

I.

APPRÉCIATION DES TRAGÉDIES ROMAINES DE CORNEILLE.

C'est presque simultanément qu'à l'ouest de l'Europe, la poésie dramatique atteignit son apogée. En effet, entre l'apparition de Lope de Vega et Shakespeare, entre Calderon et Corneille, il n'y a qu'un intervalle de quelques années. Molière et Racine furent aussi les contemporains de ces derniers. De plus, depuis la renaissance des sciences, l'étude de l'ancienne littérature avait été cultivée avec un tel zèle en Espagne, en Angleterre et en France, qu'on trouve dans tous les genres des vestiges des modèles de l'antiquité.

D'une telle ressemblance dans les circonstances extérieures en serait porté à croire que le caractère et la forme du drame chez ces peuples ont été les mêmes dans les points essentiels; mais ce fut précisément le contraire. Tandis qu'en Espagne le goût excessif de l'imitation et le talent de l'invention produisaient tantôt des jeux de Fête-Dieu, tantôt des drames dont l'intrigue plutôt que les caractères formaient l'essence; le génie puissant de Shakespeare s'affranchissait de toutes les lois et de toutes les coutumes et créait le drame national où le comique s'unit au tragique. En France, le sort du drame resta longtemps encore indécis. Avant la représentation des premiers essais de Corneille, il y avait une littérature dramatique assez considérable, si l'on considère le nombre des pièces. Outre les sotties, il y avait des drames au XVI^{me} siècle dont le sujet était emprunté à l'histoire de France, et indépendants de toute imitation des anciens.

C'était Jodelle (1532—1572) qui parut le premier avec une tragédie: „Cléopâtre“ dans laquelle il s'accommodait tout à fait à la forme extérieure des tragédies grecques, et quoiqu'il ait montré peu de constance à marcher dans la voie qu'il avait frayée, son exemple ne fut pas sans influence. On doit signaler surtout Robert Garnier (1534—1590) comme son successeur. Cependant quelque peine qu'ils se donnassent d'imiter les poètes grecques, l'origine de la langue française les ramena bientôt à la littérature romaine, et on peut soutenir que les prosateurs et les poètes romains ont été surtout les modèles de la littérature française jusqu'à la fin du XVIII^{me} siècle. Une autre

raison aussi forte que celle-là qui portait les Français vers les Romains, c'est que les deux nations ont manqué par fois l'une et l'autre de la faculté de l'âme et de la richesse de fantaisie des Grecs, et à cause de cela ils attachaient une haute importance à la rhétorique. Notre poète Corneille lui-même n'estimait-il pas beaucoup plus ses favoris Sénèque et Lucain que Virgil et les Grecs?

Donc à la fin du XVI^{me} siècle la renaissance se fit sentir en France. Quoiqu'il y eût encore beaucoup de poètes qui empruntaient leurs sujets aux Espagnols, comme Alexandre Hardy (1561—1631), il y en avait beaucoup d'autres (à savoir: les poètes compris sous la dénomination de la Pleïade), qui prenaient pour modèle la tragédie antique et en tiraient leurs sujets dramatiques. Ils n'employaient pas seulement tous leurs talents pour donner à la langue française une forme antique, mais ils s'efforçaient encore de l'épurer et d'en fixer les lois.

Cependant les défauts du répertoire du théâtre français que Corneille trouvait à son début étaient les longs monologues, le ton sententieux et la négligence du développement dans l'action, de l'enflure, dans le style, de la fausseté dans les caractères et peu de régularité dans le plan.

Après avoir montré, autant qu'il est possible de le faire en peu de mots, le développement historique du drame jusqu'au temps de Corneille,*) nous allons aborder notre sujet et examiner les tragédies romaines de notre écrivain qui a reçu le nom de Grand et nous verrons à quel point il a su s'affranchir des règles pédantesques, éviter l'enflure, ou pour employer l'expression de Mr. Gérurez: „à quel point il a su se dégager de l'ornière où se trouvait la tragédie, en suivant les théories d'Aristote et d'Horace.“

Donc, pour bien apprécier les tragédies romaines de Corneille et en faire ressortir les parties fortes et faibles, analysons-les d'abord les unes après les autres suivant l'ordre chronologique.

