PARALLÈLE

DE RACINE ET DE VICTOR HUGO

COMME POÈTES DRAMATIQUES.

De nos jours on dispute encore beaucoup sur la valeur relative de l'école classique et de l'école romantique en fait de littérature. Ce n'est donc pas une question oiseuse que celle qui se propose le parallèle de Racine et de Victor Hugo, les chefs de ces écoles; elle nous oblige à une critique rigoureuse des écrits de l'un et de l'autre pour être à même de juger de ce différend. Dans les pages qui vont suivre j'ai essayé de résoudre la question en comparant les deux auteurs comme poètes dramatiques c. à. d. par le côté qui leur est le plus commun.

Je montrerai d'abord ce que Racine, puis ce que Hugo entend par drame; alors, passant à l'action dramatique, je mettrai en regard les caractères de leurs pièces par rapport au développement, à la variété de la conception, à la noblesse dans les sentiments; je dirai quelques mots sur la manière dont les auteurs ont tenu compte de l'esprit de leur époque, et sur l'emploi vicieux de l'antithèse dans les caractères de Hugo.

Après l'examen des caractères, ma critique se portera sur l'action proprement dite: je parlerai de la catastrophe que l'on doit pressentir dès le premier acte, de la simplicité de l'action qui sait ménager l'intérêt, des épisodes vicieux qui encombrent la marche dramatique; je m'arrêterai quelques moments à la règle des trois Unités. Au sujet de la fable de la pièce, j'expliquerai la manière dont Racine et Hugo ont profité de l'histoire, et je finirai cette partie de mon ouvrage en parlant de l'effet moral que doit produire toute bonne pièce de théâtre.

La deuxième partie de ma dissertation traitera de l'élément technique du drame, l'arrangement des actes et la diction. Enfin je me hasarderai à prononcer mon jugement définitif sur Racine et sur Hugo et les deux écoles qu'ils représentent.

En parlant des tragédies de Racine j'ai fait une différence entre celles qui sont d'un mérite généralement reconnu et celles qui n'ont été, pour ainsi dire, que les coups d'essai dans sa voie d'artiste. — Je n'ai pu faire la même différence entre les drames de Hugo qui sont tous de la même trempe, et qui ne se distinguent que par le développement de l'antithèse qui va toujours en croissant, et la valeur dramatique qui va toujours en diminuant jusqu'aux „Burgraves."

I. Notion du drame suivant Racine et suivant V. Hugo.

Le drame tel qu'il a été conçu par Racine et tel qu'il l'a étudié dans les anciens, est l'union intime du genre épique et du genre lyrique à l'aide de la reproduction d'une action feinte ou réelle. L'homme, à lui, n'est pas une machine mise en mouvement par le caprice d'autrui, c'est un être raisonnable qui agit et qui souffre notre égal selon certains principes reconnus comme ceux du genre humain c. à. d. vrais, éternels, beaux. Nous sommes toujours au coeur de l'action, nous en voyons les motifs, nous en pouvons prévoir les effets. Racine, loin de renoncer à son programme, ne s'est pas permis d'en dévier même dans celles de ses pièces qui, par leur nature lyrique, s'y prêtaient le mieux: les choeurs d'Esther et d'Athalie répondent avec une fidélité exacte et scrupuleuse à l'action qu'ils interprètent, qu'ils résument et dont ils ouvrent la perspective.

Hugo, au contraire, ne relevant en toute chose que de sa propre invention et ne suivant que ses propres théories qui, pour la plupart, ne précèdent ses créations que pour leur servir de bouclier, a inventé et établi des notions du drame qui survivront à peine à leur auteur.

Le drame, suivant sa préface de Cromwell, doit contenir la réalité entière; or, le réel résultant de la combinaison des deux types du sublime et du grotesque, il faut, à ce titre, nier la valeur du théâtre grec. Les anciens avaient tout regardé, tout médité sous la forme du beau et n'avaient réservé au grotesque qu'un coin du tableau tracé par Aristophane et quelques autres: mais „la poésie vraie, la poésie complète est dans l'harmonie des contraires." C'est au christianisme que nous devons cette notion; il nous apprend à voir le laid à côté du beau, l'ombre au revers de la lumière, il nous enseigne à imiter la nature. Nous voilà! Mais, dit-il, „une limite infranchissable sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature. Il y a étourderie à les con-

fondre, comme le font quelques partisans peu avancés du romantisme.“ On est curieux et impatient de savoir enfin ce que c'est que le drame de Hugo; écoutons: „Il faut que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.“ Nous voilà renvoyés à une métaphore au lieu d'une définition nette et sans préambule. Il ne nous reste qu'à étudier sa théorie dans ses drames mêmes; nous le ferons par la suite et nous verrons, hâtons-nous de le dire, qu'un drame de Hugo est aussi étranger à la réalité historique qu'à la réalité humaine; que ses personnages expriment leurs pensées sous une forme exclusivement lyrique, qu'il substitue l'antithèse au développement des caractères.

II. Action dramatique.

Passons à l'action dramatique. Elle résulte de l'action et de la réaction des acteurs mis aux prises. Il faut d'abord pour cela que les caractères soient dessinés et arrêtés avec une dernière rigueur, et que l'action ne procède que du développement naturel et logique de la passion. Ceci est de la première importance: il met au jour toute la grandeur de Racine qui, sous se rapport, peut servir de modèle à tout le théâtre français, il réduit, à lui seul, au néant le mérite dramatique de Hugo.

Pour prouver mon assertion, je ferai l'analyse de quelques-uns des caractères de Racine et de Hugo. Commençons par celle de Bérénice, la plus faible, il est vrai, des conceptions de Racine, mais qui, néanmoins, ne laisse pas de l'emporter sur toutes celles de Hugo.

Racine a introduit cette princesse au moment où le bonheur de devenir l'épouse de Titus a attiré vers elle une foule d'hommes s'empressant à lui rendre des honneurs. — L'amour véritable est importuné de ce bruit, il désire être seul pour savourer dans la solitude le bonheur qui l'anime, ou l'épancher dans le coeur d'un ami. C'est donc avec empressement qu'elle reçoit la visite d'Antiochus. — L'amour est toujours plein de l'objet qui l'occupe et ne peut cesser de retracer l'image de son amant, fût-ce même au déplaisir de celui qui l'écoute. L'égoïsme lui est étranger, il se sent capable de tous les élans généreux et désintéressés: Bérénice n'aime pas son amant à cause de sa position, à cause des honneurs, de la gloire qui l'entourent, elle ne l'aime que pour lui-même. — Dans son amour, elle va toujours au devant de ses désirs; elle ne croit pas

aux obstacles qui pourront s'opposer à l'accomplissement de ses voeux: Titus lui a déclaré son amour, il l'a fait éclater à ses yeux, il est allé demander l'approbation du sénat, et elle l'attend sûre de l'effet de sa demande. — Dans cette joie il lui est impossible de s'irriter d'Antiochus qui, avant de partir, lui a révélé sa passion: le coeur gonflé de bonheur n'a pas de place pour la haine, il est tout disposé au pardon. — Tout ce qu'elle envisage prend à ses yeux des dimensions plus grandes, des couleurs plus vives. Les ovations qu'on prépare à l'empereur sont des apprêts divins, lui-même est un dieu que l'oeil est avide de contempler. Enfin, ne pouvant plus comprimer les sentiments qui menacent de briser son sein, elle va les épancher dans une prière à l'autel des dieux.

Nul bonheur ici-bas n'est sans amertume, et Bérénice va l'éprouver bientôt. Déjà elle s'inquiète de l'absence de Titus que ses yeux cherchent partout et que son impatience ne peut plus attendre. Il arrive, et un doux reproche ne tarde à échapper de ses lèvres qu'a plissées l'envie.

„Votre amour ne peut-il paraitre qu'au sénat?"

dit-elle. Vous me comblez de bienfaits, vous m'entourez d'une cour empressée et

„Un soupir, un regard, un mot de votre bouche
„Voilà l'ambition d'un coeur comme le mien:
„Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien."

Elle ne se doute pas encore du malheur qui la menace et qui bientôt va assombrir ses jours; mais déjà le nuage sur le front de Titus la trouble et l'afflige.

„Hé quoi!" dit-elle, „vous me jurez une éternelle ardeur,
„Et vous me la jurez avec cette froideur!"

Ah! qu'il est difficile à l'amour d'être désabusé: La froideur de Titus Bérénice l'excuse par le deuil qu'il porte de la mort de son père, quoiqu'elle ne comprenne pas bien qu'il puisse durer si longtemps et ne puisse être dissipé par elle à qui un mot de Titus avait suffi pour sécher toutes les larmes qu'elle pleurait au sujet de ses parents.

Titus l'a quittée sans oser lui révéler le motif de sa tristesse; néanmoins son coeur lui dit qu'il n'est plus tel qu'il a été autrefois, qu'il a changé. Quelle en est la cause? Elle se le demande à elle-même, à sa nourrice, et c'est à peine si elle ose effleurer la véritable raison. Mais bientôt rassurée par le souvenir de la conduite antérieure de son amant, elle defie le sénat de mettre un obstacle à leur amour, et elle ne soupçonne que la passion d'Antiochus et la jalousie de l'empereur capables d'alarmer Titus.

Cependant Antiochus vient la détromper et lui annoncer la résolution prise par l'empereur. Elle ne peut y croire:

„Nous séparer! Qui? moi? Titus de Bérénice?"

s'écrie-t-elle stupéfaite et ébahie. Après avoir entendu les raisons alléguées par Antiochus pour excuser Titus, elle tâche un moment de jeter un regard furtif dans l'abîme qui s'ouvre devant elle, mais

„Non, je ne puis le croire!"

dit-elle à Antiochus, vous me trompez, c'est un affront que vous me faites à moi, à la gloire et à l'amour de Titus, et, semblable au reptile irrité et blessé, elle répand tout son venin dans la blessure dont le malheureux roi de Comagène saigne déjà:

„Non," luit dit-elle, „je ne vous crois point.
Mais quoiqu'il en puisse être,
„Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paraître."

