

REVUE POLITIQUE

ET LITTÉRAIRE

REVUE DES COURS LITTÉRAIRES (2^E SÉRIE)

DIRECTION : MM. EUG. YUNG ET ÉM. ALGLAVE

2^E SÉRIE — 3^E ANNÉE

NUMÉRO 45

9 MAI 1874

LA SEMAINE POLITIQUE

Trois questions peuvent être posées à l'occasion du débat sur les lois constitutionnelles.

Ces lois seront-elles mises en discussion ?

Si on les discute, dans quel ordre les soumettra-t-on à l'Assemblée ?

Enfin, seront-elles discutées et votées d'urgence ?

I

La première solution, la plus brutale, la plus radicale, est celle de l'Union et de l'Univers. Le journal de la légitimité pure et le journal catholique romain ne transigent pas sur ce point : ils annoncent à qui veut l'entendre qu'ils considéreront le dépôt des projets de lois constitutionnelles comme une déclaration de guerre. L'Union a même ajouté avec étrangeté que cette menace ne l'effrayerait pas le moins du monde. Les politiques de la Gazette de France ont été jusqu'à ce jour plus réservés, et il nous est impossible de savoir si, oui ou non ils acceptent le débat sur les lois constitutionnelles. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'ils n'accepteraient point que la discussion fût immédiate, mais ils ne paraissent point interdire d'une manière absolue à M. de Broglie d'en parler et même de les promettre ; il leur suffit qu'on ne fixe pas de jour pour le vote de ces lois d'organisation, et qu'on leur laisse l'espérance de les pouvoir indéfiniment ajourner. M. de Broglie, très-assidu à leur complaire, leur cède sur ce point : c'est tout ce qu'ils demandent.

Au fond, la droite prise en masse, qu'elle suive la Gazette de France ou bien l'Union, n'a aucun goût pour les lois constitutionnelles. Un instinct très-sur l'avertit que ces lois, si réactionnaires qu'on les puisse faire, serviront à consolider la république. On peut imaginer tout ce qu'on voudra : une pratique sérieuse du septennat, une présidence princière, un

slathoudérat, — tout cela, ce sera toujours le coup de mort pour les impatiences monarchiques. La Gazette de France sait cela comme l'Union ; la droite modérée et politique est ici d'accord avec la droite extrême dans ses pressentiments et dans ses craintes. Pour mettre en lumière cet accord, il suffirait de poser la question en ces termes : dans tant de jours, à telle date irrévocable, les lois constitutionnelles devront être votées dans leur ensemble ; l'Assemblée en prend l'engagement solennel vis-à-vis d'elle-même et du pays.

Si quelque membre du centre gauche, hardi et bien avisé, dépose sur le bureau de l'Assemblée une proposition de ce genre dès le premier jour de la rentrée en session, on peut être certain que la droite tout entière dira non comme un seul homme. Ce sera là un signe irrécusable de ses répugnances et de ses dispositions hostiles. La gauche pourra, tant qu'elle voudra, se donner le plaisir de cette expérience, d'ailleurs superflue.

II

La deuxième question consiste à déterminer, ainsi que nous le disions plus haut, dans quel ordre seront présentées, discutées et votées les lois constitutionnelles si on les présente, si on les discute et surtout si on les vote.

L'ordre vrai, celui qui est naturellement indiqué, sera de classer ces lois (il y en a trois) d'après leur importance et leur signification au point de vue de l'établissement d'un gouvernement définitif, c'est-à-dire de la république. Même en se plaçant au simple et étroit point de vue du septennat, c'est encore cet ordre qu'il faudrait suivre.

Pourquoi parle-t-on d'organiser le septennat ? Parce qu'on veut redonner confiance au pays et lui garantir, pour une durée de temps limitée, mais certaine, les avantages d'un gouvernement définitif.

Ce qui importe donc ici avant tout, ce qu'il faut constituer et garantir en premier lieu, c'est précisément la durée : l'institution du septennat n'a pas d'autre sens ni d'autre utilité ! Un septennat qui serait purement mac-mahonien ne serait qu'une illusion, une espérance ; le maréchal de Mac-Mahon

peut mourir ou quitter le pouvoir, dès demain si cela lui plaît, et alors les sept ans s'en iront en fumée. C'est ce qu'il faut empêcher à tout prix. Voilà pourquoi la première loi constitutionnelle qui devrait venir en discussion est celle qui est relative à la transmission du pouvoir exécutif, et conséquemment à l'institution d'une vice-présidence.

Il importe qu'il n'y ait ni un seul jour ni une seule minute de vacance dans les fonctions de la présidence de la république; il faut que le pays, qui a besoin non pas seulement de stabilité matérielle, mais de cette illusion de la stabilité qui s'appelle la confiance, puisse voir flotter sans cesse, lorsqu'il lève les yeux vers le faite de cette citadelle du septennat, le drapeau qui porte inscrits ces cinq mots : *Présidence de la République française*. Otez le drapeau, ôtez l'homme, — le président actuel ou son successeur jusqu'au bout des sept ans, — aussitôt tout s'évanouit, tout est remis en question, tout est absorbé de nouveau dans cette omnipotente et panthéistique souveraineté de l'Assemblée qui prétend créer indéfiniment, constituer, renverser, donner, reprendre, sans épuiser sa puissance et sans excéder son droit. Doctrine exorbitante qui blesse la raison, fatigue le pays, et qui est la négation du septennat comme de la république.

Le septennat, c'est l'Assemblée se dépoignant pour sept ans et d'une manière irrévocable de toute prétention à remettre la main sur le pouvoir exécutif pour le confondre de nouveau avec la puissance législative. Faire dépendre la réalité du septennat de l'existence d'un homme, c'est jouer avec la nature, avec le bon sens, et se moquer de la langue française.

Nous croyons avoir démontré que c'est par l'examen et la solution des questions relatives à l'institution d'une vice-présidence que devra s'ouvrir le prochain débat constitutionnel. Un raisonnement analogue établirait qu'il serait sage de discuter et de voter ensuite la loi qui concerne la seconde chambre et de ne faire venir qu'en troisième rang la loi électorale. Ces deux lois sont d'ailleurs assez intimement liées, nous le reconnaissons; mais la première, — la loi électorale, — a un caractère plus général, elle peut entrer indifféremment dans le cadre de toute constitution libérale ou réactionnaire qu'on voudra faire. La seconde chambre, au contraire, bien qu'elle doive, dans l'intention secrète de quelques-uns de ses partisans, être un instrument utile pour les coups d'état parlementaires et pour les changements de régime que nous réserve peut-être l'avenir, — la seconde chambre a un caractère plus spécial, plus défini : elle pourrait être, elle aussi, une forte base du septennat d'abord, de la république ensuite.

Ajoutons que la loi sur la seconde chambre est plus aisée à faire et plus simple que la loi électorale. Pour constituer une seconde chambre, libérale ou réactionnaire, il suffit d'avoir fait son choix et opté entre les deux ou trois systèmes qui sont possibles. La loi électorale, au contraire, c'est la bouteille à l'encre; on s'y noie, on s'y perd et l'on s'y aveugle. Les royalistes le savent bien, et c'est pour cela même que la mise en discussion d'une loi de ce genre ne les effraie que très-modérément : ils espèrent qu'on n'arrivera jamais à s'entendre, que ce sera beaucoup de temps perdu (et par conséquent gagné pour eux), et aussi beaucoup de dégoût et de fatigue, qu'on aura bien soin comme toujours de mettre au compte de la république.

Le pis est qu'on voit des royalistes modérés et sages, des septennalistes résignés, mais sincères, comme ceux du *Journal de Paris*, se prêter à cette manœuvre. Tandis que nous demandons, nous, la vice-présidence d'abord, la seconde chambre ensuite, puis la loi électorale, on demande la loi électorale en premier lieu, ensuite la seconde chambre... Quant à la transmission du pouvoir exécutif, c'est une question qu'ils ne risqueraient même pas à soulever; ils préfèrent en ignorer l'existence : la durée de la coalition de droite est à ce prix.

Car tout est là; aujourd'hui comme hier la situation, pour les organes de la droite, est contenue dans cette formule : Maintien de la majorité actuelle, maintien du ministère.