Après avoir composé son chef-d'œuvre, le Cid, dont il empruntait le sujet aux Espagnols, il publia trois ans après sa première tragédie romaine (1639), sujet, tiré de Tite Live (liber I. 23): „les Horaces.“

Curiace, d'une famille noble d'Albe, est sur le point d'épouser Camille, sœur d'Horace (lequel avait épousé Sabine, sœur de Curiace), lorsque la guerre éclate entre Rome et la ville d'Albe. Les Romains et les Albains étant convenus de terminer cette guerre par un combat entre trois guerriers de chaque nation, les Romains choisirent les trois Horaces et les Albains, les trois Curiaces. A cette nouvelle, les deux femmes, Sabine

*) Voyez des circonstances plus détaillées dans le traité du docteur Strehlke sur Corneille et Racine programme du lycée de Dantzig, 1856).

et Camille, prient instamment, l'une son mari, l'autre son fiancé de renoncer au combat; mais leurs sollicitations n'ont pas de succès. Les trois Curiaces succombent. En revenant de la lutte, Horace trouve sa sœur désolée de la mort de son fiancé, et au lieu de la consoler, il ne souffre même pas ses plaintes et lui défend de pleurer. Camille, traitée avec tant de dureté, se répand en malédictions contre son frère, contre toute sa maison et contre Rome; Horace, irrité, poursuit sa sœur qui s'enfuit et la tue. Le vainqueur obtient la grace du roi.

Corneille nous présente d'une manière touchante l'inflexibilité de la vertu et du patriotisme romain. L'intérêt de l'action, qui est très-bien préparé au premier acte par les confidences dans lesquelles Sabine und Camille découvrent l'état de leurs âmes, ne cesse de soutenir l'attention du lecteur jusqu'à la catastrophe. Les Horaces et les Curiaces vont-ils se battre? Que fera Sabine, si les Curiaces remportent la victoire sur les Horaces? Ou bien, si Curiace est tué, Camille survivra-t-elle à son fiancé? Voilà les questions qui se présentent. La catastrophe, longtemps suspendue, est enfin amenée par un double malheur: la mort des trois Curiaces et la mort de Camille. Donc Horace, après avoir été entraîné par l'orgueil de sa victoire et par son patriotisme fanatique à commettre ce crime, aurait dû tourner contre sa poitrine le glaive, avec lequel il avait tué sa sœur. Ainsi la mort de Camille, superflue maintenant, aurait été d'un effet très-tragique. Mais Corneille n'en fait rien; pour sauver Horace il a recours à un procès et le fait absoudre. La pièce finit avec le quatrième acte et le cinquième n'est qu'une belle déclamation. — Les caractères offrent de nombreuses oppositions. Nous avons le contraste de Sabine et de Camille; l'une qui veut mourir pour son époux, l'autre poussant à l'homicide l'humeur farouche de son frère. Horace et Curiace nous sont présentés comme les héros les plus braves; mais Horace n'a que du cœur et point de sentiment. L'honneur l'emporte sur les lieux qui l'attachent à Curiace. Chez Curiace, la sensibilité modère l'héroïsme. Quand Horace lui dit: „Je ne vous connais plus,“ il répond: „Je vous connais encore et c'est ce qui me tue.“ — Dans le vieil Horace, nous trouvons la vraie personnification du caractère romain. Je ne veux citer que les paroles qu'il prononce, lorsqu'il apprend la nouvelle de la fuite de son fils: „Qu'il mourût.“ Mais nous voyons aussi le cœur du père, lorsque Valère lui rapporte la victoire: „O mon fils! O ma joie! O l'honneur de nos jours!“ etc. etc. (Acte IV^{me} Scène II).

De même que Corneille a réussi à choisir et à peindre les caractères il a atteint la perfection du langage, quoiqu'il y ait des passages très-faibles.

En résumé, on avait accusé l'auteur du Cid de plagiat — il répondit à ces reproches en produisant Horace, œuvre dans laquelle tout (excepté le fond et le nom des personnages)

est dû à son imagination. Dans cette tragédie, les deux passions les plus vives dont le cœur humain puisse être possédé sont constamment mises en présence et en lutte et sont poussées jusqu'aux plus dramatiques excès. L'amour cruellement éprouvé d'une sœur y mandit un frère, meurtrier de son amant et libérateur de la patrie, et par amour pour son pays, un frère verse le sang d'une sœur qui s'est laissée emporter à des imprécations contre Rome et son vengeur. Rien de plus admirable que la manière dont cette belle tragédie est menée et diversifiée. Sans complication d'événements, sans intrigue recherchée, sans aucun effort, elle présente des beautés sublimes et des traits de grandeur qui n'ont jamais été surpassés. Elle serait parfaite sans le défaut d'unité et sans l'inutilité du cinquième acte.