Mais quoi qu'elle dise, le mot fatal est prononcé, la flèche est décochée, elle a atteint mortellement le coeur de Bérénice. Elle en souffre horriblement, cependant elle ne peut ni ne veut croire cette nouvelle avant que Titus ne l'ait affirmée lui-même. — Titus arrive accablé de douleur; mais trop préoccupée de la perte qu'elle doit essuyer pour remarquer et respecter le malheur d'autrui, Bérénice n'est pas même en état de concevoir les raisons qui forcent son amant de se séparer d'elle. Pourquoi, lui dit-elle, m'avez-vous accoutumée à vous voir, pourquoi m'avez-vous amenée à cet excès d'amour, pourquoi recevoir de vos mains ce coup cruel et

„Dans le temps que j'espère un bonheur immortel?" —

Le désespoir l'entraîne jusqu'à lui dire un éternel adieu. Mais à peine a-t-elle prononcé cet adieu qu'elle s'en trouve glacée elle-même et, mesurant d'un coup d'oeil toute la douleur que renferme ce mot, elle s'arrête pour en essayer l'effet sur le coeur de Titus:

„Pour jamais! Ah seigneur! songez-vous en vous même
„Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?
„Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous.
„Seigneur, que tant de mers me séparent de vous;
„Que le jour recommence et que le jour finisse
„Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
„Sans que de tout le jour je puisse voir Titus?"

Enfin, voyant qu'il est impossible de voir tous ses voeux comblés, elle cède d'un pas: elle n'attend plus l'honneur d'être l'épouse de Titus, seulement elle voudrait respirer l'air qui'l respire lui-même.

Aussi ce dernier espoir, cette dernière consolation lui est-elle ravie; mais alors tout son ressentiment appuyé d'un reste de fierté va fondre sur son amant. Elle l'accuse d'ingratitude, de barbarie et l'abandonne à la vengeance céleste, aux remords de sa trahison.

Elle à résolu de quitter aussitôt ces lieux qui l'exposent à la risée d'un peuple injurieux, où tout lui rappelle les douceurs passées de sa vie, et, s'armant d'une ironie amère, elle en accable Titus qui veut la retenir de peur de la voir attenter à ses jours:

„Retournez, retournez," lui dit-elle, „vers ce sénat auguste
„Qui vient vous applaudir de votre cruauté.
„Hé bien! avec plaisir l'avez-vous écouté?
„Etes-vous pleinement content de votre gloire?
„Avez-vous bien promis d'oublier ma mémoire?"

Laissez-moi partir et du moins laissez-moi la consolation que

„J'abandonne un ingrat qui me perd sans regret."

L'amour de Bérénice a parcouru tout le diapason du sentiment; partant du prestige de l'allégresse elle a plongé dans l'amertume de l'ironie, il ne lui reste plus qu'à subir une dernière épreuve, celle de se sacrifier elle-même à la gloire, à l'honneur de son amant et de n'emporter que la seule consolation d'avoir été aimée.

Eh bien, Bérénice a subi cette épreuve, et, quoiqu'en se plaignant, — car elle est femme, — elle en est sortie victorieuse. Ce n'était pas la perte de l'empire qui l'avait alarmée; son coeur ne s'était troublé qu'à la seule pensée de voir cesser l'amour de Titus. Aussitôt qu'apaisée, elle l'a vu souffrir de son départ, qu'elle lui a vu verser des larmes, elle s'est rassurée et l'a encouragé elle-même à ce sacrifice.

Saurait-on mieux peindre le véritable amour et le développer dans toutes ses phases? Aussi fallait-il tout l'art de Racine et une connaissance profonde de tous les ressorts, de tous les replis du coeur humain pour remplir toute une pièce de cinq actes d'un sujet aussi simple et qui, d'ailleurs, n'était pas de son choix. Jamais l'intérêt ne languit, au contraire, il va en croissant jusqu'au dénouement de l'action soutenue par une souplesse de diction qui s'accomode à toutes les formes du sentiment: rapide et majestueuse sous la

pression d'une âme élevée et inspirée; vive et brûlante quand elle est animée du souffle de la passion; boitante et entrecoupée de césures quand elle se sent prête à défaillir sous le poids des maux; pleine de hardiesse et dédaigneuse quand elle se trouve piquée de ressentiment; pathétique dans la douleur.

C'est par le développement des caractères de femme que Racine excelle surtout, je me permettrai donc de retracer encore celui d'Iphigénie et de Clytemnestre.

Iphigénie est une jeune fille pleine d'innocence et de bonté de coeur; soumise à la volonté de son père qu'elle défend, en dépit de son amour, contre les invectives d'un amant fougueux; dévouée à sa patrie, brûlant d'un amour qui ne la préserve pas de la jalousie et d'une certaine aigreur contre une rivale perfide; animée d'une piété filiale qui lui fait trouver les accents les plus touchants dans cette suave plainte où elle demande la vie à son père accablé de tristesse: Hélas, lui dit-elle, je suis trop heureuse et bien jeune pour vouloir mourir déjà; je suis la fille du roi Agamemnon, et le souvenir de vos caresses est encore trop récent pour m'attendre à la mort, mais

„Mon coeur de votre honneur jaloux,
„Ne fera point rougir un père tel que vous."

Ce n'est pas moi que je plains, dit-elle, c'est ma mère, c'est mon amant auxquels je voudrais épargner la douleur. — C'est une enfant que rien ne peut détourner de son devoir, ni l'amour d'Achille qui s'engage à la défendre contre un père cruel et sanguinaire, ni l'amour exalté de sa mère reniant toutes les convenances de son état: elle les réfute tous les deux et se fait conduire à l'autel pour ne pas mériter un juste châtiment en désobéissant à son père.

Le caractère de Clytemnestre est d'une trempe toute différente et formerait un contraste désagréable à celui de sa fille, si l'auteur ne l'avait embelli et motivé par l'amour maternel.

La grande tâche de Racine était de peindre cet amour ou plutôt cette passion dans une femme dépourvue d'égards et de respect pour son mari. Clytemnestre se distingue par ce trait d'Andromaque qui, tout en disputant les jours de son fils à la haine des Grecs, aime mieux le sauver aux dépens de sa propre vie que de flétrir la mémoire de son époux.

Clytemnestre est une femme orgueilleuse, pleine d'énergie et de passion, fière de sa fille, unique objet de son amour et de ses pensées. — Elle est flattée de voir Achille, „ce fils d'une déesse," briguer la main de sa fille; mais dès qu'il paraît la répudier, elle ne voit en lui que „le dernier des

hommes." — Son mari qui veut l'écarter du camp et des noces de sa fille sous prétexte d'éviter des murmures de l'armée, qui s'élèveront à l'aspect d'une soeur d'Hélène, est traité avec mépris et ironie; néanmoins elle condescend à la volonté de son époux non pour suivre ses ordres, mais pour assurer le bonheur de sa fille.

Agamemnon l'a abusée, sa fille est menacée de mort: sa passion est déchaînée.

Ne mesurant les obstacles que sur son courage et sur son ardeur, elle défie son mari, elle défie Calchas de soutenir „la fureur qui l'anime" et de lui ravir sa fille, résolue de la défendre au mépris de la mort. Elle va chercher son époux, mais Agamemnon, connaissant bien sa femme et craignant ses emportements, se soustrait à une telle entrevue: alors cette femme hautaine ne rougit pas d'embrasser les genoux d'Achille et d'invoquer son secours pour le salut de sa fiancée; elle n'a pas même honte de blesser la piété filiale quand elle voit sa fille résignée à suivre les ordres d'Agamemnon.

Iphigénie, pour sauver les égards qu'elle doit à son père et pour confondre la haine et les reproches dont on l'accable a pris elle-même le parti de lui demander la vie. Vainement. Mais alors la fureur de Clytemnestre, à peine contenue durant la prière de sa fille, éclate dans toute sa violence: c'est une tigresse à qui l'on veut enlever son petit; son mari est couvert d'injures, elle le traite de bourreau, de perfide, de lâche, d'ambitieux; elle provoque son audace à lui arracher son enfant:

„Ni crainte, ni respect ne peut m'en détacher,
„De mes bras tout sanglants il faudra l'arracher.
„Aussi barbare époux qu'impitoyable père,
„Venez, si vous l'osez, la ravir à sa mère."

Agamemnon ne sait résister à une telle fougue, il cède et se prépare à sauver a fille: elle se rassure. Cependant Ériphile a dénoncé le projet du roi et en a détruit l'exécution. Calchas a excité l'armée qui demande sa victime promise. Agamemnon est au désespoir, il se soumet à la volonté des dieux. Il n'en est pas de même de Clytemnestre: elle ose braver les hommes et les dieux:

„Oui je la défendrai contre toute l'armée.
. . . . . .
„Mon corps sera plutôt séparé de mon âme,
„Que je souffre jamais . . . . . ."

Sa rage ne connaît plus de bornes lorsque sa fille s'en est allée pour se livrer à Calchas. Sa douleur demande une victime: elle fond sur Ériphile:

„O monstre que Mégère en ses flancs a porté!
„Monstre que dans nos bras les enfers ont jeté."

Elle maudit les Grecs, elle invoque la mer et les vents de les engloutir eux et leurs vaisseaux; elle invoque le soleil de reculer d'horreur. Son imagination la transporte au lieu du supplice, elle assiste à l'horrible cérémonie, elle voit sa fille tendre sa gorge au couteau fatal:

„. . . . . Barbares! arrêtez!"

s'écrie-t-elle, en mêlant sa voix au bruit sourd du tremblement de terre, respectez la voix d'un dieu vengeur; et, répondant par ce rire forcené et dédaigneux: „Moi, craindre!" au vieil Arcas qui l'exhorte à le suivre sans crainte au lieu du carnage, elle veut s'élancer sur les pas de ce fidèle serviteur, quand enfin Ulysse survient, lui apprend que sa fille est sauvée et met un terme à sa folie.

C'est dans l'étude de ces caractères qu'on peut surprendre le génie de Racine, et qu'on est forcé de souscrire au jugement de Voltaire qui, pour toute critique, voulait qu'on écrivit au bas de chaque page: beau, sublime, pathétique!

Comparons à ces admirables peintures de passions les puériles créations de caractères de Hugo comme nous les trouvons dans son drame auquel il a donné le nom de Ruy-Blas.

L'action de ce drame se noue et se dénoue entre trois personnages principaux: un ministre disgracié, don Salluste, le laquais de ce ministre, Ruy-Blas, et la reine d'Espagne, Marie de Neubourg.

