

E S S A I
SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE DES GRECS.*)

On a vu la poésie dans les deux époques, qui précédèrent celle dont nous allons tracer l'histoire, paraître dans la Grèce sous deux de ses formes principales. Elle fut toute épique dans la première de ces époques; c. a. d. elle consistait tout entière en récits ou narrations poétiques, par la double raison, qu'il n'y avait point encore d'autre histoire que la poésie, et qu'une nation aussi guerrière, aussi dominée de l'amour de la patrie, aussi sensible à la gloire, à tout ce qui paraissait grand et beau, et en même temps, aussi avide de merveilleux, que les Grecs, devait aimer à retrouver, de préférence, dans les chants de ses poètes, la gloire de sa patrie, les exploits ou les aventures merveilleuses de ses héros, les Dieux mêmes, intéressés à maintenir la puissance et la grandeur de l'une, ou à défendre et à sauver les autres.

Dans le siècle, qui suivit cette première époque, la prose venait de naître, et dès sa naissance elle s'était emparée de l'histoire, par la même raison, que la poésie avait commencé par prendre le caractère épique. Cette dernière cessa, alors, de paraître exclusivement sous la forme épique, et l'histoire, envahissant son domaine, commença par en prendre quelques traits distinctifs, et finit par la faire négliger et oublier, à mesure qu'elle se perfectionna, elle-même, et acquit plus de crédit. D'un autre côté, la civilisation avait fait des progrès; les intérêts politiques, qui liaient, entre eux, ou divisaient les différens états de la Grèce, commençaient à se développer, et à être mieux compris; les gouvernemens avaient reçu une forme plus déterminée, et pris une physionomie plus prononcée: on voyait, d'un côté des états libres, fiers et jaloux de cette liberté, et de l'autre, des *tyrans* ou princes, c. a. d. de simples particuliers, que leur

*) Le fragment qu'on va lire, fait partie d'une *Histoire générale de la littérature ancienne et moderne*, dont la composition occupe, depuis plusieurs années, le loisir que me laissent mes affaires.

mérite et leurs services, ou leurs intrigues et leurs artifices, ou la fortune et les circonstances, avaient élevés au rang suprême dans leur patrie. Toutes ces circonstances étaient très favorables au développement, et aux progrès de la poésie lyrique, qui n'est que l'expression des pensées et des sentimens du poète, et s'il est véritablement inspiré, de la pensée qui le domine, ou des sentimens qu'il éprouve, dans une situation et des circonstances particulières. D'ailleurs le poète, sans détourner la poésie de son but principal, qui est celui de tous les beaux arts, peut la faire servir facilement à ses desseins, et à ses fins particulières, soit qu'à l'exemple d'Alcée et de Tyrtée, il se propose d'enflammer, par les sons de sa lyre, le courage d'un peuple libre, qui combat pour son existence ou sa gloire, et de le rendre capable de prodiges de valeur et de constance; soit qu'il ne cherche qu'à donner à ses chants l'empreinte de son caractère individuel, à y exprimer ses sentimens, ses goûts, ses passions, comme Anacréon et Sapho; soit qu'il préfère de célébrer les louanges de quelque homme, distingué ou puissant, en les mêlant par le privilège de son art, et la force de son génie, à celles des héros, des demi-dieux, ou des Dieux, mêmes, comme Simonide et Pindare.

Cependant la forme épique, qui fait le caractère exclusif de la poésie, dans la première époque, ne disparut pas tout à coup dans la seconde. Ce caractère épique est, encore, plus ou moins apparent dans les productions des premiers poètes lyriques; il domine dans les morceaux, qui nous sont restés de Tyrtée; il est très manifeste dans les odes, qui passent pour être véritablement d'Anacréon, et il se montre partout dans celles de Pindare.

La poésie lyrique étant si mobile par sa nature, et de tous les genres de poésie, étant celui où le poète peut mettre le plus de sa façon particulière de voir ou de sentir, la même mobilité doit se manifester aussi dans les formes qu'elle revêt, et dans les mesures de vers, qu'elle juge à propos d'employer. Aussi, voyons-nous les poètes lyriques originaux, ou inventer de nouvelles formes, appropriées à l'esprit et au ton dominant de leurs poésies, dont ils se servent presque exclusivement dans leurs ouvrages, et qui ont pris leur nom, comme Alcée, Sapho, Anacréon, ou créer même, comme Pindare et les poètes dramatiques, dans la partie lyrique de leurs ouvrages, d'harmonieuses et savantes combinaisons métriques pour chacune de leurs compositions séparément, et dans le ton et la mesure, précisément, qu'exigeait l'esprit de cette composition.

Il restait encore une troisième forme, sous laquelle la poésie pouvait se montrer; c'était la forme dramatique. Elle ne tarda pas à prendre ce troisième et dernier

caractère, le plus beau, le plus admirable, le plus étonnant de tous, et celui où son triomphe sur les autres arts est le plus manifeste. La poésie dramatique vint la dernière, d'abord parcequ'elle est, en effet, le triomphe, et par conséquent, la partie la plus difficile de l'art; et ensuite, parceque de tous les genres de poésie, c'est celui qui par sa nature, et parcequ'il peut se passer le plus, ou se passer même entièrement, du secours du merveilleux, naît et prospère surtout chez une nation, parvenue au dernier degré de la civilisation, et dans un siècle, où les progrès de la philosophie ont réussi à affaiblir, ou à briser même, les ressorts les plus puissans de la poésie, ceux que lui fournit le merveilleux. Aussi, voyons-nous l'art dramatique prendre naissance et fleurir à Athènes, c. a. d. chez le peuple le plus civilisé, le plus poli, le plus spirituel et le plus éclairé de la Grèce, et dans le tems, précisément, de sa plus grande civilisation; et si tous les grands poètes, qui parurent à cette époque, se vouèrent exclusivement à la poésie dramatique, et employèrent tout leur génie et tous leurs soins, à la cultiver et à la faire prospérer, c'est parcequ'ils sentaient, que c'était la seule qui convint au siècle, où ils vivaient; la seule, qui sans cesser d'être originale, de couler de source, d'avoir de la chaleur et de la vie, pût être naturelle et vraie dans un âge de lumières, de philosophie et de raison, plus, peut-être, que d'imagination et de poésie.*) Cependant le domaine de la fable et du merveilleux ne fut pas entièrement fermé à ces poètes; ce merveilleux était lié trop étroitement à leur religion, et à la croyance commune, en un mot, leur mythologie tenait de trop près à leur histoire, à leurs intérêts, et à leur gloire nationale, pour qu'ils ne fussent pas tentés d'y faire de fréquentes et longues excursions. Aussi les voyons-nous s'arrêter, de préférence, et presque exclusivement, dans ces régions enchantées, qui fournissaient tant de tableaux à leur imagination, et donnaient tant de nourriture à leur sensibilité. Mais ces mêmes tableaux avaient chez eux un intérêt, une vie, et surtout une vérité, qu'ils ne peuvent avoir chez les poètes modernes, qui jugent à propos de les employer.

On a beaucoup et inutilement disputé sur l'origine de la poésie dramatique chez les Grecs. Dans l'antiquité, même, plusieurs peuples de la Grèce prétendaient à l'honneur de lui avoir donné naissance. Pour nous, commençons par distinguer

*) Dans la littérature moderne, nous voyons le même phénomène, à peu près, produit par les mêmes circonstances. Les Français ont cultivé, de préférence, la poésie dramatique, et y ont excellé plus que dans les autres genres de poésie, par les mêmes raisons, qui la firent naître et fleurir chez les Grecs, précisément à l'époque, où elle prit naissance, et dans la ville, où elle obtint ses plus brillans succès.

entre l'invention, amenée par le hasard, qui naît, pour ainsi dire d'elle même, insensiblement, et par la nature, même, de la chose, et celle qui est le produit, le résultat des efforts et des soins de l'art. Si nous ne consultons que l'histoire de la première, nous voyons, en observant son origine et ses progrès, que c'est la poésie épique, qui a donné naissance à l'art dramatique, et la poésie lyrique qui en a fourni l'occasion. En attribuant, ainsi, à la poésie épique, l'honneur exclusif d'avoir fait naître la poésie dramatique, j'insiste moins sur le fait, très vrai, sans-doute, que le germe s'en trouve, tout entier, dans les poésies d'Homère, dans l'art, tout particulier à ce poète, de faire mouvoir ses figures, de donner à ses personnages une importance, une vie, toute dramatique, et de faire passer les événemens, sous nos yeux, plutôt en action qu'en récit, que je ne me fonde sur la manière, dont les chants épiques furent communiqués aux auditeurs, et propagés exclusivement depuis le temps de leur première origine, jusqu'à celui, à peu près, où nous pouvons placer l'époque des premiers essais dramatiques. Qu'on se rappelle, ici, ce qui a été dit, à cette occasion, de l'institution et des fonctions particulières des rhapsodes. On a vu les rhapsodes, dans cette première époque de la poésie, sans cesse occupés à apprendre, par coeur, les ouvrages des anciens poètes épiques, et à les chanter ou réciter publiquement; on les a vus exécuter ces chants avec une certaine solennité, avec appareil, et probablement dans un costume particulier; ce qui était, en effet, une espèce de représentation. Si l'on ajoute à cela, que la matière de leurs chants étaient des poésies, pleines de vie et de mouvement, c. a. d. éminemment dramatiques, on conçoit, que l'idée a dû venir naturellement, et d'elle même, à leurs auditeurs, de voir les actions, attribuées aux personnages, qui figuraient dans ces poèmes, exécutées par ces personnages, eux-mêmes, et d'entendre de leur propre bouche les discours, que le poète leur faisait tenir. Il n'y a donc eu, en effet, qu'un seul pas à faire de la manière, dont on traitait alors la poésie épique, et qu'on avait continuellement sous les yeux, à la conception, même, de la poésie dramatique. Et cette explication d'un des phénomènes les plus intéressans, que nous offre l'histoire des arts, mérite d'autant plus la préférence sur toutes les autres, qu'elle est plus naturelle et plus simple, et que, d'ailleurs, elle s'appuie sur l'expérience, sur l'observation d'un fait, celui que dans toute invention importante, on trouve certains degrés établis, entre les premiers essais qu'elle amène, et les derniers résultats qu'elle produit; degrés, que l'invention est destinée à parcourir successivement avant d'arriver à sa dernière perfection.*)

*) Une circonstance remarquable, et qui prouve la liaison étroite, qui sous le rapport que je viens d'indiquer, existait entre l'ancienne poésie épique et l'art dramatique, du moins entre l'art

Dans l'histoire que nous allons tracer, maintenant, de l'origine et des premiers développemens de l'art dramatique chez les Grecs, nous n'aurons d'abord d'autre guide que la tradition. Cette ancienne tradition, conservée chez les Athéniens, a tous les caractères d'une grande vraisemblance, et c'est elle, d'ailleurs, à laquelle Aristote fait allusion dans sa poétique.*) Or voici ce qu'elle nous apprend.