Si Horace nous a présenté des vertus naïves et l'inflexibilité du patriotisme romain, Cinna nous offre des sentiments nobles qui survivent à la liberté. — Le sujet de cette pièce, qui parut la même année, est tiré de son auteur favori Sénèque (de clementia, liber I. 4). Emilie, fille de Toranius, tuteur d'Auguste veut venger son père contre Auguste, qui l'avait tué, et pour exécuter son projet, elle oblige son fiancé Cinna à tramer une conspiration. Un soir, revenu de l'assemblée, Cinna lui raconte l'état des choses, quand tout à coup Evandre, affranchi de Cinna, vient l'avertir qu'Auguste le mande ainsi que Maxime, l'autre chef de la conspiration. Ils se rendent auprès de l'empereur pensant avoir été découverts. Cependant Auguste les avait fait venir, pour qu'ils lui donnassent des conseils à l'égard de son abdication. Il commence par exprimer son aversion pour l'empire, dans la possession duquel il n'a trouvé ni repos ni bonheur, mais seulement des soucis et des inquiétudes. Prendre exemple sur Sylla et sur César, c'est à quoi il ne sait se résoudre, c'est pourquoi il demande à Cinna et à Maxime de lui tenir lieu d'Agrippe et de Mécène. Cinna, surpris de la confiance que lui témoigne Auguste, se souvient de ce qu'il a promis à sa maîtresse, et la vengeance le pousse à déterminer Auguste à retenir l'empire: „Vous n'avez rien à craindre,“ lui dit-il, „il n'est plus de Brutus.“ „Les dieux vous sont favorables, car dix attentats ont été sans succès. Encore vous souilleriez votre gloire par l'abdication de l'empire.“ — Maxime n'est pas du même avis. Quoiqu'il accorde à Auguste le droit de conserver l'empire, il conteste qu'il se noircirait par l'abdication, et il dit que la gloire d'Auguste même en redoublerait. „Les Romains,“ dit-il, „haïssent la monarchie.“ „Quoique les dix attentats aient été sans succès, le onzième peut réussir, et le mouvement qui agite Auguste est peut-être une inspiration du ciel.“ Cinna, de nouveau, s'efforce d'avancer d'autres raisons qui puissent déterminer Auguste à garder l'empire tout en réfutant avec autant de finesse que d'habileté les objections de Maxime, et il remporte la victoire

sur Auguste, car celui-ci consent à sacrifier son repos aux soucis de l'empire. En les congédiant, il nomme Maxime gouverneur de la Sicile, et Cinna reçoit Emilie pour épouse de la main d'Auguste qui s'était opposé jusqu'alors à cette union. Sortant de chez l'empereur, ils discutent la manière de délivrer Rome du joug de la tyrannie. Maxime délibère en secret avec son affranchi Euphorbe sur les moyens d'obtenir Emilie, qu'il aime aussi. Celui-ci lui dit: „Gagnez une maîtresse, accusant un rival.“ Maxime y consent, et l'affranchi se rend auprès de l'empereur pour dénoncer Cinna et son maître comme les auteurs d'une conspiration, ajoutant en même temps (comme ils en étaient convenus) pour qu'on ne poursuive plus son maître, que ce dernier s'est jeté dans le Tibre. La ruse réussit. Maxime se rend auprès d'Emilie, lui parle du sort de Cinna et du danger auquel elle s'exposerait en restant à Rome et l'engage à s'enfuir avec lui. Mais Emilie le repousse avec fierté et elle se rend auprès de Livie, l'impératrice, qui la présente à Auguste comme la complice de Cinna. Bientôt après, Maxime paraît aussi. L'empereur leur fait des reproches, leur pardonne et défère à Cinna le consulat pour l'année suivante. Tous, émus de cette magnanimité, reconnaissent leur forfait et promettent de le servir fidèlement.