III

Le ministère parle de constituer le septennat parce que le ministère ne peut avoir la prétention de nous tenir éternellement lieu de tout ce qui nous manque; mais ce qu'il désire avant tout, c'est de demeurer au pouvoir, et il sent bien que cela ne lui est possible qu'à la condition de garder le précieus mais compromettant concours de tous les monarchistes, même ceux de la droite extrême.

Aux monarchistes de tout degré et de toute nuance, le ministère fait cette concession de présenter les lois constitutionnelles dans un ordre illogique et déraisonnable.

Aux monarchistes extrêmes, il se prépare à faire cette concession beaucoup plus grave de ne point demander l'urgence sur ces projets de lois — comme s'il n'était pas nécessaire, urgent par-dessus tout, « de donner au maréchal de MacMahon, par les lois constitutionnelles, le moyen d'exercer pendant sept années le pouvoir qui lui a été conféré par l'Assemblée nationale! » Qui parle ainsi? M. de Broglie lui-même dans son allocution aux membres du conseil de révision de l'arrondissement de Bernay. Et M. de Broglie ajoute hardiment : « C'est la condition nécessaire pour que ce pouvoir apporte au pays les bienfaits qu'il en attend, la protection de l'industrie et du commerce, la sécurité de tous les intérêts, la renaissance de la prospérité générale, et pour qu'il puisse maintenir au sein de la paix la dignité de la France en face de l'étranger. »

Ainsi, voilà ce que sont ces lois, telle en est l'utilité, la nécessité; leur prompt confection importe à la sécurité et à la prospérité de la France à l'intérieur, à sa dignité en face de l'étranger. C'est M. de Broglie qui l'affirme et le proclame. Et pendant ce temps-là, le même jour et à la même heure, les journaux inspirés par M. de Broglie nous font savoir que l'urgence ne sera point demandée sur ces mêmes projets de lois, que la loi électorale sera soumise à la formalité des trois lectures, et que les autres lois, si elles viennent jamais, ne seront mises en discussion que le jour où le ministère, — toujours celui d'aujourd'hui, — sera d'accord pour les discuter et les voter avec une majorité dont un bon tiers au moins n'en veut pas et le répète à qui veut l'entendre!

HENRY ABON.

19

SORBONNE

POÉSIE GRECQUE

COURS DE M. JULES GIRARD

de l'Institut

Caractères généraux de la tragédie grecque

Messieurs,

Mon premier devoir en montant dans cette chaire, et il m'est très-doux à remplir, est de remercier la Faculté des sentiments de bienveillante estime qui, après m'avoir ouvert la porte de la Sorbonne il y a quelques années, m'y établissent aujourd'hui définitivement. Je sais qu'en m'admettant à cet honneur elle s'est laissé principalement guider par une considération supérieure d'intérêt pour les études antiques; mais c'est ce qui m'autorise à m'applaudir, malgré mon insuffisance, d'inaugurer cet enseignement nouveau. Le cours de poésie grecque est maintenant installé à la Sorbonne, et il y survivra à celui auquel il est confié pour la première fois. Telle a été la pensée du ministre, qui a bien voulu ratifier le choix de notre doyen et à qui je dois aussi mes remerciements. Telle a été celle de l'éminent collègue qui, depuis de longues années, portait si facilement le poids d'une tâche lourde pour tout autre. M. Egger a été le premier à demander le partage de ce vaste champ d'études que son savoir embrasse complètement. Puissé-je, en revenant sur les questions qu'il a traitées devant vous, ne pas vous faire trop vivement regretter son érudition si pénétrante et si étendue, sa parole d'une abondance si variée et si attachante!

Le sujet que j'ai choisi vous rappelle inévitablement un autre souvenir, celui du maître illustre (1) qui nous a initiés à l'intelligence des tragiques grecs, et dont l'ouvrage, consacré par une estime qui ne cesse de s'accroître depuis trente ans, est le livre classique de ce genre d'études. Permettez-moi de ne voir dans ce souvenir qu'un soutien, et de me rappeler seulement que je retrouve, en acceptant ces nouveaux devoirs, le patronage qui m'avait été si précieux dans d'autres fonctions. Il s'exerce aujourd'hui doublement, en encourageant ce second début par une active et efficace bienveillance et en me donnant le meilleur des guides. A la satisfaction de commencer encore sous des auspices aimés se mêle cependant, avec des craintes trop naturelles, un regret que vous m'autoriserez à exprimer devant vous: celui de quitter l'école normale, à laquelle j'étais depuis longtemps attaché, et de rompre des habitudes qui m'étaient chères, au moment où une vue plus claire de ce qui me manque et de ce qu'il faut me rendait peut-être moins incapable de suffire à ce délicat et utile enseignement.

En abordant l'étude de la tragédie, un fait dont la critique a depuis longtemps compris la valeur, mais sur lequel il faut insister encore, appelle d'abord notre attention: c'est que les représentations tragiques font partie d'une fête religieuse. La religion et le drame ont en Grèce une remarquable affinité. C'est là d'abord une conséquence de l'anthropomor-

phisme. Une religion qui n'est que la vie humaine idéalisée, qui fait voir à l'homme ses dieux revêtus de sa forme et animés de ses passions, qui lui raconte leur histoire et l'en rend presque témoin, est essentiellement dramatique. Le culte, c'est l'adoration de leurs attributs et de leurs actes vivifiés par l'imagination des fidèles: c'en est même la représentation matérielle et sensible; — et cela, non pas seulement dans des fêtes d'une origine étrangère et à demi barbare, comme celles où l'épouse d'Adonis venait pleurer sur son lit funèbre, mais dans les sanctuaires les plus augustes et les plus purement helléniques, comme ceux d'Athènes et de Delphes.

Ainsi dans cette dernière ville, qui était elle-même comme le sanctuaire national de la Grèce, le *Stéphérion*, célébré tous les neuf ans, faisait voir, semble-t-il, dans un enchaînement de scènes successives, le combat d'Apollon contre le serpent Python, la fuite du monstre, l'expiation à laquelle avait dû se soumettre le dieu vainqueur. Le drame se saisit plus nettement encore dans les rites naïfs qu'y ramenait aussi périodiquement le sacrifice de *Charila* (2). C'était un sacrifice expiatoire en souvenir de la mort d'une jeune fille. Pendant une disette, les Delphiens, avec leurs femmes et leurs enfants, étaient venus en suppliants à la porte du roi, comme Sophocle rassemble à celle d'Œdipe le peuple de Thèbes. Ce roi des anciens temps distribuait à la foule de la farine et des légumes, et, malgré les instances et les cris, il n'en donnait pas à tous, faute d'une provision suffisante. Il repoussa durement une pauvre orpheline, nommée *Charila*, et même, irrité de ses importunités, il lui jeta sa chaussure au visage. Humiliée de cet affront, abandonnée de tous, sans ressource, la jeune fille se retira dans un coin solitaire de la montagne, détacha sa ceinture et se pendit. Les dieux se chargèrent de sa vengeance; une peste survint et ne cessa qu'après qu'on eut, sur l'ordre de la Pythie, apaisé par un sacrifice l'ombre de *Charila*. C'était la mort de *Charila* et l'expiation accomplie par la cité que rappelait à Delphes tous les neuf ans une cérémonie traditionnelle. On voyait le roi siégeant, et faisant à tous, aux étrangers comme aux citoyens, la distribution de farine et de légumes: on voyait *Charila*, représentée par un mannequin; le roi la souffletait avec sa chaussure; une bacchante, celle qui conduisait le chœur des Thyiades, l'emportait dans ses bras jusque dans un ravin du Parnasse, et, après lui avoir attaché au cou une corde de jonc, on l'envelissait à la place où la jeune fille avait été enterrée.

La cérémonie religieuse de *Charila* consistait donc dans un petit drame, aux apparences tout humaines. Les dieux eux-mêmes étaient représentés dans de nombreuses fêtes sur toute l'étendue de la Grèce. Dans les Anthestéries athéniennes, la femme de l'archonte-roi, personnifiant la cité, devenait l'épouse mystique de Bacchus. Montée sur un char à côté d'un antique idole du dieu, entourée des Nymphes, des Heures, des Bacchantes, qui formaient le cortège nuptial, elle le conduisait dans le vieux temple de Limnae, pour y célébrer l'union sainte, le *εὐεος γάμος*.

Devons-nous, messieurs, considérer ce caractère dramatique de la religion comme un fait particulier à la Grèce, à cette terre de poésie et d'imagination qui ne concevait rien

(1) M. Patin.