Dans les premiers siècles de la Grèce, environ 700 ans, avant J. C. siècles, qui se ressentaient encore de l'ancienne barbarie, on célébrait les fêtes de Bacchus dans les villes, mais surtout à la campagne, avec cette joie débordée et cette licence, qui caractérisent, en général, les fêtes nationales de tous les peuples barbares. On y chantait des dithyrambes, c. a. d. des hymnes à l'honneur de Bacchus, pleins d'un enthousiasme sauvage; des choeurs de Bacchantes entonnaient les chansons les plus libres en dansant autour des images tout aussi indécentes, qu'on portait en procession à ces fêtes, et prenaient plaisir à exposer les passans à la risée publique, par leurs continuelles agaceries. La licence était plus grande encore à la campagne. Les vendangeurs se barbouillaient de lie, et ivres de vin et de joie, ils couraient de côté et d'autre, assis sur leurs chars, s'agaçaient mutuellement par des vers impromptus, et grossiers comme tout le reste, se vengeaient de leurs voisins, par des plaisanteries sur leurs travers, et des hommes riches et puissans, en faisant connaître leurs injustices et leurs forfaits. D'un autre côté, les poètes de ce tems, tantôt chantaient les actions et les aventures des Dieux et des héros, tantôt attaquaient dans leurs vers la méchanceté, les vices et les travers des hommes. Les premiers prenaient, pour modèle, l'Illiade et l'Odyssée d'Homère; les autres s'autorisaient de l'exemple du même poète, en citant le *Margites*, poème satyrique, qu'on lui attribuait d'un accord unanime, dans l'antiquité, mais qui n'est point parvenu jusqu'à nous. Fidèles imitateurs d'Homère, ces poètes se faisaient une étude particulière, d'introduire dans leurs chants quelque action ou quelque événement, capables de toucher ou de réjouir leurs auditeurs. Les effets, produits par ces chants, ainsi mis en action, eurent bientôt l'approbation générale.

des rhapsodes et celui des acteurs c'est que le mot *ὑποκρίνεσθαι*, (*représenter, jouer*) servait également à désigner l'action théâtrale de l'acteur, et l'action ou récitation particulière du rhapsode. Voyez Wolf Proleg. in Homer. Voyez ausis,

Essai sur la question de savoir, si Homère a connu l'usage de l'écriture, et si les deux poèmes de l'Illiade et de l'Odyssée sont en entier de lui, par C. F. Franceson, où l'on conclut de la nature et de l'économie du drame grec, à la nature et l'économie vraisemblables des anciens chants épiques des premiers poètes.

*) Arist. de poet. cap. 4.

Un siècle plus tard, c. a. d. environ 580 ans avant J. C. Susarion *), et quelques années, après lui, Thespis, parurent à Athènes, chacun à la tête d'une troupe d'acteurs. Le premier, monté sur des tréteaux, faisait profession d'attaquer les vices et les folies de son siècle; le second, sur un théâtre ambulant, c. a. d. sur un char, avait un but plus sérieux; il y avait plus de noblesse et de dignité dans ses représentations, dont il puisait les sujets dans la mythologie ou l'histoire. Susarion doit donc être regardé comme le père de la comédie, et Thespis comme l'inventeur de la tragédie. Nous examinerons, dans la suite, en traitant, en particulier, de la tragédie et de la comédie, quels furent la nature et les progrès de l'une et de l'autre de ces parties de l'art dramatique, dans le tems où cet art était parvenu à un certain degré de perfection. Mais, avant de passer outre, il est nécessaire de faire précéder quelques notices générales sur l'arrangement des théâtres, et sur la manière dont les pièces y étaient représentées.

Le théâtre d'Athènes, ainsi que ceux qu'on voyait dans d'autres villes de la Grèce, proprement dite, fut d'abord de bois, quoique dès lors on en eût déjà, bâti en pierre dans les colonies grecques de l'Italie. Ce théâtre subsistait encore vers la 70. Olympiade; mais s'étant écroulé, un jour, pendant la représentation d'une pièce de l'ancien poète Pratinas, contemporain d'Eschyle, on songea, enfin, à en élever un plus solide. Ce fut le théâtre de Bacchus, et le premier, bâti en pierre, qu'on eût vu dans la Grèce proprement dite; il servit de modèle pour tous ceux qu'on éleva dans la suite. On ouvrait ordinairement le théâtre à la pointe du jour; car c'était en plein jour, et à la lumière du soleil, qu'on jouait les pièces. Avant le commencement de la représentation, le peuple assemblé se livrait, sans réserve et sans gêne, à tous les transports de la joie et de la gaieté, criait, éclatait de rire, se pressait, se heurtait, se poussait, et affectait de braver les magistrats, qui s'empresaient et couraient de tous côtés, pour maintenir ou rétablir l'ordre. On sait que les femmes, en général, du moins les mères de famille et leurs filles, n'y paraissaient jamais. Les magistrats, les généraux d'armée et les prêtres occupaient les premières places, qui s'élevaient par degrés, et en forme d'amphithéâtre, les unes au dessus des autres. Au moment, où la représentation commençait, un silence profond succédait, tout à coup, aux éclats bruyans de la gaieté, qui avait régné jusqu'alors; et dans le même moment on évacuait le parterre, c. a. d. tout l'espace renfermé entre la scène et les premiers spectateurs; et cet espace restait

vuide

*) Fabric. Biblioth. graec. II. pag. 499. Edit. Harl.

vuide pendant tout le tems de la représentation, afin qu'on pût entendre plus distinctement les acteurs.

Au reste, ces représentations n'avaient lieu que dans des fêtes solennelles, c. a. d. trois fois par an, aux trois grandes fêtes de Bacchus, mais chaque fois plusieurs jours de suite. On ne jouait pas non plus une seule pièce, comme chez nous, mais au contraire, plusieurs pièces à la fois. Car la scène, où ces représentations avaient lieu, était en même temps, pour les poètes dramatiques, une arène où ils luttaient entre eux d'art et de génie, et se disputaient la palme qui devait couronner le vainqueur. Chaque auteur avait coutume d'y opposer quatre pièces à son rival de gloire, trois tragédies et une petite pièce, appelée Satyre, d'un genre bouffon, particulier aux Grecs, et qu'on appelait de ce nom, parceque les Satyres y jouaient un rôle principal. Quant aux comédies, on n'en représentait, à la fois, qu'une seule de chaque auteur, et dans la suite Sophocle introduisit le même usage pour la tragédie, de manière que depuis ce temps, on n'opposait plus qu'une seule tragédie d'un poète à celle d'un autre. Dans les fêtes, qui ne duraient qu'un seul jour, on représentait cinq à six pièces, moitié tragédies, moitié comédies; mais on a lieu de croire, qu'aux grandes fêtes de Bacchus, on jouait douze à quinze, et quelquefois, même, un plus grand nombre encore, de pièces. Cette singularité s'explique, en partie, par la grande brièveté des anciennes pièces de théâtre *), en partie, par la circonstance que les représentations théâtrales commençaient le matin, et remplissaient la plus grande partie de la journée. D'ailleurs, chaque pièce se jouait de suite, et sans la moindre interruption entre ses parties ou actes, ces parties étant liées entre elles, de la manière la plus intime, par la présence continuelle du chœur. Dans les intervalles, qui séparaient les différentes pièces, et pendant la représentation, même, les spectateurs prenaient des rafraîchissemens, consistant en vin, en fruits et en pâtisseries. Avant qu'une pièce pût être représentée, il fallait la soumettre à la révision ou censure du premier magistrat, ou Archonte, qui en permettait ou en défendait la représentation. On ignore les lois, qui le guidaient dans cette occasion, et d'après quelles règles il prononçait ses arrêts; mais il y a tout lieu de croire, que sa censure était plutôt une censure poétique et de goût, qu'une censure politique, puisque les poètes, les comiques surtout, attaquaient impunément les institutions les plus sacrées, et les plus

*) De toutes les pièces de l'ancien théâtre grec, qui sont parvenues jusqu'à nous, il n'y en pas une seule, qui contienne deux mille vers; la plupart ne sont que de 1200 à 1500 ou 1600 vers; quelques unes n'offrent pas même ce nombre. La plus longue tragédie grecque fait, à peu près, la moitié d'une tragédie française, et elle remplirait à peine la place d'un seul acte dans telle pièce du théâtre allemand ou anglais.

respectables de l'état ou de la religion, quand ces institutions leur paraissaient dignes de blâme, ou susceptibles de ridicule. Au reste, nous voyons par la circonstance, qu'une fois on n'admit point au concours une pièce de Sophocle, tandis qu'on y reçut celle du très médiocre poète Cratinus, que ces censures, quelle qu'ait été, d'ailleurs, leur nature, n'étaient pas dictées toujours par les règles de l'équité et du goût*). Le prix qu'on décernait à la pièce victorieuse, n'était point donné par suite des applaudissements, souvent arbitraires, de la foule; des juges experts, nommés par les magistrats, dont le nombre montait, tantôt à cinq, tantôt à sept, tantôt à un plus grand nombre, encore, de personnes, et qui s'engageaient par un serment solennel à l'impartialité, la plus rigoureuse, donnaient ce prix**). On ne sera pas étonné, cependant, d'apprendre que l'intrigue et la cabale réussirent, quelquefois, à gagner ou à corrompre, même de tels juges.

