

ROMANCE.

On nomme Romance, une vieille historiette écrite par stances, en vers simples, faciles et naturels. La naïveté en est le caractère principal; elle se chante, et la musique française y est assez propre. Nous ne plaçons point d'exemple ici, parce que les romances sont trop longues.

ARTICLE II.

POÈMES DRAMATIQUES

On comprend sous le nom général de poèmes dramatiques, les différentes pièces écrites pour le théâtre. Ce mot tient au grec *drama*, que les latins ont rendu par *actus*, qui, chez eux, ne convenoit qu'à une partie de la pièce, tandis que chez les grecs, le mot signifiant *action*, s'appliquoit à la pièce entière destinée à représenter une action théâtrale. Maintenant, entrons dans le détail.

TRAGÉDIE.

La Tragédie est la représentation théâtrale d'une action héroïque qui, d'ordinaire, se termine par un évènement funeste.

Il est incontestable que le mot Tragédie venant du latin *tragœdia*, descend du grec, et qu'il est formé de *ó dé*, chant, et d'un autre mot prononcé ici *trag*; mais quel est ce mot? C'est ce dont les étymologistes ne conviennent pas. Voici, à ce sujet, ce que je trouve dans un savant qui connoissoit les langues anciennes:

« La plupart croient que c'est le mot *tragos*,
 « bouc, parce qu'un bouc étoit la récompense
 « du poète qui remportoit la victoire; mais é-
 « toit-il plutôt la récompense du poète tragique
 « que du comique et du lyrique? C'est ce dont
 « on ne s'est pas mis en peine. J'aimerois mieux
 « le tirer de *THReo*, qui signifie parler de gran-
 « des choses, d'un ton haut et élevé; et d'*AGo*,
 « conduire ou agir; ainsi *TR-AG-OEDIA* signi-
 « fieroit mot à mot: chant conduit ou dirigé
 « sur de grands objets. » Il ne me convient, ni
 de prononcer sur la validité de cette origine, ni

« D'autres croient que le mot Tragédie
 descend du grec *Τραγωιδία*
τραγωιδία qui signifie Diabla
 carduilles de lie, qui se rap-
 porte à l'origine des piéces
 dramatiques.

de la critiquer; seulement j'observerai qu'elle est assez analogue au sujet en question.

L'action de la tragédie peut être conforme à la vérité, s'en éloigner plus ou moins, et même n'être qu'une pure fiction. Horace disoit déjà dans son Art poétique :

*Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge
Scriptor.*

Voltaire, dans sa dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, nous dit : « Les modernes
« ont encore plus fréquemment que les Grecs i-
« maginé des sujets de pure invention. Nous
« eumes beaucoup de ces ouvrages, du temps
« du cardinal de Richelieu; c'étoit son goût ain-
« si que celui des Espagnols. ... Le *Venceslas*
« de Rotrou, (qui parut en 1648.) est entière-
« ment dans ce genre, et toute cette histoire est
« fabuleuse. ... Le *Cid* (1637.), et *Héraclius*
« (1647.), tous deux de Corneille, sont encore
« des fictions. » Dans la *Zaïre* de Voltaire, tout est feint, jusqu'aux noms. Les Grecs mêmes ne s'étoient point interdit cette tragédie. Aristote dit expressément qu'Agathon s'étoit rendu très-

célèbre dans ce genre. Mais dans le cas dont nous parlons, il ne faut pas oublier le précepte de Boileau :

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable,
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas,
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas....

D'un nouveau personnage inventez-vous l'idée ?
Qu'en tout avec lui-même il se trouve d'accord,
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord.

Le but de la tragédie est d'inspirer la pitié et la terreur : tels sont les véritables ressorts du pathétique. (Ce mot si usité dans le discours, vient du grec *pathétikos*, qui est affecté, qui souffre). Toute autre émotion est ou trop forte, ou trop foible, ou n'est mêlée d'aucun plaisir. Celle de la haine est triste et pénible ; celle de l'horreur est insoutenable. Le spectacle de l'échafaud est la tragédie de la plus vile populace, et le cirque amusoit des peuples nourris au carnage ; mais à Rome même, où l'on alloit voir des hommes que déchiroient des bêtes féroces, on n'eût pas permis à Médée d'égorger ses enfants sur la scène, ni au vindicatif

Atrée d'y préparer son abominable festin.

Voltaire, à l'occasion des scènes sanglantes, fait un espèce de reproche à sa nation. Notre délicatesse excessive, dit-il dans son discours à Mylord Bolingbroke, nous force quelquefois à mettre en récit, ce que nous voudrions exposer aux yeux. Nous craignons de hasarder sur la scène des spectacles nouveaux devant une nation accoutumée à tourner en ridicule, tout ce qui n'est pas d'usage. Puis citant Addisson qui met dans la bouche de Caton sous les yeux duquel est étendu le cadavre de Marcus son fils, l'apostrophe suivante: «Heureux jeune homme, tu
« es mort pour ton pays! O mes amis, laissez-
« moi compter ses glorieuses blessures! Qui ne
« voudroit mourir ainsi pour la patrie? Pour-
« quoi n'a-t-on qu'une vie à lui sacrifier? Mes
« amis, ne pleurez point ma perte, ne regrettez
« point mon fils; pleurez Rome! La maîtresse
« du monde n'est plus. O liberté! O ma patrie!
« O vertu! etc.» Voltaire dis-je ajoute: voilà ce qu'Addisson ne craignoit pas de faire représenter à Londres; voilà ce qui fut joué, traduit en italien, dans plus d'une ville de l'Italie. Mais

si nous hasardions à Paris un tel spectacle, n'entendez-vous pas déjà le parterre qui se récrie, ne voyez-vous pas nos femmes qui détournent la tête? Les Grecs avoient de même des spectacles aussi revoltants pour nous. Hippolyte brisé par sa chute, vient sur la scène y compter ses blessures et pousser des cris douloureux; Philoctète y tomber dans ses accès de souffrances, un sang noir découle de sa plaie; et semblables. Beaucoup de tragédies grèques sont remplies de cette terreur poussée à l'excès.