Don Salluste a eu l'imprudence de séduire une femme de la reine; il a abandonné sa maîtresse et celle-ci, aigrie de cet abandon, a traîné, selon l'expression de Hugo, son enfant dans les chambres du roi. La reine en est scandalisée et ordonne á son premier ministre d'épouser la jeune fille sous peine de disgrâce et d'exil. Il n'obéit pas, et la reine lui retire sa faveur.

On comprend très-bien qu'une femme méprise un homme à cause de ses désordres, mais une reine qui ne doit consulter que les intérêts de l'État devait au moins fermer les yeux sur les fautes d'un premier ministre, s'il n'y avait pas d'autres reproches à lui faire. Je ne dis pas que la faute ne soit grave, mais je prétends que l'auteur ne devait pas oublier que c'était une reine qu'il avait mise en scène. Proposer à don Salluste, chef de cabinet de

Madrid et grand d'Espagne, un mariage avec une fille sortie des dernières classes du peuple, — car la suivante de la reine était une personne de basse extraction, — c'était lui proposer une mésalliance qui devait blesser son orgueil, c'était le pardon ménagé à une condition qu'il ne pouvait accepter, et qui devait nécessairement le conduire à la haine et à la vengeance. La rigueur de la reine est donc une maladresse inadmissible.

Don Salluste a résolu de se venger; la peine qu'il veut infliger à la reine est la peine du talion. Elle a voulu l'unir à une servante, elle a froissé son amour propre, en revanche il veut lui donner pour amant un laquais et fouler aux pieds sa dignité royale. Une singulière idée! les moyens mis en oeuvre pour exécuter ce projet ne le sont pas moins.

Après avoir vainement essayé de séduire son cousin don César au meurtre de la reine, il a choisi son laquais Ruy-Blas pour être l'instrument de sa haine. Il lui a entendu avouer son amour pour la reine à l'un de ses anciens camarades, et il s'en saisit pour s'en servir contre son ennemie. Don César est vendu à des corsaires d'Afrique, Ruy-Blas en prend le nom et les titres; don Salluste le fait comte, duc, grand d'Espagne, il le dote, il l'attache au service de la reine et, pour toute récompense, il ne lui commande que de plaire à la reine et d'être son amant. Enfin il lui fait écrire deux billets pour servir de garanties; l'un de ces billets qui n'est pas signé, demande un rendez-vous à une femme qui y est appelée „ma reine," l'autre, signé du nom de Ruy-Blas, contient la promesse d'être à tout temps docile aux ordres de son maître.

Comme nous l'avons déjà dit, le projet de vengeance conçu par don Salluste est bien singulier et mérite d'être accusé de témérité pour ne pas dire de folie; il n'a pas les moindres chances de réussir à moins que Hugo ne se mêle des affaires du pauvre banni. — Quant à don César, dans quel pays et quelle époque sommes-nous donc pour qu'il soit chose si facile à une influence déchue de faire vendre à des corsaires un homme sans lui faire le procès et sur des indices aussi minces que ceux d'un pourpoint volé par un autre? De quel droit peut-on usurper le nom et les titres d'un grand seigneur sans risquer de se compromettre? Enfin, don Salluste devait-il se contenter d'embarquer simplement son parent? Ne fallait-il pas plutôt tuer un tel aventurier de peur d'être trahi un jour et puni d'un tel acte de violence? — Faisons grâce à Hugo de la bévue de ses deux billets, sans elle nous serions encore à attendre le dénouement de la pièce. — Par rapport à Ruy-Blas, si son maître le croyait

capable de jouer le rôle auquel il le destinait, ne devait-il rien craindre de la ruse d'un homme qu'il avait si bien avancé? Ou, s'il le croyait sincèrement amoureux de la reine, ne devait-il pas craindre qu'il n'épousât les haines et les amitiés de sa maîtresse, qu'il ne lui découvrît son secret, et qu'il n'écrasât sous le poids d'un crédit affermi l'existence d'un personnage incommode? —

En somme, don Salluste, comme nous l'avons déjà énoncé plus haut, est un homme impossible.

J'ai insisté sur le rôle de don Salluste, parce qu'il est le pivot de la pièce. Tous les autres personnages ressortant de lui, il règle leurs mouvements. Une fois l'impossibilité de ce personnage constatée il rend aussi tous les autres impossibles.

Pour voir si j'ai raisonné juste, faisons l'analyse du caractère de Ruy-Blas.

Ruy-Blas, „orphelin par pitié nourri dans un collége," trainant dans la pauvreté, ne fait que rêver politique et que faire des vers au lieu de travailler et de gagner honnêtement son pain. L'oisiveté et la faim l'ont poussé au vol; enfin, désespérant de son avenir et de ses facultés, il a endossé la livrée pour continuer sa vie de fainéant et de rêveur.

Je veux bien qu'un tel personnage soit possible, que la rêverie l'ait mené à l'oisiveté, l'oisiveté à l'avilissement; mais je défie l'auteur de nous convaincre qu'un tel caractère est digne de la scène, que la rêverie, la fainéantise, l'ignominie et l'avilissement, à moins d'être motivés par une passion forte, peuvent éveiller un intérêt dramatique.

L'amour de Ruy-Blas pour la reine est un amour respectueux et d'une extrême délicatesse qui s'accorde mal avec le reste de son naturel. Il sait que Marie de Neubourg aime beaucoup une fleur bleue, et, pour lui faire le plaisir d'en avoir, il fait tous les matins une marche d'une lieue pour les cueillir et les déposer sur le banc d'un parc où la reine va se promener tous les jours. Afin de pénétrer dans ce parc, dont la visite est défendue sous peine de mort, l'auteur fait escalader à son héros une haute muraille garnie de pointes de fer.

Pourquoi, dirons-nous, Ruy-Blas, homme, à ce qu'il faut admettre, rompu dans les coups rusés par sa vie de voleur, ne sait-il pas se procurer une fausse clef, d'autant plus que le châtiment, en cas de surprise, reste toujours le même? Mais, répondra Hugo, il me fallait une escalade et des pointes de fer pour avoir une risque de vie, une main meurtrie et avant tout un lambeau de dentelle sans quoi l'admiration et le moyen de reconnaître son amoureux

serait réellement impossible à la reine. — Passe pour ces raisons; mais comment excuser la niaiserie de Ruy-Blas d'accepter le nom et les titres d'un ancien ami sans se soucier de ce qu'il est devenu? d'écrire deux billets sous la dictée de son maitre sans être tourmenté du moindre soupçon, sans s'inquiéter de l'usage qu'il pourra en faire? Enfin, fallait-il pousser l'ingénuité de Ruy-Blas jusqu'au point de lui faire agréer de bon coeur et sans se douter des intentions hostiles de son maitre disgracié le rôle qu'il lui destinait auprès de la reine? —

La route à prendre par Ruy-Blas lui est prescrite, il n'a qu'à marcher; gare à lui s'il ose dévier.

Après six mois il devient ministre, duc et tout-puissant; il exile ses collègues avides, il est aimé et admiré de la reine qui lui déclare son amour: il est au comble du bonheur et de ses voeux. Malheureusement il est surpris dans son rêve d'amour et dans l'illusion de sa grandeur par l'arrivée de don Salluste. Celui-ci le traite avec une hauteur dédaigneuse: il le fait se tenir debout quand il est assis, il lui ordonne de fermer la croisée, de ramasser son mouchoir et lui fait entendre que le temps d'accomplir sa vengeance sur la reine est venu. Ruy-Blas se jette à ses pieds et le conjure de renoncer à ses terribles projets. Refusé, le pauvre valet ose s'armer d'un peu d'énergie, mais pour plier aussitôt aux menaces de don Salluste. Enfin le malheureux ministre qui avait juré de donner son sang, son coeur et son âme pour le bien de la reine, se soumet à toutes les volontés de son maitre. — Pour avoir une fin tragique, l'auteur lui fait prendre le poison et mourir entre les bras de Marie de Neubourg après avoir désarmé et défait son ennemi, chose qu'il aurait dû faire au troisième acte.

Si l'on demande ce que c'est que le personnage de Ruy-Blas au point de vue purement humain, on n'a qu'à ouvrir la préface de l'auteur pour y trouver la réponse toute faite: Ruy-Blas c'est „le peuple," c. à. d. „le génie et la passion comprimés par la société et s'élançant d'autant plus haut que la compression est violente. Au point de vue uniquement littéraire, Ruy-Blas est la tragédie."

Je n'ai rien à ajouter à une telle explication qui renferme sa critique en elle-même.

Disons encore deux mots sur le caractère de Marie de Neubourg. — Je fais grâce au poète de la preuve comment, en si peu de temps, la reine a pu découvrir en son adorateur un génie politique de premier ordre; mais j'ose lui demander une explication de la haine et du mépris dont elle l'accable du

moment qu'elle apprend qu'il a porté la livrée. N'était-ce pas un amour à discrétion, un amour forcené qui fût seul en état de racheter son crime de lèse-foi conjugale? N'était-ce pas là le seul moyen de ménager notre compassion et notre intérêt? —

Mais, dira Hugo, sans ce désaveu Ruy-Blas n'aurait pas eu l'idée de se désespérer et de prendre le poison, et l'action dramatique serait encore à dénouer, — et nous voilà bien renvoyés.

En général, en embrassant d'un seul coup d'oeil tous les caractères de Hugo, il faut en dire qu'ils font tous, plus ou moins, tort à la réalité humaine, et que ce défaut va toujours en croissant à partir d'Hermani et de Marion de Lorme. Ces deux drames, si l'on veut bien les appeler ainsi, n'ont qu'un mérite secondaire, celui de contenir de belles odes, mais qui ne font pas avancer l'action. L'auteur oublie à tout moment la loi fondamentale du drame, loi qu'il aurait pu si bien étudier dans Racine, celle de développer des caractères sur une action vraisemblable. Souvent il se trouve tellement épris d'une belle pensée ou d'un beau sentiment qui l'obsède qu'il lui arrive de faire tenir à ses héros des propos qui n'ont aucun rapport à ce qui a précédé ou à ce qui va suivre. Il introduit même des personnages qui, sans avoir de valeur dramatique, disparaissent pour toujours après avoir récité quelques belles phrases. Car quelle autre importance donner p. ex. à St. Vallier et, dans Marie Tudor, au rôle du „juif," ce personnage abondant en métaphores? —

Le manque de développement de caractères a amené un autre défaut dans Hugo, celui d'une abondance outrée de monologues. Encore s'ils étaient de la trempe de ceux de Racine, mais ce ne sont que vibrations lyriques, discours et dissertations. On n'a qu'à lire les monologues du vieux Ruy Gomez, du vieux Nangis, d'Angelo, de Charles-Quint, du vieux Job pour se convaincre de la vérité de cette assertion.