Les parties essentielles qui constituaient le drame des Grecs, étaient la fable ou le sujet de la pièce, la diction, les moeurs ou caractères et les décorations. Mais quant à son étendue, les parties constituantes en sont le *Prologue*, qui répond à ce qu'on nomme l'exposition dans le drame moderne, l'*Episode* ou *Narration*, c. a. d. l'intrigue, l'*Epode* ou dénouement et le *Choeur*. Le prologue commençait la pièce, et finissait au premier intermède du choeur; la narration s'étendait depuis le premier jusqu'au dernier intermède, et le dénouement comprenait tout ce qu'on disait après le dernier intermède. Le prologue exposait le sujet de la pièce, quelquefois même le noeud de la pièce commençait à s'y former; l'intrigue, elle-même, se développait dans la narration, et le dénouement amenait la catastrophe. Quant à l'étendue de ces différentes parties, elles n'avaient aucune proportion déterminée entre elles. L'*Oedipe à Colone* de Sophocle p. ex. renferme 1862 vers, dont près de 700 appartiennent au prologue.

La scène ne restait jamais vuide, car elle était remplie par le choeur dans les intermèdes. Le choeur, lui-même, paraissait quelquefois dès la première scène; s'il venait plus tard, il fallait qu'il fût amené d'une manière naturelle, et par quelque motif puisé dans l'intrigue même de la pièce. Dès qu'il s'était montré sur la scène, il ne s'en éloignait plus guère, et si cela arrivait, ce n'était que pour quelques momens, et par des raisons importantes. Le nombre des intermèdes de la pièce c. a. d. des momens, où le choeur remplissait seul la scène, était arbitraire et dépendait de la volonté du poète. Il y en avait ordinairement trois, quatre, cinq, et jusqu'à six, quelquefois aussi

*) Athen. XIV. 9 p. 638. et Casaub. in Athen. p. 573.

***) Plut. in Cim. Lucian in Harmonid. Schol. Aristoph. in av. v. 445.

deux, ou même un seul. L'espace renfermé entre deux intermèdes, était tantôt plus court, tantôt plus long, renfermait, tantôt plusieurs scènes, tantôt une seule. On reconnaissait ces intermèdes par la circonstance que les acteurs, qui composaient le choeur, restaient seuls sur la scène et chantaient tous à la fois. S'il arrivait qu'un des personnages mêmes de la pièce restât sur la scène, il n'était dans toute la force du terme, qu'un personnage muet pendant la durée de l'intermède; jamais le choeur ne lui adressait la parole dans cette occasion, et jamais il n'en attendait de réponse. Le choeur, selon que l'exigeait le sujet de la pièce, était composé d'hommes ou de femmes, de vieillards ou de jeunes gens, de citoyens ou d'esclaves, de prêtres, de soldats etc. Ces personnages avaient quelque rapport, plus ou moins éloigné, au sujet de la pièce; dans la tragédie le choeur était composé de 15, dans la comédie de 24 personnes. Ces personnes étaient toujours d'un rang inférieur à celui des principaux personnages de la pièce. Aucun étranger, aucun habitant d'Athènes, qui n'était pas citoyen de l'état, ne pouvait s'y charger d'un rôle. Les chantres ou acteurs du choeur paraissaient sur la scène, précédés d'un joueur de flûte, qui réglait par ses sons la cadence de leurs pas. Dans la tragédie, où comme vous venez de le voir, ils étaient au nombre de quinze, ils paraissaient quelquefois à la file l'un après l'autre; plus souvent ils entraient rangés sur cinq files, composée chacune de trois personnes; d'autres fois encore sur trois files, de cinq personnes chacune. Dans la comédie le choeur, qui était composé de 24 individus, paraissait en quatre files, de six personnes chacune, ou bien en six files, chacune de quatre personnes.

Dans l'économie même du drame le choeur faisait, en partie, les fonctions d'un personnage de la pièce, en partie il remplissait les intermèdes. Comme personnage de la pièce, il prenait part à l'intrigue, au chant et au dialogue des autres personnages, et alors le Coryphée c. a. d. le chef du choeur, prenait la parole et parlait pour tous les autres, en se servant toujours du singulier, ce qui prouve que la totalité du choeur était regardée comme faisant un seul personnage. Quelquefois il se partageait en deux parties (*ἡμίχοροι*) dont chacune avait son Coryphée, et qui paraissant par des côtés opposés de la scène, se rapportaient, les uns aux autres des circonstances tenant à l'intrigue, ou se communiquaient les sujets de crainte ou d'espérance, qui devaient animer les différens personnages. Ces deux parties du choeur se réunissaient presque toujours, et n'en formaient plus qu'un seul, lorsque le chant prenait la place du dialogue. Les intermèdes, comme nous l'avons dit déjà, étaient remplis par le choeur tout seul; il y chantait ensemble, et le sujet de ses chants étaient des plaintes et des regrets sur les malheurs, attachés à l'humanité, ou des prières aux Dieux, où il implorait

leur secours pour le personnage, auquel il s'intéressait plus particulièrement. Le plus ou le moins d'art du poëte, mettait plus ou moins de rapport entre ces chants isolés et l'intrigue de la pièce. Ces chants de l'intermède, surtout ceux du premier, étaient accompagnés d'une espèce de danse ou de mouvement, réglé par les sons de la flûte, grave et majestueux dans la tragédie, léger et sémillant, ou même grotesque dans la comédie. Au reste les chants du choeur étaient de véritables odes, composées de *Strophes*, d'*Antistrophes* et d'*Epodes* c. a. d. conclusions. Chaque strophe avait son antistrophe, qui lui correspondait exactement, soit par le nombre et la mesure des vers, soit par la nature et la qualité du chant. Pendant le chant, même, de la première strophe, les personnages du choeur exécutaient un mouvement de la droite à la gauche; pendant la première antistrophe, ils revenaient de la gauche à la droite, et l'antistrophe, comme nous venons de le voir, répondant exactement à la strophe, ce second mouvement s'exécutait dans le même espace de temps, précisément, que le premier, et d'après la même mélodie ou le même air de musique, quoique sur des paroles différentes. Alors ils s'arrêtaient, se tournaient du côté des spectateurs, et chantaient sur un autre air, ce qui constituait la troisième partie du chant du choeur, c. a. d. l'*Epode* ou la conclusion, l'application. Si ces chants du choeur étaient bien longs, ces mouvemens étaient plus ou moins répétés, mais toujours avec des mélodies différentes, et sur des paroles différentes.

Le dialogue, dans les drames, était en partie chanté, et alors la poésie, elle-même, y prenait un caractère et une forme lyrique dans les anapestes et autres mesures lyrique; en partie parlé, et alors la diction, sans pourtant devenir jamais prose, se rapprochait le plus du langage de la vie commune, dans des *iambes* quand le dialogue restait calme au milieu de la passion, dans des *trochées* quand il devenait plus vif et plus rapide. Le dialogue chanté mesurait ses sons sur ceux de la flûte, le dialogue parlé sur ceux de la lyre, qui servait en quelque sorte d'appui à la voix, et marquait alternativement la quarte, la quinte et l'octave, pour *accorder* la voix, si je puis me servir de cette expression, ces trois accords ou consonnances paraissant le plus souvent dans le langage ordinaire. Le simple dialogue devait obéir, à la vérité, aux lois générales de la mesure, mais il n'était point enchainé par les règles d'une mesure particulière, et l'acteur parlait tantôt plus vite, tantôt plus lentement.

Les acteurs, eux-mêmes, apprenaient leurs rôles, comme nous avons vu déjà à l'occasion des rhapsodes, sous la direction du poëte ou du chef des choeurs, qui les leur répétait avec les intonations et les modulations de voix nécessaires, jusqu'à ce qu'ils les sussent par coeur, et qui continuait à les exercer ainsi, jusqu'à ce qu'ils répondissent

au degré de perfection qu'on exigeait d'eux. Dans la représentation, même, le chef ou directeur des chœurs marquait la mesure, soit avec les mains, soit avec les pieds, soit de quelque autre manière, et les chœurs du chœur étaient attentifs à tous ses mouvemens pour attraper la véritable mesure.

La mélodie du chœur était toujours simple, et comme elle convenait aux personnages qui le composaient, c. a. d. à des individus d'un rang, ou du moins d'un intérêt inférieur à celui des principaux personnages de la pièce; l'enthousiasme et le sublime des mélodies n'étaient point faits pour lui. Avant que le chant commençât, une ou deux flûtes jouaient une espèce de prélude.

Les décorations de la scène contribuaient aussi, de leur côté, à augmenter l'intérêt de la pièce, et à renforcer l'impression qu'elle faisait sur les spectateurs. Un artiste nommé Agatarque, qui vivait du tems d'Eschyle, en conçut la première idée; et exposa dans un écrit, qu'il publia, les principes qu'il avait suivis dans son travail. Ces premiers essais furent perfectionnés insensiblement dans la suite, tant par les soins des successeurs d'Eschyle, que par les ouvrages d'Anaxagore et de Démocrite sur les règles de la perspective.*) Les décorations, comme cela s'entend, étaient appropriées au caractère de la pièce; tantôt elles représentaient une plaine riante, tantôt un désert affreux, tantôt le rivage de la mer, environné de rochers escarpés et de grottes profondes, tantôt l'aspect d'un camp, près d'une ville assiégée, tantôt celui d'un port rempli de vaisseaux. Ordinairement la scène se passait dans le peristyle ou le vestibule d'un temple, ou d'un palais, qui avait la vue sur la place publique; des deux côtés étaient des rangées de maisons, à travers lesquelles s'ouvraient deux rues principales, dont l'une allait à l'orient, l'autre à l'occident. Les décorations étaient accompagnées de toutes les machines, nécessaires pour exécuter les mouvemens, les changemens et coups de théâtre, indiqués dans la pièce. Maintenant, avant de passer à l'examen détaillé des différentes espèces d'ouvrages dramatiques, qui constituent le théâtre des Grecs, savoir la tragédie, la comédie et la satire ou drame satyrique, faisons précéder encore quelques réflexions générales sur trois objets importans de l'art dramatique, et dont les deux premiers sont particuliers au théâtre ancien, c. a. d. le chœur, les masques, et ce qu'on appelle les trois unités.

