du spectacle, mais qui en même temps nuit à l'illusion, et, par l'invraisemblance des événements, produit celle des caractères ; car, dans ce fracas d'incidents, nulle situation ne peut être sentie ; les passions, n'ayant pas le temps de se développer graduellement, se montrent avec une sorte de franchise grossière contraire au comique, et qu'on est obligé de remplacer par un jeu de caricature. Ainsi il pourrait y avoir quelque chose de très comique dans les vains efforts de Marcellin tâchant de conserver son impassibilité philosophique au moment où il devient riche, et ne cédant que peu à peu, et sans s'en apercevoir, à la joie et à la vanité qui l'étouffent ; qu'au lieu de cela, passant subitement de l'excès de la sagesse à l'excès de la folie, il brise les tables, les chaises, cela fait rire, mais un peu de ce rire que produit la bouffonnerie. D'un autre côté, ce devrait être un personnage odieux que ce Valberg transmettant tout d'un coup à Marcellin, devenu ri-

che, les adorations qu'il prodiguait à d'Orvillé avant de le savoir ruiné; se montrant occupé, dès le premier instant, à supplanter celui-ci qui l'a servi, auprès de Marcellin qui pourra le servir. Pour le rendre simplement ridicule, il a fallu lui donner une afféterie sentimentale, une sorte de caricature douce-reuse qui contraste d'une manière plaisante avec l'égoïsme naïf de ses actions, mais qui l'éloigne encore de la vérité, et par conséquent du comique, car le comique n'est que dans le naturel. C'est un joli mot que celui de Valberg à sa sœur pour lui désigner entre d'Orvillé et Marcellin celui dont il faut qu'elle s'occupe. *Monsieur*, en lui montrant d'Orvillé, *est celui dont je vous parlais hier, mais c'est Monsieur*, en montrant Marcellin, *dont je vous ai parlé aujourd'hui*. Il serait du meilleur comique, si ce pouvait être, pour ainsi dire, un mot de distraction; mais toute la conduite de Valberg prouve trop bien qu'il sait ce qu'il dit. Il est vrai que, si on donnait à Valberg et aux autres personnages cet aveuglement que produisent certaines passions, ce ne seraient plus des caractères communs destinés à prouver une vérité morale, mais des caractères particuliers qui ne prouveraient rien pour la généralité des hommes. Reste à savoir si des caractères chargés prouvent quelque chose; mais ce qu'il y a de sûr, c'est que ces caractères, résultats d'un système faux, ne réussissent que par une abondance de détails heureux, naturels, piquants, produits d'un talent véritable. Tous les auteurs n'auront pas les mêmes moyens pour faire passer leurs erreurs. Je ne leur conseillerais pas de s'y fier.

COMMENT ON EST CONVENU DE S'AMUSER AU SPECTACLE.

PREMIER ARTICLE.

On s'y prend de différentes manières. Quand on va à l'Opéra, c'est qu'on est déterminé à trouver bon qu'on nous donne pour des personnages réels des gens qui parlent en chantant ou en marchant. Cela est convenu dans cette salle-là : ainsi, une fois qu'on y est entré, il est tout simple, pour peu qu'on ait le cœur tendre, de s'attendrir à des douleurs chantées à pleine voix avec accompagnement d'orchestre, et de pleurer une Didon qui pousse son dernier soupir en musique. A la tragédie, les choses se passent autrement. Nous allons trembler pour des héros qui, dans les moments de plus grand danger, comme de plus grande colère, se trouvent dans l'impossibilité de parler autrement qu'en discours mesurés par portions de douze syllabes, au bout desquelles doivent se trouver nécessairement certains sons assujettis à de certaines règles. Il est bien sûr que si nous voyions des gens dans la rue ou dans la chambre se parler de cette manière et vouloir nous persuader qu'ils sentent réellement ce qu'ils expriment, ils se diraient les choses du monde les plus pathétiques, que nous ne pourrions nous empêcher de leur rire au nez. Mais à la Comédie Française, comme cela est convenu, nous trouvons cela si naturel que, lorsque Mérope a annoncé en vers alexandrins qu'elle va tuer Égyste qu'elle ne connaît pas pour son fils, lors-

que nous voyons le poignard levé sur lui, nous frémissons tout autant que si la chose nous avait été dite en prose à la manière dont on s'y prend ordinairement dans les choses réelles.

A la comédie, nous voyons des valets et des suivantes entrer en conversation avec les gens qui viennent voir leurs maîtres ; et comme cela est convenu, nous rions de leurs plaisanteries et de leurs impertinences qui, dans une chambre, nous feraient monter le rouge au visage, de mécontentement ou d'embarras. Au Vaudeville, nous voyons un Arlequin, à figure noire et à mains blanches, commencer une conversation en prose, l'achever en couplets ; tandis qu'à Feydeau, un amant qui a commencé sa déclaration en parlant, l'interrompt pour laisser à la ritournelle le temps de préparer l'air sur lequel il doit la terminer. Tout cela est bien, parce que cela est convenu, et aucun des spectateurs ne se plaint qu'aucune de ces choses nuise à son plaisir, bien que ces mêmes spectateurs fussent très choqués s'ils entendaient Mahomet chanter un vaudeville, s'ils voyaient OEdipe servi par un Arlequin, parce que cela n'entre pas dans les conventions qu'ils ont faites pour le plaisir qu'ils vont chercher à la Comédie Française.

Ainsi, comme la statuaire vous dit : passez-moi qu'un homme puisse être tout blanc de la tête aux pieds, sans carnation, sans variation de couleurs ni pour les yeux, ni pour les cheveux, et je vous montrerai dans un morceau de marbre l'homme le plus beau, la femme la plus ravissante que vous puissiez imaginer ; de même l'auteur dramatique nous dit : passez-moi que des gens sérieusement occupés puissent discourir en récitatif ou en vers alexandrins, en

ariettes ou en couplets, je vous rendrai témoins de l'aventure la plus intéressante, je ferai couler vos larmes, j'élèverai votre âme, j'amuserai votre esprit ou j'intéresserai votre curiosité ; et il tient sa parole (quelquefois s'entend), sans vous tromper sur le spectacle qu'il vous présente, sans vous persuader, sans chercher même jamais à faire croire qu'il y ait rien de réel dans ce que vous voyez, et qui même, si cela avait quelque réalité, ne serait plus un spectacle ; car, qui serait assez barbare pour se faire un spectacle du malheur d'Hippolyte, injustement accusé ? Qui ne prendrait part à l'action pour détromper Thésée et arrêter sur ses lèvres l'imprécation qui va coûter la vie à son fils ? Cependant ce spectacle, que nous savons être une fiction, qui ne peut nous plaire que comme fiction, nous fait éprouver un sentiment réel à la vue des personnages que nous savons ne pas exister réellement ; c'est que les sentiments exprimés par ces personnages sont vrais, quoique l'existence du personnage soit feinte, c'est du sentiment que nous recevons l'impression, comme d'une chose dont nous connaissons la réalité, que beaucoup de gens ont éprouvée, que d'autres éprouveront encore, auxquels nous pouvons nous-mêmes être exposés ; ce que nous voyons, c'est la représentation des mouvements qu'il inspire ; la présentation qui nous est donnée par un personnage fictif, mais que nous appliquons à des personnages réels, toutefois d'une manière vague qui affaiblit l'impression ; autrement cette impression serait beaucoup trop forte, et sortirait de l'effet que le spectacle est destiné à produire. On a vu dans des temps d'effervescence populaire des pièces de circonstance, ou seulement des allu-

sions qui se rencontraient par hasard, en portant sur quelque objet particulier les émotions qu'elles réveillent dans l'âme des spectateurs, les pousser à des excès, dont on ne peut vouloir que le spectacle soit la cause ou l'occasion. La comédie *des Nuées* anima les Athéniens contre Socrate, parce qu'elle porta sur lui, en particulier, les mouvements de haine que la comédie ne devrait exciter qu'en général contre les vices qu'on lui attribuait ; et quant à l'impression que produiraient sur nous les impressions du spectacle appliquées à notre propre situation, il suffit, pour en juger, de nous représenter une femme qui, ayant son amant à l'armée et voyant jouer *Tanocrède*, appliquerait à sa propre situation les impressions qu'elle recevrait au moment où Aménaïde voit rapporter Tanocrède blessé d'un coup mortel. Pense-t-on qu'elle pût supporter le spectacle, et l'effet qu'elle en recevrait est-il celui qu'il doit produire ?

Je crois que cet effet, tel qu'il doit être, est celui que nous recevons de la contemplation d'un sentiment en lui-même, indépendamment d'aucune application particulière, à telle personne ou à telle situation qu'au spectacle il n'y a point pour nous de personnages réels, mais bien des sentiments réels ; que c'est donc seulement dans les sentiments qu'est nécessaire la vérité absolue ; que tout le reste, n'étant que la manière de faire parvenir à notre esprit l'idée de ces sentiments, peut être de convention. La preuve en serait dans les différentes formes de spectacles adoptées chez des peuples éclairés et qui toutes ont produit leur effet, en dépit des invraisemblances reçues dans la manière d'exprimer des sentiments

vrais. Ces invraisemblances sont quelquefois seulement dans la représentation matérielle, comme chez les anciens, où Phèdre, Iphigénie, Antigone ne paraissaient que sous des masques qui tous portaient une grande bouche ouverte ; comme dans nos spectacles du dix-septième siècle, où Thésée, Auguste, Cinna, vêtus en hommes de la cour de Louis XIV, paraissaient au milieu d'une foule de spectateurs, qui, vêtus comme eux, remplissaient le théâtre et faisaient presque partie de la représentation. Quant aux invraisemblances, admises dans le fond même de la pièce, on peut compter dans le nombre le chœur des Grecs, nos confidents et nos monologues, l'absence d'unité dans les pièces anglaises et allemandes : ces défauts de vérité ne touchent qu'à la représentation des faits, qui, chez tous les peuples, a été l'objet de certaines conventions, tandis que, chez tous, le point principal de l'art a été la vérité et la réalité des sentiments. Il doit s'occuper aussi à choisir, parmi ces conventions, les plus propres à seconder l'effet des sentiments, ou du moins à ne les pas troubler ; ce choix serait l'objet d'une longue discussion. On peut dire seulement, à ce qu'il me semble, que les perfectionnements, relatifs à la vérité matérielle de la représentation, peuvent être d'autant plus négligés qu'on a affaire à des spectateurs plus éclairés et plus sensibles, plus capables de saisir et d'approfondir, d'après leurs propres réflexions, le sentiment ou la situation qu'on ne fait qu'offrir à leur imagination, sans les mettre totalement sous leurs yeux. L'enfant ne croit à la douleur que lorsqu'il entend crier ; à l'homme qui a souffert, il suffit d'un regard.

COMMENT ON EST CONVENU DE S'AMUSER AU SPECTACLE.

DEUXIÈME ARTICLE

Les personnages de notre tragédie agissent un peu avec nous sur le pied de grands seigneurs qu'on ne voit que de la manière qui leur convient, et qu'il faut prendre comme il leur plaît de se montrer. Sans cette facilité de notre part, il faudrait nous passer très souvent de tragédie. Nous serions bien obligés de renoncer à voir Achille, si nous ne lui permettions pas de parler français, tandis qu'il se vêtit à la grecque, ainsi qu'une foule d'autres choses qu'il faut bien passer à tous ces grands personnages, pour qu'ils se mettent à notre portée et contribuent à nos plaisirs. Les personnages de notre comédie sont bien meilleures gens ; naturels, point exigeants, ils se donnent pour ce qu'ils sont. Il n'y a rien à leur passer, point de convention à faire avec eux, si ce n'est celle du vers alexandrin ; voilà la seule invraisemblance à laquelle ils prient notre raison de vouloir bien se soumettre en faveur de leurs usages. Du reste, la bonne comédie est, de toutes les représentations dramatiques, celle qui exige le moins de conventions à faire avec les spectateurs ; elle en exige moins que l'opéra comique, que le vaudeville, moins certainement que la farce ; il est beaucoup plus aisé de se prêter à l'hu-

meur du Misanthrope qu'à la bêtise de Pourceaugnac ; et plus nous descendrons, plus il faudra de complaisance de la part des spectateurs. Gilles et Scaramouche, Polichinelle et ses marionnettes sont aussi des représentations dramatiques, mais où tout est de convention, tandis que dans le *Tartufe* il n'y a rien que la nature.

La comédie (j'entends Molière, et dans Molière, un certain nombre de pièces), la comédie ne veut point chez nous représenter autre chose. La tragédie en ferait bien autant si elle le pouvait, mais dans l'état de société où nous sommes, elle ne le peut plus. Les sentiments que fait naître la société, les situations où elle nous place ont tellement compliqué les sentiments naturels, qu'il n'en est pas un qu'on puisse peindre dans toute sa vérité native, sans une foule de précautions, de convenances à garder, de gradations à observer ; il est une quantité de faits que nous sommes obligés d'entourer d'accessoires qui puissent les expliquer d'une manière toute différente à la manière naturelle. Dans *l'Œdipe à Colonne*, de Sophocle, Créon vient à la tête de quelques soldats dans le territoire de Colonne pour enlever Œdipe qui s'y est réfugié, et qu'il veut mener finir ses jours à Thèbes, parce qu'il a été prédit que son tombeau porterait bonheur au peuple qui le posséderait. Œdipe résiste : cependant tant que Créon ne rencontre d'autre résistance que la sienne, celle de ses filles, celle du chœur, dont les seules armes sont des supplications et des cris, il n'en poursuit pas moins son projet ; mais Thésée arrive : alors Créon, qui ne se sent pas le plus fort, abandonne son entreprise quoique avec beaucoup d'humeur, et rend même Antigone et

Ismène qu'il avait emmenées. Si nous avions eu un pareil fait à représenter, il aurait bien fallu, sous peine de faire siffler Créon, que nous trouvassions quelque autre moyen que celui de le faire céder parce qu'il était le plus faible, chose indigne, parmi nous, même d'un tyran ; chose que, dans la tragédie, nous ne permettrions pas à un confident, à un esclave, et qui serait toute simple dans la comédie, qui pourrait s'y représenter sans détour et sans palliatif, pourvu que cela fût conforme aux mœurs naturelles du personnage.

La tragédie devait donc avoir, chez les Grecs, un grand avantage du côté de la vérité, parce que la tragédie ne représente que des sentiments, et que les sentiments pouvaient alors se montrer beaucoup plus près de leur forme naturelle et primitive. La comédie représente des ridicules ; et c'est le perfectionnement de la vie sociale, ce sont les petits intérêts, les petites passions des gens qui en sont venus au point de n'avoir plus autre chose à faire que de vivre les uns avec les autres, qui donnent naissance aux ridicules ; la comédie a donc chez nous beaucoup plus d'aliments que chez les Grecs, il nous est infiniment plus aisé de faire une comédie des choses telles que nous les voyons, telles qu'elles se passent naturellement autour de nous ; aussi, parmi nous, est-ce dans la comédie qu'on retrouve toutes les vraisemblances observées, tandis que la tragédie nous oblige de nous prêter à une foule d'invraisemblances convenues, et chez les Grecs, où la tragédie était soumise aux vraisemblances, c'était la comédie qui employait des moyens de convention. Aristophane faisait parler des *nuées*, des *guêpes*, des *oiseaux* ; cela était encore

plus fort que de faire parler des polichinelles.

Il serait donc tout à fait déraisonnable de vouloir juger notre tragédie, et surtout notre comédie, d'après celles des Grecs; et il le serait presque autant de vouloir assujettir aux mêmes formes, aux mêmes règles de critique, notre théâtre comique et notre théâtre tragique, qui partent de principes absolument différents. C'est beaucoup plutôt à la tragédie des Grecs que notre comédie pourrait être comparée, à beaucoup d'égards, parce qu'elles sont parties d'un principe semblable, l'imitation de la nature dans toute sa vérité : aussi sur beaucoup de points doivent-elles suivre la même marche, parce que, à certains égards, la marche de la nature et de la vérité est toujours la même. Ainsi, notre comédie n'a point, non plus que la tragédie des Grecs, ces confidants, véritables machines à dialogue, qui ne sont là que pour écouter ce qu'on leur dit, et pour y répondre toujours relativement aux intérêts du personnage autour duquel ils roulent comme un satellite autour de sa planète, sans que jamais leurs mouvements ou leur existence personnelle entrent pour rien dans les discours qu'ils tiennent ou qu'ils écoutent. Dans la tragédie grecque, comme dans notre comédie, tous les personnages (il faut toujours excepter le chœur,) ont leur existence, leurs intérêts personnels dont ils s'occupent toutes les fois qu'il est naturel qu'ils le fassent. Dans *l'Œdipe Roi*, par exemple, le messager qui vient lui annoncer qu'il est attendu pour régner à Corinthe veut, avant de lui annoncer cette bonne nouvelle, qu'il lui promette que, lorsqu'il y sera arrivé, il lui fera du bien. Mais cette conversation ne se prolonge pas comme cela

pourrait être dans une tragédie anglaise ou allemande; les personnages subalternes dans les pièces de Sophocle ne paraissent qu'autant qu'ils sont nécessaires à l'action; mais tant qu'ils y prennent part, ils s'y montrent tels qu'ils ont dû s'y montrer dans la réalité. De même, dans notre comédie, aucun personnage n'est entièrement subordonné à l'existence et à l'effet d'un autre, chacun a son caractère, ses projets, ses intérêts à part, parce que cela est ainsi dans le monde; tous concourent à l'action, parce que c'est ainsi que doit les choisir et les réunir le poète dramatique. Si dans notre comédie, les personnages subalternes jouent un rôle plus considérable que dans la tragédie grecque, c'est que les sujets le comportent davantage, mais le principe d'imitation est le même.

C'est aussi dans notre comédie (je parle toujours des chefs-d'œuvre de Molière) que se retrouve cette simplicité d'action des pièces de Sophocle, et dont il serait bien difficile de faire un devoir de nos tragédies. Un fait tout simple, les mouvements et les entretiens auxquels il a dû donner lieu, sans complication d'intérêts, sans intrigue fortement nouée, voilà ce qu'on trouve dans le *Misanthrope* dans le *Tartufe*, dans les *Femmes savantes*, comme dans les plus admirées des tragédies grecques. Molière ne s'occupe pas plus que Sophocle à préparer dès le commencement son dénouement; il le tire d'où il peut, parce qu'il est très possible qu'un événement de pur hasard vienne terminer une situation embarrassante, et qu'il a voulu, non pas ouvrir une action fortement tissée et serrer un nœud difficile à débrouiller, mais simplement présenter de la manière la plus vraie une

aventure agréable, terminée d'une manière satisfaisante. Ainsi que Sophocle, il paraît avoir pris la vérité pour première et principale règle; aussi comme il ne m'est pas permis d'énoncer mon opinion sur le degré de mérite de Sophocle, je dirai seulement, en ne parlant que de ce que je puis connaître, que notre comédie, c'est-à-dire Molière, est ce qui me donne le plus l'idée de la perfection de la représentation dramatique, c'est-à-dire de la réunion de l'effet dramatique et de la vérité, autant qu'il soit possible de le porter sur le théâtre.

P.

DE L'USAGE DES EXPRESSIONS COMMUNES EN POÉSIE

Aux Rédacteurs du *Publisciste*

PREMIER EXTRAIT

Un mot, messieurs, à propos du premier article inséré dans votre journal sur la tragédie de Baudouin. Il s'agit d'une opinion qui m'a vingt fois mis en colère, parce que je l'ai entendue soutenir par des gens de mérite ; sans ces gens-là, on ne se fâcherait jamais. L'auteur de l'article n'attaque pas mon opinion, mais il la touche en passant : c'en est bien assez pour faire parler quelqu'un qui en a envie. Il faut, quand cette fantaisie-là vous prend, se dépêcher de saisir l'à-propos ; car si on le manque on n'en est pas quitte pour se taire, il reste malheureusement la ressource de parler hors de propos.

En critiquant ce vers de Baudouin :

Domptant, la lance en main, de belliqueux chevaux,
l'auteur de l'article semble insinuer que beaucoup de gens pourraient regarder comme un caprice du goût cette sévérité dédaigneuse de notre poésie qui rejette des expressions usuelles comme *chevaux*, par la simple raison qu'elles sont usuelles, quoiqu'en elles-mêmes elles ne présentent rien d'ignoble. D'abord je ne conviendrai jamais que le goût ait des

caprices, persuadé qu'il ne fait rien sans de bonnes raisons ; je crois que, s'il varie selon les pays, c'est que dans tous les pays les bonnes raisons ne sont pas les mêmes. Si, par exemple, la poésie française rejette plus qu'aucune autre poésie les expressions usuelles, c'est que les Français étant le peuple qui vit le plus en société, et par conséquent celui qui parle le plus, les expressions usuelles sont chez eux plus usuelles que partout ailleurs ; elles seront par conséquent associées à plus d'idées, et courront davantage le risque d'en rappeler de ridicules, ou de basses, ou de désagréables ; elles se seront plus souvent détournées de leur véritable sens pour se prêter à d'autres qui les avilissent ; car ce n'est point parce qu'un mot est employé communément pour exprimer une idée que la poésie le rejette, c'est parce qu'il n'a pas toujours été employé pour exprimer cette idée ; parce que, bien qu'étant le mot propre de la chose, il reçoit, des usages auxquels on l'a fait servir, un cortège d'idées accessoires, qui dénaturent l'idée principale, ou du moins la modifient d'une manière peu convenable aux objets auxquels on l'associe. Ce n'est pas parce que le mot *âne* nous représente l'idée d'un âne qu'il est ignoble et ridicule, c'est parce que nous y avons attaché les idées accessoires d'ignorance et de stupidité. Du temps d'Homère, un âne était tout simplement un âne, et ne faisait pas penser à autre chose : Homère a pu comparer Ajax à cet animal tout comme à un autre ; car peut-être même ne s'était-on pas encore avisé de remarquer le ridicule de ses longues oreilles ; plus les relations sociales auront donné lieu aux idées familières de s'étendre et de se multiplier, plus ces délicatesses

augmenteront. Les Allemands vantent, dit-on, la franchise de leur poésie, qui admet toutes sortes d'expressions : je le crois bien, entre amis on ne se gêne pas. La littérature en Allemagne forme une classe à part, un peuple qui ne se mêle pas au reste du peuple. Un savant Allemand ne ressemble pas à un autre Allemand ; c'est un homme dont toutes les habitudes diffèrent de celles de ses compatriotes, dont les idées ne sont point de son pays ou de son siècle, mais de son état ; il est savant ou littérateur, et pas autre chose ; il voit des littérateurs, parle à des littérateurs, sera lu, connu, loué par les littérateurs, et puis c'est tout. Aussi des sectes de littérateurs, de philosophes ou de savants s'élèvent, se détruisent, se succèdent parmi eux le plus facilement du monde. Ils peuvent faire ce qu'ils veulent, ils sont chez eux, la société ne se mêle pas de leurs affaires. Qu'importe donc que, dans le cours ordinaire de la vie ou de la société, un mot ait reçu une acception ridicule et détournée de son sens propre, cela ne regarde pas du tout le poète qui l'emploie : cette acception n'a point passé dans sa langue ; on en pourra rire d'ailleurs, mais un lettré Allemand ne badine pas quand il s'agit de littérature. L'idée la plus bouffonne, attachée à un mot grave ne détournera pas son attention du sujet grave auquel on l'a appliqué. Il parlera de tout sans se douter qu'on puisse y attacher un sens différent de celui qu'il y attache ; et de même qu'un naturaliste qui, dans les détails les plus délicats à traiter devant des femmes, ne voit que de l'histoire naturelle, il appellera les choses par leur nom, sans s'embarrasser de ce que ce nom peut rappeler à des gens dont les habitudes sont différentes des siennes.