Sans doute, de telles images font naître plutôt l'horreur que la terreur; elles présentent, au lieu du tragique et du merveilleux, le dégoûtant et l'incroyable. Mais si les Grecs, les Anglais, et d'autres se sont portés à un extrême, la délicatesse française ne touche-t-elle pas l'extrême opposé.

Comme les émotions de la joie, quelque délicieuses qu'elles puissent être, ne sont que des convulsions passagères, elles ne peuvent être de longue durée dans le cœur. L'admiration qu'enfante ^{et} la vertu, la grandeur d'ame et semblables, ajoute à l'intérêt théâtral, mais ne suffit pas au

spectateur. La terreur et la pitié peuvent seules nous causer un doux frémissement qui, joint à l'attente du dénouement, nous affecte au point qu'on aime cette situation si difficile, pour ne pas dire impossible à rendre.

L'ame et l'essence de la tragédie se trouvent dans le *vrai tragique*. Par cette expression, il faut entendre le terrible et le pitoyable de la pièce. Par-tout où il ne domine pas, il n'y a point de véritable tragédie. Or le vrai tragique règne, lors qu'on présente un homme vertueux, ou du moins plus vertueux que coupable, victime ou de son devoir, ou de sa propre foiblesse, ou de la foiblesse d'un autre, ou des préventions ou des passions d'un de ses semblables, ou d'une espèce de fatalité à laquelle chaque homme se croit plus ou moins sujet. P. e. dans la tragédie d'Œdipe, l'action est terrible, elle est pitoyable; elle est donc vraiment tragique. Cet homme, au premier coup d'œil, a commis le plus noir des forfaits; il a tué son père: (voilà le terrible); mais il ignoroit que sa victime fût l'auteur de ses jours: (voilà le pitoyable). Il épouse sa mère, ses enfants sont ses frères; cette

découverte effraye les spectateurs. Il apprend que sa mère est son épouse, il s'en voit convaincu dans le temps de sa plus grande sécurité; sa femme s'étrangle, lui, se crève les yeux dans son désespoir. A quel degré ne se trouve pas monté le sentiment de pitié, dans ceux que tant de crimes apparents avoient revoltés !

Si dans des actions semblables, on fait attention à l'éclat de la grandeur, à l'élévation des personnages, quelle compassion mêlée de terreur cela ne produira-t-il pas en nous ? Des hommes plus puissants, moins imparfaits que nous, et pourtant écrasés sous le poids de la misère humaine : quelle émotion non de douleur, puisque nous ne souffrons pas nous-mêmes ; mais d'une terreur pitoyable qui retient l'ame comme captive dans des chaînes qui lui sont chères.

Ne croyons pas cependant qu'il soit nécessaire dans la tragédie, de faire répandre le sang humain. Un état plus affreux que ne le seroit la mort, doit produire un vrai tragique, parce qu'il réunit la douleur, le désespoir, l'abattement ; enfin tous les maux capables de flétrir et d'aby-

mer le cœur de l'homme. D'un autre côté, la punition d'un tyran, d'un monstre de l'humanité ne produit point le vrai tragique. On éprouve, il est vrai, un plaisir secret à voir punir un scélérat; mais ce sentiment n'est rien moins que doux, il ne peut être que momentané.

Après avoir parlé de la nature, de l'essence, et du but de la tragédie, considérons-en les effets. Elle devient pour nous une leçon politique, sitôt qu'elle devient une leçon de mœurs. Tout doit y inspirer l'horreur du crime, l'amour de la vertu, le mépris et la haine du vice; et de toutes les leçons utiles et durables que peut donner ce poëme, celle du danger des passions est la plus générale et la plus importante. La colère, la vengeance, l'ambition, la noire envie, et sur-tout l'amour, étendent leur ravage dans tous les états, dans toutes les classes de la société. Ce sont là les vrais ennemis de l'ordre, les ennemis qu'il étoit le plus essentiel de nous faire craindre, par la peinture des forfaits et des malheurs où ils peuvent nous entraîner, puisqu'ils y ont entraîné des hommes souvent moins foibles, plus sages, et plus vertueux que nous.

On a reproché à la tragédie de rendre les passions aimables. Il est vrai qu'elle les pare; mais comme on pare des victimes avant de les mener à l'autel. Il ne peut s'agir de les faire haïr, il falloit donc les faire craindre. Ce sont leurs traits qui les rendent dangereuses; pour en prévenir la séduction, il faut les peindre avec tous leurs charmes. On tenteroit en vain de rendre odieux des sentiments dont un bon naturel est bien souvent, et la cause, et l'excuse. Le ressentiment des injures, la colère, l'ambition, l'amour, les foiblesses du sang, le désir de la gloire sont funestes dans leurs effets, quoiqu'intéressants dans leur cause. C'est avec ce mélange de bien et de mal qu'ils doivent se montrer sur le théâtre; car c'est ainsi qu'on les voit dans la nature; et la ressemblance seule rend l'exemple sensible et frappant. Ce ne sont pas des accidents inévitables que la tragédie nous fait craindre; c'est en nous-mêmes qu'elle nous montre les ennemis que nous avons à combattre, et la source des malheurs que nous avons à prévenir.

Le sentiment de crainte qui quelquefois s'empare involontairement de nous, par un effet

de la tragédie, est ou direct ou réfléchi. Un héros, par ex. porte sur ses lèvres une coupe empoisonnée, c'est pour lui qu'on craint: la crainte est directe. Un autre, jaloux, furieux, tue l'objet de sa jalousie, de sa fureur; alors ma crainte est réfléchie: de sa personne elle passe dans mon cœur. C'est moi que je crains comme exposé aux mêmes passions, ou c'est pour moi que je crains comme exposé au même danger. L'une cesse avec le péril du personnage intéressant; l'autre est permanente en moi, elle survit au spectacle.