Dans Racine le monologue constitue une halte dans le drame, il nous invite à la réflexion; il explique les motifs de l'action, il nous montre l'idée, la passion naissante, croissante, débordante et poussant à l'action; il nous fait voir l'âme en proie à deux principes qui se combattent, le conflit intérieur, tel que nous l'admirons dans Phèdre et dans Roxane.

Pour qui ne sait pas développer des passions et des caractères, sera de même peu fécond d'en inventer, d'en trouver cette diversité qui nous étonne dans Racine. En effet, les caractères de Hugo sont, pour la plupart, calqués les uns sur les autres. Si l'on regarde de plus près, on distingue aisément quatre grandes familles

dont les membres sont d'une ressemblance plus ou moins frappante. C'est d'abord le diplomate, charlatan de finesse et fanfaron de dissimulation comme Homodéi et Simon Renard; c'est la fierté féodale représentée par St. Vallier, le marquis de Nangis, Ruy Gomez et le vieux Job; c'est le cavalier tout aussi prêt à manier la lame qu'à vider le verre et à avaler un bon morceau; c'est enfin et avant tout le jeune homme de vingt ans, blasé, souffrant, pour ainsi dire, du „Weltschmerz" comme René. Didier, enfant trouvé et élevé par une femme du peuple, qui lui a laissé neuf cents livres de rente, a l'honneur d'être le chef de cette famille. Assis aux pieds de Marion, il résume en quelques vers les traits saillants de ses confrères. Il dit:

„Seul, à vingt ans, la vie était amère et triste,
„Je voyageai. Je vis les hommes; et j'en pris
„En haine quelques-uns, et le reste en mépris;
„Car je ne vis qu'orgueil, que misère et que peine
„Sur ce miroir terni qu'on nomme face humaine.
„Si bien que me voici jeune encore et pourtant
„Vieux, et du monde las comme on l'est en sortant,
„Ne me heurtant à rien où je ne me déchire,
„Trouvant le monde mal, mais trouvant l'homme pire."

Au contraire, quelle variété dans les caractères de Racine, et pourtant quelle unité d'idées! Andromaque, Clytemnestre et Josabeth sont toutes les trois des mères gouvernées par l'amour maternelle, et, cependant, quel changement ce sentiment va-t-il éprouver suivant le moule où il est coulé! Il en est de même de Roxane, d'Hermione et de Phèdre, ces trois personnifications de l'amour sensuel aboutissant au crime; et d'un autre côté de ces suaves peintures d'Iphigénie, de Junie, de Monime et de Bérénice, ces jeunes créatures brûlant d'un amour ingénu.

En outre quelle noblesse dans les sentiments, dans les conceptions de Racine! Peut-on rien inventer de plus beau, de plus noble que les caractères d'Andromaque, d'Iphigénie, de Monime, de Junie, de Burrhus et d'Abner? L'auteur a tellement horreur de blesser les convenances qu'il dérobe aux yeux du spectateur les débauches d'un festin, les horreurs du carnage et du meurtre. L'art de Racine se propose dans toutes ses peintures „d'élever et d'épurer les âmes par l'image idéalisée des vertus et des vices." *)

*) Géruzez. Théâtre choisi de Racine.

En examinant sur ce mot de Géruzez le personnage de Don César, le seul, il est vrai, qu'il ait peint avec une certaine fidélité, et qui nous égaie parfois par ses bizarreries, il faut avouer qu'il n'est pas digne de la haute poésie. C'est un gentilhomme libertin, endetté, qui se vautre dans la fange et fraternise avec les voleurs et les assassins dans les réduits les plus sâles de la ville. Il tue, il pille, il se glorifie du meurtre et du vol; il fait vanité de ses haillons, il célèbre la débauche et la gourmandise et se moque d'un sentiment honnête qui le surprend. Don César, à mon avis, est tout au plus le type des héros des théâtres de boulevard. — Où est la noblesse de caractère que revêt le corps débile d'un sexagénaire amoureux de sa nièce qu'il aborde par ces mots: „Dans une heure on sera ma duchesse! Plus d'oncle! ..... et l'on m'embrassera." Ruy Gomez est un vieux fat, et, pourtant, son rôle est pris tout au sérieux. — On trouve à redire à tous les caractères de Hugo, si on les examine au point de vue de la beauté idéale.

S'il prend envie à l'auteur de peindre l'étiquette de la cour d'Espagne, cette peinture devient une véritable caricature. Une reine d'Espagne, selon lui, n'est qu'un enfant morigené par sa duègue: Il lui est défendu de sortir, de jouer à son gré, de manger quand elle a faim, de regarder par la fenêtre, d'avoir du monde autour d'elle, de faire ses dévotions quand bon lui semble et de lire la première la lettre de son mari, ce chef-d'oeuvre de puérilité: „Madame, il fait grand vent, et j'ai tué six loups." Cette même reine, Marie de Neubourg, n'a pas honte de sauter au cou d'un vieux courtisan ridicule pour le décider à un voyage.

Ses héros amoureux sont des fanfarons: La mort leur est un rien, à la moindre occasion ils offrent leur vie, il leur arrive même de l'offrir à plusieurs à la fois, comme Gilbert dans Marie Tudor; ils aiment mieux cent fois être brigands, assassins, les derniers des hommes que de perdre l'amour d'une amante. Ils sont heureux d'acheter les pleurs d'une maîtresse, le moindre de ses ennuis par tout leur sang, de donner l'éternité pour un sourire et d'être couchés tristes aux pieds d'une femme qui les a trahis. — Les femmes amoureuses sont d'un amour à toute épreuve: Peu leur importe d'exposer leur vie, elles ne se font aucun scrupule d'aimer des proscrits et des bandits, de prostituer même leur corps pour sauver les jours de leur amant. — Les reines amoureuses sont éprises de laquais, de fils de chaussetier, de lâches et de perfides. — En un mot, c'est une race ignoble, j'ose même dire dépourvue de sens commun.

Si l'on demande les raisons de ces bizarreries, on les trouvera, je crois, en grande partie, dans la manière dont Hugo a cru devoir tenir compte des exigences de son époque. Racine, à l'instar des grands maîtres de la scène, des Sophocle, des Schiller, des Shakespeare, tout en s'abîmant dans les moeurs et les instincts d'une époque, d'une nation quelconque, n'a pas oublié qu'il écrivait pour des contemporains dont il fallait respecter, dans les personnages dramatiques, le génie, les goûts, les habitudes, les préjugés. „Il a vécu et pensé avec son siècle, il s'est inspiré de ce qu'il a senti lui-même et vu autour de lui.“ *) On est même descendu à conclure Iphigénie et Phèdre de la prise de voile de Mlle. de la Vallière; personne n'ignore l'origine d'Esther et d'Athalie. Mais toujours fidèle aux exigences de son art divin, l'auteur a su revêtir ses formes d'une beauté idéale, il a su trouver, comme dit Schiller, le pôle dans la fuite des événements. Ses caractères ne relèvent ni exclusivement des événements, ni des lieux, ils n'appartiennent ni exclusivement à la Grèce, ni à la France, ils sont composés d'éléments immortels.

Hugo lui aussi est l'enfant docile de son temps. Adorateur zélé du réalisme, comme Alexandre Dumas, il se propose de lui vouer un culte empressé et d'entreprendre une guerre contre l'idéal. Entreprise vaine! car ses types, quand même il aurait réussi à les tailler fidèlement sur la réalité, n'obtiendraient jamais gain de cause. La peinture de la nature, telle qu'elle, n'est qu'une photographie; la tâche de l'auteur, de l'artiste en général est de fixer l'idée qui germe sous la surface, de détacher ce qui est éternel de ce qui est temporel. De cette manière la description minutieuse peut bien s'accorder avec l'oeuvre de l'artiste, mais elle ne servira jamais que de moyen de vérifier l'idée, elle n'occupera jamais qu'une place secondaire. De même ni l'histoire ni la société ne peuvent se passer d'interprétation, et la réalité ne peut jamais être élevée au rang de la poésie. C'est pour avoir méconnu cette vérité que le théâtre de Hugo, après avoir satisfait la curiosité publique, est déserté de nos jours, tandis que l'art de Racine, débité par Mlle. Rachel, a repris son rang.

Faisons encore mention d'un élément caractéristique dans les personnages de Hugo, principe que nous retrouvons proclamé dans toute son évidence

---

*) J. Demogeot. Histoire de la littérature française.

dans Quasimodo, et qu'il n'avait pas annoncé en écrivant sa préface de Cromwell, je veux dire l'antithèse posée comme loi suprême de la poésie et substituée au développement de caractères. Plus l'auteur a avancé dans sa carrière dramatique, plus ce principe a ses coudées plus franches, plus il a envahi là scène. — La difformité du corps est associée à la beauté de l'âme, au sentiment le plus pur et le plus désintéressé; l'amour maternel immaculé est planté au coeur d'une femme adultère et incestueuse, perdue dans les crimes les plus abominables; le bandit est embelli de noblesse et de grandeur d'âme; le valet devient l'amant d'une reine et premier ministre; la courtisane est divinisée par l'amour, elle garde la pureté de son âme tout en se prostituant, elle déteste le tyran auquel elle vend ses caresses et bénit la main de celui qui lui donne la mort. — L'antithèse dans les caractères a séduit l'auteur à la rechercher également dans les choses. Les grelots du fou se font entendre dans les cours des rois; les plaintes des esclaves se mêlent au bruit des orgies; les fêtes illuminées sont célébrées au dessus des ténèbres et des misères des prisons; la vieillesse vénérable et loyale est confondue au libertinage de jeunes seigneurs; la frivolité, l'insouciance et la plaisanterie éclatent à la porte de l'éternité; le bourreau et le billot sont placés dans l'alcôve des reines.