Le sujet de cette pièce est tragique au plus haut degré; nous y trouvons la lutte entre les sentiments, les devoirs et les emportements de la passion: le grand levier de la tragédie. L'intrigue est très-bien conduite et l'intérêt du lecteur puissamment excité par le grand péril dont les personnages les plus distingués sont menacés. On suit pas à pas avec anxiété toutes les démarches, que les conjurés font pour atteindre leur but. Cependant, au lieu de satisfaire le lecteur en faisant périr Auguste par la main de Cinna et faire succomber celui-ci sous le poids de ses remords, Corneille suit la tradition historique. Il tâche de justifier la fin non tragique de Cinna en disant que: „si l'action principale n'a pas de dénouement, il faut un obstacle absolu, qu'une puissance supérieure empêche le succès du mauvais et fasse vaincre et triompher la vertu.“ Mais il n'est pas toujours nécessaire que la vertu triomphe sur la scène, c'est en nous qu'elle doit triompher. —

A l'égard des caractères, il faut le dire, ils ne conservent pas toujours les mêmes principes, à l'exception d'Auguste. Celui-ci paraît dans toute sa grandeur; c'est toujours l'empereur puissant et éminent qui parle. Le rôle de Cinna s'annonce magnifiquement, mais il n'est pas soutenu. Au premier acte, il a joué le rôle d'un Brutus, et au troisième il n'est plus qu'un amant timide, qui ne peut rien que par le congé de son Emilie, ce qui reporte entièrement sur Auguste l'intérêt d'abord concentré sur Cinna. De plus, depuis qu'il a donné ses conseils à Auguste, nous ne pouvons plus l'estimer; à la fin de la pièce il n'est qu'un vil courtisan. Maxime, son confident, est un homme

bas, misérable et lâche, qui manque de foi à son ami. Quand il ne réussit pas à obtenir Emilie, il reproche à son esclave de lui avoir fait commettre un crime. Voltaire a bien raison en disant de lui: „Tout son rôle n'est que celui d'un lâche, sans aucune passion théâtrale.“ — Le caractère d'Emilie est mieux peint, elle reste la même dans toute la pièce et ne cède qu'à l'extrémité. Quoiqu'elle ne soit pas malheureuse, elle ne laisse pas d'exiter l'intérêt; c'est son caractère mâle et ferme qui remplit l'âme d'admiration et de respect. Toutefois cette jeune fille, qui étale les sentiments d'un Cassius, qui donne des leçons d'héroïsme aux hommes, reçoit avec beaucoup de facilité l'argent d'Auguste; cette adorable furie, comme l'appelait Balzac, ne fait pas au théâtre une grande impression.

Mais pour racheter les défauts de cette pièce, que de qualités! Quelle éloquence dans le récit de Cinna! Quel art et quelle profondeur dans la scène pompeuse où Auguste délibère, s'il doit se démettre de l'empire, avec deux amis conjurés pour lui arracher l'empire et la vie! Qu'y a-t-il dans le théâtre antique de plus beau que cette magnifique scène d'Auguste, qui faisait pleurer d'admiration le grand Condé, quand il entendait le chef de l'empire romain prononcer ces grandes paroles: „Je suis maître de moi, comme de l'univers.“ etc.

Deux ans après Cinna parut Pompée, sujet, emprunté au poème héroïque de Lucain.

Pompée, après avoir été vaincu par César à la bataille de Pharsale, se réfugia avec son épouse Cornélie et son fils en Egypte où il espérait trouver un asyle parce qu'il avait contribué à rétablir le trône du roi Ptolémée. A peine la nouvelle de son arrivée est-elle parvenue à la cour, que le roi délibère avec ses ministres sur les moyens de s'en défaire et de faire alliance avec César. Cléopâtre, se doutant de l'intention de son frère, envoie un écuyer pour assister à l'arrivée et à la réception de Pompée. Bientôt l'écuyer retourne auprès de Cléopâtre et lui raconte l'assassinat de Pompée par Septime, un de ses anciens soldats. César arrive le même soir et lorsqu'il apprend l'assassinat de Pompée, il demande compte de ce forfait à Ptolémée et permet à Cornélie de venger la mort de son époux. Le roi et ses conseillers, prévoyant le sort qui les menace, et jugeant que Cléopâtre sera reine, prennent la résolution de tuer César et Cléopâtre à une fête qu'ils vont donner à son honneur. Mais César en est informé à temps et Photin, l'assassin est livré aux bourreaux, tandis qu'Achillas et le roi sont tués dans un combat.