Nos poètes doivent respecter les nôtres, ici c'est le vulgaire qui les juge. Ils doivent éviter de toucher aux objets qui lui sont trop familiers, que ses habitudes peuvent avoir avili dans son imagination. Dans un ouvrage d'imitation l'artiste voit l'art, le peuple voit la chose; il suffit au premier que l'imitation soit bonne, tout est perdu si l'autre méprise le modèle. A celui qui juge d'après son sentiment et non d'après aucune règle donnée, le coloris le plus vrai ne fera pas supporter la représentation d'un objet dégoûtant. Présentez-nous dans les vers les mieux faits des idées qui nous rebutent, et nous ne les lirons pas. Mais sont-elles en aussi grand nombre qu'on le croit, ces idées et ces expressions que rejette absolument notre poésie? On a beaucoup parlé de la tournure pompeuse et fastueuse à laquelle on prétend que l'ont assujettie les habitudes de la Cour de Louis XIV; il semblerait presque que, toujours guindée et boursofflée, elle ne puisse marcher que sur des échasses et que, comme le dit Pascal, qui n'aimait pas la poésie, quand on y voit le style naturel, on soit *tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur et on trouve un homme*. Mais il est si faux que notre poésie rejette les expressions et les tournures simples, que tous les plus beaux vers de Corneille, presque sans exception, sont de l'expression la plus simple; on oserait dire même quelquefois la plus commune, si, dans quelque langage que ce fût, l'expression qui manifeste de pareils sentiments pouvait avoir quelque chose de commun. Cherchez dans Racine, je ne parle pas dans celles de ses pièces dont le sujet appelait toutes les idées et les images de la Mythologie, mais j'ouvre Athalie, la plus belle peut-

être de nos tragédies; Esther, l'ouvrage de poésie peut-être le plus parfait de notre langue, et je ne puis choisir dans la foule des morceaux où il serait impossible de trouver à placer une expression plus simple que celles qui y sont employées; et ce n'est pas seulement dans Esther, dans Athalie; tous les beaux vers de sentiment de notre langue se font remarquer par ce caractère et cela doit être. Les expressions du sentiment et de la passion sont pour nous les mêmes dans la langue usuelle et dans la langue poétique. On dira *je vous aime* dans le plus humble langage, comme dans la plus fière tragédie, il n'y a même pas d'amant à qui *je vous adore* paraisse trop emphatique; il n'y a pas de maîtresse qui s'en moque. *Je vous hais*, excepté quand il *se dit tendrement*, *je vous abhorre*, sont également de tous les idiomes. Les expressions de tous les sentiments forts, de toutes les passions violentes seront absolument les mêmes dans la bouche de l'homme délicat et bien élevé, de quelque condition qu'il soit, et dans celle du héros de tragédie le plus héros, et la haute poésie, c'est de celle-là que je parle, ne rejettera que celles qui exprimeront des sentiments d'une trop petite nature pour intéresser ou émouvoir. Ainsi, on ne dira pas dans une tragédie *vous m'impatientez*, non parce que l'expression est commune, mais parce que le sentiment n'est pas tragique. Il y a de même des expressions que la poésie, même celle d'un genre tempéré n'admettra pas, parce qu'elles représentent des objets ignobles; ainsi, quand M. Delille a dit, dans ses *Géorgiques* :

Et d'une horrible toux les accès violents
Étouffent l'animal qui s'engraisse de gland,

personne ne regrettera qu'il n'ait pas dit le *cochon*. Par la même raison, d'autres expressions représentent des objets élevés, comme *trône*, *couronne*, *prince*, etc., sont nobles dans la poésie, quoique le peuple s'en serve ; il reste donc ces expressions sans caractère bien marqué, et qui en prennent un de l'idée accessoire qu'on y attache. De ces idées accessoires, l'idée triviale est celle qui accompagne le plus naturellement un mot populaire, quand ce mot n'est pas unique, c'est-à-dire, quand l'objet qu'il représente est également représenté par un autre mot que la poésie a adopté. C'est ce qui arrive au mot *cheval* : C'est le *coursier* que la poésie a fait habituellement servir dans les grandes occasions ; c'est à ce mot que se sont attachées toutes les idées nobles que comporte la chose, et il n'est resté au *cheval* que les idées triviales du cheval d'attelage, de carrosse, de fiacre, etc. Prenez pour exemple contraire le mot *flambeau*, aussi usuel que l'autre ; comme il est unique et que, dans les différents emplois qu'on en fait, il a pu s'associer à des idées relevées, elles y restent unies, et ce mot est d'un usage aussi noble en poésie, que commun dans le cours ordinaire de la vie.

P.

DE L'USAGE DES EXPRESSIONS COMMUNES EN POÉSIE

Aux Rédacteurs du *Publiciste*

DEUXIÈME ARTICLE

Toutes les fois, dit Marmontel dans ses *Éléments de littérature*, qu'on veut dépouiller une idée d'un certain alliage qu'elle a contracté dans son expression commune, avec des idées basses, ridicules ou choquantes, on est obligé d'éviter le mot propre, c'est-à-dire, le mot d'habitude. Je ne crois pas du tout qu'on y soit obligé. Marmontel a cité lui-même plusieurs exemples d'expressions de ce genre employées très noblement. « Mais, dit-il, l'art d'enchâsser les mots familiers dans le style noble, est non seulement l'art de les associer, comme je l'ai dit souvent, avec des mots qui les relèvent, mais de les placer de manière que ni l'esprit, ni l'oreille ne s'y reposent. » Ces moyens seraient loin d'être suffisants, et ne sont pas toujours nécessaires. Voyez ces vers tant cités :

Quelquefois à l'autel

Je présente au grand prêtre, et l'encens et le sel.

Le sel placé ici à la rime et à la fin de la réponse de Joas, est certainement présenté de manière à ce que l'oreille et l'esprit s'y reposent. Le mot *encens*, à la vérité, s'allie noblement à celui de *sel*; mais, sup-

posé que, dans les sacrifices hébreux, le *vin* fut employé comme dans les sacrifices païens, et que Joas dit à Athalie :

Je présente au grand prêtre et le vin et le sel,

Ce vers sans doute ne serait ni si harmonieux, ni si élégant ; mais serait-il ignoble ou ridicule ? Non, sans doute, parce que c'est au *grand prêtre* ; c'est à *l'autel* qu'il présente *et le vin et le sel*, que l'idée du sacrifice accompagne ces deux idées, et en écarte tout ce qui pourrait rappeler un emploi plus commun de ces deux substances. C'est donc non pas à des mots, mais à des idées qui les relèvent, qu'on doit associer les expressions communes, ou plutôt à des idées qui les absorbent, pour ainsi dire, qui s'en emparent, les rendent nobles en les attachant à un usage noble, et ne laissant plus subsister de l'idée qu'elles présentent que ce qui convient à l'objet dont elle fait partie. L'expression dont on se sert alors pour ennoblir l'expression commune, n'est rien elle-même que par l'idée qu'elle rappelle et le tableau auquel elle tient. Je crois déjà avoir fait observer quelque part que, dans ces vers du passage du Rhin :

A ces mots essuyant sa barbe limoneuse.

Cette action *d'essuyer sa barbe*, attribuée ici au dieu du Rhin, ne présenterait, si elle était attribuée à un simple mortel, qu'une idée au moins ignoble ; et même ici cette barbe qu'on essuie, mentionnée toute seule et sans épithète, ne ferait qu'un effet assez ridicule. L'épithète de *limoneuse* la relève ; ce n'est pas qu'elle offre en elle-même rien de bien agréable. Suppo-

sez même que ce fut un des guerriers tombés dans l'eau au passage du fleuve, dont il fallut essuyer la *barbe limoneuse*, on se moquerait de lui. Mais c'est le fleuve lui-même que cet accessoire nous rappelle par un de ses attributs, à la vérité le moins agréable de tous, mais auquel il suffit d'être l'attribut d'une nature différente de la nôtre, pour écarter sur-le-champ toute autre idée que celle de cette nature extraordinaire et fabuleuse, et pour nous rappeler l'idée d'un dieu dans ce qui nous dégoûterait s'il s'agissait d'un mortel.

Entre mille exemples de ce genre auxquels on n'a jamais fait attention, un des plus marquants, et les plus remarquables d'une expression ignoble ou placée noblement, c'est celui du mot *chiens* répété trois fois dans Athalie :

Dans son sang inhumain les *chiens* désaltérés,
Des lambeaux déchirés et des restes affreux;
Que des *chiens* dévorants se disputaient entre eux.

Les *chiens* à qui son bras a livré Jézabel,
Attendant que sur toi sa fureur se déploie,
Déjà sont à la porte et demandent leur proie.

M. de La Harpe remarque à propos du premier exemple, que l'Écriture avait dit : *les chiens léchèrent le sang de Jezabel*. « Cette image, dit M. de Laharpe, est dégoûtante », et citant le vers de Racine : *L'élé-gance et l'harmonie ont*, ajouta-t-il, *ennobli les chiens*. Mais dans le second de ces exemples, où l'image est bien aussi dégoûtante que dans le premier, le vers n'est pas remarquable par l'harmonie ; dans le troisième, les deux vers suivants qui tiennent au premier et complètent l'idée, pourraient, sans une délicatesse exagérée, être accusés de pécher un peu contre

l'harmonie. Il est vrai que le premier présente l'image la plus imposante et la plus terrible. C'est donc à l'idée, à l'image dont elles font partie, et non à l'expression qui les accompagne, que les expressions communes peuvent devoir leur noblesse et leur énergie. Cette idée, à laquelle se rattache ici le mot de *chiens* est toujours celle de la vengeance de Dieu, et l'idée *des chiens*, ministres de cette vengeance, consacrée dans l'Écriture, ne se présente à nous qu'avec le caractère qu'elle lui a donné. Ce ne sont plus simplement des chiens, mais toujours,

Les chiens à qui son bras a livré Jézabel.

Ce sont les mêmes qui viennent pour saisir Mathan et dont l'arrivée nous pénètre de terreur, parce qu'elle ne nous permet de penser qu'à Celui qui les envoie, et au terrible ministère de justice qu'ils viennent exercer. Remarquez aussi combien est commune cette expression, *déjà sont à la porte* ; être à la porte, attendre à la porte de quelqu'un : et cette autre de la même tragédie, au moment où la montagne sainte est investie par les soldats d'Athalie, où la terreur assiège le temple et l'âme des spectateurs ;

Quelle insolente main *frappe* à coups redoublés ?

Frapper pour *frapper à une porte*, est certainement une locution tout à fait triviale ; essayez de l'employer dans une occasion où il ne sera pas intéressant de savoir qui est-ce qui frappe, et vous verrez l'effet qu'elle fera. Essayez aussi de faire dire à un héros de tragédie par son confident, que des gens qui veulent lui parler *sont à sa porte* qui l'attendent : dans ce cas-là, il faut attendre dans un palais ou sous un péristyle.

« Le poète donc qui ne connaît que les ressources et les beautés du style simple », comme l'observe Marmontel, « s'abaissera nécessairement jusqu'à devenir familier et commun toutes les fois qu'il n'aura pas de grandes choses à exprimer » ; et cela, moins, comme le croit Marmontel, par ce que certains détails *ont besoin d'être relevés*, que parce qu'ils ne relèvent pas assez l'expression, qu'ils n'y attachent pas une idée assez intéressante ou assez déterminée pour éloigner les idées accessoires dont elle aurait pu être surchargée dans le commerce de la vie. C'est ici le cas de la périphrase, qui n'a pas seulement l'avantage d'écartier une expression dont le sens est dénaturé par des associations inconvenantes, mais encore de faire envisager l'idée sous celui de ses rapports qui convient à notre objet, et que l'expression propre plus vague, et susceptible d'un grand nombre d'autres rapports n'indiquerait peut-être que faiblement. Ainsi dans ces vers de *Pierre le Cruel*, où la reine Blanche, renfermée prisonnière dit :

Je n'eus pour soutenir mes déplorables jours
Que l'aliment du pauvre, et ne l'eus pas toujours.

Il ne serait, je crois, nullement impossible, au lieu de cette expression, *l'aliment du pauvre*, de faire entrer dans le vers, au moyen de quelques accessoires, le mot propre de la chose, *du pain*. Mais rendrait-il également l'idée qu'y attache l'auteur ? ferait-il naître également le sentiment déchirant que doit faire éprouver ce vers ? *Manger du pain* est loin de se regarder généralement comme un malheur. Le malheur pour beaucoup de gens, c'est de n'en pas avoir, c'est même le complément de celui de la reine Blan-

che. Mais ce qui fait que manger du pain est pour elle un commencement de malheur, c'est que le pain est l'*aliment du pauvre*, et que cette expression nous présente sur-le-champ l'état d'abandon et de détresse où a dû se trouver une reine réduite à l'*aliment du pauvre*, et qui même ne l'eût pas toujours. Si elle nous eût dit qu'elle était au pain et à l'eau, nous eussions pu prendre cela pour une pénitence, mais son expression nous apprend tout de suite que son sort n'a point été celui d'une criminelle, mais d'une créature sans secours, du pauvre. Elle présente l'idée propre de la situation bien préférable ici au nom propre de la chose. C'est ce qui arrivera toutes les fois que la situation ne sera pas assez forte, le sentiment ou l'idée assez prononcée pour empreindre l'expression de son caractère, et se l'approprier tellement qu'au moment où on l'emploie elle ne puisse pas rappeler autre chose que ce qu'on veut lui faire dire. C'est donc avec une bien grande raison que Marmontel dit encore : « Le comble de l'art se-
» rait d'être simple dans les grandes choses et dans
» l'expression des sentiments naturellement élevés
» ou intéressants par eux-mêmes, et de garder les
» ornements du style, les circonlocutions et les ima-
» ges poétiques pour les objets qui auraient besoin
» d'être ennoblis ou d'être embellis. » Ce que Marmontel appelle ici le *comble de l'art*, me paraîtrait devoir être la règle principale de l'art, et n'exclurait assurément pas les expressions élevées ; car les expressions élevées sont les expressions simples des sentiments et des idées élevées. Mais que résulte-t-il de cet excellent précepte ? C'est que c'est l'idée qui fait l'expression, que toute expression est belle

qui rend avec précision une belle idée, et que l'inconvénient de notre langue poétique est d'obliger nos poètes, s'ils veulent pouvoir employer tous les mots à ne pas se contenter de toutes les idées et à n'admettre que des idées et des sentiments qui valent la peine d'être exprimés. C'est là véritablement un grand défaut.

P.

CRITIQUE LITTÉRAIRE

CRITIQUE LITTÉRAIRE

PAULINE DE MEULAN ET FR. GUIZOT

Lettres de M^{mes} de Villars, de Coulanges, et de La Fayette, de Ninon de Lenclos, et de M^{lle} Aïssé :

La première édition de ce recueil contenait quatre correspondances ; celle-ci en contient cinq, dont deux nouvelles ; celle de M^{me} de Tencin ayant été remplacée par celle de Ninon de Lenclos avec Saint-Evremond, et par les lettres de M^{me} de Coulanges. C'était en qualité de femme que M^{me} de Tencin avait obtenu place dans cet agréable recueil, et les éditeurs ont sans doute pensé que celle qui n'écrivait à son amant que pour lui parler d'affaires, était moins femme que cette Ninon qui, tout en disant qu'elle s'était fait homme, n'avait rejeté des mœurs de son sexe que ce qu'il en fallait pour en suivre avec plus de liberté les goûts et les penchants. Ils ont cru que Ninon, quoique vieille, entretenant avec Saint-Evremond une correspondance d'amitié, où cette femme singulière :

Joint esprit d'homme avec grâce de femme,
avait encore plus de droits de paraître entre des

femmes intéressantes que M^{me} de Tencin quoique jeune, entretenant une correspondance d'intrigues avec le maréchal de Richelieu.

Mais celle pour qui cette admission était un véritable droit, c'était M^{me} de Coulanges, l'une des femmes les plus spirituelles de son temps, où on l'était beaucoup ; et celle peut-être dont la correspondance (toujours en excluant M^{me} de Sévigné,) offre le plus de ce genre d'esprit fin, délicat, fugitif, pour ainsi dire, qui fait le mérite du style épistolaire des femmes, qui fait qu'après avoir lu une lettre de femme, on peut la relire avec le même plaisir, parce que ce plaisir tient à une grâce de tournure, dont le charme indéfinissable, trop vif pour n'être pas senti, trop vague pour être fixé, reprend à chaque lecture l'attrait de la surprise et de la nouveauté. La première condition de la grâce épistolaire comme de toutes les grâces possibles, c'est le naturel, et presque toutes les femmes ont du naturel dans l'esprit, ce qui n'exige pas toujours la franchise du caractère ; M^{me} de Sévigné est franche et naturelle au plus haut degré ; M^{me} de La Fayette, pour qui on avait inventé la qualification de *vraie*, dont le cœur ne se déguise jamais, mais dont l'esprit avait composé autre chose que des lettres, ne conserve pas toujours aussi parfaitement ce naturel que possède si bien M^{me} de Coulanges, moins franche qu'elle.

M^{me} de Coulanges ne pouvait l'être entièrement ; elle avait eu trop de succès dans le monde pour ne pas l'aimer, lorsqu'elle y avait paru avec tant d'éclat et ne s'en pas dégoûter lorsque cet éclat avait commencé à diminuer. Ce sentiment de dégoût se montre dans toutes ses lettres, mais le motif qui

le cause ne s'échappe que par intervalles : « La façon de penser de quelqu'un qui n'est plus jeune, dit-elle, ne laisse rien imaginer d'agréable ; j'ai déjà tant vécu qu'il me paraît impossible d'envisager un long avenir, aussi ce peu qui me reste, j'aimerais à le passer dans le repos. Je n'ai jamais eu de goût pour les personnages qui n'étaient point les jeunes dans les comédies. Cela m'est demeuré pour le théâtre du monde. Ma paresse naturelle, une faible santé, me donnent de telles pensées qui s'accommodent si bien avec ma médiocre fortune, que je ne puis assez en remercier Dieu. J'ai trop aimé le monde, il me semble cependant que je n'ai pas perdu le temps que j'ai passé à m'en détromper. » C'est une manière bien philosophique d'envisager les plaisirs du monde, que de regarder le temps qu'on y a donné comme passé à s'en détromper. Mais si elle en était détrompée, en était-elle dégoûtée, celle qui dit en parlant de Versailles ? « Ma complaisance n'a point été jusqu'à aller à Versailles, quoiqu'on l'eût désiré. J'ai renoncé au monde et je n'ai pas l'humilité d'aller dans un pays où je n'ai que faire et où je n'ai rien d'agréable ni de nouveau à montrer. » Elle disait gaiement en parlant de Ninon : « Les femmes courent après M^{lle} de Lenclos ; comme d'autres gens y couraient autrefois, le moyen de ne pas haïr la vieillesse après un pareil exemple ! » M^{me} de Coulanges avait de quoi l'attendre avec plus de courage qu'un autre ; c'est un agrément de tous les âges que cette vivacité piquante et cette douce malice qui l'avaient fait rechercher dans le monde où l'on n'aime les gens qui font des épigrammes qu'autant qu'il y mettent une certaine finesse.

« Le rendez-vous du beau monde, dit-elle, est les soirs chez M^{me} la maréchale d'Estrées ; Manicamp et ses deux sœurs sont assurément de bonne compagnie, M^{me} de Senneterre s'y trouve quelquefois, mais toujours sous sa figure d'Andromaque. On s'est ennuyé de sa douleur ; pour moi, je comprends qu'elle s'en accommode mieux que de son mari. » Et ailleurs, à propos de la consternation que causait le siège de Namur : « Hélas, mon amie, il n'est non plus question de M. l'Archevêque (l'archevêque de Paris qui venait de mourir), que s'il n'avait jamais existé. On a dit bien du mal de lui après sa mort ; on a parlé du successeur depuis qu'il est nommé, on ne parle plus ni de l'un ni de l'autre ; ceci est un tourbillon qui ne permet pas les réflexions. Tout le monde était fou hier à Paris ; on ne voyait que des femmes désespérées les unes couraient les rues, les autres se faisaient enfermer dans les églises ; on entendait : « je n'ai plus de mari, je n'ai plus de fils, d'autres ne disaient pas ce qu'elles n'avaient plus, mais elles ne s'en désespéraient pas moins. »

Cet archevêque de Paris dont on avait dit beaucoup de mal en effet, après sa mort et pendant sa vie, M. de Harlai était si décrié qu'on ne savait comment s'y prendre pour faire son oraison funèbre. « On prétend, dit M^{me} de Coulanges, qu'il n'y a que deux petites bagatelles qui rendent la chose difficile, c'est la vie et la mort. » On avait cependant trouvé un orateur, mais il avait fait ses conditions, et voici comment M^{me} de Coulanges rend compte de la chose : « Encore faut-il bien vous apprendre, mon amie, que c'est le père Gaillard qui ne doit point faire l'orai-

son funèbre de feu M. l'Archevêque. Voici ce que je veux dire. M. le Président et le père de la Chaise se sont adressés au père Gaillard pour ce grand ouvrage ; le père Gaillard a répondu qu'il y trouvait de grandes difficultés, il a imaginé de faire un sermon sur la mort au milieu de la cérémonie, de tourner tout en morale, d'éviter les louanges et la satire qui sont des écueils bien dangereux. Tout le prélude des oraisons funèbres n'y sera point. Il se jettera sur les auditeurs pour les exhorter ; il parlera de la surprise de la mort ; peu du mort ; et puis : Dieu vous conduise à la vie éternelle. »

On croit ici reconnaître M^{me} de Sévigné. On la retrouve aussi à cette manière de donner à la réflexion la plus simple quelque chose de profond par la seule tournure de la phrase. « Je vis hier, mande-t-elle, M. de Chaulnes, qui est le parfait courtisan, il a demeuré dix jours à Marly, où il a passé ses journées à jouer aux échecs avec le cardinal d'Estrées, et sur ce qu'on lui a dit que cela faisait ici nouvelle, il a répondu qu'il en était surpris, parce qu'il y a longtemps qu'ils cherchaient à se donner échec et mat. Une autre nouvelle est que M^{me} de Louvois a cédé Meudon au Roi qui l'a pris pour Monseigneur ; en donnant quatre cent mille livres à M^{me} de Louvois et la charmante maison de Choisy, qui était la chose au monde qu'elle désirait le plus, ainsi je crains qu'elle ne puisse plus avoir de désirs. »

Un rapport qu'avait encore M^{me} de Coulanges avec son inimitable amie, c'était le don de revenir naturellement au sentiment qui l'intéressait ; après la mort de M^{me} de Sévigné, à qui sont adressées la moitié de ses lettres, sa douleur sur cette irréparable perte se

reproduit sous toutes les formes dans ses lettres à M^{me} de Simiane, fille de M^{me} de Grignan. « Je ne m'accoutume pas, dit-elle, à la perte que nous avons faite, et lorsque j'apprends le retour de la santé de madame votre mère, je ne puis m'empêcher d'être vivement touchée que cette joie n'ait point été sentie par une personne qui en eût été si digne. » Ailleurs, en parlant de M^{me} de Chaulnes : « J'aime cette duchesse de la vraie douleur qu'elle a eue de la perte de M^{me} de Sévigné. Pour moi, madame, je vous avoue, avec une sincérité que j'ai pour vous, malgré mon âge, que je ne m'en consolerais jamais ; j'y pense sans fin et sans cesse, et quand je songe que tous les retours ne la ramèneront pas, je ne puis soutenir une telle idée » : Et ailleurs encore : « Ah ! madame, que ne ferait point notre pauvre M^{me} de Sévigné dans une pareille occasion ! Le malheur de ne plus la voir m'est toujours nouveau. »

C'est à M^{me} de Sévigné que M^{me} de La Fayette disait en mourant : « Croyez que vous êtes la personne que j'ai le plus véritablement aimée. » Ce sont les derniers mots de sa dernière lettre, et c'est de cette personne si aimée qu'on a voulu calomnier le cœur.