Bien qu'on ne puisse blâmer cette prédilection de Hugo, puisque le drame, suivant sa nature qui est de mettre en opposition deux principes se combattant l'un l'autre, abandonne une large part à l'antithèse, l'auteur ne l'aurait pas dû outrer, surtout il ne l'aurait pas dû introduire en scène sans la motiver. Mais le génie de Hugo me parait tellement tourmenté de cette malheureuse manie qu'il n'a pu se soustraire aux funestes conséquences dont nous voyons pâtir ses drames.

Tout le mystère du drame est dans les caractères: ceux-ci fortement conçus et arrêtés, ils agissent avec une certaine fatalité qui les entraine vers la catastrophe sur une pente irrisistible. Racine, le maître dans l'art de peindre et de développer les caractères, ne l'est pas moins dans celui d'amener habilement la catastrophe au bout d'une suite d'actions inévitables pour ses héros. Souvent, dès la première scène, nous nous trouvons sous son charme. C'est comme un orage qui plane sur nos têtes dans Bajazet, l'air s'épaissit de plus en plus, l'horizon s'assombrit. Nous sommes impatients de voir l'amant d'Atalide donner dans les intentions et les intérêts

d'Acomat et de Roxane, sacrifier son amour à l'ambition et à la passion de la sultane et nous délivrer enfin, par une ferme résolution, de l'anxiété qui a envahi notre âme, avant qu'Amurat retourne victorieux de son expédition, et que la foudre vienne frapper les coupables intriguants. — C'est en tremblant que nous poursuivons la marche terrible de Néron, ce monstre gêné par la vertu. Nous craignons tout pour Britannicus; nous nous méfions avec Junie d'un tyran

„Las de se faire aimer."

Nous ne savons nous délivrer d'un sombre pressentiment qui ne cesse d'obséder la noble amante de Britannicus jusqu'au moment où, alarmée du bruit qui part de la salle du festin, elle pousse ce cri révélateur:

„O ciel, sauvez Britannicus!"

Nous disputons avec Clytemnestre l'innocente vie de sa fille au fer de Calchas, et il nous tarde de voir livrée aux dieux rémunérateurs la victime coupable, issue du sang d'Hélène. — Nous sommes empressés d'être enrôlés au corps des lévites, la sainte troupe du Dieu d'Israel, défenseurs intrépides de son temple et de ses mystères, de voir révéler le secret de la naissance de Joad et de punir, sous la garde de Dieu et la conduite de son grand prêtre Joad, l'orgueil et les impiétés d'Athalie.

D'où nous vient ce vif intérêt? C'est que nul ni avant ni après Racine n'a mieux su développer et lier si bien tous les fils de son intrigue qu'ils se rattachent au même noeud et se prêtent au même dénouement.

A l'exemple des anciens, l'action de Racine se déploie avec une simplicité majestueuse, dégagée de tout faste, de tout ce qui pourrait la gêner ou en interrompre le cours limpide. Impassible comme le fatum dont les lois sont immuables, elle s'accomplit à pas lents et assurés, décrivant des cercles de plus en plus resserrés et s'avançant toujours vers le centre de l'action. Le charme de sa marche n'est pas emprunté à la surprise, au grotesque, à l'antithèse, à l'exagération, sa parure n'est que le développement simple et naturel des sentiments et des passions. Les incidents se groupent toujours à des distances proportionnées autour de l'action centrale, ils n'ont qu'une valeur subordonnée, celle de mettre en saillie l'idée principale, et de pouvoir être supprimés sans détruire ni faire un tort à l'ensemble.

Mais dans Hugo il est souvent impossible de distinguer l'action principale de l'action secondaire. Les épisodes s'étalent avec une largeur, un

faste présomptueux à nous importuner, à nous déranger, à nous dérouter. — Où est l'action centrale dans les Burgraves? Est-ce l'amour de Régine et d'Otbert? Est-ce la vengeance de Guanhumara? le sort de l'Allemagne et de l'empereur Frédéric Barberousse sous la cape d'un mendiant? ou bien du vieux Job tourmenté de remords? — Quelle est l'idée primitive dans Marie Tudor? L'auteur s'est-il proposé de nous intéresser aux mésavantures des alcôves royales? A-t-il voulu nous initier aux tortures de l'âme généreuse de Gilbert voyant passer aux bras d'un libertin une jeune orpheline sur qui il a fondé toutes ses espérances? A-t-il voulu mettre à découvert les souffrances de Jane Talbot qui reconnaît trop tard qu'elle a trahi son noble bienfaiteur en faveur d'un lâche vulgaire? — Il en est de même d'Angelo et nommément de Cromwell, dont la lecture est vraiment une besogne à désespérer un homme, l'analyse en est tout-à-fait hors de question. — Il semble que l'auteur se plaise à s'amuser de l'embarras où il jette notre raison. Ce n'est pas l'intérêt qu'il veut ménager, il ne vise qu'à l'effet. Nous courons d'accidents en accidents, de surprise en surprise, nous perdons le fil des caractères et des actions, il nous déroute, il nous lasse et ce n'est bien souvent que l'art du machiniste qui puisse nous éveiller de la torpeur où nous sommes plongés.

A propos de l'analyse des caractères de Ruy-Blas, nous avons déjà parlé des futilités dont Hugo se sert pour amener le dénouement de ses pièces; il est facile d'en citer d'autres: L'on conçoit très-bien qu'une pauvre fille déshonorée, telle que Blanche dans „le Roi s'amuse," puisse désirer la mort, qu'elle attente même à ses jours et regrette en mourant celui qui lui a fait affront; mais qu'elle sauve, au prix de sa vie, le roi qui la trompe si indignement entre les bras d'une fille de joie, on n'y comprend rien. — Pourquoi Lucrèce fait-elle croire à Gennaro, son fils, au moment qu'il veut la poignarder, qu'elle est sa tante, quand il est juste et honnête de lui épargner un parricide et de sauver ses propres jours? — Où est la faute d'Hernani pour offrir sa vie à Ruy Gomez? Est-ce donc un crime capital de répondre à l'amour de la nièce de ce vieillard, de céder aux instances de la jeune fille qui demande d'unir son sort à celui d'Hernani sous peine de la voir poignarder? Où est la raison d'accepter le droit de vie et de mort sur la tête d'un homme qui a exposé, à son insu, l'honneur de son hôte aux injures d'un roi? Enfin, Hernani ne devait-il pas faire le même raisonnement le jour de ses noces, lorqu'il entendit le son du cor fatal?

On n'a pas à s'étonner de ces ressorts si mesquins pour dénouer une pièce: les personnages de Hugo n'étant que des pantins, les tours n'en sauraient être que forcés et tors.

A la fin de ses drames il fait bien périr ses héros, mais on n'en voit pas la nécessité. Pourquoi Lucrèce et Tisbé veulent-elles donc absolument mourir? Pourquoi Didier et Saverney ne cherchent-ils pas à s'évader de la prison? La vie leur était-elle donc tant à charge? — La mort du héros dans Hugo ne résulte que du caprice du poète qui est au bout de ses cinq actes.

On sait gré à Hugo d'avoir délivré la muse française des entraves des trois unités; cependant n'aurait-il pas mieux fait, lui, de les prendre plus au sérieux? Peut-être, en suivant mieux ces règles, nous aurait-il épargné ces tirades, ces hors-d'oeuvre, ces oiseuses répliques et surtout ces longs monologues dont on n'a que faire. Il a fort bien disserté sur l'importance de l'unité d'action ou d'ensemble, il a judicieusement reconnu qu'elle mérite les plus grands égards comme étant „la seule vraie et fondée;“ mais, malheureusement, nous savons trop bien comme il l'a respectée. S'il avait mieux étudié les unités de temps et de lieu dans Polyeucte et dans Athalie, les chefs-d'oeuvre de la tragédie française, il aurait vu que des personnages bien tranchés n'ont pas le temps de faire des diversions, qu'ils sont dès l'abord sous l'empire de la catastrophe, que les obstacles de lieu ne les empêchent pas de se joindre, que les passions veulent en venir aux prises et ne souffrent point de délai. — Racine n'a jamais raffiné sur ces règles, mais plus il produit, plus il médite, plus il s'approche de la réalité et mieux il réunit toutes les vraisemblances, — plus il rencontre les trois unités comme un effet naturel de son art. C'est ainsi que la dernière de ses oeuvres, Athalie, par un dernier effort de son génie, est aussi celle qui répond le mieux aux exigences des trois unités.

Quant à la fable de la pièce, le poète tragique peut ou bien la puiser dans la vie actuelle ou dans l'histoire. S'il la prend dans l'histoire, il n'est pas dit que nous ayons le droit d'examiner son oeuvre la chronique à la main et d'en déterminer la valeur d'après le soin qu'il a mis à être fidèle aux traditions historiques. Le drame n'est pas une histoire dialoguée. Il ne s'en sert qu'autant qu'elle répond à ses intentions, à l'ornement et à la personnification de l'idée de son sujet. Il nous importe bien peu, dans une pièce de théâtre, que l'action soit inventée ou qu'elle soit prise dans les annales

historiques, ce n'est que la seule vraisemblance qui la rende admissible. Mais du moment qu'il prétend munir son oeuvre de noms de personnages historiques d'un caractère reconnu, constaté par l'histoire et surtout par la créance publique, l'observation de ce caractère est de rigueur. Nous lui faisons grâce d'un rapport minutieux et rigoureux des faits, mais nous ne saurions le dispenser de nous donner des actions qui répondent à un caractère admis, au génie de l'époque et de la nation où il est placé. Il nous est bien égal d'apprendre, au plus juste, au théâtre, ce qu'un personnage a fait, c'est à l'histoire à nous l'enseigner, nous ne tenons qu'à savoir ce qu'un homme doué d'un caractère connu aurait fait, telle ou telle situation étant donnée. Le poète ne choisit des personnages historiques que parce que le caractère que l'histoire leur a assigné répond fidèlement à l'action qu'il veut représenter.

En traçant, sur la donnée de Lessing, le parallèle des deux représentants de l'école classique et de l'école romantique, on ne saurait épargner à Hugo les plus graves reproches. Il a inventé des types indépendants de la réalité pour leur donner après des noms choisis au hasard dans l'histoire. Il a traité l'histoire en pays conquis, il a inscrit au front d'un siècle ou d'un roi des sentiments que le roi et le siècle n'avaient jamais connus.