X Passons maintenant aux règles de l'art. Les qualités qu'il requiert de la tragédie, sont qu'elle soit *une, intriguée, dénouée, complète*.

Le mot d'unité dans la tragédie, s'étend à 3 objets: unité d'action, de temps, de lieu.

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

L'unité d'action consiste en ce que la tragédie ne roule que sur une action principale et simple autant que possible. Cette action doit être théâtrale, c'est-à-dire que tout ce qui se met en spectacle, soit possible à représenter. Les

choses indécentes, horribles, ou d'un merveilleux que l'œil démentiroit, doivent se passer hors de la scène. Il faut encore qu'elle offre quelque chose de grand, de rare, de merveilleux, quoique dans l'ordre de la nature. Par là, elle découvrira ou de nouveaux périls dans la prospérité, ou de nouvelles ressources dans l'infortune.

L'unité de temps, si l'on en croit les anciens, est restreinte à l'espace d'un jour naturel. Voici à ce sujet, le précepte de Boileau :

Un rimeur, sans péril, de là les Pyrénées,
 Sur la scène en un jour renferme des années,
 Là, souvent le héros d'un spectacle grossier,
 Enfant au premier acte, est barbon au dernier.
 Mais nous, que la raison à ses règles engage,
 Nous voulons qu'avec art l'action se ménage :
 Qu'en un lieu etc. (comme plus haut.)

L'unité de lieu signifie que l'action doit se passer dans le même lieu.

L'intrigue, dans les pièces dramatiques, est le concours de plusieurs évènements ou de plusieurs circonstances qui se rencontrent dans une affaire, et qui semblent entraver la marche de l'action principale, présenter des obstacles à

l'issue qu'on attendoit. Il faut qu'elle ne soit pas cherchée de trop loin.

Le dénouement est l'éloignement des obstacles et des embarras qui s'étoient présentés ; c'est une révolution qui s'opère dans la pièce. Il montre comment l'action s'achève et se termine. Il porte aussi le nom de *catastrophe*, on l'appelle encore *péripétie*. Il doit être probable et nécessaire. Il sera probable, s'il résulte de tous les effets précédents, s'il naît du fond du sujet, ou s'il prend sa source dans les incidents. Il sera nécessaire, s'il ne laisse jamais les personnages introduits, dans les mêmes sentiments ; mais s'il les fait passer à des sentiments contraires. Écoutons encore Boileau.

Que le trouble toujours croissant de scène en scène,
A son comble arrivé se débrouille sans peine.
L'esprit ne se sent point plus vivement frappé,
Que lorsqu'en un sujet d'intrigue embarrassé,
D'un secret tout à-coup la vérité connue,
Change tout, donne à tout une face imprévue.

Une tragédie est complète, quand l'auteur est parvenu à ne plus rien laisser désirer au sujet de l'événement en question.

Il nous reste encore à dire un mot sur le caractère et les mœurs des personnages qu'on introduit sur la scène dans une tragédie. Or, le caractère est ici l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches, dans tous les discours des personnages; c'est le principe et le mobile de toutes leurs actions. On peut distinguer des caractères simples, et des caractères accessoires, c'est-à-dire, qui sont comme subordonnés aux premiers. P. e., l'ambition est ombrageuse, inquiète, inconstante dans ses attachements, qu'elle noue ou rompt selon ses vues; l'amour est vif, impétueux, jaloux, quelquefois même cruel; la vengeance a pour compagne la perfidie, la duplicité, la colère, la cruauté; la défiance et la lésine accompagnent souvent l'avarice. Ainsi l'ambition, l'amour, la vengeance, l'avarice, seroient ici des caractères simples; les autres expressions désigneroient des caractères accessoires. Mais lorsque le simple suffit, il faut, autant que possible, ne pas mettre en jeu les accessoires.

Les mœurs, en termes d'art, sont dans les pièces dramatiques, le caractère, le génie, l'hu-

meur du personnage qu'on fait parler. On voit que ce mot comme on l'emploie ici, n'est que l'extention de celui que nous avons expliqué à l'article précédent. Les mœurs rendent le caractère fixe, et font que le personnage se montre le même d'un bout à l'autre de la pièce.

Il y a encore d'autres mœurs, qu'il faut s'attacher à bien caractériser; c'est-à-dire les mœurs nationales, car chaque peuple a son génie, ses goûts particuliers. Disons donc avec Boileau:

Qu'Agamemnon soit fier, superbe, intéressé.
 Que pour ses Dieux Énée ait un respect austère.
 Conservez à chacun son propre caractère.
 Des siècles, des pays étudiez les mœurs.
 Les climats font souvent les diverses humeurs.
 Gardez-vous de donner ainsi que dans Clélie,
 L'air ni l'habit français à l'antique Italie;
 Et sous des noms romains faisant notre portrait,
 Peindre Caton galant et Brutus dameret.

On fixe ordinairement à cinq, le nombre des actes d'une tragédie; et par acte, on entend la partie d'un poëme dramatique, séparée d'une autre par un intermède. Les Romains sont les premiers qui aient introduit dans les pièces de

théâtre la division par actes ; du temps d'Horace, le nombre en étoit fixé a cinq :

*Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult et spectata reponi.*

Cependant il n'est pas indispensablement nécessaire ; car, comme il ne s'agit que de représenter une action, et de la conduire à sa fin, d'après les règles dramatiques ; pourquoi vouloir la prolonger, peut-être sans intérêt réel, uniquement pour faire cinq actes ?

Voici la distribution que Vossius (*Instit. poet. Lib II.*) assigne aux pièces de cinq actes, en graduant l'effet que l'art doit produire pour arriver au grand but final.

Dans le premier, exposer le sujet ou l'argument de la pièce, sans en laisser entrevoir le dénouement, afin de procurer du plaisir au spectateur ; y joindre les premiers traits des caractères principaux.