(1) Plutarch. *Quæst. gr.*, vii.(2) *Id.*, *ibid.*

que par les sens et arrivait jusqu'aux idées? Non, il n'y a rien que de naturel dans cet accord de l'imagination et de la foi, dans ce besoin de rapprocher de soi, de voir, de mêler et d'unir à sa propre vie les maîtres souverains de qui l'on attend, d'une attente passionnée, tout bien et toute vertu. Ainsi faisons-nous en France au moyen âge, ainsi faisait tout l'Occident jusqu'à l'époque où la Réforme étendit son austerité même sur le monde catholique. N'oublions pas que la liturgie catholique est elle-même un drame ou, pour mieux dire, une suite nombreuse de drames qui embrasse dans un grand cycle toute l'année religieuse. Mais rappelons-nous surtout, et c'est ici que le rapport avec notre sujet devient remarquablement étroit, rappelons-nous que la même évolution d'où était sortie en Grèce la tragédie amena chez nous au moyen âge une production dramatique considérable.

Bacchus, en Grèce, avait, lui aussi, son année religieuse, dont les diverses époques étaient marquées par des fêtes en rapport avec ses légendes et en même temps avec la culture de la vigne et la fabrication du vin. Ornement de plusieurs de ces fêtes, il était arrivé qu'à Athènes le dithyrambe s'était métamorphosé, qu'il était devenu la tragédie, et qu'une fois revêtu de ces formes si libres et si riches, sans rompre ses liens avec le dieu inspirateur, il s'était cependant affranchi du culte et donné presque tout entier à la représentation des épreuves, à l'expression des passions humaines. Ces phases bien connues de la tragédie grecque se retrouvent dans le drame chrétien du moyen âge. De même, nos églises virent naître sous leurs saintes voûtes de petits drames qui, mêlés d'abord dans le chœur et dans la nef aux cérémonies officielles, agrandirent en se développant leur champ d'action, et, après s'être répandus sous le porche, dans le cloître, sur la place voisine, en vinrent à se séculariser sous la forme de *mystères* immenses, étrangers à la liturgie et tendant même à déponiller le caractère religieux.

C'était bien le besoin de spectacle et d'émotion, c'est-à-dire le besoin dramatique, qui de très-bonne heure avait donné aux *tropes*, introduits dans les offices par le désir d'habiter plus longtemps le saint lieu, une forme plus expressive et plus animée. Bientôt, peut-être dès la fin du *x^e* siècle, une véritable action représentée par de nombreux personnages, à laquelle le clergé et l'assistance mêlaient leurs chants, onissait à l'effet d'un développement déjà pathétique celui d'hymnes et de paroles touchantes. Lisez par exemple l'ancien drame provençal de *l'Arrivée de l'Époux* ou des *Vierges folles*, qu'on a plus d'une fois rappelé à propos des origines du théâtre moderne (1). Il se jouait à la fête de Noël dans l'abbaye de Saint-Martial, à Limoges. Dans les stalles du chœur étaient assises de chaque côté les vierges sages et les vierges folles, leurs lampes à la main. Au milieu paraissait l'ange Gabriel; il leur annonçait l'arrivée prochaine de l'époux, né d'une vierge de Bethléem, purifié dans le Jourdain, crucifié pour racheter les péchés des hommes, et il leur recommandait de veiller. Les vierges folles s'assoupissaient et laissaient couler l'huile de leurs lampes. Elles se réveillaient pleines de douleur et d'effroi; et alors commençait une série d'évolutions de ces *Sup-*

pliantes chrétiennes, qui allaient implorer vainement leurs sœurs, les vierges sages, dont les lampes brillaient toujours allumées, les marchands d'huile, dont les comptoirs étaient établis à l'extrémité de l'église, enfin le Christ qui, entré dans le chœur, ne les reconnaissait pas pour siennes et les repoussait du seuil de son palais: son refus les livrait aux démons de l'enfer, par qui on les voyait entraînés.

Outre de sources d'émotions pour les fidèles dans de telles scènes où le symbolisme chrétien parlait ainsi à leurs sens et à leurs cœurs! L'église donnait au spectacle le cadre le plus magnifique; elle le complétait par la pompe de ses cérémonies et par le concert de ses chants; et rappelons-nous que la foule y venait chercher, non pas un divertissement frivole offert à son indifférente oisiveté, mais les joies saintes qui étaient tout son bonheur. Dans ces temps d'oppression, de calamités, de misère, quelle délivrance et quelle consolation que de pénétrer dans la merveilleuse demeure de Dieu et des saints, que d'y jouir de ses magnificences et, dans la lumière mystérieuse et colorée des vitraux, au milieu des parfums de l'encens et des étranges harmonies de l'orgue, de voir se renouveler sous ses yeux les prodiges de la vie divine, de se sentir transporté dans ce monde si différent de la réalité présente, et d'y vivre uniquement de foi, d'angoisses pieuses et d'espérance! Telle était alors la vertu de ces représentations religieuses; trêves bienfaisantes dans les souffrances du peuple au moyen âge, rayons bénis dans sa sombre existence, jours uniques d'émotions profondes et enthousiastes que ne retrouveront plus tard ni l'Église ni le théâtre.

Ce n'est pas là, messieurs, ai-je besoin de le dire? l'image exacte du drame grec à ses débuts. Cependant cette tragédie chrétienne du moyen âge a de grandes analogies avec la tragédie naissante des Athéniens. Il y a de même dans celle-ci un dieu, la foi religieuse, des formes dramatiques d'adoration, et ce sont même ses conditions premières d'existence. Il faut ajouter tout de suite pourquoi elle est parvenue à ce magnifique développement auquel ne purent s'élever les mystères chrétiens: c'est que son dieu, moins auguste, est plus merveilleux; c'est que sa foi, plus libre, ouvre toute carrière à l'imagination; c'est que les formes dont elle dispose, surtout la poésie et la musique, sont les plus admirables produits d'un art qui se perfectionne depuis plusieurs siècles.

Le dieu du dithyrambe et de la tragédie athénienne, Dionysos, ne contient pas en lui l'idée d'un dévouement sublime. Ce n'est pas le rédempteur, la victime volontaire qui a voulu s'abreuver à la coupe d'amertume et souffrir les douleurs humaines, dont la divine miséricorde est prête à descendre dans toutes les âmes pour les reconforter et les remplir de l'amour du bien. Si Dionysos exerce une action morale, ce n'est que d'une manière indirecte, par le symbolisme obscur des Mystères, ou bien dans les sentiers détournés où le transporte l'orphisme. Mais il est le dieu de l'enthousiasme. C'est par l'évaluation qu'il soulage et qu'il purifie. Et c'est bien la fonction qu'il convient ici de rappeler, car c'est en qualité de dieu libérateur (1) qu'il présidera au drame athénien, représenté par son prêtre dont le fauteuil de marbre,

(1) Je renvoie en général pour ces détails sur le drame chrétien, et pour une citation que l'on trouvera plus bas, à un article de M. Marius Sepet, dont la compétence sur ce sujet est bien établie: *La tragédie française et le drame national* (Revue du monde catholique, 10 août 1868).

(1) *Ἐλευθεριός* signifie proprement *d'Eleuthère*; mais le Dionysos d'Eleuthère était la divinité enthousiaste et libératrice. Ce point me paraît énoncé dans la dissertation d'O. Ribbeck: *Anfänge und Entwicklung des Dionysoscultus in Attika*.

retrouvé dans des fouilles assez récentes, occupera au premier rang la place d'honneur.