Quelle différence entre cette tragédie et les deux précédentes! Non seulement l'arrangement n'en vaut rien, mais aussi les caractères ne convenaient pas à la tragédie. Quoique ce soit toujours le défaut de Corneille, même dans ses chefs d'œuvre, comme

les Horaces et Cinna, de faire raisonner les personnes au lieu de les faire agir, son génie déclamatoire s'est donné libre carrière dans cette pièce. La catastrophe, la mort de Pompée, qui a lieu au premier acte, n'est pas préparée et trop prématurée, il fallait la différer jusqu'à la fin pour tenir en suspens l'intérêt du spectateur. Cette tragédie aurait donc dû finir avec le premier acte, mais elle marche néanmoins, car, selon Corneille, une tragédie doit contenir à peu près 1800 vers.

Tout ce qui suit n'appartient point à l'action principale. Pendant les entretiens de Ptolémée avec ses complices pour se débarrasser de César, pendant les scènes d'amour entre lui et Cléopâtre, son ancien amour, on oublierait tout à fait que la mort de Pompée doit encore être vengée, si de temps en temps Cornélie ne nous le rappelait pas par ses discours spirituels et pompeux. De plus, cette tragédie contient des détails peu vraisemblables, p. e.: Ptolémée se défie de sa sœur, et il lui dit qu'il veut assassiner Pompée. — Cléopâtre dit (Acte I. 1): Je l'exhorte Pompée à la fuite dans mon âme etc. Pourquoi n'envoie-t-elle pas un messenger pour l'en avertir? De telles choses sont contre le bon sens. Aussi Corneille blesse-t-il le sentiment esthétique très-souvent. Entre autres p. e., il nous choque en nous faisant entendre le discours d'amour d'Antoine (Scène III) après le discours sérieux de César.

Quant aux personnages, tous sont peu dignes de paraître dans une tragédie, à l'exception de Pompée. César ne nous paraît qu'un homme efféminé; au lieu d'agir, nous le trouvons toujours auprès de sa maîtresse. Cléopâtre et Cornélie sont encore mieux caractérisées que les autres, quoiqu'elles portent l'empreinte d'un caractère trop mâle et trop farouche. La dernière n'est-elle pas une hyène quand elle parle à César?

Ce qui excuse un peu Corneille est que cette pièce est une réponse aux critiques qui lui reprochaient de n'avoir pas mis assez de héros dans sa magnifique tragédie de Polyucte. Il répondit en donnant une pièce où il y en a trop. Ajoutons que cet ouvrage d'un genre unique n'est point, comme l'a remarqué Corneille lui-même, une véritable tragédie. Ce n'est qu'une tentative pour mettre sur la scène des morceaux excellents qui ne forment pas un tout. Quoiqu'il en soit la mort de Pompée est la première manifestation de la décadence du génie de Corneille.

Passons à Sertorius.

L'action se passe en Lusitanie pendant la guerre civile entre le partie oligarchique et le partie démocratique. Sertorius, général du partie démocratique, avait été appelé par les Lusitaniens pour les protéger contre Pompée, général de Sylla, sous le gouvernement duquel l'oligarchie avait obtenu sa plus grande puissance. Pendant son séjour en Portugal, Sertorius avait fait la connaissance de Viriate, reine de ce pays, et il en

était épris. Perpenna, lieutenant de Sertorius, qui aimait aussi cette dame, en était jaloux et il conçut l'idée d'assassiner son général. Cependant, quand Perpenna parle de son amour à Sertorius, celui-ci lui cède son amante, car il a fait depuis la connaissance d'Aristie, femme répudiée qui était venue auprès de lui pour l'exciter contre Pompée, son mari infidèle. Sertorius présente son lieutenant à la reine, mais Perpenna voit bien que Viriate n'a pas les mêmes sentiments pour lui et qu'elle ne sera pas à lui tant que Sertorius vivra. Perpenna le tue à une fête, se rend auprès de la reine et lui déclare de nouveau son amour, tout en lui apprenant la mort de Sertorius. Mais elle le repousse. Perpenna, saisi par les soldats de Pompée, est décapité. La guerre est finie et la paix est rétablie. Aristie devient de nouveau la femme de Pompée, car Emilie, petite-fille de Sylla, qu'il avait épousée par complaisance, était morte.

