

D. & O.

DU MERVEILLEUX

H. F. n^o 84
(z. v. 5.)

DANS LA

TRAGÉDIE GRECQUE.

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS,

PAR E. ROUX,

ASPIRANT AU GRADE DE DOCTEUR.



PARIS,

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56.

1846.



De 6

DU MERVILLEUX

H. F. M. 321
(1. 2. 3.)

TRAGÉDIE GREEQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE À LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR M. BOUÏX



PARIS

IMPRIMERIE DE LA FACULTÉ DES LETTRES

1881

DU MERVEILLEUX

DANS LA

TRAGÉDIE GRECQUE.

EXPOSITION ET DIVISION DU SUJET.

Le merveilleux, presque inconnu à la tragédie moderne, était au contraire la base de la tragédie grecque. Pour s'en convaincre, il n'est pas nécessaire de s'en rapporter au titre d'un grand nombre de pièces perdues : les minces débris de son immense répertoire l'attestent suffisamment. Sur trente et une tragédies dont il se compose encore, trois appartiennent au merveilleux par le fond même du sujet, vingt-trois par les incidents, le prologue ou le dénouement; et si les autres n'en dépendent par aucune circonstance importante, elles en ont emprunté du moins une foule de détails. Dans toutes, enfin, au-dessus des événements humains ou surnaturels, au-dessus des mortels et des dieux, plane la Fatalité, cet agent universel et mystérieux du drame antique, dont on ne saurait parler subsidiairement selon son importance, et que nous laisserons par conséquent de côté, pour nous occuper exclusivement du mer-

veilleux accidentel. Le rôle illimité de ce dernier, et son intervention continuelle dans l'action, ne doivent pas nous étonner, et il serait hors de propos de demander aux maîtres de la scène attique de quel droit ils l'ont remplie de prodiges. Savaient-ils seulement que ce fussent des prodiges? Ce que nous appelons *merveilleux* dans leurs œuvres, l'eussent-ils appelé de même? Ne le prenaient-ils pas, ne le donnaient-ils pas au moins pour de l'histoire? Ce que l'on a dit de la littérature en général, est surtout vrai du drame : il est *l'expression de la société*. Écho fidèle de ses sentiments, et surtout de ses illusions et de ses préjugés, si le merveilleux règne partout au dehors de la scène, il l'envahira nécessairement. Que dis-je, envahir? Si ce merveilleux est consacré par la religion, et que le drame soit sorti du sanctuaire, il fera partie de son essence, et, dans des siècles moins crédules, la critique sera libre d'y voir une beauté ou un vice originel, mais non un alliage répréhensible. Il n'y aurait pas moins d'injustice de sa part à y voir un germe funeste et subreptice, que la tragédie aurait dû rejeter de son sein en grandissant. Que serait-ce, en effet, qu'un théâtre national d'où l'on exclurait les croyances, je ne dirai pas du peuple, mais de la nation entière? La première chose à se demander, c'est donc si l'état de la société au milieu de laquelle la tragédie grecque prit naissance, et son origine même, ne la plaçaient pas dans la dépendance du merveilleux. Car alors les poètes n'auraient plus à répondre sur le fait de son admission, mais seulement sur son emploi. Le trouvant

en possession de la scène, et en faveur auprès du public, il ne leur serait resté qu'à s'en servir à leur avantage. De là suit naturellement la division de notre sujet en deux parties : l'une historique, où nous chercherons, dans les annales de la Grèce et de son théâtre, le fondement et les racines du merveilleux tragique; l'autre critique, où nous examinerons si les tragiques ont su tourner au profit de leur art une de ses plus fortes servitudes.

PREMIÈRE PARTIE.

CONSIDÉRATIONS HISTORIQUES SUR LE MERVEILLEUX
CHEZ LES GRECS, ET PARTICULIÈREMENT DANS LA
TRAGÉDIE.

CHAPITRE I.

I. Crédulité et superstitions des Grecs. — II. Confusion, dans leur littérature, de l'histoire positive et de l'histoire merveilleuse.

1. *Crédulité et superstitions des Grecs.* — Dans le principe, l'ignorance des lois physiques engendra la superstition. C'est le propre de l'esprit humain de chercher une cause à tous les phénomènes, et, s'il ne la trouve pas dans la nature, il la cherche au delà. Aussi Marmontel ne craint pas d'appeler la philosophie *la mère du merveilleux* (1), et cette qualification s'accorde parfaitement avec ce témoignage de Strabon sur les premiers physiciens, qui furent à la fois, comme il l'observe en commençant (2), les premiers philosophes : οἱ πρῶτοι φυσικοὶ μυθογράφοι (3). Les savants empruntaient alors à l'imagination po-

(1) *Élém. de littérat. Vraisemblance.*

(2) Strabon, l. I, chap. 1, § 1.

(3) Id., l. I, ch. II, § 3.

pulaire l'explication des phénomènes où n'atteignait pas encore leur science ; et, en l'adoptant, ils la sanctionnaient, ils l'accréditaient par l'autorité de leur nom. D'autres fois aussi, pour ménager les susceptibilités religieuses de leur temps, ils distinguaient dans un phénomène sa cause de sa fin, et, contents d'expliquer l'une selon leurs lumières, ils abandonnaient l'autre aux conjectures aveugles du vulgaire ou aux inductions systématiques des devins. C'était, entre autres, la tactique de Plutarque, dont on a tant vanté la candeur : il se piquait d'expliquer comment des statues pouvaient suer, verser du sang ou des larmes ; mais, prêtre d'Apollon en même temps que philosophe, il ne manquait pas d'ajouter que rien n'empêchait les dieux de se servir de ces apparences comme d'autant de signes de l'avenir : « Or, disait-il, « l'objet du philosophe est de rechercher le principe « des choses et la manière dont elles se font ; le but « du devin est de prédire pourquoi elles arrivent, et « ce qu'elles présagent (1). »

Ainsi, d'un consentement unanime, les pluies de sang, les comètes, les éclipses, étaient un témoignage évident de la colère du ciel. Que ces pronostics se réalisassent ou non, la superstition n'avait jamais tort ; mais elle s'applaudissait tour à tour de l'infailibilité de ses conjectures et de la vertu de ses expiations. Du reste, dans ces siècles de barbarie et de violence, un météore ne pouvait se montrer, pour ainsi dire, sans être suivi d'une catastrophe

(1) Plutarch., *Périd.*, vi ; *Coriol.*, xxxvi, xxxvii ; *Camill.*, vii.

quelconque ; ni la foudre tomber, sans atteindre un ennemi des dieux ou des hommes ; ni le soleil s'éclipser, sans retirer sa lumière à un festin de Tantale ou d'Atrée ; et sur la scène du monde, alors si changeante, les révolutions des empires répondaient fidèlement à celles des astres et du globe. Ces coïncidences réitérées et frappantes fondaient l'erreur sur des bases solides en apparence. Car, aux yeux du vulgaire, c'est toujours assez de la succession de certains faits pour prouver leur génération ; et, sous une forme ou sous une autre, ses jugements à cet égard restent éternellement les mêmes : témoin ces vapeurs légères et brillantes, ces feux *amis des matelots* (1), dont l'apparition sur les vaisseaux est toujours le signe précurseur du calme après l'orage, et dans lesquels les gens de mer ont adoré de tout temps des génies secourables, autrefois sous le nom de Castor et de Pollux, aujourd'hui sous celui de saint Nicolas et de saint Elme. Prenez même l'accident le plus simple, le plus naturel : si, par sa rencontre toute fortuite avec un autre, il amène quelque résultat important ou singulier, la foule crie au miracle. Il suffit de rappeler ici, entre mille exemples, les grues d'Ibycus (2), faisant connaître au peuple de Corinthe les assassins du poète ; les oies sauvant le Capitole (3), et la neige, le temple de Delphes, des

(1) J.-B. Rousseau.

(2) Antipat. Sid., LXXVIII. Antholog. Brunck. Cf. la ballade de Schiller qui porte ce titre.

(3) T.-Liv., v, 47.

mans des Gaulois (1); la tempête repoussant sur les rivages des Locriens les vaisseaux de Pyrrhus, chargés des dépouilles de leur temple (2), etc.

L'authenticité de tous ces faits vrais en eux-mêmes, faciles à constater, et dont l'interprétation seule eût pu paraître erronée, si un hasard malin ne s'était fait souvent un jeu de la confirmer, conduisait le peuple à en admettre une infinité d'autres dont il n'avait et ne pouvait avoir d'exemple. Sa crédulité était encore alimentée par les prestiges surprenants de certains imposteurs, comme cet Alexandre dont Lucien nous a transmis les curieux artifices, ou par les contes bleus de quelques plaisants, comme Lucien lui-même (3). Ainsi, tous les jours, de nouveaux prodiges s'ajoutant aux anciens, les défendaient contre l'incrédulité, et les préservaient de l'oubli.

Par conséquent, ces merveilles, dont la tragédie grecque se montre si prodigue, elle n'était pas allée les chercher, sous la conduite et avec le flambeau de l'histoire, dans les ténèbres d'un passé sans vestiges. Elle ne les avait pas exhumées avec ses personnages, comme faisant partie du *costume*, ou comme étant propres à égayer ses sujets. En un mot, ce n'étaient point là de ces vieilles superstitions faites pour divertir et instruire le spectateur sans le convaincre. Loin de là, toutes les traditions des âges héroïques étaient encore vivantes dans la Grèce; toutes y

(1) Pausan., x, 23. Justin., xxiv, 8.

(2) T.-Liv., xxix, 18.

(3) *De morte Peregr.*, xxxix sqq.

avaient cours et force de vérité. J'en juge par une foule de récits de l'histoire contemporaine, non moins fabuleux assurément, et réputés alors pour constants. Je vais en citer quelques-uns des plus remarquables par leur analogie avec certaines scènes du théâtre grec, et l'on jugera si ces dernières excédaient la créance et la simplicité du temps. Quels doutes, par exemple, l'évocation de Darius pouvait-elle inspirer, quand, devant l'assemblée générale de Sparte et de ses alliés, le Corinthien Sosiclès racontait gravement, et avec les circonstances les plus étranges, l'évocation de Mélissa, femme de Périan-dre (1)? A la journée de Marathon, les Athéniens avaient vu un personnage mystérieux, armé d'une faux, moissonner l'armée des Perses (2). Étaient-ils en droit, après cela, d'envier à Iolas l'assistance d'Hercule (3)? Dix ans plus tard, par un stratagème renouvelé des guerres de Messénie (4), six cents Phocéens, enduits de plâtre, fondent la nuit, comme autant de fantômes, sur le camp de leurs ennemis, et en massacrent quatre mille sans résistance (5). C'étaient, il est vrai, des Thessaliens. Mais dans le

(1) Hérodote., v, 92.

(2) Hérodote., vi, 117. Pausan., i, 32.

(3) Eurip., *Héraclid.*, v, 849 sqq.

(4) Pausan., iv, 27. *Voyage d'Anacharsis*, xli.

(5) Hérodote., viii, 27. Pausan., x, 1. Polyæn., *Stratag.*, v, 18. *Anachars.*, xli. Les Mémoires de Berwick, cités dans le *Siècle de Louis XIV* (ch. xxi, éd. de Kehl), nous offrent l'exemple d'une illusion contraire, mais non moins surprenante, chez les habitants de Saragosse, assiégés par le duc d'Orléans, en 1707.

même temps qu'Euripide produisait sur la scène Bacchus faisant reconnaître à Thèbes sa divinité, Lysandre s'occupait de produire dans la Grèce un faux Silène, dont les oracles auraient réformé à son gré les institutions de Lacédémone; et, s'il vit manquer une pièce supérieure, par l'intrigue, à celle du poète, ce fut uniquement par la timidité d'un des acteurs. Plutarque, qui devait connaître l'esprit de son pays, le dit en propres termes (1); et l'on en jugera comme lui, si l'on n'a pas oublié la rentrée triomphante de Pisistrate à Athènes, sous la bannière d'une fausse Minerve.

Ces amours mortelles des dieux, toujours en jeu dans la tragédie, puisqu'elle leur devait ses personnages, comme la Grèce ses héros, étaient encore prises au sérieux par un grand nombre de spectateurs. Sans cela, les aurait-on vues se reproduire de temps en temps sur une autre scène que celle de Bacchus? Or la race des Alcènes n'était pas encore éteinte dans la Grèce (2): il lui restait même (chose plus surprenante! car, chez les femmes, l'esprit pouvait être souvent la dupe du cœur), il lui restait de ces Amphitryons pieusement débonnaires, dont l'*Hercule furieux* nous offre le parfait modèle, et qui se tenaient fort honorés d'un partage avec Jupiter. Eschine en cite deux ou trois parmi ses contemporains seulement (3). C'est, à vrai dire, dans une

(1) Plutarch., *Lysand.*, XLIX.

(2) *Anachars.*, LXI.

(3) Esch., lettre X.

lettre d'une authenticité douteuse, et dont le tour badin peut ôter à son témoignage une grande partie de sa valeur.

Quamquam ridentem dicere verum

Quid vetat ?

Mais, vraie ou fausse, la chose n'est pas incroyable : car elle se répéta sous Tibère, au rapport du grave historien Josèphe (1); et, sous Marc-Aurèle, cet Alexandre dont j'ai déjà parlé plus haut, en se faisant passer, lui, pour un nouvel Endymion, et sa fille, pour le fruit de ses amours avec la Lune, réussit à la marier avec l'un des personnages les plus riches et les plus puissants de la cour de l'empereur (2).

Les songes, les oracles, les présages, sont au nombre des incidents les plus communs de la tragédie, où ils servent, pour ainsi dire, d'assaisonnement aux merveilles d'un plus grand éclat. Mais on en compta bien davantage avant la guerre du Péloponnèse et l'expédition de Sicile (3), et ce ne furent pas les derniers. Car Démosthène faisait encore accroire aux Athéniens que Minerve et Jupiter lui étaient apparus en songe, afin de l'instruire de la mort de Philippe (4). Enfin, à l'exemple des démagogues d'Aristophane (5), les orateurs recouraient toujours,

(1) *Hist. jud.*, xviii, ch. iv.

(2) *Luc.*, *Alexand.*, xxxv.

(3) *Thucyd.*, ii, 8. *Plutarch.*, *de Pyth. orac.*, viii.

(4) *Æschin.*, *de Coron.*, xxix.

(5) *Equit.*, 960 sqq.

en dernier lieu, à l'autorité des oracles, comme à une autorité souveraine et sans appel. Et ces fables, auxquelles un peuple si jaloux de sa puissance soumettait ses conseils et ses volontés, l'eussent révolté sur la scène !

Chez les Romains aussi, la politique était fondée sur la religion, disons mieux, sur la superstition. Mais il y avait cette différence importante entre les Romains et les Grecs, que, chez ces derniers, un grand nombre d'hommes éminents et éclairés partageaient sincèrement les préjugés de la multitude. Xénophon réglait sa conduite sur les réponses de Delphes et sur les visions d'un songe (1). Dans sa dernière rencontre avec les *Trente*, Thrasybule, sur la foi d'un devin, crut devoir acheter la victoire par la perte volontaire d'un des siens (2). Les vaines terreurs de Nicias (3) coûtèrent plus de sang à son pays. Alarmé par une éclipse de lune, il se laissa tranquillement enfermer dans son camp, et devint la proie de l'ennemi avec quarante mille soldats (4). La belliqueuse Lacédémone aurait aussi mieux aimé perdre tous ses avantages à la guerre, que de combattre un jour de fête (5), et elle avait une loi qui

(1) Xenoph., *Exped.*, l. III, ch. 1, §§ 4, 11.

(2) Xenoph., *Hellen.*, II, 4.

(3) Ἦν γὰρ τοι καὶ ἄγαν θειασμῶ καὶ τῷ τοιούτῳ προσκείμενος. Thucyd., VII, 50. Cicéron (*de Divin.*, II, 24) observe la même chose de Pompée. Mais, pour un Nicias, les fastes de Rome eussent présenté vingt contempteurs des poulets sacrés.

(4) Plutarch., *de Superst.*, VIII.

(5) Thucyd., I, 71.

ne lui permettait pas de se mettre en campagne avant la pleine lune (1). Élevés au milieu de ces préjugés, les esprits les plus distingués et les plus indépendants de la Grèce ne parvenaient jamais à s'en guérir totalement, même par l'étude de la sagesse, et tandis qu'à Rome le grave Caton ne comprenait pas comment deux aruspices pouvaient se regarder sans rire (2), Xénophane et Épicure furent les seuls, de tous les philosophes grecs, qui admirent des dieux sans admettre aussi la divination (3). Aristote attribuait la connaissance de l'avenir à certains genres de folie, et, parmi les diverses espèces de songes, il en reconnaissait de véritables. Et lesquels encore? Cicéron, qui en rapporte un exemple, ne peut croire un homme de ce génie capable d'une telle aberration, et il le soupçonne d'avoir voulu se jouer de la bonne foi de ses lecteurs (4).

II. *Confusion, dans la littérature grecque, de l'histoire positive et de l'histoire merveilleuse.* — Chez une nation dotée, comme la Grèce, d'un théâtre national, empruntant à la tradition et à ses monuments de toutes sortes, ses personnages, ses mœurs, sa religion, il existe nécessairement entre l'histoire et la tragédie des rapports dont la critique doit tenir compte à cette dernière. Si, contre les graves exem-

(1) Herod., VII, 206; IX, 6.

(2) Cicer., *de Divin.*, II, 24; *de Nat. D.*, I, 26.

(3) *De Divin.*, I, 3.

(4) Aristot., *de Divin. per somnum*, II, et *de Insomn.* Cic., *de Divin.*, I, 25, 37; A.-Marcell., XXI.

ples de l'histoire, la tragédie se permet quelques fictions, elle use en cela des privilèges reconnus de la poésie; mais elle peut aussi en abuser, et il y a là matière à examen. Si, au contraire, le merveilleux domine déjà dans l'histoire, alors la tragédie est à couvert; car, mère de l'illusion, vous ne lui demanderez pas sans doute de contredire l'histoire en faveur de la vérité. Tel était en Grèce l'avantage de sa position : elle eût eu beau, je crois, s'évertuer à mentir, qu'elle serait toujours restée fort loin de l'histoire sous ce rapport; et il serait plus aisé, selon Strabon, d'en croire Hésiode, Homère et les poètes sur les aventures des héros, que Ctésias, Hérodote, Hellanicus et les historiens qui leur ressemblent (1). Pour toutdire en un mot, le chantre de l'Iliade et de l'Odyssée fut le père de l'histoire, et de tous les genres dont la Grèce lui attribuait la naissance, aucun ne témoigne mieux de son origine par sa physionomie consultante. Car elle ne dégénéra pas entre les mains des logographes; et, en déposant sous la plume d'Hérodote les marques extérieures de la poésie, elle en retint le goût du merveilleux. Ses intérêts le voulaient ainsi. Car autrement elle eût cessé d'être populaire; on ne l'aurait plus lue dans des jeux; l'on n'aurait pas inauguré sous le nom des neuf Muses le premier de ces grands monuments. Mais son devoir ne l'y portait pas moins, ses lecteurs ne

(1) Πάδιον ἂν τις Ἡσιόδῳ καὶ Ὀμήρῳ πιστεύσειεν ἡρωολογοῦσι καὶ ποιηταῖς, ἢ Κτησίᾳ καὶ Ἡροδότῳ καὶ Ἑλλανίῳ καὶ ἄλλοις τοιοῦτοις. Strab., xi.

faisant pas encore de différence entre les traditions
les plus déraisonnables et les faits les mieux avérés :

Creditor olim
Velificatus Athos, et quicquid Græcia mendax
Audet in *historia* (1).

Or, la tâche de l'historien n'est pas de rapporter
seulement ce qu'il croit, mais encore ce que l'on
croit autour de lui. « Je ne suis pas obligé de croire
à tout, disait Hérodote, mais je suis obligé (ὀφείλω)
de dire tout ce qui se dit (2). » Il y allait effective-
ment de l'intégrité de son ouvrage. Aussi le grave
Thucydide lui-même a-t-il donné place dans ses
écrits aux superstitions de son temps (3), et Tite-
Live, à celles de ses pères (4). D'ailleurs, les pru-
dentes réserves de ces écrivains dans les détails de
cette nature, sont une garantie suffisante de la droi-
ture de leur sens et de leur bonne foi, et ne permet-
tent pas de les assimiler, avec Lucien (5), aux Jam-

(1) Juvenal, sat. x, v. 173.

(2) VII, 152.

(3) Voyez, par exemple, liv. II, ch. VIII.

(4) XLIII, 13. Cf. sur l'utilité des mythes, et la place qu'ils occu-
paient, et devaient occuper, dans l'histoire et la géographie, Strabon,
l. I, ch. 1, § 111, et ch. II, § 111, même livre.

(5) « Les plus tourmentés (dans les enfers) étaient ceux qui
avaient menti durant leur vie, et blessé la vérité dans leurs
écrits. Parmi ceux-là nous vîmes Ctésias, Hérodote, et beaucoup
d'autres. » (*Ver. hist.*, II, 31 ; cf. *Philops.*, 2.) Cet arrêt de Lucien
contre Hérodote est d'autant plus surprenant, que lui-même pres-
crit aux historiens, quand il se présente des fables, de les con-
ter, sans les garantir. *Quom. conscrib. sit hist.*, 60.

bulus et aux Ctésias. Ceux-ci formaient en Grèce une école nombreuse que nous mentionnons en passant, pour faire voir à quel genre de récits, et, par suite, à quel genre de tragédies les Grecs pouvaient prendre plaisir. Écrivant à dessein sur des pays dont eux-mêmes savaient à peine le nom⁽¹⁾, ils forgeaient dans leur cabinet de ces *histoires véritables* si gaïement parodiées par le philosophe de Samosate, et justifiaient bien, au moins pour leur part, cette observation d'Aristote : « Le merveilleux plaît, et en « voici la preuve : c'est que tous ceux qui racontent « grossissent les objets, afin de faire plus de plaisir « à ceux qui les écoutent (2). »

En résumé, l'histoire porta toujours les traces de sa confusion primitive avec la mythologie. D'abord sacrifiée et réduite, pour ainsi dire, à rien dans le mélange, elle finit sans doute par y dominer. Mais cette révolution ne toucha pas le moins du monde à la tragédie qui, peignant les hommes et les mœurs des temps héroïques, puisait ses matériaux aux sources mêmes de l'histoire. Je dis ses matériaux : en effet, comme nous allons le montrer à l'instant, elle n'y puisa pas l'être. Cette distinction a échappé à Batteux dans son mémoire sur *l'épopée comparée à la tragédie et à l'histoire* (3), et on le conçoit aisément. Car, si le drame n'est pas lié à l'épopée par

(1) Κτησίας συνέγραψε περὶ τῆς Ἰνδοῦν χώρας... ἃ μῆτε αὐτὸς εἶδε, μῆτε ἄλλου εἰπόντος ἤκουσεν. *Ver. hist.*, 1, 3.

(2) *Poet.*, xxiv, 6.

(3) *Acad., Inscript.*, xxxix.

son origine, il vint à temps pour la remplacer, et recueillir sa riche succession. Mœurs, religion, histoire, personnages, il trouva dans Homère et le cycle épique, tout réuni, tout apprêté pour son usage, et n'eut qu'à distribuer ce matériel immense entre ses diverses productions. Encore ce partage se fit-il en quelque sorte de soi-même : chaque héros de l'Iliade, appelé à son tour sur la scène, y porta tout ce qui lui revenait dans le grand œuvre encyclopédique après son démembrement. Eschyle avait donc raison d'appeler ses pièces des reliefs des festins d'Homère, et ses successeurs se seraient fait illusion en voyant autre chose dans les leurs. Avec les mêmes acteurs et le même costume, c'étaient, il est vrai, d'autres aventures ; mais ces aventures elles-mêmes faisaient suite à celles de l'Iliade, et appartenaient, comme elles, non à l'imagination du poète, mais à l'histoire politique de la Grèce. « Les catastrophes
 « des maisons royales, ce sont les histoires locales
 « de la Grèce ; OEdipe, Thésée, Ménélas, ce sont des
 « noms de rois qui ont régné sur la Grèce. Démos-
 « thène rappelait aux Thébains, dans une chaude
 « proclamation, qu'Athènes avait donné autrefois
 « l'hospitalité au roi OEdipe. Sophocle trouvait dans
 « le petit bourg de Colone, où il était né, des tradi-
 « tions populaires sur la mort mystérieuse de ce roi
 « enlevé par les dieux dans un orage. L'histoire mer-
 « veilleuse et l'histoire positive se confondaient en-
 « semble, et personne n'eût osé les séparer ; les his-
 « toriens étaient crédules pour être populaires. En
 « Grèce donc, la tragédie n'est que l'histoire reli-

«gieuse et politique du pays et des hommes du « pays (1).» Or, qu'eût-on pensé de cette histoire, si, par l'abandon du merveilleux, elle se fût mise en opposition avec toutes les autres? En entendant les grands noms de l'Illiade, en eût-on reconnu les héros dans des mortels ordinaires pour lesquels les dieux n'eussent pas daigné se déranger, ni la nature changer rien à ses lois? Et les Athéniens, dont les orateurs étaient obligés quelquefois de réveiller l'attention en commençant un conte (2), eussent-ils goûté extrêmement cette réforme de leur théâtre par une philosophie maussade et intolérante?

CHAPITRE II.

- I. Que la tragédie était liée au merveilleux par son origine. —
- II. Convenance du merveilleux avec le genre des personnages de la tragédie, avec leur histoire, et avec l'état matériel du théâtre.

I. *Que la tragédie était liée au merveilleux par son origine.* — En trouvant le merveilleux ainsi mêlé à l'histoire, sa source nourricière, la tragédie, loin d'y perdre sa couleur native, ne pouvait que s'y re-tremper, car elle en était déjà tout imbuë par son

(1) *Études sur les poètes latins de la décadence*, par M. Nisard, Tragédies de Sénèque, § 2.

(2) Pseudo-Plut., *Vies des dix orat.*, Démosth., xxi. On attribue le même artifice à Démades. Cf. notre fabuliste, l. VIII, 4.

origine. Elle était née, dans les solennités religieuses de la Grèce, des cérémonies mêmes de son culte plein de vie, de mouvement et d'images ; et elle avait eu pour premiers instituteurs, les prêtres, auteurs de sa naissance : auspices vénérables et sacrés dont elle partage l'honneur avec le théâtre de toutes les nations connues. Partout en effet on voit le drame, longtemps contenu en germe sous les pompes et la représentation extérieure du culte, percer à la fin cette enveloppe avec l'assistance du sacerdoce, et croître rapidement sous son auguste patronage, jusqu'au moment où il lui échappe et souvent même se tourne contre lui, à la manière de *ces enfants drus et forts d'un bon lait qu'ils ont sucé, qui battent leur nourrice* (1). Ce fait, si clairement marqué dans toutes les littératures européennes, observé chez la plupart des peuples civilisés de l'ancien et du nouveau monde, attesté même d'un grand nombre de tribus et de hordes sauvages par des voyageurs dignes de foi, peut être érigé en une loi sociale, absolue, universelle, car c'est une conséquence inévitable de l'état hiératique par lequel passe toute société (2). Pour revenir à la Grèce, sans se piquer de connaître exactement le secret des mystères, l'on peut affirmer que les premières représentations dramatiques furent celles qu'on y donnait aux initiés.

(1) La Bruyère, *Des ouvrages de l'esprit*.

(2) *Des origines du théâtre en Europe*, par M. Magnin. *Revue des Deux-Mondes*, iv, 1834. Nous renvoyons d'avance au même article, et à un autre de la 4^e série 1838, pour toutes les citations ci-dessous, du même auteur.

Ces représentations ou drames hiératiques, comme les appelle M. Magnin, étaient allégoriques ou simplement mimiques. Elles contenaient quelques instructions cachées sous des symboles étranges, ou mettaient simplement devant les yeux des initiés les actions les plus signalées de la divinité au culte de laquelle on les dévouait (1). On peut se faire une idée de ces représentations par celles des mystères que l'imposteur Alexandre avait institués (2), sans doute sur le modèle de ceux qui existaient anciennement. Les rites des petits mystères offraient d'effrayantes apparitions : on y voyait des spectres à crête de dragon, des monstres tantôt bœufs, tantôt mulets, tantôt chiens à plusieurs têtes. Dans les fêtes qui, comme celles de Cérès, de Bacchus et de Minerve, étaient accompagnées de mystères, c'est-à-dire, de cérémonies purement sacerdotales, ces représentations hiératiques, réservées aux initiés, étaient encore suivies de cérémonies publiques auxquelles le peuple, sous la direction du sacerdoce, prenait la part la plus active. Ces représentations constituaient le drame populaire, par opposition au drame hiératique (3). C'étaient des processions composées d'hommes habillés en Silènes, en Pans, en Satyres, en Tityres, qui formaient des chœurs et accompagnaient leurs danses de chants et de pantomimes.

(1) Vatry, *Mém. sur l'origine et les progrès de la tragédie*, 1^{re} partie. Acad., *Inscript.*, xv.

(2) Lucien, *Alex.*, xxxviii, sqq.

(3) Magnin.