P.

Lettres de M^{lle} de Montpensier, de M^{mes} de Motteville et de Montmorency, de M^{lle} Dupré et M^{me} la marquise de Lambert.

Chaque âge a ses plaisirs, son esprit et ses mœurs....
 Dans l'âge d'or, je crois, les femmes ne savaient ni

lire ni écrire. On dit que cela valait beaucoup mieux, c'est possible, je n'en sais rien. Au reste, l'âge d'or est passé depuis longtemps, il n'y faut plus penser; et puisque les femmes ont appris à écrire, il faut bien qu'elles écrivent, tantôt une chose, tantôt l'autre; beaucoup aujourd'hui écrivent des ouvrages, celles du temps de Louis XIV aimaient mieux écrire des lettres; les volontés sont libres. Celles-là mettaient leur esprit à tous les jours, celles-ci l'amassent pour le faire paraître au bout d'un an; cela revient au même. Si les correspondances de ces dames n'ont été imprimées qu'après leur mort, toute la différence, c'est que les ouvrages des nôtres s'impriment de leur vivant. L'impression, dans ce cas-ci, n'indique que le désir du succès; dans ce cas-là, elle en est la preuve. Il pouvait se faire que, par ce moyen, on fût plus sûr de n'imprimer que ce qui était bon; mais peu importe, car on ne lit pas ce qui est mauvais. Les auteurs sont bien les maîtres d'écrire ce qu'ils veulent, puisque le public ne lit que ce qui lui plaît. Il n'y a personne de lésé, si ce n'est quelquefois les libraires; mais ils le rendent bien. Ainsi tout se compense, et tout est au mieux dans le meilleur des mondes possibles.

On ne peut nier cependant que cette mode de recueillir des correspondances n'ait produit quelques recueils moins intéressants que les autres; et que ceux qui recevaient quelques-unes de ces lettres qu'on nous a données en abondance depuis cent cinquante ans, ne se soient trompés sur leur mérite tout comme s'ils les avaient faites eux-mêmes. Cependant, telles qu'ils les ont données, on les a lues; et qu'ils en donnassent de pareilles, on les relira encore. Et pour-

quoi ne les relirait-on pas? C'est un temps aussi bien employé que celui que l'on emploie à courir à cheval, en calèche ou en cabriolet; on y trouve bien autant d'instruction que sur un journal, et d'esprit que dans la conversation d'un homme qui juge Corneille et Voltaire d'après des feuilletons. D'ailleurs, la plupart des hommes sont commères, une correspondance les intéresse toujours, c'est un secret surpris. Qu'un auteur vous donne un ouvrage, le beau plaisir d'apprendre ce qu'il a bien voulu que vous sachiez, ce qu'il a pensé pour vous le dire! On ne s'empresse guère d'aller voir en public celui qui se montre partout; mais que l'on puisse apercevoir, par sa fenêtre, ce qui se passe dans son cabinet, et tout le monde ira y regarder. Si la correspondance est suivie, c'est, en quelque sorte, une histoire de celui qui écrit, une scène où les événements se présentent, pour ainsi dire, en personne, où on les voit arriver, passer, s'oublier, où on en reçoit l'impression à mesure qu'ils arrivent. Si les correspondances sont courtes, mêlées, du même temps, on aime à comparer, à y chercher les mœurs, l'esprit du temps, celui de la société. C'est une chose piquante à retrouver dans ce dernier recueil qui vient de paraître, que cette manie que toutes les femmes avaient alors de parler contre l'amour, c'est-à-dire de parler d'amour; car, pour ou contre, c'est toujours en parler. On y voit, d'un côté, la raisonnable et sensible M^{me} de Lambert, qui a tâché d'opposer de si bons principes à l'amour, parce qu'elle en reconnaissait le danger, et qui en connaissait le danger parce qu'elle était faite pour en connaître le charme. Dans la préface d'une traduction anglaise de ses ouvrages, le traducteur avait

parlé de la sensibilité de son âme. « Il m'accuse, dit-elle, d'avoir l'âme tendre et sensible; je ne m'en défends pas; il n'est plus question que de savoir l'usage que j'en ai su faire. » On voit bien, en lisant les ouvrages de M^{me} de Lambert, que si elle a combattu, elle a dû vaincre, et on est tenté de croire qu'elle a combattu. De toute manière, elle avait le droit de parler contre l'amour.

D'un autre côté, c'est la romanesque, et pour le moins singulière, M^{lle} de Montpensier qui, après avoir parlé, toute sa vie, de l'amour et du mariage sur le ton d'Armande des *Femmes savantes*, finit à quarante-cinq ans, en rencontrant M. de Lauzun, par se résoudre, comme elle, à *ce dont il s'agit*, et écrit au roi qu'elle a trouvé que Dieu lui veut faire son salut dans l'état de mariage. Je ne sais si l'essai qu'elle en fit la porta à l'indulgence pour celles qui étaient tentées d'en essayer comme elle; mais jusqu'alors, elle avait été inexorable. « Comme je n'aime pas les plaisirs, dit-elle dans son portrait fait par elle-même, je ne procure pas volontiers ceux des autres », et le plaisir d'aimer ayant été longtemps de tous les plaisirs, celui qu'elle aimait le moins; on trouve, dans sa correspondance, des lettres à M^{me} de Motteville, sur le projet d'une espèce de république d'où elle veut absolument bannir l'amour, sans se rendre à aucune des raisons de M^{me} de Motteville qui lui conseille de permettre le mariage, crainte de pis. Mais il n'y a pas moyen, c'est de l'extravagance toute pure, une vraie chevalerie errante.

Après cela vient une pédante, M^{lle} Dupré, qui savait le grec, soutenait les tourbillons de Descartes et s'égosillait à crier, en bouts rimés, contre l'amour

qui, je parierais bien, ne lui a jamais rien fait. Elle connaît tout les savants du monde, et si elle parle de Huet : c'est lui, dit-elle, qui fait de si beaux vers latins, et c'est à lui que j'écrivais l'année passée :

J'emporte un teint vermeil et frais,
Un esprit gai ; pour un cœur tendre,
Vous auriez tort de le prétendre....

C'était bien la peine de ce citer, mais les lettres les plus agréables de ce recueil sont celles d'une M^{me} de Montmorency, qui ne parle point contre l'amour ni pour l'amour, qui ne dit que des nouvelles, qui n'écrit pour ainsi dire que des gazettes ; mais ces gazettes sont ce qu'il y a de plus piquant, soit pour la rapidité du style, le tour des idées ou celui des expressions ; voici quelques-uns de ses articles :

« Le roi de Portugal a cédé sa femme et son royaume à son frère, ne sachant se servir ni de l'un ni de l'autre.

« Le roi de Portugal tombe, de deux jours l'un, en apoplexie. Je ne croyais pas qu'on fût sujet à ce mal, comme à la migraine ; c'est que les rois ne sont pas faits comme les autres hommes. On dit que la princesse Palatine est allée le voir pour l'épouser ou lui faire donner l'extrême-onction. Je vous dirai, au premier ordinaire, lequel des deux sacrements il a reçu.

« Chandenié a été à l'extrémité ; il en est revenu dévot.

« Il est venu un ambassadeur de Guinée pour le commerce de ce pays-là ; il est chrétien, il a trois femmes épousées, dont il veut vendre l'une, s'il trouve marchand. On a eu toutes les peines du monde à le

faire habiller pour aller à l'audience du roi, il voulait y aller tout nu. On dit que le roi achètera Tanger; je n'en sais pas davantage. »

On ne sait quelle est cette M^{me} de Montmorency; la notice ne peut rien nous en apprendre, les lettres pas grand'chose, si ce n'est qu'elle était malheureuse, mais que, dans tous ses chagrins, elle n'avait pas laissé d'être *gaillarde* comme celles qui en ont le plus de raison. Elle parle de ses chagrins à Bussy-Rabutin, qui avait bien aussi les siens; car il était exilé: « Tâchons de nous consoler, dit-elle, car personne n'en prendra le soin pour nous. »

Rien ne ressemble à M^{me} de Sévigné; mais de toutes celles que j'aie jamais lues, celles-ci sont peut-être les seules qui en approchent pour la vivacité et le naturel.

Lettres de M^{me} de Scudéry, de Salvan de Saliez et de M^{lle} Descartes

Voilà le dernier volume de la collection épistolaire, il faut bien que tout finisse, car enfin quoiqu'on ait écrit beaucoup de lettres depuis que le monde est monde, il n'est pas dit qu'il faille absolument les imprimer ou réimprimer toutes. Je ne sais pas même s'il était bien nécessaire d'aller rechercher les lettres de M^{me} de Saliez, insérées dans leur temps dans le *Mercure galant*, où elles gisaient en paix depuis un peu plus d'un siècle, avec celles de ses correspondants, *l'illustre M. de Vertron, M. de Madajors* connu sous le titre de *l'anonyme d'Alais* et les *Maximes philo-*

sophiques de M^{me} de Montpelliat qui était une agréable marquise, au lieu que M^{me} de Saliez n'avait jamais désiré de se voir belle et charmante. En quoi je pense qu'elle avait pris un très sage parti, car à la physionomie de ses lettres on voit bien que personne n'avait jamais songé à celle de son visage.

Les personnes d'esprit sont-elles jamais laides ? s'écrierait le Métromane. Eh ! mon Dieu, elles le sont quelquefois. Il y a des esprits sur lesquels je défierais bien d'appliquer une jolie figure, des esprits qui n'ont rien de femme, qui n'ont jamais connu de coquetterie, ni l'espoir de plaire, ni celui d'avoir plu. Est-ce qu'on est tout à fait femme sans cela ? Ne manque-t-on pas des trois quarts de l'expérience, des sentiments, des idées d'une femme ? Une M^{me} de Saliez, qui veut faire une académie de femmes, qui s'épuise à écrire dans le *Mercurie galant*, pour prouver que les femmes valent parfois mieux que les hommes, n'est-ce pas une femme qui ne possède que ce moyen de valoir quelque chose, une femme à sa dernière ressource ? A-t-elle besoin de dire qu'elle n'est ni belle ni charmante ? On l'aurait bien deviné de reste.

Au contraire, M^{me} de Scudéry, dont les lettres remplissent la plus grande partie du même volume, a beau répéter, elle aussi, qu'elle n'est pas belle. on est tenté de ne pas la croire. C'est que M^{me} de Scudéry avait autre chose que de l'esprit. On est étonné de trouver sous le nom de Scudéry, dans la femme même du bienheureux Scudéry, dans la belle-sœur de sa digne sœur, M^{lle} de Scudéry, tant de naturel, de raison, de sens droit et simple. M^{me} de Scudéry n'a qu'un tort, c'est de parler un peu trop souvent de l'amour qu'elle n'a pas eu. Mais dans ce temps-là, on parlait

tant de l'amour qu'on avait! « J'ai la réputation, dit-elle, de n'avoir là dessus que des idées qui ne se peuvent réduire en notes. L'autre jour j'étais dans une maison, où on demandait l'avis de chacun sur une matière galante; jamais Toulangeon, qui y était, voulut que je parlasse, il dit qu'il n'appartenait de décider qu'à des gens qui avaient fait leurs preuves en amour. »

Je voudrais bien savoir si après cela d'autres femmes se sont avisées d'opiner. « Après tout, ajoute M^{me} de Scudéry, la vertu est d'un assez doux usage dans le monde »; et elle parle de la vertu avec tant de plaisir, de l'amour avec si peu d'humeur qu'on voit bien qu'elle était, sur ce point, plus contente d'elle que mécontente des autres. « Elle a trouvé, dit-elle en confidence au comte de Bussy à qui sont écrites toutes ses lettres, elle a bien trouvé des gens assez redoutables qui lui ont dit je ne sais quoi qu'elle n'entendait point. Si ce n'est que cela; ajoute-t-elle, je m'en sauverai bien. » Mais ce n'est pas tout de se sauver de l'amour, il faut le remplacer, l'amitié serait bonne, mais la croit-on aussi facile à trouver que l'amour?

M^{me} de Scudéry n'est pas de cet avis. « J'en viens presque à croire, dit-elle, qu'il n'y a dans le monde que de l'amour et de la civilité. Cependant il faut bien se contenter de ce qu'on a : « J'ai l'âme douce, dit-elle ailleurs; j'aime tout de l'amitié jusqu'à l'apparence. Puis, encore ailleurs, il y a quantité d'une certaine sorte d'amis agréables qui amusent, mais ils n'ont que l'écorce. Pour peu qu'on approfondisse, on n'y trouverait pas son compte. »

Ainsi, il faut s'accoutumer à ne vivre qu'en société,

car pour de l'amitié, cela est presque impossible, et je vous assure qu'à force de trouver des rien-qui-vaille en son chemin, on devient rien-qui-vaille soi-même : car le moyen de faire toujours bien ce qui vous fait toujours mal ?

Insensible à l'amour, mécontente de l'amitié, une femme devrait bien chercher les consolations de la religion. M^{me} de Scudéry se donne toutes les peines imaginables pour réchauffer sa dévotion un peu tiède dont elle n'est pas contente. « Mais peut-on ce qu'on veut ? dit-elle ; c'est en vérité dans les affaires de salut comme dans celles du monde ; il nous faut de la grâce et de la fortune pour réussir à tous les deux. » — Cependant, elle s'excite tant qu'elle peut par de bonnes réflexions et les communique au comte de Bussy qu'elle voudrait convertir. « Si vous vouliez devenir bon chrétien, dit-elle, ce serait une chose admirable. Après tout, Monsieur, on meurt, l'éternité est longue et la vie est courte. » — *Après tout* est plaisant, et cette idée, *on meurt*, qui vient là comme un dernier argument auquel on n'avait pas pensé ! La même idée est exprimée d'un ton bien différent dans un moment où touchée de la mort d'un ami : « Hélas ! dit-elle, que l'on vit peu et que l'on meurt longtemps ! »

On voit par ce peu de citations quel est le ton de ces lettres, le genre de naturel qui y règne ; avec beaucoup de bon esprit, de la finesse et surtout de l'originalité ; c'est vraiment dommage qu'elles aient été écrites au comte de Bussy ; le mérite d'une lettre tient non seulement à la personne qui écrit, mais encore à celle à qui l'on écrit. M^{me} de Sévigné écrivait à sa fille, à l'objet chéri de son cœur, à la con-

fidente de toutes ses pensées, elle lui parlait de Turenne et de Montgobert, d'une mode de coiffure, des États de Bretagne, de Marphise, du bon abbé, des nouvelles de la cour, de tout ce qui lui venait dans le cœur ou lui paissait par la tête. Que de choses à lui dire, et que de manières de les dire, à la personne devant laquelle on ne retient aucun mouvement! M^{me} de Sévigné elle-même écrivait avec moins de grâce à ce comte de Bussy qui était en correspondance avec toutes les femmes de son temps, qui apprenait par lettres à M^{lle} Dupré à faire des bouts-rimés, qui écrivait à une mère dont la fille venait de mourir: « J'ai été sur le point, Madame, de ne vous point écrire en cette malheureuse occasion de la mort de mademoiselle votre fille, ne sachant que dire à une mère affligée et avec autant de raison que vous avez de l'être. J'avais peur qu'il ne suffît pas de vous assurer que j'étais sensiblement touché de votre perte et de votre douleur et que personne ne prenait plus de part que votre... » N'est-ce pas là un homme avec qui les épanchements de cœur doivent être bien à leur aise? Si M^{me} de Scudéry eût écrit à une mère, à une fille, à une sœur, je suis persuadé que ses lettres eussent été charmantes.

P.

Lettres de M^{me} la duchesse du Maine et de la marquise de Simiane.

On a prétendu que Frédéric le Grand avait trouvé mauvais que Voltaire adressât à sa sœur, la princesse Ulrique, les vers suivants qu'il trouvait trop galants d'un poète à une princesse :

Souvent un peu de vérité
 Se mêle au plus grossier mensonge ;
 Cette nuit, dans l'erreur d'un songe,
 Au rang des rois j'étais monté ;
 Je vous aimais, princesse, et j'osais vous le dire ;
 Les Dieux à mon réveil ne m'ont pas tout ôté,
 Je n'ai perdu que mon empire.

Si le fait est vrai, le Grand Frédéric, qui n'a pas passé cependant pour très formaliste, se serait montré beaucoup plus difficile qu'on ne l'était à la cour d'Anne d'Autriche, à qui Voiture adressait ces vers :

Je pensais si le cardinal,
 J'entends celui de la Valette,
 Pouvait voir l'éclat sans égal
 Dans lequel maintenant vous êtes,
 J'entends celui de la beauté ;
 Car, pour nous, nous ne prisons guère,
 Cela soit dit sans vous déplaire,
 Tout celui de la majesté.

Et cela ne déplut pas. Il est vrai qu'il n'y avait qu'Anne d'Autriche qui eût le droit de s'en fâcher, et l'on n'a pas dit non plus que ce fût à la princesse de Prusse que les vers eussent déplu. A la cour de Louis XIV, ils n'eussent déplu à personne ; on ne trouvait pas alors que le ton de la galanterie nuisît à la dignité ; peut-être même la rendait-elle plus facile. Dans ce temps, où non seulement le respect, mais l'amour pour les femmes était presque une règle de savoir-vivre ; où la femme, à qui l'on parlait, était censée celle qu'on eût choisie ; si elle eût bien voulu le permettre, cette loi générale de galanterie, à laquelle le souverain était assujetti comme les autres, le mettant vis-à-vis des femmes dans une situation particulière, lui donnait les moyens de se relâcher

avec elles de sa dignité, sans la compromettre; ce n'était point son rang qui réglait ses rapports avec elles, et le sentiment, qui était censé l'animer, lui permettait d'accorder comme homme ce qu'il eût été forcé de refuser comme prince, en même temps que le respect auquel on était obligé banissait une familiarité qui, des deux côtés, eût été également inconvenante. Ce n'est que quand les hommes se sont familiarisés avec les femmes, que les femmes se sont familiarisées avec les princes. Dans les rapports si intimes d'amant et de maîtresse, l'homme qui dégrade l'objet de son amour partage nécessairement cette dégradation; et le duc d'Orléans, régent du royaume, ne fut pas plus respecté de ses maîtresses qu'il ne les respecta lui-même.

Mais, si jamais le ton de la galanterie a eu quelque avantage pour les princes, il en avait bien davantage pour les princesses. On ne s'amuse pas longtemps des hommages rendus à la grandeur; mais une femme ne s'ennuie jamais de ceux que l'on rend à sa personne. Le respect même peut devenir piquant lorsqu'il n'est pas obligé, et ce serait un grand soulagement pour des personnes qui se voyaient respectées toute la journée par état, de pouvoir entendre parler quelquefois d'une autre espèce de respect que celui qu'on leur devait. « Je vous jure, Madame, écrivait Lamothe à M^{me} la duchesse du Maine, qui avait voulu avoir une correspondance avec lui, qu'il n'y a jamais eu de respect dans le monde, qui ressemble à celui avec lequel je suis... » Et Lamothe, un des hommes de France qui avait le plus d'esprit, n'avait trouvé que le ton de la galanterie pour se tirer d'une correspondance avec une princesse, peut-être une des

plus spirituelles de France, mais qui était princesse et accoutumée aux adorations de manière à ne pouvoir s'en passer, et, pour adorer avec un peu de noblesse, il faut que l'amour paraisse s'en mêler. On lui permet tout parce qu'il ne reconnaît point de bornes. Il peut exagérer sans ridicule, flatter sans bassesse, et même sans causer d'ennui.

M^{me} la duchesse du Maine avait toujours fait répondre, à Lamothe, par M^{me} de Lambert; il veut qu'elle lui écrive elle-même. « Il me faut, dit-il, une Louise-Bénédicte de Bourbon (c'était la signature de la duchesse du Maine), je ne sais quel goût j'ai pris pour ce nom-là; mais je vous jure que je ne saurais m'en passer. » Mais Lamothe, en homme d'esprit, ne laissera pas supposer que le Bourbon soit la cause de son goût pour les Louise-Bénédicte. « Voyez les amants, dit-il en parlant du plaisir que peut faire un nom, vous les surprendriez mille fois quand ils se croient sans témoins, à relire les lettres qu'ils ont reçues, à s'enflammer, à s'attendrir à l'aspect du nom chéri, le baignant quelquefois de leurs larmes s'ils sont malheureux, et le baisant sans cesse s'ils sont heureux. Vous jugez bien, Madame, que je n'en userai pas ainsi avec le vôtre; je n'ai garde et je sais trop bien mon devoir; si cela m'arrivait, je le nierais comme beau meurtre, mais on est bien hardi quand on est tout seul. »

C'est sur ce ton de badinage que se soutient la correspondance, où Lamothe a tout l'avantage pour la finesse et la grâce, bien que le rôle de la duchesse du Maine fût plus facile que le sien. Une princesse n'est pas obligée, autant qu'une autre femme, de veiller au maintien de sa dignité; il lui est plus per-

mis qu'à une autre d'entendre la plaisanterie, car elle ne risque rien à y répondre. « Vous m'en dites tant et si peu qu'il vous plaît, lui écrivait Lamothe. Pour moi, madame, c'est tout le contraire; je ne vous dis pas le quart de ce que je voudrais, ni comme je le voudrais », et de quelque manière qu'on voulût l'entendre, cela était vrai. D'ailleurs, un homme peut se feindre amoureux sans qu'il en soit rien; quand une femme témoigne qu'elle a envie de plaire, il en est toujours quelque chose, et il se trouve toujours, pour animer le langage de la coquetterie, quelque sentiment naturel qui le rend plus facile que celui de la galanterie. La duchesse du Maine avait voulu que Lamothe fit des vers pour elle; il s'y refusait sous prétexte qu'il ne pouvait assujettir ses sentiments à la contrainte de la rime. Elle menaçait de ne plus envoyer de Louise-Bénédicte de Bourbon. Lamothe l'accusait d'être absolue comme une princesse, et disait qu'Apollon avait refusé de l'exaucer. « Vous vous êtes recommandé à Apollon, lui demanda-t-elle; mais vous avais-je dit de vous recommander à Apollon? Il fallait s'adresser à un autre. Je ne sais pas à qui; mais je sais bien que ce n'était pas à Apollon. Faites tout comme vous l'entendrez, mais enfin il me faut des vers. N'êtes-vous pas bien à votre aise de n'avoir plus de.... Je ne suis pas trop à mon aise, moi, de ne vous en pas envoyer. Je ne sais si c'est par habitude, mais enfin ces mots-là sont toujours au bout de ma plume; j'ai toutes les peines du monde à la retenir. C'est à titre de princesse que je suis, dites-vous, si absolue. Point du tout. A quel titre donc? Je n'en sais rien. Envoyez-moi des vers. »

Les lettres de M^{me} de Simiane sont contenues dans

le même volume. M^{me} de Simiane était la petite-fille de M^{me} de Sévigné, cette Pauline dont elle parle sans cesse ; ce serait presque un titre à l'intérêt. D'ailleurs, des lettres de femme ont presque toujours de l'agrément, par ce talent de trouver mille choses à dire sur des riens, si utile dans le monde où l'on n'a pas toujours à parler de quelque chose ; de plus, M^{me} de Simiane avait de l'esprit, de la vivacité, si l'on ne peut s'attendre à trouver dans ses lettres ce mouvement, cette vie, que M^{me} de Sévigné communiquait à tout, on aime à y remarquer du moins ces tournures si piquantes, ces réflexions justes, exprimées d'une manière si frappante, qui font qu'on ne cessera jamais de citer M^{me} de Sévigné, comme de la relire.