Dans le second, développer l'intrigue par degrés.

Remplir le troisième d'incidents qui forment le nœud.

Préparer dans le quatrième, des ressources ou des voies au dénouement.

Le cinquième doit être entièrement consacré au dénouement.

Joignons à cette disposition, l'ordre qu'indique Mr. de Boufflers. La tragédie, dit-il, commencera par une exposition, sans quoi, on ne sauroit pas ce dont il s'agit; c'est par l'exposition que le spectateur connoitra, soit de vue, soit de renommée, tous les personnages qui vont être mis aux prises; qu'il verra le but auquel ils tendent; qu'il saura quels intérêts les divisent, quelles passions les animent, et que d'avance, il prendra parti dans l'affaire: il faut qu'il voye ensuite les difficultés qui surviennent et la manière dont les partis opposés s'entravent réciproquement: ces embarras doivent croître de moment en moment, et la curiosité et l'inquiétude du spectateur doivent croître avec eux: alors un changement de situation surviendra d'ordinaire en pareil cas, et remplacera, pour un moment, la crainte par l'espoir, ou l'espoir par la crainte; mais tout doit se décider à la fin, et pour que l'intérêt ne diminue pas, il

faut , ou que la décision soit inattendue, ou du moins, qu'elle arrive par un moyen que personne n'aura imaginé. Il ne peut y avoir un théâtre, (fût-ce chez les Hottentots), où tout cela ne soit observé du mieux qu'il sera possible à l'auteur. Pourquoi? C'est que telle est la marche nécessaire de toutes les actions, de tous les évènements de la vie humaine, qui rencontrent quelques difficultés, et que s'ils n'en rencontroient pas, ils ne mériteroient point l'attention.

Boileau nous trace assez succinctement l'origine de la tragédie, et nous indique ceux des anciens qui se sont fait un nom dans ce genre; écoutons-le.

La tragédie informe et grossière en naissant,
 N'étoit qu'un simple chœur, où chacun en dansant,
 Et du Dieu des raisins entonnant les louanges,
 S'efforçoit d'attirer de fertiles vendanges.
 Là, le vin et la joie éveillant les esprits,
 Du plus habile chancre un bouc étoit le prix.
 Thespis fut le premier qui barbouillé de lie,
 Promena par les bourgs cette heureuse folie.
 Et d'acteurs mal ornés, chargeant un tombereau,
 Amusa les passants d'un spectacle nouveau.
 Æschyle dans les chœurs jeta les personnages,

D'un masque plus honnête habilla les visages ;
 Sur les ais d'un théâtre en public exhaussé,
 Fit paroître l'acteur d'un brodequin chaussé.
 Sophocle enfin donnant l'essor à son génie,
 Accrut encor la pompe, augmenta l'harmonie,
 Intéressa le chœur dans toute l'action,
 Des vers trop raboteux polit l'expression ;
 Lui donna chez les Grecs, cette hauteur divine,
 Où jamais n'atteignit la foiblesse latine.

Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré.
 Fut long-temps dans la France un plaisir ignoré.
 De pelérins, dit-on, une troupe grossière
 En public à Paris y monta la première,
 Et sottement zélée en sa simplicité,
 Joua les saints, la Vierge, et Dieu par piété.
 Le savoir à la fin dissipant l'ignorance,
 Fit voir de ce projet la dévote imprudence.
 On chassa ces docteurs prêchant sans mission ;
 On vit renaître Hector, Andromaque, Iliou.
 Seulement, les acteurs laissant le masque antique,
 Le violon tint lieu de chœur et de musique.

Une tragédie seroit monstrueuse dans cet abrégé ; mais on trouvera au No. 304 du cours de langue, un morceau de la Phèdre de Racine, et au No. 312, deux scènes d'Atrée et de Thieste par Crébillon.

Disons un mot de nos poètes tragiques les plus célèbres. D'abord, Pierre Corneille, né à Rouen, m. 1684. 78 a. doyen de l'Académie fr. où il avoit été reçu en 1647. Il avoit déjà donné quelques pièces au théâtre français, quand le Cid parut. Cette tragédie fit une telle époque dans l'empire de la Melpomène française, qu'on peut dire: c'est ici qu'à commencé le bon goût parmi les auteurs de notre nation. Les succès étonnants de sa réception suscitèrent à Corneille des envieux, parmi lesquels se trouvoit le cardinal de Richelieu; mais les efforts impuissans des critiques s'évanouirent, et le Cid resta dans toute sa gloire. Outre cette pièce, on peut citer de lui: les Horaces, Cinna, Polieucte, Pompée, Rhodogune et les autres tragédies admirables qui rendront à jamais son nom immortel. Voici le jugement que Racine porte du grand Corneille: « Il n'est pas aisé de trouver
« un poète qui ait possédé à la fois tant de
« grands talents, tant d'excellentes parties de
« l'art, la force, le jugement, l'esprit. On ne
« peut trop admirer la noblesse, l'économie dans
« les sujets, la véhémence dans les passions, la

« gravité dans les sentiments, la dignité et en
 « même temps la prodigieuse variété dans les
 « caractères. » Et Voltaire, dans son Temple du
 goût, dit :

Ce grand, ce sublime Corneille,
 Qui plut bien moins à notre oreille
 Qu'à notre esprit qu'il étonna ;
 Ce Corneille qui crayonna
 L'ame d'Auguste, de Cinna,
 De Pompée et de Cornélie,
 Jetoit au feu sa *Pulchérie*,
Agésilas et *Suréna*,
 Et sacrifioit sans foiblesse
 Tous ces enfants infortunés,
 Fruits languissants de sa vieillesse,
 Trop indignes de leurs aînés.