Cette tragédie ne présente pas seulement les mêmes défauts que la pièce précédente, elle est encore plus embrouillée. Elle contient même la matière de plusieurs pièces. L'action principale est l'assassinat de Sertorius par Perpenna et la punition de cette action par la mort du dernier. Mais depuis le deuxième acte il n'est plus question du projet de Perpenna. Tout le raisonnement froid, toutes les scènes d'amour, au lieu d'être subordonnées, de s'identifier à l'action principale et d'entraîner l'attention dans la même direction vers l'action principale, font une pièce à part. La mort de Sertorius, que nous apprenons au quatrième acte, est très-mal préparée et n'a rien de tragique. Le dénouement est aussi défectueux à cause du froid qui y règne. Les personnages portent tous le caractère du comique. Sertorius et Perpenna sont de vrais amants qui, au lieu d'agir, ne font que se consumer dans l'attente de leur amour. Viriate est une femme froide, sans passion, qui veut se marier par politique, et Aristie, personnage tout à fait superflu dans cette pièce, se montre toujours irrésolue. Le langage de ces personnages convient plutôt à la comédie qu'à la tragédie. Quelques scènes cependant atteignent à une grandeur sublime et rappellent Cinna. Mais c'est ici, à proprement parler dit La Harpe que finit le grand Corneille: tout le reste n'offre que des lueurs passagères d'un génie qui s'éteint.

Othon, la dernière tragédie romaine de Corneille, dont il a emprunté le sujet à Tacite, est une intrigue de cour, qui a pour objet de mettre Othon, le principal personnage de cette pièce, sur le trône. Othon demande en mariage la fille du consul Vinius, afin d'avoir plus d'influence auprès de l'empereur Galba. Cette fille, qu'il ne veut épouser que par politique, sait captiver son cœur par ses bonnes qualités. Cependant le dessin de son ami Albain d'épouser la nièce de Galba, et les propositions de son beau-père Vinius, d'abandonner sa fille et de l'épouser en suite, lorsqu'il sera empereur,

lui font rompre ce lien. Quoique Vinius lui dise qu'il a parlé à Galba de la succession au trône et que celui-ci s'est montré tout disposé à l'accepter pour mari de sa nièce, Othon apprend par la conversation, qu'il a avec l'empereur, que celui-ci a désigné Pison pour son successeur. Cependant Othon se rend auprès de Camille, nièce de l'empereur et lui parle de son affection; mais elle lui répond qu'elle acceptera ce que son oncle jugera convenable. Là-dessus Galba fait venir sa nièce et lui dit qu'il donnera l'empire à Pison et qu'il faut qu'elle l'épouse. Mais Camille s'y refuse, et l'oncle la renvoie en disant: „Ce n'est pas à mon dessin de contraindre les âmes — votre main est à vous, mais l'empire est à moi,“ et il fait Pison empereur. Lorsque Galba voit que sa nièce se consume d'amour pour Othon, il le fait venir pour donner son consentement à ce mariage; mais Othon ne la veut plus, puisqu'il ne peut être empereur. L'amour de Camille se change alors en courroux et elle fait tous les efforts possibles pour nuire à Othon qui a renoué ses relations avec Plautine. Les soldats qui n'aiment pas Pison passent à Othon, et le parti qui reste encore fidèle à Pison est bientôt vaincu. Galba est tué dans ce combat et Vinius est précipité du balcon. Othon est proclamé roi, mais il n'épouse pas Plautine.

Que peut-on dire d'une telle tragédie! Tout y est mauvais, l'intrigue, la diction et le dénoûment. Retrançons la première scène du premier acte et toute la pièce n'est qu'une comédie froide et sans intérêt. Il y a des choses dans cette pièce qui sont véritablement ridicules, p. e. l'amour du vieux ministre; d'autres qui sont contre la bienséance. Que dire de ces personnages qui se trompent les unes les autres; et quelques bons que soient leurs discours, ils ne peuvent faire naître aucun intérêt. Galba, ce bon homme qui n'a paru dans cette pièce que pour être trompé et tué, est le personnage auquel on s'intéresse le plus et qui excite notre pitié par le malheur où nous le voyons tomber.—

Ce que nous voulons voir: ce ne sont pas des héros impossibles, mais des hommes. Nous n'exigeons pas qu'ils nous ressemblent, mais nous avons le droit de demander qu'ils soient naturels et vivants. Que les caractères soient bons ou mauvais, peu importe; ce qui est nécessaire, c'est qu'ils soient vrais. — Quant aux intérêts, il faut qu'ils se mêlent comme dans la vie réelle, que Dieu mène le fil des destinées et rétablisse l'unité morale que l'individualité des caractères et la multiplicité des intérêts ont troublée. Mais regardons notre tragédie. Rien de cela. Le dénoûment est fait par un simple soldat qu'on ne connaît pas même, en faisant croire qu'il a tué Othon. Chose curieuse! Nous pourrions en dire encore beaucoup sur l'arrangement et sur les caractères, mais finissons par dire que Corneille s'est trompé dans cette tragédie, ainsi que dans

les deux précédentes et par rapport au but de la tragédie et par rapport aux moyens par lesquels ce but est atteint.