On est fâché de trouver, dans les observations placées à la tête de ce volume, une réflexion peu juste, exprimée d'une manière peu convenable, sur la *veuve* Scarron, qui, dit-on, accablait le duc du Maine de son pédantisme. Que veut dire cette affectation à répéter la *veuve* Scarron, quand on ne dit ni la *veuve* Sévigné, ni la *veuve* Lafayette, ni la *veuve* Molière, ni la *veuve* Racine ? Et que fait ce nom de Scarron pour ou contre M^{me} de Maintenon, si connue sous le nom de Maintenon qu'elle a plus honoré, quoiqu'on en dise, que celui de Scarron ne pouvait l'avoir abaissée ? Au reste, si l'éducation qu'a reçue le duc du Maine de cette femme célèbre a eu des inconvénients pour son caractère, cela est fâcheux ; car je ne sais pas trop où est l'enfant, même prince, à qui on pourrait se flatter de trouver une gouvernante égale à M^{me} de Maintenon.

P.

Correspondance inédite de M^{me} du Deffand avec d'Alambert, Montesquieu, le président Hénault, la duchesse du Maine, M^{mes} de Choiseul, de Staal, le marquis d'Argens, le chevalier d'Aydie, suivie des lettres de Voltaire à M^{me} du Deffand.

PREMIER ARTICLE

Vauvenargues a dit : Nous ne jouissons que des hommes, le reste n'est rien. C'est aux hommes que nous demandons la jouissance, que nous pouvons tirer des biens qui paraissent le moins dépendre d'eux, la puissance, la fortune, leur opinion en fait l'unique prix. C'est l'homme qui nous intéresse dans les plaisirs qui paraissent le plus tenir aux choses ; dans un ouvrage d'art, nous cherchons le génie de l'artiste, nous cherchons l'artiste lui-même. Qui verra un bel ouvrage sans être affligé, s'il est obligé d'ignorer à qui il le faut attribuer ? Qui ne sera bien aise de voir le portrait de l'auteur ? encore plus aise de le voir lui-même , de l'entendre, de jouir de sa conversation, d'entrer dans la familiarité de son esprit, de son âme, de son caractère ? Quel est enfin celui qui, dans l'homme célèbre, ne cherchera surtout l'homme ? Il y a entre nous tous comme un secret de famille, une sorte de marque à laquelle nous nous reconnaissons, et qu'il faut avoir aperçue pour être certains de la parenté. Jusque-là nous ne sommes pas sûrs de notre fait, nous nous observons les uns les autres comme les animaux se flairent pour se reconnaître s'ils sont de la même espèce. Regardez de quel air est examiné un homme lorsqu'il entre dans un cercle de gens auxquels il n'est connu que

par son nom ; ne dirait-on pas, à la manière dont on l'observe, qu'il s'agit de bien constater si ce n'est pas quelque espèce d'animal d'une race particulière? Dès qu'il ouvre la bouche, on serait tenté de s'écrier avec étonnement, « Cela parle! » On recueille, on répète les faits, les mots qui prouvent qu'il est fait comme un autre,

Mais ce qui porte au comble l'intérêt et l'enchantement, c'est quand on l'a surpris dans ces occupations simples, communes à tous les hommes, ou le moins habile trouverait tout autant de plaisir que lui ; on l'en remercie presque, on l'en aime du moins, c'est qu'on a découvert qu'il était de la famille ; et ce lien de parenté, nous aimons à le retrouver dans les êtres les plus communs comme les plus distingués ; nous apercevons dans un homme inférieur, soit par son état, soit par ses lumières, un sentiment qui le rapproche de nous, comme dans l'homme supérieur nous sommes charmés de découvrir ce qui le place à notre portée ; nous sommes ravis, en lisant les ouvrages des temps éloignés, d'un rapport de sentiments ou d'idées qui nous fait découvrir un parent dans Cicéron, ou quelque autre ancien bien plus ancien que lui. Nous nous trouvons avec plaisir des rapports de ce genre avec les Chinois, les Indiens, les sauvages de la Louisiane ou du Kamstchatka, et si par quelque lueur de morale ou d'intelligence, le Hottentot peut nous prouver qu'il est un peu de la famille, nous serons enchantés de pouvoir l'avouer ; enfin il est si vrai que nous ne jouissons que de l'homme, que nous voulons le voir partout, même dans les animaux, à qui nous supposons le plus que nous pouvons, des facultés qui les rappro-

chent de notre espèce. C'est ce besoin de trouver des êtres semblables à nous, de pénétrer dans l'homme jusqu'à ce point où la nature dépouillée de ce qui la déguise se conforme le plus au modèle général, qui nous fera toujours préférer aux grands tableaux d'histoire, ou lire du moins avec plus d'intérêt et de curiosité ces mémoires, ces vies particulières, où dans le récit des événements, les événements sont moins peints que les hommes. C'est là ce qui entretient notre avidité pour les correspondances de tout genre, depuis celle de l'homme célèbre jusqu'à celle de l'être le plus insignifiant, dont la destinée prend pour nous un certain intérêt, sitôt qu'elle a donné lieu à une correspondance qui peut nous être dévoilée... Si l'on pouvait recueillir et fixer d'une manière authentique ce qui se dit habituellement à Paris, depuis les appartements, jusqu'aux antichambres, tout le monde en voudrait lire le recueil.

Après les conversations, les lettres sont ce qu'il y a de plus intime, et Dieu merci, éditeurs et libraires s'évertuent à ne pas laisser sur ce point languir notre curiosité. Les révélations qui nous ont été faites dernièrement dans le recueil des lettres de M^{lle} de l'Espinasse prouve que tout s'imprime ; beaucoup d'autres recueils épistolaires prouvent, au grand étonnement de qui les connaît, que tout se lit, et celui de la correspondance de M^{me} du Deffand fait voir qu'après beaucoup d'autres, un recueil de ce genre peut encore être fort piquant. Cette correspondance de M^{me} du Deffand contient surtout les lettres qu'on lui adresse et très peu de celles qu'elle écrit, ce sont des lettres non seulement de tous ses amis, à supposer qu'elle en eût, mais de

toute sa société, de tous les gens de sa connaissance; elle en reçoit de Paris, de Londres, de Berlin, de Constantinople, de Genève, de Ferney, aussi on n'y trouve point, comme dans M^{me} de Sévigné, cette suite d'intérêt qui s'attache aux mêmes personnages, anime toutes les physionomies, et vous fait vivre au milieu de ceux qu'elle peint. Ce n'est point comme dans les lettres de M^{lle} de l'Espinasse, cette histoire d'un même sentiment, dont on ne peut non plus se détacher que de ses propres sentiments; qu'on ne pourrait se résoudre à perdre quoiqu'ils tuent; ce n'est point un tableau de mœurs dont la vérité attestée par la convenance, vous transporte dans le temps où furent écrites ces lettres. Qui se ressemblait moins que les mœurs de M^{me} de Choiseul et de M^{me} du Deffand, de M^{me} de Mirepoix et de M^{me} de Chaulnes? Cependant le recueil où se trouve les lettres de ces différentes personnes jointes à celles de Montesquieu, de Voltaire, de d'Alembert, du président Hénault, ce recueil n'a rien de disparate, rien de décousu, quoique les objets qu'on y traite aient quelquefois peu de rapport. On sent un nœud qui les lie, un caractère qui se retrouve dans toutes, et qui en fait le seul et véritable intérêt: ce caractère, c'est l'esprit, beaucoup d'esprit comme on savait l'employer alors, pour se rapprocher souvent de qualités qui valent mieux que lui. Il ressemblait parfois à la raison, il apprenait à ceux qui ne sentaient pas le prix de la vertu à la connaître du moins et à la respecter, il était le point par lequel se touchaient des gens qui par leur caractère n'eussent pas été faits pour s'entendre, il faisait pardonner trop aisément au vice, il s'en servait du moins pour don-

ner, par son hommage involontaire, un nouvel éclat. à la vertu. On voit M^{me} de Choiseul en relation d'amitié avec M^{me} du Deffand; l'une, (c'est M^{me} de Choiseul) âgée alors de vingt-sept ans, appelle M^{me} du Deffand : « ma chère enfant », celle-ci, à soixante-quinze ans, appelle M^{me} de Choiseul : ma « grand'maman », et tel est le ton d'autorité que donne à la *grand'maman*, la raison et la vertu, tel est le ton de respect de la *chère enfant*, que sans la connaissance des dates, il serait impossible de ne pas croire que ces noms donnés et reçus par plaisanterie expriment réellement des relations d'âge. Rien de noble, de vrai, de sensé comme la lettre de M^{me} de Choiseul à M^{me} du Deffand sur l'ennui qui était le mal d'habitude de cette dernière. « Savez-vous, lui dit-elle, pourquoi vous vous ennuyez tant ? Ma chère enfant, c'est justement par la peine que vous prenez d'éviter, de prévoir de combattre l'ennui. Vivez au jour la journée, prenez le temps comme il vient, profitez de tous les moments et vous ne vous ennuierez pas. Si les circonstances vous sont contraires, cédez au torrent et ne prétendez pas y résister. Croyez-moi, le mal qu'on se résout à supporter s'est bientôt passé, et il n'en reste rien après lui. Je m'aperçois, ma chère enfant, que je vous dis des choses bien communes ; en morale, elles sont toujours les plus vraies, parcequ'elles tiennent à la nature. Après avoir bien exercé son esprit, le philosophe le plus éclairé sera obligé d'en revenir à cet égard à l'axiome du plus grand sot, de même qu'il partage avec lui l'air qu'il respire. Les préjugés se multiplient, les arts s'accroissent, les sciences s'approfondissent, mais la morale est toujours la même : parce

que la nature ne change pas. » Quand on songe que cette raison si ferme, si saine, si pure est celle d'une femme de vingt-sept ans, belle, grande dame, et femme d'un premier ministre, on partage l'impression qu'en reçoit M^{me} du Deffand, qui s'écrie avec la seule expression de sentiment qui se trouve peut-être dans ses lettres ; « Ah ! mon Dieu ! mon Dieu pour qui le bonheur serait-il fait s'il ne l'était pas pour vous ? mais qui est-ce qui est digne de vous ? qui est-ce qui peut sentir ce que vous valez ? » Et quand on songe aussi respectable modèle de vie qu'a laissé celle à qui s'adressent ces expressions, on est presque glorieux pour la vertu de ce qu'elle a pu inspirer des sentiments si justes et si vrais à une âme qui paraissait peu faite pour la sentir.

C'est du reste un singulier caractère des mœurs de ces temps-là, que ce respect pour la vertu qui tient à une certaine élévation d'idées et cette indulgence pour le vice, suite du relâchement des mœurs. On voit parmi les portraits qui suivent la correspondance, celui de M^{me} de Mirepoix à qui Montes qui eu adresse ces vers :

La beauté que je chante ignore ses appas,
Mortels qui la voyez, dites-lui qu'elle est belle,
Naïve, simple et naturelle,
Et timide sans embarras,
Telle est la jacinthe nouvelle,
Sa tête ne s'élève pas,
Sur les fleurs qui sont autour d'elle.
Sans se montrer, sans se cacher,
Elle se plaît dans la prairie,
Elle y pourrait finir sa vie,
Si l'on ne venait pas la chercher.

Le portrait de M^{me} de Mirepoix, par M^{me} du Deffand, inséré à la suite de ces vers, confirme l'idée qu'ils donnent d'elle, il semble que ce soit à elle que doive s'appliquer ce mot de Labruyère : « Il y a certaines femmes d'un mérite paisible mais solide, qu'elles ne peuvent couvrir de toute leur modestie. » Ce portrait fait sentir d'une manière frappante tout le charme de l'honnêteté et de la vertu, tout le respect qu'elle inspire ; celui de M^{me} de Flamarens, par le président Hénault, peut-être encore davantage ; celui de M^{me} de Luynes est dans le même genre, et c'est au milieu de tout cela qu'on trouve celui de la duchesse de La Vallière, belle et aimable, galante sans coquetterie, vertueuse sans sagesse, sans défaut dans l'esprit et dans le caractère, et enfin qui serait parfaite, si elle avait autant d'éloignement pour le vice, qu'elle paraît avoir de penchant pour la vertu, et cette femme sans défaut prend des amants par convenance, les garde sans attachement et les perd sans regret. C'est un amant qu'elle aime et non la personne de son amant. Aussi quand il la quitte, elle ne s'aperçoit pas qu'elle ait rien perdu, parce qu'elle le remplace aussitôt par un autre, et le reste de ce morceau, fait par une femme, est tout à l'éloge de M^{me} de La Vallière ; dont elle fait d'ailleurs le portrait le plus aimable ; et ce qu'il y a de singulier, c'est que ce portrait paraît peut-être vrai, et semblerait démentir le mot de La Rochefaucauld que le moindre défaut des femmes qui sont adonnées à l'amour est de faire l'amour. On pensera peut-être que, dans un siècle où la galanterie était moins condamnée par les mœurs, elle pouvait amener moins de vices parce qu'elle avait moins de barrières à renverser.

Correspondance inédite de M^{me} du Deffand

DEUXIÈME ARTICLE

De ces portraits en assez grand nombre qui suivent la correspondance, la plupart ont été faits par M^{me} du Deffand; et ce sont les plus piquants, les plus courts, les plus précis. Tous sont remarquables par les observations fines quoiqu'un peu superficielles et par un grand air de vérité, même lorsqu'elle est contenue par des goûts et des convenances de société. On voit que si tout n'a pas été dit, ce qui l'a été existe et méritait de l'être. Quelques-uns faits sans ménagement, comme celui de la duchesse d'Aiguillon et de la duchesse de Chaulnes, sont d'une grande originalité. Quelques autres frappent au contraire par une ressemblance commune avec toute une classe d'hommes: tel est celui de l'abbé de Vaubrun, dont M^{me} la duchesse du Maine disait qu'il avait le sublime du frivole, et en qui on ne pouvait trouver d'original que sa figure, qui, dit M^{me} du Deffand, « a trois coudées de hauteur du côté droit et deux du côté gauche, ce qui rend sa démarche *irrégulière*. » Du reste, c'est ce qu'on voit partout. Son rire marque pour l'ordinaire le contentement qu'il a des productions de son imagination. Il ne perd point son temps à l'étude, ni à la recherche de choses solides, qui ne font honneur que parmi le petit nombre de gens d'esprit et de mérite; il s'occupe sérieusement de toutes les bagatelles, il sait le premier la nouvelle du jour, c'est de lui qu'on reçoit toujours le premier compliment sur les événements agréables, personne ne connaît mieux le prix de la considération attachée à vivre avec les gens en place ou illustres par leur naissance. Il est

très empressé pour ses amis, il ne manque à aucun devoir envers eux, on le voit assister à leurs funérailles avec le même plaisir qu'il avait assisté à leurs noces ; il n'y a personne qui ne connaisse des gens ainsi faits ; avec un peu plus de profondeur dans le trait et de vivacité dans l'expression, il ne serait pas déplacé dans La Bruyère.

Mais le portrait véritable, intéressant, ressemblant, c'est celui que chacun fait de soi-même non pas en s'observant, mais en agissant, par l'impression qu'on donne de soi, comme l'ombre dessine sur le mur, les traits, les gestes, et les attitudes. C'est dans ce reflet naturel qu'on aime à démêler la réalité du caractère trop souvent arrangé dans un portrait, selon les vues ou le genre d'esprit de l'observateur ? Aussi va-t-on chercher avec empressement, les lettres de Montesquieu et l'on est étonné en les lisant de la roideur d'esprit que portait dans les petites choses cet homme qu'on voit manier les plus hautes avec tant de facilité et pour ainsi dire de familiarité. On ne conçoit pas que l'auteur des Lettres persanes écrivit avec tant d'apprêt des lettres de société, mais l'on sait cependant qu'on a conservé quelques billets d'amour de Montesquieu, c'est-à-dire des brouillons chargés de ratures, et dès lors on s'étonne moins que celui qui ne savait écrire à sa maîtresse que sur des brouillons revus et corrigés écrivit à ses amis d'une manière un peu apprêtée. Son imagination échauffée, illuminée, pour ainsi dire, par les grands objets, restait froide et sans action sur les petits, et ce mot de Montesquieu qu'il ne connaissait pas de chagrin dont il n'eût été consolé par une heure de lecture, prouve que son imagination se mêlait peu de ses af-

faïces personnelles ; elle ne faisait briller sa lumière que sur les objets où il avait été porté par la méditation. C'est là qu'il paraît à son aise, les matériaux que lui a fournis la réflexion semblent s'offrir d'eux-mêmes à sa main, pour élever l'édifice dont une idée lumineuse nous découvre tout à coup le plan et l'ordonnance, édifice dont lui-même ne pourrait plus changer les proportions parce qu'il les a disposées d'après des règles invariables ; il est arrivé à son but par des routes étroites où l'on ne peut ni errer ni retourner en arrière. Il écrit à d'Alembert qui lui demande des articles pour l'Encyclopédie, qu'il ne voudrait pas prendre les articles *Démocratie* et *Despotisme*, « car, sur ceux-là, dit-il, j'ai tiré de mon cerveau tout ce qui y était, l'esprit que j'ai est un moule, on n'en tire jamais que les mêmes portraits, et il ajoute : Le père Castel dit qu'il ne peut pas se corriger, parce qu'en corrigeant son ouvrage, il en fait un autre, et moi je ne puis pas me corriger parce que je chante toujours la même chose. » Cette précision dans l'esprit réduit à bien peu de chose les petites choses, et laisse à l'imagination et au caractère peu de champ pour s'y exercer. Un homme qui sait toujours si parfaitement ce qu'il dit qu'il ne peut dire autrement aurait de la peine à parler longtemps sur des bagatelles. Aussi les lettres de Montesquieu sont-elles intéressantes surtout parce qu'elles sont de lui.

Celles de d'Alembert le sont par un sentiment d'indépendance et de fierté si naturel et si simple, qu'on voit qu'il n'est pas l'effet d'un calcul de l'esprit ou de principes adoptés par réflexion, mais d'un caractère qui saurait dans chaque situation, prendre l'attitude la plus convenable. Celle qui convenait à d'Alembert

c'était l'indépendance. Sans parents, sans appui de la part du gouvernement, n'ayant rien à attendre de qui que ce fût au monde, le seul parti qu'il eût à prendre était de ne prétendre à rien et de n'avoir besoin de personne, et c'est celui qu'il prend naturellement, avec la tranquillité de la raison qui le lui prescrit, de même qu'il eût accordé ses sentiments aux avantages d'une condition meilleure. Il sait si bien être pauvre qu'on voit qu'il lui aurait fallu un apprentissage pour savoir être riche. Il parle à M^{me} du Deffand de son « essai sur les gens de lettres » qui ne se vend pas aussi bien qu'il l'avait cru. « Je ne tirerai pas, dit-il, grand argent de mon livre, et cela ne me fait encore rien ; j'avais compté, comme vous savez que je compte, sur deux mille écus environ, que j'étais bien honteux de gagner, car je n'en saurais que faire, et je n'en ai touché encore que cinq cents livres, pas même tout à fait ; avec cela j'ai plus d'argent devant moi que je n'en puis dépenser. Ma foi, on est bien fou de se tant tourmenter pour des choses qui ne rendent pas plus heureux, on a bien plutôt fait de se dire : ne puis-je pas me passer de cela ? et c'est la recette dont j'use depuis longtemps. » Et avec cette recette-là, on se passe aussi des hommes, et cela sans dédain, sans orgueil et surtout sans humeur. D'Alembert, dans les lettres adressées au marquis d'Argens pour refuser la place que lui offrait le roi de Prusse, à l'académie de Berlin, ne cache pas qu'il a peu à se louer et peu à attendre de la protection du gouvernement français, mais il n'en tient pas moins à la France. « Je dois quelque chose, dit-il, à une nation qui m'a toujours bien traité, et qui me récompense autant qu'il est en elle par son estime. »

Et dans une seconde lettre après avoir fait de nouvelles réflexions : « elles n'ont pu vaincre, dit-il, la résolution où je suis de ne point renoncer à ma patrie, que ma patrie ne renonce à moi. » C'est à peu près dans le même temps qu'il mande à M^{me} du Deffand ; « quand ma petite fortune ne suffira plus à mon existence, je me retirerai dans quelque endroit où je puisse vivre et mourir à bon marché. Je ferai de la géométrie, ajoute-t-il, et je lirai Tacite. » Le goût de l'indépendance est soutenu en lui par l'amour pur et désintéressé de l'étude et de la science. « Ah ! s'écriait-il, dans un moment où il s'occupait d'un ouvrage de géométrie, que je fais à présent de belles choses que personne ne lira ! » C'est au savant qu'appartient la véritable indépendance. L'homme de lettres dépend du suffrage des hommes, c'est le noble prix de ses travaux, il doit le désirer pour lui, c'est la règle la plus sûre de son goût, il doit le désirer pour eux, car c'est le seul moyen qu'il ait de leur être utile ; les jouissances du savant sont plus personnelles ; satisfait de s'éclairer lui-même, il vit heureux de la lumière qu'il contemple sans avoir besoin de la répandre. S'il voit tous les passages fermés, toutes les oreilles sourdes à la vérité, renonçant à étendre les frontières de son empire, il ne s'occupe qu'à y pénétrer plus avant. Là disparaissent pour lui les illusions qui naissent des désirs d'un esprit vide, et d'une âme agitée, là s'oublie les besoins qui ne peuvent trouver de place que dans l'absence d'un grand intérêt et d'une véritable occupation. L'homme avide de science est comme un avaro placé devant un trésor où il lui est permis de puiser tant qu'il aura de temps, de force et de vie. Toujours et tout à la fois désirant, espé-

rant et jouissant, quel moment peut-il lui rester pour regretter ? heureux par des biens qui ne lui peuvent être enlevés, que peut-il avoir à craindre ? Ses livres et l'oubli des hommes, voilà l'honorable et doux asile de sa pauvreté, de son courage et de sa liberté.

Il y a une autre sorte d'indépendance, ressource de ceux qui ne peuvent dérober à la servitude que leur âme et leur esprit. Le courage d'un homme est de se soustraire au joug ; celui d'une femme est de le supporter ; y conformer sa volonté c'est le seul moyen qu'elle ait d'espérer cette liberté qui consiste à faire ce qu'on veut. Mais se soumettre en le jugeant, se moquer de chaînes qui vous écrasent, c'est le propre d'un esprit supérieur et formé par l'adversité, et c'est ce que faisait M^{me} de Staal à la cour de la duchesse du Maine, c'est-à-dire dans la plus insupportable des servitudes, parce qu'elle tenait, non aux devoirs de l'inférieur, mais aux caprices du maître. Elle se fait de tous ces désagréments comme une sorte de spectacle qu'elle juge des premières loges, comme si elle y était étrangère ; elle juge de même les mouvements qui les causent. « O ma reine ! mande-t-elle à M^{me} du Def-
fand, que les hommes et leurs femelles sont de plaisants animaux ! je ris de leurs manœuvres le jour que j'ai bien dormi ; quand le sommeil me manque, je suis prête à les assommer, cette variété de mes dispositions me fait voir que je ne dégénère pas de mon espèce ; moquons-nous des autres, et qu'ils se moquent de nous, c'est bien fait de toute part. » C'est de cette indifférence pour soi qu'elle tire le seul moyen de repos qu'elle croie possible. « Si, en vous détachant des autres, écrit-elle à M^{me} du Deffand, vous n'en tenez que plus fortement à vous, vous n'y

gagnerez rien ; pour être bien en repos, il faut ne se soucier guères ni de soi ni des autres. » Le premier précepte est bon partout, le second excellent aux lieux où se trouvait M^{me} de Staal. « Depuis que je ne veux plus rien, dit-elle encore, je me trouve mieux que si j'avais tout ce que j'ai désiré, mais persisterai-je dans cet heureux état, qui le sait ? ce n'est pas moi, je ne m'en inquiéterai pas d'avance. » On comprend tout ce que doivent avoir d'original les jugements d'une personne qui est parvenue à parler d'elle-même sur ce ton ; aussi ses lettres sont-elles les plus amusantes du recueil. Rien n'est plus piquant que le récit qu'elle fait d'une visite de Voltaire et de M^{me} du Châtelet à Sceaux, et des occupations de cette dernière. « M^{me} du Châtelet, dit-elle, fait actuellement la revue de ses principes, c'est un exercice qu'elle réitère chaque année, sans quoi ils pourraient s'échapper, peut-être s'en aller si loin qu'elle n'en retrouverait pas un seul. Je crois bien que sa tête est pour eux une maison de force et non pas le lieu de leur naissance, c'est le cas de veiller soigneusement à leur garde. » N'est-ce pas à cela que se borne nécessairement pour les femmes la qualité d'esprits-forts ?