« Aux fêtes Éleusines, dit encore Vatry dans son
 « mémoire, on imitait les inquiétudes et les courses
 « de Cérès après l'enlèvement de Proserpine; aux
 « fêtes d'Adonis, on chantait les regrets de Vénus à
 « la mort de son amant (Vatry eût pu citer ici les
 « *Syracusaines* de Théocrite), et sa joie lorsqu'il fut
 « ressuscité. On jouait de même les amours de Cy-
 « bèle et d'Atys..... Mais de tous les dieux, celui sans
 « contredit dont le culte était le plus propre à faire
 « inventer la tragédie, était Bacchus. Les outrages
 « qu'il avait reçus, les vengeances éclatantes qu'il
 « en avait tirées, ses victoires, sa descente aux en-
 « fers, les fureurs des bacchantes, étaient très-pro-
 « pres à inspirer aux poètes le ton de la tragédie. »

Il ne nous appartient pas de suivre les premiers
 pas du drame dans l'enceinte sacrée où il vit le jour,
 ni de montrer comment dans la suite il en franchit
 le seuil, et se dégagea insensiblement de son austère
 tutelle. Mais il est essentiel de remarquer la force de
 l'impulsion théocratique qu'il reçut à sa naissance :
 « Elle fut telle que, même après la complète sécula-
 « risation de l'art, après l'abolition du chœur, après
 « l'invasion des idées chrétiennes, même à Constan-
 « tinople et dans les provinces asiatiques, même
 « sous Théodose et Justinien, au temps de la plus
 « grande corruption de la scène, le théâtre ancien
 « conserva toujours d'ineffaçables traces de son ori-
 « gine polythéiste et sacerdotale (1). » Qu'on juge

(1) Magnin. — Dans les temps modernes, le théâtre espagnol
 a conservé peut-être encore plus de traces de son origine sacer-
 dotale. Ses maîtres les plus illustres, Lope de Véga, Calderon,

par là combien était étroite dans le principe la dépendance du théâtre grec envers la religion. On ne put y représenter pendant longtemps que des sujets religieux, et où figurât surtout Bacchus. Épigène de Sicyone ayant osé le premier s'écarter de cet usage, les vieillards scandalisés s'écrièrent avec indignation : Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον. Mais cet essai trouva sans doute plus de faveur auprès de la jeunesse, toujours amie des nouveautés. Car tous les poètes s'empressèrent de l'imiter, et Bacchus se vit réduit, notamment par Eschyle, aux honneurs d'une trilogie. En attendant, le merveilleux était nécessairement l'âme de sujets inspirés ou consacrés par la religion, et dont les dieux eux-mêmes étaient les personnages. Il est à présumer aussi que les auteurs cherchaient à dédommager le peuple de la monotonie inévitable de ces sujets traditionnels, par la grandeur et la nouveauté des prodiges. Certainement Eschyle n'eût pas été si loin en ce genre, s'il n'avait eu affaire à des spectateurs habitués à tout voir et à tout entendre. Remarquez qu'elles sont, de toutes les pièces, les plus surprenantes par la profusion, et, s'il m'est permis de le dire, par l'extravagance du merveilleux. Ce sont les plus antiques par la forme, fussent-elles en même temps les plus nouvelles par l'esprit. C'est son Prométhée, sorte d'élégie sur les Titans; c'est son Pen-

Moreto, Tirso de Molina, Solis, ont été des prêtres. Actuellement encore, en Espagne, la Passion se joue dans les églises, pendant le carême et la semaine-sainte. Voyez l'*Essai sur l'histoire du théâtre espagnol*, par M. Viardot; *Revue des Deux-Mondes*, mai 1833.

thée, composé à la gloire du dieu et du héros primitif de la tragédie, et dont Euripide, suivant Aristophane de Byzance (1), nous a laissé, sous un nouveau nom, une fidèle copie dans ses *Bacchantes*, dernier et curieux monument du drame purement hiératique.

II. *Convenance du merveilleux avec le genre des personnages de la tragédie, avec leur histoire et avec l'état matériel du théâtre.*—La substitution des héros aux dieux dans la tragédie n'avait pas pour conséquence d'en exclure le merveilleux, mais seulement de le tempérer. Les dieux s'en vont, mais ils sont remplacés par leurs enfants. C'est une révolution, ou plutôt un pacte de famille. Les dieux, las de se prodiguer sur la scène aux regards des mortels, et cédant aussi peut-être à la généreuse envie de voir leurs enfants y briller à leur tour, s'en retirent sans bruit. De son côté, la tragédie, satisfaite de leur retraite, se garda bien de la convertir en un bannissement perpétuel et de leur fermer tout retour. Elle avait encore trop à attendre de leur entremise officieuse et toute-puissante dans les périls extrêmes et les situations désespérées où ses nouveaux personnages pourraient se trouver engagés. Elle sentait aussi combien la présence ou l'apparition accidentelle des dieux sur la scène produirait d'effet sur les spectateurs, après qu'ils en auraient perdu l'habitude. D'un fait journalier, elle en fit donc un fait d'exception, un véritable prodige; mais ce prodige, elle ne

(1) Ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Ἀισχύλῳ ἐν Πενθεῖ; τὸ ὄνομα μόνου μεταπαινοῖται Εὐριπίδῃ. Præfat. ad Bacchas.

se l'interdit pas absolument. En un mot, le merveilleux cessa d'être le tout de la tragédie; mais il fut toujours l'un de ses principaux ressorts, et il dut cet avantage non-seulement à sa commodité, mais encore et principalement à sa convenance avec le genre des personnages, leur histoire, et l'état matériel du théâtre. Arrêtons-nous un instant sur chacun de ces trois points.

1^o *Convenance du merveilleux avec le genre des personnages.* — Ces personnages, avons-nous dit, étaient quelquefois des dieux, le plus communément des héros, fruit de leurs mésalliances, et fort au-dessous d'eux assurément, mais encore plus au-dessus du reste des mortels; réduits souvent, comme nous, aux secours du ciel, mais toujours en droit de les réclamer, faisant attendre au spectateur, par la considération de leur origine, les merveilles les plus éclatantes, et préparant même ses yeux à l'aspect de la divinité par leur ressemblance extérieure avec elle (*ἀντίθεος, θεοειδής*, etc.). Après les liens du sang venaient ceux de l'amitié, de l'hospitalité, et certaines affinités morales. Ulysse était digne par sa sagesse de marcher toujours sous l'égide de Minerve. Admète avait recueilli dans son palais Apollon chassé du ciel; Philoctète avait été le compagnon des travaux d'Hercule; Pélée, l'époux de Thétis. En apparaissant à leurs amis d'ici-bas après leur séparation, ces habitants du ciel auraient pu dire à chacun avec l'Hercule de la tragédie française :

Je descends pour toi seul de la voûte éternelle (1).

(1) La Harpe, *Philoct.*, acte III, sc. v.

Mais à Athènes il n'était pas besoin d'en prévenir le public. Si Euripide en prend quelquefois la peine (1), c'est à défaut d'autres raisons qui expliquent la démarche inconsidérée de ses dieux.

2° *Convenance du merveilleux avec leur histoire.*— Il eût été donné à la tragédie de composer elle-même et à son usage l'histoire des héros, qu'elle n'aurait pu, sans les faire mentir à leur origine, les renfermer dans les bornes étroites que la nature a posées aux facultés de l'homme. Mais elle les recevait tout faits et de l'épopée et de la tradition, c'est-à-dire, embellis à l'envi par l'imagination populaire et par celle des poètes; et il lui était encore bien moins permis de les refaire pour les rapetisser. Nous avons parlé précédemment de l'autorité de la mythologie en Grèce, et tout le monde connaît les merveilles sans nombre dont elle chargeait la vie des héros. Nous n'insisterons donc pas davantage sur ce point.

3° *Convenance du merveilleux avec l'état matériel du théâtre.*— Lucien peut plaisanter à son aise (2) sur l'attirail des acteurs tragiques, sur leurs masques bouffis et béants, sur leurs ventres postiches, sur ces cothurnes dont la hauteur démesurée les exposait à des chutes risibles (3), etc. Ce sont là de ces choses

(1) *Alc.*, v. 1; *Andromac.*, 1231; *Elect.*, 1243, édit. Didot. Pour ne pas multiplier inutilement les citations, nous préviendrons ici que toutes nos citations des tragiques grecs se rapportent aux éditions qu'en ont données MM. Didot.

(2) *De Saltat.*, xxviii; *Jupit. tragœd.*, xli.

(3) Demosthen., *De Corona*, 180; cf. Harpocrat. Luc., *Gall.*, xxvi.

ridicules en détail et vues de près, mais dont l'ensemble ne laisse pas de produire un certain effet sur les spectateurs auxquels l'éloignement en cache l'artifice. Qui de nous, s'il assistait dans les coulisses à la toilette de nos rois et de nos reines de théâtre, garderait son sérieux en voyant l'un garnir sa tête de cheveux, l'autre cacher les difformités de sa taille sous un maillot trompeur, l'autre composer de céreuse et de fard les lis et les roses de son teint? Et pourtant leur extérieur emprunté nous impose sur la scène. Les Grecs, il est vrai, poussèrent plus loin l'apprêt, et, en cherchant trop le grandiose, ils pensèrent tomber dans le grotesque. Mais des étrangers seuls pouvaient être choqués de cet excès. Pour eux, la simplicité dans les premiers temps, l'habitude dans la suite, favorisa l'illusion et enleva à cet appareil toute sa singularité pour n'en laisser apercevoir que la grandeur. Vers l'époque où Eschyle en introduisit l'usage, on retrouva à Tégée les os d'Oreste, longs, disait-on, de sept coudées (1). Le peuple crut reconnaître ces dieux, ces héros gigantesques, dans ces personnages plus grands que nature, *et nota major imago*; il crut entendre leurs voix dans ces sons renforcés par l'airain de leurs masques, *nec mortale sonans*; et il attendit des événements qui fussent, pour ainsi dire, à la hauteur de ces colosses. La nature et l'immensité des tableaux qui s'offraient aux regards des spectateurs sur une scène

(1) Herodot., I, 68; Pausan., III, 3; cf. Ælian., II, 5; Aulu-G., III, 10; *Études sur les tragiques grecs*, de M. Patin, liv. 1^{er}.

fermée seulement par l'horizon, ajoutaient encore au prestige : « Les anciens , dit Schlegel (1), se plaisaient à choisir pour leurs théâtres les plus belles « situations. Le théâtre de Tauroménium , dont on « voit encore les ruines , était placé de manière que « l'on jouissait de la vue de l'Etna, au delà du fond « de la scène. » Enfin, en construisant les théâtres, on avait généreusement pourvu à l'emploi du merveilleux par l'établissement de machines multipliées, entre lesquelles on distinguait : 1^o la *machine* proprement dite, destinée à faire paraître au milieu des airs les dieux et les héros appelés à intervenir dans les tragédies; 2^o le θεολογεῖον, servant à montrer les dieux dans l'Olympe; 3^o le κεραυνοσκοπεῖον, machine haute et pivotante, d'où Jupiter lançait la foudre; 4^o une grue qui enlevait un personnage de la scène à vue d'œil; 5^o des trappes et des conduits souterrains par lesquels les ombres montaient par degrés sur la scène, et, selon la comparaison d'Ovide, semblaient sortir des enfers, comme les soldats de Cadmus sortirent de terre, montrant d'abord leur tête, puis leurs épaules, et enfin leur corps tout entier (2). Mettre à la disposition des poètes tant de machines diverses, n'était-ce pas les inviter, et au besoin les obliger à s'en servir?

(1) *Cours de littér. dramat.*, III^e leç. Cf. *La poésie grecque en Grèce*, § 4, par M. J.-J. Ampère; *Revue des Deux-Mondes*, 1844, vol. VI, nouvelle série.

(2) Montfaucon, *Antiq. expliq.*, t. III, 2^e part., liv. II, ch. III; *Encyclop. moderne* (théâtre); Andrieux, *Revue encyclopédique*, XXI, p. 91; Ovide, *Métamorph.*, III, v. 3.

CHAPITRE III.

I. Goût des Grecs pour le merveilleux dans la tragédie. — II. Effet du merveilleux de la tragédie sur leurs esprits.

I. *Goût des Grecs pour le merveilleux dans la tragédie.* — On ne s'éloigne jamais de l'usage que par l'une de ces deux raisons : ou pour plaire au public, ou pour opérer dans l'art une révolution utile. Si la suppression du merveilleux eût été avantageuse ou même possible dans le système de la tragédie antique, c'est une question que nous examinerons ailleurs : mais, à coup sûr, elle n'eût pas été en général du goût des Grecs. Sur ce point, ils ne sont nullement à comparer au public de nos théâtres. Celui-ci, exempt des superstitions populaires, et en état, par son expérience de la scène, de sentir le vice d'un coup de théâtre ou le mérite de la difficulté vaincue, ne demande pas de prodiges au ciel, mais au poète. Il lui faut des sujets où chaque incident vienne se placer comme de lui-même dans l'ordre le plus naturel, jusqu'à ce qu'il résulte de leur réunion un ensemble dont la nouveauté le confonde. Voulez-vous cependant exciter encore à un plus haut degré son intérêt et son admiration par une sorte de merveilleux ? Que ce soit par des miracles d'héroïsme, par un effort de vertu surnaturel ; montrez-lui Horace triomphant à lui seul des trois Curiaces ; Vendôme immolant son amour à ses remords ; Auguste pardonnant

à Cinna; Guzman à Zamore, etc. Si c'eût été là le merveilleux de la tragédie grecque, Solon n'eût pas reproché si vivement à Thespis les mensonges de son art (1). Mais combien les tragiques grecs comptaient-ils de Solons dans leur auditoire? Le reste étaient des Grecs sans doute, et même en grande partie des Athéniens réputés la fleur de la Grèce, Ἑλλᾶδος Ἑλλὰς Ἀθηναῖ. Mais comme, à Athènes, le spectacle était gratuit pour le peuple, ou à très-bas prix, le gros des spectateurs était sans instruction, et nulle part l'esprit ni le goût naturels ne suppléent entièrement aux lumières. En outre les cinq juges des jeux scéniques se tirant au sort parmi les tribus, n'étaient le plus souvent que cinq ignorants de la lie du peuple (2). Aussi les auteurs malheureux n'étaient-ils pas toujours les seuls à réclamer contre l'iniquité de leurs arrêts. Eschyle, en retirant ses pièces des mains de ses ingrats contemporains pour les consacrer au temps (3), s'indignait peut-être à tort de la victoire du jeune Sophocle (4). Mais Élien (5) qualifie de stupides ou d'ignorants les juges qui préférèrent Xénoclès à Euripide; Varron, cité par Aulu-Gelle

(1) Plutarch., *Solon*, xxix.

(2) Voir, sur le nombre et sur le choix de ces juges, les *Mém. de l'Acad., Inscript. et belles-lettres*, t. XIII, p. 331.

(3) Athen., *Deipn.*, viii, 39.

(4) Il semblerait pourtant que les Athéniens se soient reconnu envers lui des torts dont ils voulurent dédommager sa mémoire, en recevant au concours ses pièces corrigées, et en couronnant souvent les auteurs de ces corrections. Voyez *Quintil.*, x, 1, 66.

(5) *Ælian.*, *Var. hist.*, ii, 8.

(liv. xvii, ch. iv), s'étonne de la nullité des rivaux auxquels ce génie malheureux se vit encore sacrifié plus d'une fois dans la suite; et Quintilien déplore avec la postérité les disgrâces multipliées de Ménandre (1). « Enfin nous lisons dans Aristote que ceux
 « qui préféraient le poème épique au poème tragique
 « se fondaient sur ce que le poème épique ne devait
 « faire son impression que sur des spectateurs éclairés, et par conséquent, disaient-ils, l'épopée n'a pas
 « besoin des secours que la tragédie emprunte pour
 « faire son effet sur des spectateurs qui sont d'ordinaire
 « une vile populace (2). » Or, quels étaient ces secours ? C'étaient en général tous ceux que fournit le spectacle, au préjudice, ou du moins en dehors de l'art, pour ébranler fortement les fibres des spectateurs : tels que le supplice de Prométhée, la mort d'Ajax, le saut d'Évadné, et ces haillons de Bellérophon et de Télèphe, qui, selon une mordante hyperbole d'Aristophane, composaient tout le fonds de la tragédie d'Euripide (3). C'était en particulier, pour ce qui nous concerne, l'emploi du merveilleux dans des occasions où l'auteur eût pu s'en passer avec un peu plus de génie ou de travail. En un mot, le peuple n'apportait au théâtre aucun principe de critique; il y venait en spectateur docile, non pour juger, mais pour voir et sentir. Avidé d'émotions, de spectacles

(1) Quintil., III, 7.18, et x, 1.72; cf. A.-Gell., xvii, 4.

(2) Aristot., *Poet.*, xxvi, 1; L. Racine, *Traité de la poésie dram.*, ch. xi.

(3) Aristoph., *Acharn.*, 464; Lemercier, *Cours analyt. de littér.*, t. II, p. 267; Andrieux, *Revue encyclopéd.*, tome XXI, p. 572.

nouveaux, il ne regardait guère au reste. Comment d'ailleurs, sans aucune habitude de la scène (1), sans lecture, sans réflexion, eût-il imaginé d'autres moyens que ceux employés par les auteurs? Il ne leur enviait pas les commodités et les avantages qu'ils tiraient de sa simplicité, de sa superstition; car il ne s'en doutait même pas. Qu'importe le mérite de la difficulté vaincue, à qui ne soupçonne seulement pas les difficultés de l'art? Ces dispositions du peuple parurent assez dans le rebut de l'*OEdipe-Roi*, qu'Aristote propose partout (2) comme un modèle excellent, et que lui-même semble avoir pris pour type en traitant de la tragédie. Mais les beautés exquisés de cet ouvrage étant au-dessus de la portée vulgaire, il fut mis au-dessous d'une pièce de Philoclès, auteur également repoussant par sa figure et son esprit, comme le peint en deux mots Aristophane (3), dont nous pourrions en passant invoquer l'autorité contre la compétence littéraire du vieux Démus; car sa verve satirique ne tarit pas sur ses poètes de prédilection, comiques ou tragiques. Mais

(1) C'est surtout cette inexpérience de la scène qui rendait suspect à Voltaire le goût du public athénien. « Notre ville, disait-il en parlant de Paris, pourrait même se vanter d'avoir le goût plus cultivé qu'on ne l'avait dans Athènes : car enfin il me semble qu'on ne représentait d'ordinaire des pièces de théâtre, dans cette première ville de la Grèce, que dans quatre fêtes solennelles; et Paris a plus d'un spectacle tous les jours de l'année, etc... » *Lettre à M. Maffei*.

(2) Aristot., *Poet.*, XI, 1; XIII, 1; XV, 7; XVI, 6. Cf. *Études sur les trag. grecs*, liv. III, ch. IV.

(3) *Thesmoph.*, 168. Cf. *Av.*, 281, 1295; *Vesp.*, 462.

il nous suffira de citer parmi ses victimes ordinaires l'heureux rival d'Euripide, Xénoclès, et parmi les épithètes injurieuses dont il ne manque jamais d'accompagner son nom, celle d'*artisan de machines* (μηχανοδότης) (1). Platon le Comique l'appelait également, par une figure plus familière, mais aussi plus expressive, un *faiseur de machines à la douzaine* (δωδεκαμήχανος) (2). Cet abus du merveilleux était donc son principal défaut aux yeux des gens de goût; auprès du peuple, ce fut son seul mérite et l'unique cause de son succès : car ses vers étaient durs, et l'on n'eût jamais trompé l'oreille d'un seul Athénien. Enfin les prix décernés aux Perses et aux Euménides d'Eschyle, au Triptolème de Sophocle, à l'Hippolyte, à la Médée et aux Bacchantes d'Euripide, sembleraient prouver que les pièces les mieux reçues de leurs auditeurs étaient celles où il entraient le plus de merveilleux, et qu'on peut dire d'eux, comme Montesquieu des Romains : « Rien ne leur paraissait extravagant ; la crédulité du peuple réparait tout ; plus une chose était contraire à la raison humaine, plus elle leur paraissait divine ; une vérité simple ne les aurait pas vivement touchés ; il leur fallait des sujets d'admiration, il leur fallait des signes de la divinité, et ils ne les trouvaient que dans le merveilleux et le ridicule (3). » Cependant, dira-t-on, Sophocle employa beaucoup moins de

(1) *Pax*, 790. Cf. *Thesmoph.*, 169, 441 ; *Ran.*, 86.

(2) Suidas, au mot *Carcinus*.

(3) *Politique des Romains dans la religion*.

machines qu'Euripide, et fut couronné plus souvent (1). Il est vrai; mais Euripide composa beaucoup moins de pièces, et surtout il avait le tort impardonnable chez un peuple aussi attaché à ses traditions, de les changer au gré de ses caprices. Par sa malheureuse prétention à faire ou à refaire de sa pleine autorité le merveilleux de ses sujets, il y joignait le paradoxe à l'absurdité; et lorsqu'il aurait eu le plus grand besoin de l'indulgence et de la crédulité des spectateurs, survenait, comme un éclair, une saillie philosophique qui dissipait leur illusion, et les en faisait rougir.

II. *Effet du merveilleux de la tragédie sur l'esprit des Grecs.*— On ne saurait mieux juger de l'attrait du merveilleux pour les Grecs et de son autorité sur leur esprit, que par l'impression qu'ils en recevaient. Or, personne n'ignore l'effet produit sur eux par les Euménides d'Eschyle, quand les terribles déesses se dressèrent sur la scène, des torches à la main, la tête ceinte de serpents, et dardant des regards de flamme à travers leurs masques pâles et livides; quand, frémissant de rage, et haletant après le sang du parricide, elles s'élancèrent à sa poursuite, en secouant leurs flambeaux et en poussant des cris sauvages. Toutes les âmes connurent en ce moment les terreurs de l'enfer; des femmes avortèrent; des enfants expirèrent dans les convul-

(1) Selon quelques-uns, Sophocle remporta vingt-quatre prix, et Euripide cinq seulement; mais d'autres bornent à vingt les victoires du premier, et portent à quinze celles du second; ce qui, vu le nombre inégal de leurs pièces, rétablirait l'équilibre entre eux.

sions (1). Ce fait, on le pense bien, n'a pas manqué de contradicteurs parmi les modernes. Nous, pour qui les furies d'Oreste ne sont plus qu'une allégorie surannée, fort au-dessous de la peinture fidèle d'un remords sincère et profond; nous, blasés d'ailleurs sur toutes les émotions de la scène, en garde contre ses surprises, aguerris contre ses terreurs, nous nous imaginons difficilement l'effet d'un semblable tableau sur une multitude simple et novice, intimement convaincue de sa réalité, et prise en quelque sorte au dépourvu. Mais, comme les Grecs ne le cédaient en imagination à aucun peuple, leur épouvante à l'aspect des Euménides nous paraîtra moins incroyable, si nous la comparons au vertige dont l'Andromède d'Euripide frappa, deux siècles plus tard, les Abdéritains, les compatriotes de Démocrite! « Ils sortirent du théâtre avec une fièvre ardente, et
 « le lendemain, saisis d'un violent délire, ils retom-
 « bèrent dans le spectacle de la veille. La douce
 « image d'Andromède était sans cesse présente à
 « leur esprit, et il leur semblait toujours voir Persée
 « voler au-devant d'elle, en tournant vers le monstre
 « la tête de Méduse (2). » La singularité piquante de cette histoire, rapportée plus au long par Lucien, pourrait le faire soupçonner d'en être l'auteur, si elle ne se trouvait aussi consignée dans un fragment d'Eunape récemment découvert en Italie (3). Du reste,

(1) Pollux, *Onomast.*, V, 15.

(2) Lucian. *Quomodo conscrib. sit Hist.*, 1.

(3) Eunap., xxix, et *Script. veter. nova collectio*, A. Maï, 1827, cités dans les *Études sur les trag. grecs*, l. I, p. 62.

si, de tous les ressorts de la tragédie, le merveilleux avait eu seul la vertu d'émouvoir à ce point les Grecs, l'on aurait droit de s'en étonner; mais jamais peuple ne se laissa dominer par l'illusion dramatique avec plus de complaisance et d'ingénuité. Plutarque dit que, dans la scène où Mérope va frapper son fils sans le connaître, les Grecs frémissaient de crainte que le vieillard qui devait arrêter son bras n'arrivât pas assez tôt (1). Une simple allusion à la mort de Socrate, glissée par Euripide le jeune dans le Palamède de son père, les fit fondre en larmes. La *Prise de Milet* de Phrynichus les affecta si douloureusement, qu'ils défendirent par une loi de représenter la pièce à l'avenir, et condamnèrent l'auteur à une forte amende (2). Ces deux derniers traits font surtout, il est vrai, l'éloge de leur cœur; car ces pleurs leur furent arrachés, non par ces fictions où la tragédie se renferme d'ordinaire, ni par des malheurs dont le temps eût adouci l'amertume, mais par des événements contemporains et des blessures encore saignantes. Cependant, s'il existe, et l'on ne saurait le nier, d'étroits et de nombreux rapports entre la sensibilité d'un peuple et son imagination, il nous sera permis, relativement aux Grecs, de prêter à l'une l'énergie de l'autre. D'ailleurs cet ascendant souverain de la poésie sur leurs âmes ne se fit pas seulement remarquer au théâtre : mille faits authen-

(1) Plutarch., *de esu Carn.*, II, § 3; Cf. Aristot., *Poët.*, XIV, 8; Voltaire, *Lettre à M. Maffei*.

(2) *Études sur les trag. grecs*, I, I, t. I, p. 22 et 75.

tiques, trop longs à rapporter, et heureusement trop connus pour avoir besoin de l'être, nous la montrent et animant leurs courages dans la guerre, et les modérant dans la paix (1). Enfin n'oublions pas ce nombre prodigieux de spectateurs recueillant et se renvoyant mutuellement les impressions du drame augmentées des leurs propres. « Il n'y a plus à proprement parler, dit Diderot, de spectacles publics. « Quels rapports entre nos assemblées au théâtre « dans les jours les plus nombreux, et celles du « peuple d'Athènes ou de Rome? Les théâtres anciens recevaient jusqu'à quatre-vingt mille citoyens. . . . Jugez de la force d'un grand concours « de spectateurs par ce que vous savez vous-mêmes « de l'action des hommes les uns sur les autres, et « de la communication des passions dans les émeutes populaires. Quarante à cinquante mille hommes « ne se contiennent pas par décence (2). » Dans nos théâtres, au contraire, où l'on se permet à peine de rire, et où l'on n'ose pleurer, que serait-ce de pâlir, de tressaillir, de s'écrier?

(1) On trouvera la plupart de ces faits rapportés dans les *Études sur les trag. grecs*, l. I, t. I, p. 62.

(2) *De la poésie dram.*, 1^{er} entretien.

CHAPITRE IV.

- I. Des trois phases du merveilleux dans la tragédie grecque. —
 II. Dans laquelle de ces trois phases le merveilleux de la tragédie grecque produit le plus d'effet sur nous.

I. *Des trois phases du merveilleux dans la tragédie grecque.*— Le même siècle vit naître, fleurir et tomber la tragédie grecque, et ses trois grands maîtres se rencontrèrent plutôt qu'ils ne se suivirent sur la scène. Car Eschyle concourut avec Sophocle, et Euripide put assister à cette lutte mémorable. Cependant aucun d'eux ne trouva l'esprit public de son pays exactement au point où l'avait laissé son prédécesseur. Il s'éloignait notamment de jour en jour de cette simplicité d'enfant, de cette disposition à tout admettre sans examen, à la faveur de laquelle le merveilleux s'était emparé de la scène grecque. Mais ce mouvement parti des classes élevées ne s'étendit pas au delà de leur temps. Que dis-je? de leur temps! Six cents ans plus tard, toute la Grèce, accourue à Olympie pour assister à l'holocauste volontaire d'un nouvel Empédocle, lui élevait des autels sur les cendres de son bûcher (1). Aujourd'hui même, sur cette terre classique de la mythologie, ni le temps ni la longue domination de la foi chrétienne n'ont complètement déraciné de

(1) Luc., *De morte Peregrini*, 39, sqq. Cf. Athenagoras, *Apolo-*
gie, p. 29 et 30, édit. 1636.

l'esprit du peuple ses antiques et absurdes superstitions⁽¹⁾, tant elles y étaient profondément ancrées ! La révolution dont nous parlons ne l'atteignit donc pas : elle fut l'œuvre de la philosophie, et celle-ci, sitôt que la condamnation d'Anaxagore et de Socrate l'eût avertie du danger de se montrer au grand jour, se renferma soigneusement dans les écoles. Mais elle y fut suivie de tous les honnêtes gens, et égala presque la tragédie par la rapidité inouïe de ses développements. Il suffit, pour le prouver, de nommer entre les contemporains d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, Pythagore, Héraclite, Anaxagore, Zénon, Diagoras de Mélos, Empédocle, Parménide, Mélissus et Démocrite. Cette tendance philosophique de l'époque dut influencer sur la tragédie, et imprimer à ses modèles un caractère différent, suivant que leurs auteurs y résistaient, ou qu'ils s'y abandonnaient avec plus ou moins de circonspection. Il en résulta en effet, pour le merveilleux en particulier, trois phases diverses, représentées chacune par un des trois tragiques : Eschyle, qui n'a qu'une même foi avec le peuple ; Sophocle, qui, sans être imbu de ses préjugés, y sacrifie en poète intelligent ; Euripide, qui, voyant l'incrédulité de mode parmi les beaux esprits, use avec excès du merveilleux à cause de sa commodité, et y mêle, par une sorte de respect humain, des insinuations impies ou des blasphèmes

(1) Voir *Chants populaires de la Grèce moderne*, Fauriel, disc. prélimin., § 5 ; et *De la poésie grecque en Grèce*, § 5, par M. J.-J. Ampère ; *Revue des Deux-Mondes*, 1844, tome VII, nouvelle série.

manifestes. Arrêtons-nous ici, un instant, sur la manière de chacun d'eux, et traçons-en un premier et léger crayon, en attendant le moment d'entrer dans de plus grands détails.