Vous avez vu, que le chœur a donné naissance au drame des Grecs, et il s'y est toujours conservé, du moins dans la tragédie. Mais quoique la liaison, qu'il avoit avec la pièce, fût ainsi, dans son origine, une liaison accidentelle, cependant

*) Vitruve pref. Schol. sur la vie de Sophocle.

non seulement le talent des poètes, sut en faire dans la suite une partie essentielle du drame, et rendre plus nécessaire et plus intime cette liaison matérielle; mais dans la conception générale du drame, telle qu'elle était née dans l'esprit des Grecs, cet esprit si attentif à toutes les convenances, les plus délicates de l'art, le chœur était devenu un moyen de faire du drame même, un ouvrage de l'art, parfait, fini et achevé, en lui-même, existant seul et pour lui, et sans aucun rapport à ce qui se passe hors de lui, c. a. d. à des spectateurs. Dans le drame moderne, les discours et les actions des personnages n'ont une signification et une valeur, ils ne s'expliquent, même, que par la présence de spectateurs, et qu'autant qu'ils sont supposés être regardés ou écoutés par eux. Dans le drame des Grecs, au contraire, le chœur tient dans la pièce même la place des spectateurs; les discours et les actions des personnages y ont de la signification, de l'intérêt et de la vie, indépendamment de ces derniers; car les personnages n'y parlent et n'y agissent pas sans témoins; le chœur est là, le chœur les regarde et les écoute. Le chœur peut être considéré, en même tems, et comme se trouvant hors de la pièce, parcequ'il ne partage point le sort et les malheurs des principaux personnages, et comme présent à l'action par le vif intérêt qu'il y prend; mais il y est présent, en effet, et non point en idée; c'est le miroir, où viennent se réfléchir tous les sentimens, toutes les passions, qui animent et agitent, tour à tour, les personnages de la pièce; mais elles viennent s'y réfléchir de la manière la plus vive et la plus animée, car ce sont des spectateurs qui assistent à l'événement, même, et non point à une simple représentation. Mais, d'un autre côté, les véritables spectateurs de la pièce, même, ne recevant que par le moyen et l'intermédiaire du chœur toutes les impressions que le drame fait naître, et les recevant à travers un prisme, qui en brise et en affaiblit la trop grande vivacité, qui les purifie, en quelque sorte, de tout mélange de réalité grossière, le plaisir qu'ils éprouvent en devient plus calme, plus pur, en un mot, plus poétique. Considéré en lui-même, et comme production de l'art, le drame ancien est donc, sans contredit, un ouvrage plus parfait, plus fini, plus achevé que le drame moderne, et il l'est par la seule présence du chœur. Cette présence du chœur a été aussi la principale sauvegarde de la dignité et de la majesté de l'action tragique, et ce qui l'a surtout empêché de descendre à ce que les modernes appellent le drame larmoyant ou la tragédie bourgeoise; car la présence continuelle du chœur exigeait, pour ne point choquer la vraisemblance, que l'action se passât toujours en public, et fût fondée, par conséquent, sur quelque grand intérêt, sans pouvoir descendre jamais aux petits intérêts de famille, ni aux détails et aux aventures de la vie bourgeoise. C'est peut-être une raison pour laquelle Euripide, qui néglige souvent cette vraisemblance

dans la manière, dont il fait agir le choeur dans plusieurs de ses pièces, dans son Hippolyte p. ex. semble descendre quelquefois à la manière et au ton du simple drame.*)

Une chose que des juges modernes de l'art comprennent beaucoup moins encore que la présence du choeur, ce sont les masques dont le visage des acteurs était couvert. Deux choses nous choquent surtout dans cette coutume; d'abord la difficulté qu'on doit avoir éprouvée à entendre distinctement l'acteur, en second lieu, l'impossibilité d'exprimer sur le visage les passions qui devaient animer les personnages. Et d'abord, quant à la première de ces objections, je réponds qu'il y avait ordinairement une espèce de porte-voix, adapté à l'ouverture de ces masques, lequel répondait à la bouche; mesure qui était même devenue nécessaire, pour se faire entendre dans des théâtres aussi vastes que ceux des anciens. La seconde objection, je parle de l'expression des passions dans les traits du visage, est beaucoup plus spécieuse; mais je crois, pour ma part, que les Grecs ne voulaient point d'une pareille expression. En effet, s'il est vrai que la perfection des beaux arts, en général, et de la poésie en particulier, consiste dans l'équilibre parfait entre l'idéal et le naturel, il est tout aussi vrai qu'il doit y avoir des genres et des parties de l'art, où il est plus facile de rompre cet équilibre et où, par conséquent, l'artiste doit être sans cesse sur ses gardes contre une pareille rupture. Les Grecs semblent avoir senti plus qu'aucun autre peuple ces bornes délicates, qui séparent l'idéal du naturel. Nous en avons des exemples frappans dans les chefs-d'oeuvre de leur sculpture, qui sont parvenus jusqu'à nous; telle est p. ex. cette attention scrupuleuse et si bien raisonnée, de ne point exprimer la prunelle dans les yeux de leurs statues, née certainement de la crainte de passer les limites de

*) On voit par cette exposition de la nature et des fonctions du choeur dans le drame des anciens, à quel point il diffère des *choeurs* de nos opéras, et même de ceux de quelques célèbres tragédies modernes, telles qu'Esther et Athalie. Schiller s'exprime, à cet égard, avec son énergie ordinaire, dans la préface de sa tragédie de la Fiancée de Messine (*die Braut von Messina*). On sait que cet illustre poète introduisit dans la même tragédie le choeur des anciens, et entreprit de lui rendre son premier éclat, et toute son importance dramatique. Il l'a fait d'une manière digne de son talent supérieur; depuis que ce choeur a disparu de la scène tragique, aucun poète, sans contredit, ne l'y a fait remonter avec un succès aussi brillant, que celui obtenu par Schiller. Mais ce dernier se trompe, lorsque dans la préface que je viens de citer, il assure que depuis le déclin du théâtre ancien, personne, excepté lui-même, n'a songé à ramener sur la scène le choeur, tel qu'il était constitué dans le drame des Grecs. Tous les poètes tragiques italiens du seizième siècle, le Trissin, Rucellai, l'Alamanni, le Dolce, et tant d'autres, le Tasse, lui-même, dans sa tragédie de Torrismondo, ont introduit le choeur dans leurs drames, et l'ont fait agir de la même manière, absolument, que les anciens Grecs, et Schiller de nos jours, c. a. d. comme personnage individuel et idéal de la pièce. Les poètes français du même siècle, Jodelle et ceux de ses amis, faisant partie de la fameuse Pléiade, qui composèrent des ouvrages dramatiques, suivirent en cela, comme en tant d'autres choses, l'exemple de ces Italiens, se montrant, comme eux, imitateurs fidèles mais serviles des Grecs.

l'idéal. Cette crainte semble aussi les avoir animés dans la représentation de leurs drames. De tous les genres de poésie, le genre dramatique est sans contredit celui, où tout se passant en action sous les yeux du spectateur, tout tendant par lui-même vers le naturel plus que vers l'idéal, les limites entre l'idéal et le naturel peuvent être passées le plus facilement. Aussi les Grecs ont ils éloigné avec soin tout ce qui pouvait rappeler à l'esprit cette réalité dans leurs drames; tout y étant idéal, ils voulaient que les personnages de la pièce le fussent aussi; de là le cothurne et les longues robes qui les élevaient au dessus de la taille humaine, de là aussi le masque qui couvrait leur visage, et sur lequel les spectateurs ne cherchaient point une expression de passions, qui paraissait rebutante à leur goût délicat, et qui aurait substitué trop ouvertement à l'idéal la réalité la plus grossière et la plus directe.

Disons un mot, maintenant, des trois unités, devenues si fameuses depuis, et vulgairement nommées unités d'Aristote. Ce n'est pas, ici, le moment de discuter les théories dramatiques, que les modernes, nommément les Français ont fondées sur elles; théories qui, selon qu'elles ont été ou attaquées et repoussées par les uns, ou adoptées et défendues par les autres, ont contribué le plus, soit par leur présence, soit même par leur absence, à faire naître et établir les deux systèmes dramatiques, si opposés entre eux, qui depuis la renaissance des lettres se sont partagé les théâtres modernes. Il nous suffit, pour le moment, de rétablir des faits, relatifs à la tragédie grecque, et qui ont été ou défigurés, ou faussement représentés, même dans des ouvrages, écrits sur l'art dramatique. Et ici commençons par écarter une erreur, dans laquelle on tombe assez fréquemment, et qui consiste à croire, que cette doctrine des trois unités, a été imaginée et recommandée par Aristote, que les poètes tragiques de sa nation auraient consulté et suivi, comme un oracle du goût, selon les uns, ou dont ils auraient négligé les préceptes et méprisé les conseils, selon les autres. Mais comment Aristote aurait-il pu exercer la moindre influence sur le théâtre grec, du moins sur les trois grands maîtres de la scène, lui qui vécut, à peu près, cent ans après eux?*) Ce sont, au contraire, les lois générales, les règles nécessaires et fondamentales de l'art, observées par ces poètes, qu'Aristote a recueillies et consignées dans sa poétique. En effet la doctrine dramatique, enseignée par le philosophe de Stagire, a été tirée, tout entière, et en quelque sorte, abstraite des ouvrages d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Il en est de même, absolument, de la règle des trois unités;

*) Aristote naquit vers l'an 384 avant J. C. et Euripide, le dernier et le plus jeune des trois tragiques grecs vers l'année 479 de la même ère.

tés; et quoiqu'Aristote ne parle, en termes exprès, que de la première de ces unités, celle de l'action ou du sujet de la pièce, il n'en est pas moins vrai que les deux autres, aussi, c. a. d. l'unité de lieu, et l'unité de temps, ont été constamment observées par les poètes tragiques grecs; c'est un fait incontestable, que l'ignorance ou la mauvaise foi, seules, ont pu nier ou révoquer en doute. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire avec attention quelques uns des ouvrages, mêmes, des trois poètes que je viens de nommer. Mais il y a plus; si l'on réfléchit sur la nature et l'économie du drame grec, telles qu'elles ont été décrites plus haut, on se convaincra facilement qu'il était impossible, que ces lois des unités ne fussent pas observées par les poètes tragiques, puisqu'il ne dépendait pas d'eux de s'y soustraire. Et cette nécessité, où ils se trouvaient d'y obéir, ils la subissaient par suite de l'état de permanence du chœur, à compter du moment où il entrait en scène, ce qui avait toujours lieu, ou dès le commencement de la pièce, ou immédiatement après le prologue c. a. d. l'exposition. En effet, le poète pouvait-il avoir même l'idée d'un changement de lieu, gêné, arrêté, comme il l'était, par la présence d'un chœur, constitué comme celui de la tragédie grecque, et qui fixait invariablement la scène dans l'endroit où il paraissait.)*