P.

Correspondance inédite de M^{me} du Deffand.

TROISIÈME ARTICLE.

Qu'on se représente un homme et une femme qui n'ont jamais rien aimé qu'eux-mêmes, l'une, pleine de caprices et d'aigreur, ne se refusant jamais la fantaisie la moins raisonnable, ni le mouvement d'hu-

meur le plus désobligeant ; l'autre vain, minutieux, susceptible, l'amour-propre toujours aux aguets ; qu'on suppose que ces deux personnages ainsi faits aient ressenti l'un pour l'autre quelque chose qu'on appellera, si on veut, de l'amour ; que je ne sais quelle habitude ait prolongé leur relation durant un grand nombre d'années, pendant lesquelles ils se sont probablement soustraits, par quelques distractions, à l'ennui de la constance, et se sont soulagés de la gêne d'un lien, en ne se permettant pas l'un pour l'autre la moindre complaisance. Qu'on s'imagine, qu'au bout de dix ans de liaison, n'étant déjà plus jeunes et n'étant pas encore vieux, conservant assez le besoin de se plaire pour sentir de l'humeur de ce qu'ils ne se plaisent pas davantage, éloignés l'un de l'autre, ils s'écrivent tous les jours de longues lettres pour se rendre compte de ce qu'ils font, de ce qu'ils pensent et se dire, avec une entière franchise, beaucoup d'esprit et pas une lueur de sentiment, ce qui se passe en chacun d'eux, c'est-à-dire les mouvements d'amertume qu'ils ont habituellement l'un contre l'autre, et on aura une idée de la correspondance du président Hénault avec M^{me} du Deffand pendant que celle-ci était à Forges où elle était allée prendre les eaux pour sa santé. Cette correspondance n'est assurément pas fade. « Je vais être longtemps sans vous voir, mande M^{me} du Deffand au président, en terminant sa première lettre, j'en suis plus fâchée que je n'en veux convenir avec moi-même. » Et cette crainte, au bout de dix ans de liaison, est ce qu'elle peut trouver dans son cœur de plus tendre et de plus obligeant. Aussi le président lui mande-t-il : « Les choses douces ne sont pas votre genre avec moi », elles ne sont pas non

plus, il faut en convenir, son genre avec elle. « Vous m'êtes un mal nécessaire », lui mande-t-il quand il commence à sentir l'ennui de son absence, c'est sa première galanterie, et il ajoute : « Ce qu'il y a de vrai, c'est que l'idée de la liberté m'est beaucoup plus chère que la liberté même et que, dans le temps où je suis avec vous avec le plus de plaisir, la pensée que je ne serais pas le maître de n'y être pas, si j'avais autre chose que je crusse devoir faire et qui me fût plus agréable, cette pensée trouble mon bien-être. » On juge que M^{me} du Deffand répond comme il faut à cette douceur, en ajoutant, toutefois, parce qu'il faut bien un mot de politesse : « Pour moi, je suis fâchée de ne point vous voir, mais je supporte ce malheur avec une sorte de courage, parce que je crois que vous ne le partagez pas beaucoup et que tout vous est assez égal. » A quoi réplique le président Hénault : « Je suis fort aise du courage avec lequel vous supportez mon absence. A vrai dire, je m'en doutais, et je m'imagine que, si vous étiez dans un beau lieu, bonne compagnie, et un bon estomac, mon idée ne vous fatiguerait guère. » Voilà, il faut en convenir un délicieux commerce et des cœurs unis par une bien tendre confiance. Ils se disent cependant quelquefois des douceurs, par exemple, M^{me} du Deffand assure le président Hénault qu'il a l'absence délicieuse ; mais le président, qui trouve que cela peut être vrai, observe que toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire. Une autre fois, mais c'est dans un moment de grande satisfaction : « Croyez, lui mande-t-elle, que je fais plus de cas de vous que vous ne pensez, et quand vous êtes dans votre naturel, que vous vous laissez aller sans soin, sans art, je vous trouve on ne peut plus à

mon gré. » Aux termes où ils en étaient depuis dix ans, cela est tout à fait touchant. Il est vrai que cela va assez avec ce qu'elle mandait à Voltaire dans un moment de réforme où elle avait la fantaisie de se mettre dans la dévotion : « Quant au rouge et au président, je ne leur ferai pas l'honneur de les quitter. » Aussi quand on rencontre dans ses lettres quelques phrases obligeantes, telles que se les diraient des personnes simplement liées de société, et qui voudraient se montrer de la bienveillance, on est tout étonné et ils le sont si bien eux-mêmes qu'ils trouvent toujours moyen de les retourner dans un sens contraire. « Vous me mandez, dit le président, que vous avez du plaisir à m'écrire, mais que si vous n'aviez pas l'occupation de m'écrire vous vous ennuyeriez à la mort, c'est précisément comme Caylus, qui grave pour ne pas se pendre », mais M^{me} du Deffand est encore dans ce genre plus ingénieuse que son ami ; il n'y a pas de tournure dont elle ne s'avise pour trouver, dans ce qu'il lui dit, un sujet de reproche ou une preuve d'indifférence. « Eh ! que diable, lui mande-t-il dans un moment d'impatience, avez-vous besoin de prétexte pour vous tenir quitte de tout sentiment ? Dites tout franchement : je sais ou plutôt je vois depuis dix ans que vous faites de votre mieux pour que je vous aime, mais je vous déclare qu'il n'en sera rien, c'est là parler. » Et voilà le degré de sentiment que M^{me} du Deffand donnait au seul amant qu'elle ait gardé. Il a fallu assurément un esprit bien remarquable pour donner, je ne dis pas des amis, mais des liaisons à un semblable caractère, et pour justifier le portrait que fait d'elle un homme de sa connaissance dans une lettre qu'il lui écrit à elle-même : « Au coin de votre feu, vous êtes admirable,

que de variétés, que d'oppositions dans le sentiment ! dans le caractère et dans la façon de penser ! Que de naïveté, de force et de justesse, même en vous égarant ! rien n'y manque. Il y a de quoi devenir fou de plaisir, d'impatience et d'admiration. » Quant à l'impatience, je n'en suis pas en peine. La vivacité de la conversation pouvait ajouter beaucoup au plaisir que causait l'esprit de M^{me} du Deffand, qui paraît surtout dans ses portraits. Dans ses lettres, elle est trop occupée d'elle-même, trop vivement et trop profondément affectée des plus légères contrariétés, pour juger la véritable valeur des choses dont elle s'occupe. Elle a pris en aversion une M^{me} de Pecquigny, sa compagne de voyage. « Oh ! mon Dieu, s'écrie-t-elle, qu'elle me déplaît ! Elle est radicalement folle, elle ne connaît point l'heure pour ses repas. Elle a déjeuné à Gisors à huit heures du matin avec du veau froid ; à Gournay, elle a mangé du pain trempé dans le pot, pour nourrir un Limousin, ensuite un morceau de brioche et trois assez grands biscuits. Nous arrivons, il n'est que deux heures et demie, elle veut du riz et une capilotade. » Il est certain que voilà un singulier appétit, mais ce qui ne l'est pas moins, c'est l'excessive humeur qu'il cause à M^{me} du Deffand contre M^{me} de Pecquigny ; « elle mange comme un singe, continue-t-elle, ses mains ressemblent à leurs pattes. » Et puis elle revient encore et toujours sur l'appétit de M^{me} de Pecquigny, sur sa façon de manger. « Elle dépèce une poularde dans le plat où on la sert, ensuite, elle la met dans un autre, se fait rapporter du bouillon pour mettre dessus, tout semblable à celui qu'elle rend, et puis elle prend un haut d'aile, et puis le corps dont elle ne mange que la moitié, et puis elle

ne veut pas qu'on retourne le veau pour couper un os, de peur qu'on n'amollisse la peau ; elle coupe un os avec toute la peine possible, elle le ronge à demi, puis elle retourne à sa poularde ; après, elle pèle tout le dessus du veau, puis elle revient à ronger sa poularde car cela n'est pas fini. » Conçoit-on qu'une femme d'esprit trouve tant de choses à dire là-dessus ? Les ridicules de M^{me} de Pecquigny l'inspirent quelquefois d'une manière plus piquante, mais si elle en rit, c'est d'humeur, jamais de gaieté. L'humeur est en elle la seule chose qui fasse diversion à l'ennui, le sentiment dominant de sa vie, celui qu'elle exprime sans cesse, contre lequel tous ses amis la raisonnent, cherchent à la soutenir, et qui fait qu'elle voudrait dormir vingt-deux heures sur les vingt-quatre. Quand on pense que M^{me} du Deffand a passé sa vie sans se refuser une sottise ou une méchanceté, et cela pour ne trouver à employer que deux heures de la journée, on trouve qu'en vérité, cela n'en valait pas la peine.

L'égoïsme du président Hénault a quelque chose de plus aimable. « Toutes ses qualités, comme le dit M^{me} du Deffand dans le portrait qu'elle avait fait de lui dans un moment de bonne humeur, toutes ses qualités et même ses défauts, sont à l'avantage de la société, sa vanité lui donne un extrême désir de plaire, sa facilité lui concilie tous les différents caractères, et sa faiblesse semble n'ôter à ses vertus que ce qu'elles ont de rude et de sauvage dans les autres. » On voit qu'il avait beaucoup d'amis, et il paraît qu'il suivait à la lettre le précepte dont lui parle M^{me} de Chaulnes dans une lettre aussi spirituelle que folle. « Je deviens assez, lui mande-t-elle, comme l'un de mes parents, qui me disait d'un air chagrin : ma cou-

sine, vous avez beaucoup d'amis, je vous passe encore cela, c'est jeunesse, mais souvenez-vous qu'ils ne sont bons que pourvu qu'on ne les aime guère. » C'est ce que faisait le président Hénault au su de ses amis. « Parlez de moi, dit Montesquieu, à ce président qui ne se soucie pas de moi, parce qu'il se soucie de tout le monde, et dont j'espère toujours acquérir l'estime, sans pouvoir jamais espérer les sentiments. »

Mais à défaut de sentiments, on avait de lui de très bons soupers, et beaucoup de soins, on le trouvait d'autant plus rempli d'attentions pour ses amis, qu'il était persuadé qu'une négligence de sa part eût produit un effet extrêmement fâcheux. Ce fut de peur de faire un scandale dans Paris, dont il croyait que tous les yeux devaient être attachés sur un homme de son importance, qu'il ne se décida jamais à rompre avec M^{me} du Deffand dont il était excédé. Cependant, cette vanité, en le conduisant à une excessive circonspection, ne se montrait pas d'une manière extrêmement ridicule, mais elle devait rendre sa conversation, quoique fine et spirituelle, sèche comme ses lettres. La manière dont il raconte à M^{me} du Deffand ce qu'il fait et ce qui se passe à Paris, me rappelle toujours l'auteur de l'abrégé chronologique. Il est vrai que la personne à laquelle il écrit n'invite pas à l'abandon, et que, d'ailleurs, pour être au courant de Paris, il faut passer vite sur les nouvelles. « Je crois, dit-il assez plaisamment, que la fin du monde n'y fera pas nouvelle au bout de trois jours. » A tout prendre, ses lettres sont beaucoup plus agréables que celles de M^{me} du Deffand et la correspondance entre eux est curieuse pour le genre.

Lettres de M^{lle} de l'Espinasse écrites depuis l'année 1773 jusqu'à l'année 1776, suivies de deux chapitres dans le genre du Voyage sentimental par le même auteur.

PREMIER ARTICLE

Il y a un excès de malheur si grand, si profond, que la pitié qu'il inspire devient du respect, et ménage jusque dans sa pensée l'infortuné qui en fut accablé, lui épargne même les maux qu'il ne pourrait sentir. Il y a une religieuse répugnance pour le mal qui s'oppose à la révélation des erreurs secrètes, comme si, en leur arrachant le voile dont elles cherchent à se couvrir, c'était leur donner plus de réalité et tromper les efforts du repentir, qui a voulu au moins rendre cet hommage à la vertu. Enfin, il y a un sentiment de morale et d'honnêteté qui se refuse à trahir le secret surpris, encore plus le secret dérobé à la confiance, à l'affection trahie. Voilà pourtant ce qui n'a pas empêché la publication des lettres de M^{lle} de l'Espinasse ; ces lettres écrites dans l'abandon de la douleur et de l'amour viennent de révéler au public le secret d'une passion que celle qui en fut la victime avait su cacher à ceux de ses amis qui possédaient le plus sa confiance, et qui, ignorée jusqu'à ce jour, est maintenant dévoilée avec toutes ses douleurs, ses remords, tout ce qu'aurait voulu se cacher à soi-même la femme la plus délicate, comme la plus sensible et la plus malheureuse. Et c'est trente ans après sa mort prématurée, quand sa mémoire est encore présente à tous ceux qui l'ont connue, lorsqu'il semble qu'on peut encore la voir rougir et baisser les yeux devant ses amis si remplis

de respect et d'affection pour elle et dont elle se reprochait si amèrement d'usurper l'estime. Peut-être elle accepterait cette nouvelle peine comme une expiation dont ses remords lui donnaient le besoin, et elle répèterait ce qu'elle dit à l'auteur de ses fautes et de ses malheurs : « Je me crois moins coupable parce que je me sens punie. »

Mais nous, croirons-nous qu'elle se soit elle-même ménagée cette punition ?

Nous persuadera-t-on que ces lettres, comme l'annonce la préface, ont été trouvées dans les papiers de M^{lle} de l'Espinasse ? Il faudra donc croire alors que dans cette multitude immense de lettres que d'Alembert, comme il le dit lui-même, a été chargé de brûler, comme exécuteur testamentaire, il aurait conservé précisément celles qui révélaient le secret d'un amour qu'il paraît avoir connu alors et dont la découverte le pénétra de douleur. Il faudrait donc croire alors que mademoiselle de l'Espinasse, en gardant ces lettres, expression continuelle des sentiments les plus douloureux n'a point gardé celles qui la consolait quelquefois, les réponses qu'elle recevait, et qu'en sacrifiant à sa prudence les lettres de son amant, elle n'a pas eu le courage de se priver des siennes. Voilà ce qu'il faudra croire si ces lettres ont été effectivement trouvées dans les papiers de M^{lle} de l'Espinasse, mais, s'il en est autrement, que penser de celui qui les a reçues ? de quelle manière faudra-t-il juger celui qui, sans cesse supplié de rendre ces lettres, ne pouvait supporter sans indignation, comme on le voit dans quelques-unes, les craintes qu'on osait quelquefois lui exprimer à cet égard, tandis qu'a-

vant de les rendre, il a dû prendre en secret le soin d'en assurer la conservation? Ce n'était pas à lui que le mérite extraordinaire de style qui se faisait remarquer dans ces lettres, l'intérêt profond et déchirant qu'elles inspiraient pouvait donner le droit de les regarder comme un monument littéraire, et quand la mort lui a peut-être épargné le tort de les publier lui-même; il serait à désirer pour sa mémoire que cette publication eût pu se faire sans l'exposer au soupçon de la trahison qui l'a mis en possession de ce précieux mais affligeant recueil.

Cinq ans auparavant, M^{lle} de l'Espinasse avait partagé l'amour tendre et pur qu'elle inspirait au comte de Mora; depuis deux ans, il avait été obligé de se séparer d'elle pour retourner en Espagne, sa patrie. Écrasée, en son absence, sous le poids de la douleur, celle qui l'aimait se croyait morte à tout sentiment consolant; elle vit M. de G... (tout le monde sait que c'est à lui que sont adressées ces lettres), voici la manière dont elle peint dans une de ces lettres le sentiment qui l'entraîna vers lui: « Je vis venir à moi un jeune homme dont les yeux étaient remplis d'intérêt et de sensibilité; son visage exprimait la douceur et la tendresse, son âme semblait agitée par sa passion. A cette vue, je me sentis pénétrée d'une sorte d'effroi, mêlé de plaisir; j'osai lever les yeux, les arrêter sur lui, j'approchai, mes sens et mon âme furent glacés, je le vis devancé et pour ainsi dire environné par la douleur. Elle me voulait repousser, arrêter, et je me sentais entraîner par un attrait funeste. » Ses remords accompagnèrent le premier sentiment qu'il lui inspira, elle se repro-

chait d'avoir pu éprouver un plaisir en l'absence de son amant. M. de G... avait paru la plaindre. Habituellement animé en apparence du feu de la passion et de l'enthousiasme, il avait offert à M^{lle} de l'Espinasse une âme qu'elle croyait capable de ressentir les douleurs de la sienne, et trop abattue par le malheur pour repousser le premier sentiment consolateur qu'elle eût éprouvé depuis longtemps, elle avait bientôt senti avec effroi, combien les consolations qu'il lui donnait lui devenaient nécessaires. « Hélas, dit-elle dans sa première lettre, en parlant de son amant, je le sens, je mourrais encore aujourd'hui pour lui, il n'y a point d'intérêt dont je ne lui fisse le sacrifice, mais il y a deux mois, je n'avais point de sacrifice à faire, je n'aimais pas davantage mais j'aimais mieux. « Oh ! il me pardonnera ! j'avais tant souffert ! mon corps, mon âme étaient si épuisés par la durée de la douleur ! c'est alors que je vous ai vu, c'est alors que vous avez ranimé mon âme, vous y avez fait pénétrer le plaisir ; je ne sais lequel m'était le plus doux ou de vous le devoir ou de le sentir. » Mais dites-moi, est-ce là le ton de l'amitié, de la confiance ? Qu'est-ce qui m'entraîne ? faites-moi-connaître à moi-même, aidez-moi à me remettre en mesure, mon âme est bouleversée, est-ce vous, serait-ce votre départ ? qu'est-ce donc qui me persécute ? je n'en puis plus. » Dans d'autres moments, elle se rassure, elle croit, par ses remords, par ses craintes, avoir offensé ce qu'elle aime ; quelquefois, ne sachant plus si elle doit craindre ou se rassurer, elle se confie à celui qui cause ses agitations ; « Le monde, le malheur, lui mande-t-elle, rien n'a pu corrompre mon cœur ; je ne serai jamais en garde con-

tre vous, je ne vous soupçonnerai jamais, vous dites que vous avez de l'amitié pour moi, vous êtes vertueux, que puis-je avoir à craindre ? » Cette touchante confiance n'engagea point M. de G... à épargner celle dont il ne pouvait faire le bonheur ; il crut sentir pour elle ou sut feindre une passion qui bouleversa son âme, égara sa raison, et en la rendant coupable envers M. de Mora, la plongea dans cet abîme de douleurs où elle a fini ses jours. Dans le même moment, celui qu'elle aimait encore malgré ses torts envers lui revenait vers elle ; arrêté à Bordeaux par la force du mal, il y termina sa vie ; ce fut alors qu'attachée plus que jamais par ses remords à celui qu'elle avait offensé et qu'elle venait de perdre, attachée à ce qui lui restait par le souvenir même du bien qu'elle lui avait sacrifié, prête à mourir si l'amour ne l'avait forcée de vivre, mais incapable de vivre sans aimer celui qui venait de s'acquérir sur elle ce funeste ascendant et qui l'exerçait en déchirant son âme, ce fut alors qu'elle entra dans cet enfer qu'elle comparait à celui du Dante sur la porte duquel était écrit « Perdete ogni speranza, voi che intrate » ! Dix fois elle voulut se délivrer de ses maux, révoltée de la froideur, de la légèreté, de la dureté, de celui auquel son malheur l'avait soumise, elle résolut de mourir ou de se guérir ; dix fois des soins que lui accordait un reste de sentiment, la pitié peut-être ou une vanité qui ne pouvait se résoudre à perdre sa victime, la rattachèrent à la vie et à son fatal amour. Elle mourut enfin, non comme on l'a cru par sa propre volonté ; la douleur est le poison qui abrégé ses jours ; ses amis qui la voyaient se consumer et qui attribuaient sa destruction au sentiment de la

perte qu'elle avait faite, se trouvaient incapables d'expliquer la douloureuse amertume avec laquelle repoussant leur estime, elle leur disait : « Non, non, je ne mérite pas l'intérêt que je vous inspire. » Ils la comprennent enfin, et ils s'attendrissent sur les inconcevables douleurs qui déchirèrent le cœur le plus aimant et leur enlevèrent l'amie la plus faite pour être aimée ; mais en lisant ces lettres, ceux qui ont connu le mieux M^{lle} de l'Espinasse, sa profonde sensibilité, l'activité passionnée de son âme, le charme de son esprit et de son style, s'étonnent encore d'un degré de passion vraie et profonde, auquel n'avait point atteint leur imagination, de la vivacité, de l'énergie de la variété de son style, soutenues d'une élégance si naturelle qu'on l'aperçoit à peine, tant elle paraît s'unir, sans effort et sans soins, à l'expression des sentiments de l'âme la plus violemment émue ; du moins en sentira-t-on rarement tout le mérite à une première lecture, il faut y revenir au premier moment, tout se confond dans un intérêt si vif, si douloureux, qu'il ne permet pas de s'arrêter sur des détails indifférents à celle qui écrit, ni de penser à autre chose qu'à ce qu'elle a senti.

P.