Eschyle, d'après une tradition que Cicéron rapporte sans en garantir l'authenticité (1), aurait été pythagoricien. J'ai peine, je l'avoue, à me figurer, au milieu des austères disciples du philosophe de Samos, ce vieux brave de Marathon, plongé dans des rêveries mystiques, et pratiquant l'abstinence, quand nous savons que, content de fêter Bacchus en soldat (2) et en poète, il n'était pas même initié aux mystères d'Éleusis. Pythagore, il est vrai, avait un enseignement public élémentaire, et surtout relatif à la morale, qu'il distribuait au commun de ses auditeurs, dans les temples et sous les auspices de la religion. Celui-là, Eschyle put le recevoir sans danger pour ses principes. En tout cas, la composition et le ton général de son théâtre n'annoncent guère un esprit fort. Parcourez-en seulement le catalogue : outre la plus grande partie des pièces qui nous sont parvenues en entier, et auxquelles il faudrait peut-être joindre encore la plupart de celles dont on ignore jusqu'au sujet, vous en trouverez douze où le merveilleux jouait certainement un grand rôle. Du reste, ce fréquent emploi du merveilleux est, dans Eschyle, le moindre de ses caractères, car il est tout aussi commun dans Euri-

(1) *Æschylus non poeta solum, sed etiam Pythagoræus : sic enim accipimus.* Tuscul., II, 10.

(2) Athen., X, 7.

pide. Mais ce dernier et Sophocle l'appliquent seulement à des épisodes, tandis qu'il est l'unique fonds de plusieurs tragédies d'Eschyle. Enfin, et c'est là l'indice le plus certain de la bonne foi de l'auteur et le cachet de son époque, son merveilleux tient parfois de l'extravagance, Fontenelle disait de la folie (1); mais lui, révoltant ou non, il n'y fait pas de différence, ni de façon; il le pose partout comme une vérité, sans tergiverser, et sans entrer jamais en composition avec le bon sens: il y ajoutera peut-être quelques circonstances pour en relever l'effet, aucune pour en augmenter la vraisemblance.

Sophocle s'engagea d'abord résolument dans les voies frayées par l'audacieux génie de son prédécesseur, et l'y dépassa du premier coup. Tout autre, encouragé par un semblable début, les eût suivies jusqu'au bout. Mais Sophocle, aspirant à une gloire durable, et placé entre son siècle et la postérité, qui lui demandaient, l'un des aliments à sa crédulité, l'autre des ménagements pour sa raison; Sophocle, dis-je, recula de quelques pas dans la carrière du merveilleux, et s'établit dans le milieu le plus convenable aux embarras de sa position. Prêtre du héros Halon (2), jaloux de conserver la faveur du peuple, et voyant d'ailleurs dans ses superstitions sagement appliquées une des premières ressources de son art, il ne pouvait aucunement les renoncer. Mais il devait aussi craindre d'abuser de la coudescendance des critiques à venir. Il usa donc du mer-

(1) *Remarq. sur Aristophane.*

(2) Schœll, *Vie de Sophocle.* Francfort, 1842.

veilleux avec plus de réserve, et le renferma généralement dans le récit. En même temps il chercha tous les moyens de le fonder le plus possible en raison, et d'en sauver les invraisemblances sans le laisser voir au peuple; car le mettre dans le secret de ses artifices pour satisfaire les esprits difficiles, c'eût été lui ouvrir les yeux sur l'absurdité de ses croyances; les lui cacher, au contraire, c'était les rendre efficaces même à son égard, et consolider sa foi à son insu; car la foi, même chez les plus fanatiques, s'appuie toujours volontiers sur la raison.

Euripide se permit tout dans le récit; mais, si vous en exceptez ses imitations d'Eschyle, vous n'y trouverez pas en action d'incidents comparables par leur hardiesse à certaines scènes de ses devanciers. Il avait appris de Sophocle l'usage de cette forme modeste du récit pour couvrir les témérités du merveilleux; mais il tenta, dans le même but, quelque chose de plus efficace encore, et surtout de plus original: ce fut de dépouiller le merveilleux de sa réalité, de le rendre tout imaginaire, et de ne laisser à la critique aucune prise sur lui, en le réduisant aux rêves insaisissables d'un esprit égaré. Ainsi il n'appela plus les furies sur la scène, et se reposa sur la conscience d'Oreste du soin de lui en présenter l'image; il ne transforma pas Penthée en lion, comme dans la fable Lycaon le fut en loup, et sur la scène Térée en huppe; mais il le fit voir sous cette forme aux bacchantes et à sa mère par l'effet d'une hallucination vengeresse.

Cette méthode annonçait vraiment un poète ju-

dicieux ; malheureusement sa négligence , le désir d'innover et celui d'enlever tous les suffrages , le précipitèrent dans une foule d'écarts.

Sa négligence lui fit souvent omettre avec le merveilleux certaines préparations dont il pouvait apparemment se passer de son temps , mais qu'on regrette au nôtre. Elle le fit souvent recourir dans les mêmes embarras aux mêmes machines , de façon à ne laisser aucun doute sur leur valeur , ni sur leur destination. Le merveilleux de ses prologues ressemble à une préface , celui de ses dénouements à un *post-scriptum* : nulle part il ne semble fondu dans la pièce , ni coulé d'un seul jet avec ses autres parties. C'est un emprunt forcé , ou un ornement postiche , un travail en sous-œuvre.

Le désir d'innover , de se frayer de nouvelles routes à travers le pays des enchantements , le jeta dans le romanesque et le fantastique , hors même des sujets de son invention. Sans respect pour la tradition et pour l'histoire , tantôt il met les caprices de son imagination à la place de leurs données les plus positives ; tantôt , entre deux versions du même événement , il choisit la plus absurde et la moins accréditée. Du reste , il ne se traite pas lui-même avec plus de révérence , et ne compte pour rien de se contredire. Dans *Iphigénie en Aulide* , il dépeint l'étonnement où la substitution de la biche à la jeune princesse jeta les Grecs ; et dans *Iphigénie en Tauride* , il suppose que cette substitution a échappé à leurs regards (1). Cette fiction du fantôme d'Hé-

(1) *Iphig. en Aul.*, 1584 sqq. ; — *en Taur.*, 784-786, 831, 864.

lène, sur laquelle repose toute la tragédie du même nom, est en contradiction avec ce qu'il dit d'elle dans les Troyennes, représentées seulement trois ans auparavant, et dans Oreste, représenté quatre ans après (1).

Enfin, le désir d'enlever tous les suffrages dans un auditoire composé nécessairement d'esprits fort divers, le porta à deux excès contraires. D'une part, afin de plaire au peuple, il accumule les prodiges; de l'autre, afin de se réhabiliter dans l'opinion des gens éclairés, il affecte de s'en servir comme de pures jongleries destinées à édifier et à amuser une multitude confiante. A tout moment, ses personnages lèvent leur masque pour nous laisser voir leur sourire moqueur. Le chœur lui-même, cet antique dépositaire, ce zélé champion de la tradition et de la foi religieuse, le chœur doute que le soleil ait reculé d'horreur à la vue du festin d'Atrée (2). Hélène ne tient guère à honneur d'être sortie d'un œuf, et elle s'exprime au sujet de la métamorphose de Jupiter en cygne (3), comme si elle craignait d'être assimilée un jour *aux enfants qui redoutent Mormo et Lamia* (4). Hercule parle de Jupiter son père, ou soi-disant tel, comme d'une sorte d'inconnu (5). Achille, dans Iphigénie en Aulide (6);

(1) Boeckh., *Græc. trag. princ.*, où se trouvent encore d'autres exemples de ces contradictions.

(2) *Elect.*, 737 sqq.

(3) *Helen.*, 18, 257.

(4) Lucien, *Philops.*, 11, *de sacrific.*, v.

(5) *Herc.-F.*, 1260.

6) V. 956.

dans Hélène (1), le messager et le chœur, décidément perverti, se moquent à l'envi de la divination. Ce ne sont encore là que des attaques partielles. Mais c'en est fait du merveilleux, après le reproche de Jocaste à Étéocle (2) et la réponse d'Hercule à Hélène, qui prétendait que Vénus avait accompagné Pâris chez Ménélas, afin de la séduire (3). Non content d'exclure les dieux de la scène de ce monde, Euripide infère qu'ils n'existent pas, des vices, de l'impuissance et des erreurs même qu'il leur attribue, d'après les autres poètes à la vérité, mais en les exagérant à dessein, afin de soulever contre eux la conscience de l'homme autant que sa raison. Il montre au peuple l'origine de ses idoles et de ses superstitions. Ses dieux ne sont que les forces de la nature personnifiées, divinisées (4). Après leur avoir donné l'être et des autels, il leur a prêté ses passions brutales, ses vices honteux (5). Leur culte, ainsi que leurs aventures, a servi de voile et de prétexte à ses désordres (6). Ces impiétés, mises souvent dans la bouche des personnages dont on les attendrait le moins, sont quelquefois, il est vrai, ou punies par les dieux, ou combattues par d'autres personnages. Mais que peuvent-ils opposer, à des vérités aussi évidentes, que des sophis-

(1) V. V. 744-757, 757-760.

(2) *Phœniss.*, 531.

(3) *Troad.*, 983 sqq.

(4) *Bacch.*, 275 sqq.

(5) *Iphig. in T.*, 380 sqq.

(6) *Bacch.*, 224.

mes, qui viennent d'ailleurs trop tard ? Aussi, le peuple ne s'en laissait-il pas imposer par ces palinodies illusoires et hypocrites, et plus d'une fois Euripide courut le risque d'être massacré. Ce fut sans doute en réparation de ses scandales, et pour se mettre dans ses vieux jours à l'abri de la persécution, qu'il composa les *Bacchantes*. Eh bien ! jusque dans ce pieux pastiche du Penthée d'Eschyle, Tirésias, ce fervent apôtre de Bacchus, réduit, en des termes prudemment couverts, la divinité du dieu qu'il prêche et celle de Cérès, à de purs symboles, et il explique, par une étymologie subtile, une fable (1) dont l'absurdité rebutait la foi encore mal affermie du poète repentant.

Ce même Tirésias venait pourtant de dire :

Οὐδὲν σοφίζόμεσθα τοῖσι δαίμοσι.
 Πατρῖους παραδοχὰς, ἅς θ' ἡμήλικας χρόνῳ
 Κεκτήμεθ', οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος,
 Οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν εὗρηται φρενῶν (2).

Sages maximes dont le poète eût dû faire sa devise constante. Mais il semble, au contraire, qu'il ait écrit au bas de toutes ses pièces, comme à la fin de l'Hercule furieux : Ἀοιδῶν οἷδε δύστηνοι λόγοι (3). Le

(1) Celle de Bacchus enfermé dans la cuisse de Jupiter, transportée par Lucien aux royaumes de la lune, où les enfants, dit-il, naissent des hommes qui les portent, non dans leur sein, mais dans leurs mollets. *Ver. hist.*, 1, 22 ; cf. *Sacrif.*, v.

(2) V. 200-204.

(3) V. 1346.

Rhésus seul n'aboutit pas directement à cette conclusion, et son authenticité est fort contestée. En résumé, Euripide n'a su ni se passer, ni se servir du merveilleux, et il a presque justifié, en cette matière, l'étrange paradoxe de Condillac, que *rien n'est plus contraire au goût que l'esprit philosophique* (1).

II. *Dans laquelle de ces trois phases le merveilleux de la tragédie grecque produit le plus d'effet sur nous.*

— La réponse à cette question n'est pas douteuse. S'il fallait borner à la terreur et à la pitié toutes les impressions du drame, les effets qu'Eschyle a tirés du merveilleux seraient entièrement perdus pour nous; car le spectre seul de Darius pourrait nous faire illusion, au point de nous inspirer quelque terreur. Mais le drame produit aussi l'étonnement, d'où naît l'admiration. C'est par là que le merveilleux d'Eschyle, le plus éloigné, sans contredit, de l'esprit des temps modernes, est pourtant celui qui exerce sur nous le plus d'empire. Il étonne, il confond la raison. Il nous fait vivre pour quelque temps parmi les grandes figures d'un autre âge. On en reçoit la même impression que de ces idoles colossales et de ces temples cyclopéens, qu'on ne peut mesurer à cause de leur hauteur, et dont la masse et l'énormité même imposent trop pour qu'on y cherche les proportions de la nature et les règles de l'art.

Les ménagements de Sophocle témoignent d'un art infini, mais ils ne suffisent pas à notre épo-

(1) *Art d'écrire*, liv. IV, ch. v.

que, comme à la sienne, où l'incrédulité n'était pas encore bien déclarée, et où le sceptique, entouré d'une foule croyante, de monuments et d'usages conformes au merveilleux de la pièce, se laissait prendre à quelques apparences de vérité. En entrant en compte avec notre raison, au lieu de la braver, et de la déconcerter par son assurance, comme Eschyle, Sophocle ne fait qu'éveiller ses doutes ou reculer la question. Il nous explique comment le sang de Nessus a conservé si longtemps sa vertu. C'est nous pousser à lui demander où il l'a puisée en premier lieu. Qui croira parmi nous à l'apparition de Philoctète, à la présence de Minerve auprès d'Ulysse? La seule mort d'OEdipe, par le vague où elle se perd, échappe à l'examen de la raison, et s'empare fortement de l'imagination naturellement amie du mystère.

Le merveilleux d'Euripide est une variété curieuse à étudier, par son contraste avec les précédentes, dont elle fait ressortir les qualités diverses. C'est un vaste champ ouvert à la critique, mais où l'imagination ne saurait se jouer en liberté. S'arrête-t-elle, en effet, devant quelque merveille, aussitôt le poète-philosophe accourt rompre le charme, comme pour jouir de son mécompte. Ainsi son maître Anaxagore enseignait aux adorateurs du soleil à ne plus voir dans ce bel astre qu'une masse de pierre incandescente.

SECONDE PARTIE.

EXAMEN COMPARÉ DE LA DOCTRINE D'ARISTOTE SUR
LE MERVEILLEUX, ET DE SON EMPLOI PAR LES TRA-
GIQUES GRECS.

CHAPITRE I.

Exposition de la doctrine d'Aristote sur le merveilleux; qu'il l'exclut de la tragédie comme contraire à la vraisemblance et préjudiciable à l'art, d'où naît une double question, l'une, de vraisemblance, et l'autre, d'art.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des effets du merveilleux les plus généraux et les moins susceptibles d'analyse. Si nous voulons descendre dans les détails, il nous faudra rapporter nos observations à quelques principes généraux, afin de les coordonner et de les grouper. Ces principes ayant été d'abord formulés par Aristote, c'est ici le lieu d'examiner sa doctrine sur l'emploi du merveilleux, en la mettant en regard de la tragédie grecque, pour ne pas séparer la théorie des exemples. Mais comme la poétique d'Aristote ne renferme à ce sujet que des remarques éparses çà et là, notre premier devoir est de rassembler ces remarques, de les mettre en ordre, et d'en faire un corps de doctrine composé de

divers articles qu'on puisse examiner séparément, après en avoir constitué et étudié l'ensemble.

Le principe général d'Aristote, c'est qu'il n'y ait rien dans la composition du drame que de nécessaire ou du moins de vraisemblable. Χρὴ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει αἰεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός (1). Or, il n'y a pour lui de compatible avec la vraisemblance qu'une sorte de merveilleux qu'il appelle τὸ θαυμαστόν (2), et qui n'est que le surprenant, l'inattendu. Il admet celui-là ; il le trouve agréable, τὸ θαυμαστόν ἡδύ (3) ; il en prescrit même l'emploi à la tragédie : δεῖ.....ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν (4). Τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον (5). C'est un homme rusé, mais méchant, qui est trompé ; c'est un homme brave, mais injuste, qui est vaincu ; et cela est vraisemblable, parce que, comme dit Agathon, il est vraisemblable qu'il arrive des choses qui ne soient pas vraisemblables (6).

(1) xv, 6.

(2) Τὸ θαυμαστόν est en même temps dans Aristote le nom du genre et celui de l'espèce dont nous parlons ; car il dit plus bas : τὸ ἄλογον δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν. Ch. xxiv. 6.

(3) Ch. xxiv, 6.

(4) *Ibid.*

(5) xviii, 4.

(6) *Ibid.* Corneille donne une meilleure raison de la vraisemblance de ces exemples : Aristote, dit-il, donne deux idées ou exemples généraux de ce vraisemblable extraordinaire : l'un, d'un homme subtil et adroit qui se trouve trompé par un moins subtil que lui ; l'autre, d'un faible qui se bat contre un plus fort que lui, et en demeure victorieux, ce qui surtout ne manque jamais à être bien reçu quand la cause du plus simple ou du plus

Mais il est une autre sorte de merveilleux, celle qui nous occupe, le merveilleux surnaturel, le miraculeux, qui exige l'emploi de la machine, et qui frappe les yeux par des effets sensibles. Celui-là, Aristote ne lui donne pas même de nom particulier; mais il le confond sous la dénomination de τὸ ἄλογον, avec les invraisemblances de toute sorte. Il l'exclut du drame, ou du moins il ne l'y souffre que dans les faits d'avant-scène, et le renvoie du reste à l'épopée: Μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ εἶοντε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. Ἄλογον δὲ μὴδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν· εἰ δὲ μὴ, ἔξω τοῦ δράματος τῆς τραγωδίας (1). . . Μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιῇ τὸ ἄλογον δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα (2). Aristote insiste souvent, et avec raison, sur cette différence du récit à l'action.

Le merveilleux lui semble surtout déplacé au dénouement, où il accuse trop l'indigence du poète, et remplace par un coup du ciel le coup de l'art que le spectateur attendait. Φανερόν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν

faible est la plus équitable. Il semble alors que la justice du ciel ait présidé au succès, qui trouve d'ailleurs une croyance d'autant plus facile, qu'il répond aux souhaits de l'auditoire, qui s'intéresse toujours pour ceux dont le procédé est le meilleur. Ainsi la victoire du Cid contre le Comte se trouverait dans la vraisemblance extraordinaire quand elle ne serait pas vraie. . . (11^e disc. sur la tragédie.)

(1) xv, 7.

(2) xxiv, 6.

μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ, ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς (1).

Ces derniers mots renferment le second et principal motif de l'exclusion du merveilleux par Aristote. Il ne le rejette pas tant comme incroyable que comme préjudiciable à l'art dont il permet aux poètes de se passer, et l'appelle *ἄλογον*, non parce qu'il lui semblait toujours contraire au bon sens, mais parce qu'il n'a jamais sa raison d'être dans la nature. Dès lors il ne faisait point partie à ses yeux des moyens propres au drame; il ne pouvait entrer dans sa composition. Aristote n'ignorait pas l'effet que pouvaient produire sur le peuple les apparitions : il en avait sans doute été plus d'une fois témoin, comme Cicéron le fut de l'effet produit sur les Romains par l'ombre de Polydore dans l'Hécube d'Ennius (2). Il commence donc par reconnaître qu'on peut produire la terreur et la pitié de deux manières, par le spectacle ou par le fond même de l'action (3); mais le premier de ces moyens lui semble grossier, et, en général dans toute sa poétique, il paraît se préoccuper par-dessus tout de la composition du drame, où il veut que tout naisse de l'action, et que les péripéties et les dénouements s'opèrent par des moyens naturels et presque nécessaires, tirés du sujet même, et non du ciel ou des enfers; fondés en raison, et non remis aux caprices du poète, ou subordonnés aux exigences d'une fable mal conçue.

(1) xv, 7.

(2) *Tuscul.* I, 16.

(3) xiv, 1.

C'est ainsi que parmi les diverses espèces de reconnaissances, il préfère celles qui naissent de l'action (1), comme, de toutes les parties du drame, le dénouement lui semble la dernière à abandonner au merveilleux.

Il est probable au contraire qu'il ne désapprouvait pas le merveilleux, pourvu que du reste il ne choquât pas trop la raison, quand il n'entrait dans le drame que comme un accessoire qui n'importait en rien à la conduite et à l'intégrité du sujet, comme la prophétie de Cassandre dans Agamemnon.

Ce qu'il y a de bien certain, c'est qu'Aristote ne proscrivait pas également toutes les sortes de merveilleux avec l'inflexible rigueur d'un philosophe, partisan outré de la vérité, mais qu'il les distinguait les unes des autres avec le discernement d'un critique sans préventions. Ainsi, après avoir préféré simplement les effets tirés du fond même du sujet à ceux qui naissent du spectacle, il va jusqu'à dire que ceux qui cherchent à frapper les spectateurs par le monstrueux n'entendent rien à la tragédie : Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερόν διὰ τῆς ὀψεως, ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες, οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν (2). Au contraire, il recommande certains faits merveilleux dans lesquels la vraisemblance se concilie avec la surprise. Tels sont ces événements fort communs en soi, mais auxquels leur connexion accidentelle avec d'autres faits, eux-mêmes plus ou moins rares, nous porte

(1) xvi, 6.

(2) xiv, 1.

à attribuer une cause surnaturelle. Aristote en donne pour exemple la chute de la statue de Mitys sur son meurtrier (1). Ajoutez-y, dans Théocrite, la chute de la statue de l'Amour sur un jeune contempteur de ce dieu (2), et dans Euripide, Capanée frappé de la foudre (3). Ce sont là des faits réels ou possibles, dont la cause seule est contestable. Le poète les explique par un miracle, et il fait aisément accepter cette explication à son auditoire, en vertu du sophisme : *Cum hoc, ergo propter hoc*.

Mais, à côté de ce merveilleux des causes divines, il en est un autre moins équivoque, qui ne se compose que de phénomènes moraux, pour ainsi dire, comme les songes, les oracles, les prophéties. Aristote ne pouvait reprocher à ceux-là de produire leur effet par le spectacle; car ils se passent de machines. Pourquoi donc n'a-t-il pas fait d'exception en faveur de cette classe de phénomènes? C'est qu'il n'y apercevait aucune trace de merveilleux. Lui-même avait écrit sur les songes un traité où il en reconnaissait de véritables, et où il attribuait aux fous le don de prophétie; et, en général, ces fables, à force de se multiplier et de se répandre, avaient pris rang parmi les faits les plus ordinaires et les plus vraisemblables. De cette façon, il n'y avait donc pour Aristote qu'une sorte de merveilleux, le merveilleux à machine, pour lequel on conçoit sans peine son éloignement.

La liberté beaucoup plus grande qu'Aristote ac-

(1) IX, 6.

(2) *Idyll.*, XXIII.

(3) *Phœniss.*, 1181.

corde aux poètes épiques, sous le rapport du merveilleux, en se fondant sur la différence du récit à l'action, nous autorise également à croire que, s'il eût eu le temps d'étendre ses préceptes à cet égard, il eût permis aux poètes tragiques de mettre en récit beaucoup de prodiges qu'il ne tolère pas en action. Il est vrai que, comme il dit : *ἄλογον μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν* (1), il dit aussi dans un autre chapitre : *τοὺς λόγους μηδὲν ἔχειν ἄλογον* (2). Mais, outre qu'il faut peut-être, avec Victorius, entendre ici par *λόγους* le corps de la fable, *ἄλογον*, en cet endroit, signifie évidemment d'après les exemples qu'il en donne, non pas une chose merveilleuse en particulier, mais une chose déraisonnable, quelle que soit du reste sa nature.

Enfin, Aristote est loin de prétendre poser au génie des limites invariables. Il va, au contraire, jusqu'à lui permettre l'absurde, à la condition qu'il en tirera des beautés capables de le racheter : *Ἄν δὲ φαίνεται εὐλογώτερον, ἐνδέχασθαι καὶ ἄτοπον* (3) : latitude dont peut abuser la médiocrité, mais qui, de la part d'un critique ordinairement si sévère, marque la confiance que le génie accorde au génie, par la conscience de sa propre force.

Mais, par exemple, ne lui alléguez pas la nécessité pour justifier l'emploi du merveilleux. Vous exciteriez sa risée : *Τὸ λέγειν ὅτι ἀνήρητο ἂν μῦθος, γελοῖον ἐξ ἀρχῆς γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιοῦτους* (4).

(1) xv, 7.

(2) xxiv, 8.

(3) xxiv, 8.

(4) xxiv, 8.

Telle est en résumé la doctrine d'Aristote à ce sujet, si je puis me flatter de l'avoir bien comprise. Car encore une fois, loin de traiter cette matière avec ordre et en détail, il se contente çà et là, et toujours à propos de questions plus générales, d'en toucher quelques mots d'une brièveté et d'une ambiguïté désespérantes. L'on n'aperçoit clairement qu'une chose dans ces traits à peine ébauchés, à savoir, la répugnance d'Aristote pour le merveilleux, répugnance fondée sur son invraisemblance d'abord, et ensuite sur la facilité de son emploi. Nous diviserons donc les observations d'Aristote en deux catégories, répondant chacune à l'un de ces deux chefs d'accusation; et nous examinerons jusqu'à quel point ce double défaut d'art et de vraisemblance existait déjà, ou du moins se faisait déjà sentir dans le merveilleux des tragiques grecs; et, en général, quelles sont les beautés que leur génie leur a fait rencontrer, et les fautes, les unes réelles, les autres apparentes, où ils sont tombés en l'absence de ces règles établies longtemps après eux.

Mais avant de rapprocher la théorie de la pratique, il est nécessaire de bien nous entendre sur la signification et la nature de ce rapprochement. On a déjà observé que la poétique d'Aristote n'avait pas été faite sur le modèle de la tragédie grecque : nous nous en apercevrons à plus d'une contradiction dans cette matière. Mais ces contradictions n'impliquent pas toujours erreur de part ou d'autre; et souvent, au lieu de condamner les règles par les exemples, ou les exemples par les règles, nous devons nous

contenter de signaler des divergences aisées à justifier par la diversité des temps. C'est seulement en procédant avec cette réserve que nous éviterons de tomber dans la faute de certains critiques, qui, en pareil cas, ont pris parti soit pour Aristote, soit pour les tragiques, avec une égale injustice. Commençons par la question de vraisemblance.

CHAPITRE II.

Question de la vraisemblance dans le merveilleux. — Manière d'entendre et d'appliquer aux tragiques grecs, relativement à l'emploi qu'ils ont fait du merveilleux, le principe universel d'Aristote sur la nécessité et la vraisemblance dramatiques.

Le principe général d'Aristote, de ne rien admettre dans le drame que de nécessaire ou de vraisemblable, est le fondement et la sauvegarde de l'illusion dramatique. Mais Aristote place le merveilleux en dehors de la vraisemblance, et nous le plaçons, nous, dans cette espèce singulière de choses impossibles, mais vraisemblables, qu'Aristote avait observées, et qu'il conseille d'employer de préférence aux choses possibles, mais invraisemblables (1). Nous croyons même avoir suffisamment établi notre sentiment à cet égard, par des faits historiques et par

(1) Προαιρεῖσθαι δεῖ ἀδύνατα καὶ εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνάτα καὶ ἀπίθανα, xxiv, 7.

des considérations tirées tant de la religion et des institutions des Grecs, que des origines de leur théâtre. D'où vient donc cette contradiction ? Hâtons-nous de le dire pour l'honneur et la sûreté de notre système : il n'existe pas de contradiction au fond, et s'il paraît en exister, cela vient uniquement de ce que nous jugeons des choses d'après leur temps, tandis qu'Aristote en jugeait par rapport à l'avenir. Nous nous reportons aux siècles passés, et nous nous efforçons de voir les choses des mêmes yeux que les voyaient les contemporains d'Eschyle et de Sophocle. Aristote, sans regarder en arrière, traçait des lois aux âges suivants, et il ne les traçait pas, certes, sous les mêmes influences qui avaient présidé au développement et à la formation du théâtre grec. Un siècle à peine le séparait, il est vrai, des beaux jours d'Eschyle et du lugubre triomphe des Euménides. Mais quel chemin, quelles conquêtes pouvait faire en un siècle la philosophie, quand elle n'avait en tête qu'une religion aussi absurde ? Aussi peut-on affirmer, sans crainte de se tromper, que tout ce qu'il y avait d'hommes instruits du temps d'Aristote, était converti à la philosophie. Admettant peut-être avec le maître du lycée, par un reste d'habitude, et comme plus rapprochés de la nature et de la réalité, les songes, les oracles, les prophéties, ils n'en partageaient que mieux sa répugnance pour le merveilleux, qu'ils réduisaient, comme lui, à la machine. Aristote, le premier des philosophes, au moins de son siècle, observant d'un œil de satisfaction le discrédit où tombait la mythologie, et ne supposant pas qu'elle

pût être jamais remplacée par une foi nouvelle , non moins féconde en miracles , pensa que le merveilleux avait fait son temps. Il le voyait encore en grande faveur auprès du peuple; mais, attentif seulement aux jugements de la saine partie des spectateurs , il n'était pas homme à souffrir que les poètes s'autorisassent de la crédulité populaire contre le bon sens et le goût. Il leur défendit donc d'employer davantage le merveilleux , dont on commençait à reconnaître l'absurdité. Était-ce le condamner dans les anciens tragiques? Et Aristote n'en eût-il pas parlé autrement dans une histoire littéraire que dans une poétique? La chose est infiniment probable. Il se peut bien même que , s'il eût achevé sa poétique, il eût pris soin de mettre le passé de la tragédie hors de cause. Il est vrai qu'il blâme positivement l'enlèvement de Médée sur un char (1); mais il ne le blâme pas comme invraisemblable en soi , mais comme tenant la place d'un dénouement que le poète aurait dû tirer du fond même du sujet. Au reste, nous verrons plus bas Corneille et Marmontel faire opposition à cet arrêt.

Puisque les règles d'Aristote , dans la pensée de leur auteur ou par leur nature, ne sauraient être rétrospectives, la question du merveilleux reste entière , ou plutôt elle est toute tranchée par ce que nous avons dit sur cette matière. Le merveilleux n'était pas un élément étranger au théâtre des Grecs, admis par grâce sur la scène de Bacchus, et soumis

(1) xv, 7.