Racine (Jean), né à la Ferté-Milon dans le
 Valois, (Dpt. de l'Aisne), m. 1699. 60 a. paroît
 aussi à la tête de nos poètes tragiques. Après
 s'être attiré de justes applaudissements par son
Britannicus, que suivirent également applaudis :
Bérénice, *Bajazet*, *Phèdre*, et d'autres pièces
 profanes, il alla puiser deux sujets dans l'his-
 toire sainte : *Esther*, dont il sentit lui-même les
 défauts, malgré le succès avec lequel le public

la reçut; et *Athalie*, qui peut-être est la plus belle tragédie française que nous ayons, mais qui dans le principe n'eut pas tout le succès qu'elle méritoit. Racine avoit été reçu de l'Académie fr. en 1673. Voici les vers que Boileau fit pour être mis au bas de son portrait:

Du théâtre français l'honneur et la merveille,
Il sut ressusciter Sophocle et ses écrits;
Et dans l'art d'enchanter les cœurs et les esprits,
Surpasser Euripide et balancer Corneille.

Voltaire, comparant Racine à Corneille, dit:

Plus pur, plus élégant, plus tendre,
Et parlant au cœur de plus près,
Nous attachant sans nous surprendre;
Et ne se démentant jamais,
Racine observa les portraits
De Bajazet, de Xipharès,
De Britannicus, d'Hippolyte;
A peine il distingue leurs traits,
Ils ont tous le même mérite;
Tendres, galants, doux et discrets;
Et l'amour qui marche à leur suite,
Les croit des courtisans français.

Crébillon (Prosper Jolliot de), né à Dijon;
m. 1762, 88 a., reçu de l'Acad. fr. en 1731, prou-

va que le Parnasse n'étoit pas interdit à nos tragiques français ; il y monta. Quand il parut dans l'arène, il ne lui restoit plus pour vaincre que les armes de la terreur ; il s'en saisit, et cette terreur, il la fit passer dans l'ame de ses auditeurs. Sa tragédie d'Atrée et Thieste est d'une force presque outrée ; il seroit à désirer qu'il eût été moins paresseux, et qu'il se fût donné la peine de limer ses ouvrages ; mais cette gêne n'entroit pas dans son caractère ; et ce défaut en est un. En lisant Idoménée, Electre, Rhadamiste et Zénobie, le Triumvirat même, cet ouvrage d'un poëte octogénaire, on trouve que Crébillon étoit fait pour manier les poignards de Melpomène. L'abbé de Voisenon dit, en parlant de ce grand homme : « Hardi dans ses peintures, mâle dans ses caractères, grand dans ses idées, énergique dans ses vers, et terrible dans ses plans, Crébillon n'approcha de l'Hy-pocrène que pour en teindre les eaux de sang.

L'art tragique sembloit être porté à son comble, avoir acquis toutes ses formes ; Voltaire parut, et déploya de nouvelles ressources dans cette partie. Voltaire (Marie, François, Arouet

(de), né à Paris, m. 1778, 82 a. Jeune encore, il fut admis dans la société de l'abbé Chaulieu, du marquis de la Fare, du duc de Sulli, du maréchal de Villars. C'est là qu'il puisa ce goût naturel, cette plaisanterie fine qui distinguoient la cour de Louis XIV. Son penchant excessif à la satire empoisonna sa vie de chagrins et de disgraces. Quand en 1746, il fut reçu de l'Acad. fr. il occupoit déjà la place d'historiographe de France. Le grand Frédéric l'attacha à sa personne en 1750; mais cette faveur dura peu. Exilé de Paris, et ses tentatives pour y rentrer étant infructueuses, il se retira à Ferney, terre à une lieue de Genève. Ce chétif village pauvre séjour d'une cinquantaine de paysans, devint bientôt par les soins du nouveau maître, une colonie de 1200 personnes utiles à l'état. Au commencement de 1778, Voltaire voulant échanger le doux repos de Ferney contre l'encens et le fracas de la capitale, revint à Paris, y mourut, et paya ainsi sa petite vanité. Dans sa carrière littéraire, ses premiers pas furent des triomphes suivis d'autres triomphes plus grands encore. Il n'est copiste, ni de Corneille, ni de

Racine, ni de Crébillon; il réunit tous les différents genres de ceux qui l'ont précédé, en y joignant un caractère qui lui est propre. XII. volumes de son théâtre sont un dépôt précieux qu'il a laissé à ses compatriotes, un titre à l'immortalité, que Mahomet et Zaïre lui assuroient déjà. Mr. d'Açarq a fait un beau parallèle entre Racine, Crébillon et Voltaire; mais il est trop long pour figurer ici.

COMÉDIE.

La Comédie est la représentation théâtrale des mœurs, qu'on imite en les mettant en action.

Le mot comédie vient du grec *komodia*, que quelques étymologistes ont dérivé de *komos*, *village*, comme qui diroit, après avoir traduit *odé*, *chanson qu'on va chanter de village en village*. Il est plus naturel de le dériver de *komos*, *fête, joie*; mot à mot: *odé*, *chant*, *kom*, *de fête, de joie*, ainsi: *pièce joyeuse, qui fait rire*.

La comédie diffère de la tragédie par son principe, par ses moyens, par sa fin. Celle-ci se

fonde sur la sensibilité humaine, celle-là sur la malice naturelle à l'homme. Si les défauts de nos semblables ne sont ni assez affligeants pour inspirer la compassion, ni assez revoltants pour inspirer de la haine, ni assez dangereux pour faire naître l'effroi; nous les fixons avec une complaisance mêlée de mépris; nous en rions même, quand la peinture qu'on nous en fait a de la finesse. Le pathétique est le moyen qu'emploie la tragédie; la comédie tire les siens de la disposition où nous sommes à saisir avidement les ridicules; et mieux elle les présente, plus elle approche de son but. L'amour des vertus sublimes, l'horreur des grands crimes, voilà quelle est la fin de la tragédie; la comédie, pour corriger les vices de notre humanité, se propose de les exposer à la malignité humaine qui, par des risées, peut quelquefois les corriger :

..... *Ridiculum acri*
Fortius ac melius magnas plerumque secat res.