Dionysos est lui-même le type merveilleux de l'exaltation. Dans les vicissitudes de l'étrange destinée qu'il accomplit selon les légendes, luttant contre la mort dès avant sa naissance, sauvé, parmi les foudres et les éclairs, du sein de sa mère expirante, parcourant dans ses épreuves la terre et la mer, le ciel et les enfers, persécuté et vainqueur, déchiré par ses ennemis et rappelé à la vie par son père, disparaissant du monde pour y reparaître glorieux, — parmi les formes et les aspects divers que revêt cette divinité séduisante et terrible, on la voit aussi atteinte dans sa raison, en proie à un délire furieux ou emportée par l'enthousiasme. C'est au fond un dieu de la nature, qui meurt l'hiver et renaît au printemps; c'est en particulier le dieu de la vigne, dont les membres secs et tourmentés reverdissent avec une surprenante vigueur, dont le fruit broyé par le pressoir prend une force nouvelle, égaye et assombrit, charme et enivre. Quel sujet pour les émotions de ses adorateurs, qui s'associent par une sympathie religieuse à une destinée où ils retrouvent les profonds et mystérieux contrastes de leur propre nature! Quelle variété expressive et pathétique dans le culte qui lui est rendu, et, par suite, quelle riche matière pour la poésie qu'il anime et qu'il inspire! C'est cette matière que la tragédie recevra directement du dilbyrambe, le poème de Bacchus. Ce poème semble se distinguer de tous les autres par le mouvement du rythme, approprié à la danse et à la musique sonore qui l'accompagnent, par l'élan passionné de l'imagination, par l'aspiration à la liberté dans les sentiments et dans les formes.

Une telle poésie, pas plus que le culte dont elle était issue, ne pouvait se renfermer dans des murs comme les hymnes de la liturgie chrétienne. Déjà ce qu'on peut appeler en Grèce le drame liturgique se passait en plein air, dans l'espace souvent très-vaste sanctifié par le dieu, au milieu d'une fête brillante éclairée par le soleil. La tragédie suit la tradition établie : elle naît à ciel ouvert. Ajoutons qu'aussitôt qu'elle a revêtu des formes déterminées, elle paraît au théâtre.

Personne, je crois, n'admet plus, malgré l'autorité d'Horace et de Boileau, le tombeau de Thespis et ses acteurs

.... barbouillés de lie,

Promenant dans les bourgs leur heureuse folie.

Thespis fut probablement introduit dans la ville par Pisistrate, qui favorisait le développement du culte de Bacchus. Ses tréteaux, suffisants pour la première forme du drame, se dressèrent, au milieu de l'enthousiasme d'Athènes, sur l'ancienne Agora, près de l'enceinte sacrée de Dionysos. Bientôt la tragédie pénétra dans cette enceinte, et elle y prit possession du théâtre, c'est-à-dire d'un emplacement particulièrement approprié à de solennelles représentations. C'est là un fait important, dont il faudrait d'abord étudier la nature en se transportant à Athènes.

Des gradins d'un hémicycle qui s'adosse au rocher de l'Acropole, les regards des spectateurs s'étendent sur la campagne, sur la mer, sur un grand et bel horizon. Cet hémicycle, c'est le théâtre proprement dit, vaste espace dont les cercles concentriques peuvent contenir beaucoup plus que la population de toute la ville. Ceux qui sont assis aux rangs supérieurs, voient à la fois, et dans l'orchestre, autour de l'autel du

sacrifice transformé suivant les exigences du sujet, les évolutions du chœur accompagnées de chants, et, sur ce que nous appelons aujourd'hui la scène, le pathétique développement du drame, et au delà, sous le ciel qui éclaire tout de sa franche et brillante lumière, une autre scène, libre, immense, formée par la nature, occupée par les hommes et par les dieux : en face, la plaine d'Athènes, descendant jusqu'aux rivages de Phalère et de Sunium, et la mer, allant couper au loin le ciel de sa ligne pure et distincte; à gauche, l'Hymette, dont les croupes s'abaissent jusqu'au cap qui marque l'entrée du golfe; à droite, la pointe du Péloponnèse prolongée par les rochers de la petite île, alors bien obscure, d'Hydrée, ses premières côtes et ses premières montagnes, Trézène derrière Calaurie, les sommets dentelés de Méthana apparaissant au-dessus des pentes occidentales de la montagne d'Égine aux contours nets et hardis. Cet horizon des spectateurs athéniens, c'est vraiment la nature dans sa grandeur et dans sa diversité : elle est habitée par les dieux, dont les sanctuaires, visibles dans les régions voisines, s'élèvent aussi sur les promontoires, dans les îles, sur les rivages où se repose au loin la vue; elle est animée par les hommes, dont les navires sillonnent les flots du golfe, dont les villes, rivales ou amies, peuplent tous ces lieux. La nature, les dieux, l'activité humaine, c'est le monde tout entier. Tel est le cadre réel qui entoure les représentations du drame athénien, lequel lui-même est un abrégé idéal du monde : car les grandes impressions de la nature, l'action mystérieuse des dieux, la lutte douloureuse des passions et de l'énergie humaines s'y réunissent dans les compositions des poètes.

Voilà comment, par les conditions matérielles de la représentation, la tragédie athénienne s'ouvrit librement sur la nature et sur la vie, ce qui fut une des causes de sa richesse et de sa grandeur. Mais ce n'est là, messieurs, qu'une vue extérieure, qui ne se rapporte qu'à des impressions générales. Si l'on examine de plus près, et en se renfermant dans le théâtre lui-même, les caractères de ces représentations tragiques, on reconnaît qu'en même temps ce qui fait la supériorité et la force du drame athénien, c'est qu'au lieu de se répandre et de se disperser au dehors, il se rassemble au contraire et se concentre, et que de là vient la puissance de ses effets. C'est là une observation capitale. Peut-être en comprendrons-nous mieux la valeur, si nous nous reportons encore par la pensée vers nos *mystères* du moyen âge.

Dans le cours du XIII^e et du XIV^e siècle ils s'étaient développés et sécularisés. Ils s'étaient développés d'une manière très-naturelle, sinon vraiment dramatique, en multipliant les scènes et les spectacles offerts à la curiosité au moyen d'appareils à la fois compliqués et naïfs. Le lieu de la représentation s'était divisé en nombreux compartiments ou *mansions*, où les divers groupes de personnages, placés d'avance, attendaient le moment de réciter leur rôle, pendant que l'action s'avancait tout simplement suivant l'ordre des faits. Voici, par exemple, quelle était la mise en scène du mystère de la *Résurrection*. Le lecteur ou meneur du jeu l'annonçait dans un prologue qui nous a été conservé :

« Récitons en cette manière la sainte *Résurrection*. Premièrement, disposons tous les lieux et les mansions. Le crucifix d'abord, et puis le sépulchre. Il doit y avoir une geôle pour enfermer les prisonniers. Que l'enfer soit mis de ce côté, parmi les mansions, et puis le ciel, et sur les échafauds. Pilate

d'abord avec ses vassaux ; il aura avec lui six ou sept chevaliers ; sur le second Caïphe avec la Juiverie ; sur le troisième Joseph d'Arimathie ; sur le quatrième dom Nicodème ; que chacun ail avec lui les siens ; sur le cinquième les disciples du Christ ; les trois Maries sur le sixième. Que l'on pourvoie à faire la Galilée au milieu de la place ; qu'on y figure aussi l'hôtellerie d'Emmaüs où Jésus fut emmené ; et, comme voici que tous les acteurs sont assis, et que les spectateurs font silence, que dom Joseph d'Arimathie vienne à Pilate et lui dise... »

Vous voyez, messieurs, qu'il y a là une combinaison, une réunion de spectacles, plutôt qu'une composition dramatique. A peine est-ce une action, si l'on donne au mot toute sa valeur. Or, je ne sais si le progrès sera bien marqué dans ce sens, lorsque plus tard, tout à fait affranchis des formes liturgiques, les *mystères* étendront jusqu'à des proportions immenses leurs sujets puisés dans les deux *Testaments* et dans les *Vies des saints*. Ce sera un moment de puissante expansion, qui se prêtera dans une certaine mesure à une comparaison avec la tragédie grecque. Je ne parle pas des représentations permanentes dans une salle fermée que les confréries de la Passion donneront sous Charles VI ; je songe plutôt à ces grands drames représentés en plein air qui, à certains jours de fête, réuniront dans un enthousiasme commun toute une ville, le clergé, la bourgeoisie et le peuple. Immenses, comprenant jusqu'à dix mille, jusqu'à soixante mille vers, c'est à peine s'ils suffisent à l'avidité de la foule en accumulant les scènes de l'Écriture dans un ensemble indigeste qui rapproche et contient tout : le péché d'Adam et la naissance du Sauveur, l'Éden et le Golgotha, Rome et Jérusalem, le ciel et l'enfer, les antiques annales de la foi juive et de la foi chrétienne et les peintures du monde présent, le merveilleux divin et les réalités les plus triviales de la vie de chaque jour. Nous ne nous figurons guère aujourd'hui ce drame sans limites ni dans le temps ni dans l'espace, dont les nombreux acteurs étaient dévoués à leur rôle comme à l'accomplissement d'un saint devoir. Parfois même, lorsque leur personnage exigeait qu'ils fussent torturés ou mis en croix, et que la fécondité du poëte ou l'imperfection des machines prolongeait leur supplice outre mesure, leur dévouement approchait du martyre. Le peuple lui-même, par sa passion, était le premier acteur dans ces fêtes solennelles dont la ville gardait le glorieux souvenir dans ses archives. Et cependant, de toutes ces émotions, de ce mouvement, de cette immensité des œuvres et des représentations, il ne devait rien rester pour l'avenir. Tout s'est évoué sans laisser de trace, parce qu'il n'y avait là en réalité rien de fort ni de durable.