à des lois d'exception ; il y était de fondation , il y dominait même souverainement dans l'origine. Mais pour y maintenir son empire, malgré le progrès des lumières et les attaques de la philosophie, il avait de grands ménagements à garder. Admettons qu'il fût pour les Grecs ce que sont pour nous les faits les plus ordinaires de la scène, il était soumis, comme ces faits, aux lois générales de la fiction dramatique. Si

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable,

qu'était-ce donc du merveilleux ? Il y a lieu d'examiner, par conséquent, si les tragiques grecs ont toujours gardé dans l'emploi du merveilleux les mesures prescrites par la vraisemblance, et aidé de tout leur pouvoir à la crédulité et à la bonne volonté des spectateurs. Il y a lieu, après avoir retiré le merveilleux de la catégorie des choses naturellement absurdes, où l'avait rangé Aristote, pour l'assimiler avec les Grecs aux événements communs de la scène ; il y a lieu, dis-je, de lui appliquer le principe général d'Aristote, de ne rien faire entrer dans le drame que de nécessaire ou de vraisemblable. En un mot, compte fait de la superstition des Grecs, le merveilleux de leur théâtre devait avoir sa nécessité ou sa vraisemblance. A-t-il toujours l'une ou l'autre de ces qualités à un degré suffisant ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'indiquer en quoi consiste chacune d'elles, en bornant nos observations aux cas dont les tragiques grecs offrent des exemples, puisque notre dessein n'est pas de donner

une poétique du genre, mais seulement une idée de la manière dont les Grecs l'ont employé. Commençons par la nécessité.

CHAPITRE III.

Suite de la même question. — De la nécessité du merveilleux dans les tragiques grecs.

Il va sans dire qu'il ne s'agit pas ici de l'extrémité à laquelle un poète se trouve souvent réduit par l'impossibilité de dénouer naturellement une intrigue compliquée outre mesure. Nous avons vu comment Aristote reçoit cette excuse ridicule. La nécessité du merveilleux est dans sa haute convenance avec la situation ou le personnage; convenance telle, qu'elle n'y prépare pas seulement le spectateur, mais qu'elle le lui fasse réclamer impérieusement comme une conséquence logique des événements de la scène, une loi de la raison et de la morale, une dette de la sagesse et de la justice divines, en un mot comme une marque manifeste de la Providence. Il est nécessaire, par exemple, quand Caïn, effrayé de son crime, s'écrie sur le cadavre de son frère :

Quoi! tu ne tonnes pas, éternelle justice (1)!

que le ciel réponde à cet appel involontaire du cou-

(1) Legouvé, *Mort d'Abel*, acte III, sc. v.

pable, qui trouve un écho dans la conscience du spectateur. Il est nécessaire que l'ombre vengeresse de Banquo, entendant Macbeth porter par deux fois sa santé, vienne aussi par deux fois démasquer son hypocrisie. Il est nécessaire que Pauline soit convertie par un coup de la grâce, quand, ravi de l'élévation surhumaine, de la pureté virginale de ses sentiments, le public s'est écrié tout d'une voix avec Polyeucte :

Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne !
Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne (1).

Ces exemples suffisent : on pourrait les multiplier aisément, car ils abondent sur la scène moderne, en raison même de la difficulté avec laquelle elle admet le merveilleux (2). Chez les Grecs, qui se contentaient de sa vraisemblance, je n'en trouve qu'un exemple incontestable : c'est celui de la mort d'OEdipe. Évidemment la fin de cette constante victime de la fatalité ne pouvait être abandonnée au hasard : le ciel, occupé de ses destinées longtemps avant de le produire sur la scène du monde, l'avait, dans son enfance, arraché à la mort par un miracle ; depuis, il avait compté tous ses pas, conduit toutes ses actions ;

(1) Lessing, dans sa *Dramaturgie* (article 2), blâme pourtant le dénoûment de Polyeucte. Marmontel, avec plus de discernement, loue la conversion de Pauline, et condamne celle de Félix. (Élém., *Dénoûment*.)

(2) Le plus frappant qui existe peut-être, est l'apparition de l'ombre de Ferdinand à don Sanche, dans la *Jeunesse du Cid*, de G. de Castro, 1^{re} partie, journée 1^{re}, sc. v.

c'était encore à lui de trancher le cours d'une vie soumise à sa seule influence; car ni les maladies ni les autres fléaux de l'humanité n'avaient de prise sur cet être extraordinaire. C'est pourquoi la tradition suivie, et peut-être embellie, par Sophocle, n'est pas seulement plus poétique que celle qui faisait mourir OEdipe à Thèbes: elle est aussi plus vraie; et l'OEdipe à Colone, avec son dénouement merveilleux, est la conclusion naturelle de l'OEdipe-Roi, qui en contient d'ailleurs le présage clairement exprimé (1).

CHAPITRE IV.

Suite de la même question. — Des cinq choses qui contribuent surtout à la vraisemblance du merveilleux.

Entre mille choses qui contribuent à la vraisemblance du merveilleux, nous citerons seulement, pour nous borner aux plus générales, les cinq suivantes: 1° les mœurs de la pièce; 2° l'autorité; 3° la nature du merveilleux; 4° sa forme; 5° les circonstances qui l'accompagnent.

1° *Les mœurs de la pièce.* — Dans le théâtre grec, où quelques tragédies, comme Prométhée, les Euménides, les Bacchantes, ne nous représentent que des dieux, et toutes les autres, que des héros, il faut

(1) Καίτοι τοσοῦτόν γ' οἶδ'α, μήτε μ' ἂν νόσον,
Μήτ' ἄλλο πέρσαι μηδέν· οὐ γὰρ ἂν ποτε
Θνήσχωιν ἐσώθην, μὴ πὶ τῷ δεινῷ κακῷ... 1455-1458.

distinguer les pièces qui comportent simplement le merveilleux , de celles dont il est l'essence.

Pur incident dans les premières , il doit être toujours tellement dans la situation, que, s'il ne semble pas absolument indispensable, on soit encore bien moins tenté de le trouver étrange. Or, si la raison du philosophe reconnaît l'action de la Providence dans les petites choses aussi bien que dans les grandes, il n'en est pas ainsi du vulgaire, ni même quelquefois des plus grands génies, auxquels il arrive de se laisser dominer par leur imagination. Cicéron n'a-t-il pas dit d'après les Stoïciens : *Magna dii curant, parva negligunt* (1) ? Ces paroles, qui font peu d'honneur à sa philosophie, en poésie sont un axiome. Si un poète avait l'impertinence, dans une tragédie, de faire descendre les dieux de l'Olympe pour des personnages obscurs, on ne ferait qu'en rire. On appliquerait à ses tristes héros ces vers fameux :

Nunquam sic cura deorum

Se premit, ut vestræ morti, vestræque salutis

Fata vacent; procerum motus hæc cuncta sequuntur (2).

C'est pourquoi Euripide, faisant apparaître Minerve en faveur d'Ion, héros sinon obscur, du moins nouveau sur la scène, relève son importance en nous montrant dans cet enfant trouvé le chef d'une race qui couvrira les plages de l'Europe et de l'Asie, ayant

(1) *De Nat. deor.*, II, 66.

(2) *Lucan.*, v. 340.

soin d'opposer à son obscurité passée sa gloire à venir : Ἔσται δ' ἂν Ἑλλάδ' εὐκλεής (1). Du reste les personnages de la tragédie grecque étaient pour la plupart d'un rang à dispenser le poète de tous ces frais de présentation.

Mais la dignité des personnages ne serait rien sans l'importance des événements. On ne se figure pas volontiers les dieux s'immisçant dans des intrigues bourgeoises, s'interposant dans des querelles de ménage, et sortant enfin de leur repos pour quelque sujet indigne même de l'attention des hommes.

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus (2).

Les situations de la scène étant d'ordinaire en rapport avec les personnages, il était facile aux poètes grecs d'observer cette règle. Euripide y a pourtant dérogé plus d'une fois. Sans parler encore de ses prologues, où, pour le dire en passant, les dieux lui servent de hérauts, ils remplissent, dans l'Électre et dans l'Oreste, le misérable office de courtiers de mariages. Dans la première de ces pièces, les Dioscures marient Pylade avec Électre, union parfaite, et dans laquelle ils n'ont d'autre tort que d'être de trop (3). Mais dans la seconde, Apollon s'en va donner Hermione à Oreste, sans égard pour cet infortuné Ménélas, qui tend vainement les bras, et

(1) V. 1575.

(2) Hor., *A. P.*, 191.

(3) V. 1238 sqq.

à sa femme, qui s'est enfuie dans les airs, et l'a abandonné cette fois sans retour; et à sa fille, dont le mariage avec son ennemi mortel ressemble à un enlèvement (1). Dans les deux pièces (Euripide ne brille pas par la variété de ses inventions), les fiançailles sont suivies de l'annonce prophétique de tous les événements contenus dans les Euménides, de peur sans doute qu'elles ne parussent trop manifestement l'unique cause de la descente de ces dieux, ou afin de les faire oublier. C'est du reste l'habitude constante de notre poète, comme il ouvre la pièce par le récit de tous les événements prêts à se dérouler sous nos yeux, de la clore aussi par l'annonce de tous ceux qui suivront dans la vie du héros, dans celle des autres acteurs, et dans celle encore de tous les personnages de la mythologie qui touchent aux siens de près ou de loin. Ce hors-d'œuvre, susceptible seulement dans Ion d'une interprétation plus favorable, ne paraît partout ailleurs qu'un moyen de rendre ses dieux plus nécessaires, en doublant leur rôle, et une singulière manière d'appliquer par avance ce principe d'Aristote : « On « peut faire usage de la machine pour ce qui est hors « du drame, qui est arrivé avant l'action, et que nul « homme ne peut savoir, ou *pour ce qui doit arriver* « *après*, et qui a besoin d'être annoncé ou prédit ; car « c'est la croyance des hommes que les dieux voient « tout (2). » C'est bien ce que fait ici Euripide; seu-

(1) V. 1625 sqq.

(2) xv, 9, traduction de Battenx.

lement il oublie qu'Aristote restreint cette faculté aux choses qui ont absolument besoin d'être annoncées ou prédites.

Les pièces dont le merveilleux était le fond, comme les Euménides, Prométhée, les Bacchantes, offraient au poète, sous ce rapport, autant de commodités que de ressources. D'abord, il évitait la transition délicate d'un ordre de choses à un autre, par la nature de son sujet, qui le transportait, dès son début, loin des limites du possible. Placé ensuite au cœur d'une région de merveilles, où il ne pouvait y avoir de prodige incroyable que l'absence même de prodiges, il était libre de les multiplier à son gré, à la condition seulement de les choisir, et de rejeter ceux dont la frivolité ou la bizarrerie eussent contrasté désagréablement avec la gravité de son sujet (1). Quelque légère que soit cette peine, Euripide n'a point daigné la prendre, et ses Bacchantes, ce grave, ce sanglant *mystère*, sont semées de prodiges que nous renverrions aux contes des fées, tant ils nous semblent puérils! Quand, par déférence pour Virgile (2), nous approuverions l'illusion de Penthée voyant les objets dou-

(1) « L'auditeur n'est pas trompé dans son attente, quand le titre du poème le prépare à n'y rien voir que d'impossible en effet : il y trouve tout croyable; et cette première supposition faite qu'il est des dieux, et qu'ils prennent intérêt, et font commerce avec les hommes, à quoi il vient tout résolu, il n'a aucune difficulté à se persuader le reste. » Corneille, *II^e discours sur la tragédie*.

(2) Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus,
Et solem geminum, et duplices se ostendere Thebas. *Æn.*, iv, 469.

bles, comme un homme ivre (1), cette forme de taureau que son conducteur revêt tout à coup à son idée (2), cette envie de porter sur ses épaules le Cithéron comme le royaume de Lilliput (3), ne sont-elles pas grotesques ? Dans cette profusion de merveilles, dont la sainte montagne est le théâtre, comment ne pas trouver de trop ces louveteaux pendus à la mamelle des Bacchantes, et leurs dignes nourrissons (4), ainsi que ces fardeaux qui, par un tour d'équilibre admirable, se soutiennent sur leurs épaules *sans crochets* (5), malgré leurs bonds furieux et leurs impétueuses saillies ?

2° *L'autorité.* — La superstition, si profonde, si générale qu'on la suppose à une époque et chez un peuple, ne s'étend jamais à tout. Elle varie suivant les lieux et suivant les temps, et les nations en changent plus souvent qu'elles ne s'en affranchissent entièrement. L'athéisme même n'en préserve pas. Quand on eut cessé de croire aux dieux à Rome, on n'en crut que plus à la sorcellerie et aux histoires de revenants. Les poètes du siècle d'Auguste et de la décadence s'en emparèrent, les uns pour s'en divertir, les autres pour en tirer de nouveaux effets (6) : c'est le merveilleux de la Pharsale. Sénèque s'en est inspiré heureusement, sinon dans sa Mé-

(1) V. 918 sqq.

(2) V. 922.

(3) V. 945.

(4) V. 700.

(5) V. 755.

(6) Voir les *Études sur les tragiques grecs*, t. II, p. 410.

dée, où sa manie d'amplifier et de renchérir sur l'original l'a égaré; sinon dans son apparition d'Hector à Andromaque (1), froidement imitée de Virgile, au moins dans l'apparition de l'ombre d'Achille (2), et l'évocation de Laïus (3), dont l'effet général, gâté par quelques longueurs, ne laisse pas d'être sombre et terrible. C'est qu'il avait écrit ces morceaux uniquement sous l'influence de son siècle. La croyance aux fantômes, aux sorciers, et même à certains présages, était encore du temps de Shakspeare la superstition dominante; il n'en a pas employé d'autres dans ses tragédies, reléguant dans ses drames comiques la féerie du Nord et la mythologie antique. Du vivant de Molière, la statue du commandeur, malgré le comique au milieu duquel elle se présentait, faisait encore passer un certain frisson dans les veines des spectateurs (4). Le but de cette digression historique est de prouver que les préjugés régnants sont les plus propres à inspirer le poète et à réagir sur le public. De là, pour le poète, l'obligation de se conformer aux croyances de son temps et de son pays, et de s'appuyer sur la tradition. Je dis sur la tradition, plutôt que sur l'histoire, parce que partout où l'histoire ne se confond pas avec la tradition, elle n'est connue que du très-petit nombre, et de ceux-là précisément auxquels il est difficile d'en imposer,

(1) *Troad.*, 439 sqq.

(2) *Ib.*, 170 sqq.

(3) *OEdip.*, 530.

(4) Voir l'*Essai sur le drame fantastique*, par G. Sand, *Revue des Deux-Mondes*, vol. XX. 1829.

même sous son nom et par son autorité. C'est donc la renommée qu'il faut suivre : *famam sequere* (1). Ajoutons-y les poètes qui l'ont faite ou répandue comme Homère.

Les tragiques grecs n'étaient pourtant pas réduits à ces sources, ni privés du droit d'inventer même en ce genre. Il leur suffisait de suivre dans leurs fictions nouvelles l'analogie des anciennes et le fil de la tradition (2). Ces termes ne sont peut-être pas assez clairs : un exemple les éclaircira. Dans la pièce d'Euripide dont il est le héros, Bacchus trompe la fureur de Penthée, en présentant à ses coups un

(1) Hor. *A. P.*, 119. Par suite d'un contre-sens sur ce vers : *Aut famam sequere aut sibi convenientia finge*; Marmontel (Élém., *Vraisemblance*) reproche à tort à Horace de laisser le poète libre de suivre la renommée ou d'observer les convenances, comme si, à cette seule condition d'observer les convenances, il lui permettait d'aller contre la renommée. Par ce vers, tel que la suite l'explique, Horace donne simplement au poète le choix entre les sujets historiques et les sujets d'invention; mais, s'il se détermine pour les premiers, il lui prescrit de prendre ses personnages d'après la tradition : *Sit Medea ferox*, etc.

(2) Corneille étend le bénéfice de l'analogie jusqu'aux pièces imitées des anciens : Tout ce que la fable nous dit de ses dieux et de leurs métamorphoses est encore impossible, et ne laisse pas d'être croyable par l'opinion commune, et par cette vieille tradition, qui nous a accoutumés à en ouïr parler. « *Nous avons droit d'inventer même sur ce modèle, et de joindre des incidents également impossibles à ceux que ces anciennes erreurs nous présentent.* » 2^e disc. sur la tragédie. — Cependant il est des choses qui révolteront toujours la raison la plus classique. A qui, par exemple, Corneille lui-même pouvait-il se flatter de faire illusion par ces paroles de Médée à Égée :

fantôme fait à sa ressemblance (1). Selon toute apparence, cette fable n'était pas rapportée par la tradition; mais elle en rapportait de toutes pareilles, entre autres l'artifice dont usa Jupiter envers l'amoureux Ixion, et sur l'analogie duquel Camoëns a fondé à son tour l'épisode d'Adamastor et de Téthys. Ainsi, parmi tant de prodiges attribués aux dieux, une seule chose pouvait décéler la contrefaçon c'étaient les dissonances, les disparates. En les évitant, on pouvait aller jusqu'à forger de nouveaux dieux. Une religion comme le paganisme, dont le principe consistait à convertir en intelligences actives les éléments, les causes secondes, les phénomènes physiques et ceux de la nature humaine, ne pouvait jamais être complète. Ce n'était, par la loi de sa formation, qu'un cadre toujours ouvert, toujours prêt à recevoir de nouvelles images. Tout allait en se personnifiant, en se déifiant dans la nature, depuis le serpent d'Épidaure jusqu'à l'aboyeur Anubis (2), depuis l'écho de la montagne jusqu'aux oignons de l'Égypte. Dans cette multiplication indéfinie des dieux qui dégénérait en épidémie, il n'était guère aisé de distinguer les nouveaux des anciens,

Ici, pour empêcher l'alarme que le bruit
De votre délivrance aurait bientôt produit,
Un fantôme pareil et de taille et de face,
Tandis que vous fuirez, remplira votre place. (Acte IV, sc. vi.)

(1) V. 630.

(2) Omnigenumque deum monstra, et latrator Anubis. *Æn.*, vii, 698.

pour peu qu'ils eussent avec eux un air de famille, et non la tournure grotesque du Triballe d'Aristophane (1).

Lors donc qu'Eschyle introduisit pour la première fois sur la scène la Force, aidant Vulcain à enchaîner Prométhée, et Lyssa, égarant l'esprit des Bacchantes (2), ce n'était pas, comme le veut Marmontel (3), à titre d'allégories, mais comme des divinités réelles, et créées d'une façon aussi légitime et aussi régulière que l'avaient été toutes les autres du paganisme. Du reste il en créait à moins, s'il est vrai que dans Sémélé, pour sauver Bacchus des flammes qui consumaient sa mère, il eût imaginé un dieu de circonstance, nommé Amphidromus, qu'attendait après, pour prix de sa course et de ses pénibles fonctions, le repos des dieux d'Épicure.

Aristophane reproche aussi à Eschyle d'avoir produit sur la scène ou simplement décrit, apparemment dans des pièces perdues, des monstres bizarres, tels qu'on en voyait sur les tapis de Perse. Il nomme entre autres une sorte de *cheval-cog* (ἵππο-λεκτρούνα), et de *capricerfs* (τραγελάφους) (4). J'y joindrais, pour ma part, l'hippogriffe sur lequel l'Océan est monté dans Prométhée, d'autant plus que l'on

(1) Voir les *Oiseaux*, où il se moque très-finement de ces nouvelles recrues de l'Olympe. Cf. Lucien, *Assemblée des dieux*.

(2) Dans les *Xanthries*, pièce perdue. En voir l'analyse par Ahrens, edit. Didot.

(3) Élém., *Vraisemblance*.

(4) *Ran.*, 930 sqq.

se fût plutôt attendu à voir ce dieu de la mer porté sur une conque par des Tritons.

Malgré ces légers écarts, Eschyle avait compris la nécessité de varier ses machines, suivant les usages religieux des peuples que l'on mettait en scène. Ainsi les Perses, cherchant un remède aux maux de leur pays, ne consultent ni les oracles, ni les entrailles des victimes; ils ne prennent pas les auspices (1). Ils ont recours à l'une de ces pratiques que le culte de la magie devait leur avoir rendues familières : ils évoquent l'âme de Darius. Ce moyen était d'autant plus heureusement choisi, qu'il n'était pas non plus inconnu aux Athéniens; de manière que, par sa fidélité aux coutumes d'un autre pays, le poète ne s'exposait pas au danger de paraître étrange dans le sien. Il est vrai que les noms des divinités de la Grèce reviennent sans cesse dans la pièce. Mais ils ne peuvent étonner tout au plus que dans la bouche du chœur, composé de vieillards attachés par caractère aux rites nationaux. Car les relations des Perses avec la Grèce leur avaient fait connaître ses dieux, et leurs désastres leur avaient appris à les respecter. Eschyle le marque en plus d'un endroit, comme pour prévenir l'objection. Ici le messager représente les compagnons de Xerxès en fuite, fatiguant de leurs humbles prières, sur les bords du Strymon, ces dieux dont ils avaient nié l'existence (2); là,

(1) Dans le roman de Quinte-Curce, Nabarzane dit à Darius : *Novis initiis et ominibus opus est. Auspicium et imperium alii trade interim.* V. 9.

(2) V. 500.

Atossa proclame la protection efficace que les dieux exercent sur la ville de Pallas⁽¹⁾ ; là, Darius taxe de folie le mépris de Xerxès pour l'Hellespont, Neptune et les autres dieux⁽²⁾.

Euripide, dans sa démangeaison d'innover, ne tint pas assez compte de l'autorité; il aimait mieux amuser et surprendre ses auditeurs que de les persuader. Dans cet esprit, il commença par donner entrée sur la scène au romanesque, contenu jusqu'alors dans les bornes de cette épopée conteuse dont l'Odyssée est le type. C'était enrichir la tragédie d'un nouveau genre. Il fit plus: il l'inaugura et le consacra par un chef-d'œuvre, *Ion*. Mais à peine introduit, fallait-il sacrifier au nouveau venu, dans *Électre*, l'autorité imposante et combinée d'Eschyle et de Sophocle; dans *Hélène*, celle du grand Homère, et la sienne propre, pour ainsi dire, puisque dans les *Troyennes* il avait suivi la tradition ordinaire? Je m'attache particulièrement à cette dernière pièce, parce que le merveilleux qui en est le fondement, la rend propre à mon sujet. Il existait, il est vrai, sur *Hélène*, un récit de Stésichore contraire à l'Iliade et conforme à l'hypothèse de notre poète. Mais, de bonne foi, le témoignage de Stésichore était-il d'un poids à balancer celui d'Homère auprès de la multitude? ou un poète tragique, dont l'illusion est le but, peut-il se permettre toutes les extravagances que l'on pardonne aux maîtres de la

(1) V. 347.

(2) V. 745.

lyre, surtout dans une palinodie, badinage littéraire où un auteur ne cherche qu'à montrer les ressources et la souplesse de son esprit? Car, remarquons-le bien, si Euripide n'eût changé le témoignage de la tradition sur Hélène que pour y remplacer le merveilleux par le naturel, la simplicité de la fiction en eût racheté la nouveauté; mais il substitue, au contraire, à l'histoire la plus simple, la fable la plus extravagante, une fable, qui pis est, dont il ne résulte que des méprises et des situations comiques. Telle est celle du messager, qui, tout en racontant à Ménélas comment Hélène a pris son vol vers les astres, l'aperçoit aux côtés de son époux, et lui dit qu'il ignorait qu'elle eût des ailes (1). Telle est celle de Ménélas lui-même, croyant voir un fantôme, quand il cesse, pour la première fois, d'en voir un depuis dix-sept ans (2). Il ne manquait plus, pour faire de lui un Sosie d'une nouvelle espèce, que de le placer entre les deux Hélènes. Vous voyez encore, dans ce premier échantillon du drame héroï-comique, Ménélas mendier à la porte du palais (3); Théoclymène s'éprendre pour Hélène de l'amour de Pâris, quelque vingt ans après (4), et, avec la stupidité d'un dameret barbare, donner tête baissée dans un piège grossier (5).

Euripide semble pourtant avoir senti la valeur de

(1) V. 605 sqq.

(2) V. 569.

(3) V. 435.

(4) V. 112.

(5) V. 1399 sqq.

cette autorité qu'il a si peu respectée dans cette pièce et ailleurs; car les prodiges les plus incroyables de son Rhésus sont empruntés directement ou indirectement d'Homère ou d'Eschyle, et il ne s'est montré, contre son habitude, païen dévot jusqu'au fanatisme, et crédule jusqu'à la sottise dans les Bacchantes, qu'en suivant Eschyle pas à pas.

Il nous reste à trouver, dans la force de l'autorité, la raison et l'excuse d'un vice capital de la tragédie grecque, vice qui lui est commun avec tous les autres genres de littérature de l'antiquité, dont il détruit souvent pour nous tout le charme et toute la vraisemblance. Ce vice consiste dans la conduite abominable et dégradante de ses dieux, et l'abus scandaleux que les poètes leur font faire de leur toute-puissance, pour satisfaire leurs passions ou leurs caprices. Nous ne reprochons pas aux Grecs de n'avoir pas représenté leurs dieux impassibles et parfaits; ce serait leur reprocher de n'avoir pas fait l'impossible. Car, selon la remarque très-judicieuse de Marmontel, « il est facile d'attribuer aux dieux
« des sens plus parfaits que les nôtres, des corps
« plus agiles, ou plus grands et plus forts; il est facile de les exempter des faiblesses de notre nature,
« de la douleur et de la mort, parce que les idées
« privatives sont comme la couleur noire, qui n'a
« besoin d'aucune clarté; mais, s'il en faut venir à
« des qualités positives, par exemple, les faire penser et agir, ils ne seront clairvoyants ou sensibles,
« éloquents ou passionnés, qu'autant que nous le
« sommes nous-mêmes. Quelques efforts que

« nous employions à leur donner une nature excel-
 « lente, la sagesse, la sensibilité, l'élévation de leur
 « âme ne seront jamais que le dernier degré de sa-
 « gesse, de sensibilité, d'élévation de la nôtre. . . .
 « Il faut même avouer que si, par impossible, il y
 « avait un génie capable d'élever les dieux au-dessus
 « des hommes, il les peindrait pour lui seul. . . .
 « Nous ne nous attachons aux êtres surnaturels que
 « par les mêmes rapports qui les attachent à notre
 « nature. Des dieux d'une sagesse inaltérable, d'une
 « constante égalité, d'une impassibilité parfaite, nous
 « toucheraient aussi peu que des statues de mar-
 « bre (1). »

« La Poésie, observe aussi Nodier, n'est pas pareille
 « en ceci aux autres arts d'imitation qui touchent
 « le cœur par l'intermédiaire des sens, comme la
 « Musique qui s'adresse à l'ouïe, et les arts du des-
 « sin qui parlent aux yeux. Les sens cherchent la
 « perfection, et le cœur la redoute; car il est de sa
 « nature de prendre plaisir à la peinture des passions
 « dont il est tourmenté. . . . Le personnage qui
 « m'attache, ce n'est pas celui qui m'étonne, c'est
 « celui qui me ressemble. . . . S'il ne tient par rien
 « à mon espèce, je l'abandonne à sa fatigante supé-
 « riorité (2). »

Il aurait donc été maladroit, et d'ailleurs impos-
 sible aux poètes grecs d'imaginer des dieux qui ne
 fussent pas hommes. Mais au moins devaient-ils les

(1) *Elém., Vraisemblance.*

(2) *Mélanges de littérat., Antigone.* c.

douer de toute la perfection compatible avec notre nature, et leur donner seulement ces passions qu'on admire, tout au plus celles qu'on excuse; car il est de belles, d'aimables passions, telles que la pitié, telles que :

ces haines vigoureuses
Que doit donner le vice aux âmes vertueuses.

Il en est encore plus de mauvaises en soi, et qui cependant, contenues dans de certaines limites, loin de nuire à la dignité des personnages, sont susceptibles de grands effets, comme l'orgueil, comme l'ambition, cette faiblesse des grands cœurs, comme la colère, enfin, apanage trop commun d'une forte nature. Que les dieux de l'Olympe détestent donc le crime, qu'ils s'en irritent et s'en vengent; qu'ils soient fiers de leur pouvoir et de leur sagesse, jaloux des hommages des hommes, et surtout sensibles à leurs maux! Le Dieu de l'Écriture n'a pas craint de se dépeindre à nous sous de semblables traits; mais jamais les passions dont il se feint animé n'entraînent après elles une idée de désordre et de mal. Mais les païens, à l'époque où ils imaginèrent leurs dieux et leurs héros, se formaient de la perfection l'idée la plus grossière; ils crurent leur faire le plus grand honneur en exagérant outre mesure leur taille et leur vigueur, en épaississant autour d'eux cette enveloppe matérielle qui sent encore la boue dont ces mortels divinisés avaient été formés, et dont ils auraient dû au contraire les dégager le

plus possible, comme le sculpteur brise le moule de terre où il a coulé son idole (1). Il était naturel, du reste, dans ces temps de barbarie et de violence, de regarder la force du corps comme le plus précieux des avantages, et de n'être pas très-scrupuleux sur son emploi. Le premier usage, dit Thucydide, que les habitants des îles et du littoral de la Grèce firent de la navigation, ce fut de se livrer à la piraterie; car cette vie d'aventuriers n'avait encore rien de déshonorant, et rapportait même plutôt quelque gloire. Ainsi beaucoup de ces pirates furent sans doute, pour leurs concitoyens, qu'ils enrichissaient de leur butin, des héros pendant leur vie, des dieux après leur mort. En tout cas, les païens peignirent leurs dieux sur le modèle qu'Horace nous a laissé d'Achille, d'après Homère :

Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura neget sibi nata; nihil non irroget armis (2).