Renonçons à trouver dans François Ier de „le Roi s'amuse" quelques traits de ce caractère que lui a assigné l'histoire, de ce personnage que les contemporains ont surnommé le dernier chevalier. Ne nous flattons pas de rencontrer dans la pièce une peinture tant soit peu fidèle des passions et des moeurs de l'époqne, de reconnaître par quelques lignes habiles le paysage qui fait le théâtre de l'action. N'y avait-il pas lieu, dans le caquet des courtisans, de faire quelques allusions à ces grands événements qui devaient être dans toutes les bouches: la bataille de Pavie, la captivité de Madrid, l'élection de l'empereur, la rivalité de Charles-Quint, l'échec du roi? Ne savait-il pas racheter le caractère frivole du roi par l'habitude honorable que nous lui connaissons de protéger le culte des arts et des lettres? Qu'a fait Clément Marot à l'auteur pour qu'il l'ait chargé à tenir l'échelle à des débauchés, à mériter les épigrammes de Triboulet et à avoir place dans un entretien insipide de courtisans? En quoi reconnaître ce vieux poète aimable dont La Fontaine aimait à se dire le disciple? — D'après Hugo, Cromwell, ce grand conspirateur, ce régicide n'est qu'un homme jouant les Têtes rondes

par un jargon biblique, et imposant aux cavaliers de burlesque mariages; Richelieu est un monstre altéré de sang, Louis XIII a renoncé à l'exercice de son intelligence; Marie Tudor, cette austère et bigote personne, jusque-là renommée par la ferveur maladive et cruelle de sa dévotion, n'est qu'une libertine effrontée; la fille d'Alexandre VI est une mère pieuse et dévouée, et Charles-Quint, ce grave et rusé politique, n'est qu'un coureur d'aventures. — Le seul mérite que l'auteur ait retiré de tous ces noms historiques c'est de dater le costume de ses acteurs, les pierres et les boiseries de ses décorations.

On n'a qu'à ouvrir Racine, qu'à lire ses préfaces pour voir quelle importance il mettait à respecter ses caractères historiques, quelles vastes études il faisait pour encadrer convenablement ses actions, pour saisir souvent sur le fait l'esprit qui domine une époque. — Saurait-on mieux peindre les moeurs durant les premières années du règne de Néron qu'il ne l'a fait dans Britannicus? On voit le crime sourdre de tous côtés et, cependant, garder encore un reste de bonnes apparences; on sent déjà le souffle qui nous apporte l'odeur du sang des victimes chrétiennes, la fumée de Rome embrasée, on devine les glaives des barbares égorgeant les fils dégénérés de l'ancienne Rome. — Qu'il prend soin de ménager la créance publique dans Andromaque, d'adapter ce caractère à l'idée que nous nous en sommes formée! Ce n'est pas la veuve de Pyrrhus, la femme d'Hélénus qu'il représente, nous ne la connaissons que pour être l'épouse infortunée d'Hector et la mère d'Astyanax: ce n'est donc que l'amour de ces deux qui puisse faire couler ses larmes et fournir les motifs de ses actions; ce sont là les deux points de départ de son existence tragique. — Le caractère de Mithridate est „la plus forte et la plus complexe étude qui soit au théâtre,"*) c'est un mélange de passions les plus diverses. L'auteur n'a sacrifié aucun trait transmis par l'histoire. Le roi de Pont est d'une férocité barbare, fin politique, guerrier rusé, plein de ressources et d'artifices, d'une bravoure sans égale, d'un despotisme asiatique, d'une passion et d'une jalousie immodérées, animé d'une haine implacable du nom romain se découpant sur un fonds de trente ans de combats, enfin, tempéré par une certaine grandeur d'âme toujours propre aux grands guerriers.

---

*) Géruzez.

Il me reste encore à parler de l'effet moral que toute bonne pièce de théâtre se propose de produire. Il résulte du choix des caractères, de la manière d'en motiver les actions et de conclure la pièce.

Les héros de Racine ne sont pas pris dans la région de Corneille, infiniment haute et presque inaccessible à nos faiblesses humaines, ils ne sont pas pris dans celle de Hugo, infiniment basse et vulgaire: ils sont pris dans ce juste milieu qui est à la portée de tout le monde. Nous voyons des hommes sentir et agir nos égaux: nous souffrons de leurs faiblesses, nous subissons les mêmes peines, nous éprouvons les mêmes alarmes, les mêmes ennuis, il n'y a rien en eux qui ne réveille en nous quelque souvenir personnel, qui ne nous rende solidaires de leurs défauts et de leurs vertus; en un mot: les héros de Racine sont capables d'éveiller notre compassion. Et ils l'éveillent en effet. Néron lui-même, aux yeux de Racine, n'est pas le monstre consommé, souillé de sang et de vices, tel qu'il a été peint par Tacite, c'est encore le tyran qui hésite de s'élancer ouvertement dans la carrière des vices, de suivre ses appétits sanguinaires, c'est avant tout le criminel capable d'expier ses forfaits, d'être excusé sur la passion qui le dévore, et d'emporter notre pitié sur le récit d'Albine:

„Chacun fuit son silence farouche:
„Le seul nom de Junie échappe à sa bouche.
„Il marche sans dessein; ses yeux mal assurés
„N'osent lever au ciel leurs regards égarés;
„Et l'on craint, si la nuit, jointe à la solitude,
„Vient de son désespoir aigrir l'inquiétude,
„Si vous l'abandonnez plus longtemps sans secours,
„Que la douleur bientôt n'attente sur ses jours."

Autant les anciens aimaient mieux affaiblir l'atrocité d'un crime en l'imputant aux arrêts du destin ou à la vengeance des dieux que de permettre qu'on supposât la nature humaine capable d'un avilissement extrême, autant la délicatesse de Racine répugnait à faire figurer des caractères incapables d'éveiller nos regrets. C'est ainsi que les démarches de Phèdre ne sont plus l'effet d'une passion purement humaine: Phèdre est la victime déplorable des fureurs de Venus:

„Ce n'est plus, dit-elle, une ardeur dans mes veines cachée:
„C'est Vénus tout entière à sa proie attachée."

Dès l'abord l'auteur a pris soin de nous disposer à prendre fait et cause

pour son héroïne. La Phedre telle qu'il l'a introduite a déjà fait tous ses efforts pour triompher de sa passion illégitime. Elle a invoqué les dieux d'apaiser sa flamme, elle leur a brûlé des encens, elle s'est même rendue odieuse aux yeux d'Hyppolyte, elle l'a exilé; mais dès qu'il reparaît à la cour, rappelé par la volonté de son père, le feu de son amour mal éteint s'allume de nouveau, son courage lui fait défaut dans une lutte si inégale, elle s'apprête à mourir pour échapper à l'énormité d'un crime qui l'épouvante elle-même. Y a-t-il rien de plus touchant et de plus propre à inspirer l'émotion et la pitié que ce cri d'angoisse qu'elle pousse dans son désespoir:

„Misérable! et je vis! et je soutiens la vue
„De ce sacré soleil dont je suis descendue!
„J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux;
„Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux:
„Où me cacher? . . . . . .“

Au dire de Chateaubriand, „cette femme n'est plus dans le caractère antique, c'est la chrétienne réprouvée, c'est la pécheresse tombée toute vivante entre les mains de Dieu; son mot est le mot du damné.“

Aucun des personnages de Hugo ne ressemble à ceux de Racine; ce sont, pour la plupart, des monstres qui, loin d'exciter notre compassion, nous font plutôt horreur et nous rebutent. Quel spectacle, par exemple, que celui de sa Lucrèce, cette femme empoisonneuse, adultère et incestueuse qui, après avoir empoisonné les compagnons de Gennaro dans ses vins de Chypre, vient leur rappeler leur mauvaise conduite et leur conseiller, s'ils veulent bien finir, de se confesser à ses confesseurs ordinaires qui l'accompagnent en chantant „*de profundis*,“ et qu'elle leur recommande en ces termes: „Messieurs, que ceux d'entre vous qui ont des âmes y avisent. Soyez tranquilles. Elles sont en bonnes mains. Ces dignes pères sont des moines réguliers de Saint-Sixte, auxquels notre saint-père le pape a permis de m'assister dans des occasions comme celle-ci.“ Cela ne fait-il pas horreur? et ne savons-nous pas gré au poignard de Gennaro de délivrer le monde d'un tel monstre? — Angelo, le tyran de Padoue, épris et dupe d'une comédienne, jaloux de sa femme, qui se dit assassin prédestiné et qui excuse le meutre qu'il va faire subir à son épouse par le raisonnement suivant, ne fait pas mieux. Il dit: „La haine, c'est dans notre sang, dans notre famille, dans nos traditions. Il faut toujours qu'un Malipiéri haïsse quelqu'un. Le jour où le lion de Saint-Marc s'envolera de sa colonne, la haine ouvrira ses ailes de bronze et s'envolera

des coeurs des Malipiéri. Mon aïeul haïssait le procurateur Badoër, et il l'a fait empoisonner à un régal de la reine Canaro. Moi, c'est cette femme que je hais. C'est une nécessité. La grâce de cette femme! les os de ma mère me parleraient pour elle, qu'ils ne l'obtiendraient pas." Cela n'est-il pas dégoûtant? n'est-ce pas là l'argumentation d'une bête féroce? et peut-on bien imaginer qu'une créature humaine raisonne ainsi? Et quand ce serait, ne demande-t-on pas d'être soustrait à la vue d'un tel misérable? —

Mais loin de répondre à ces voeux il semble presque que l'auteur se plaise à mettre à l'épreuve la nature et l'énergie de nos nerfs. Car pourquoi puériliser et prolonger l'effroi de la scène où le poignard de Gennaro est levé sur sa mère? Pourquoi ces insultes et ces railleries prolongées qu'un misérable bouffon prodigue à un corps inanimé cousu dans un sac? — Certes! pour attenter de la sorte à ce que les sentiments de l'amour, de la religion et de la famille ont de plus sacré la plume de Hugo mériterait d'être flétrie publiquement, s'il ne l'eût fait dans les meilleures intentions du monde.