Après avoir examiné les tragédies romaines de Corneille en prenant chaque pièce à part, nous allons juger, combien il a réussi en général à employer les moyens convenables pour atteindre le but de la tragédie.

Le but de tout art, c'est le plaisir noble et pur que la beauté seule peut produire; mais chaque espèce d'art accomplit sa tâche d'une manière différente par des moyens particuliers: la tragédie par la pitié et par la crainte. La pitié d'un malheur où nous voyons tomber un homme nous porte à la crainte d'un pareil événement pour nous-mêmes. Cette crainte éveille en nous le désir d'éviter un cas pareil, et ce désir nous porte à corriger, à dépouiller les passions qui plongent, dans le malheur, les personnes que nous pleignons. L'amendement est donc le but de la tragédie et comme cet amendement finit par causer du plaisir, alors le but de la tragédie est donc le plaisir même.

Corneille a-t-il toujours atteint ce but? Il faut dire que non. Les grandes fautes dans les tragédies de Corneille sont que l'auteur croit que le poète a rempli sa tâche, lorsque, pendant la durée de l'action, il a été capable d'éveiller les sentiments de la pitié et de la crainte, quelque soit le dénouement. Mais je suis d'avis, lorsqu'à la fin de l'action le malheur se change en bonheur, comme dans les tragédies de Cinna et d'Othon, que ces sentiments si violents qui ont été éveillés durant la pièce, s'amortiront ou même se détruiront totalement. Ou bien, s'il termine ses tragédies comme celles de Sertorius et de Pompée, en faisant périr les personnes, ou d'une manière trop honorable, ou par des bourreaux, après qu'elles se sont bravement défendues. Cela s'accorde très-bien avec l'histoire, car Ptolémée fut tué dans „bellum Alexandrinum“ qui était la conséquence de l'avènement de Cléopâtre au trône, et Perpenna fut décapité, après avoir été vaincu; mais une telle mort n'est pas tragique. — Corneille est d'opinion que le poète peut à la vérité s'écarter de l'histoire, mais qu'il est tenu de ne pas dénaturer les principaux résultats historiques. *) Il était donc trop borné dans ses opinions; un poète ne peut être restreint que par les lois, fondées sur la nature de son art. La notion de la poésie exclut toute contrainte pour le poète de se laisser dominer en aucune façon; rien ne l'empêche de renverser entièrement l'histoire, lorsqu'il produit par là l'effet artistique. „Il faut que l'action ait lieu d'après la loi du vraisemblable ou du nécessaire. Le poète n'est pas obligé de traiter les choses comme elles se sont

*) Dans son discours sur l'art dramatique.

passées, mais comme elles ont pu ou dû se passer.“ *) Nous devons être contents, si ce que le poète nous raconte n'est pas invraisemblable, n'est pas contre le bon sens; si les caractères, les mœurs et les circonstances extérieures répondent à l'époque, où l'action se passe. —

Une autre faute qu'il commet dans presque toutes ses tragédies, c'est qu'il oublie, qu'il n'y a qu'une action principale, que les autres ne sont que subordonnées et doivent faire corps avec l'action principale. Mais on trouve des actions isolées, et quelquefois, surtout dans les trois dernières tragédies (Pompée, Sertorius et Othon), il y a même deux actions séparées qui marchent l'une à côté de l'autre.