Loin de corriger ce type favorable à la liberté de

(1) « Comme c'est dans les plus petits vases que l'on enferme
« les essences les plus exquisés, il semble que la nature se plaise à
« mettre dans les plus petits corps les âmes les plus précieuses,
« et que, selon qu'elles sont plus ou moins célestes, elle y mêle
« plus ou moins de terre. Elle enchâsse les esprits les plus bril-
« lants de la même sorte que les orfèvres mettent en œuvre les
« plus belles pierres; lesquels n'y emploient que le moins d'or
« qu'il se peut, et que ce qu'il en faut pour les lier. Vous détrom-
« perez les hommes de cette erreur grossière, d'estimer davan-
« tage ceux qui pèsent le plus... etc. » (Voiture, lettre III.)

(2) *A. P.* 121.

leurs inventions, les poètes épiques l'exagérèrent à l'envi ; et, après y avoir mis la dernière main, c'est-à-dire, après avoir fait des dieux qu'on eût punis ici-bas comme des scélérats, ils le livrèrent, scellé de leur nom, aux poètes tragiques. Eschyle l'accepta avec une bonne foi entière ; son public aussi. Dans Prométhée, il dépeignit Jupiter sous les traits d'un tyran basement jaloux du bonheur des hommes, et s'en vengeant cruellement sur son auteur ; et le peuple, content sans doute de voir triompher pour le moment le maître du tonnerre, et le jugeant assez justifié par la victoire, ne prit pas garde aux justes, mais énergiques, réclamations du Titan, ni à ses prophéties menaçantes (1). Tel maître, tel valet : la Force, cruelle par tempérament ; Vulcain, par lâcheté, sont bien, selon l'expression de Voltaire, de vrais garçons-bourreaux. De même, les Euménides d'Eschyle semblent moins les ministres adorables de la justice divine que ses limiers ; pareilles en effet à ces chiens dévorants auxquels le Dieu des Juifs livre l'impie Jézabel, et non moins avides du sang des criminels, elles poursuivent Oreste à la trace que laissent ses blessures (ὡς κύων νεβρόν), afin de s'attacher à son flanc, et d'y étancher leur soif (2). Monstres aussi stupides que féroces, elles se sont laissées

(1) Eschyle fut accusé d'impiété, mais seulement comme ayant révélé les mystères dans quelques pièces perdues dont Eustrate (in Aristotel. Ethic. Nicomed. III, 1.) nous a conservé les noms. C'étaient les *Sagittaires*, les *Prêtresses*, *Iphigénie*, *Sisyphe* et *OEdipe*.

(2) V. 264 sqq.

enivrer par Apollon (1); faciles à corrompre, elles pardonnent à Minerve ses injures, et à Oreste son parricide, sur la promesse d'un bon et solide établissement dans cet excellent pays de l'Attique (2).

Euripide, dans son scepticisme malin, enchérit sur l'ignorance naïve d'Eschyle. Résolu de discréditer les dieux, de les accabler sous le poids de leurs fautes, on eût dit qu'il ne savait qu'inventer pour les rendre odieux ou méprisables. Il vous fait Apollon si bas, si ingrat, si égoïste, que le pauvre dieu n'ose plus paraître dans son propre temple, où l'attendent les reproches sanglants et trop bien mérités de Créuse, de Xanthus, et de son ministre même (3). Si Jupiter a substitué un fantôme à Hélène, et trompé les Grecs par cette fausse apparence, c'est, à l'en croire, en haine des hommes, afin de les faire s'entre-égorger (4); de même que, dans le Prométhée d'Eschyle, il voulait exterminer toute leur race, afin de donner à la terre de nouveaux habitants (5). Que vient publier Vénus dans Hippolyte? Qu'elle est touchée de l'innocence et des rares vertus de Phèdre, mais que n'ayant pas d'autre moyen de se venger d'Hippolyte, elle la précipitera dans le crime, dans l'opprobre, et enfin dans la tombe par un amour adultère et incestueux : *tantæne animis cælestibus*

(1) V. 728.

(2) 892 sqq.

(3) *Ion*, 1556 sqq.

(4) *Elect.*, 1282.

(5) V. 231 sqq.

ira (1)? Diane, non moins injuste, promet à Hippolyte de venger son innocence par la perte d'un autre innocent qui a le malheur d'être aimé de sa rivale (2).

Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi.

Junon et Iris soulèvent l'indignation de la Rage elle-même, d'un monstre des enfers, par la violence et l'injustice de leur haine contre un héros qui a relevé par tout l'univers les autels des dieux, et exterminé l'impiété du milieu des hommes (3). Dans Rhésus, la déesse de la sagesse, Minerve, pour tromper Pâris, descend jusqu'au mensonge et à la trahison (4). Je sais encore une fois combien Homère fournissait des exemples à Euripide de semblables artifices. Je suppose de plus qu'Euripide pût excuser le merveilleux de Phèdre, comme il en excuse l'immoralité dans les Grenouilles d'Aristophane, par la tradition (5). La réponse que lui fait Eschyle en cet endroit, trouverait encore ici son application. Car si le poète doit jeter un voile sur les vices des hommes, et se garder de les mettre au jour, au grand jour de la scène surtout, comment lui serait-il permis d'y donner en spectacle des dieux mettant leur toute-puissance au service de leurs passions mauvaises?

(1) 47 sqq.

(2) V. 1420.

(3) *Herc. F.* 822 sqq.

(4) V. 646.

(5) Πότερον δ' οὐκ ὄντα λόγον τοῦτον περὶ τῆς Φαίδρης συνέθηκα. 1052.

Le personnage de Lyssa était de l'invention d'Eschyle ; mais dans les Xanthries, elle servait la vengeance des dieux contre l'impie Penthée, et non contre le restaurateur de leur culte. En dénaturant ainsi la tradition, ou en la suivant avec une fidélité perfide, le but constant et unique d'Euripide ne fut pas, je pense bien, de dénigrer la religion et de la miner sourdement. Il cherchait avant tout à plaire à son public par des moyens extraordinaires et aisés, au risque de scandaliser les esprits éclairés. Craignant même beaucoup moins le reproche de négligence et d'impiété que celui d'ignorance et de simplicité, il a été au-devant de leurs jugements, et leur a dicté par la bouche de ses personnages les récriminations les plus fortes contre ces dieux de son théâtre, punissant chez les hommes les mauvaises actions dont ils leur donnaient l'exemple sur la scène même (1).

Sophocle aspirait à des succès et plus légitimes et plus durables. Aussi ne s'est-il jamais permis de faute à son escient, et s'est bien gardé de présenter aux regards de ses contemporains un spectacle qui les eût peut-être charmés, mais que la postérité n'aurait pu soutenir. Dans aucune de ses pièces, la divinité ne tient une conduite indigne d'elle. Si Minerve donne à Ulysse le spectacle de la folie d'Ajax, ce n'est pas pour insulter à son malheur et jouir de sa vengeance, quelque juste qu'elle soit, mais pour

(1) Entre cent endroits, nous citerons *Ion*, 252, 436, et *passim*; *Herc. F.*, 1315 sqq., et surtout ces paroles de Pélée, dans *Andromaque*, touchant Apollon : Ἐμνημόνευσε δ', ὥσπερ ἄνθρωπος κακός, παλαιὰ νείκη. Πῶς ἄν οὖν εἴη σοφός; (1164.)

enseigner à son élève à respecter les dieux dans ses discours, et à se prémunir contre un fol orgueil (1).

Il n'est pas douteux, au reste, que dès lors, ce rôle décent et aimable de la divinité n'eût seul l'agrément d'une bonne partie des spectateurs. Timothée, poète à peu près de la même époque, ayant donné à Diane, dans l'un de ses chants, les épithètes de furieuse, de frénétique, etc., Cinésias, le poète dithyrambique des *Oiseaux* (2), se leva du milieu des spectateurs, en lui criant : Puissent les dieux te donner une telle fille (3)! Que dire de l'effet que produisent sur nous ces prodiges révoltants d'immoralité de la scène antique, quand on peut entendre déjà de cette époque ces magnifiques paroles de Rousseau : « Le vice, armé
« d'une autorité sacrée, descendait en vain du séjour
« éternel ; l'instinct moral le repoussait du cœur des
« humains. . . La voix de la nature, plus forte que celle
« des dieux, se faisait respecter sur la terre, et sem-
« blait reléguer dans le ciel le crime avec les cou-
« pables (4). » Si souvent la raison n'est pas moins outragée que la conscience par le merveilleux antique, c'est encore l'autorité et la foi religieuse qu'il faut en accuser généralement. La conséquence la plus claire du polythéisme était de borner les attributions d'un dieu par celles de tous les autres, et d'établir entre les habitants de l'Olympe une sorte

(1) 118 sqq.

(2) Aristoph. *Oiseaux*, v. 1372 sqq.

(3) Plutarch. *de Superstit.* x.

(4) *Profession de foi du Vic. sav.*

de subordination. Si les tragiques, en mêlant les dieux à leur récit, ou en les produisant sur la scène, avaient eu l'attention de maintenir entre eux cette subordination, et de les montrer agissant constamment de concert, comme les divers pouvoirs d'un État bien organisé, ils auraient pallié l'absurdité d'un pareil système. Ainsi, une fois informés par les Dioscures eux-mêmes qu'ils doivent à Jupiter leur admission dans l'Olympe, l'on ne s'étonne pas de les entendre mettre au-dessus d'eux le Destin et les autres divinités (1). Il était peut-être plus difficile d'accorder la souveraineté du maître des dieux avec l'empire du Destin. Euripide y a réussi, en représentant l'un comme le pouvoir ordonnateur, législatif, l'autre, comme le pouvoir exécutif (2). Je ne sais si la victoire d'Hercule sur la Mort, à laquelle il arrache sa proie, n'était pas un fait plus incroyable pour les païens que pour nous. Car la Mort n'est pour nous qu'une pure allégorie, qui saisit beaucoup moins notre imagination que le personnage semi-historique d'Hercule. Aux yeux des Athéniens, c'était une divinité réelle contre laquelle un simple héros allait mesurer sa force d'homme. Qu'a fait Euripide? Il a fait descendre la Mort du rang sublime où la plaçait la superstition populaire, à la condition subalterne de génie (3), de prêtresse des morts, de mi-

(1) *Hel.* 1659, sqq. Cf. *Elect.* 1301.

(2) *Alc.* 979.

(3) Δαίμων, v. 1140. — Homère, dit Plutarque (*de Defectu orac.* x), confondait ensemble les *dieux* et les *génies*; mais Hésiode distingua d'une manière nette et précise (καθαρῶς καὶ διορισ-

nistre de l'Orcus (1). C'était encore pour Hercule un adversaire aussi redoutable que l'ange pour Jacob, s'il est permis de comparer ces choses ensemble. Aussi verrons-nous Euripide refuser d'entrer dans les détails de cette lutte inégale. Malheureusement il ne s'est pas astreint d'ordinaire à ces sages tempéraments, et Eschyle, cela va sans dire, ne les a pas soupçonnés. Les passions contraires dont leurs dieux sont animés font naître, sur la scène même, des débats et des conflits scandaleux, où leurs imperfections respectives ne peuvent manquer d'éclater. Maître de la foudre, Jupiter a terrassé Prométhée, il l'a cloué à un roc escarpé; mais le Titan est resté

μενῶς) quatre espèces d'êtres raisonnables, à savoir : les dieux, les génies, les héros, et les hommes. Les génies (δαίμονες), plus puissants que les héros et les hommes, l'étaient moins que les dieux. C'était là leur caractère général. Ensuite il y en avait de bons et de mauvais. Les bons, selon une tradition rapportée par Platon (*Lois*, iv), avaient dans l'origine gouverné la terre au nom des dieux, et à la grande satisfaction des hommes; les mauvais, appelés aussi ἀλάστορες, ennemis du genre humain, cherchaient toutes les occasions de nuire aux mortels, et de les porter au mal (voir *Pers.*, 353; *Ajax*, 244; *Oreste*, 1668; *Électre*, 979). Inutile de dire que les écrivains de la Grèce, et les prêtres en particulier, n'observèrent pas toujours avec la même rigueur cette distinction entre les dieux et les génies : autant elle est marquée, peut-être, dans l'*Électre* d'Euripide (1234-1236), autant elle est mise en oubli dans ses *Phéniciennes*, où Jocaste donne d'abord à l'Ambition le nom de δαίμων, et deux vers plus bas, celui de θεός (531-533). On peut consulter sur cette matière, pour plus de détails, l'ouvrage de Binet sur *les dieux et démons du paganisme*, lettre III.

(1) V. 25.

dépositaire des secrets de l'avenir, et il insulte à l'ignorance de son brutal oppresseur sur le théâtre même de sa victoire. Apollon chasse les Euménides de son temple, en les raillant sur la bassesse de leurs fonctions, et en les menaçant de ses flèches. Celles-ci se retirent en se plaignant de l'irrévérence des jeunes dieux envers les anciens, et de leur mépris pour les lois antiques. Neptune s'avoue vaincu par Minerve et par Junon (1). Et comment le nierait-il sur les ruines fumantes de cette Troie bâtie de ses mains ? Au défaut de la violence, les dieux emploient entre eux la ruse. Jupiter livre en otage à Junon le fantôme de Bacchus pour le dieu nouveau-né (2). Minerve abuse, pour tromper Pâris, du nom de Vénus, sans que celle-ci l'en empêche, soit faiblesse, soit ignorance (3). Mais la pièce où l'on sent le mieux le vice de cet antagonisme, c'est sans contredit l'Hippolyte. Quand, au dénouement, Diane paraît dans le double but d'éclairer Thésée, et de consoler Hippolyte, il est naturel de se demander pourquoi elle n'a pas empêché la mort de son protégé. Elle répond à cette question, il est vrai. C'est, dit-elle, une loi parmi les dieux de l'Olympe de ne pas s'opposer aux desseins les uns des autres (4). Loi absurde et immorale, qui lie les mains aux dieux quand il s'agit d'assister leurs serviteurs, et ne leur permet que de perdre leurs ennemis ! Et quels ennemis ! Ceux que

(1) *Troad.* v. 1 sqq.

(2) *Bacch.* 290 sqq.

(3) *Rhés.* 646 sqq.

(4) 1328.

révolte l'infamie de leur culte. Mais au moins jusqu'ici, la lutte est de dieu à dieu. Dans Hélène, une simple mortelle, une faible femme, Théonoé, se prétend maîtresse de donner gain de cause à Junon ou à Vénus dans un débat important qui va s'engager dans l'Olympe entre les deux déesses (1).

Sophocle, avec son tact accoutumé, toujours attentif à sauver les absurdités et les inconséquences du paganisme, n'a jamais mis les dieux aux prises dans ses tragédies; rien n'y donne même l'idée de la possibilité d'un semblable conflit (2).

3° *La nature du merveilleux.* — Il est des faits simples et naturels en eux-mêmes, et à les considérer isolément, auxquels le concours de certaines circonstances prête accidentellement un caractère de merveilleux plus ou moins prononcé. Par exemple, quoi de plus commun dans la vie qu'un songe? Et à quoi prend-on moins garde d'ordinaire? Mais si les événements dont un songe est suivi, s'accordent en tout point avec ses images, alors ce songe, sans valeur dans le principe, prend la couleur du merveilleux par sa corrélation avec ces événements; c'est donc un merveilleux de relation. Il est d'autres faits, au contraire, auxquels le merveilleux est in-

(1) *Hel.* 857 sqq.

(2) La manière dont Eschyle et Euripide ont souvent fait agir et parler leurs dieux, ne permet pas, il me semble, de supposer, avec un critique distingué de notre époque, qu'Homère, en peignant les siens si grossiers, ait voulu donner aux hommes la comédie à leurs dépens. (Voir *Homère et la philosophie grecque*; *Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1841.)

hérent, dont il est le caractère propre et immuable ; que vous êtes maître de rejeter ou d'admettre, mais que vous ne pouvez tenir pour réels sans en reconnaître le prodige. De ce genre sont les sortilèges, les métamorphoses, les apparitions de tout genre. De là une seconde sorte de merveilleux, le merveilleux absolu ou le miraculeux. Arrêtons-nous un instant sur chacune de ces deux espèces.

1^o *Merveilleux relatif*. — Le merveilleux que nous avons appelé de relation ou relatif, est le même que Marmontel appelle *naturel* (1). Seulement Marmontel étend cette dénomination à toutes les choses rares, mais qui ne sont rien de plus, comme les reconnaissances surprenantes, les grands caractères, les vertus et les crimes inouïs ; et le surnaturel entre ou est toujours censé entrer pour quelque chose dans le merveilleux dont nous traitons, quand il ne le constitue pas en entier ; ce qui nous a forcé de recourir à une autre dénomination pour éviter toute confusion. Voici du reste en quoi nous faisons consister le merveilleux relatif : c'est à rapporter des événements naturels en soi, et souvent même très-ordinaires, à une volonté expresse d'une puissance supérieure. Expresse, notons-le bien ; car la raison nous enseigne que rien n'arrive sans la volonté du ciel ; mais il est une foule d'événements insignifiants, au moins en apparence, que le ciel laisse en quelque sorte produire aux causes secondes. Ceux-là, le vulgaire a coutume de les renvoyer au hasard. Mais si ces mêmes événements

(1) *Élém. Merveilleux.*

viennent à se rencontrer avec d'autres d'une manière inattendue et particulière, ce même vulgaire crie au miracle. Donnons quelques exemples. Un homme est frappé de la foudre ; c'est un malheur, dit-on, un coup du sort ! Mais il en a été frappé comme Capanée (1), quand il défiait le dieu du tonnerre : c'est une punition de ses blasphèmes, un coup du ciel ! Une colombe boit d'une liqueur empoisonnée, et meurt : c'est un hasard. Mais sa mort avertit de la présence du poison celui auquel on l'avait destiné, quand il portait déjà la coupe à ses lèvres (2) : c'est un miracle des dieux pour sauver l'innocence. A la rigueur, le merveilleux relatif se bornerait à ces coïncidences singulières, à cet enchaînement étrange de faits que la Providence ordonne bien, comme tout le reste, mais seulement à des fins souvent fort différentes de celles que nous lui supposons. Cependant, afin d'étendre un peu nos divisions, nous userons, ou si l'on veut nous abuserons du double sens du mot relatif, en l'entendant aussi de cette classe nombreuse de phénomènes dont la science moderne n'a pas de peine à rendre compte, mais qui, *relativement* aux anciens, moins versés dans l'étude de la nature, étaient des prodiges, des menaces du ciel, dont ils ne manquaient pas de conjurer l'effet par des expiations. Tels étaient les tremblements de terre, les pluies de sang, les aérolithes, les apparitions de météores, enfin tous les pronostics dont pullulent les descriptions des poètes.

(1) *Phœniss.* 1175 sqq.

(2) *Ion*, 1202 sqq.

Le merveilleux relatif est dans les conditions les plus favorables à l'illusion. Fondé sur des faits d'observation, il présente à la raison un côté solide auquel elle s'attache, et qui la prévient en sa faveur. L'imagination fait le reste. Les hommes sont déjà portés de leur nature, quand ils voient deux événements se suivre et se répondre, à regarder l'un comme la cause de l'autre ; et, comme nous le verrons, pour changer en une conviction inébranlable leurs présomptions à cet égard, il suffit, pour ainsi dire, au poète de le vouloir.

2° *Merveilleux absolu ou miraculeux*. — Batteux a parfaitement distingué le miraculeux du merveilleux relatif, qu'il appelle simplement merveilleux : « Par
« le merveilleux, dit-il, le poète lève la toile, et nous
« découvre les ressorts que la Divinité emploie pour
« mouvoir les hommes. Le lecteur est dans le poème,
« comme Énée dans le sac de Troie, lorsque Vénus
« rompt le nuage qui l'empêchait de voir les dieux
« irrités renversant Troie par la main des Grecs. Ce
« merveilleux n'est pas le miraculeux : celui-ci ren-
« verse les lois de la nature, le merveilleux les suit ;
« mais il n'en découvre que la partie que ne voient
« pas les hommes dans l'état ordinaire des choses,
« et dont ils croient pourtant la réalité et l'in-
« fluence (1). » Le miraculeux se compose donc des cas naturellement impossibles, comme sont dans la tragédie grecque l'évocation de l'ombre de Darius,

(1) *De l'épopée comparée avec la tragédie*, Acad., *Inscript.*

le retour d'Alceste à la vie, la disparition d'Hélène, la substitution d'un fantôme à sa personne, les apparitions des dieux, etc. Il est bien éloigné de la vraisemblance du merveilleux relatif. Plutarque en a fait dès longtemps la remarque au sujet de la statue de la Fortune féminine, qui avait, disait-on, remercié par deux fois les dames romaines qui l'avaient érigée : « Que des statues aient sué, dit-il, qu'elles aient jeté quelques larmes ou quelques gouttes de sang, cela n'est pas impossible. Les bois et les pierres contractent souvent une moisissure qui engendre l'humidité; ils prennent d'eux-mêmes plusieurs sortes de couleurs, ou reçoivent plusieurs teintes de l'air qui les environne, et rien n'empêche que la Divinité ne se serve de ces apparences comme de signes des événements futurs (1). Il est possible encore que des statues rendent un son semblable à un gémissement ou à un soupir, qui soit causé par une rupture ou par la séparation violente de leurs parties intérieures; mais qu'un corps inanimé produise une voix articulée, des paroles claires, distinctes et intelligibles, c'est ce qui est absolument impossible (2). » Le démenti du bon Plutarque est cette fois bien formel, et jamais, dans ses écrits, le philosophe ne perça davantage sous l'habit du prêtre. Mais, outre que les poètes ont heureusement affaire à un public moins raisonneur et moins décidé dans son incrédulité, il faut

(1) Plutarque explique davantage cette dernière idée dans la *Vie de Périclès*, VI.

(2) *Coriolan*, XXXVI et XXXVII. Traduct. de Ricard.

distinguer dans le miraculeux certaines espèces qui sont loin de participer à l'invraisemblance du genre, comme les songes et les prophéties. A part ces espèces encore en usage sur tous les théâtres, le miraculeux, florissant sous Eschyle, employé par Sophocle avec une réserve de plus en plus grande, remis en vigueur par Euripide, mais déjà comme une machine de convention, un expédient sans conséquence, ne conserva longtemps son empire que sur le peuple.

En tombant dans le discrédit, le merveilleux dégénéra. Les poètes n'y renoncèrent pas; mais ils renoncèrent à le faire passer pour véritable et authentique. Ce ne fut plus, de leur aveu, que le rêve d'une imagination enthousiaste et exaltée, le fantôme d'une conscience malade, l'illusion d'un esprit égaré par l'excès du malheur ou par une punition du ciel. En un mot, le merveilleux, d'objectif, devint subjectif. S'il faut des exemples pour éclaircir ces termes, un peu abstrus peut-être, de la critique allemande, la tragédie de Macbeth, de Shakspeare, nous en fournit plusieurs de l'une et de l'autre espèce. Macbeth, marchant au régicide, croit y être guidé par un poignard fantastique, dont le manche est tourné vers sa main et la pointe vers Duncan. Le coup frappé, ce cri, parti de sa conscience, retentit à ses oreilles abusées : Plus de sommeil ! Macbeth a tué le sommeil, le sommeil de l'innocence ! Souillé d'un nouveau meurtre, il lui semble voir l'ombre de sa victime s'emparer de sa place au banquet. Dans toutes ces situations, le merveilleux est

subjectif; il est objectif, au contraire, dans la scène de la caverne, où les sorcières sont censées offrir réellement aux regards de Macbeth cette foule de spectres arrachés, par la force de leurs enchantements, les uns à l'abîme irrévocable du passé, les autres aux replis inscrutables de l'avenir. Le merveilleux subjectif se montre pour la première fois dans les Coéphores, où Oreste, se croyant déjà aux mains des furies, est traité de visionnaire par le chœur (1). D'où vient qu'Eschyle, qui se disposait à nous les montrer, dans la pièce suivante, poursuivant en effet Oreste, dissimule ici leur présence? Ce n'est pas évidemment pour ménager un public qui allait lui donner des preuves si tragiques de sa crédulité. Mais il ne voulait pas anticiper sur la troisième partie de sa trilogie, ni entamer l'effet sans nécessité. De plus, en ajoutant cette dernière scène à celle du meurtre de Clytemnestre, pour préparer l'exposition des Euménides, il eût craint d'y mêler un merveilleux qui eût éclipsé ou affaibli l'impression de ce meurtre, qui est proprement le sujet des Coéphores. Dans tout le reste de son théâtre, Eschyle a préféré le merveilleux objectif, toujours plus frappant, et que lui permettait la simplicité des temps. Euripide, déjà moins favorisé de ce côté, s'empara du subjectif, abandonné aussitôt que trouvé par Eschyle, et il mérite encore après lui d'en être nommé l'inventeur et le maître, par les applications importantes et heureuses qu'il en fit le premier. Je vou-

(1) V. 1051 sqq.

drais pouvoir m'appuyer aussi sur leur nombre; malheureusement, la perte d'Alcméon et d'autres pièces, peut-être, les a réduites pour nous aux fureurs d'Oreste, dont son théâtre nous offre le spectacle dans la pièce de ce nom, et la description dans Iphigénie en Tauride, mais une description si vive, si animée, que vous ne la distingueriez pas de l'action. Aussi, Longin a-t-il confondu ces deux morceaux dans le même éloge, et les propose-t-il l'un et l'autre comme le plus parfait modèle d'hypotypose. Il cite ces vers de l'Oreste :

Mère cruelle, arrête; éloigne de mes yeux
Ces filles de l'enfer, ces spectres odieux.
Ils viennent; je les vois; mon supplice s'apprête.
Quels horribles serpents leur sifflent sur la tête!

et celui-ci de l'Iphigénie:

Où fuirai-je? Elle vient. Je la vois; je suis mort.

« Le poète en cet endroit, ajoute-t-il, ne voyait pas les furies; cependant il en fait une image si naïve, qu'il les fait presque voir aux auditeurs (1). »

De ce court commentaire ressort l'excellence du merveilleux subjectif, sous le rapport de la vraisemblance. Il étonne et surprend l'esprit des plus incrédules, mais non plus, comme il n'arrive que trop souvent au merveilleux objectif, par son invraisemblance seulement; car ceux qui refuseraient

(1) Long. *Sect.* xv. Édit. Eggerian. et traduct. Boileau, ch. XIII.
— *Orest.*, 255. *Iphig.* T. 291.

de croire à l'existence des furies, sont forcés d'admettre l'empire de ce préjugé sur des imaginations plus faibles ou sur des consciences coupables. Ainsi les terreurs et les visions d'Oreste, fausses en soi, n'en sont pas moins naturelles et conformes à ce que de graves historiens rapportent de grands et d'illustres criminels (1). Si donc l'auteur eût offert directement les furies aux regards de ces esprits forts, leur attention se serait portée beaucoup moins sur Oreste que sur cette apparition; et, comme ils n'y croyaient pas, au lieu de s'en effrayer avec les bons contemporains d'Eschyle, ils en eussent ri. Mais ici, au contraire, ils ne voient les furies que par les yeux d'Oreste. Et comment assister avec l'indifférence et la froideur du scepticisme à ce qui se passe dans cette âme? comment, à ces cris d'effroi, à ces cheveux hérissés, à ces regards égarés, à cette bouche écumante, ne pas reconnaître, en effet, la présence de la divinité vengeresse? comment ne pas s'écrier, sous l'influence d'une sympathie invincible, d'une peur contagieuse : *Deus, ecce Deus!* Quand, au contraire, Macbeth, s'animant à de nouveaux crimes, lutte contre les épouvantements de la conscience, et s'écrie avec rage : *Plus de visions* (2) ! les efforts mêmes qu'il fait pour les chasser nous y font

(1) Voir, sur les remords de Néron après son parricide, Sueton. xxxv; Tac. *Ann.* xiv, 10; — de Théodoric, après le meurtre de Symmaque et de Boèce, Procop. Goth. 1, 1; — de Charles IX, après la Saint-Barthélemi, Sully, 1^{er} vol. de la *Coll. des mémoires*, 2^e série, p. 245.

(2) Acte IV, sc. 11.

croire davantage ; car, s'il les nie du bout des lèvres, il les atteste par la peur (1). Lessing, à propos d'une scène pareille d'Hamlet, exprime bien cette impression *en retour* et par contre-coup, du merveilleux sur le spectateur : « Dans Shakspeare, dit-il, Hamlet « est de tous les personnages le seul avec lequel le « spectre s'entretienne. Dans la scène à laquelle sa « mère assiste en tiers, elle ne le voit ni ne l'entend. « Ainsi toute notre attention se porte sur Hamlet ; « et plus nous découvrons en lui de marques de « l'horreur et de l'effroi qui bouleversent son âme, « plus nous sommes disposés à juger comme lui- « même de l'apparition qui produit en lui cette ré- « volution. Le spectre agit sur nous plus par son « intermédiaire que par lui-même ; l'impression qu'il « fait sur Hamlet passe de son âme dans la nôtre, et « l'effet en est trop visible et trop violent pour que « nous hésitions à le rapporter à une cause surnatu- « relle (2). » Il est malheureux, pour nous surtout, qu'Euripide ait préféré d'ordinaire des prodiges sans action sur son génie, à ce genre d'illusion où il excellait. C'est d'après lui, et non d'après Eschyle, que

(1) Johnson (*on the supernatural in the fictitious composition*). Dans les *Brigands* de Schiller (acte V, sc. 1), on voit aussi un parricide, Franz Moor, chercher vainement à se dissimuler à lui-même, et à son serviteur, le trouble de son âme. Il s'écrie : Qui peut dire que je tremble et que je suis pâle ? Je me sens si bien ! Je me trouve si à mon aise ! Et au même instant, son serviteur lui répond : Vous êtes pâle comme un mort ! Votre voix est tremblante et étouffée.