Il va sans dire que la conclusion d'un drame amenée par les personnages de Hugo ne se soucie point de l'effet moral, de ce qu'Aristote appelait épurer la compassion et la peur, et, pourtant, c'est tout au sérieux qu'il prétend à cet effet, car dans sa préface de Lucrèce Borgia il dit: „Le poète a charge d'âme. Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter quelque moralité austère et profonde. Aussi espère-t-il, Dieu aidant, ne développer jamais sur la scène (du moins tant que dureront les temps sérieux où nous sommes) que des choses pleines de leçons et de conseils." En effet, il n'y a pas à redire à ce mot; mais s'il avait moins discuté et mieux respecté les exigences du théâtre, s'il les avait avant tout étudiées dans les chefs-d'oeuvre de Corneille et de Racine, ses pièces seraient moins avortées qu'elles ne le sont.

Corneille, à la fin de ses tragédies, faisait supposer une compensation: on emporte le doux espoir que les coeurs aussi nobles que ceux de Rodrigue et de Chimène, de Sévère et de Pauline ne laisseront pas de s'unir; Racine fait mieux, l'effet moral est beaucoup plus prononcé: on quitte son théâtre soulagé de voir le crime puni et la vertu récompensée. Je ne citerai que deux exemples pour démontrer ma thèse. — Néron est puni de la seule manière possible: il est atteint dans ses affections mêmes: l'objet de sa passion pour lequel il a tout sacrifié, lui est enlevé sans retour; Narcisse, son odieux confident, est mis en pièces par le peuple. Agrippine est frappée

au plus faible de son coeur: son ambition est blessée, l'autorité lui est ravie, Britannicus qu'elle avait seul à opposer à Néron, est mort: elle prévoit le péril qui la menace d'un tyran sans frein ni respect. Ajoutez-y les remords de ses crimes dont elle n'a retiré aucun fruit, et l'auteur lui a préparé un châtiment digne de ses actions. — A la fin du IVième acte d'Andromaque Pyrrhus est assassiné et Oreste vient en demander le prix à Hermione: il est désavoué, repoussé, maudit. Hermione se donne la mort sur le corps de son fiancé, Oreste tombe en démence. Tous les trois ont mérité le sort qui les a atteints: Pyrrhus, à cause de son parjure, Oreste et Hermione, à cause du meurtre. Il ne reste qu'Andromaque qui est récompensée de la fidélité à ses devoirs.

Toutes les autres pièces de Racine — je ne parle que de celles que j'ai eu lieu de citer à plusieurs reprises — n'ont pas une conclusion moins évidente et moins éclatante pour ce qu'on appelle l'effet moral, de sorte que, si jamais poète a été religieusement pénétré de l'importance de sa mission, ce que Hugo, quoique dans un de ses accès de vanité, a défini par ces mots: „le poète a charge d'âme," on peut, — et je me crois appuyé de bien des suffrages, — en reconnaître la palme au noble génie de Racine.

III. Partie technique du drame.

Après une comparaison des pièces des deux auteurs faite par rapport à l'action dramatique, où je crois avoir suffisamment indiqué la supériorité éminente du génie de Racine sur celui de Hugo, je vais essayer d'établir en peu de mots le parallèle concernant la partie technique du drame, l'arrangement des actes et la diction.

A l'exemple de Racine Hugo a divisé la plupart de ses drames en cinq actes; mais ce n'est que la forme qu'il a gardée, l'idée qui a dicté cette division d'Horace parait lui avoir échappé.

Le premier acte d'un drame doit nous donner l'exposition; il nous met en main tous les fils de l'intrigue, il écarte le mystère qui enveloppe les personnages, il en arrête le caractère, il dispose notre âme aux sensations qui vont l'agiter et, dans un drame historique, il fait la couleur locale; enfin, il nous ouvre la perspective intéressante de tous les développements possibles et nous fait pressentir la catastrophe.

Pour montrer avec quelle grâce Racine a su répondre à ces exigences, je ferai l'analyse de la célèbre exposition de Bajazet, qui, avec celle d'Athalie, est un triomphe du théâtre racinien.

Je me passe d'analyser celle d'Athalie d'un côté pour ne pas grossir inutilement cette dissertation, de l'autre, parce qu'il est généralement reconnu que Racine, dans son Athalie, a touché à l'apogée de son art. Je risquerais trop de manquer mon but dans une entreprise si épineuse, la plume d'un étranger se sentant trop faible et trop inculte pour mettre convenablement en saillie les beautés de ce chef-d'oeuvre, je ne ferais qu'altérer l'effet que la lecture de cette oeuvre ne cesse de produire sur quiconque l'aborde. Je me résigne donc à prononcer en ce lieu l'admiration que je ressens pour cette création, sublime en toutes ses parties, d'une perfection à subir de rigoureuses épreuves et à déconcerter une critique scrupuleuse.

L'exposition de Bajazet s'ouvre par l'entretien d'Acomat et d'Osmin, son confident. Acomat, vizir disgracié, renommé par ses exploits militaires, aimé des janissaires, mais suspect et odieux à son maître, le sultan, a résolu de prévenir quelque ordre sanguinaire de la part de celui-ci. Pour cet effet, profitant de l'absence du sultan occupé à faire le siége de Babylone, il a su gagner les imams à l'aide desquels il veut révolter le peuple de la capitale, et se propose d'élever au trône ottoman Bajazet, frère puîné d'Amurat, par le concours de la sultane favorite, Roxane, qui a reçu l'ordre de surveiller Bajazet et de le mettre à mort sur le moindre soupçon d'une révolte.

Nous voilà déjà au fait de l'intrigue qui se trame, et du caractère principal de pièce.

Quels sont les moyens dont le vizir se sert pour ménager les chances de son entreprise? Il a fait noyer un esclave, porteur d'un ordre d'Amurat qui demandait la tête de son frère, il a dépêché son confident au camp des Turcs pour avoir des nouvelles de l'expédition et des sentiments du corps séditieux des janissaires, il a trouvé l'occasion de vanter à la sultane la beauté et les qualités brillantes de Bajazet, de sorte que celle-ci ne demande plus qu'à parler à ce jeune prince. L'occasion ne se fait pas attendre. Le bruit de la mort d'Amurat est répandu, et le trouble où tout est jeté, et les présents ayant achevé de corrompre les gardes, font violer les lois du harem. L'entrevue a eu lieu et, soit passion, soit ambition, soit l'une et l'autre Roxane donne dans les projets d'Acomat.

Voilà l'intrigue entamée.

Quoique la réserve du noble et franc Bajazet, fidèle à son ancien amour pour Atalide, ne réponde pas tout-à-fait, dans ses entretiens avec Roxane, à la passion de la sultane ambitieuse, toutefois Atalide, dépositaire des voeux et des messages des deux amants séparés, sait toujours écarter les soupçons de Roxane; car elle se doute bien que, du moment que l'intrigue est découverte et que la sultane se trouve abusée, il y a tout à craindre pour la vie de Bajazet.

Voilà l'intrigue nouée.

Mais le temps presse, il n'y a plus à différer, la nouvelle de la vie et de la victoire d'Amurat peut arriver à tout moment. C'est pourquoi Roxane demande à voir Bajazet pour entendre sans préambule de sa bouche si, pour prix du service qu'elle va lui rendre, il est prêt ou non à l'élever incontinent au rang de sa sultane, nonobstant l'habitude des princes ottomans qui ne défèrent cet honneur qu'à celle de leurs femmes qui leur a donné la première un successeur au trône. Atalide, redoutant la franchise de son amant, est au désespoir de cette résolution d'autant plus qu'elle n'a pas le temps de le disposer aux difficultés de sa situation.

C'est avec cette perspective que finit le premier acte. Nous y trouvons tout ce que nous en exigeons; de plus, notre âme, balancée entre la crainte et l'espérance, devine, par le caractère de Bajazet, par celui de Roxane et la cruauté d'Amurat, la catastrophe qui va trancher les jours du fidèle amant d'Atalide.

En vain chercherait-on de pareilles beautés dans Hugo. Souvent, comme dans les Burgraves, on est à deviner jusqu'à la fin de la pièce les rapports et même les noms des personnages. On n'a qu'à songer à Job, à Otbert et au mendiant. Entre autres monstruosités dont cette pièce fourmille, l'auteur, pour faire de la couleur locale, nous apprend qu'en **1210** Berlin a été pris par les Vandales, Dantzic par les païens et Venise assiégée par les Turcs.

La théorie des quatre actes suivants lui est aussi inconnue que celle du premier, du moins il n'en fait pas de cas; seulement, comme nous l'avons déjà dit ailleurs, il a pris soin qu'au dernier acte il y ait toujours du monde tué.

Eh! d'où lui vient donc ce mépris continuel de toutes les convenances scéniques, que nous avons déjà eu l'occasion de châtier au sujet des trois unités? — C'est que Hugo, comme chef d'une nouvelle école qui s'était faite par opposition à l'école classique, avait pris à tâche de ne respecter

aucune règle et de battre en brèche, tant par ses théories que par ses productions, toutes les traditions vénérables. Mais, ce qui ne me parait pas moins évident, c'est qu'il se sentait embarrassé par toutes ces règles établies qui, tout en gênant un esprit inférieur ne deviennent que des moyens de beautés pour le véritable génie, car, au dire de Goethe: le véritable maître d'un art sait se restreindre.

Pour montrer comment Racine a su s'acquitter de la tâche que lui imposait la théorie des différents actes, je tracerai la charpente de sa tragédie d'Andromaque.

Au début de sa carrière Andromaque n'a pas dissimulé l'horreur qu'elle a d'un second hymen, mais l'arrivée d'Oreste qui demande le dernier rejeton de la famille de Priam, au nom des princes grecs, lui impose le devoir de ne pas effaroucher davantage Pyrrhus qui lui a proposé de prendre la défense de son fils en dépit de la Grèce et de sa fiancée Hermione, si elle consent à lui donner sa main.

Mais au II^d^ acte, la vue d'Astyanax ayant renouvelé le souvenir de son noble époux, Andromaque a blessé l'amour du roi d'Épire et Pyrrhus, pour venger cet affront, a promis à son gouverneur de livrer le fils d'Andromaque et de se réconcilier avec Hermione. Par cette résolution Oreste, amoureux d'Hermione et croyant déjà toucher au terme de ses voeux, celui de gagner enfin cette amante farouche, voit détruire toutes ses espérances. Cependant ni Pyrrhus, ni Oreste, ni Andromaque ne se sentent capables d'abdiquer leur amour, il éclate dans tous leurs propos. Que feront-ils pour contenter leurs désirs?