La fiction de la comédie étant aux spectateurs bien plus familière que celle de la tragédie, et le défaut de vraisemblance bien plus facile à re-

marquer, les règles d'une fiction naturelle, d'une vraisemblance soutenue, doivent y être scrupuleusement observées. Qu'il règne donc dans ces pièces de théâtre, beaucoup d'unité et de continuité dans les traits de caractère; du naturel dans le dialogue, de la vérité dans les sentiments, bref, un art fin de cacher l'art dans l'enchaînement des situations: voilà l'unique source de l'illusion théâtrale.

Du premier coup d'œil, on pourroit croire que cette foule de traits saillants dans le caractère du personnage principal devoit, au lieu d'un tableau fidelle, donner une caricature; mais qu'on fasse attention à la fréquence des incidents mis en jeu pour faire ressortir le ridicule ou le vice qu'on dévoile, et on verra qu'il n'y a point d'affectation; qu'il se produit, qu'il doit se produire de lui-même, quand l'auteur sait manier son sujet, qu'il en suit la marche tracée par la nature. En effet, c'est uniquement là qu'il faut prendre ses modèles. Boileau nous dit:

Que la nature donc soit votre étude unique.
Auteurs, qui prétendez aux honneurs du comique.
Quiconque voit bien l'homme, et d'un esprit profond,

De tant de cœurs cachés a pénétré le fond ;
 Qui sait bien ce que c'est qu'un prodigue, un avaré ;
 Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre,
 Sur une scène heureuse il peut les étaler,
 Et les faire à nos yeux vivre, agir, et parler.
 Présentez-en par-tout les images naïves :
 Que chacun y soit peint des couleurs les plus vives.
 La nature féconde en bizarres portraits,
 Dans chaque ame est marquée à de différents traits,
 Un geste la découvre, un rien la fait paroître :
 Mais tout esprit n'a pas des yeux pour la connoître.
 Le temps qui change tout change aussi nos humeurs.
 Chaque âge a ses plaisirs, son esprit et ses mœurs.

Voici quel fut l'origine de la comédie chez les anciens. Ce n'étoit sur le chariot de Thespis, qu'un tissu d'injures adressées aux passants par des vengeurs barbouillés de lie. Cratès à l'exemple d'Epicharmus et de Phormis, poètes siciliens, l'éleva sur un théâtre plus décent, y mit un ordre plus régulier. Alors la comédie prit pour modèle la tragédie inventée par Eschile, ou plutôt l'une et l'autre se formèrent sur les poésies d'Homère. Telle est à proprement parler, l'époque de la naissance de la comédie grèque.

On la divise en *ancienne, moyenne et nouvelle*, par rapport non au temps, mais au mode de peinture employé pour imiter les mœurs. D'abord on ôsa mettre sur le théâtre des satyres en actions, nommant ceux qui en étoient l'objet, imitant leurs ridicules et leurs vices : telle fut la comédie ancienne. Les loix défendirent de nommer, on ne nomma plus ; mais on se masqua ; et les masques, les vêtements, l'action même, tout étoit si bien imité, qu'il ne manquoit que les noms : voilà la comédie moyenne plus maligne, plus piquante. C'est dans ces deux genres qu'Aristophane triompha tant de fois à la honte des Athéniens. Une seconde loi des magistrats, banissant du théâtre toute imitation personnelle, borna la comédie à la peinture générale des mœurs, et c'est la comédie nouvelle. Alors, dit Boileau,

Le théâtre perdit son antique fureur,
 La comédie apprit à rire sans aigreur,
 Sans fiel et sans venin sut instruire et reprendre,
 Et plut innocemment dans les vers de Ménandre.
 Chacun, peint avec art dans ce nouveau miroir,
 S'y vit avec plaisir, ou crut ne point s'y voir.

L'avare des premiers rit du tableau fidèle
 D'un avare souvent tracé sur son modèle;
 Et mille fois un fat finement exprimé,
 Méconnut le portrait sur lui-même formé.

En divisant la comédie suivant la différence des objets dont elle s'occupe, on trouve d'abord le comique de caractère, c'est-à-dire la peinture du vice, qu'elle rend méprisable, comme la tragédie rend le crime odieux; puis le comique de situation, dans lequel les hommes sont le jouet des évènements; enfin le comique attendrissant, où les vertus communes sont présentées avec des traits qui les font aimer, et dans des périls, des malheurs qui les rendent intéressantes. Le genre supérieur à tous les autres, résulte des deux comiques de situation et de caractère; c'est à-dire dans lequel les personnages sont engagés par les vices du cœur ou par les travers de l'esprit, dans des circonstances humiliantes qui les exposent au mépris et à la risée des spectateurs.

Le genre comique français se divise en *comique noble*, *comique bourgeois*, et *bas comique*. Le comique noble peint les mœurs des

grands, et celles-ci diffèrent des mœurs du peuple et de la bourgeoisie, moins par le fond que par la forme. Les vices des grands sont moins grossiers, leurs ridicules moins choquants; ils sont même pour la plupart si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent dans le caractère de l'homme aimable: ce sont des poisons assaisonnés que le spectateur décompose; mais peu de personnes sont à portée de les étudier, moins encore de les saisir. Il est donc très-difficile de faire remarquer ces caractères pétris de ridicules à peine visibles aux yeux du grand nombre; ces vices qui, vernissés d'un je ne sais quoi d'imposant, se refusent à la plaisanterie. C'est donc aux différentes situations à les mettre en jeu pour les faire saisir.

Les prétentions déplacées, les faux airs font l'objet principal du *comique bourgeois*. Les progrès de la politesse et du luxe l'ont rapproché du comique noble, sans les confondre tous deux. La vanité qui, dans la bourgeoisie, a pris un ton plus haut qu'autrefois, traite de grossier tout ce qui n'a pas l'air du beau monde. Ce ridicule de plus ne doit pas empêcher un auteur

de peindre les bourgeois avec leurs mœurs bourgeoises.