(2) *Dramaturg.* art. XI.

Goëthe a peint les fureurs d'Oreste (1), et Ducis celles d'Œdipe (2); car cette sorte de merveilleux est la seule par laquelle un poëte qui n'est pas Shakspeare puisse intéresser et subjuguier un public éclairé. Elle est aussi la seule qui s'accorde avec la tendance imprimée à l'esprit moderne par le christianisme qui ramène l'homme sur lui-même. Les furies sont rentrées avec les remords dans le sein du coupable : c'est là qu'elles habitent; en sorte qu'il ne leur échappera pas, comme Oreste, car comment se fuir soi-même :

..... Patriæ quis exsul
Se quoque fugit (3)?

Ducis, poëte chrétien jusque sous le masque des héros de la fable, a marqué, dans la réponse suivante de Polynice à son père, le dernier terme de cette révolution, qui, après avoir rendu le merveilleux subjectif, a fini même par le supprimer entièrement :

Suscitez contre moi les enfers et les cieux ;
Du fond de ces enfers appelez les Furies,
Avec tous leurs serpents, leurs feux, leurs barbaries.

.....
Leurs serpents, leurs flambeaux, leurs regards pleins d'effroi,
Seront de tous mes maux les plus légers pour moi.
Vous avez un vengeur plus prompt, plus redoutable,
Qui vous sert sans éclat, qui s'attache au coupable,

(1) *Iphig. en Taur.*, act. II, sc. 1, et act. III, sc. 14.

(2) *Œd.* chez *Admète*, act. III, sc. III.

(3) *Hor. Od.* xvi, 19, lib. II.

Dont rien ne peut suspendre ou fléchir la rigueur ;
 Et ce vengeur secret, je le porte en mon cœur.
 Il est là ce témoin, ce juge incorruptible,
 Dont j'entends malgré moi la voix sourde et terrible (1).

4° *Formes du merveilleux.* — Il est deux formes sous lesquelles le merveilleux peut se présenter : le récit et l'action.

Aut agitur res in scenis, aut acta refertur (2).

Quand les mots ne nous diraient pas quelle est la plus dramatique, Horace nous l'apprendrait encore :

Segnius irritant animos demissa per aures
 Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
 Ipse sibi tradit spectator (3).....

Mais si les yeux nous rapportent plus fidèlement les objets, c'est qu'ils se laissent plus difficilement surprendre; ce sont des témoins incorruptibles, *fidelibus*. On ne saurait donc faire trop d'attention à ce qu'on leur offre. L'oreille transmet à l'âme des impressions moins vives; mais aussi elle demande moins de ménagements. « L'oreille, dit Batteux, si « délicate, si dédaigneuse, en fait de sons et d'harmonie, est tout le contraire en fait de récits. Il « n'est pas, continue-t-il avec un peu d'exagération, « de conte d'enfant, de rêve absurde, que nous n'é-

(1) *OEd.* chez *Admète*, act. V, sc. 11.

(2) *Hor. A. P.* 179.

(3) *Ibid.* 180.



« coutions avec quelque plaisir, pour peu qu'on sa-
 « che le revêtir de quelque agrément (1). »

Aussi Aristote, établissant entre l'épopée et la tragédie la différence du récit à l'action, comme la première de toutes, dit que la tragédie doit étonner par une sorte de merveilleux (nous avons vu lequel); mais que l'épopée, pour étonner encore plus, va jusqu'à l'incroyable, parce que ce qui s'y fait n'a pas les yeux pour juges : Διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα (2).

Cette observation est au fond pleine de justesse, mais elle pèche par les termes, et, comme beaucoup d'autres du même ouvrage, elle porte dans son extrême concision les marques d'un travail inachevé. Ne semblerait-il pas, en effet, à s'en tenir à la lettre, que le drame fût réduit à l'action? Or, l'action est bien le caractère distinctif du drame; mais elle n'est pas son tout. Il a aussi une partie épique, c'est-à-dire, narrative. En s'y retranchant, en faisant parler ses personnages, au lieu de les faire agir, il rentre dans les conditions de l'épopée. Si, cependant, le vraisemblable a réellement moins d'étendue dans le drame que dans l'épopée, cela tient à une autre raison, qui consiste dans la fin différente des deux genres, faits, l'un, avec ses doctes illusions, pour la raison; l'autre, avec ses agréables et naïves menteries, pour l'imagination.

(1) *De l'épopée comparée avec la tragédie et l'histoire.* Acad. Inscript. XXXIX.

(2) *Poet.* XXIV, 6.

La remarque d'Aristote, et celle d'Horace sur l'exactitude et la vivacité des impressions reçues par la vue, reviennent donc au même : seulement, l'une en marque mieux le danger ; l'autre, les avantages ; mais toutes deux aboutissent à la même conclusion, savoir, que le poète dramatique ne doit pas employer indifféremment le récit ou l'action, mais choisir entre ces deux moyens, en consultant la vraisemblance pour le moins autant que l'effet.

Non tamen intus

Digna geri promes in scenam, multaque tolles

Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens (1).

Eschyle et Sophocle (mais ce dernier dans ses premiers essais seulement) paraissent avoir été plus frappés de la puissance dramatique de l'action que de ses écueils. Il ne pouvait guère en être autrement. Comment eussent-ils observé la différence du récit à l'action, à propos du merveilleux, quand on ne l'avait pas encore observée en général ; quand la tragédie ne se distinguait aucunement de l'épopée, à peine de l'ode. Cette confusion est ordinaire aux littératures et aux auteurs qui commencent. Les Grecs n'y échappèrent pas. D'abord ils pensèrent avoir trouvé leur théâtre dans Homère, comme ils y trouvaient tout le reste. Les Homérides représentaient ses poésies avec des gestes et un débit d'acteur ; d'autres rhapsodes faisaient le même honneur à Hésiode, à Archiloque, à Mimnerme et à Phocylide,

(1) Horat. *A. P.* 182-185.

et ces sortes de drames ne laissèrent pas de se continuer durant les beaux jours de la scène tragique, et au delà (1). Du reste, quand le théâtre eut ses pièces, il n'eut pas encore pour cela son répertoire privé, son genre propre de productions. Les premiers poètes, dit Aristote, mettaient sur la scène tous les sujets qui se présentaient à eux (2). Or, à en juger par la multiplicité et la popularité des poètes cycliques, il devait s'en présenter beaucoup d'épiques. Et, en effet, des titres, comme ceux-ci : *la Prise de Milet*, *l'Iliade*, *les Travaux de Pélidas*, annonceraient de pures épopées dans le cadre d'une tragédie. Le Prométhée d'Eschyle n'est pas encore autre chose. De quoi se compose-t-il en effet, sinon d'une série de discours, de récits, de tableaux épisodiques, et où tous les dieux viennent figurer à leur tour, véritable Pandæmonium antique, comparable, dans son éloignement du genre, à la *Gigantomachie* de Hardy. Le Rhésus d'Euripide est le dixième chant de l'Iliade qu'il a embelli d'une double apparition, sans doute pour l'accommoder mieux à la scène, en la rendant plus épique. Longtemps encore après lui, plus d'un poète dut se faire illusion sur le petit nombre de sujets que la tragédie peut tirer d'Homère (3), et méconnaître la différence des deux genres. Car Aristote, si avare de ses développements, a jugé à propos de

(1) *Introduction aux Origines du théâtre moderne*, de M. Magnin, ch. 1. § 2.

(2) *Poet.* XIII, 3.

(3) Ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεύς μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρως, ἡ δὲ δύο μόναι. *Poet.* XXIII, 3.

consacrer jusqu'à deux chapitres de sa Poétique à cette distinction aussi négligée qu'importante (1).

Cette distinction, il la fonde surtout, avons-nous dit, sur les qualités et les effets divers du récit et de l'action. Or, ce point est précisément celui dont les Grecs se sont avisés le plus tard, et le merveilleux, la matière où ce défaut d'observation entraînaient les conséquences les plus graves. On en vit les fruits, selon moi, dans la Psychostasie d'Eschyle, dans le *Thamyris* et le *Térée* de Sophocle. Nous avons, il est vrai, perdu avec ces tragédies les pièces du procès; mais, en supposant, pour ne pas faire de tort à leurs auteurs, qu'ils en eussent entouré le merveilleux de tous les artifices imaginables, aucune préparation ne pouvait rendre propres à l'action, des choses qui ne comportent pas la représentation. Dans la Psychostasie, Eschyle ouvrait l'Olympe aux regards du spectateur. Il y apercevait au-dessus des autres dieux Jupiter, et à ses côtés Thétis, mère d'Achille, et l'Aurore, mère de Memnon, qui lui demandaient chacune la victoire pour leur fils. Alors Jupiter pesait dans des balances d'or les âmes de ces deux héros égaux en force et en valeur (2). Assurément ce thème mythologique n'était pas nouveau. On le trouve sculpté sur un grand nombre de bas-reliefs égyptiens de la plus haute antiquité (3). Ho-

(1) v et xxiv.

(2) J. Pollux, iv, 130.

(3) Voyez sur la Psychostasie un *Mémoire de l'Acad. des inscript.* v. 1821.

mère l'a employé deux fois dans l'Illiade (1), et depuis il a été reproduit par Virgile (2), Quintus de Smyrne (3), et Milton (4). Ce dernier, comme poète biblique, l'emprunta peut-être directement au livre de Daniel, où l'on voit ce prophète expliquer à Balthasar l'arrêt mystérieux du ciel par une figure analogue (5). Quoi qu'il en soit, son retour fréquent dans l'épopée prouve combien il y produit d'effet. Mais dans la tragédie, et en action surtout, il en va tout autrement. L'imagination ne se représente les esprits et les idées abstraites que sous une forme concrète, il est vrai; mais elle passe cette forme à son alambic, et la réduit à je ne sais quoi de léger et de vaporeux dont le modèle ne se trouve pas dans la nature. Elle se figurera donc parfaitement, en lisant un poème, les âmes de deux combattants dans une balance; mais cette balance sera toute fantastique; et, pour ne pas la charger plus que la barque de Charon, les âmes seront des substances éthérées, diaphanes, tenant de la matière seulement par la forme, et semblables au souffle que les anciens recueillaient sur la bouche de leurs amis expirants. Quelle machine, quelle décoration de théâtre aura jamais cette légèreté? C'est à peine si le pinceau approcherait, par ses touches les plus déliées, de cet idéal de spiritualité. Aussi voyez notre répugnance

(1) VIII, 69; XXII, 209.

(2) *Æn.* XII, 725.

(3) II, 540.

(4) *Ch.* IV.

(5) *Ch.* V. § 27.

pour ces apparitions dont les anciens se faisaient un jeu. C'est que les anciens avaient formé leurs dieux de leur chair et de leur sang, et que plus ils les avaient chargés de ces éléments grossiers, plus ils croyaient avoir augmenté leur majesté; tandis que nous, accoutumés à considérer les habitants du ciel comme de purs esprits, nous ne pouvons sans remords les faire à notre image et à notre ressemblance, ni les pétrir de notre argile. Or, si les idées des anciens sur la divinité différaient essentiellement des nôtres, elles étaient à peu près les mêmes relativement à l'âme. Ils la nommaient un souffle, πνεῦμα, *spiritus*; ils comparaient communément son essence impalpable à la fumée qu'on chasse en cherchant à la saisir :

..... ἥν τε καπνὸς

ᾠχετο (1).

..... *tenues fugit, ceu fumus, in auras* (2).

Ils lui donnaient les traits de la personne : c'était son image; mais sous cette image il n'y avait rien :

..... ἥ ῥά τις ἐστι καὶ εἶν' Αἴδαο δόμοισι

Ψυχὴ καὶ εἶδωλον· ἀτὰρ φρένες οὐκ ἐνὶ πάμπαν (3).

Quoique vide, cette image trahissait bien encore le plus souvent le spiritualisme peu raffiné des anciens par ses formes trop arrêtées, par cette trop grande netteté avec laquelle elles se dessinaient, ainsi

(1) Hom. *Iliad.*, xxiii, 100.

(2) *Æn.* v, 740.

(3) Hom. *Il.* xxiii, 103.

que les ombres des ancêtres d'Ossian. Néanmoins , sans passer pour des sylphes, les âmes de Memnon et d'Achille devaient faire, même aux yeux des Grecs, une étrange figure dans une balance à peser du fromage, selon la piquante métaphore d'Aristophane, qui, à son ordinaire, a porté son jugement sur cette scène singulière en la parodiant (1).

Dans son *Thamyris*, Sophocle faisait subir sur la scène au présomptueux rival des Muses le châtement de sa témérité. « Il portait à cet effet un masque « qui, d'un côté, offrait un œil voyant, et de l'autre, « un œil éteint et frappé d'une cataracte très-visible; « l'acteur, au moment de la punition, tournait « vers les spectateurs l'œil éteint qu'auparavant il « dérobait à leur vue (2). » Heureux mille fois les poètes grecs s'ils parvenaient à faire illusion par de semblables moyens! J'aime autant, pour ma part, les comédiens du *Songe d'Été*, représentant, l'un, avec sa lanterne, le clair de lune; l'autre, avec ses habits blanchis et ses doigts entr'ouverts, la muraille à travers les fentes de laquelle s'entretenaient Pyrame et Thisbé, tandis que le troisième imitait les rugissements du lion (3).

Nous touchons ici à l'inconvénient le plus grave de l'action appliquée au merveilleux dans certains cas : c'est de rendre burlesque ce qui eût passé ai-

(1) Ἴτε δεῦρο νῦν, εἴπερ γε δεῖ καὶ τοῦτό με
Ἀνδρῶν ποιητῶν τυροπωλῆσαι τέχνην. *Ran.*, 1368.

(2) *Biographie univers.* de Michaud, *Sophocle*; Pollux, IV, 141:
Τὸν μὲν ἔχων γλαυκὸν ὀφθαλμὸν, τὸν δὲ μέλανα.

(3) Shakspeare, *Songe d'Été*, acte V, sc. 1.

sément dans un récit, et d'étouffer la vraisemblance sous le ridicule. Telle est l'immobilité à laquelle Médée, d'un coup de sa baguette magique, condamne, dans la pièce de Corneille (1), un simple confident ; dans celle de Longepierre (2), Jason lui-même. Telle et plus grande encore fut la faute de Sophocle dans Térée, où il représentait la métamorphose de ce prince et de Progné en oiseaux. De pareilles témérités étaient pour Aristophane de bonnes fortunes qu'il n'avait garde de négliger. Aussi, dans les *Oiseaux*, fait-il dire à Pisthétère, à la vue de la huppe, ci-devant Térée, qu'il avait sans doute coiffée d'un masque copié sur celui que lui avait donné Sophocle : « Ton bec nous paraît risible. » A quoi Térée de répondre : « Voilà pourtant comment Sophocle me traite, moi Térée, dans ses tragédies (3). » Horace a fait également à cette métamorphose le triste honneur de la prendre pour exemple des choses qu'on doit garder pour le récit, si l'on ne veut les rendre incroyables :

Nec pueros coram populo Medea trucidet,

Aut in avem Procne mutetur.

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi (4).

Quelques zélateurs outrés de l'antiquité ont, il est vrai, entendu d'une métamorphose en récit les paroles du Térée de la comédie. Le scholiaste les entend autrement. « N'importe : le scholiaste se sera

(1) Acte V, sc. 1.

(2) Acte V, sc. 14.

(3) V. 99.

(4) *A. P.* 187-190.

« mal exprimé, ou ses paroles auront été altérées. « Quant à Horace, s'il eût eu Sophocle en vue, il « n'eût pas condamné simplement, et sans en donner la raison, une chose dont un auteur d'un si « grand poids fournissait un exemple. » On conçoit leur répugnance à admettre une erreur aussi grave de la part d'un poète du goût de Sophocle. Mais, d'un autre côté, s'il se fût contenté de raconter cette métamorphose, c'eût été une chose trop commune et trop conforme à l'esprit de la mythologie, pour qu'Aristophane y trouvât matière à plaisanter. Quant à Horace, on connaît son mépris de l'autorité, son dogmatisme de critique, la rigueur et la sécheresse de ses jugements. D'ailleurs, ici, la raison était trop manifestement de son côté pour qu'il dût même au nom de Sophocle la moindre justification. Enfin cet exemple était déjà sans doute fameux par son énormité, et il est possible qu'il l'eût choisi précisément à cause de la célébrité de l'auteur.

Euripide, si sujet à faillir en ces matières, fit pourtant, mieux que les précédents, la part du récit et celle de l'action. Il profita sans doute en cela de leur expérience. Il a pu employer le merveilleux là où il n'était ni nécessaire, ni vraisemblable; il a pu y joindre des détails d'un effet contraire à ses fins; mais il a toujours su lui trouver la forme la plus convenable. Ainsi que Minerve jette une pierre contre la poitrine d'Hercule pour calmer sa fureur (1), voilà une invention bizarre et même superflue; car la

(1) *Herc. F.* 1004 sqq.

fureur, montée à son comble, s'apaise d'elle-même ;
 mais dans le récit où elle occupe une si petite place,
 on y fait à peine attention. Euripide est rempli d'in-
 cidents plus heureux que celui-là, mais qui ne se-
 raient pas soutenable à la représentation, comme
 Penthée s'escrimant contre le fantôme de Bacchus,
 et mettant dans les fers, en place du dieu, un tau-
 reau de son étable (1), ou comme Oreste frappant
 à grands coups d'épée des chiens et des veaux, qu'il
 prend pour des furies (2). C'est ainsi que Sophocle
 a soin de renfermer Ajax dans sa tente, quand il va
 battre de verges un bélier en place d'Ulysse (3). On
 ne saurait non plus appliquer à Euripide la fin du
 vers d'Horace, que nous citons tout à l'heure contre
 Sophocle :

Aut in avem Procne mutetur, *Cadmus in anguem.*

Car si Cadmus, de même qu'Hécube (4), entend
 sur la scène l'arrêt de sa métamorphose, ni l'un ni
 l'autre ne subissent cet arrêt sous les yeux des spec-
 tateurs.

Nous avons assez parlé de l'in vraisemblance du
 fantôme d'Hélène. Le poète a pris soin du moins de
 ne le montrer jamais sur la scène, même à l'instant
 de sa disparition. Il eût fait beau voir, en effet, une
 ombre vaine, *fille de l'air* (5), prévenir ses gardiens

(1) *Bacch.* 618 sqq.

(2) *Iphigén. T.* 297.

(3) 116 et 300.

(4) *Hec.* 1265. — *Bacch.* 1332.

(5) *Hel.* 614.

qu'elle n'était qu'une chimère, elle qui leur parlait. La disparition de la véritable Hélène, dans l'Oreste (1), se passe également hors des regards du spectateur, qu'elle aurait trop étonné; car, si les Grecs étaient habitués à voir apparaître des dieux, ils ne l'étaient nullement à voir disparaître une mortelle. La substitution d'une biche à Iphigénie n'eût pas été plus difficile à exécuter, pour le machiniste, que la métamorphose de Térée en oiseau, et, quoique aussi absurde, elle aurait été moins risible; mais elle eût senti la prestidigitation, et, en exagérant l'effet, elle l'eût anéanti.

Euripide a jugé apparemment le combat d'Hercule contre la Mort, trop étrange pour être même la matière d'un récit; car il s'en dispense toujours sous les prétextes les plus spécieux: Alceste est condamnée à un silence religieux de trois jours; Hercule a hâte de partir; Admète est tout entier au bonheur de revoir son épouse (2). Reste à savoir si le spectateur, dont l'émotion ne surpasse pas la curiosité, surtout dans un événement aussi singulier, se retirera pleinement satisfait des scrupules de l'auteur (3).

(1) V. 1495.

(2) V. 1144-1152.

(3) Wieland, dans son opéra d'*Alceste*, n'a pas cru que les libertés du genre, même en Allemagne, allassent jusqu'à lui permettre d'entrer dans plus de détails qu'Euripide sur le retour d'Alceste à la vie. Car Hercule, interrogé par Admète à ce sujet, se contente de lui répondre que *la main des Euménides lui ferme la bouche*. Acte V. Et cependant c'était aux enfers qu'il était allé reprendre Alceste; et il n'avait pas engagé une lutte corps à corps avec la Mort. — On sait aussi que Racine, après avoir fait le plan

Euripide, en les réduisant en récits, a pu reproduire sans témérité les situations les plus merveilleuses de ses devanciers. Ainsi, dans l'Iphigénie en Tauride (1), Oreste raconte le jugement de l'Aréopage et les autres événements auxquels les Euménides nous font assister. De la scène où Clytemnestre éveille les Furies, il a tiré, dans l'Électre, une simple, mais terrible figure : c'est quand le pauvre cultivateur explique par quel calcul d'Égisthe il est devenu l'époux de la fille d'Agamemnon :

Εἰ γὰρ νῦν ἔσχευ' ἀξίωμ' ἔχων ἀνὴρ,
 Εὐδοντ' ἂν ἐξήγειρε τὸν Ἀγαμέμνονος
 Φόνον, δίκην τ' ἂν ᾔθθεν Διγίσθῳ τότε (2).

Ce mode ingénieux de transformation, une fois découvert, était susceptible d'une foule d'applications non moins heureuses, et il est probable qu'Euripide nous en fournirait un grand nombre d'exemples, si nous n'avions perdu la plupart de ses pièces (3).

5° *Les circonstances qui accompagnent le merveilleux*

d'une tragédie d'Alceste, y renonça à cause de l'invraisemblance du dénouement.

(1) V. 961 sqq.

(2) V. 40-43.

(3) Rien n'est plus fréquent ni d'un meilleur effet, dans les sujets antiques du théâtre moderne, que cet emploi du merveilleux de la mythologie par métaphore. On peut citer comme un modèle en ce genre les vers suivants, dont les images sont si vives, qu'on demande si ce ne sont que des figures. C'est OEdipe qui s'adresse aux dieux :

Cachez-moi (dieux vengeurs !) cet autel où des serments impies
 Ont joint deux chastes cœurs aux flambeaux des Furies ;

leux. Ces circonstances sont intrinsèques ou extrinsèques. Je nomme intrinsèques celles dont il se compose nécessairement comme tout fait, et dont il tire sa physionomie propre; extrinsèques, celles qui, sans en dépendre nécessairement, s'y lient par des rapports de tout degré et de toute nature, ou qui exercent sur lui une influence plus ou moins directe, plus ou moins sensible.

I. *Circonstances extrinsèques.* — Je commence par ces dernières, en les subdivisant, suivant qu'elles viennent avant ou après l'événement merveilleux auquel elles se rapportent, en circonstances antérieures et subséquentes.

1° *Circonstances extrinsèques antérieures.* — Ce ne sont pas des faits de la nature du merveilleux qui peuvent se passer de préparation; et si c'est surtout aux mœurs de la pièce à nous y préparer, cependant ni la nature du sujet, ni la qualité des personnages ne dispensent le poète d'aucun des accessoires propres à augmenter la vraisemblance, et parmi lesquels je mentionnerai : 1° le lieu de la scène; 2° la gradation des effets; 3° l'annonce du merveilleux; 4° les circonstances justificatives.

1° *Le lieu de la scène.* — Comme il n'est personne qui ne sente combien il importe de bien choisir le lieu de la scène, sans nous arrêter à prouver l'évi-

Cet autel exécrable, où leurs serpents hideux
Déjà de leurs replis nous enchaînaient tous deux ;
Où Mégère debout, avec un ris funeste,
Sous les traits de l'hymen consacra notre inceste.

(*Œdipe chez Admète*, acte III, sc. III.)

dence, nous en viendrons immédiatement aux exemples. Eschyle ne nomme pas la montagne à laquelle Vulcain attache Prométhée; il n'en détermine pas même la position d'une manière bien précise. Cette incertitude ne convient pas mal à un drame dont les personnages n'appartiennent pas à la terre. Il semble que le poète ait craint de circonscrire dans un espace étroit et limité de tels acteurs et de si grands événements. Du reste, que cette montagne soit le Caucase ou non, elle s'élève toujours, entre l'Europe et l'Asie, au sein d'un désert propre, par son immensité et sa solitude, à servir de rendez-vous aux divinités du ciel, de la terre et de l'onde. Dans les Euménides, la scène est chez les dieux mêmes : faut-il s'étonner qu'il ne s'y passe rien d'humain? Si Apollon se montre dans la maison d'Admète, c'est à titre d'hôte et d'ami. Dieu de Delphes, c'était encore à lui, et non à Minerve, d'apparaître à Créuse et à Ion réunis au pied de ses autels; mais on connaît les raisons trop plausibles par lesquelles la déesse l'excuse en le remplaçant. Au lieu de la scène, les modernes ont ajouté le temps. C'est toujours de nuit que se montre le spectre d'Hamlet; c'est la nuit que Brutus est visité par son mauvais génie (1); Richard, par les ombres de ses victimes (2). Macbeth va consulter les sorcières à l'ombre du crépuscule. Il les trouve assemblées dans une noire caverne dont les ténèbres s'épaississent au moment de l'évocation des ombres, de

(1) *J.-César*, acte III, sc. iv.

(2) *Rich. III*, acte V, sc. iii.

manière qu'on ne les aperçoit qu'à la lueur douteuse et passagère des éclairs (1). Dans des temps plus rapprochés des Grecs, Sénèque décrivant l'évocation de l'ombre de Laïus par Tirésias (2), l'a bien placée de jour, mais dans une forêt sombre : Præstitit noctem locus. La nuit, en effet, répand aussi ses ténèbres sur la raison, et les visions, dont la lumière nous découvrirait l'erreur, nous imposent sous son masque : σερμνόητ' ἔχει σκότος (3). C'est pourquoi Lessing plaisante Voltaire avec justice sur l'effronterie de son fantôme de Ninus qui ose se montrer en plein midi. Il n'y a pas, dit-il, de vieille femme qui n'eût pu lui dire que les revenants avaient horreur de la lumière du soleil (4). Lessing pouvait en appeler à des autorités sinon plus compétentes, du moins plus graves. Les poètes épiques choisissent tous la nuit pour le temps de leurs apparitions, et ils font rentrer dès l'aurore les habitants des enfers dans leurs sombres demeures (5). Homère le premier, ayant choisi pour le théâtre de la *nécromancie* le pays des Cimmériens, a eu soin de l'envelopper d'une nuit éternelle (6). Cependant Eschyle, malgré l'exemple d'un poète dont il se proclamait l'humble disciple, a fait apparaître de jour l'ombre de Darius. Est-ce

(1) *Macbeth*, acte IV, sc. II.

(2) *OEdip.* 530-658.

(3) *Euripid. Bacch.* 486.

(4) *Dramaturg.* art. XI.

(5) Jamque vale : torquet medios nox humida cursus,
Et me sævus equis Oriens afflavit anhelis.

Æn. v. 739. Cf. *Hamlet*, acte I, sc. XI.

(6) *Odyss.* XI, 13-20.

chez lui faute de réflexion, ignorance ou mépris de ces moyens factices d'accroître l'illusion? Il est plus naturel de supposer qu'il n'était pas maître de faire autrement à cause de l'heure des représentations à Athènes, et de la construction de la scène ouverte de toutes parts, et qui eût encore reçu du jour de l'amphithéâtre, quand on l'eût fermée d'en haut et par les côtés. L'Électre d'Euripide et son Iphigénie en Aulide s'ouvrent de nuit; tout se passe de nuit dans le Rhésus; mais c'est par une pure fiction du poète, qui pouvait bien, sans trop présumer de l'imagination de ses auditeurs, les requérir de convertir la lumière en ténèbres. Moins discret qu'Eschyle, Euripide eut encore recours à la complaisance du public pour l'ombre de Polydore, qui est censée apparaître à sa mère pendant les heures du sommeil. Doit-on l'en féliciter comme d'un progrès sur le père de la tragédie? Non; car s'il observait mieux les convenances, ce n'était qu'au prix d'une fiction qui en détruisait l'effet, et en imposant au spectateur un double effort d'imagination.

2° *La gradation des effets.* — Cette gradation dans une pièce qui renferme plusieurs traits merveilleux, consiste à les disposer suivant leur degré de vraisemblance, de manière que les plus croyables fraient le chemin aux autres. Ainsi le merveilleux en récit précédera bien le merveilleux en action. Une fois le pouvoir de Médée connu par la relation du messager, on s'étonne moins de la voir s'élever dans les airs. La nouvelle de la sortie miraculeuse des Bacchantes de

la prison où les avait jetées Penthée (1), nous prépare à tout le reste. Cette gradation est surtout sensible quand les faits s'appellent ou s'engendrent les uns les autres, au lieu de se suivre simplement. Ainsi, dans Oreste, un Phrygien vient raconter au chœur la disparition d'Hélène au moment où elle allait être égorgée par Oreste (2). Le chœur doit à peine en croire ses oreilles. D'ailleurs si Hélène est disparue, qu'est-elle devenue? De pareils doutes, une curiosité aussi légitime, demandaient une réponse, et n'en pouvaient trouver que dans un autre prodige, complètement forcé et attendu du premier, l'apparition d'Hélène au sein des nues (3).

3° *L'annonce du merveilleux.* — L'annonce du merveilleux a toutes sortes d'effets salutaires. Elle modère la surprise dont l'excès enfante l'incrédulité; ensuite, en nous fournissant dans ce que nous voyons la preuve de ce que nous avons entendu, et dans ce que nous avons entendu la preuve de ce que nous voyons, elle nous détourne de pousser plus loin l'examen. Enfin, si celui qui nous annonce le prodige en paraît véritablement ému, non-seulement l'effet qu'il en a ressenti nous convainc aussitôt de sa réalité, mais il ouvre d'avance notre âme aux impressions que le drame doit y faire naître. Ainsi, dans les Euménides, le désordre dans lequel la prêtresse sort du temple, et le portrait qu'elle nous trace des Furies et de leurs victimes, nous font trembler avant de les

(1) *Bacch.* 443.