Au contraire, la tragédie athénienne, qui par certains côtés ressemble à ces *mystères*, possède des conditions de force et de durée. Elle se produit de même dans une fête solennelle et au milieu d'une foule enthousiaste. Mais l'art, poussé déjà jusqu'à son extrême avancement, ne permet pas à cet enthousiasme et à cet élan de se répandre au hasard et de se perdre. Il dirige, il régularise, il concentre.

Les spectateurs sont rassemblés dans un édifice dont la forme, dans sa simple harmonie, est celle qui convient le mieux à un spectacle. De l'hémicycle, où ils sont commodément assis, leurs regards se réunissent sur la représentation qu'ils embrassent d'un seul coup et tout entière. De plus, ce sont des juges qui prononcent dans un concours ; des juges

que l'ignorance ou la passion peut égarer, mais qui l'emportent de beaucoup sur le grossier public des *mystères*. Depuis de longs siècles en Grèce, depuis l'époque des poëmes homériques, la poésie avait sa place dans les concours musicaux des fêtes, où l'art de l'exécution, le mérite des chants, l'ordonnance et le costume des chœurs demandaient toute la science et toute l'industrie des concurrents. Les spectateurs athéniens apportaient donc, avec la passion qu'excitaient au plus haut degré de pareilles fêtes, des exigences d'artistes auxquelles la représentation devait satisfaire. Le poëte qui remportait le prix, c'était celui qui semblait honorer le plus dignement le dieu, qui, le recevant dans l'enceinte de sa demeure, l'admettait aux magnificences de son culte, et la cité, qui mettait sa gloire dans l'éclat et dans l'exquise beauté de la solennisation.

Pour plaire à ce public exercé et délicat, quel ensemble de mérites ne faut-il pas chez les acteurs ! Et en effet, des dons précieux de la nature, un corps vigoureux, une voix puissante et harmonieuse, la mémoire et l'instinct de l'art, sont développés chez eux par l'étude et par une direction savante. Instruits par le *didascalos*, le maître qui conduit les répétitions, déjà formés auparavant par une énergie et une patience de travail qui n'appartiennent qu'à l'antiquité, ils portent jusqu'à la perfection la science du débit, la grâce sévère des mouvements, des gestes, des attitudes. Ce que c'était que cette science du débit, les acteurs modernes ne le soupçonneront jamais. Dire un rôle, ce n'était pas seulement donner aux vers leur sens et leur valeur expressive ; c'était suivre et marquer, dans les vicissitudes de l'action, les rythmes variés du poëme, c'était alterner des chants avec ceux du chœur, chanter seul des couplets comme les plaintes de Prométhée ou d'Électre, se plier encore à d'autres combinaisons de la mélodie ; c'était, en un mot, former pour sa part et conduire ces grands flots de musique et de poésie dont les ondulations, tantôt régulières et symétriques, tantôt libres et inégales, remplissaient la vaste enceinte du théâtre, merveilleuses expressions du génie grec dans son audace et dans sa richesse comme dans son ingénieuse et savante précision.

Tels étaient les acteurs de la tragédie athénienne, réunissant, dans une proportion difficile à déterminer, la déclamation des tragédiens modernes et celle des chanteurs de notre Opéra. Le nombre de ceux qui possédaient ces aptitudes et ces talents ne pouvait être étendu. Leur importance n'en fut que plus grande, et elle ne cessa de croître. Il vint un temps où ils soutinrent l'art supérieur qui les avait suscités, quand cet art ne produisit plus d'œuvres nouvelles. Chacun avait ses rôles, où il était célèbre, dont il avait pris possession par une étude assidue, où il se renouvelait lui-même en y mêlant quelquefois les émotions de sa propre vie et jusqu'à ses douleurs les plus cruelles, comme ce Polus qui, dans le personnage d'Électre pleurant Oreste, paraît tenant à la main l'urne funéraire de son propre fils ; tant ils se donnaient tout entiers à leur art et en adoraient eux-mêmes la grandeur !

On a vu dans les temps modernes, sinon cette ferveur de dévouement à l'art, du moins cette supériorité de grands acteurs dans des rôles dont ils avaient fait pour un temps leur propriété. Nous examinons cette illusion du talent qui isole, pour ainsi dire, un personnage, fait que ceux qui l'entourent se rapetissent et s'effacent, dominés et annihilés par la puissance de son jeu. Le théâtre athénien rendait bien plus sensibles cette supériorité et cette sorte d'isolement ; par sa

constitution matérielle il les présentait réellement aux yeux. Il faut se figurer l'acteur antique dans cet étrange et grandiose appareil qui fait de lui un être merveilleux, grandi par le cothurne, par les amples draperies de son brillant costume, par le masque énorme qui recouvre sa tête et d'où s'échappe sa voix retentissante. Autour de lui, les personnages secondaires, d'ailleurs muets; au-dessous, les chorutes, confinés dans l'orchestre, le grandissent encore par le contraste des proportions réelles. Homère représente sur le bouclier d'Achille les deux divinités guerrières, Arès et Pallas-Athéné, marchant en tête de deux armées ennemies : « Elles sont toutes couvertes d'or, belles et grandes, et leur taille les distingue facilement des hommes qui les suivent. » Tels étaient les dieux et les héros dans l'imagination populaire; tels sont les personnages principaux du drame tragique. Leur petit nombre ne permet pas à la curiosité de se disperser : ils ne paraissent jamais plus de trois sur la scène; et encore telle est entre eux la rigueur de la hiérarchie, que les droits du premier personnage sont visiblement et matériellement consacrés. Dès qu'il fait son entrée, on le reconnaît : il entre par la porte du milieu, la porte royale, qui lui est réservée et qui lui appartient. D'ailleurs son débit comme la beauté de ses gestes et de ses attitudes le désignent particulièrement à l'attention. Il est comme le centre d'un grand bas-relief où se détachent les figures principales, dessinées avec tout l'art de la statuaire à cette belle époque. En effet, on l'a plus d'une fois remarqué, la disposition de la scène, resserrée entre l'orchestre et le fond, et prolongée de chaque côté des gradins, doit produire à peu près cette illusion. Nous voyons aussi qu'elle ne se prête pas aux actions violentes, ni aux effets de spectacle trop compliqués, quel que soit d'ailleurs le succès avec lequel la décoration viendra contribuer pour sa part à ce magnifique ensemble. En un mot, la simplicité et l'unité forment le caractère dominant de ces grandes représentations théâtrales.

Une réflexion, messieurs, s'est sans doute présentée à votre esprit. N'y a-t-il pas dans tout ce système un vice capital? Ce costume des personnages, cette préoccupation plastique, ces entraves de toute sorte apportées à la liberté de l'action, ces conventions trop connues pour que j'aie besoin de les rappeler en détail, qui règlent invariablement, sur la scène le jeu des acteurs, dans l'orchestre, dans un espace strictement délimité, la disposition du chœur et ses mouvements, toutes ces conditions n'ont-elles pas pour effet inévitable d'exclure la vérité du drame? Mais, d'un autre côté, messieurs, quel est le lecteur de Sophocle et d'Euripide qui admettra jamais un pareil reproche? Les progrès de la critique ne nous permettent plus aujourd'hui de méconnaître dans la tragédie grecque la vérité des peintures morales. Elle est vraie, comme toute expression profonde du sentiment ou de la passion; elle est vraie aussi, et plus que notre tragédie classique, par la simplicité dans l'imitation des mœurs; parfois même elle descend jusqu'aux usages familiers de la vie réelle. Comment s'expliquer alors ce contraste entre la vérité du poème et le caractère conventionnel de la représentation?