*Lettres de M^{lle} de l'Espinasse écrites depuis l'année
1773 jusqu'à 1776.*

On imaginerait peut-être difficilement, avant d'avoir lu les lettres de M^{lle} de l'Espinasse, à quel point on peut être entraîné par la lecture de deux volumes de lettres, remplies d'une seule passion, sans événe-

ments, d'un sentiment qui se trouve le même, au moment où la mort le termine, qu'il était au moment où il a été commencé par la douleur. Mais peut-être avant d'avoir lu les lettres de M^{me} de Sévigné, des gens qui n'en auraient pas l'idée, douteraient-ils qu'on pût intéresser pendant six ou sept volumes par la peinture des sentiments maternels, mêlés de quelques anecdotes de société, et des légers incidents de la vie la plus tranquille et la plus uniforme. Ils verraient bientôt de combien d'événements extérieurs peut tenir lieu la multiplicité des mouvements du cœur, le détail de ses sensations, l'inépuisable variété des tours et des expressions qu'il inspire, c'est ce qu'on a admiré avec étonnement dans M^{me} de Sévigné, c'est ce que fait retrouver M^{lle} de l'Espinasse dans l'expression d'un sentiment plus violent, non moins délicat, non moins dévoué, et je dirais presque non moins désintéressé, s'il était permis à l'amour de l'être, et si, en se sacrifiant sans cesse, il ne rapportait pas tout à soi. Les esprits faux qui ont attaqué Helvétius, dit M^{lle} de l'Espinasse, n'avaient sans doute jamais aimé : « C'est l'excès de la passion qui rend égoïste ; si l'amour n'était qu'un sentiment et non une passion, s'il n'avait qu'un objet, il serait raisonnable, désintéressé, parfait comme l'amour maternel, mais il a deux objets, il lui faut absolument le bonheur de deux individus : De là cette agitation, cette inconséquence dans ses désirs, cette contradiction entre ses volontés, ces sentiments tyranniques d'où il passe à l'abandon de plus dévoué, le plus absolu ; de là tout ce qui fait le supplice de ceux qui l'éprouvent, et l'intérêt pour ceux qui n'en sont que les témoins. » A ces deux intérêts presque contraires, bien contraires, hélas ! car elle

aime et n'est pas aimée, se joint pour M^{lle} de l'Espinasse un troisième sentiment, ses remords, ses regrets pour M. de Mora, ce besoin de mourir après lui, auquel ajoutent un nouveau déchirement les liens qui la retiennent à la vie. Mon ami, mande-t-elle à M. de G. ; je ne sais par quelle fatalité je suis sans cesse ramenée au désespoir d'avoir perdu M. de M. ; je voudrais m'occuper de vous, et je suis entraînée par le désir, par le besoin de le suivre, ou plutôt par celui de me délivrer d'un regret qui me déchire. Mon Dieu, pourquoi m'avez-vous commandé de vivre ? pourquoi me faites-vous trouver encore quelques moments de douceur à vous aimer ? Pourquoi me retenez-vous entre la vie et la mort ? Ah ! laissez-moi achever de mourir, ou faites que mon âme soit assez remplie de vous pour n'y pas sentir le vide affreux qu'y a laissé M. de M. » D'autres fois, elle le remercie de lui conserver par sa froideur sa douleur et ses regrets. « Vous voyez bien que, si j'étais aimée, tout cela serait effacé, serait renversé. Il faut du moins tenir à la vertu par le remords, et à ce qui m'a aimée par le regret de l'avoir perdu. » En d'autres moments, plus faible, c'est à l'auteur de ses maux qu'elle en demande le remède. « Mon ami, remettez-moi dans la bonne voie, soyez mon guide, si vous voulez que je vive, ne m'abandonnez pas. Je ne vais plus vous dire que je vous aime. Je n'en sais plus rien. Jugez-moi dans le trouble où je vis. Vous me connaissez mieux que je ne me connais moi-même. Je ne sais si c'est vous ou si c'est la mort que j'implore, j'ai besoin d'être secourue, d'être délivrée du malheur qui me tue. » En quelques instants c'est avec désespoir qu'elle lui exprime son amour. « Je ne peux pas m'expliquer le

charme qui me lie à vous, vous n'êtes pas mon ami, vous ne pouvez pas le devenir, je n'ai aucune sorte de confiance en vous, vous m'avez fait le mal le plus profond et le plus aigu qui puisse déchirer une âme honnête : Je pense, je juge tout cela, et je suis entraînée vers vous par un attrait, par un sentiment que j'abhorre, mais qui a le pouvoir de la malédiction et de la fatalité. » Puis, c'est avec charme, avec transport qu'elle s'abandonne au sentiment qu'elle éprouve, qu'elle remercie ce sentiment qu'elle vient de maudire, se livre à la plus vive, à la plus tendre reconnaissance, pour un mot qui aurait fait renaître dans son âme, un sentiment d'espoir et le bonheur. « Ah ! le meilleur de tous les hommes » ! s'écrie-t-elle dans son avant-dernier billet à M. de G. ; qui avait envoyé deux fois, dans la nuit, savoir de ses nouvelles, et ce fut deux jours après qu'elle meurt de la douleur dont il avait abreuvé son âme.

Quelquefois résignée, soumise, dévouée, elle ne demande rien, ne veut rien qu'aimer, et plaint celui qu'elle aime de ne pas aimer comme elle. « Mon ami, lui écrit-elle dans un moment où il était malheureux, dans cet état qui est le mien, on ne peut s'expliquer et s'exprimer que par ces mots : « je vous aime », ah ! s'ils pouvaient passer dans votre âme comme je les sens ! oui, quel que soit votre malheur, vous en éprouveriez le sentiment le plus doux. C'est à présent que j'ai un regret mortel à tout ce qui vous manque d'affection pour moi, mon ami, nous en ferions de la consolation, le remède serait à côté du mal. » Douce, noble, généreuse, elle revient sans cesse à ce caractère, auquel l'arrache une passion funeste, et l'on ne sent jamais mieux combien elle est faite pour mériter

l'estime, qu'aux moments où elle se montre accablée sous le mépris d'elle-même. Quelquefois elle se rend justice, « mon âme, dit-elle, ne fut jamais faite pour l'avilissement ». « Vous seul, mande-t-elle à celui qui l'a rendue coupable, vous seul dans la nature êtes en droit de me mésestimer, de douter de la force, de la vérité de la passion qui m'a absorbée pendant cinq ans. » Mais cette estime qu'elle usurpe est son plus grand supplice. « Oh ! si vous saviez combien je me déteste ! combien j'en ai sujet ! La vérité est dans mon cœur, et il arrive que j'aie encore à me reprocher d'escroquer l'estime et les sentiments qu'on m'accorde. Tous ces temps-ci, je suis tombée dans un état qui a alarmé mes amis, ils en font honneur au sentiment de la perte que j'ai faite, tandis que c'est l'alarme que vous m'avez causée qui a fait diversion aux regrets qui me déchirent. Oui ! en mourant de douleur, je suis indigne des sentiments que j'inspire ! Concevez-vous toute l'horreur de ma situation ? croyez-vous qu'il soit dans la nature de la supporter longtemps ? Où trouver du courage contre une pareille douleur ? A qui la faire partager ? qui est-ce qui pourrait la soulager ? Eh bien, je le dis, je le sens et je ne me trompe point, si M. de M. pouvait revivre, il m'entendrait, il m'aimerait, et je n'aurais plus ni remords ni malheurs ? » Souvent elle s'adresse à cet objet chéri, regretté, vénéré, et dont la comparaison avec ce qui lui reste lui fait sentir plus vivement ce qu'elle a perdu. Elle l'implore, l'appelle à son secours, c'est de son indulgence qu'elle attend le pardon de ses fautes et la consolation de tous ses maux. « Savez-vous le premier besoin de mon âme lorsqu'elle a été violemment agitée par le plaisir ou

par la douleur ? C'est d'écrire à M. de M. je le ranime, je le rappelle à la vie ; mon cœur se repose sur le sien, mon âme se verse dans la sienne, la chaleur, la rapidité de mon sang brave la mort, car je le vois, il vit, il respire pour moi, il m'entend, ma tête s'exalte et s'égaré au point de n'avoir plus besoin d'illusion, c'est la vérité même, oui, vous ne m'êtes pas plus sensible, plus présent que vient de me l'être pendant une heure M. de M. O divine créature, il m'a pardonné ! il m'aimait ! » Dans un autre moment, (mais il paraît que c'était au commencement d'un accès de fièvre et peut-être par l'effet de cet opium qu'elle prenait constamment pour engourdir quelques instants sa douleur avec ses facultés ;) « Je suis, écrit-elle, dans une disposition bien bizarre, depuis douze heures, mes yeux me représentent constamment le même objet, soit que je les aie ouverts ou fermés, cet objet que je chéris, que j'ai adoré, me pénètre d'effroi. Dans ce moment même il est là ; ce que je touche, ce que j'écris, ne m'est pas plus sensible, plus présent, mais pourquoi ai-je peur ? »

Et c'est cet excès de malheur, ce douloureux égarement de l'âme la plus noble et de l'esprit le plus rare qu'on n'a pas craint d'exposer aux regards d'un public indifférent ou curieux, et c'est celui qui causa tant de maux qui probablement a pris soin de sauver de l'oubli ce monument d'une sensibilité qu'il a si cruellement déchirée, d'un amour qu'il a si peu mérité. Une excuse s'est peut-être présentée à lui, un sentiment l'a peut-être séduit, un si noble caractère se montre au milieu des faiblesses et des douleurs qui ont dicté ces lettres, qu'il s'est peut-être arrêté avec complaisance sur l'intérêt, sur tous les

sentiments favorables mêmes que devait inspirer encore celle qui sent si douloureusement ses fautes, et dont on a besoin pour se reposer du spectacle de ses maux.

P.

Lettres de M^{lle} de l'Espinasse écrites depuis l'année 1773 jusqu'à l'année 1776.

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE

Il faut des vertus pour être capable d'aimer avec excès, il en faut beaucoup davantage pour que cet excès ne soit qu'un malheur et ne devienne jamais un tort, et c'est ce degré qu'atteint si rarement la faiblesse humaine. « Mon ami, je suis parfaite, car je vous aime en perfection », écrit quelque part M^{lle} de l'Espinasse à M. de G. En effet, celui qui aimerait en perfection serait parfait ; détaché de tout intérêt personnel, oubliant en quelque sorte sa propre existence, il ne conserverait de lui-même que ce qui ne lui appartient pas en propre, ce qu'il n'est pas permis d'abandonner, le devoir et la vertu ? Si l'active sensibilité d'une âme, qui ne sait exister que dans un autre objet, causa les torts que se reproche si amèrement M^{lle} de l'Espinasse, du moins eut-elle toutes les vertus qu'elle accompagne. « Mon ami, dit-elle, je ne suis point raisonnable, et c'est peut-être à force d'être passionnée que j'ai mis, toute ma vie, tant de raison à tout ce qui est soumis à l'opinion et au jugement des indifférents, combien j'ai usurpé d'éloges sur ma modération, sur ma noblesse d'âme, sur mon désintéressement, sur les sacrifices que je faisais à une mémoire respectable et chère, et à la mai-

son d'Alb. Voilà comme le monde juge et comme il voit. Eh ! bon Dieu, sots que vous êtes, je ne mérite pas vos louanges, mon âme n'était pas faite pour les petits intérêts qui vous occupent, tout entière au bonheur d'aimer et d'être aimée, il ne m'a fallu ni force ni honnêteté pour supporter la pauvreté et pour dédaigner les avantages de la vanité. » Combien peut paraître forte une âme aimante lorsqu'elle n'est élevée que par son indifférence au-dessus de tout ce qui attache les âmes plus communes ! Elle voit sous ses pieds les orages de la vanité, de l'intérêt, de toutes les petites passions, on l'admire d'y résister, elle ne les sent pas, on la loue avec exaltation d'un sacrifice auquel il n'est pas en son pouvoir d'attacher le moindre prix. Aimez-la, mais ne l'admirez pas, vous la trouveriez peut-être bien faible contre les maux qui peuvent l'atteindre. Soyez touché de son désintéressement, de son dévouement, de ce que vous appelez ses sacrifices, mais ne l'en louez pas, il lui en coûterait d'agir autrement, le sacrifice d'un sentiment au devoir serait pour elle une action héroïque, le sacrifice de l'intérêt au sentiment est un besoin auquel elle ne peut résister. C'est à ce dépouillement absolu de toutes les petites passions personnelles que dévore la sensibilité que M^{lle} de l'Espinasse devait cette noblesse qui se faisait sentir dans son langage comme dans sa conduite ; dans tous les mouvements de son âme, et dans les moindres mots de sa conversation, cette dignité qui l'élevait au-dessus de sa position et faisait pour elle un titre d'honneur de tous ces accidents de fortune qui dégradent et dont elle avait su se relever. On sait que l'illégitimité de sa naissance (elle était fille

naturelle de M^{me} d'Alb.) l'avait laissée, après la mort de sa mère, sans appui comme sans famille, on sait aussi que née pendant la vie de M. d'Alb. elle pouvait, aux yeux de la loi, réclamer le titre de fille de celui qui, lors de sa naissance, était l'époux de sa mère. Ce fut à ce droit honteux qu'elle renonça, plus prudemment conduite par cette élévation d'âme qu'on croit si contraire à la prudence qu'elle n'eût pu l'être par les calculs de l'intérêt qui pense être la sagesse même. En réclamant publiquement des droits qui flétrissaient la mémoire de sa mère, elle obtenait la possession d'un titre et d'un bien qu'on savait ne pas lui appartenir et n'était aux yeux du monde que l'héritière illégitime de M^{me} d'Alb. En renonçant à tout ce qui n'était pas elle-même, elle fut M^{lle} de l'Espinasse, c'est-à-dire l'objet de l'affection et du respect de tout ce qui l'approcha et si l'excessive activité de son âme n'eût empoisonné et abrégé sa vie, quel sort eût été préférable à celui d'une femme qui, sans famille, sans bien, sans état dans le monde, avait acquis par elle-même, par son caractère et le charme de son esprit, ce qu'on envie dans les situations les plus élevées, la considération générale, les soins et l'amitié de ce qu'il y avait de plus distingué par les vertus, l'esprit et la naissance, enfin la certitude d'être passionnément aimée. Mais l'amour troubla sa vie, il eut pu la rendre heureuse. Un amour vrai avait longtemps satisfait et respecté tous les besoins de son âme, et cette âme qui s'égarait dans ses penchants ne s'égarait point dans ses désirs; elle ne demandait que d'aimer, elle demandait qu'on lui permît de se borner à aimer, pourquoi ne l'a-t-on pas laissée jouir de ce bonheur d'aimer,

pur, profond, sans mélange, comme elle était capable de le sentir? « Ah! quel bonheur que d'aimer! s'écrie-t-elle dans un des intervalles de ses tourments, c'est le seul principe de tout ce qui est beau, de tout ce qui est bon, de tout ce qui est grand dans la nature! » M^{me} de Sévigné dit que la mesure du mérite du cœur, c'est la capacité d'aimer, jamais cette capacité ne fut portée plus loin. Dévorée de cette passion à laquelle purent à peine suffire sa force et son existence, M^{lle} de l'Espinasse, entourée d'amis, conservait pour chacun d'eux cette chaleur de sentiments, cette activité d'amitié que chez une autre on aurait pu croire réservée à l'objet d'un sentiment unique. Ils l'ont tous éprouvé et se plaisent à se le rappeler encore; l'un d'eux était-il atteint d'un malheur, tous les autres étaient employés à son service, on n'était plus l'ami de M^{lle} de l'Espinasse que pour servir celui qui avait besoin d'elle. Au milieu de tant d'affections, les malheureux qui lui étaient étrangers conservaient tous leurs droits sur son âme; l'excessive modicité de sa fortune, où elle trouvait encore de quoi faire du bien, ne lui laissait pas la faculté d'accorder tout celui qui aurait été nécessaire à son cœur. Elle venait de voir un homme malheureux qu'elle n'avait pu soulager: « Je ne sais si c'est faiblesse, écrit-elle, mais je viens de fondre en larmes en sentant l'impuissance où je suis de secourir cet homme! Ah! si tout mon sang pouvait se changer en or! » Et cette même sensibilité elle l'avait pour le talent, pour la vertu, pour tout ce qui méritait d'être aimé. On en retrouve des élans au milieu de ses plus cruelles douleurs, de son plus profond abattement, quand il semble que sa vie épuisée ne

puisse plus suffire à ses peines. « Ma mort serait arrêtée pour demain, dit-elle, que je sentirais encore le besoin d'honorer, de chérir les talents et la vertu. » Et cet enthousiasme qui peut l'empêcher de juger ne l'égare point quand elle juge. Quelquefois, emportée loin de la réflexion, quand elle s'y livre, on est étonné de la finesse, de la justesse de ses aperçus ; malgré la passion qui l'entraîne, on trouve des choses frappantes dans le jugement que les deux éloges de Catinat lui donnent occasion de porter sur M. de G. et sur M. de La Harpe, « dont aucun des deux n'est philosophe, dit-elle, l'un, parce qu'il ne pense pas assez froidement, et l'autre parce qu'il ne pense pas assez profondément. » Le caractère de M. de G., malgré les préventions qui l'agrandissaient à ses yeux, est jugé sous quelques rapports et apprécié par elle avec une vérité désespérante pour celle dont il faisait la destinée. Lorsque les maux qui déchirent son âme lui permettent de s'occuper de quelques objets étrangers à ses sentiments, on s'étonne de trouver à cette âme si passionnée, à cette imagination si ardente, le langage de la sagesse, animée par l'élévation, la sensibilité de son caractère, et parée de toute la grâce de son esprit, « avec la tête la plus vive, l'âme la plus ardente, l'imagination la plus inflammable, qui ait existé depuis Sapho, dit Marmontel (qui en appréciant les charmes de sa société, a, dans quelques endroits, bien mal jugé sa conduite et son caractère), continuel objet d'attention, ajoutait-il, soit qu'elle écoutât, soit qu'elle parlât elle-même, et personne ne parlait mieux, sans coquetterie ; elle nous inspirait l'innocent désir de lui plaire, sans pruderie, elle faisait sentir à la liberté des

propos jusqu'où elle pouvait aller sans inquiéter la pudeur et sans effleurer la décence. » Personne ne porta plus loin ce qu'on appelle l'amabilité, et son amabilité n'était pas ce ton léger, cette plaisanterie frivole qui s'étudie dans le monde à soutenir l'intérêt sur des sujets plus frivoles encore ; « Ce n'était point, dit encore Marmontel, avec les niaiseries de la mode et de la vanité que tous les jours, durant quatre heures de conversation, sans langueur et sans vides, elle savait se rendre intéressante pour un cercle de bons esprits. » C'était avec tout ce qui est bon, noble, intéressant, c'était avec le charme, l'élévation, la sensibilité de son caractère, c'était en jouissant avec entraînement avec passion de tout ce qui était aimable, estimable chez les autres, sans que jamais cet entraînement lui fit passer la mesure qui convient à chaque chose ; c'est enfin par l'union d'un esprit rare, d'une raison forte, d'une âme vertueuse, avec tout ce qui trouble les facultés de l'esprit, combat la raison et entraîne la vertu, qu'elle a vécu ce qu'elle était, qu'elle est morte de douleur, qu'elle a pu mériter le blâme, mais obtiendra toujours l'intérêt, l'affection, et cette estime qu'on doit au plus vif et plus sincère amour de la vertu.

P.

Quelques mémoires sur différents sujets, la plupart d'histoire naturelle ou de physique générale et particulière.

Si j'étais un savant, je ne sais pas ce que je dirais du recueil de M. Dupont de Nemours; comme je ne suis qu'une femme, j'en puis parler sans inconvénient, parce que ce sera sans conséquence. D'ailleurs, j'en ai un peu le droit, peut-être même l'obligation, car s'il faut dire tout ce que je pense, quoiqu'il y ait certainement dans le recueil une partie savante et instructive, dont je ne parlerai pas, parce qu'elle est savante, et que pour juger ceux qui vous instruisent, il faudrait en savoir plus qu'eux, cependant, il n'a pas été fait si absolument pour les savants qu'en le composant, M. Dupont n'ait un peu pensé à nous. Penser aux femmes en composant des mémoires pour l'Institut! Les femmes aiment qu'on pense à elles, surtout dans les moments où l'on semblerait le plus devoir être occupé de toute autre chose. Plus la distraction sera forte, plus elles en seront flattées, par conséquent reconnaissantes. L'une ne va guère sans l'autre.

D'ailleurs nous aimons à aimer, et pour cela il suffit presque qu'on nous aime. C'est donc pour nous certainement que la brillante imagination de M. Dupont a pris soin d'animer toute la nature, c'est pour nous entourer d'êtres aimants et par conséquent aimables, qu'il a cherché, dans ses différentes dissertations sur les animaux et les plantes à prouver que les fleurs sentent, jouissent, désirent, que les serins combinent, que les chiens raisonnent. Hélas! je ne

demande pas mieux. Mon chien vous dira combien j'aime à causer avec lui, et j'ai peine à laisser faner une fleur sans éprouver quelque chose qui ressemble au remords d'une mauvaise action. Je ne voudrais pourtant pas m'attacher trop fortement à cette idée-là, car enfin, M. Dupont de Nemours affirme que chez celles des plantes où les sexes sont séparés et appartiennent à des fleurs diverses, et qui peuvent être éloignées l'une de l'autre, les mâles ont quelque chose de l'ardeur mélancolique et solitaire des victimes cloîtrées et les femelles qui tiennent tout leur bonheur du zéphir et qui périssent en stérilité s'il ne s'est point fait de vent, montrent un peu de cette extase des âmes tendres et résignées qui n'espèrent et ne reçoivent de biens que par la bénédiction du ciel. Si tout cela est, et M. Dupont affirme en lettres italiques que tout cela est; alors il est, clair que ces fleurs qui sentent les extases des âmes tendres, ont dû éprouver d'abord beaucoup de sensations des individus matériels; car on sait que les extases ne sont pas la première opération d'un être animé. Il faut même que ces sensations aient été bien ardentes pour se volatiliser ainsi en sentiments et en extases; or qui peut bien sentir, peut beaucoup souffrir. Je ne voudrais pas avoir offensé les roses, dit M. Dupont de Nemours; ni moi non plus assurément, mais voilà pourquoi j'aimerais à croire qu'elles ne sont pas susceptibles, car, sans cela, toute mon attention ne saurait me préserver d'un manque d'égards. Admettez cette supposition, voilà partout des êtres sensibles et souffrants, on marche dessus, il n'y a plus un mouvement d'innocent, cela fait frémir; M. Dupont peut-il penser seulement à la scène de carnage et d'horreur

qu'offrirait à une imagination un peu tendre, un troupeau de moutons broutant une verte prairie?

Je veux croire que cette idée ne s'est pas présentée à l'esprit des moutons; autrement leur appétit me donnerait une très mauvaise idée de leur moralité, à laquelle je veux croire cependant, puisque M. Dupont de Nemours parle de celle des loups. Il parle aussi de la sensibilité des crapauds; un cœur sensible est assurément bien placé partout, j'aurais cependant autant aimé que M. Dupont le trouvât ailleurs. Mais pour lui, il n'y a point acception de personnes, un sentiment de famille l'attache à tout ce qui respire, les animaux sont ses frères; il le dit, on voit qu'il le sent ainsi. Ce ne sera point en nous rabaissant qu'il les égalera à nous : il ne dira point :

Qu'un homme, qu'un docteur est au-dessous d'un âne,

mais il paraît avoir totalement dépouillé cet orgueil qui pourrait lui faire penser qu'un homme, un membre de l'Institut est quelque chose de fort différent d'un chien, d'un chat ou d'un oiseau. Les lumières de l'hirondelle lui paraissent quelque chose d'incontestable, il s'afflige de ce que la civilisation des chiens leur a ôté quelques sentiments honnêtes. Buffon avait un peu donné l'exemple de cette manière d'écrire l'histoire naturelle : « Le chat, dit-il, paraît ne sentir que pour soi, n'aimer que sous condition, se prêter au commerce que pour en abuser, et par cette convenance de naturel, il est moins incompatible avec l'homme qu'avec le chien dans lequel tout est sincère. » Je n'aurais pas cru que ce fût pour cette raison que les chiens et les chats fussent ensemble comme *chien et chat*. Mais d'après cela,

M. Dupont de Nemours, beaucoup plus sérieusement, je crois, peut bien comparer les rats musqués aux Bataves qui, avec de petits moyens et un grand courage ont résisté à la maison d'Autriche ; il peut bien aussi nous parler d'une de ses vaches qui était une personne d'esprit et de mérite, et, comme telle, traitée par le taureau du troupeau avec une considération particulière. Il peut bien nous conter l'histoire du chien Sultan qu'on allait prier à diner chez lui, au Luxembourg, et d'autres histoires de chiens si jolies que je voudrais bien qu'elles fussent vraies, mais que je n'ose raconter de peur qu'on ne les croie inventées. Il est bien sûr que M. Dupont a vu ce qu'il dit avoir vu, mais son imagination voit tant de choses ; il en a tant entendu dans le chant du rossignol ; et même dans la conversation des araignées ! Il est vraisemblable qu'il en a deviné quelques-unes de celles qu'il croyait voir. Il a bien vu que le chien Sultan, quand il était fâché contre quelqu'un, le quittait avec un geste de mépris ; comment donc peut s'y prendre un chien pour faire un geste de mépris ?