(2) V. 1495.

(3) V. 1631.

voir. Dans les Trachiniennes, le récit touchant d'Hyl-lus sur le feu secret qui dévore son père, prépare par la pitié les voies à la persuasion ; et quand Hercule arrive sur la scène, quoiqu'il ne paraisse rien de ce feu au dehors, nous ne laissons pas d'y croire aussi fermement que si nous le voyions courir dans ses veines. Corneille et Longepierre ont imité en cela Sophocle dans leur Médée, où l'arrivée de Créuse et de son père en proie aux maléfices de leur ennemie, est annoncée par un pareil récit, et cette précaution rend leur position sinon bonne, au moins soutenable pour le public. Nous ne gagnons pas moins à être prévenus par Électre des fureurs frénétiques d'Oreste, et, par Apollon et Hercule, du combat que le fils d'Alcmène va livrer à la Mort (1); et si le dénoûment de Médée, condamné par Aristote sur un injuste prétexte (2), donne réellement prise à la critique, ce serait, selon Corneille, *parce qu'il ne s'y est pas servi de cette précaution* (3).

4° *Les circonstances justificatives.* — Ce sont celles que le poète place en avant d'un prodige pour lever toutes les difficultés qui pourraient s'opposer à son admission. Les Trachiniennes nous en offrent d'admirables exemples. La vertu du sang de Nessus n'avait en soi rien de bien surprenant. Les habits qui n'ont fait que toucher à un pestiféré, donnent la peste. Pourquoi une tunique imprégnée du sang

(1) Dans l'opéra de *Wieland* (acte III), Hercule annonce de même qu'il va délivrer Alceste.

(2) *Poet.* xv, 7.

(3) 3^e disc. sur la tragédie.

d'un monstre n'aurait-elle pas des propriétés aussi funestes? Mais le point était de savoir comment ce sang s'était conservé si longtemps sans perdre de sa force, et surtout comment Déjanire y avait impunément trempé ses mains en l'étendant sur le fatal tissu. Distinguait-il aussi par hasard les amis du centaure de ses ennemis, avec ce tact exquis, ce discernement infailible dont Corneille a eu l'idée de gratifier les poisons de Médée, moins bien appris à l'école d'Euripide (1). Non; les doubles monstres de la Thessalie n'avaient pas un sang aussi subtil; mais son venin occulte et glacé avait besoin, pour se dégager et pénétrer dans les veines, d'être réchauffé par les rayons du soleil ou la flamme du foyer (2). Or Déjanire, après avoir recueilli le sang de Nessus, l'a gardé, d'après ses instructions, dans un lieu frais et retiré; forcée enfin d'y recourir, elle en teint la tunique dans l'ombre; « elle renferme cette tunique dans une boîte scellée
« qu'Hercule doit ouvrir; d'après sa demande, il
« ne la déploiera pas, il ne l'exposera point à l'air
« avant le jour solennel du sacrifice où elle le prie de
« s'en revêtir. Nous sommes préparés aux effets de
« cette funeste robe quand Hercule s'approchera avec
« elle des foyers ardents. Déjanire elle-même ne tarde
« pas à être éclairée sur les suites de son imprudente
« épreuve, par un incident qui lui révèle d'avance la
« terrible catastrophe (3). » Euripide n'a pas pris les mêmes précautions relativement au sang de la Gor-

(1) *Médée*, acte IV, sc. II.

(2) *Trachin.* 680.

(3) *Études sur les tragiq. grecs*, liv. III, ch. II.

gone, sang bien autrement puissant, puisqu'il n'en fallait qu'une goutte pour donner la mort, et beaucoup plus ancien, puisqu'il avait été versé à Phlégra, dans le combat des géants contre les dieux (1).

2° Circonstances extrinsèques subséquentes.— Les circonstances antérieures préparent le merveilleux ; le rôle des subséquentes est de le confirmer. Elles consistent uniquement à ajouter le fait au dire, l'événement à ses pronostics, et par conséquent elles sont surtout d'usage après les présages, les songes, les prophéties. On peut les dire de rigueur toutes les fois que ces signes ont été négligés ou bravés par les personnages de la pièce, comme le sont dans *Antigone* et dans *OEdipe* les prophéties de Tirésias. Mais même dans les cas où l'on pourrait s'en passer, elles n'ajoutent pas peu de poids au merveilleux. Ainsi, une des beautés du personnage de Cassandre dans *Eschyle*, si on le compare au même personnage dans *Euripide*, comme nous le ferons plus bas avec plus de détails, c'est que d'une part ses prédictions s'accomplissent sur la scène en présence des spectateurs qui les ont entendues, et de l'autre, non. Observons de plus qu'elles s'accomplissent à l'instant même, et que les cris d'Agamemnon répondent, pour ainsi dire, aux dernières paroles de la prophétesse.

Cette sorte de coïncidence, de simultanéité, d'où ressort avec tant d'éclat l'infailibilité de la divination, est un des mérites les plus communs de la tragédie grecque (2). Hercule, rentrant dans ses foyers

(1) *Ion*, v. 987 sqq.

(2) Le théâtre de Shakspeare offre également beaucoup de ces

pour les arroser bientôt du sang de sa femme et de ses enfants, observe un oiseau dans un lieu funeste (1). Le même héros offrant un sacrifice au moment où, fraîchement revêtu de la fatale tunique, il allait en ressentir les premières atteintes, la flamme prend une couleur de sang (2). De même, les entrailles de la victime sur laquelle Oreste s'apprête à immoler Égisthe, n'offrent aux yeux du tyran que des signes menaçants (3). Atossa, avertie en songe du désastre qui menace Xerxès, essaie de détourner l'effet de cette vision par un sacrifice, et ce sacrifice ne lui attire de la part du ciel qu'un nouvel avertissement de la catastrophe (4). Citons enfin, sans entrer dans des détails monotones et superflus, la prédiction de Calchas sur Ajax (5), celle de Théonoé sur Ménélas (6), et l'arrêt prononcé par Tirésias contre Ménéécée (7).

Dans tous ces exemples, nous voyons des prodiges vraisemblables en eux-mêmes devenir évidents par la suite. Mais si une merveille choque au premier abord, le poète ne doit pas se flatter de la réhabiliter dans l'esprit du spectateur par des preu-

coïncidences. Ainsi le duc de Clarence, enfermé dans la tour de Londres, rêve qu'il se noie la veille même du jour où Richard doit le faire assassiner. *Richard III*, acte I, sc. iv.

(1) *Herc. F.* 596.

(2) *Ib.* v. 766.

(3) *Elect.* 825.

(4) *Pers.* v. 205.

(5) *Aj.* 750.

(6) *Helen.* 515.

(7) *Phœniss.* 918.

ves en quelque sorte rétrospectives. Peut-être, en la préparant de longue main, eût-il pu les amener à y croire; mais, du moment qu'il les a révoltés par sa brusquerie, le mal est sans remède; le doute est enraciné dans leur âme, et ils auront la plus grande peine à reconnaître une vérité dans ce qu'ils se sont habitués à considérer comme une fable. Revenons, pour le prouver, à l'incroyable tragédie d'Hélène. Ménélas, en présence de la véritable Hélène, semblable en tout au fantôme qu'il a ramené de Troie, et laissé sous la garde de ses esclaves, comme son épouse, Ménélas n'en peut croire ses yeux : c'est cette seconde apparition qu'il prend pour un fantôme (1). Hélène lui explique en vain ce bizarre phénomène; il lui en faut, ainsi qu'à nous, une preuve irréfragable. Cette preuve, le poète la fournit, il est vrai, dans la disparition du fantôme de la caverne, qu'un témoin oculaire rapporte à Ménélas en des termes qui s'accordent parfaitement avec les assertions d'Hélène (2). Mais elle vient trop tard : l'opinion du public est fixée, et ce n'est pas trop son habitude de revenir sur ses premières impressions.

Telles sont l'importance et la variété des circonstances extrinsèques. Peu de faits merveilleux se passent de leur secours et se suffisent à eux-mêmes, ou bien ce ne sont que de légers incidents, qu'on perdrait son temps à préparer, tant ils passent inaperçus. Qui remarquerait, par exemple, la courte appa-

(1) *Hel.* 569.

(2) *Ib.* 605, 622.

rition de Glaucus sortant de la mer pour annoncer à Ménélas la mort d'Agamemnon (1)? Mais comment souffrir qu'au moment même où le chœur, célébrant la victoire d'Hercule sur Lycus, la propose aux impies comme une preuve irrécusable de la protection accordée par les dieux à la vertu, Iris et Lyssa descendent du ciel, afin de ravir au plus pieux des héros (2) le bonheur avec l'innocence. Ce démenti scandaleux n'est pas le seul que se donne Euripide. Il semble oublier, dans une foule de circonstances, que, si le poète n'ajoute rien au merveilleux pour le corroborer, il doit au moins s'abstenir d'y rien ajouter qui l'infirmes. Or, il est beaucoup plus aisé de le décréditer que de l'accréditer. Il n'est pas besoin pour cela d'exprimer des doutes à l'égard de tel fait en particulier; les attaques dirigées contre une croyance mettent en général toutes les autres en péril, et la foi du spectateur, ébranlée ou ruinée sur un point, ne sait plus à quoi se retenir, et cède de toute part. Comment donc qualifier le symbolisme étrange et inconvenant de Tirésias dans une pièce où, du moins comme devin et comme apôtre d'un nouveau culte, il devait donner l'exemple de la foi la plus aveugle (3)? Dans quel sujet surtout cet exemple est-il plus nécessaire au spectateur? Sied-il bien à Hélène de se montrer difficile sur le merveilleux de sa naissance (4), quand elle veut nous persuader que pen-

(1) *Orest.* 364.

(2) *Herc. F.* 757 sqq.

(3) *Bacch.* 275.

(4) *Hel.* 18, 255.

dant dix-sept ans un fantôme a tenu sa place à Troie et auprès de son époux ? On serait tenté de reprocher encore plus vivement à Euripide, dans la même pièce, la tirade contre les devins (1), à cause de son opposition singulière avec le personnage de Théonoé, s'il n'avait eu du moins la précaution de ne la placer qu'après la prédiction de l'Égyptienne et son accomplissement. De plus, cette tirade est surtout dirigée contre les auspices et les augures, et Théonoé connaissait l'avenir par une sorte d'intuition et de lumière intérieure, sans avoir besoin de consulter le vol des oiseaux ni les entrailles des victimes. Mais il est douteux que les spectateurs eussent tenu grand compte de cette différence. Une faute plus grave et plus inexcusable d'Euripide, toujours dans cette pièce de malheur, c'est d'avoir exprimé, par la bouche de Teucer, ses doutes sur la déification des Dioscures (2), qu'il n'hésite pourtant pas à faire apparaître au dénouement. Dans les Héraclides, à la manière dont le serviteur qui raconte à Alcmène l'apparition d'Hébé et d'Hercule à Iolas, fait observer qu'il n'a pas été témoin oculaire de ce fait comme des autres (3), on dirait qu'il craint d'en accepter la responsabilité.

II. *Circonstances intrinsèques.* — L'agencement du merveilleux ainsi réglé, pénétrons dans le secret de sa composition intime.

(1) *Hel.* v. 744 sqq.

(2) V. 136.

(3) V. 847.

Évidemment, le premier soin du poète, dans cette partie de son travail, doit être d'établir, de dessiner nettement le caractère surnaturel des faits qu'il propose à notre admiration comme des prodiges, et auxquels l'on pourrait contester ce titre; car il n'y a de prodiges évidents au premier abord que ceux qui sont tels de leur nature, partout et toujours, indépendamment des circonstances au milieu desquelles ils peuvent se produire, ceux, en un mot, dont nous avons composé le merveilleux absolu. Pour ceux de la seconde espèce, ou merveilleux relatif, que le concours extraordinaire de certaines circonstances tire seul de la classe des faits ordinaires par la liaison merveilleuse qui se révèle entre eux et ces circonstances, pour ceux-là, dis-je, tout le miracle consistant dans cette corrélation, c'est au poète de la rendre sensible, manifeste. Il le fera, s'il s'agit de deux faits, dont l'un doive paraître la conséquence de l'autre, en ajoutant au premier quelque circonstance qui semble la raison déterminante du second. Ainsi ce n'eût pas été assez que Capanée blasphémât Jupiter en des termes vagues et communs; il fallait qu'il le défiât en particulier de l'arrêter par son foudre (1). S'il s'agit d'un présage, d'un songe prophétique, l'auteur le composera d'images sur le sens desquelles il ne soit plus permis d'élever aucun doute après l'événement, mais seulement après. Car jusque-là, ce n'est pas un mal qu'il règne sur leur exacte signification des doutes propres à en-

(1) *Phœn.* 1175.

tretenir l'attente et la curiosité du public. Le songe d'Atossa contient une allégorie si transparente, qu'il reste à peine au courrier quelque chose à nous apprendre (1). Cette extrême clarté, nuisible à l'intérêt, ne me semble pas d'ailleurs conforme à la nature du songe, où les visions les plus distinctes sont encore mêlées de quelques obscurités et de certaines incohérences. Eschyle, il est vrai, s'est préparé une excuse dans cette multiplicité des songes d'Atossa sur Xerxès (2), songes de plus en plus clairs jusqu'à ce dernier qui, touchant à l'événement, semble en réfléchir toute la lumière. Cependant je lui préférerais le présage dont il est suivi, et dont l'allégorie, sans trop s'éloigner de la clarté, s'éloigne davantage du sens propre. Je lui préférerais surtout le songe d'Iphigénie en Tauride (3), le modèle du genre à mon avis. Vous diriez que c'est la nature qui en a assemblé les images dans leur incohérence et leur bizarrerie natives, et que le poète n'a eu qu'à y appliquer son pinceau. Les événements du passé s'y mêlent avec ceux de l'avenir, et les uns et les autres se montrent sous ce voile du mystère et dans ce demi-jour qui doit toujours distinguer le rêve de la veille. De plus, autant ces cheveux qui s'échappent du chapeau d'une colonne, et cette voix qui en sort, paraissent au premier coup d'œil de ces chimères que le sommeil enfante, autant on y reconnaît un dessin suivi et ressemblant, quand on en est au point de com-

(1) *Pers.* v. 181.

(2) *V.* 176.

(3) *V.* 44 sqq.

parer la figure à l'objet figuré. C'est une allégorie ingénieuse sous laquelle personnages et spectateurs finissent par retrouver les événements du drame fidèlement représentés. Mais en attendant, ils croient la comprendre et ils s'abusent, et leur erreur, en rendant la reconnaissance d'Oreste plus imprévue, la rend aussi plus pathétique.

Dans ses combinaisons pour atteindre au merveilleux, le poète ne doit pas perdre de vue la vraisemblance. Que lui servirait en effet de donner à un événement tous les caractères du surnaturel, s'il lui ôtait ceux de la vérité, et d'arranger à plaisir, de bâtir en l'air des prodiges auxquels personne n'ajouterait foi?

Une merveille absurde est pour moi sans appas :
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

Ainsi cette vraisemblance que nous avons cherchée jusqu'ici en dehors du merveilleux ou à sa surface, le merveilleux doit encore la porter en lui-même et comme dans ses entrailles.

Parmi les moyens propres à le revêtir de cette dernière garantie, il n'en est pas de plus efficace, selon Marmontel (1), que de le mêler avec la nature, comme s'ils ne faisaient ensemble qu'un seul ordre de choses. Cet art de les ajuster, de les marier en quelque sorte ensemble, est au plus haut degré celui d'Euripide, profond observateur de la nature, et sans égal dans son art, partout où le rigorisme d'une phi-

(1) *Élém. Vraisemblance.*

losophie étroite et ombrageuse n'a pas contrarié les généreuses allures de son génie. On en trouve plusieurs exemples remarquables dans ses tragédies. Nous avons déjà fait allusion à l'un de ces exemples dans le récit de la manière dont Ion échappe au poison, et où l'on voit une série admirable d'incidents naturels aboutir à un miracle (1). Nous avons cité avec non moins d'éloges la peinture des fureurs d'Oreste; mais il nous reste à faire observer ici que si l'origine en est surnaturelle, puisqu'elles sont l'ouvrage des Furies, les causes fortuites qui en déterminent les accès à des intervalles irréguliers, sont au contraire puisées dans la nature. Ainsi Oreste ne croit voir les Furies que parce qu'il entend les chiens des bergers aboyer et les veaux mugir, et qu'on attribuait aux Furies des hurlements semblables aux cris de ces animaux :

..... Παρῆν δ' ὄρνῃν
 Οὐ ταῦτα μορφῆς σχήματ', ἀλλ' ἠλλάσσετο
 Φθογγάς τε μόσχων καὶ κυνῶν ὕλάγματα,
 Ἄ φασ' Ἐρινύς ἶέναι μιμήματα (2).

De même, quand Penthée dit à Bacchus :

..... Ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς,
 Καὶ σὺ χέρατε κρατὶ προσπεφυκέναι (3),

il est induit à le croire par le bois et la peau de cerf que portait Bacchus, selon le costume attribué

(1) V. 1120.

(2) *Iphig. T.* 291.

(3) *Bacch.* 920.

quelques vers plus haut aux Bacchantes (1). En effet, la folie invente beaucoup moins qu'elle ne défigure. Elle voit les objets à travers son prisme et en forme ainsi ses visions : peu sont écloses de son cerveau. L'on en peut dire autant des songes; leurs images sont, en général, la représentation plus ou moins confuse des choses dont nous nous sommes occupés pendant la veille, et de celles principalement qui ont fortement frappé notre imagination (2). C'est le fondement du songe du cocher de Rhésus (3). Il s'était levé la nuit pour garnir le ratelier de ses chevaux (la tragédie grecque est moins fière et moins ingrate envers les compagnons fidèles de nos travaux et de nos dangers, que nos poèmes modernes, où il n'y a pas d'herbe même pour eux); il avait aperçu dans l'ombre Ulysse et Diomède, et les prenant pour des voleurs, il leur avait crié de s'éloigner. Mais cette idée de voleurs le poursuivant dans son sommeil, et se mêlant avec celle de ses chevaux auxquels il venait de donner ses soins, il rêva que des loups les lui enlevaient. Malheureusement Euripide me semble avoir gâté cette belle imitation de la nature en la poussant trop loin. Car, pour la suivre jusque dans

(1) V. 696. — D'ailleurs il était ordinaire de représenter Bacchus avec des cornes :

Te vidit insons Cerberus aureo
Cornu decorum. (Horat., *Od.*, lib. II, XIX, 28.)

(2) Maxime reliquæ earum rerum moventur in animis (dormientium) et agitantur, de quibus vigilantes aut cogitavimus aut egimus. Cic., *Divin.*, II, 67.

(3) *Rhés.* v. 790.

ses caprices, il ajoute que les loups se servaient de leur queue en guise de fouet, afin de faire avancer leurs montures, détail plus conforme à la bizarrerie des songes qu'à la dignité de la tragédie.

Le merveilleux ne gagne pas moins à s'allier avec l'histoire. L'indication précise du lieu où disparut Œdipe, tous ces détails topographiques dans lesquels Sophocle, contre l'habitude des poètes, descend avec l'exactitude minutieuse d'un géographe; enfin, ces traditions positives sur lesquelles il ente sa fable, donnent à son récit une authenticité respectable (1).

Le défaut contraire à ces qualités est de trop éloigner le merveilleux de la nature et du possible par des raffinements inutiles, comme l'a fait Euripide dans le sacrifice d'Iphigénie (2). Si Calchas, prêt à la frapper, ne trouvait plus à sa place qu'une biche à égorger, le prodige serait déjà bien honnête, et il faudrait, pour le rendre supportable, toute la force d'une tradition accréditée dans le peuple et établie dès longtemps au théâtre par Eschyle (3), et peut-être par Sophocle. Mais que le coup dirigé par le sacrificateur contre le sein de la princesse, et dont les Grecs entendent le bruit, se trouve être tombé sur la biche, cela sent trop l'escamotage. Le messenger avait bien raison de nous promettre un récit sur-

(1) *OEd. C.* v. 1590.

(2) *Iphig. A.* v. 1543 sqq.

(3) *Iphigenia*, sacerdotess, thalamoporaë. Dans *Agamemnon*, (passim), au contraire, par une de ces contradictions dont les poètes grecs se mettent peu en peine, il donne le sacrifice d'Iphigénie comme s'étant accompli.

prenant, et l'on conçoit que Clytemnestre n'y voit qu'une histoire inventée pour la consoler, puisque les témoins mêmes du miracle n'en purent croire leurs yeux :

Φάσμι', οὐ γέ μιν δ' ὀρωμένον πίστις παρῆν (1).

Un autre point encore très-important à observer, pour conserver partout au merveilleux sa vraisemblance, c'est que toutes ses parties se répondent, et qu'il règne entre elles une harmonie perpétuelle et une consonnance parfaite. C'est un soin à prendre surtout à l'égard des dieux, des héros et des personnages doués de facultés surnaturelles, que l'on fait parler ou agir. Il faut que rien dans leur conduite ni dans leur langage ne démente la puissance qu'on leur attribue, ou dont ils ont déjà donné des preuves au spectateur. Toutefois nous sommes déjà avertis de ne pas chercher en général cette grandeur à sa source véritable, c'est-à-dire, dans la haute moralité de leurs actions; nous savons aussi les limites imposées nécessairement à la puissance de chacun des dieux par leur pluralité; nous nous bornerons donc à examiner si, malgré ces vices et ces imperfections, les dieux du théâtre grec imposent par la décence extérieure de leur maintien et par la sublimité de leur langage; si leur puissance, une fois en jeu dans une pièce et libre de s'y déployer, le fait partout d'une manière régulière et uniforme, sans aucune de ces

(1) V. 1586.

inégalités par lesquelles se trahit la propre fatigue ou l'inadvertance du poète, dont la main les élève et les soutient seule au-dessus des faiblesses et des misères de l'humanité. Ce que nous avons à dire de l'emploi que les agents surnaturels font de leurs facultés supérieures, et de la dignité de leur contenance, se bornant à peu de chose, nous commencerons par là, afin de développer ensuite plus librement la question du langage selon son importance.

1° *Des agents surnaturels dans l'exercice de leurs attributs privilégiés.* — Si les dieux ne savaient, s'ils n'entendaient tout, s'ils ne voyaient ce qui se passe à la fois en tout lieu, dans tous les temps, et jusque dans les replis les plus secrets du cœur humain, ils seraient, avec leur toute-puissance, semblables à l'aveugle doué de la faculté de se mouvoir et hors d'état d'en faire usage. L'omniscience est l'œil de la toute-puissance divine, et aucune des plaisanteries d'Aristophane contre Jupiter n'a plus de sel et de portée à la fois, que celle du parasol sous lequel Prométhée se met à couvert de ses regards (1). Les dieux de la tragédie ne sont pas toujours plus clairvoyants. Elle leur donne à satiété les épithètes de πανδερκής, πανόπτης, εὐρύωψ, etc.; mais il semble que ces épithètes s'appliquent seulement aux yeux de leur corps et à la supériorité de leurs organes comparés aux nôtres. Ils entendent, ils voient à des distances incroyables, mais seulement ce que nous pourrions voir et entendre nous-mêmes à des distances plus rapprochées,

(1) *Av.* 1508.

c'est-à-dire les objets qui tombent sous les sens. Ainsi Minerve a entendu des bords du Scamandre les prières d'Oreste poursuivi par les Furies (1), aussi aisément que dans une autre occasion elle se fait entendre à son tour, au fils d'Agamemnon, des rivages de la Tauride jusque sur son vaisseau (2). Car elle a l'oreille fine autant que les yeux brillants, et, selon la comparaison d'Ulysse, sa voix retentit comme le son d'une trompette tyrrhénienne (3). Mais elle ignore les attributions et jusqu'à l'existence des Furies, *qu'elle n'a jamais vues parmi les dieux* (4); elle ne sait pas davantage le nom de son suppliant, ni s'il approche de sa statue des mains pures ou criminelles. Elle a besoin d'entendre tous ces détails de la bouche des personnages, pour s'en instruire :

Μάθοιμ' ἄν, εἰ λέγοι τις ἐμψανῇ λόγον (5).

On voit bien aussi, dans Ajax, cette même déesse interroger Ulysse sur le but de ses explorations nocturnes (6); mais elle le fait cette fois pour l'instruction du spectateur, auquel les explications d'Ulysse tiennent lieu d'exposition, et nullement pour la sienne; car, loin de rien ignorer, elle a tout prévu, tout conduit avec une sagesse digne d'elle et de l'au-

(1) *Eumen.* 397.

(2) *Iphig. T.* 1447.

(3) *Ajax*, 17.

(4) *Eumen.* 411.

(5) *Ib.* 420.

(6) *V.* 13 sqq.

teur. Du reste, la faute d'Eschyle ne doit peut-être pas être mise sur le compte de l'anthropomorphisme grec, mais imputée à sa propre négligence, qui le fait souvent tomber dans d'étranges contradictions d'un vers à l'autre. Le rôle de Darius en est tissu. Lui, qui sait l'avenir, ne connaît pas le passé (1), quoique la connaissance de l'un suppose celle de l'autre, suivant la preuve que Prométhée offre à la nymphe Io de sa science prophétique (2). Mais Prométhée lui-même, ce sage Titan, démentant son nom, comme la Force le lui reproche (3), ne se montre pas moins inconséquent dans ses discours. Quand le chœur lui demande si la destinée de Jupiter n'est pas de régner éternellement (4), il refuse formellement de lui révéler ce mystère, sa délivrance étant au prix de sa discrétion; et quelques instants après, il s'empresse de le dévoiler à Io (5). Euripide n'est pas demeuré en arrière d'Eschyle. Dans une pièce où Apollon rend ses oracles dans son temple de Delphes, et, en quelque sorte, sur son trépied, Minerve nous montre le dieu de la divination se trompant dans ses calculs (6) :

..... Et quisquam numen Junonis adoret!

(1) Voir, d'une part, *Pers.*, 715-740; de l'autre, de 800-830.

(2) *Prometh.* 824. Shakspeare n'est pas tombé dans cette faute. Quand Macbeth (acte IV, sc. 1) s'apprête à interroger le fantôme, la sorcière lui impose silence : Il connaît ta pensée, lui dit-elle; écoute, mais ne dis rien.

(3) V. 85.

(4) V. 519.

(5) V. 760.

(6) *Ion*, 1566.

Dans les Troyennes, Neptune ignore si Minerve vient lui parler en faveur des Grecs ou des Troyens (1).

2° *De l'attitude des dieux.* — A part quelques situations exceptionnelles où les personnages sont réduits à une immobilité et à un silence absolus, leur maintien dépend trop du langage ou des actes qu'on leur prête, pour être l'objet d'un examen spécial. Aussi, après avoir cité le silence sublime de Prométhée entre les mains de ses bourreaux, qui l'accablent de leurs outrages ou de leur pitié (2), il ne nous restera plus qu'à justifier une des situations d'Eschyle que l'on a attaquées avec le plus de force, et peut-être avec le moins de raison. Il s'agit du sommeil des Furies (3). Le malheur du sublime, on n'a eu que trop souvent occasion de l'observer, est d'être voisin du ridicule, et d'en prendre quelquefois la couleur par l'ignorance, les préventions, ou la mauvaise foi des critiques. Ici, par exemple, au lieu d'écouter jusqu'à la fin les reproches éloquentes de Clytemnestre aux Furies sur leur négligence, ils s'en vont répétant à chaque mot qu'elle prononce : Les Euménides ronflent, comme les détracteurs de l'*École des Femmes* répondaient à tout : *Tarte à la crème !* Encore cette malheureuse tarte était-elle du fait de Molière, tandis que cette parenthèse ridicule : Les Euménides ronflent, est de l'invention des scholiastes. Eschyle, à la vérité, indique ces ronflements dans ses vers. Mais la vaste étendue du théâ-

(1) V. 59 sqq.

(2) V. 1-87.

(3) *Eumen.* 94-140.

tre antique nous force de supposer, ou que Clytemnestre était seule à les entendre, ou qu'ils étaient rendus par un accompagnement musical (1). Or, si les fonctions de nos organes manquent de noblesse en elles-mêmes, il n'en est pas de même de leur imitation par les arts, et d'après Aristote et Boileau, il n'y a jamais rien de bas ni de dégoûtant sous le pinceau du poète, ni sous l'archet de l'harmôniste. Je vais plus loin, et je suppose que l'on entendit réellement les Euménides ronfler : ce qui eût paru burlesque de la part de tout autre personnage, produisait dans ces monstres un effet contraire ; car, dans un objet d'horreur, tout devient effroyable. Le peuple se demandait quelle ne serait pas la fureur des implacables déesses, quand, s'arrachant enfin aux douceurs d'un repos perfide, elles s'apercevraient de la disparition de la proie qu'elles poursuivaient même dans leurs rêves, et il s'attendait au réveil de la lionne à qui l'on aurait enlevé ses petits pendant son sommeil. Cette scène, une fois lavée du ridicule qui en masquait les beautés, son mérite ne peut manquer de frapper les moins connaisseurs : c'est pourquoi nous nous contenterons de signaler la rencontre d'un vieux poète anglais avec le vieil Eschyle, rencontre d'autant plus curieuse qu'elle paraît être l'effet du hasard et d'une heureuse et commune inspiration. Thomas Kyd, dans une pièce intitulée *la Tragédie espagnole*, et représentée probablement avant l'année 1590, c'est-à-dire avant *Périclès*, le premier

(1) *Étud. sur les trag. grecs*, liv. II, ch. VII.

ouvrage de Shakspeare, fit voir l'ombre d'Andréa réveillant la Vengeance endormie et s'indignant de ses retards (1).