Quant à la loi de l'unité de temps, l'observation en était également nécessaire, elle était un devoir, également indispensable pour le poète; et cette nécessité n'était qu'une conséquence de celle, qui commandait l'unité de lieu. En effet la durée de la présence de plusieurs personnes, assemblées dans un endroit qu'elles ne quittent plus, pouvait-elle être bien longue? Pouvait-elle atteindre, même, les vingt-quatre heures, fixées par les critiques français? Je ne le pense pas. Aussi, dans la plupart des tragédies grecques, le temps qu'ont duré les événemens, mêmes, qui en forment le sujet, n'excède-t-il pas du tout, ou n'excède-t-il pas beaucoup celui qui est nécessaire pour leur représentation sur la scène. Ce n'est que dans les intervalles, qui séparent les différentes parties ou actes de la pièce, et qui sont remplies par les intermèdes du chœur, que le poète réclame quelquefois le secours de l'imagination du spectateur, et lui demande

*) Des trente deux tragédies grecques, qui sont parvenues jusqu'à nous, il n'y en a que deux, où cette unité de lieu n'ait pas été strictement observée. L'exception est donc à la règle, dans la proportion de deux à trente-deux. Ces deux pièces sont les Euménides d'Eschyle et l'Ajax de Sophocle. La violation de la règle est manifeste et considérable dans la première; la scène y est transférée de Delphes à Athènes. Il paraît qu'un changement pareil a lieu aussi dans la tragédie d'Ajax, quoiqu'il ne soit pas clairement indiqué dans la pièce et que, par conséquent, la réalité en puisse être contestée. En tout cas, ce changement de scène est peu considérable; il n'a lieu que pour un très court espace de temps, et il est renfermé dans les limites d'un espace, qui ne peut pas avoir été très grand, quelque étendue qu'on veuille lui supposer.

d'attacher au temps, qu'embrassent ces intervalles, une durée plus considérable que celle que la représentation exige.*)

La Tragédie. Thespis, Phrynique, Eschyle.

Ce mot tragédie signifie proprement chant du bouc**), soit parcequ'on accordait un bouc pour prix à celui qui avait composé ou chanté la meilleure pièce, soit parcequ'on avait coutume d'immoler cet animal à Bacchus. Car on a vu, plus haut, que la poésie dramatique, en général, et la tragédie en particulier, ont pris leur origine dans les fêtes de Bacchus, et dans les hymnes ou dithyrambes, composés à sa gloire, que l'on chantait devant le peuple assemblé. Les traces de cette origine de la tragédie ne s'y sont jamais entièrement effacées. L'esprit, qui anime le choeur, cette partie essentielle du drame grec, et le ton qui y règne, nous rappellent sans cesse cet hymne ou dithyrambe, plein d'enthousiasme, qui dans l'origine était indépendant de l'intrigue théâtrale, et qui dans la suite fut réuni avec elle et en forma une partie. On retrouve même dans le drame grec, pris dans sa plus grande perfection, quelques légères traces de la méthode, employée dans les premiers essais de l'art, de faire représenter toute la pièce par un seul acteur; on les retrouve, en partie dans le prologue, en partie dans la manière dont s'annoncent les personnages qui arrivent sur la scène. Quant au chant et à la danse, dont la représentation des tragédies était toujours accompagnée, ils y restèrent constamment attachés, tant qu'il fut question d'une tragédie grecque.

J'ai dit déjà, que de tout temps on a longuement et vainement disputé sur l'invention de la tragédie. J'ai dit encore, que si l'on distingue entre l'invention, amenée par le hasard, née pour ainsi dire d'elle-même, insensiblement, et par la nature même de la chose, et celle qui est le produit et le résultat des efforts et des soins de l'art, on ne saurait disputer à Thespis la gloire de la véritable invention. Ce chantre

*) On sent, que dans un pareil système dramatique, le manque d'art ou la négligence du poète peut le faire tomber facilement dans de grandes contradictions, et même dans des absurdités. Cela arrive à Euripide. C'est ainsi, que dans sa tragédie *d'Andromaque*, Oreste paraît, au quatrième acte, sur la scène qui a lieu en Epire, il part à la fin du même acte, se rend à Delphes où il tue Pyrrhus, et au cinquième acte un messager vient annoncer la mort de ce prince et en raconter les détails.

**) Des mots grecs *τράγος* le bouc et *ᾠδή* le chant.

ou poète, qui vivait dans le siècle de Solon et de Pisistrate, traversait l'Attique sur un char, et à la tête d'une troupe d'acteurs, s'il est permis de se servir de cette expression; et monté sur le même char, il faisait profession d'amuser par un spectacle nouveau le peuple, assemblé aux fêtes de Bacchus. Il avait observé, que dans ces fêtes, l'on interrompait quelquefois le chant des hymnes sacrés, et que l'un des chantres montait sur des tréteaux, et entraînait dans une espèce de dialogue avec les autres chantres, qui formaient le chœur, dialogue, qui roulait également sur la grandeur et les exploits de Bacchus. Cette circonstance fit naître à Thespis l'idée, d'embellir et de varier ses propres représentations, en y introduisant un personnage, qui occupât la scène alternativement avec le chœur, et qui amusât l'assemblée par de simples récits qu'il chantait ou déclamaient dans les intervalles, qui n'étaient point remplis par le chœur. Au reste nous ne saurions juger de ce que Thespis a fait pour les progrès de l'art dramatique, car non seulement il ne nous est pas parvenu le plus petit fragment de ses ouvrages, mais nous ignorons même absolument quelle était la forme et l'économie de ses drames. Tout ce que nous pouvons deviner, c'est que les sujets en étaient sérieux. Le disciple et premier successeur de Thespis fut *Phrynique*; *) mais il paraît que ce dernier s'est arrêté à l'invention de son maître, et qu'il n'y a rien ajouté du sien.

Il était réservé à Eschyle de devenir dans un sens plus relevé le second et véritable créateur de la tragédie, et de la mettre dans le seul et véritable chemin, où elle pût parvenir à la perfection. Ce poète, qu'on doit regarder comme le père de tous les théâtres, anciens et modernes, était né à Eleusis de parens distingués. Son père s'appelait Euphorion. Dès son enfance il s'appliqua à la lecture des poètes des siècles héroïques, et y puisa de la nourriture pour son ame ardente, élevée et

*) Il était natif d'Athènes, et fils d'un certain Polyphradmon. On prétend qu'il introduisit dans ses pièces des rôles de femmes, ce que Thespis n'avait point fait (Schol. in Thesmoph. Aristoph. Suid. in *ῥῥύνη*.) Au reste il est certain qu'il vécut avant Eschyle (Arist. Schol. in Ran.) Suidas et d'autres font mention d'un grand nombre de ses pièces. Themistocle ayant été chargé par sa tribu de veiller à la représentation des pièces de théâtre, Phrynique présenta pour le concours un de ses drames, reçut le prix et vit son nom placé à côté de celui du vainqueur de Salamine, sur la table de marbre. Cela arriva dans la 1. année de la LXXV. Oly. 476 av. J.C. quatre ans après la bataille de Salamine (Plut. Themist.) Les Anciens font surtout mention d'une tragédie qu'il composa sur la prise de Milet par les Perses, et qui à la représentation fit l'impression la plus vive sur les spectateurs. On le condamna pour cette raison, même, à une amende de 1000 drachmes (225 écus) parcequ'il avait peint avec des couleurs trop vives, des malheurs dont les Athéniens étaient en partie la cause, et qu'ils auraient pu empêcher (Hérod. VI. 21.). Au reste il ne faut pas confondre Phrynique avec un poète comique du même nom, et qui vivait quelque temps après lui, c. a. d. Olym. 76. v. Fabric. Biblioth. graec. p. 316 et 483 et suiv.

pleine d'énergie. Dans sa première jeunesse il se distingua par sa valeur aux journées de Marathon, de Salamine et de Platée. Il n'était pas seulement poète; il était aussi acteur, et au rapport des anciens, il l'était avec un très grand succès dans la représentation de ses propres pièces. Un jour il fut accusé à Athènes d'avoir révélé les mystères d'Eleusis, dans quelques unes de ses pièces, et ce ne fut qu'avec peine qu'il échappa au supplice de la mort dont il était menacé.*) Cependant il pardonna à ses concitoyens le danger qu'il avait pensé courir au milieu d'eux, mais il ne put leur pardonner un affront qu'il essuya bientôt après; il vit passer le prix, qu'il avait brigué, à un de ses rivaux en poésie, au jeune Sophocle. Plein de chagrin de se voir vaincu dans un art, qu'il avait exercé si longtemps avec gloire, il quitta le séjour d'Athènes, et se retira en Sicile auprès du Roi Hiéron, le protecteur de Simonide et de Pindare, et qui devint aussi le sien. Il y mourut, comblé d'honneurs et de bienfaits dans la 70. année de sa vie, 456 av. J. C. Tout le monde connaît la manière extraordinaire, dont on prétend qu'il finit ses jours. Il était assis au pied d'un rocher; un aigle, qui avait enlevé une tortue, ne pouvant se rendre maître de sa proie, s'avisa de la laisser tomber sur le rocher pour y briser son écaille; mais la tortue tomba sur la tête d'Eschyle et le tua. Longtemps auparavant un oracle lui avait prédit, qu'il mourrait frappé d'un trait venu du ciel. Voilà les principales circonstances de la vie d'Eschyle. Les Athéniens révèrent et chérissent également sa mémoire; ils firent même un décret après sa mort, par lequel on accordait une somme considérable en or aux poètes, qui voudraient représenter les pièces d'Eschyle. C'est ainsi qu'il fut vainqueur plus d'une fois après sa mort, il l'avait été treize fois pendant sa vie. Outre plusieurs drames satyriques, Eschyle avait composé 75, selon d'autres 90 tragédies, dont nous ne possédons plus que sept, savoir :

*Prométhée enchaîné.****) Dans cette pièce de Prométhée, Eschyle nous transporte dans les temps les plus reculés de l'ancienne mythologie, au milieu des querelles entre les Dieux anciens ou Titans, et les Dieux modernes, à la tête desquels se trouvait Jupiter. Le caractère de Prométhée, bravant le maître tout-puissant des Dieux, le défiant, et pro-

*) Arist. de mor. 3. c. 2. t. 2. p. 29. Ael. Var. Hist. 5. 19.