Je ne crois pas, messieurs, que nous puissions nous borner à répondre par une explication historique et nous contenter de dire que cette contradiction a son origine dans les conditions primitives des représentations dilhyrambiques, ces danses exécutées autour de l'autel de Bacchus; conditions que la tragédie ne put complètement répudier et qui contrarièrent

toujours la liberté de l'action dramatique. Cette explication, sur laquelle je ne puis insister ici, est juste, et, si nous nous y attachions, elle nous amènerait à remarquer comment le sens de l'harmonie réussit à triompher des difficultés originelles, sans en effacer tout à fait la trace. Mais ce serait nous tromper gravement au sujet de la tragédie athénienne que de n'y voir qu'un habile rapprochement d'éléments disparates. Entre les caractères extérieurs de la représentation et la nature intime du poème tragique, il existe un rapport d'une importance supérieure : c'est que des deux parts domine une conception idéale.

Sans doute il est vrai de dire que la tragédie a pour fond la nature humaine observée et imitée. Mais en quoi consiste cette imitation que le législateur de la poésie grecque, Aristote, établissait comme la base même d'un traité fait en vue de la tragédie, et comment se fait-il qu'il ait pu dire qu'il y a plus de sérieux et de philosophie, c'est-à-dire plus de vérité, dans la poésie que dans l'histoire? C'est une observation d'une grande profondeur. La poésie, en effet, plus que l'histoire, choisit dans la réalité pour en extraire et en condenser la substance : elle rapproche, elle supprime les intermédiaires accidentels ou insignifiants; elle met en relief, elle éclaire les parties vives; elle pénètre plus avant dans les passions, dans l'intelligence, dans le monde secret de l'âme. Combien cela n'est-il pas vrai surtout du travail de simplification et de concentration de la tragédie, qui crée des types et les fait vivre de la vie la plus intense? C'est à ce caractère idéal du poème tragique que répond un caractère analogue dans l'appareil extérieur du spectacle. Tel est aussi l'effet de ces conventions franches et hardies au milieu desquelles le drame est contraint de se mouvoir. Elles conviennent à l'esprit de la fête, comme la poésie y convient elle-même par ses allures particulières et par son éclat : le résultat commun est de transporter l'imagination dans un monde étrange, où les impressions des sens sont plus vives, les émotions plus précipitées et plus violentes que dans la réalité.

Je crains, messieurs, que cette analyse des conditions particulières de la tragédie athénienne ne vous paraisse trop prolongée. Elle est cependant insuffisante et incomplète. Je n'ai rien dit de l'action, qui est le principal, et où se marquent encore plus les traits essentiels du système grec. Je ne m'y arrêterai pas : ce serait m'engager dans une étude longue et difficile, qu'il vaut mieux réserver pour l'examen particulier des œuvres, où elle aura plus de précision et d'intérêt. Il me suffit aujourd'hui d'indiquer ce qu'il y a de plus extérieur. Cependant, à ce point de vue même, comment ne pas rappeler, au moins dans une rapide mention, ce qui faisait le plaisir des oreilles et complétait celui des yeux, les vers, la musique, la danse? Quand on parle des vers de la tragédie grecque, il n'y a plus de comparaison possible avec notre moyen âge. Même dans les iambes, qui forment comme le corps du poème une fois qu'il est régulièrement constitué, le rythme et les sons ont une admirable puissance; la langue, vivante, souple, mélodieuse, anime encore tout ce que crée l'invention poétique, ou, pour mieux dire, elle-même est une partie de cette invention. Qu'est-ce donc dans les morceaux lyriques, dont la place reste encore si considérable après qu'elle a été réduite par le développement du drame? Même alors, quelle abondance et quelle variété de combinaisons et d'effets, soit que les personnages empruntent ces formes plus flexibles et plus hardies pour traduire

leurs émotions, soit que le cœur mêle ses chants à ce langage passionné, soit enfin qu'il chante seul, tantôt en faisant son entrée solennelle dans l'orchestre, tantôt en y exécutant ses évolutions régulières autour de la *thymélé*, tantôt en exprimant, par des figures plus compliquées, le trouble qui l'agite dans les moments critiques de l'action !

Telle est la richesse des éléments qui concourent à une représentation tragique. Ce qui n'est pas moins admirable que leur richesse, c'est à quel point ils sont réunis et fondus ensemble par ce sentiment d'harmonie qui, depuis l'origine, semble avoir toujours présidé aux grandes fêtes de la Grèce. Je ne parle pas seulement de l'observation d'une convenance qui subordonne les effets divers au développement du sujet et vise à l'unité d'impression. Malgré quelques réserves à faire dans le détail, elle existe en général, elle est incontestable. Mais ce goût d'harmonie se montre encore dans chaque partie du drame examinée en elle-même. Des connaisseurs délicats croient le reconnaître dans des combinaisons symétriques qui seraient comme les formes du dialogue ; il apparaît à tous les yeux dans la division des strophes et, en général, dans la distribution intérieure des scènes ou à demi, ou complètement lyriques. Il y a là un côté très important de la tragédie grecque, qui nous échappe presque complètement. Il faudrait des prodiges de restitution archéologique pour nous mettre en présence de ces grandes compositions musicales qui enveloppaient tout le drame tragique, et dont nous ne concevons guère ni l'existence, ni la nécessité, tout entiers que nous sommes à la poésie. C'étaient elles cependant qui, autant que le poème, donnaient à la représentation sa couleur, sa variété, son unité.

La tragédie, ce riche et harmonieux ensemble, est la dernière grande invention de la muse grecque. Pour les Athéniens, dont elle forme la gloire poétique pour les Grecs du v^e et du iv^e siècle, dont Aristote est l'interprète, c'est aussi la plus merveilleuse. Elle réunit tout en elle, et les grandes scènes de l'épopée, et tout ce qu'a pu créer pendant des siècles l'admirable développement de la poésie lyrique, soutenu par la musique, par la danse, par la pompe des représentations, et elle vivifie tout cela par le drame : elle y ajoute la concentration puissante de l'action, l'expression plus riche et plus profonde des sentiments, une plus grande force de pathétique.

C'est à cette nouveauté qu'Athènes était fière de convier toute la Grèce, lorsque le printemps ramenait, avec la facilité des communications, les fêtes les plus brillantes de Bacchus. Et, en effet, la Grèce ne connut pas désormais de plus vive jouissance ; elle n'en offrit pas de plus séduisante aux étrangers avides de mêler à leur luxe les recherches de sa civilisation. Dès l'époque d'Euripide, dès celle d'Eschyle, les rois de la Macédoine, à peine grecque, les riches tyrans de la Sicile, appelaient dans leur cour la tragédie athénienne et l'y introduisaient sous les auspices de ses poètes. Alexandre, au fond de l'Asie conquise, lui réservait une place d'honneur dans les fastueux plaisirs où sa divinité cherchait d'abord à épuiser les jouissances humaines. Elle s'établit dans les capitales et dans les villes de ses successeurs. On la trouve même longtemps après dans la capitale de l'Arménie, Tigranocerte, où elle se heurte aux mœurs barbares de spectateurs inattendus. Là, Plutarque nous le raconte, le roi des Parthes, Hyrodès, fêté par Artabaze, écoutait à la fin d'un banquet l'acteur Jason dans un rôle des *Bacchantes* d'Euripide : c'était

le moment où Agavé paraît, la tête de son fils à la main, s'imaginant dans son délire qu'elle tient celle d'un lion, quand les envoyés du Suréna, introduits dans la salle, déposèrent aux pieds du monarque vainqueur la tête de Crassus. Aussitôt l'acteur jette le trophée de théâtre, saisit le véritable et hince les vers du poète : « Nous apportons de la montagne... cette heureuse chasse... » — « Qui a frappé le premier coup ? » demande le cœur. — « C'est ma gloire. » — « Non, c'est la mienne », s'écrie un des Parthes, celui qui en effet a tué Crassus, et il arrache à Jason la tête sanglante. Rencontre étrange de la tragédie poétique avec la tragédie réelle qui apparaît tout à coup et réduit l'autre au silence. A cette époque, depuis longtemps déjà, la tragédie grecque avait pénétré à Rome. Elle n'y était pas entrée tout entière ; mais beaucoup de ses beautés s'étaient conservées dans l'énergique langage des Ennius, des Pacuvius et des Attius. C'est de Rome que, continuant sa destinée, elle est venue en se transformant sur la scène française.