Ces scènes d'amour, qu'il veut qu'on regarde comme des actions secondaires, n'ont souvent aucun rapport avec l'action principale. P. e. celles entre Cléopâtre et César, entre Sertorius et Aristie ont-elles quelque rapport avec l'action principale, quoiqu'elles remplissent plusieurs actes? Corneille dit à l'égard de la tragédie: „Il ne suffit pas de l'amour pour elle, il lui faut un grand intérêt d'Etat, de l'ambition et de la vengeance. L'amour est pour elle une passion de second ordre, mais qu'on y mêle bien à propos comme pouvant servir de fondement aux autres passions.“ **) Ceci est faux. L'amour y entre très-bien, ce qu'il a prouvé dans les Horaces et dans Cinna, mais non pas comme une passion de second ordre, comme il l'a fait dans les trois dernières tragédies romaines. Voilà pourquoi aussi toutes ces scènes d'amour subordonnées, au lieu d'entraîner l'âme dans une seule direction avec l'action principale et de rehausser l'effet, prennent le caractère d'indépendance et ne servent qu'à embrouiller le sujet et à détruire réciproquement les impressions qu'éprouve le spectateur; car lorsque l'amour n'est qu'une coquetterie et un raisonnement froid, tous ces longs discours sont fort peu intéressants.

A l'égard des caractères on ne peut prendre la défense de Corneille non plus. De tous ses personnages il fait des types. Il grandit toutes leurs qualités jusqu'à l'héroïsme, il exagère de même les défauts des personnages vicieux. Les caractères qu'il a imaginés plutôt que représentés sont tout à fait bons ou entièrement mauvais; ou ils réunissent le bien et le mal, et cela se fait sans transition, sans naturel. Les Romains de Corneille sont plus que Romains; chez lui, les personnages féminins, sauf Chimène et Pauline, sont des hommes. La modestie et la simplicité manquent à ses femmes qui n'ont de féminin que le nom. Emilie, dans Cinna, est la personnification de la

*) Passage d'Aristote.

**) Dans son discours sur la tragédie.

vengeance; Cornélie, dans Pompée, de même, celle de la vengeance, pour ne pas dire de la fureur. Ou ses personnages sont sans caractère bas et vils, lâches et efféminés, peu dignes de paraître dans une tragédie, p. e. les héros dans Pompée, Sertorius et Othon. Je crois qu'il aurait mieux valu les peindre tout méchants comme Shakespeare l'a fait dans Richard III et Macbeth. Dans ces pièces Shakespeare a dessiné des caractères, bravant toute loi divine et humaine, mais l'une et l'autre pièce passent pour des chefs-d'œuvre. De tels caractères, c'est vrai, ne nous inspirent pas non plus leurs sentiments, mais au moins, en se détruisant eux-mêmes, ils font voir dans toute sa force la puissance de l'idée morale. Et ne peut-on pas dire qu'en général on trouve exprimé l'esprit national des Français dans la plupart des héros de nos tragédies romaines? Ne trouve-t-on pas chez eux l'ambition démesurée et la passion de la gloire française? La conservation et l'augmentation de cette gloire n'est-elle pas assez souvent leur principale occupation?

De ce faux éclat des caractères provient, autant que de l'esprit rhétorique de Corneille, un autre défaut, c'est le ton déclamatoire des personnages d'un côté et le langage peu soutenu de l'autre. Être plus occupé de disserter que de toucher, c'est là un des principaux défauts de Corneille. Ses personnages les plus importants débitent sans cesse des maximes et des sentences, et ses plus belles scènes ont trop souvent le tort de ressembler à des dissertations philosophiques. Là, il est plus attaché à la force, à la profondeur des idées, à la solidité du raisonnement qu'au brillant de la forme et aux séductions du style.

Où nous trouvons dans Corneille, comme dans beaucoup de poètes français, un pompeux dans les discours, une phraséologie qui s'abaisse jusqu'à un certain mécanisme et une langueur dans les métaphores, faute de sentiment pour les beautés de la nature. — Mais on ne peut que regretter que le culte exagéré du bon sens, dont les Français se vantent, ait banni trop souvent de la poésie française, même des œuvres des plus grand poètes du grand siècle, les idées lyriques et sentimentales, telles que nous trouvons dans les poèmes des trouvères du moyen âge.

Voilà les défauts les plus graves dans les pièces de Corneille. Bien que nous devions dire que Corneille dans la plupart de ses tragédies romaines ne s'est pas élevé beaucoup au-dessus de son siècle et qu'elles n'occupent qu'une place médiocre dans la littérature française, il faut avouer que dans les Horaces l'auteur a atteint à la perfection de l'art aussi bien que dans le Cid et Polyucte; et s'il est vrai que se soit l'heureux choix des mots qui fait la belle poésie et qui fait passer un ouvrage à la postérité, la tragédie de Cinna restera une pièce de tous les temps.