**) Eschyle avait fait trois pièces, qui portaient le nom de Prométhée, c. a. d. Prométhée enlevant la flamme céleste Prométhée, enchaîné au Caucase, et Prométhée délivré. Il est évident que ces trois pièces formaient une suite; mais, en même temps, nous voyons par celle des trois, qui nous reste, que chacune d'elles faisait un tout complet, et pouvait fort bien subsister séparément, sans avoir besoin des autres pour être pleinement entendue, contre le sentiment de quelques critiques modernes, qui semblent insinuer le contraire.

voquant la foudre qui doit l'écraser, est une des conceptions les plus grandes, les plus hardies et les plus véritablement sublimes, qui soient jamais sorties de la tête d'aucun poète.

Les sept chefs contre Thèbes dont le sujet, souvent traité, est la querelle d'Étéocle et de Polynice, et le siège de Thèbes, qui en fut la suite. Cette pièce se distingue, également, par le sublime des sentimens et la mâle vigueur des caractères, tant de ceux que le poète a mis en action, que de ceux qu'il a esquissés, mais à grands traits, et d'un pinceau ferme et vigoureux, dans la belle scène où Étéocle nomme au messager, qui vient lui annoncer les dispositions, faites par l'ennemi, les chefs qu'il va opposer, lui-même, à ces fameux *sept* qui se préparent à attaquer Thèbes sur sept points différens. La diction en est mâle, pleine d'énergie et de force; il y règne, d'un bout à l'autre, une harmonie sauvage et guerrière, qui fait un heureux contraste avec le ton plaintif du chœur, composé de femmes Thébaines, qui expriment tour à tour, leurs craintes et leurs espérances.

Les Perses, pièce faite évidemment à la gloire des Athéniens, vainqueurs à Marathon et à Salamine. Elle roule tout entière sur la consternation, que cause dans la capitale et le palais de Xerxès, la nouvelle de la défaite de sa flotte et de son armée; l'ombre de Darius, évoquée de sa tombe, y paraît sur le bruit de tant de désastres, et Xerxès, lui-même, qui arrive vers la fin de la pièce, confirme par la tristesse de son maintien, et par la douleur profonde, qui règne dans ses plaintes, les nouvelles les plus terribles des malheurs, qui ont accablé la Perse, et des pertes sans nombre qu'elle a souffertes.

Agamemnon. Le roi des rois, de retour dans sa patrie, couvert de gloire et d'honneurs, y succombe, dans tout l'éclat de sa fortune, et au sein même de sa famille, sous les coups d'une femme infidèle, et d'un parent perfide (Egisthe) qui venge sur le fils l'horrible attentat, commis par le père contre son propre père Thyeste. Le sujet de cette pièce d'Eschyle est, comme on voit, éminemment tragique; aussi passe-t-elle pour une des plus belles de ce poète; mais de toutes celles, qui nous restent, c'est, sans contredit, celle qui est le plus remplie d'obscurité, surtout dans le rôle de Cassandre, qui avec l'enthousiasme prophétique du langage d'une Pythie, en respire tous les détours inintelligibles et toute la profonde obscurité.

Les Choéphores, c. a. d. les porteuses ou feseuses de libations sur les tombeaux. C'est absolument le sujet d'Electre, traité par tant de poètes, anciens et modernes, et parmi eux, par les trois grands maîtres de la scène tragique grecque. Clytemnestre y est tuée par son fils Oreste, qui pour obéir à l'oracle immole sa mère aux manes de son père.

Les *Euménides*. Cette pièce est en quelque sorte, une suite ou continuation des Choéphores. Oreste poursuivi par les Furies, que l'ombre sanglante de Clytemnestre excite à la vengeance, et à la punition de l'assassin, s'est réfugié dans le temple de Delphes pour invoquer le secours du Dieu, qui lui a conseillé expressément le meurtre de sa mère, qu'il lui a fait envisager comme un acte de justice. C'est une des pièces d'Eschyle, où le génie de ce poète paraît dans toute sa vigueur, et dans toute sa force tragique. Le spectacle en est un des plus imposans, des plus sublimes et des plus profondément tragiques, mais en même tems des plus sombres et des plus effrayans, qu'on puisse offrir aux yeux des spectateurs. La scène représente le vestibule du temple de Delphes. A l'ouverture du théâtre on voit, d'un côté, Oreste, armé encore de l'épée dont il a tué sa mère, et portant sur sa personne et dans ses traits les marques de l'attentat qu'il a commis, et l'expression de l'horrible angoisse qu'il souffre sans relâche; de l'autre, on aperçoit les Furies qui l'ont poursuivi jusque dans ce lieu sacré, et qui ne l'ont jamais perdu de vue. Vaincues, pour un moment, par le sommeil, elles n'ont point lâché leur proie; elles se sont couchées autour d'Oreste, et quoiqu'endormies, elles semblent le garder encore. Il attend avec frayeur le moment de leur réveil, et le renouvellement de son supplice. Tout à coup Apollon paraît; cette apparition céleste, aussi douce et sereine que grande et majestueuse, fait le contraste le plus sublime avec le groupe sombre et effrayant des Furies; la terreur vraiment tragique, qui règne dans tout ce tableau, en est adoucie autant qu'il est nécessaire, le sublime en est encore augmenté; c'est une lumière vive et soudaine, qui en produisant le clair obscur le plus frappant, le plus merveilleux, diminue la force de l'émotion, qui aurait pu dégénérer en horreur, et rassure les coeurs par la présence consolante du plus aimable, et en même temps, d'un des plus puissans des Dieux. L'espérance renaît dans le coeur d'Oreste; il somme Apollon de tenir sa parole, et de le délivrer des suites d'un attentat qu'il lui a commandé lui-même. Le Dieu lui renouvelle la promesse solennelle de ne point l'abandonner; il lui ordonne, en même tems, de profiter du court sommeil des Furies, et d'aller à Athènes se soumettre au jugement de l'Aréopage. Hâte-toi donc, de fuir, lui dit-il; les terribles Déeses, qui te poursuivent, y seront bientôt après toi; elles sauront t'atteindre, soit que tu traverses les flots de la mer, soit que tu diriges ta course à travers les plaines de la terre ferme. Oreste obéit aux ordres du Dieu, et s'enfuit d'un pied rapide. Apollon, lui-même, rentre dans le sanctuaire. Les Furies restées seules, l'ombre sanglante de Clytemnestre s'élève de dessous terre, et paraît au milieu d'elles; avec des accens terribles, qui respirent la fureur et l'esprit de vengeance, elle les éveille et leur repro-

che leur paresse. Le chœur des Furies se réveille lentement et par degrés; il fait entendre d'abord, dans le sommeil, des sons inarticulés, un murmure confus, des soupirs étouffés qui inspirent la terreur; bientôt il se réveille, tout à fait, il s'anime, il s'excite à la vengeance, et ses cris effrayans font retentir le temple. Apollon paraît encore; d'une voix imposante, il leur ordonne de s'éloigner de son sanctuaire, et les menace de sa colère, si elles refusent de lui obéir. Les Euménides lui font observer, qu'il s'oppose à la justice éternelle en voulant leur dérober le coupable. Le Dieu répond que c'est lui qui a ordonné le meurtre; que le sang ne pouvait être lavé que par le sang; qu'il fallait cet exemple terrible pour arrêter les désordres, qui naîtraient parmi les hommes, si la violation de la plus ancienne, de la plus naturelle de toutes les institutions, institution commune aux Dieux et aux hommes, et que Clytemnestre avait violée d'une manière si odieuse, était restée impunie. Le Dieu finit en protestant qu'il sauvera Oreste. Ici le théâtre change, exemple unique chez les Grecs; la scène est transportée à Athènes; Oreste y est arrivé, et implore le secours de Minerve, les Furies arrivent bientôt à leur tour; leur cause et celle d'Oreste sont examinées, et ce dernier est absous. Au reste cette pièce, ainsi qu'un grand nombre d'autres tragédies grecques, est entièrement consacrée à la gloire des Athéniens.

Les Suppliantes sont la septième et dernière tragédie d'Eschyle. L'histoire des Danaïdes, qui viennent chercher un asyle à Argos après le meurtre de leurs époux, en fait le sujet.

Eschyle tira la tragédie de l'état d'imperfection où elle était avant lui, et il l'éleva, tout seul et tout d'un coup, à un degré de perfection vraiment étonnant. Pour la forme et l'économie générale, le drame tragique est resté chez les anciens, et a été adopté par les modernes, tel qu'il avait été conçu et exécuté par ce poète. Ce fut lui qui inventa proprement le dialogue, en faisant paraître à la fois sur la scène deux, trois, ou même quatre personnages. Un de ces personnages devint le héros principal de la pièce, et il attirait principalement sur lui l'attention de l'assemblée. Au lieu de la lie dont les acteurs se barbouillaient le visage avant lui, il leur donna un masque, il les exhaussa sur des cothurnes, et les couvrit de longues robes traînantes; ce qui élevait leur taille au dessus de la taille ordinaire. Le chœur dès lors ne joua plus qu'un rôle subordonné, quoiqu'il faille avouer que dans la plupart de ses tragédies, il est encore d'une étendue disproportionnée au reste de la pièce. Quant au caractère de sa poésie, on peut regarder Eschyle comme le Phidias ou le Michel-Ange de la poésie tragique; il l'est par la grandeur de ses conceptions, par le sublime de ses idées, et par la fierté énergique avec laquelle il dessine les caractères de ses person-

nages. Mais ces mêmes qualités dégénèrent, chez lui, en défauts dans ce qui fait le coloris de la poésie, c. a. d. dans la diction. On n'y cherche point l'élégance et la grâce; son ton n'en est pas susceptible; mais, il le faut avouer, la grandeur des idées y est souvent outrée et gigantesque, et par conséquent froide; le sublime y dégénère en hyperbole, l'énergie et la force y deviennent enflure, y tiennent de la dureté. Son esprit, naturellement élevé et grand, était rempli de tout ce que les temps héroïques ont d'éclatant et de sublime; mais à force de ne vouloir que cet ancien et de mépriser tout ce qui avait l'apparence du moderne, il manque souvent de naturel et de vérité, et l'étude et l'apprêt deviennent apparents dans ses caractères, et dans le langage qu'il fait tenir à ses personnages. Ce n'est plus la simplicité vraie et naïve, et coulant de source, qui brille partout dans les poésies d'Homère, c'est une affectation de simplicité et même de dureté, dont on s'aperçoit d'abord qu'elle n'est point naturelle à ces personnages, mais qu'ils la tiennent d'un dessein, d'une intention particulière du poète. Homère, plus ancien que lui, est toujours naturel et vrai, parceque ses poésies portent l'expression naïve et éloignée de tout artifice, de l'esprit et des moeurs de son siècle; les conceptions d'Eschyle manquent souvent de cette vérité, parcequ'il les avait puisées dans un siècle qui n'était pas le sien, et les avait outrées dans son esprit ardent et tourné à l'enthousiasme. Mais si son génie s'égaré quelquefois, et cesse d'être naturel, à force de vouloir produire le grand et l'extraordinaire, il ne s'abaisse pas non plus aux petits moyens, et n'embrasse jamais les petits intérêts; et sous ce rapport, ses ouvrages et ceux d'Euripide forment les deux pôles opposés de la tragédie grecque.