D'où vient ce succès, cette extension, cette durée ? Nous le savons tous, le plaisir dramatique, plus ou moins complet selon le degré et la nature des civilisations, est universel, et il prend une force singulière par la grandeur pathétique des émotions. Quelle est la cause de ce fait ? Est-ce cette jouissance égoïste, décrite par le poète, qu'éveille chez nous, quand nous sommes en sûreté sur le rivage, le spectacle d'un navire luttant contre la mer et les vents déchainés, *Suare mari magno...* ? Non ; le principe de l'émotion tragique est tout différent ; c'est au contraire la sympathie, une sympathie profonde, qui se forme par un sentiment de pitié naturel à tous, et plus encore peut-être par la vague conscience des conditions communes de l'humanité. Le plus humble et le plus paisible d'entre nous, assistant aux tragiques épreuves d'un Oreste ou d'un Hamlet, y est de sa personne et se sent atteint jusqu'au plus profond de lui-même. Son imagination était toute prête à le conduire dans ce monde extraordinaire et terrible auquel sa vie semble si étrangère. C'est qu'en réalité l'incertitude, le mystère, le malheur, pèsent, plus ou moins sensibles, sur toute existence humaine. Nul n'échappe à cette loi générale, ni Alexandre dans l'ivresse de ses victoires et de sa puissance, ni les rois barbares de l'Orient, effleurés par le souffle de la civilisation grecque au milieu des révolutions sanglantes qui menacent leur trône et leur vie, ni aujourd'hui le spectateur le plus grossier du drame moderne. Tous, ceux-mêmes dont l'existence est enfermée dans le cercle le plus étroit, ont en eux des sources d'émotion qui se répandront d'elles-mêmes dès que l'imagination leur ouvrira une issue ; tous, sous l'influence bienfaisante de cette illusion, éprouveront un soulagement, — et c'est là le genre de plaisir qui est propre à la tragédie. Telle est l'infirmité humaine. Il lui faut une souffrance, souffrance d'imagination autant que de sensibilité, mais d'où naissent des larmes et des terreurs, pour alléger d'autant le poids de l'âme et se rapprocher davantage du bonheur inconnu qu'elle poursuit.

Peut-être, messieurs, cette théorie vous paraît-elle étrange et cherchée. Elle est d'Aristote, le moins rêveur des philosophes ; car, en assignant pour effet à la tragédie de délivrer le spectateur de la terreur et de la pitié au moyen de ces émotions mêmes, qu'a-t-il voulu dire, sinon qu'elles existent au fond de toutes les âmes comme un tourment et comme un besoin ? Aristote, dans sa *Poétique*, étudiait plutôt la tra-

gédie constituée et développée qu'il ne s'arrêtait à en examiner les origines. Cependant, cette vue le reportait au principe même qui lui communiqua la force de naître et de vivre. Redisons-le, en terminant, comme la vérité essentielle que nous devons d'abord essayer de voir et de comprendre : la tragédie athénienne est l'œuvre d'une sympathie passionnée pour un dieu d'une nature particulière, à la fois merveilleux et humain, qui exaltait les imaginations et troublait profondément les cœurs. De là lui sont venus, et son caractère antique, lequel ne pouvait survivre à une certaine période de l'antiquité, et cette puissance de durée qui l'a soutenue à travers les âges. Certaines formes déterminées, qui tenaient au culte poétique de Bacchus, ont péri; mais notre tragédie classique et tout le drame moderne, malgré tant d'innovations et de différences, relèvent de l'ancienne tragédie grecque. Elle garde l'honneur d'avoir la première enseigné aux hommes la suprême jouissance de se sentir émus et transportés par l'image idéale et vraie, vivante et pathétique de leurs propres épreuves. Elle garde aussi sur les nombreuses générations de cette descendance qu'il est juste de lui attribuer, l'avantage d'une poésie éclatante et pure, qui la revêt d'une éternelle jeunesse.

JULES GIRARD.

SOCIÉTÉ POUR L'AMÉLIORATION DU THÉÂTRE EN FRANCE

23

SÉANCE D'OUVERTURE

M. PAUL FÉVAL

Le théâtre moral

Mesdames et Messieurs,

Je viens plaider devant vous la cause du bien contre le mal qui envahit nos théâtres, à tel point que tout le monde s'en plaint, même les théâtres; on pourrait dire : surtout les théâtres, car ils ne savent plus à quels sauts périlleux se vouer. Les malheureux directeurs sont condamnés à cette torture de trouver chaque soir une allumette nouvelle pour mettre le feu à la curiosité de Paris! C'est un mal humiliant, jusqu'à être menaçant, et qui fait peur à des esprits très-braves, un mal contagieux, puisqu'il a gagné d'excellents cœurs, un mal enfin que tout le monde connaît bien, mais auquel personne jusqu'ici n'a songé à porter remède : je suppose, en effet, que vous ne prenez pas pour un remède cette chose maladroite, équivoque et par-dessus tout impuissante, qu'on appelle la censure; ah! non! ce n'est pas un remède, car cela n'a jamais rien guéri.

Je suis le premier à convenir que, pour traiter même très-partiellement, comme je vais le faire, cette question du théâtre, il aurait fallu une voix beaucoup plus haute que la mienne. Aussi, quand le fondateur de l'Œuvre, qui vous a convoqués ici, m'a fait l'honneur de venir chez moi, j'ai été aussi embarrassé qu'éffrayé. Pourquoi me choisir, moi, un romancier, parmi tant de beaux esprits, professeurs, orateurs, poètes, dont la parole a une si véritable autorité? Je me demandais cela. Mais pendant que je faisais ainsi de la modestie

au dedans de moi-même, ce qui ne coûte rien, le fondateur parlait; il me disait : « J'arrive du vieux pays, là-bas, où l'apôtre saint Brieuc, quatorze cents ans avant le siècle de M^{lle} Thérèse, vint un jour, à travers la tempête, enseigner aux Bretons idolâtres comment on prononce le nom du vrai Dieu. Je ne viens pas, moi, apporter la lumière à Paris, qui est, dit-on, la lumière même; je veux tout humblement mettre un écran, l'écran de l'honnêteté, au-devant de cette flamme qui souvent dévore au lieu d'éclairer; je veux (si je peux) calmer, sinon guérir, cette fièvre qu'on appelait encore hier, par politesse, « excès de civilisation », et à laquelle demain on donnera son vrai nom, qui est « barbarie ».

Ces Bretons n'y vont jamais par quatre chemins! — Barbarie! le mot peut sembler un peu bien violent, et pourtant nous avons vu des choses... ah! de bien vilaines choses! Mais ne parlons pas politique. J'écoutai, je trouvai l'idée belle et grande dans son humilité même. Certes, l'inventeur vous l'aurait exposée mieux que je ne saurais le faire, mais il est des postes d'honneur qu'il ne faut jamais refuser, n'est-ce pas votre avis? J'acceptai, en me réservant toutefois, au point de vue de l'art, liberté complète d'exprimer mes admirations et mes dédains : bien entendu sans mettre l'écriveau d'aucun nom au devant de ces derniers. Même sous cette réserve, la tâche reste difficile pour moi, qui ai, parmi nos auteurs préférés, tant de chers amis. Le bien me gênera, puisqu'il semblera plaider contre l'utilité même de ma thèse; le mal me gênera bien plus encore, car si je vous en apportais une peinture quelque peu fidèle, je blesserai ici de nombreuses délicatesses... Enfin, je ferai de mon mieux et j'espère respecter à la fois les égards qui sont dus aux maîtres de notre scène contemporaine, et à ceux, — et à celles qui me font l'honneur de m'écouter.

Il y a quelque temps, cet hiver, j'étais dans un beau théâtre où l'on jouait *Jeanne d'Arc*. La pièce avait un succès très-vif et parfaitement mérité; l'excellente artiste, chargée du rôle de la guerrière martyre, était à chaque instant « enlevée » par les applaudissements. Je calculais à part moi les incépissables ressources dramatiques offertes par nos annales, et je me disais : « Voici un directeur dont la route est désormais tracée. Celui-là va se donner tout entier à la poésie de l'histoire, c'est certain. J'en jurerais! »

Un mois après, il m'arriva d'entrer de nouveau dans ce même théâtre, où l'on jouait encore une légende : la légende d'Orphée, qu'un homme de beaucoup d'esprit avait pris la peine d'habiller en carnaval. C'était splendide de décors, de costumes, de nudités, de gaudrioles, — et une musique charmante, ah! charmante! C'est égal, je ne pouvais m'empêcher d'en vouloir un peu à l'homme de beaucoup d'esprit, parce que cette légende d'Orphée est pour moi une des plus touchantes de la poésie antique, — j'allais presque dire une des plus chrétiennes; et, en effet, l'idée chrétienne est là dans toute sa miséricorde sous le voile mythologique.