Le noeud de l'intrigue habilement lié au I^ier^ acte, s'est resserré au II^d^, l'intérêt a augmenté, l'action marche.

Au IIIième acte la crise est à son comble: Pyrrhus a prononcé le mot fatal: l'hymen ou la mort du fils. Andromaque est au désespoir; Hermione, enivrée de son bonheur, ne voyant pas sa rivale décidée à lui disputer une conquête douteuse, ne se doutant non plus du traître qui s'apprête à l'enlever, se livre à de douces illusions.

Au IVième acte Andromaque, pour l'amour de son fils, à consenti à épouser Pyrrhus; le jour de noces est fixé. Hermione plongée dans un morne silence ne songe plus qu'à se venger: Pyrrhus ne l'a jamais aimée, car son amour pour Andromaque est de nature à négliger même le respect qu'il doit à la fille d'Hélène.

Voilà le triomphe abaissé, voilà une péripétie comme il faut. Encore l'empire de la catastrophe sous lequel nous nous trouvons durant tout cet acte n'a-t-il cessé de croître jusqu'à cette admirable menace adressée à Pyrrhus:

„Porte au pied des autels ce coeur qui m'abandonne;

„Va, cours: mais crains encore d'y trouver Hermione."

Le meurtrier est déjà gagné, la vengeance toute prête.

Hermione avouera-t-elle le crime d'Oreste? survivra-t-elle à la mort de son fiancé? Que deviendra Oreste? Telles sont les questions que résoudra le dernier acte non sans nous faire emporter, comme le disait Hugo: „quelque moralité austère et profonde."

Entre autres beautés scéniques qu'on a lieu de remarquer dans Andromaque, comme en général dans les pièces de Racine, notons, en passant, encore celle que les personnages y sont réduits au nombre qui convient justement au développement de l'action. L'auteur en a retiré l'avantage de mieux développer ses caractères, de les faire agir et de nous intéresser davantage, de nous mettre mieux au fait de l'ensemble, et de nous faire apprécier plus facilement et plus au juste la valeur de sa pièce. Car il était de ces natures sincères et modestes, quoique sensibles, qui, après avoir fait tous les efforts pour réussir, ne craignent pas d'être châtiés. Au contraire, nous savons à quel point il savait profiter des conseils de Boileau, le plus sévère critique, qui se vantait de lui avoir appris l'art de faire difficilement des vers faciles.

Dans Hugo, souvent, les personnages abondent au point de s'embarrasser; ils ont à peine le loisir de se produire, de prendre une certaine empreinte, bref, d'être développés. Il en résulte nécessairement ces innombrables à-part et ces monologues vicieux dont nous avons déjà fait mention ailleurs. Le spectateur ne sait pour qui s'intéresser de préférence et, la toile baissée, on est là à se demander le sens et le but de ce que l'auteur a voulu dire.

Quant à la partie plastique de son art, il y aurait injustice à méconnaître les mérites que Hugo a eus de la langue.

Par le classicisme l'idiome du poète était tombé dans une certaine pruderie, dans un certain pédantisme, de sorte que Voltaire avait raison de dire: „notre langue est une gueuse fière, il faut lui faire l'aumône malgré elle." La phrase du XVIIième siècle était toute faite dans tous ses rapports; il était souvent impossible d'exprimer des idées, des états nouveaux, d'appeler

les choses par leur vrai nom: il fallait les ennoblir c. a. d. circonscrire de peur d'être réfuté par le mot banal et ridicule: cela ne se dit pas. Dans la trame d'un vers le canon était appelé l'airain, le fusil ne passait qu'en guise de tube meurtrier, et l'archevêque qu'en celle de Pontife; et, selon Mr. Mager, dans une tragédie „la pucelle d'Orléans," il était défendu au poète d'appeler son héroïne par son nom Jeanne: il n'y fut question que sous celui de la guerrière, de la bergère, de la captive et d'autres inventions semblables.

La langue du XVIIIième siècle, toutefois en exceptant le style de Rousseau et de Diderot, était d'une austérité implacable, transparente, concise, prosaïque; mais le génie de l'analyse avait détrôné l'inspiration. Aussi les poètes manquèrent-ils à ce siècle, du moins Voltaire les défiait-il de faire vingt bons vers de suite.

La révolution opéra un grand changement dans la langue et dans le style: la même anarchie qui régnait dans l'État se traduisit dans la grammaire, car la langue revêt toujours les formes de la société. Et quand le jeune vainqueur de l'Italie et de l'Egypte voulut reprendre la monarchie et la langue où l'avait laissée Louis XIV, il n'était plus temps d'arrêter le cours de ce génie innovateur qui, inauguré et préconisé par les Staël, les Chateaubriand, les Nodier, les Courier tendait vers une réforme littéraire.

Cette réforme s'est manifestée et fixée dans l'école dite romantique, dont Victor Hugo a rédigé le programme dans les préfaces de ses drames, nommément dans celle de Cromwell.

La réforme de la langue du prosateur devait nécessairement empiéter sur celle du versificateur, et c'est là que nous reprenons le mérite incontestable de Hugo.

Il a donné droit de bourgeoisie aux expressions familières, il a reproduit l'éclat pittoresque des images, il met à sa disposition le plus riche vocabulaire et, en dépit de l'alexandrin de Boileau et de Racine qui demandaient deux points de repos bien marqués au milieu et à la fin, il a assoupli ce vers à la manière d'André Chénier en brisant la césure, en partageant le vers en hémistiches inégaux, en étendant par l'enjambement la pensée au-delà d'un vers et en rendant à la rime sa richesse telle que la concevait Ronsard.

Or, s'il est bien constaté qu'il manie la langue avec une autorité, je dirai presque militaire, de quelle influence salutaire aurait-il pu être sur son siècle, s'il ne s'était servi de la parole que d'organe et d'interprète des sentiments les plus purs, des idées les plus élevées! Malheureusement, nous

savons comme il en a usé lui et ses pareils. Encore n'a-t-il pas échappé au piége que lui tendait cette supériorité: les sentiments naïfs et vrais sont étouffés sous le branchage touffu d'une langue ambitieuse; l'image qui doit servir d'ornement et de parure à la pensée, prend souvent une valeur indépendante; le culte du vocabulaire le séduit à la verbosité; et cette absence de toute difficulté, cette abondance de la rime lui fait parfois prendre le clinquant des vers pour l'expression idéale de la passion. Quelquefois, comme dans ce monologue de Charles-Quint au tombeau de Charlemagne, qui, selon Mr. Julian Schmidt, passait longtemps pour le chef-d'oeuvre de l'école romantique, il lui arrive d'être entraîné par la pompe de la diction dans une logique qui ne saurait être celle d'un homme raisonnable. Certes! si tel a été le „*non plus ultra*" de l'école du bon sens, il faut que je m'en défie beaucoup et que je désespère de son avenir.

On ne saurait mieux définir et louer le style de Racine que ne l'a fait Géruzez, interprète savant de sont théâtre.

La marche de ses idées est toujours logique, animée et éclairées par le symbole et la gradation des épithètes; c'est avant tout la situation qui inspire le poète et lui dicte son langage doué d'une souplesse et d'une harmonie qui s'accorde à tout le diapason des sentiments, et qui souvent, par la cadence et l'allitération, donne une ressemblance physique aux choses qu'il veut peindre. On entend chanceler et tomber le corps sous les coups de poignard dans ce vers:

„Je l'ai vu | dans leurs mains | quelque temps | se débattre. |
„Tout sanglant | à l'autel | il est allé | tomber. | "

On croit entendre le sifflement des serpents qui poursuivent Oreste en démence:

„Hé bien! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes?
„Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes?"

D'ailleurs, si je ne puis contester la monotonie du vers alexandrin de l'école classique, il est hors de doute que Racine a été celui qui l'a su éviter le mieux; de plus, si je veux bien admettre que le vocabulaire de Racine est restreint, il lui a offert néanmoins „d'abondantes ressources, parce qu'il sait ennoblir les termes vulgaires par la place qu'il leur donne, parce qu'il rajeunit ceux que l'usage a fatigués, en les rappelant à leur acception pri-

mitive, parce qu'il prête à tous une lumière nouvelle, un relief inattendu par des alliances si heureuses, que le succès en efface la hardiesse."*)

En définitive, quoique je sache très-bien que Racine n'est pas sans défauts, et qu'on l'a souvent blâmé, et à juste titre, sur plus d'un caractère, sur plus d'un vers, il m'est doux de professer l'admiration et la vénération que je ressens pour ce poète sublime, me mettant tout de l'avis de La Bruyère qui dit: „Quand un auteur vous élève l'esprit, vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage; il est bon et fait de main d'ouvrier;" et, rien qu'en jugeant Hugo et son théâtre sur l'effet moral qu'il produit, je me sens le droit de le réprouver. Et si, passant les bornes que me prescrit mon sujet, il m'est permis d'étendre mon jugement sur une école dont Hugo est le chef déclaré, je mehasarde de plus à en prononcer l'anathème par le même motif.

Il est vrai que le véritable mérite, comme il est arrivé au théâtre de l'école dramatique aux prises avec celui de l'école romantique, est souvent méconnu et foulé aux pieds, et que l'impudence marche la tête haute; mais les vérités éternelles, loin de perdre de leur valeur ou d'être ternies dans leur éclat ne sortent que plus épurées et plus brillantes de cette lutte.

Je me figure le sort de cette école sur l'effet que la représentation d'un drame de Hugo doit produire sur un spectateur au sortir du théâtre: Le bruit des applaudissements officieux d'une claque stationnaire s'est évanouï, le vertige des sens irrités par ces jets de lumière, ces prodiges de décorations a disparu, la raison calme et froide a reconquis ses droits: que lui est-il resté de toutes ces altérations de l'esprit et des sens? — Rien que le dégoût et le mépris des artifices qui l'ont abusé durant quelque temps. Et l'âme, se sentant ses éléments divins, a vogué vers cette mer d'une eau limpide et sacrée, balançant majestueusement les chastes voiles sur ses flots mollement écumants et enchantés, qui est le domaine du noble génie de Racine.

---

*) Géruzez.