S o p h o c l e .

Eschyle régnait seul sur la scène tragique, lorsqu'un jeune homme osa former le projet de lui disputer le premier rang. Ce jeune homme était Sophocle. Il était natif de Colone, bourg de l'Attique; son père, qui était d'une famille distinguée, se nommait Sophile, selon les uns, et Théophile ou Diphile, selon les autres. On fixe avec beaucoup de vraisemblance la seconde année de la 71 Olympiade, (494 av. J. C.) comme l'année de sa naissance. Il vit le jour trente et un ans après Eschyle, et quinze ans avant Euripide; il disputa souvent la victoire à l'un et à l'autre de ces deux poètes. Son maître dans la musique et dans la danse fut Lampros; Eschyle lui servit de premier modèle dans la poésie. Après la bataille de Salamine, il se trouva
à la

à la tête d'un choeur de jeunes gens, qui chantaient des hymnes de victoire, autour du trophée qu'on avait érigé, et il fit naître une admiration générale par la beauté de sa figure et les sons ravissans de sa lyre. Dans un âge plus avancé, on lui confia dans différentes occasions les emplois les plus importans, soit civils, soit militaires. C'est ainsi que quelques années avant la guerre du Péloponèse, il commanda conjointement avec Périclès une expédition contre l'île de Samos. Il avait vingt-cinq ans (Olymp. 77. 2.) lorsqu'il osa lutter comme poète contre Eschyle, qui jusqu'alors avait été seul en possession de la scène tragique. Après la représentation des pièces, le théâtre retentit des cris redoublés et toujours renaissans des spectateurs, divisés d'opinion, et prenant parti pour l'un ou pour l'autre des deux poètes; et le premier Archonte, en sa qualité de président de l'assemblée, ne fut pas en état de faire élire par le sort les juges qui devaient décider du prix. Dans ce moment les dix généraux de la République, le fameux Cimon à leur tête, paraissent sur la scène pour faire les libations ordinaires à l'autel de Bacchus. Leur présence, et la solennité de leur action fit cesser le bruit; l'Archonte les choisit eux-mêmes pour juges de la victoire, et la pluralité des suffrages fit donner le prix à Sophocle. Il remporta depuis plus de vingt fois encore de semblables victoires. A l'âge de 80 ans, sa constance fut mise à une épreuve terrible par l'ingratitude de son fils Iophon. Cet enfant dénaturé, osa accuser son père de n'être plus en état, par faiblesse d'esprit, de gouverner sa maison et d'administrer lui-même ses biens; mais Sophocle se contenta de lire aux juges sa tragédie d'Oedipe à Colone qu'il venait de finir, et cette lecture fit voir clairement et prouva sans réplique l'absurdité de l'accusation, qu'on avait osé intenter contre lui; les acclamations devinrent générales, et après que tous ses droits de citoyen lui eurent été pleinement confirmés, il fut reconduit chez lui en triomphe par tous les assistans. Il mourut dans sa 91. année, (Ol. 93. 3. 405 av. J. C.) dans l'entière et pleine jouissance de sa gloire. Les uns attribuent sa mort à un grain de raisin encore vert qu'il avait avalé, et qui l'étouffa en s'arrêtant dans son gosier. D'autres racontent, que voulant réciter certains vers de sa tragédie d'Antigone, dont la structure particulière exigeait des efforts de voix soutenus, la voix lui manqua avec la vie. D'autres encore nous rapportent qu'il mourut subitement de joie, en apprenant qu'une de ses pièces avait été couronnée.

Sophocle est éminemment du petit nombre de poètes, qui se distinguèrent autant par la beauté et l'amabilité de leur caractère, que par la grandeur de leur génie, et qui en commandant l'admiration de leurs contemporains, méritèrent en même temps leur bienveillance et leur amour. Les grâces de son esprit, la douceur de son caractère et la sérénité de son ame, lui attiraient l'amour et la bienveillance

D

des hommes, et le faisaient chérir, c'est ainsi qu'on se plaisait à le dire, des Dieux eux-mêmes. L'envie même, que devait exciter la supériorité de son génie et l'éclat de ses triomphes, semble pourtant l'avoir épargné; du moins ne trouve-t-on pas, qu'il ait eu des ennemis, et l'on sait qu'il avait un grand nombre d'amis, qui lui restèrent tous attachés jusqu'à sa mort. Plusieurs rois s'efforcèrent de l'attirer à leur cour, mais ce fut toujours inutilement; l'amour qui l'animait pour sa patrie lui fit constamment rejeter toutes les propositions de cette nature. On prétend, que dans sa jeunesse il se laissa entraîner souvent à la passion de l'amour; mais il ne murmura pas non plus, lorsque dans un âge plus avancé il se vit forcé de renoncer à ses plaisirs*). Finissons cette esquisse de sa vie par un dernier trait, trait touchant, et qui prouve plus que tout le reste, l'aimable simplicité de son caractère et la beauté de son ame. Euripide qui avait été son rival de gloire, et qui plus d'une fois s'était obstiné à lui disputer celle qu'il avait si justement méritée, étant mort quelque tems avant lui, Sophocle se montra publiquement en habits de deuil, partagea sincèrement la douleur des Athéniens, et ne souffrit point que les acteurs, qui représentaient alors une de ses pièces, parussent sur la scène couronnés de fleurs. Dans sa première jeunesse il s'était appliqué à la poésie lyrique, mais bientôt son génie le fit entrer, de lui-même, dans une carrière plus vaste et plus digne de son rare talent, et les premiers succès qu'il obtint l'y fixèrent pour toujours. Comme poète tragique, Sophocle fit des changemens considérables dans l'économie de la tragédie grecque; les principaux en sont l'introduction d'un troisième personnage dans le dialogue, et la diminution des chants du chœur. Par le dernier de ces changemens l'intrigue gagna en importance et en intérêt, à proportion que le chœur perdit de son étendue, et cessa d'occuper une partie trop considérable du drame. On prétend encore qu'il abolit l'usage de faire jouer le poète dans ses propres pièces, et que ce fut la faiblesse de sa voix qui l'engagea à faire cette innovation.

Si nous avons cru devoir nommer Eschyle le Phidias ou le Michel-Ange de la poésie tragique, Sophocle mérite à juste titre d'en être appelé le Raphaël ou le Praxitèle. Son nom seul réveille l'idée de la perfection de l'art tragique; du moins, est-il bien sûr qu'il donna à la tragédie grecque tout l'éclat et toute la perfection dont elle était susceptible, et il est facile de montrer que toutes les règles de la tragédie, telles que nous les donnent Aristote et ses successeurs ont été faites sur ses pièces. Si vous cherchez une harmonie exacte entre les différentes parties du drame, l'équilibre le plus parfait entre les sentimens, qui font l'ame de la tragédie, la force et la grandeur naturelle

*) Plat. de repub. I.

dans les conceptions, l'idéal le plus pur uni à la vérité la plus exacte dans les caractères; les charmes d'une diction sublime sans enflure, naturelle sans cesser d'être idéale, riche sans profusion, et quoique mâle et énergique, pleine de cette douceur inimitable, qui avait fait donner à Sophocle le surnom de l'abeille Attique, et avait fait dire de lui qu'un essaim d'abeilles s'était posé sur ses lèvres; en un mot, si vous cherchez dans la tragédie le dessein le plus régulier, joint au coloris, en même tems, le plus brillant et le plus sage, la vérité la plus exacte, toujours au dedans des limites de l'idéal le plus sévère, partout la beauté et la douceur, à côté de la force et de la grandeur, vous trouverez toutes ces qualités, et dans un degré suprême, réunies dans les ouvrages de Sophocle. Autant Eschyle nous étonne et nous subjugue par la hardiesse et la grandeur de ses conceptions, autant Sophocle nous charme et nous ravit par la beauté régulière des siennes; le premier nous élève souvent à une hauteur, où nous sommes étonnés de planer avec lui; le second nous tient dans une extase continuelle, mais plus douce, par la juste proportion qui brille partout dans ses ouvrages. Eschyle toujours grand et sublime, est souvent gigantesque, et manque de naturel et de vérité; Sophocle aussi sublime que lui, mais moins par la recherche de l'extraordinaire et du grand, que par le sage emploi de tous les moyens qui sont au pouvoir de la tragédie, n'est jamais froid ou guindé; la tragédie chez le premier, quoiqu'élevée par lui à une hauteur où elle n'a plus été portée depuis, est restée pourtant informe à plus d'un égard, et défectueuse dans plusieurs de ses parties, parceque toutes les ressources dont elle est susceptible, n'ont point été employées encore; mais elle brille dans toute sa perfection chez le dernier, parcequ'il a su lui appliquer tous les moyens de l'art dramatique, et les lui appliquer dans la plus juste proportion, et avec la sagesse la plus admirable.