Le *bas comique*, ainsi appelé, parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut comme les tableaux flamands, avoir le mérite du coloris, de la vérité, de la gaité. Il a sa finesse et ses graces, et ne doit pas être confondu avec le comique *grossier*. Celui-ci peut se rencontrer dans tous les genres, parce qu'il consiste dans la manière peu délicate de présenter des scènes qui répugnent à l'honnêteté et au bon goût. Un entretien, une dispute entre un valet et une servante peuvent être quelque chose de fin dans son genre, et rester du bas comique sans s'approcher en rien du comique grossier.

Ce que nous avons dit plus haut de l'intrigue et du dénouement des pièces dramatiques, s'applique à la comédie comme à la tragédie.

Le nombre de cinq actes à un, varie suivant l'étendue qu'on donne à sa comédie.

A la tête des poètes comiques français, paroît à juste titre, J. B. Pocquelin de Molière, né à Paris, m. 1673, 53 a. Les talents rares de cet enfant gâté de Thalie, les qualités estimables

de cet homme doux, complaisant, généreux et compatissant, mériteroient un éloge trop long pour cet abrégé. Huit volumes de comédies, dont toutes portent l'empreinte du bon goût, déposeront toujours en faveur de Molière. Quoique chacune d'elles ne soit pas un chef-d'œuvre, on y reconnoît cependant le grand maître qui a produit le Misanthrope, l'Avare, le Tartufe, etc. La mort l'a moissonné trop tôt; et s'il avoit vécu plus long-temps, nous serions plus riches en pièces au moins égales à celles que nous vantons ici. Car Boileau raconte que Molière, après lui avoir lu le Misanthrope, lui dit: *vous verrez bien autre chose!* Qu'auroit-il donc fait cet homme qui voyoit quelque chose au dessus du Misanthrope? Voici l'építaphe que la Fontaine fit pour Molière.

Sous ce tombeau gisent Plaute et Térence,
 Et cependant le seul Molière y gît.
 Leurs trois talents ne forment qu'un esprit;
 Dont le bel art réjouissoit la France.
 Ils sont partis, et j'ai peu d'espérance
 De les revoir. Malgré tous nos efforts,
 Pour un long temps, selon toute apparence,
 Térence et Plaute et Molière sont morts.

Après Molière, paroît Regnard, né à Paris, m. 1709, 62 a. Il a des pièces bien frappées, faites pour honorer et l'auteur et la scène française. On distingue sur-tout le Joueur, pièce que Molière n'auroit peut-être pas désavouée, les Ménechmes, le Distrain, etc.

Fresny (Charles Rivière du), né à Paris, m. 1724, 76 a. figure avec éloge sur la liste de nos auteurs comiques. Quoique moins heureux que Molière, dans l'économie de l'intrigue, il est un de ceux qui, après celui-ci, ait le mieux saisi la nature : avec la différence que nous croyons tous avoir aperçu les traits que nous peint Molière, et que nous nous étonnons de n'avoir pas remarqué ceux que du Fresny nous fait apercevoir. On a de lui, le Malade sans maladie, le Jaloux honteux, la Reconciliation normande, etc.

Nous parlerons de Quinault à l'article de l'Opéra. Nous nous arrêterons ici, plutôt que de produire les noms du grand nombre de ceux qui, en France, ont offert au théâtre, les productions de leurs talents dans le genre comique. Il ne seroit pas dans l'ordre d'insérer ici une comédie ; nous renvoyons donc aux auteurs cités.

DIALOGUE DRAMATIQUE.

Le Dialogue est, en général, l'entretien de 2 ou de plusieurs personnes, soit de vive voix, soit par écrit.

Ce mot vient du grec *dialogos*, qui, dans cette langue, signifie ce que *dialogue* signifie dans la nôtre. Nous ne traitons ici que du dialogue dramatique.

On peut distinguer dans les pièces de théâtre, et sur-tout dans la tragédie, quatre formes de scènes, par rapport au dialogue. Dans la première, les interlocuteurs s'abandonnent aux mouvements de leur ame, sans autre motif que celui de l'épancher. Ils ne sont admissibles que quand il s'agit d'exprimer des passions violentes; car alors c'est plutôt un monologue qu'un dialogue. Dans la seconde, les interlocuteurs ont un dessein commun qu'ils concertent ensemble, ou des secrets intéressants qu'ils se communiquent. On sent bien qu'un tel dialogue manié avec adresse, tient au fond d'une pièce théâtrale. La troisième est celle où l'un des interlocuteurs a un projet qu'il veut faire goûter, ou des

sentiments qu'il veut inspirer à l'autre. Comme l'un des personnages n'y est point en action, le dialogue ne sauroit être ni rapide ni varié, il y faut donc beaucoup d'éloquence pour le rendre intéressant. Dans la quatrième, les interlocuteurs ont des vues, des sentiments ou des passions qui se combattent, et c'est la forme de scène la plus convenable au théâtre. Il arrive souvent dans celle-ci, que tous les acteurs ne se mêlent point dans le dialogue, quoiqu'ils soient tous en action.

Il faut toujours que le dialogue tende à son but. L'objet en question devant intéresser les interlocuteurs, il n'est pas vraisemblable qu'aucun d'eux s'oublie au point de parler d'autre chose. Un personnage qui, dans une situation intéressante, s'arrêteroit à dire de belles choses étrangères à son but, ressembleroit à une mère qui, cherchant son fils égaré dans la campagne, s'amuseroit à y cueillir des fleurs.

Si quelquefois, par crainte, par ménagement, par dissimulation, un des interlocuteurs détourne exprès le cours du dialogue, l'apparence seule est contre la règle que nous venons de

donner: par là, il tend très-directement à son but. Cependant ce n'est que dans des situations modérées qu'on doit employer un tel moyen; il trahit un sang froid incompatible avec une passion violente: un ruisseau serpente, un torrent se précipite.