Avant M. Dupont, Lafontaine s'était transporté de colère contre ceux qui disaient :

Que les bêtes n'ont point d'esprit :

C'est avec la même conviction, la même chaleur de sentiments, que M. Dupont prend leur défense contre leurs ennemis, et que ne ferait point passer la bonne foi de Lafontaine ? A la vérité, c'était des fables qu'il faisait et non pas des rapports à l'Institut, mais encore une fois ce n'est pas mon affaire ; retournons à nos moutons, ou plutôt au chien qui les garde. J'ai

un petit scrupule, si mon chien raisonne, il est donc supérieur à moi, car il se trouve qu'il raisonne, mais qu'il ne déraisonne pas, ce qui m'arrive quelquefois, ainsi qu'à beaucoup de gens de ma connaissance, et si depuis que le monde est monde et qu'il y a des chiens on ne sache pas qu'un seul ait déraisonné, cela prouverait que leur raison est si sûre, si immuable, qu'ils ne peuvent déraisonner. Or, s'il faut que je l'avoue, sans la puissance de déraisonner, je ne comprends pas trop ce que c'est que la puissance de raisonner. Voilà ce qui m'inquiète un peu pour la raison des alouettes et des araignées ; car on n'a jamais dit, ce me semble, qu'on les ait vues construire un nid ou faire une toile, de manière à ce qu'elle fût absolument inutile à l'objet auquel pouvaient être destinés un nid d'alouette ou une toile d'araignée, au lieu que je vois souvent un tailleur faire un habit qui ne pourra servir, un cordonnier faire des souliers qu'on ne pourra mettre, des gens d'esprit faire des raisonnements qui ne mènent à rien. A la vérité, M. Dupont de Nemours explique beaucoup de choses en affirmant qu'il y a un Dieu dans chaque huître à l'écaille, mais comme je ne sais pas précisément le métier que fait un Dieu dans une huître, cela me laisse encore quelques difficultés à résoudre. M. Dupont de Nemours dira que je suis bien curieuse ; mais voilà ce que c'est que de mettre les questions de philosophie à la portée des enfants.

*Considérations nouvelles sur Louis XIV mises en tête
de la nouvelle édition de ses œuvres.*

Les hommes aiment beaucoup qu'on les étonne, aussi y a-t-il toujours des gens occupés à étonner les autres. Se passe-t-il un événement remarquable, paraît-il un grand homme sur la scène du monde, vous voyez d'abord un essaim de conteurs occupés à recueillir tout ce qu'ils peuvent rencontrer de faits singuliers, de détails romanesques sur le grand homme ou le grand événement; à renforcer le merveilleux de ce qui passe déjà pour une merveille; et porter au plus haut degré l'étonnement produit par de grandes choses, mais ensuite viennent ceux qui, trouvant la place prise, n'ont plus à tirer parti de l'étonnement général que pour produire un étonnement contraire; ainsi donc à tous les faits qui auront paru extraordinaires, ils trouveront des explications d'une simplicité étonnante; ce que beaucoup de gens auront cru grand ou nouveau, ils s'appliqueront à le faire paraître singulièrement commun, ils feront admirer la petitesse des causes d'où sont sortis de grands effets, et donneront à la génération suivante le plaisir de s'étonner de l'étonnement de la génération passée.

Ainsi par exemple tant de gens ont admiré Voltaire dans le siècle passé, qu'il faut bien trouver une manière nouvelle de parler aujourd'hui de Voltaire. Or pour dire autre chose que ce qui a été dit, le plus sûr est de dire le contraire. Certaines gens se sont donc mis à dénigrer Voltaire, non parce qu'il a fait des choses blâmables, mais parce qu'il a fait des choses qu'on a louées, non parce qu'on lui a reconnu des

torts, mais parce qu'on lui a reconnu du génie; restait à dire que Voltaire n'avait pas de génie, ils l'ont dit; que vouliez-vous qu'ils trouvassent de plus neuf?

De même les éloges prodigués à Louis XIV pendant sa vie nécessitaient les accusations qu'on a portées contre lui après sa mort. Il n'y a plus de bien à en dire qui n'ait été dit, on en dira donc du mal, c'est le sort de tous les hommes qui ont été favorisés de l'attention de leur siècle, et si la postérité remet quelquefois un grand homme à sa place; soyez sûr que c'est pour contrarier l'opinion de ses contemporains qui la lui avaient refusée.

Une des choses dont Louis XIV se piqua le plus et dont on le loua le plus pendant sa vie, ce fut de gouverner par lui-même; il était donc naturel qu'on s'attachât à prouver qu'il avait toujours été gouverné. C'est ce qu'ont essayé Saint-Simon et d'après lui Duclos, Marmontel etc. C'est ce que répète M. Grouvelle, dans les considérations nouvelles sur Louis XIV qu'il a publiées à la tête des œuvres de ce prince; mais pour expliquer la persévérance de Louis XIV à qui d'ailleurs il a reconnu de la fermeté dans le caractère, M. Grouvelle ne trouve d'autre moyen que de lui supposer pendant plus de cinquante ans de règne et parmi tous les changements qu'a éprouvés le ministère des ministres tous également persévérants dans le plan nécessaire pour soutenir sa persévérance. C'est ce qui s'appelle simplifier les choses? mais voici qui les éclaircit encore mieux. Si l'on peut dire, que pendant vingt ans, Mazarin avait continué Richelieu, il est plus vrai encore, dit M. Grouvelle, que Louis XIV ne fit que recommencer Mazarin. Ce n'est pourtant pas que Louis XIV ait pris précisément la manière de

Mazarin, ce n'est pas qu'il n'ait même annoncé, en se mettant à la tête des affaires, qu'il suivait un système absolument contraire, mais quoiqu'en effet ce système s'écarte de la politique de Mazarin, dit M. Grouvelle, j'ose l'attribuer entièrement à ses derniers conseils. C'est de lui-même que son prince apprit à gouverner autrement que lui. Louis XIV ne gouverna donc pas par lui-même.

Au surplus, le système qu'a adopté M. Grouvelle est précisément le contraire de celui qui conduit à l'admiration. « La difficulté de bien dire ce que furent des hommes tels que Louis XIV diminue, observe M. Grouvelle, quand on se borne à exprimer ce qu'ils n'étaient pas. » Je crois en effet qu'il ne faudrait pas un grand effort d'esprit pour caractériser, par exemple le grand Corneille en disant qu'il ne fut pas grand général, et le grand Condé en remarquant qu'il n'aurait pas fait une tragédie, c'est ainsi que M. Grouvelle prononce que Louis XIV ne fut ni un grand homme ni un héros. « Mais si, ajoute-t-il, on peut sans cela être un grand roi, Louis XIV le fut. » C'est à peu près comme si l'on disait : « Si, sans être un grand homme, on peut être un grand peintre, Raphaël le fut » ; car, qui est-ce qui fait la grandeur d'un homme si ce n'est sa supériorité dans la carrière qu'il parcourt ? Charles XII, simple général d'armée eût peut-être été un grand homme ; placé sur le trône pour le malheur de son pays, il ne fut ni un grand homme ni un grand roi, et si Louis XIV roi a été un grand roi, sur quelle base examinerez-vous s'il fut ou non un grand homme ?

P.

De Louis XIV.

Louis XIV avait régné soixante ans, et eût-il conservé jusqu'à ses derniers moments tout l'éclat qui avait entouré la plus grande partie de son existence, la fin du plus beau règne comme la fin du plus beau jour n'invite guère qu'à songer au lendemain. Louis XIV, à la fin de sa vie, entouré d'une jeune génération de courtisans qu'il avait vu se renouveler, n'était plus le terme de leurs espérances ; on savait que ce n'était pas lui qui devait les réaliser, ce n'était plus sur lui qu'on croyait pouvoir s'appuyer pour son avancement et sa fortune. Alors, dès qu'on ne comptait plus sur sa vie, on avait besoin de sa mort, et beaucoup de gens se persuadèrent que le jour qui terminait la carrière de Louis XIV allait ouvrir la leur. D'ailleurs, les témoins de la première gloire de Louis XIV n'existaient plus, et ceux qui, en naissant, l'avaient vue établie, s'y étaient trouvés trop naturellement accoutumés pour qu'il existât bien vivement en eux une admiration qui a toujours besoin d'un peu d'étonnement. C'est de ces vues partielles que se forma contre Louis XIV une prévention irréfléchie dont ne put triompher, dans le siècle passé, toute l'autorité de Voltaire, et qui maintenant, moins détruite qu'elle ne paraît, subsisterait peut-être en son entier, si, en sortant des excès de l'anarchie, un redoublement bien naturel de goût pour l'autorité royale n'avait tourné les idées de beaucoup de gens vers celui de nos princes qui sut le mieux se faire obéir.

Louis XIV est peut-être un des hommes dont on peut le moins se former une idée juste d'après une

action particulière de sa vie ou quelques traits de son caractère. De toutes les qualités dont la réunion lui a mérité le surnom de Grand, il n'en était peut-être pas une seule qui, séparée des autres, eût pu suffire seule à sa gloire, mais il n'en était pas une qui n'y contribuât. L'accord des différents avantages qui assurent le respect des hommes, semblait l'avoir fait pour les dominer tous :

Le cœur grand, l'esprit grand, l'âme grande,
Et toutes les grandeurs qui forment un grand roi,

la nature paraissait lui avoir tout choisi, pour le rôle qu'il était destiné à jouer, tout, jusqu'à cette figure imposante, cette grâce majestueuse qui, au milieu de tous les autres hommes, dit Saint-Simon, le firent distinguer, jusqu'à sa mort, comme le roi des abeilles. Tel il s'est montré dans ses conseils, tel on l'a vu à la tête de ses armées ; tel on le retrouvait dans ses amusements où régnait « une politesse distinguée, une galanterie toujours majestueuse, et où ses discours les plus communs n'étaient jamais dépourvus d'une naturelle et sensible majesté. » C'est donc de cet ensemble qu'il s'agit de juger, c'est ce caractère qui a pu être mélangé de quelques faiblesses, mais qui ne s'est jamais démenti par aucune inconséquence, ce roi enfin à qui, pendant un règne de soixante ans, on a pu reprocher sans doute des erreurs, mais à peine peut-être un instant d'oubli.

Ses mémoires viennent de paraître, et ils semblent couronner sa réputation. Pourquoi ? Parce que ces mémoires composés ou dictés par Louis XIV lui-même,

Ont aussi de ce roi parlé comme l'histoire.

Son caractère, ses vues, ses projets, ses principes, s'annoncent dès la première ligne des premiers mémoires ; il les commence à l'instant où il prit en main les rênes du gouvernement et, dès les premières lignes, on y connaît Louis XIV presque tout entier ; on le voit, comme on le verra toute sa vie, occupé à concentrer en lui l'autorité. Mais pourquoi ? pour établir sa réputation, pour que tous les regards, fixés sur lui seul, ne puissent se méprendre à la main par laquelle s'exécuteront les grands projets qu'il médite. On le voit, dès le premier instant de liberté, s'essayant à tous les genres de gloire, portant les regards de tous côtés pour découvrir par quel point il pourra se manifester au monde et s'élancer hors de l'obscurité où l'a retenu une longue tutelle.

Si on demande ce qu'a aimé Louis XIV ? On dira : La gloire. Ce qui a dirigé toutes ses actions ? le besoin de la gloire. Ce qu'il regarde comme le premier devoir d'un prince ? de s'occuper de la gloire. A elle seule il rapporte tout, c'est à elle que doivent se faire tous les sacrifices, c'est pour elle seule qu'il lui semble permis de craindre.

On sait assez quelle considération le nom de Louis XIV avait acquis chez les étrangers, mais on sait peut-être moins combien ce nom fut longtemps cher aux Français. Nous en jugeons trop sur les dernières années d'un règne, jugées par une génération qui n'avait pas vu les premières. Pendant près de quarante années de ce règne, dont la fin a excité des mécontentements si amers, une adoration presque passionnée se joignit à l'enthousiasme d'admiration qu'inspiraient les qualités brillantes d'un prince si bien fait pour régner sur les Français. Tel est le té-

moignage que rend Saint-Simon qui, pour diminuer d'autant le mérite de Louis XIV, exalte surtout son bonheur.

C'est l'idée habituelle de la présence des autres, de leurs regards, de leur jugement, qui produit le respect pour soi-même, et quel homme le porta plus loin que Louis XIV? On ne m'objectera pas ici la publicité de ses amours. Nos mœurs n'ont malheureusement jamais été assez pures, je crois, depuis le commencement de la monarchie, pour qu'un homme fût censé se manquer à soi-même en se livrant à son goût pour une femme aimable et jolie, et malheureusement encore, la honte attachée aux femmes qui affichent des amants ne s'est jamais étendue aux hommes qui affichent leurs maîtresses, à moins que, par leur état, elles n'avalissent l'homme qui avoue sa familiarité avec elles. Sans doute la morale dut être blessée, la religion dut être révoltée de ces désordres, mais quant aux personnes moins régulières, qui, toutes disposées à pardonner aux particuliers, ne les condamnent sans doute avec tant de rigueur chez un roi qu'à cause de l'exemple, je leur ferai observer que les exemples de Louis XIV n'étaient pas de ceux qu'on pensât beaucoup à suivre, parce qu'ils n'étaient pas très aisés à imiter, et les courtisans qui, je suppose, n'auraient pas attendu son exemple, pour avoir des maîtresses, ne purent pas trouver, dans la manière dont il se conduisait à cet égard, beaucoup de nouveaux encouragements à l'imiter, car je ne sache pas que le tabouret donné à M^{me} de La Vallière, et les honneurs accordés aux enfants que M^{me} de Montespan avait eus du roi aient jamais donné à personne en France l'espérance de faire sa maîtresse duchesse ou

ses enfants naturels princes du sang. Aussi, dit Duclos, Louis XIV est le seul prince dont l'exemple n'ait pas fait autorité pour les mœurs publiques, les courtisans les plus dissolus étaient encore obligés à une sorte de décence publique, autrement, ils auraient craint de lui déplaire.

Quelques personnes voudraient non seulement ôter à Louis XIV la gloire d'avoir contribué à l'éclat de son siècle, mais encore voudraient ôter à ce siècle la gloire que nous nous plaignons à lui attribuer. Ce siècle a-t-il été plus fécond qu'aucun autre en grands hommes et en beaux ouvrages ? Est-il vrai qu'on y ait vu plus de personnages illustres par leurs vertus que dans aucun autre ? Loin que les exemples du vice aient été plus fréquents, est-il vrai qu'ils aient été moins nombreux, moins hardis, moins éclatants que dans les siècles qui ont précédé et celui qui a suivi ? Que veut-on donc prouver à ceux qui pensent que le siècle de Louis XIV est grand parce qu'il est un des plus grands que l'on connaisse ? Que dans le plus grand siècle, il se trouve des choses très petites.

P.

De M^{me} de Maintenon et de la nouvelle édition de ses lettres.

M^{me} de Genlis assure que ce sont les philosophes du dix-huitième siècle qui ont fait tort à la mémoire de M^{me} de Maintenon, car, dit-elle, quand leur règne a commencé, c'est-à-dire, selon son calcul, environ soixante ans avant la révolution, le nom de M^{me} de Maintenon était révérend comme il devait l'être. Il est toujours bien fait de dire du mal des philosophes.

A tort et à travers

On ne saurait manquer, attaquant des pervers.

C'est probablement ce qu'aura pensé M^{me} de Genlis; c'était aussi l'opinion du singe de Lafontaine, et pour moi je m'en tiens aux autorités. D'ailleurs, autres temps, autres coutumes ; quand, autrefois, il y avait quelque mal fait, on criait au sorcier, à présent, on crie au philosophe, à la bonne heure, j'aime autant l'un que l'autre. Aussi Dieu me garde de nier que les philosophes du dix-huitième siècle n'aient pu avoir une grande influence sur ce qui s'est passé dans le dix-septième, car, bien sûrement, c'est ce qu'a voulu dire M^{me} de Genlis; puisqu'elle ne peut ignorer que les ouvrages qui ont fait le plus de tort à M^{me} de Maintenon ont été faits de son temps ou sur des souvenirs de son temps, par des gens dont l'opinion s'était formée longtemps avant l'époque qu'elle assigne au règne des philosophes. Ainsi, par exemple, je suppose que le duc de Saint-Simon, dont les mémoires sont un libelle continuel contre Louis XIV et M^{me} de Maintenon, n'était pas un philosophe du dix-huitième siècle. Je ne sais pas encore si c'était un philosophe que cette princesse de Bavière, seconde femme de monsieur et mère du Régent, dont on a publié des fragments de lettres originales. Au commencement du règne des philosophes, c'est-à-dire à peu près à l'époque de la mort de M^{me} de Maintenon, son nom était révérend comme il devait l'être. C'était pourtant pendant sa vie que la mère du Régent écrivait ces lettres où la haine la mieux conditionnée se manifeste toujours dans les termes du mépris le plus outrageant. C'était probablement pendant sa vie aussi qu'on faisait contre elle ces épigrammes grossières dont

plusieurs nous ont été conservées. Je ne sache pas qu'on se soit jamais amusé à faire des épigrammes contre les favoris morts quand on a les favoris vivants. Enfin c'était apparemment pendant sa vie qu'on se plaisait à l'accabler d'outrages dans les lettres anonymes dont elle parle dans l'un de ses entretiens. « J'en reçois tous les deux jours, dit-elle, où l'on me demande si je ne suis pas lasse de m'engraisser en suçant le sang des pauvres et des orphelins, où l'on m'exhorte à penser que je suis vieille et ce que je veux faire du bien que j'amasse. Il y en a qui vont plus loin et qui m'écrivent les choses les plus outrageantes. » Elle disait à un homme qui se plaignait d'avoir essuyé une injure. « Nous en vivons. » Et dans une de ses lettres, datée du 29 juin 1709, après avoir parlé des murmures qui, dans cette année désastreuse, se firent entendre jusqu'à la porte du château de Versailles : « pour moi, on veut me lapider ». Ce fut la crainte d'être insultée par le peuple, si elle attendait pour sortir de Versailles que Louis XIV fût mort, qui l'engagea à se retirer à Saint-Cyr pendant son agonie, encore prit-elle pour n'être pas reconnue, la voiture et les gens du maréchal de Villeroy qui eut même soin, pour plus de sûreté, de faire placer sur la route des gardes de distance en distance. Au reste, la précaution des gardes pouvait bien être de l'invention de maréchal de Villeroy, l'homme du monde qui aimait le plus à faire événement, par ses précautions, contre les événements, et avait le plus de soin de tout craindre, afin d'avoir tout prévu ; si bien que M^{me} de Maintenon qu'après la mort du roi il ne voyait jamais que pour l'accabler des plus désolants pronostics sur l'état de la France, avait fini, malgré toute son amitié pour

lui, par redouter un peu sa conversation « qui passe disait-elle, le tragique de Racine, et même de Longepierre. « Mais quelque exagération qu'il pût y avoir dans les craintes du maréchal de Villeroi pour son ancienne alliée, pour en concevoir de cette nature, il fallait bien qu'il y eût lieu de penser que le nom de M^{me} de Maintenon n'était pas révéré alors comme il le devait être.

Il faut convenir qu'il aurait été singulier que M^{me} de Maintenon échappât au mécontentement général qui se manifesta contre Louis XIV, dans les dernières années de son règne ; mais ce qui l'est peut-être autant c'est cette espèce d'aversion irréfléchie qui s'est perpétuée contre elle jusqu'à nos jours. A la vérité, comme ses contemporains les plus connus n'ont guère parlé d'elle que pour en dire du mal, et qu'on aime à croire les contemporains, surtout quand ils médisent, le préjugé ne devait pas être en faveur de M^{me} de Maintenon. Cependant, comme l'observe M. Auger, l'auteur de la *Vie de M^{me} de Maintenon*, placée en tête de la nouvelle édition de ses lettres, lorsqu'un personnage célèbre est en butte à la haine, on ne devrait pas en inférer que si, d'un côté, il n'a pas eu tant d'ennemis sans en mériter beaucoup ; de l'autre, il a certainement eu moins de torts qu'on ne lui en impute. Et ce n'est même pas le cas pour M^{me} de Maintenon. Elle a pu avoir beaucoup d'ennemis sans les mériter parce qu'elle a obtenu beaucoup d'honneurs sans les acheter, du moins en apparence. Quelle que fût la supériorité de mérite, qui frappait chez M^{me} de Maintenon, simple particulière, M^{me} de Maintenon, femme de Louis XIV, ne pouvait rien offrir, dans sa personne, d'aussi prodigieux que sa fortune.

C'était donc à sa fortune surtout que l'on pensait, et cette pensée-là n'est jamais la plus favorable. « Jour de Dieu ! l'heureuse femme ! » disait la duchesse de Chaulnes, et elle n'était assurément pas la seule, et sûrement encore, chez la plupart, ce n'était pas une simple expression d'étonnement.

M^{me} de Maintenon eut et dut avoir, comme le prouve très bien l'auteur de sa vie, d'innombrables ennemis, qui tous lui furent attirés par sa situation et par son caractère ; aussi bien peut-on reconnaître dans leurs accusations, le langage de la colère qu'excitent des intérêts contrariés, jamais celui de l'indignation que fait naître une conduite reprehensible. Au milieu de tous les reproches dont elle a été chargée, on ne démêle peut-être pas un fait prouvé ; et en observant, avec l'auteur de sa vie, que M^{me} de Maintenon a dû être calomniée, on peut ajouter avec lui qu'il est presque surprenant qu'elle ne l'ait pas été davantage.

Ce sont ces calomnies que M. Auger s'est attaché, je ne dirai pas à réfuter, mais à discuter ; il n'entre pas dans la question avec un parti pris, il ne s'est pas fait l'apologiste de M^{me} de Maintenon, mais son historien, et c'est comme historien qu'attaché à présenter les faits dans le jour du vrai, il a tracé de M^{me} de Maintenon un portrait aussi intéressant que respectable, conduit par une raison éclairée, par un sincère amour de la vérité ; c'est là l'historien qu'eût avoué M^{me} de Maintenon ; son hommage simple, exempt d'exagération et d'esprit de parti, est celui qui convenait à une femme ennemie de toute fausse grandeur, supérieure à toute fausse gloire, et qui, comme l'observe l'auteur de sa vie, à complètement justifié par son caractère, sa conduite et son esprit, la devise qu'elle

avait elle-même choisie et qu'on voit encore sur le cachet de la plupart de ses lettres manuscrites : un niveau et pour âme la devise : *Rectè*.

On peut dire, je crois, que cette vie de M^{me} de Maintenon la mieux faite, ou plutôt la seule véritable que nous ayons jusqu'à présent, fixe l'opinion qu'on doit avoir sur cette femme célèbre et si peu connue. Les preuves de M. Auger n'ont pas été cherchées bien loin. C'est la plupart du temps dans les lettres de M^{me} de Maintenon qu'il les a prises, dans ses entretiens, et ces lettres qui recueillent un nouvel intérêt de l'intérêt qu'il répand sur la personne qui les a écrites, viennent à chaque instant justifier l'idée qu'il en a donnée. Cette nouvelle édition des lettres de M^{me} de Maintenon est d'ailleurs intéressante par l'addition d'un grand nombre de lettres inédites et entre autres de la correspondance tout entière de M^{me} de Maintenon avec le maréchal de Villeroi. On en a aussi retranché quelques-unes qui ont paru peu intéressantes et ce n'est peut-être pas ce qu'on a fait de mieux. La place me manque pour prouver qu'il y a bien peu de lettres de M^{me} de Maintenon où il n'y ait pas quelque chose à conserver.

P.

Almanach des Dames pour l'an XIV (1806)

Ce ne sont pas des recueils sans utilité que ces Almanachs des Muses, Almanachs des Dames, Almanachs des Grâces, en possession d'amuser depuis si longtemps Paris et même les provinces, et de se faire acheter par les gens d'esprit qui les dédaignent, les lisent et finissent quelquefois par s'y laisser insérer.