De 130 pièces de théâtre, anciennement attribuées à Sophocle (on doutait cependant, dès lors, de l'authenticité de dix sept d'entre elles) il ne nous reste plus que sept tragédies. En voici les titres:

Ajax. La pièce roule sur les suites de la querelle qui s'éleva pendant le siège de Troie entre Ajax et Ulysse, au sujet des armes d'Achille. Ulysse est resté vainqueur, et les armes lui ont été adjudgées. Mais ce jugement, qui a paru injuste à Ajax, l'a blessé si profondément qu'il l'a privé de l'usage de la raison. Dans la fureur qui l'anime, il a voulu se jeter sur l'armée des Grecs, et immoler ceux d'entre les chefs qui ont osé méconnaître ses droits. Mais Minerve tourne sa rage contre un vil troupeau, qu'il prend pour ses ennemis et qu'il fait tomber sous ses coups; il prend même en vie un bélier puissant, qu'il croit être Ulysse et qu'il mène comme

prisonnier dans sa tente. Revenu de ce transport, et honteux des excès indignes de lui, auxquels il s'est livré et livré inutilement, voyant d'ailleurs qu'il est abandonné des Dieux et odieux à Minerve, qui l'a livré à la risée de ses ennemis, il prend la résolution de mourir, mais de mourir avec éclat et d'une manière qui soit digne de ses exploits passés. Il déploie alors cette énergie et cette force de caractère, que lui attribuent les anciens poètes; l'injustice et le triomphe de ses ennemis, les malheurs qui l'ont frappé coup sur coup, l'inimitié même des Dieux, ne peuvent le forcer à montrer un moment de faiblesse ou à trahir la moindre lâcheté. Il sent que la résistance serait inutile contre tant d'ennemis réunis contre lui; il songe donc à quitter la vie, et le spectateur le voit mourir avec attendrissement et en même tems avec plaisir, parceque le poète a eu l'art de lui faire sentir la nécessité absolue de cette mort d'un personnage auquel il s'intéresse vivement. Le caractère d'Ajax est admirable, et il fait naître un contraste heureux de force et de douceur avec le rôle attendrissant de Tecmesse, épouse d'Ajax. La scène où ce dernier prend congé de son fils encore à la mamelle, et lui dit ces paroles touchantes, *mon enfant sois plus heureux que ton père, et ressemble-lui dans tout le reste*, a beaucoup de ressemblance avec les fameux adieux d'Hector à Andromaque dans l'Iliade, et mérite d'être placée à côté de ce sublime tableau. Au reste, quoique la tragédie d'Ajax soit pleine de grands sentimens, à côté de scènes attendrissantes, c'est cependant une de celles qui plairaient le moins à des spectateurs modernes, parcequ'elle roule en entier sur des usages, des moeurs et une façon de penser, qui ne sont absolument pas les nôtres.

Electre est la seconde pièce de Sophocle. Le sujet, très connu, est la mort de Clytemnestre, que son fils Oreste, poussé par l'oracle, immole aux manes de son père Agamemnon. Ce sujet, si éminemment tragique, a été traité tour à tour par les trois maîtres de la scène tragique grecque, et comme les trois pièces sont parvenues jusqu'à nous, il nous est facile de les comparer entre elles, et cette comparaison fait voir la grande supériorité de la pièce de Sophocle. Cette tragédie est aussi une de celles, qui ont été le plus admirées, le plus goûtées et le plus imitées par les modernes. Le tragique des situations y est poussé jusqu'au comble; les caractères sont tous tracés avec autant de force que de vérité, et groupés avec un art admirable; celui d'Electre est regardé comme un chef d'oeuvre de vigueur et de force tragique, celui de Clytemnestre n'est pas moins admirable, par le contraste des remords qu'elle sent de son crime avec l'habitude qui l'y a endurcie, de l'amour dont son coeur maternel ne laisse pas de sentir quelques élans pour ses enfans, avec la crainte qu'elle éprouve des effets de leur haine, surtout de celle d'Oreste, dont elle est toujours menacée. La beauté du

coloris est à l'unisson de la vigueur du dessein. Le dénouement, où la terreur tragique est poussée jusqu'à ses derniers confins, où l'on entend, d'un côté, la voix de Clytemnestre, qui crie à son fils d'épargner celle qui lui a donné la vie, et de l'autre, l'ordre affreux que lui donne Electre de redoubler ses coups, ce dénouement pourrait nous paraître tenir plus de l'horreur que de la terreur tragique, si le poète ne l'avait pas motivé avec tant d'art et de sagesse, si les mouvemens qu'il excite, n'étaient pas dans un équilibre si parfait avec les sentimens qui règnent dans toute la pièce, qu'il n'est que fortement tragique, et qu'en enfonçant profondément, en retournant même dans nos coeurs le poignard de Melpomène, le poète ne nous inspire pourtant qu'une terreur que nous aimons à éprouver, parcequ'elle est idéale et véritablement poétique.

La troisième pièce de Sophocle porte le nom d'*Oedipe Roi*; il est probable que c'est pour la distinguer de l'*Oedipe à Colone*, quoique quelques anciens critiques aient prétendu qu'on lui a donné ce nom, parcequ'elle mérite d'emporter la couronne sur toutes les autres tragédies. En effet, c'est peut-être l'ouvrage de l'antiquité le plus régulier et le plus parfait dans toutes ses parties. C'est la tragédie grecque dans toute la perfection, dont elle est susceptible. On y admire surtout l'intelligence et l'adresse avec laquelle le poète y fait jouer tous les ressorts de l'art dramatique. Le destin, ce ressort sublime et puissant du drame ancien, y exerce plus que dans aucune autre pièce du théâtre grec, son influence tragique. Le spectateur y est tenu, sans cesse, en suspens; le voile qui cache le plus terrible des dénouemens, se lève et se baisse alternativement, jusqu'à ce que la main du sort le déchire tout à fait. Les personnages marchent vers l'abîme, qui est ouvert sous leurs pieds, qu'ils ne voient point, et que le spectateur aperçoit; les pas mêmes qu'ils font pour s'en éloigner, ne servent qu'à les y ramener; les décrets du destin doivent être accomplis, et ils le sont à l'étonnement du spectateur, attendri, ému, effrayé.

Autant la terreur est fortement prononcée dans l'*Oedipe Roi*, et va toujours en croissant avec un faible, mais sage mélange de pitié, jusqu'à ce qu'elle soit parvenue à son comble, autant l'*Oedipe à Colone*, ouvrage de la vieillesse de Sophocle, se distingue par la douceur touchante qui y règne, et par la pitié attendrissante qui en fait l'ame. Cette tragédie est à l'égard de l'*Oedipe Roi*, ce que l'*Odyssée* est à l'égard de l'*Illiade*. Comme dans l'*Odyssée*, comparée à l'*Illiade*, il y a dans l'*Oedipe à Colone* plus de douceur que de force, plus de chaleur que d'éclat, plus de simplicité que de mouvement, plus de pitié que de terreur; et pour appliquer à Sophocle la comparaison dont se sert Longin, en parlant des deux poèmes d'Homère, c'est le soleil

couchant; il n'a rien perdu de sa grandeur et de sa majesté, sa lumière n'est devenue que moins vive et plus douce.

Antigone. Cette tragédie complète la trilogie des pièces, dont les malheurs d'Oedipe et ceux de sa famille font le sujet. Jocaste a fini depuis longtemps sa malheureuse carrière; Oedipe, lui-même, est descendu dans la tombe, où il a enfin trouvé la paix, après s'être réconcilié avec les Dieux; ses deux fils ont péri, par un double fratricide, dans un combat singulier, où ils ont succombé sous les coups l'un de l'autre. Mais la colère des Dieux n'est pas encore satisfaite; l'implacable destin exige que le dernier rejeton d'une famille, qui existe contre sa volonté et qu'il poursuit de sa haine, qu'Antigone périsse. Ce modèle de piété filiale, de toutes les vertus de son sexe, telles que les concevaient les Grecs, et qui dans cette pièce qui porte son nom, déploie un courage héroïque, au dessus de son sexe, succombe à son tour sous les coups inévitables du sort. Elle meurt, victime de son amour pour son frère Polynice, à qui elle a rendu les derniers devoirs, chose si importante aux yeux des anciens, malgré la défense de Créon, son oncle, devenu roi après la mort d'Étéocle, et qui a ordonné que le cadavre de l'ennemi de sa patrie fût exposé sans sépulture.

Le tyran, sans être touché des motifs qui ont déterminé Antigone, insensible aux prières de son fils Hémon, à qui elle est fiancée, sourd même aux avis du divin Tirésias, dont le crédit est immense sur l'esprit des Thébains, condamne la jeune vierge à être renfermée vivante dans un caveau souterrain, dans une espèce de tombeau, où elle pourra invoquer, dit-il, ces dieux infernaux qu'elle honore par dessus tout. Mais son inflexible opiniâtreté est cruellement punie; son fils Hémon se tue sur le corps inanimé de celle qu'il devait épouser, et qui s'est soustraite à un long supplice par une mort volontaire; son épouse Euridice, succombant à la douleur que lui cause cette perte, s'immole aux manes de son fils, et Créon reste seul debout, au milieu de ces immenses débris tragiques, déchu tout à coup du comble de la gloire et de la prospérité, plus malheureux et plus à plaindre, que ceux dont il a causé la mort.

Les Trachiniennes. Cette tragédie, comme beaucoup d'autres pièces du théâtre grec, a pris son nom du chœur qui y paraît, et qui est composé de femmes de la ville de Trachine, en Thessalie. La jalousie de Déjanire et la mort d'Hercule, qui périt, victime de cette jalousie, en font le sujet.

Philoctète, la dernière des tragédies de Sophocle; le sujet en est l'entreprise des Grecs, assiégeant Troie, de ramener dans leur camp Philoctète, qu'ils ont abandonné dans l'île déserte de Lemnos, malade d'une blessure incurable, et dans le dénuement le plus complet. L'oracle ayant déclaré que Troie ne peut-être prise sans

l'assistance de Philoctète, possesseur des flèches d'Hercule, les chefs des Grecs envoient vers lui Ulysse, son ennemi mortel, mais qu'ils croient seul capable de réussir dans cette entreprise difficile, et le jeune fils d'Achille, qui lui est entièrement inconnu. Ils ont la charge de ramener Philoctète, de gré ou de force, et surtout de s'emparer des flèches d'Hercule. Au reste, cette tragédie est le modèle le plus parfait de l'art de produire les plus grands effets avec les plus petits moyens. C'est le triomphe de la simplicité dans l'art dramatique; et ce qui est surtout admirable, avec cette simplicité, c'est, en même temps, le triomphe de l'intérêt et du pathétique des situations. Il n'y a que trois personnages dans la pièce, Philoctète, Neoptolème, fils d'Achille, et Ulysse, mais les caractères de ces trois personnages sont autant de chefs-d'oeuvre de vérité et de beauté idéale.

F r a n c e s o n .

(La suite sera imprimée dans un des prochains programmes.)