Une des qualités essentielles du dialogue, est qu'il soit coupé à propos. Jamais la réplique ne doit se faire attendre; il seroit absurde de supposer qu'elle devançât.

Corneille, dans ses tragédies, a porté la vivacité, la justesse et la force du dialogue au plus haut degré de perfection; Molière dialogue si naturellement! Dans toutes ses pièces, on pourroit à peine citer un exemple d'une réplique hors de propos. Voilà deux modèles à proposer aux élèves des Muses.

OPÉRA.

L'Opéra tient à deux des divisions que nous avons annoncées au commencement de cet art poétique; et si nous le plaçons ici plutôt que parmi les pièces lyriques, c'est qu'il doit être

dramatique avant d'être susceptible de la parure de l'harmonie destinée à embellir l'action. Cette réflexion faite, nous dirons que l'opéra, dans toute la force du terme, est une pièce de théâtre en vers, mise en musique et en chants, accompagnée de danses, de machines, de décorations; et pour parler avec Voltaire, c'est un spectacle

Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

Dans ce composé tout est mensonge, mais tout est d'accord; et voilà ce qui en fait la vérité. La musique y fait le charme du merveilleux, le merveilleux y fait la vraisemblance de la musique: on est dans un monde nouveau; c'est la nature dans l'enchantement, et visiblement animée par une foule d'intelligences dont les volontés sont des lois. Que l'austère vérité s'empare de ce théâtre, elle en change tout le système; l'illusion ôtée, le plaisir s'enfuit avec elle. Au reste, on peut assurer que l'opéra est la réunion des beaux arts: poésie, musique, danse,

optique, mécaniques s'y trouvent amalgamées. Voilà pourquoi on ne l'a pas nommé *opus*, mais *opera*, afin de marquer non seulement un œuvre, un grand œuvre; mais la réunion de plusieurs.

Les Italiens sont les inventeurs de l'opéra, qui a été introduit en France par le cardinal Mazarin, en 1645. Ce poëme est susceptible de toute sorte de sujets; il embrasse également l'héroïque, le pastoral et le comique. Les Dieux et les magiciens, les rois et les bergers y remplissent tour à tour la scène, et dans un moment on voit le ciel et les enfers.

L'opéra étant un spectacle fait autant pour les yeux que pour les oreilles, il y a tant de parties qui en dépendent, qu'il est bien difficile d'en faire un parfait. Il faut donc le regarder comme ces personnes qui frappent agréablement la vue, quoiqu'il n'y ait rien de régulier dans leurs traits.

Voici comme du Fresny parle du spectacle en question. « L'opéra est un séjour enchanté; « c'est le pays des métamorphoses: on y en voit « des plus subtiles. Là, en un clin d'œil, les

« hommes, s'érigent en demi-Dieux, et les Dé-
 « esses s'humanisent; là, le voyageur n'a point
 « la peine de courir le pays, ce sont des pays
 « qui voyagent à ses yeux; là, sans sortir d'une
 « place, on passe d'un bout du monde à l'autre,
 « et des enfers aux champs élysées. Vous en-
 « nuyez-vous dans un désert affreux? un coup
 « de sifflet vous fait retrouver dans le pays des
 « Dieux; un autre coup de sifflet, et vous voilà
 « dans le pays des fées.

■ P. Corneille, dont nous avons déjà parlé, donna en 1650 *Andromède*, tragédie en machines avec des chants en musique. Elle fut représentée sur le théâtre de Bourbon par la troupe du roi. On aperçoit dans cette pièce quelques idées des opéras de Venise, par rapport à la magnificence du spectacle;

■ Perrin (l'abbé), natif de Lyon, vint à Paris chercher fortune, et y mourut en 1680. Quoique Perrin fût un poète très-médiocre, on ne peut lui refuser la gloire d'avoir imaginé le premier de donner des opéras français et d'en avoir composé les premières paroles. C'est de lui que nous avons les paroles d'*Ariadne, ou le Mariage*

de Bacchus, tragédie en opéra, et de Pomone, pastorale, toutes deux mises en musique par Cambert, et représentées, la première en 1661, la seconde, dix ans après. Ces pièces nous paroissent à présent des poèmes gothiques chargées d'une rouille de plusieurs siècles. L'abbé Perrin obtint en 1669 le premier privilège pour l'établissement de l'académie de musique qu'il ceda à

J. B. Lully, né à Florence, m. 1687, 54 a. Il étoit fils d'un meunier, d'autres disent d'un paysan des environs de cette ville. A l'âge de treize ans il fut amené à Paris par le chevalier de Guise, et bientôt son génie pour la musique s'y développa d'une manière prodigieuse. Jamais homme avant lui, n'avoit porté si loin l'art de jouer du violon. La plupart des opéras qu'il mit en musique, avoient été travaillés par Quinault. Ainsi Lully, un des plus grands musiciens qui aient existé, et créateur d'un chant propre à notre langue, rendit par sa musique, aux poèmes de Quinault, l'immortalité qu'elle en recevoit.

Quinault (Philippe), membre de l'Acad. fr., né

à Paris, m. 1688, 53 a. Son talent pour la poésie étoit si heureux, que dès l'âge de 18 ans il composa des comédies très-agréables; et à 30 a. il avoit donné au théâtre français 16 pièces en vers et en 5 actes. Mais il dut sa grande réputation aux pièces qu'il fit pour l'opéra: elles sont au nombre de 14.

Disons, pour terminer cet article, que Rameau a composé la musique de treize opéras, et qu'il fut un des plus grands organistes et des plus habiles musiciens du XVIII^{ème} siècle.

ARTICLE III.

POÈMES LYRIQUES.

Nous nommerons poèmes lyriques, ceux qui, autrefois se chantoient accompagnés de la lyre; et dont quelques-uns se chantent encore aujourd'hui. Ce mot nous vient du grec *lyricos*, adjectif de *lyra*, lyre. passons aux détails.