Amuser, c'est d'abord un grand point, et il faudrait qu'un de ces petits recueils fût bien malheureux pour ne pas procurer quelque amusement, ne fût-ce que par la variété qui fait supporter même le mauvais et devient si piquante par le mélange du bon. Or il est impossible que, dans un recueil composé de tant de pièces, emprunté à tant d'esprits, il ne se trouve pas du bon, comme il est impossible que, parmi tant de pièces et les productions de tant d'esprits, il ne se trouve pas du mauvais. Eh bien, le mauvais s'oublie, de même que, dans un cercle, on oublie les trois quarts et demi des gens qui sont là pour ne s'occuper que d'un homme d'esprit qui vous amuse et suffit à vous intéresser. L'esprit est une si bonne chose ! C'est un inconvénient que d'en abuser, mais il est bien moins grand que celui de n'en pas avoir. Il est beaucoup moins fâcheux sans doute de se donner une indigestion que de ne pas trouver de quoi manger. Il y a cependant actuellement des gens qui voudraient nous réduire à la diète ; l'esprit est à leurs yeux une chose de luxe, aussi nous donnent-ils l'exemple de l'économie, et, pour nous rendre ennuyeux, commencent-ils par nous ennuyer. L'esprit français s'étoufferait sous les graves dissertations, déclamations, compilations, dont on nous assomme journellement, si, afin de se réserver pour un temps meilleur, il ne se glissait furtivement dans ces jolis recueils sans conséquence, où peuvent se déposer les saillies de l'homme qui s'amuse à avoir de l'esprit et qui n'en fait pas métier. Ces bonnes fortunes qu'on rencontre une fois en sa vie, sans avoir la prétention d'en chercher d'autres, ces bagatelles ingénieuses qui se seraient perdues faute de se trouver en assez grand nombre pour se recommander

au public dans un livre imprimé ou qu'il faudrait attendre trop longtemps; enfin ces plaisanteries de société qu'un auteur trop fier ou trop modeste ne veut pas compter parmi ses titres de gloire et que le public redemande pour ses plaisirs. Des jolis vers dont il doit éclore tous les ans un certain nombre, dans un pays où l'on fait tant de vers, les uns, manuscrits, seraient connus de peu de personnes, les autres consignés seulement dans un journal, disparaîtraient avec la feuille qui les a reçus. Un recueil fait avec goût est un dépôt où la mémoire va les retrouver, ce sont des archives où peuvent se conserver quelquefois des titres intéressants pour la poésie.

Le défaut d'espace ne nous permet pas de citer les pièces inédites de ce recueil qui méritent d'attirer l'attention. Parmi celles qu'on aura d'autant plus de plaisir à retrouver et à conserver que les différents journaux dans lesquels on a pu les entrevoir en ont laissé un souvenir agréable, mais peu suffisant, il faut citer les triolets de M. Ch. Vanderboug, l'épigramme signée Chères, une idylle intitulée Glycère et signée Bérenger, ainsi que deux fables charmantes de M. Arnould; une de M. de Ségur, non moins agréable et spirituelle, un dixain de M. Lebrun, de très jolies stances et d'autres pièces de vers de M. Ch. Mille voye, dont le nom commence à se faire connaître par les succès littéraires les plus flatteurs, un rondeau par Diderot, des lettres de Voltaire au roi de Prusse qui ne se trouvent pas dans sa correspondance, enfin une imitation élégante d'Anacréon, par M. A.-M. Morellet. Avec de pareils noms, un recueil se recommande par lui-même, il suffirait presque de les citer.

*Réflexions d'une femme sur le recueil de Maximes
de M. D. L.*

Je voudrais bien savoir quel âge peut avoir précisément M. D. L. pour dire tant de mal de nous dans ses maximes. Il est bien hardi s'il est jeune, et s'il ne l'était plus? Ah! monsieur, prenez-y garde, il faut avoir encore quelque mérite à nous dédaigner pour y trouver un peu d'honneur et de profit. Comment, monsieur, vous ne voulez même pas qu'on nous respecte?

Le respect, dites-vous, est toujours le résultat d'une supériorité reconnue de pouvoir ou de mérite, la faiblesse ne saurait donc l'inspirer, aussi ce n'est point du respect qu'on doit aux femmes, mais on leur doit protection comme à tous les êtres faibles. Dites-moi, monsieur, quand vous vous êtes trouvé amoureux, est-ce par hasard avec un air de protection que vous abordiez celle à qui vous vouliez plaire? Et cet être si faible, auquel vous deviez protection, vous ne vous y attachiez, sans doute, que pour soutenir sa vertu, garantir sa réputation, la sauver de sa propre faiblesse, et vous vous gardiez surtout de lui demander des sacrifices qui auraient eu votre bonheur pour premier, et peut-être unique objet; car vous voyez bien que c'eût été reconnaître une bien grande supériorité de pouvoir que de demander des grâces et ce serait s'avouer terriblement inférieur en générosité que de solliciter un bien qui coûte tant à celle qui le donne et rien à celui qui le reçoit. Je sais bien que ce sont seulement les femmes, en général, que vous défendez de respecter, ce qui ne vous empêchait apparemment pas de rendre vos respects à quelques-unes, en parti-

culier, de même qu'on dit du mal des gens en place, en faisant sa cour à celui dont on a besoin ; cependant, monsieur, comme je vous crois un homme très bien élevé, je suis convaincue que, sans le vouloir, sans y penser même, il vous arrive, à chaque instant, de donner aux femmes, en général, de ces marques de respect qui ne sont la preuve, ni du pouvoir, ni même du mérite, mais celle de la retenue qu'exige leur présence, qui indiquent seulement les usages plus sévères auxquels elles sont soumises et qu'il n'est pas permis de blesser devant elles.

Au reste, je crois que vous passerez facilement condamnation à ce sujet, car je le vois bien, ce qui vous déplaît le plus, c'est nos prétentions à la raison. En vérité, c'est être bien facile à blesser. On ne saurait, selon vous, apprendre de trop bonne heure aux jeunes gens combien, sous le rapport de la raison, les femmes sont inférieures aux hommes. Si vous êtes bien sûr de cela, monsieur, vous ferez à merveille de l'apprendre de très bonne heure à monsieur votre fils, cela aura d'abord l'avantage de le prémunir contre les conseils de madame sa mère ; si, ensuite, il se marie, et qu'il se trouve, ce que je ne puis guère supposer, d'après l'opinion que vous m'avez donnée de monsieur son père, qu'il manque absolument d'esprit, ce qui conduit fort souvent à manquer de raison, il en résultera que la raison que pourrait avoir sa femme lui sera entièrement inutile. Hors de ces deux points, l'avantage d'une semblable épreuve pour les jeunes gens ne me paraît pas extrêmement marquée, car, comme vous l'observez fort bien, elle ne suffit pas pour arrêter la fougue des passions, et je n'ai pas beaucoup entendu dire, en effet, qu'un jeune homme,

pour devenir amoureux d'une femme, se soit jamais avisé d'examiner si elle avait plus ou moins de raison que lui, et quand il est une fois amoureux, qu'en pensez-vous, monsieur? D'ailleurs, si vous voulez que je vous le dise, j'ai toujours remarqué que les jeunes gens qui croyaient le plus à la raison et à la vertu des femmes n'étaient pas ceux qui coûtaient le plus d'argent à leurs parents et de chagrins à leurs familles; il n'y a pas grand mal à estimer ce qu'on est obligé d'aimer, et le jeune homme qui méprise les femmes n'apprendra pas pour cela à s'en passer, mais à prendre tout ce qu'il trouve. Au surplus, il ne faut pas s'étonner de ce principe d'éducation de M. D. L. Il pense que c'est la galanterie française qui a amené la révolution; je ne l'aurais pas cru.

M. D. L. m'a tout l'air du diable devenu vieux; on sait que, quand ce malheur lui arriva, il se fit ermite, je suppose aussi qu'il devint un peu morose, le diable devait avoir de terribles chroniques sur ce qui s'était passé dans le monde pendant sa jeunesse. Eh bien, voilà, je crois, précisément, ce qui arrive à M. D. L. et je ne puis guère m'empêcher de penser, d'après la sévérité de ses principes, que ses goûts ont pu être moins sévères, et que, pour croire si peu à la vertu des femmes, il faut n'avoir pas beaucoup cherché à en rencontrer de vertueuses. M. D. L. trouverait fort bon qu'on nous enfermât, il ne voit que cela de sûr. Il prétend aussi que les femmes ne peuvent s'aimer, entre elles, d'une véritable amitié et que, dans leurs liaisons avec les hommes, la différence des sexes met un tel obstacle à ce sentiment qu'elles ne peuvent avoir pour amis que leurs frères, leur mari ou leurs anciens amants. Mais je me trompe sans doute,

ajoute-t-il, car toutes les femmes se vantent d'avoir plusieurs amis.

Eh bien, oui, monsieur, je crois que vous vous trompez, mais, quand vous auriez raison, qu'est-ce que cela prouverait ? Un homme d'esprit répondait à une jolie femme qui lui demandait s'il n'était pas de ses amis. « Plaisant visage pour avoir des amis ! » Si un homme, dans ses rapports avec une femme, ne peut s'empêcher de songer à son visage, si cette qualité de femme a sur vous une si prodigieuse influence qu'elle vous empêche de vous occuper de toute autre chose, je vous le demande, à qui s'en prendre ? Aux mœurs générales peut-être que vous voudriez réformer, ce sera fort bien fait à vous, monsieur, pourvu cependant qu'on ne nous enferme pas, s'il vous plaît, il est fort agréable d'être honnête femme en liberté.

Mais à propos d'honnête femme, monsieur, c'est » une singulière assertion que celle-ci ; Voulez-vous entendre traiter un sujet avec ordre, clarté, souvent avec esprit, toujours avec finesse, écoutez nos jeunes femmes disserter sur l'amour, admirez avec quel art elles savent faire passer en revue les nuances les plus délicates du sentiment, depuis l'indifférence jusqu'au désespoir, la jalousie, les regrets, le retour ; le raccommodement, toutes les modifications, tous les incidents d'une grande passion, leur semblent familiers et leurs peintures sont si vraies, si animées que le raisonnement ou les livres, sans le secours de l'expérience, ne paraissent pas pouvoir fournir des notions aussi justes, aussi variées, l'on dirait de vieux militaires qui parlent de leurs campagnes. » Fi donc ! monsieur, qui vous a chargé de donner tant d'esprit à nos jeunes femmes ? elles ne dissertent sur rien, je vous assure.

Quant à dissertar sur l'amour, ce serait assurément fort ridicule, les dissertations sur l'amour pouvaient être bonnes à l'hôtel de Rambouillet, quand la galanterie était un amusement de société, mais on en a retranché le superflu, c'est à présent affaire d'intérieur, il ne serait guère de meilleur goût d'en parler dans le monde que de s'occuper des détails de la cuisine. depuis que tant de gens sont réduits à dîner uniquement parce qu'ils ont faim? Il arrive bien quelquefois pourtant à des femmes d'écrire sur l'amour et même d'imprimer ce qu'elles ont écrit; mais cela est plus aisé que d'en parler.

Au reste, monsieur, passons à autre chose; franchement je vous ai pris à votre désavantage, car de vos maximes, la plupart très justes et souvent très spirituelles, les moins bonnes, convenez-en, sont celles sur les femmes; aussi comme je suis juste, je m'occuperai du reste un autre jour. Cependant, vous m'avez donné, je l'avoue, un peu d'humeur, nous n'aimons pas que les gens auxquels nous trouvons de l'esprit aient tant de peine à nous découvrir de la raison; ainsi, je vous en avertis, ne comptez pas sur beaucoup d'indulgence.

P.

*Maximes et réflexions sur différents sujets de morale
et de politique, par M. D. L.*

DEUXIÈME EXTRAIT

En ma qualité de femme, j'aimerais assez la forme des maximes, elle épargne beaucoup d'attention. Je l'aimerais surtout si j'étais auteur, elle épargne beau-

coup de logique. Mais M. D. L. & assurément de la logique de reste, car, entre autres assertions, dont quelques-unes assez singulières pour prouver que c'est à bon droit que

du côté de la barbe est la toute-puissance,

M. de L. assure que la femme n'a de force que dans le cœur (ce qui n'est pas mal), et que l'homme en a aussi dans la tête. Ainsi tous les hommes ont de la force dans la tête, cela est bien heureux ainsi ; M. D. L., qui a l'honneur d'être un homme, et j'en suis bien convaincue, un homme plus fort de tête que beaucoup d'autres, n'a pas eu l'intention d'échapper à cette nécessité de la logique en adoptant la forme de maximes, si commode en ce qu'elle dispense, comme il le dit lui-même, de mettre de la suite et de la liaison dans ses idées. Au reste, si tous les hommes ont de la logique, tous n'ont pas des idées. On ne peut nier que M. D. L. n'en ait beaucoup de très justes, souvent de très spirituelles, et exprimées d'une manière très piquante, mais la raison pour laquelle il les a présentées en maximes détachées est précisément celle qui, selon moi, aurait dû l'engager à les présenter autrement. « Dans une matière presque épuisée, dit M. D. L. dans sa préface, tout traité, toute dissertation ne peut être qu'une compilation ennuyeuse. » Avec la permission de M. D. L ; on ne peut guère plus dire qu'une dissertation est une compilation qu'on ne peut dire qu'une maison est un magasin de pierres, à moins que la dissertation ne fut bien mal faite, ou la maison bien mal bâtie. Et c'est précisément quand beaucoup de choses ont été dites sur un sujet qu'il faut éviter de les répéter sous une forme sententieuse et

dogmatique, et qu'on doit, au lieu de cela, travailler à les prouver, ou les faire servir à prouver autre chose.

Ce que prouve d'abord le livre « M. D. L., c'est que l'auteur ne croit pas, comme il l'assure dans sa préface, qu'en morale presque tout ait déjà été dit, car il a fait près d'un volume de pensées morales dont un assez grand nombre sont bien à lui, au moins par la tournure piquante qu'il sait leur donner et dont quelques autres auraient pu devenir sa propriété s'il les avait employées dans un ouvrage au lieu de les reproduire dans un recueil. Ainsi par exemple celle-ci :

« La plupart des hommes ne montrent tant de colère contre Hobbes, Machiavel et La Rochefoucauld, que parce qu'ils trouvent trop ressemblant le portrait du cœur humain tracé par ces philosophes. C'est ainsi qu'une vieille coquette s'irrite contre le miroir qui lui montre ses rides et sa laideur. »

C'est précisément l'idée de la fable que Lafontaine adresse au duc de La Rochefoucauld sur ses maximes,

Un homme qui s'aimait sans avoir de rivaux
 Passait dans son esprit pour le plus beau du monde.
 Il accusait toujours les miroirs d'être faux.

Si M. D. L. se fût servi de cette idée pour conduire à une autre, on lui eût su gré de nous rappeler en passant une fable de La Fontaine, mais si c'est pour en rester là, je crois qu'on aimera mieux la fable.

Vauvenargues a dit : « On querelle les malheureux pour se dispenser de les plaindre. » M. de L. répète : Voir avec quel empressement on donne tort aux malheureux, on dirait que le blâme dispense de la pitié. » Cette idée, très juste, pouvait être heureusement em-

ployée dans quelque traité de morale ; mais s'il faut qu'elle reste maxime détachée, nous nous en tenons à Vauvenargues.

Mais pour nous en tenir à M. D. L. il aurait encore gagné à encadrer ses maximes les plus originales d'une manière qui les rendit plus frappantes. En voici une :

« La force de l'expression est en raison de l'énergie de la pensée, comme la force d'un jet d'eau indique la hauteur du réservoir. » Voilà une image aussi heureuse que l'idée est juste, mais ne ferait-elle pas plus de plaisir dans un ouvrage où on croirait la rencontrer par hasard que là où elle a l'air d'attendre pour qu'on la cite ! Celle-ci : « L'émulation étouffe l'envie », et cette autre : « La pusillanimité souffre sans résistance tant qu'il y a quelque chose de plus à craindre », sont des pensées neuves et fécondes, elles peuvent faire naître beaucoup d'idées, mais elles ont besoin d'être appuyées par quelques autres. Peu d'esprits savent saisir les vérités qu'on ne leur rend pas sensibles par des applications : mais quelquefois M. D. L. sait faire de l'idée même un tableau qui produit beaucoup d'effet comme dans ces maximes : « Voici, pour donner du courage, une recette assez bonne et dont on se trouve généralement bien en Europe : Prenez trois aunes de gros drap, un mauvais chapeau à trois cornes, un fusil et une giberne, et affublez de cet attirail un pauvre paysan timide et poltron, et dites-lui, pour le rassurer, que, s'il recule d'un pas, vous lui brûlerez la cervelle, au bout de deux mois d'exercice et de pain de munition vous aurez un brave guerrier, mais si vous tenez absolument à avoir un héros, il faudra faire aussi la dépense d'un

grand bonnet de peau d'ours et de deux grenades de cuivre doré. »

« Voyez-vous ces braves qui vont monter à l'assaut, comme ils courent ! quelle audace ! Ne vous y trompez pas, ils ne courraient pas si vite s'ils n'avaient pas un peu peur. »

En voici une qui joint le mérite d'une grande concision à celui d'une grande vérité : « L'homme s'ennuie du bien, cherche le mieux, trouve le mal et s'y soumet, crainte de pire. » Au surplus, il ne faudrait pas trop louer M. D. L. d'être concis, crainte de pire ; ainsi par exemple quand il dit en deux mots : « Noblesse oblige » ; on n'entend pas tout de suite qu'il veut dire la même chose que M^{me} de Lambert a si bien exprimée, à la vérité en un peu plus de paroles : « La noblesse ne fait pas tant d'honneur qu'elle en ordonne. » Quand il dit : « Gouverner, c'est choisir », on voudrait lui demander quoi, car toute action libre de notre part étant l'effet d'un choix, on aurait envie de savoir si ce choix particulier, qui constitue le talent de gouverner, s'applique aux hommes, aux choses, aux moments ou aux actions. On aurait besoin de se faire expliquer aussi sous quel rapport M. D. L. pense que « la crainte gouverne le monde et que l'espérance le console. » Est-il bien sûr que l'espérance ne gouverne pas le monde pour le moins autant que la crainte ; et dans un temps ordinaire, ou bien à la cour d'un roi qui n'est pas un tyran, l'espérance ne fait-elle pas faire autant de bassesses que la crainte ?

Je crois aussi que M. D. L. aurait bien fait d'y penser à deux fois avant de donner ce conseil aux princes : « Vous qui gouvernez les États, exercez votre générosité sur ceux dont vous n'aurez jamais entendu

dire que du bien, mais ne leur confiez point de places importantes. L'envie signale le mérite supérieur et n'épargne que la médiocrité. » C'est faire trop d'honneur à l'envie, elle épargne le mérite et ne sert qu'à la réputation, qui est une espèce de fortune.

En voilà assez pour faire connaître le bien et le mal du recueil de M. D. L. car il y a de l'un et de l'autre. C'est tout profit, car ce qu'il y a de mal dans un livre ne fait de tort à personne, ce qu'il y a de bien est de bonne prise. Si c'est par les raisons qu'il a données dans sa préface que M. D. L. a donné à son livre la forme de maximes, il a eu tort, mais si c'est parce qu'il ne pouvait pas ou ne voulait pas le donner autrement, il a eu raison, car il valait bien mieux le donner en maximes que de ne pas le donner du tout.

J'aurais bien à parler de quelques essais qui suivent les maximes et dont je ne parlerai pas, parce que ce sont d'abord des réflexions sur l'art militaire qui n'est pas mon métier et puis des réflexions sur la politique qui n'est pas toujours le métier de ceux qui s'en mêlent. Il m'a paru que M. D. L. attaquait quelques opinions de Montesquieu ; il trouverait, je crois, passablement ridicule que je me mêlasse de défendre les opinions de Montesquieu.

P.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE DE M ^{me} DE WITT	1
NOTICE DE M. CHARLES DE RÉMUSAT SUR M ^{me} GUIZOT . .	5
FRAGMENT DE LA NOTICE DE M. SAINTE-BEUVE SUR M ^{me} GUIZOT.	45

THÉÂTRES

THÉÂTRE FRANÇAIS. — Reprise de Rodogune	63
Du rôle de Cinna	69
Du geste imitatif.	75
Cinna (pour les débuts de M ^{lle} Laroche).	81
Les Horaces (pour les débuts de M ^{lle} Bazin).	87
D'Héraclius et de l'esprit de Corneille dans la tragédie. .	93
De Polyeucte et du débutant.	99
De Polyeucte et du caractère de Pauline	105
Polyeucte.	111
Esther	117
Athalie	122
Sur le rôle de Joad dans Athalie.	128
Athalie.	133
Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euri- pide, par A. W. Schlegel.	
Premier article.	136
Deuxième article.	143
Rhadamiste et Zénobie.	149
Rhadamiste et Zénobie (pour le début de M. Colson). .	154
Rhadamiste et Zénobie.	160

	Pages
Reprise de Coriolan.	166
De Coriolan et des trois unités.	171
Seconde lettre sur Coriolan et la règle des trois unités.	176
De la mort d'Agamemnon.	
Premier article.	187
Deuxième article.	182
Reprise de Macbeth.	
Premier article	192
Deuxième article	198
Walstein, par Benjamin Constant.	
Premier article.	204
Deuxième article.	210
Troisième article.	216
Quatrième article	222
Cinquième article.	228
Les deux pages. — Reprise d'Othello.	
Premier article	233
Deuxième article.	238
Des pièces à caractère et de la difficulté de les jouer.	244
Des expositions dramatiques et du Tartufe	250
Sur le Tartufe	255
Le Tartufe (début de M. Ernest Vanhowe).	260
Le Tartufe (début de Devigny)	265
Du Glorieux de Destouches et Lafond.	
Premier article.	271
Deuxième article	277
De la morale de la comédie et de Destouches.	
Premier article.	282
Deuxième article.	288
De la Métromanie et du début de Lafond dans ce rôle.	295
Du rôle de Uamis dans la Métromanie.	301
OEuvres choisies de Piron.	
Premier article.	306
Deuxième article.	312
Reprise des Châteaux en Espagne.	318

	Pages
Reprise du Vieux Célibataire	323
Théâtre complet et poésies fugitives de Colin d'Harleville.	
Premier article	328
Deuxième article.	334
Troisième article.	340
Le Mariage de Figaro.	346
La Mère coupable.	351
Reprise des Marionnettes de Picard.	
Premier article.	357
Deuxième article.	362
Comment on est convenu de s'amuser au spectacle.	
Premier article.	367
Deuxième article.	372
De l'usage des expressions communes en poésie.	
Premier article	378
Deuxième article	384

CRITIQUE LITTÉRAIRE

CRITIQUE LITTÉRAIRE . (Pauline de Meulan et Fr. Guizot.)

Lettres de M ^{mes} de Villars, de Coulanges et de la Fayette, de Ninon de l'Enclos et de M ^{lle} Aissé. . . .	393
Lettres de M ^{lle} de Montpensier, de M ^{mes} de Motteville et de Montmorency, de M ^{lle} Dupré et de M ^{me} la marquise de Lambert.	398
Lettres de M ^{mes} de Scudéry, de Salvan le Saliez et de M ^{lle} Descartes.	405
Lettres de la duchesse du Maine et de la marquise de Simiane.	407
Correspondance inédite de M ^{me} du Deffand.	
Premier article	413
Deuxième article	420
Troisième article.	426
Lettres de M ^{lle} de l'Espinasse.	
Premier article.	433

	Pages
Deuxième article	438
Troisième article	444
Quelques mémoires sur différents sujets	450
Considérations nouvelles sur Louis XIV mises en tête de la nouvelle édition de ses œuvres	455
De M ^{me} de Maintenon et de la nouvelle édition de ses œuvres	462
Almanach des Dames pour l'an XIV (1806)	467
Réflexions d'une femme sur le recueil de maximes de M. D. L.	
Premier article	470
Deuxième article	474

FIN DU TOME PREMIER