En sortant, après avoir écouté quelques scènes dont la gaieté ne me parut pas, — c'est une affaire de goût, — venir directement d'Athènes, je me demandais quelle singulière préoccupation fait naître ces parodies dorées si pompeusement, mais qui frisent l'insanité de si près. L'envie de plaire au goût public, sans doute. Comment! au goût de ce même public qui vibrait naguère aux plans de *Jeanne d'Arc*! est-ce possible? Je ne sais pas si c'est possible; mais les directeurs prétendent que c'est certain, et celui dont nous parlons, qui

est un grand artiste par-dessus le marché, ne me semble pas s'être trompé de beaucoup cette fois-ci.

Je me demandais encore... mais excusez-moi si je vous mets en tiers dans ces interrogations que je m'adresse à moi-même; cela n'allongera pas beaucoup notre entretien. J'en serai quitte pour supprimer le tableau triste offert par certains théâtres appelés faussement populaires, et par ces effrontées institutions que la police a le tort de tolérer sous le nom de cafés-concerts. Croyez que vous n'y perdrez rien. Je voudrais vous dire un sujet de drame que je trouvais ce soir-là. Je me demandais donc s'il ne serait pas permis à un poète de ressaisir à travers l'outrage de la parodie ce splendide et miséricordieux symbole d'Orphée, de le rajeunir selon les procédés de notre art, de le transporter, en un mot, dans nos mœurs avec sa signification profonde.

Faites-moi l'honneur d'être, pour un instant, mes collaborateurs, et voyons, cherchons ensemble ce qu'il peut bien y avoir sous cette idée en apparence si vague. Notre Orphée n'a pas sa lyre sous son bras, parce que cela ne se fait plus depuis qu'on porte l'habit noir; mais il est jeune, beau, généreux, comme au temps où il se drapait dans les plis du costume antique. Seulement, — il faut bien que je vous avoue cela, — c'est un de ces hommes qui nous font toujours rire : c'est un mari.

Quant à notre Eurydice, c'est une de ces enfants charmantes, comme vous en connaissez tant, mesdames, qui apportent dans le mariage les ignorances et les ténérités de leur candeur. Nous avons tous vu de ces couples heureux, qui entrent dans le monde par la porte des fleurs.

Dans le monde, je ne vous dirai pas au juste ce qui se passe; vous savez bien qu'il y a là des dangers tout comme dans la mythologie. Ce ne sont pas des serpents, de vrais serpents, qui rampent sur le parquet de nos salles de bal pour y mordre vos talons, mesdames; du moins je n'y en ai jamais vu, — mais il paraît qu'on y est mordu tout de même, souvent et cruellement.

Où vont-elles, ces victimes du monstre invisible, qui a sept têtes comme l'Hydre? La vanité, le désœuvrement, l'ennui, le caprice, que sais-je encore, et une septième tête qui ressemble à l'amour, — on s'y trompe, — où tombent-elles?

Il en est qui ont mérité leur chute, mais d'autres ne furent que malheureuses, car le monde peut se tromper comme tous les tribunaux. J'en sais une, moi, — la nôtre, — que son sort a précipitée tout au fond de l'enfer parisien. C'est un enfer, — comme l'autre. Elle est là toute jeune encore et si belle dans sa nuit, sous l'arche où passent les vivantes et les heureuses, raillée par celles d'en haut qui la jugent perdue, insultée par celles d'en bas qui la devinent pure et qui s'en indignent, écrasée, c'est bien le mot, entre les orgueilleux et les hontes, quand Orphée vient, — le mari, l'homme qui fait toujours rire.

Orphée a descendu une à une toutes les marches qui mènent de la terre à l'enfer, pour y chercher l'âme dont la religion et la loi lui ont donné charge: il a rencontré, lui aussi, bien des sarcasmes en chemin, bien des insultes peut-être, mais il a passé au travers: il est l'Amour, l'Amour souverain, parce qu'il est légitime.

On peut rire si l'on veut, l'on peut toujours rire; vous savez bien qu'à Jeanne d'Arc elle-même, puisque nous parlons d'elle, un charivari trop célèbre fut donné autrefois.

Mais voici Orphée qui revient sur ses pas; ce n'est plus

tout à fait comme dans la mythologie; il tient par la main sa femme reconquise et remonte avec elle toutes les marches descendues. Il a la tête haute, le regard aussi, et aussi le cœur: allons, vraiment, il n'est pas trop ridicule pour un mari. Il va droit au monde qui tout à l'heure fermait ses rangs et qui les rouvre devant Orphée.

Car Orphée a droit: il a pu faire ce qu'il a fait, et lui seul pouvait le faire. Il est le mariage, la pierre de voûte, — la dernière, — de nos institutions menacées; il est la famille, qui est elle-même la société.

Oui, voilà ce qu'est Orphée, notre Orphée moderne, assez puissant pour absoudre et au besoin même assez grand pour pardonner, mais sans lâcheté ni faiblesse, du haut de sa conscience éclairée par le devoir...

Mais vous m'applaudissez au lieu de rire! Ah! je comprends, c'est à cause de la famille, cette pauvre chère famille! Tout le monde l'aime et la protège! Ceux-là même qui l'égorgeant un petit peu ou même beaucoup l'adorent, à ce qu'ils disent. Aussi je suis bien sûr que ce drame de la famille aurait un succès universel; et, puisque vous allez avoir besoin de pièces nouvelles, je vous engage à demander celle-ci à quelqu'un des opulents esprits qui dominent notre scène. Choisissez, par exemple, — s'il veut bien se laisser choisir, — l'auteur en renom dont la morale est le plus souvent attaquée, mais dont les idées aussi se rapprochent le plus des vôtres, sous l'enveloppe un peu sicambre qui les travestit quelquefois. Obtenez de lui ce drame ou cette comédie, peu importe, en ayant soin toutefois de le prévenir (c'est nécessaire) et de lui dire: «*Souvenez-vous que nous sommes le théâtre moral*», et s'il vous exauce, vous débutez par un chef-d'œuvre.

Je peux bien prononcer ce gros mot, car l'idée n'est pas de moi: je l'ai trouvée dans un motif de Gluck, qui l'avait trouvée lui-même dans un vers d'Homère: vous voyez bien qu'elle est d'assez bonne maison.

Mais je m'aperçois que je parle du théâtre comme s'il était fondé, et je ne vous ai pas dit encore que vous alliez fonder un théâtre... peut-être... du moins je l'espère et je le souhaite.

Une simple observation: Dans le courant de ma discussion, je vais être amené sans doute à dire «*nous*», en parlant du théâtre futur; ce sera une pure forme de langage. Je dois en effet bien établir ici que je n'appartiens pas à ce théâtre, et surtout que ce théâtre ne m'appartient pas, — à aucun degré. — Ce n'est ni mépris, ni même indifférence; ce que je fais ici suffit à prouver le contraire; c'est tout honnêtement vérité. Je suis un étranger qui passe et qui regarde; je vois les choses avec un sang-froid absolu, et il ne faut rien moins que cela pour me donner à mes propres yeux le droit de les juger comme je vais le faire.

Il y a deux questions, dont voici la première: Est-il opportun, est-il même urgent pour vous, gens du monde, conservateurs, — non point dans l'acception politique du mot, cela ne me regarde pas, et, d'ailleurs, je ne sais plus bien ce que le mot veut dire, mais dans le sens moral, — de vous occuper de théâtre? Oui! ah! certes, oui; et même il y a bien longtemps que vous auriez dû regarder de ce côté. Le théâtre influe singulièrement sur la marche et sur la qualité des faits ambiants. Je ne suis pas de ceux qui lui attribuent tout ce qui s'est passé sous nos yeux, mais il est une vérité incontestable, dont je ne vous donnerai pas même la peine d'écouter