Ce n'est pas tout, au reste, que de donner aux dieux et aux héros ce maintien noble et cet extérieur au moins décent sous lequel nous aimons à nous les représenter, et qui est comme leur apanage à tous, et la marque de leur origine céleste : il faut varier leurs attitudes et l'appareil avec lequel ils se montrent à nous, suivant le caractère que leur attribue la fable; et, tout en retenant les divinités les plus légères de la mythologie dans les limites d'une certaine bienséance, ne pas donner à Vénus l'air composé de Minerve, à l'Amour la peau de lion et l'arc d'acier d'Hercule, à la Discorde les balances d'Astrée. Or, pour produire ces dissonances, nuisibles à la vraisemblance, il suffit quelquefois d'une épithète mal choisie. Ainsi Euripide, en donnant des armes d'or à Achille quand il apparaît sur son tombeau : χρυσέοις ἐφάγῃ σὺν ὅπλοις (2), nous offre de ce héros une image beaucoup plus brillante que terrible. Sénèque, qui a reproduit en grand ce tableau dans ses Troyennes, a eu l'attention de lui rendre cette teinte sombre, si convenable aux ombres en général, et en particulier à celle d'Achille irrité (3). Après cette

(1) Voir l'analyse de cette pièce, *Revue des Deux-Mondes*, novembre 1835, *De la tragédie avant Shakspeare*.

(2) *Hec.* 112.

(3) *Troad.* v. 170. En cet endroit, Sénèque s'est peut-être inspiré de Sophocle, qui, dans une de ses tragédies perdues, s'était servi de la même fiction avec un art prodigieux, selon Longin, *De sublim.*, édit. Eggerian, sect. xv.

critique sévère d'un aussi mince détail, nous ne saurions combler de trop d'éloges son personnage de Bacchus (1), à la démarche efféminée, mais au cœur de lion, patient par la conscience de sa force, jouet malin et trompeur de son présomptueux ennemi, et trop au-dessus de lui pour perdre dans la vengeance la gaieté de son naturel; faisant au besoin de son thyrses la massue d'Hercule, et, pour tout dire en un mot, original visible du dieu multiple d'Horace :

..... Choreis aptior et jocis
Ludoque dictus, non sat idoneus
Pugnæ ferebaris : sed idem
Pacis eras, mediusque belli (2).

3° *Du langage*. Partout, dans toutes les langues, quand on veut donner du génie d'un poète ou d'un orateur l'idée la plus haute, l'on dit qu'il écrit, qu'il parle divinement, et, en s'exprimant ainsi, l'on croit, non sans raison, user d'hyperbole. Quelle ne devra donc pas être l'éloquence des dieux que l'on fait entendre sur la scène pour répondre à l'attention des spectateurs? Où le poète trouvera-t-il, comment dérobera-t-il au ciel ce langage étranger à la terre? Eschyle ne s'était pas dissimulé la grandeur ni les difficultés de l'entreprise : « Il est naturel, lui fait « dire Aristophane dans les Grenouilles (3), que les

(1) *Bacch.*

(2) *Od.* lib. II, XIX, 25. Ce rôle avait à coup sûr frappé fortement l'imagination d'Horace; car il cite encore dans une de ses épîtres (I. 16, v. 73-78) les paroles de Bacchus à Penthée, comme un exemple de la constance inébranlable du sage.

(3) V. 1058.

« demi-dieux parlent un langage plus sublime, de
 « même qu'ils sont vêtus d'habits plus magnifiques
 « que les nôtres. » Mais ce père de la tragédie, hardi
 comme tous les fondateurs, aimait à tenter l'impos-
 sible, et, loin de refuser le périlleux honneur de
 servir d'interprète aux dieux, il semble que, né pour
 eux, il fasse violence à sa nature quand il ne met en
 scène que des hommes. Encore plus pénétré de l'ex-
 cellence de la divinité, et d'autant moins confiant
 dans ses forces, Sophocle osa à peine produire les
 dieux sur son théâtre. Euripide, qui, par indifférence
 ou par esprit de dénigrement, les rangeait sans peine
 au niveau de l'humanité, quand il ne les ravalait pas
 au-dessous, les fit parler et agir à l'envi d'Eschyle.
 C'est pourquoi je le rapprocherai de lui, sans égard
 à l'ordre des temps, dans cet examen comparé de la
 convenance du langage des dieux chez les tragiques
 grecs. Fidèle à son principe d'égaliser le langage au
 costume, Eschyle, en faisant passer la tragédie du
 tombereau de Thespis sur la scène, en lui chaussant
 le cothurne, en la revêtant de la pourpre, lui apprit
 aussi à s'exprimer avec noblesse :

Post hunc, personæ pallæque repertor honestæ,
 Æschylus et modicis instravit pulpita tignis,
 Et docuit *magnumque loqui*, nitique cothurno (1).

Il monta même le dialogue à un ton trop élevé.
 Image embellie d'un entretien honnête, la diction de

(1) Hor. *A. P.*, 278. Horace ne parle ici que d'après Aristote :
 Ἔτι καὶ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σα-
 τυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὅψ' ἐκ ἀπαισιμότητος. *Poet.* IV, 6.

la tragédie n'est pourtant pas celle de l'épopée, encore moins celle du dithyrambe, et Eschyle est plus souvent voisin de Pindare que d'Homère, autant par l'obscurité que par la pompe et la hardiesse de ses expressions. Nous n'en parlons pas ainsi sur une lecture mal digérée de l'Agamemnon, mais sur le témoignage d'Aristophane (1). Du reste, ce qui fait le vice de son style dans la bouche de ses personnages mortels et purement terrestres, en fait la beauté dans celle des dieux, des héros et des êtres surnaturels. Ce n'est plus alors aux monts Lycabettes qu'il faut comparer malignement avec Euripide l'élévation gigantesque de son langage, mais à l'Olympe, s'il ne vaut mieux encore lui donner la profondeur du Tartare. Car, à vrai dire, je ne sais si la logique de maître Apollon, bonne tout au plus pour le Parnasse, fait tort à son éloquence; mais je préfère infiniment à l'avocat d'Oreste l'ombre de Clytemnestre, et surtout les chants des Euménides, d'où la délicatesse moderne retrancherait peut-être quelques détails d'une barbarie trop crue, mais dont la sombre majesté impose encore à notre incrédulité. L'ombre de Darius ne nous commande pas moins de respect. On a seulement regret au conseil que le grave monarque laisse, en se retirant, aux vieillards de la Perse :

Ὑμεῖς δὲ, πρέσβεις, χαίρετ', ἐν κακοῖς ὁμοῖς
 Ψυχὴν διδόντες ἡδονῇ καὶ ἡμέραν,
 Ὡς τοῖς θανούσι πλοῦτος οὐδὲν ὠφελεῖ (2).

(1) *Ran.* 924-930.

(2) *Pers.* 840.

Ce précepte, semblable aux réflexions que les Égyptiens faisaient dans leurs banquets à la vue d'un mort, s'adresse assez mal à un âge où il cesse d'être praticable. Après avoir attribué les désastres de la Perse à l'impiété de son fils, la raison et les bienséances de son âge et de son rang ne lui dictaient-elles pas plutôt les conseils d'Hercule à Philoctète :

..... Τοῦτο δ' ἐννοεῖσθ', ὅταν
 Πορθῇτε γαῖαν, εὐσεβεῖν τὰ πρὸς θεούς·
 Ὡς τὰλλα πάντα δεύτερ' ἡγεῖται πατὴρ
 Ζεὺς. Ἡ γὰρ εὐσέβεια συνθνήσκει βροτοῖς (1).

Nous ne reprocherons pas, avec Cicéron, au Titan Prométhée de gémir de la rigueur de son supplice; car, muet en présence de ses bourreaux, il n'exhale ses plaintes que devant ses amis; et ce n'est qu'en le voyant sensible à la souffrance, que nous pouvons estimer la grandeur de son dévouement à l'humanité, et sa fierté à l'égard de Jupiter, dont il refuse d'apaiser le courroux par la moindre prière.

Dans les Grenouilles, Euripide, après avoir censuré l'emphase de son antagoniste, prescrit à la tragédie, comme une règle invariable et universelle, de parler la langue des hommes, ἀνθρωπείως (2) : c'était la seule qu'il connût. Sa manière de dialoguer, *aisée, polie, ornée de grâces délicates* (3), est, par-dessus tout, égale et uniforme. Le souffle puissant d'Es-

(1) *Philoct.* v. 1440.

(2) *Ran.* v. 1059.

(3) *Ib.* v. 815.

chyle [γγενὲς φύσημα (1)], ses poumons d'airain [ἐρεμέτας (2)], lui manquent absolument. Doué du don des larmes, il saura nous intéresser à la douleur de la Muse penchée sur le corps de Rhésus (3); encore semble-t-il, comme s'il craignait d'exciter chez les hommes trop de sympathie pour une déesse, contenir sa sensibilité naturelle, et mêler à regret quelques pleurs à des longueurs infinies. Mais jamais ses dieux ne vous feront fléchir par l'autorité de leur langage; jamais ils ne vous inspireront une sainte horreur. J'en excepterais Lyssa, si vraisemblablement il n'en avait emprunté à Eschyle les paroles avec le personnage. Mais voyez ce qu'il a fait de la Mort, *ce roi des épouvantements*, comme l'appelle l'Écriture! un monstre camard, échangeant avec Apollon des plaisanteries lourdes ou sentant son Athénien (4), et digne à peu près d'être comparé à la Force et aux Euménides d'Eschyle, comme une caricature à l'original. Que sera-ce, si on le compare à la Mort même, telle que nous la représente Milton :

« Cette autre forme (si l'on peut appeler ainsi ce qui
 « n'avait point de formes, et ce qui semblait un fan-
 « tôme sans en être un), se tenait là, debout, som-
 « bre comme la nuit, farouche comme dix furies,
 « formidable comme l'enfer, et brandissant un dard
 « affreux : cette partie, qui semblait sa tête, portait

(1) *Ran.* v. 825.

(2) *Ib.* v. 814.

(3) *Rhés.* v. 890 sqq.

(4) ἦ καὶ σοφὸς λέληθας ὦν; *Alc.*, 58.

« l'apparence d'une couronne de roi (1). » Quant aux dieux-machines, affectés aux prologues et aux dénouements d'Euripide, qu'attendre de pareils automates? En un mot, de tant de dieux qu'il nous fait entendre, Bacchus est le seul remarquable par la convenance de son langage. Le ton tempéré d'un dieu se cachant sous la figure d'un jeune efféminé, et voilant à dessein son ironie et ses menaces, était à l'unisson de sa voix. On doit encore le louer de ses efforts pour égaler Eschyle dans la prophétie de Cassandre; mais, en se mesurant avec ce géant du théâtre antique, il n'a fait, comme on va le voir, que mettre la postérité à même de constater toute son infériorité.

Le premier mérite de la Cassandre d'Eschyle, c'est la convenance de son personnage avec la pièce où il l'a encadré, et qui est toute en pressentiments. Jamais tragédie, en s'ouvrant par un événement heureux, n'excita plus tôt et plus fortement, chez le spectateur, l'attente d'une catastrophe terrible. En proie à une oppression continuelle, vous marchez avec Agamemnon sur des tapis de pourpre; mais, sur votre tête, le ciel est chargé de sombres et de lourdes vapeurs, et, au milieu des acclamations des Argiens et des transports hypocrites de Clytemnestre, vous croyez entendre la foudre gronder dans le lointain. C'est l'effet tant des pressentiments du chœur et d'Agamemnon lui-même que de la prophétie de Calchas, hâtive avant-courrière de celle

(1) *Parad. perdu*, ch. 11.

de Cassandre. Observez dans ces deux prophéties un degré de clarté bien différent. La première, séparée de son terme par un intervalle de dix ans, serait inexplicable sans les lumières de l'histoire; la seconde, qui touche à l'événement, est moins ambiguë dès le principe, et va toujours s'éclaircissant. Cassandre est la première à le remarquer (1), et il était impossible au mensonge de mieux contrefaire la vérité. Car nous voyons de même les prophéties relatives au Messie, s'illuminer de plus en plus de ses divines clartés, à mesure que son avènement approche. Les paroles de Cassandre, comme celles de Joad, sont coupées par de fréquents repos. Vous diriez que l'inspiration lui arrive par degrés, ou plutôt par secousses; car elle débute par des gémissements, des cris d'impatience et d'angoisse: c'est le travail de la divination qui s'accomplit. Ensuite elle raconte les choses passées qu'elle n'a pas vues, avec la même assurance que celles dont elle a été témoin, et que celles qui ne sont pas encore. Son esprit, élevé au-dessus de la terre, embrasse et confond tous les moments de la durée et tous les points de l'espace. Elle demande à Clytemnestre, comme si elle l'apercevait à ses côtés, ses *lacs d'enfer* à la main, si elle aura bien le courage de *le faire* (2). Elle rapporte au présent le meurtre des enfants de Thyeste, dont les ombres sanglantes sont là sous ses yeux (3), et, rapprochant du premier au dernier

(1) *Agamemn.* 1178.

(2) V. 1007, 1114.

(3) V. 1217. Cf. Schiller, *Cassandre*, strophe xiv.

tous les descendants de Tantale, elle déroule à nos regards le tableau sanglant des crimes héréditaires de cette maison, que Voltaire appelait l'atelier où l'on avait forgé les poignards de Melpomène (1). Comme la Cassandre de Sénèque, elle voit les choses dans leurs moindres détails, mais elle le prouve par quelques traits seulement, et se garde bien des développements oiseux du rhéteur latin; car elle est entraînée par la rapidité des événements, et d'ailleurs elle n'est pas historien, mais prophète. Assistant à tout par avance, elle n'a pas conscience de cette anticipation, et, se croyant en compagnie du chœur au sein du présent et de la réalité, elle lui montre du doigt les événements futurs, à son grand étonnement : ὥσπερ εἰ παρστώταις (2). Prophétisant, pour ainsi dire, par tous les pores, elle est frappée de l'odeur du sang d'Agamemnon, avant qu'il soit répandu, comme certaines complexions délicates sentent la pluie avant l'orage.

Elle se plaint, il est vrai, du feu qu'Apollon allume dans ses veines; mais elle n'entre pas dans les convulsions de la Cassandre latine ni de la Sibylle de Cumès : l'approche de la mort semble calmer ses fureurs. Elle se voit enfin parvenue au terme de ses misères, et déjà Apollon lève de ses épaules ce manteau de prophète qui lui pesait autant que ces cha-

(1) Voltaire, fragment d'une lettre servant de préface aux *Pélopides*. Voir aussi dans *Iphigénie en Tauride*, de Goethe, acte I, sc. III, les fastes tragiques de cette famille, admirablement re-tracés.

(2) V. 1201.

pes de plomb dont le Dante charge des âmes réprouvées (1). Déjà elle peut fouler aux pieds ces couronnes, ces bandelettes, en un mot, *tous ces trésors* de malheur et d'opprobre. Voici l'heure où l'on rendra justice, enfin, à la vérité de ses oracles ! Ce n'est pas la haine qui les lui a dictés. Sans doute la mort d'Agamemnon venge sa patrie et les siens : elle ne peut s'empêcher de le remarquer ; mais elle n'ajoute pas avec une animosité toute personnelle, toute charnelle, pour ainsi dire : *Video, et intersum, et fruor* (2). Car ce n'est pas Cassandre, la fille de Priam, la captive de Troie, qui prononce l'arrêt du roi de Mycènes ; c'est Apollon parlant par sa bouche, et observant d'un œil indifférent la destinée des divers personnages.

Dans Euripide, le personnage de Cassandre, loin d'être dans le ton général de la pièce, tranche sur le fond, et s'en détache de la façon la plus piquante. Les Grecs viennent de se partager, comme un vil troupeau, les captives troyennes ; et celles-ci, sur le point de se séparer, pour suivre leurs maîtres sur leurs vaisseaux et dans leurs palais, arrosent une dernière fois de leurs larmes les rivages de la patrie. Or, au milieu de ces tristes adieux, voici venir Cassandre ivre de joie, bondissant d'allégresse, et parée pour ses noces, dont elle entonne l'hymne avec ravissement. Comment, en effet, mêlerait-elle ses pleurs à ceux de sa mère et de ses compagnes ? Celles-ci

(1) *Enfer*, ch. xxiii.

(2) Senec., *Agamemn.* v. 874.

s'abîment avec raison dans leur misère présente, car elles ne voient rien au delà. Elle, au contraire, a lu sa vengeance dans l'arrêt de sa servitude; aussi brûle-t-elle de s'attacher à son maître *comme la furie de sa maison* (1), et elle s'empresse d'allumer le flambeau de l'hyménée pour en éclairer ses funérailles. Quelle entrée en scène et quel contraste! Franchement Eschyle n'aurait rien à opposer à ce début, si l'effet n'en était acheté au prix des convenances et de la vérité. Mais une prophétesse n'est pas une bacchante. Sans doute les événements de l'avenir, si l'avenir a pour elle la certitude du présent, ne sauraient produire sur son esprit une impression trop vive, et l'ardeur de sa foi justifie assez la violence de ses transports. Mais il n'en est pas de même de leur nature; car c'est la vengeance qui est censée les lui inspirer, et sa folle gaieté n'a rien de commun assurément avec les mouvements impétueux et les sinistres éclats de cette passion. Tout n'est donc pas d'un naturel parfait dans l'ouverture de son rôle; mais, d'un autre côté, rien n'est plus dramatique, et on le suivrait avec le plus vif intérêt, s'il se soutenait dans cette voie fausse, mais entraînante. Malheureusement cette Cassandre-ci est maîtresse de son enthousiasme, et il lui prend fantaisie d'y faire trêve pour dissenter à tête reposée sur le sort des Troyens et des Grecs. Cassandre, on le pense bien, n'a sur aucun sujet une façon de penser vulgaire. Elle élève donc la condition des vaincus fort

(1) *Troad.* v. 457.

au-dessus de celle des vainqueurs. Après ce tour de force, elle se remet sur le trépied; mais le froid de sa longue digression a gagné le reste de la prophétie, où elle s'amuse à donner à Talthybius un démenti puéril, et à résumer l'Odyssée. C'est à peine si elle retrouve quelque énergie pour annoncer sa mort et celle d'Agamemnon. Enfin, par un mouvement imité d'Eschyle, elle se dépouille de ses bandelettes et de sa couronne; mais, au lieu de s'en décharger comme d'un pesant fardeau, au lieu de les jeter à terre avec colère (1), elle les dépose à regret, *comme une parure et un don de sa divinité la plus chère* (2). C'était le travers d'Euripide de dénaturer ce qu'il empruntait, afin de se l'approprier.

L'éloge est vite épuisé: on nous pardonnera donc de passer rapidement sur Sophocle. D'ailleurs il a exposé peu de tableaux de ce genre au jugement de la postérité. Les prédictions de Tirésias dans Œdipe et dans Antigone, les paroles de Minerve à Ulysse et celles d'Hercule à Philoctète, voilà tout ce que nous en pouvons citer. Aux raisons que nous avons déjà données de cette réserve, il faut peut-être ajouter la crainte de rester au-dessous de ses personnages, ou d'imiter Eschyle après l'avoir vaincu. Il avait du reste mieux à faire. Eschyle, comme nous l'avons vu, avait trop tendu le dialogue; et il l'avait

(1) Elle jeta à terre avec colère son bandeau de prêtresse. Schiller, *Cassandre*. Dans cette ode, Schiller a eu le bon esprit de rendre à la prophétesse sa gravité mélancolique, et son aversion pour les dons funestes d'Apollon.

(2) *Troad.* v. 451.

rendu aussi monotone par sa pompe, qu'il l'est chez Euripide par sa simplicité. Sophocle le dépouilla de cette fatigante uniformité, et en donnant aux simples héros, encore revêtus de leur enveloppe mortelle, un langage plus rapproché de la nature, il se ménagea la faculté d'élever celui des prophètes et des dieux au-dessus du commun, sans le porter aux nues, et d'être sublime, sans être obscur. Il ne les fit pas parler en hommes comme Euripide, mais pour des hommes. Il s'attacha moins à les distinguer des mortels par le vocabulaire que par la pureté, l'élévation exquise des sentiments. Il en fit des précepteurs du genre humain, qui, descendus du séjour éternel pour lui enseigner la sagesse par des exemples et des conseils, parlaient sa langue afin d'en être entendus, mais la parlaient des cieux, et conservaient toujours sur lui l'ascendant des maîtres sur leurs disciples. C'est sous ces traits nouveaux et adorables que Minerve se montre à nous dans Ajax, et Hercule dans Philoctète (1). Le rôle de Tirésias est aussi une des con-

(1) Et c'est aussi la vraie manière d'instruire, selon le Rabelais de l'Angleterre, qui dit d'un petit peuple de grand sens : « Ils veulent que le maître se familiarise avec dignité, rien n'étant plus contraire à la bonne éducation que le pédantisme et le sérieux affecté; il doit, suivant eux, plutôt s'abaisser que s'élever devant son disciple; et ils jugent l'un plus difficile que l'autre, parce qu'il faut souvent plus d'efforts et de vigueur, et toujours plus d'attention, pour descendre sûrement que pour monter. » (*Voyage de Gulliver*, 1^{re} partie, ch. vi.) Honneur donc à Sophocle, qui a eu le bon goût et le courage de préférer à la pompe d'Eschyle une simplicité qui coûte plus à acquérir, et dont le mérite se remarque moins en général !

ceptions les plus belles et les plus originales de Sophocle et du théâtre grec. Cet antique devin, blanchi dans son ministère, plie moins sous le poids des années que sous celui des vérités terribles que le ciel le charge d'annoncer aux princes. D'abord il hésite à parler, il maudit sa science, et son dégoût pour son ingrate mission nous est une garantie de sa sincérité. A-t-il enfin rompu le silence, la vérité qui emplit son sein arme soudain sa vieillesse d'une assurance nouvelle et miraculeuse au milieu des orages que soulèvent contre lui ses funestes révélations. Même révolution dans son langage : tout à l'heure rassis et grave, vous entendiez le vieillard ; maintenant audacieux, solennel à l'excès, figuré jusqu'au mystère, vous entendez le dieu qui l'inspire. Après la représentation d'Antigone, le théâtre grec compta un nouveau type à ajouter à celui de Cassandre, et digne de lui servir de pendant ; et le malheureux Euripide, réduit par le tort de sa naissance à composer ses tragédies des reliefs de ses prédécesseurs, après avoir emprunté l'un à Eschyle, eut encore à emprunter l'autre à Sophocle ; mais, plus heureux cette fois, il ne laissa presque à son modèle d'autre avantage sur lui que celui de l'antériorité (1).

Sans nous flatter d'avoir épuisé une matière aussi abondante, nous nous sommes arrêtés assez de temps sur la vraisemblance du merveilleux, pour qu'il soit peut-être nécessaire de rappeler sommairement nos divisions et l'ordre de notre marche, avant de la poursui-

(1) Voir *Phœn.* 834-960.

vre. Voulant rapporter à quelques principes généraux nos observations de détail sur le merveilleux de la tragédie grecque, nous avons pris pour base la Poétique d'Aristote, qui précisément semblait le rejeter par deux raisons. Mais la première de ces raisons, Aristote évidemment ne l'avait alléguée que contre le merveilleux de son temps ou des temps à venir. Car jusqu'à lui, l'histoire en fait foi, ce reproche d'in vraisemblance ne pouvait tomber sur le merveilleux en lui-même, mais seulement sur son emploi. Que fallait-il donc faire pour en concilier l'usage avec la loi fondamentale et universelle d'Aristote, de ne rien admettre dans la tragédie que de nécessaire ou de vraisemblable? Il fallait simplement montrer quand et comment le merveilleux satisfait ou non à ces conditions générales de nécessité ou de vraisemblance, c'est-à-dire, dans quel cas Aristote lui-même, eu égard à l'esprit des temps, l'eût admis ou censuré, s'il eût composé des commentaires sur les poètes anciens, au lieu d'une poétique pour les nouveaux. C'est ce que nous avons essayé de faire, en passant rapidement en revue les moyens de légitimer et d'accréditer le merveilleux, dont la tragédie nous offrait des exemples, et le résultat de cet examen a été de nous la montrer le plus souvent d'accord avec l'esprit des maximes d'Aristote, lors même qu'elle était en opposition avec la lettre. Ce premier motif d'exclusion levé, il nous reste à en débattre un second, tiré par Aristote de l'incompatibilité du merveilleux et de l'art de la composition dramatique. Cette question d'art, comme nous l'appellerons par

opposition à la dernière, ou question de vraisemblance, ne l'égalera pas en étendue ainsi qu'elle l'égale en importance. On en devine aisément la raison. C'est qu'elle se trouve déjà en grande partie traitée dans la première, la plupart des circonstances qui concourent à la vraisemblance du merveilleux concourant aussi à sa beauté, et en constituant l'artifice. De plus, s'il y a affinité dans les matières, il y en a nécessairement aussi dans les exemples, et il s'en rencontrera par conséquent un grand nombre que nous avons déjà analysés, et qu'il nous suffira de rappeler.

CHAPITRE V.

Question d'art. — De la doctrine d'Aristote sur le Merveilleux, en la considérant exclusivement sous ce nouveau point de vue, et de sa valeur en général.

Comme contraire à la vraisemblance, ou comme contraire à l'art dramatique, c'est toujours en vertu du même principe qu'Aristote rejette le merveilleux. La nécessité et la vraisemblance sont la clef de voûte de tout son système, le point dont il ne permet pas au poète de détacher un seul instant ses regards dans la composition de la fable, lui prescrivant de se demander à chaque circonstance nouvelle : Est-il nécessaire, est-il vraisemblable que telle chose arrive après telle autre ? En un mot, il réduit tout

son art à ourdir une chaîne continue d'incidents naissant naturellement les uns des autres, au lieu de se suivre simplement, et aboutissant à un dénouement que le spectateur aurait difficilement prévu dans l'origine, mais dont il reconnaît à la fin la nécessité. Or, que fait le merveilleux? Il rompt le fil et la génération des événements par l'emploi de ressorts étrangers à l'homme, en dehors de toutes ses prévisions, et au-dessus de toutes ses résistances; il détruit toute l'économie du drame par l'intrusion d'agents despotiques dont les arrêts n'ont pas besoin d'être motivés.

C'est pourquoi Aristote lui en interdit l'entrée en général : ἀλογον μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν (1); et le bannit en particulier du dénouement, la partie capitale de l'œuvre : Φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ, ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς. Mais d'un autre côté, il ne fait aucune difficulté de lui ouvrir l'avant-scène, où son opération toute-puissante peut donner le branle aux événements de la pièce, et ne saurait encore en troubler l'agencement : Μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ οἶόν τε ἀνθρώπων εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν (2).

Telle est en deux mots la doctrine d'Aristote, doctrine qu'il énonce en moins de termes encore que je ne la résume, et dont l'exposition du reste ne

(1) *Poet.* xv, 7.

(2) *Ibid.*

demande pas grands commentaires. Qui ne comprend en effet, au premier abord, à quel point l'art est sacrifié dans une pièce où les caprices aveugles du merveilleux ont pris la place des combinaisons profondes d'une intelligence supérieure? D'ailleurs cette doctrine se produira avec plus de développement et de clarté dans l'examen détaillé auquel nous allons la soumettre. Nous commencerons par admettre pleinement le principe d'Aristote, de tirer des entrailles mêmes du sujet tous les incidents du drame. Nous admirerons même sa généralité, qui en fait comme la pierre de touche de toutes les inventions qui peuvent tenter l'imagination du poète. Mais s'il nous est permis après cela de nous exprimer franchement sur ses déductions, nous y noterons, sauf erreur, ce double défaut, qu'étant trop favorables au merveilleux dans le prologue, elles lui sont trop contraires dans les incidents et le dénouement. Pour le prouver, nous considérerons le merveilleux dans chacune de ces parties de la tragédie successivement, en commençant par le prologue.

CHAPITRE VI.

Suite de la même question. — Du merveilleux dans les prologues, d'après Aristote et les tragiques.

Aristote donne du prologue une définition qui marque sa place, mais qui ne détermine sa forme en aucune manière : C'est, dit-il, tout ce qui pré-

cède l'entrée du chœur (1). Dans cette acception générale et primitive du mot, toutes les tragédies grecques ont un prologue, à l'exception des Perses et des Suppliantes d'Eschyle, et du Rhésus d'Euripide, où le chœur, contre l'usage, a part à l'action et tient la place d'un personnage. Et comment une tragédie se fût-elle passée de prologue, quand on entendait par ce terme l'exposition quelconque du sujet? Aristote le compte donc avec raison au nombre des quatre parties de quantité de la tragédie, et le range à juste titre parmi les perfectionnements dont elle est redevable à Eschyle. Ce poète d'ailleurs en fit, pour commencer, un emploi assez heureux, notamment dans les Choéphores et dans les Sept Chefs. Mais Sophocle le surpassa surtout par cet endroit, au point d'approcher de nos grands maîtres dans l'art de l'exposition. Euripide, au contraire, ravalait le prologue au-dessous de ses débuts, et entacha son nom au point que la critique moderne l'a laissé généralement en propre à ses expositions et à celles du même genre, pour les opposer aux expositions en usage parmi nous. Il est rare dans Eschyle (2), et sans exemple dans Sophocle, que les

(1) *Poet.* XII, 2. Corneille, dans son premier discours sur la poésie dramatique, voudrait qu'on traduisît cette phrase : Ἔστι πρόλογος μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, par ces mots : Le prologue est ce qui se récite *avant le premier chant* du chœur. Mais ses raisons ne nous paraissent pas suffisantes pour changer ni pour étendre le sens de πάροδος.

(2) Les *Perses* commencent par cette annonce du chœur :

Τά δε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων
Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται.

personnages déclinent leurs noms au spectateur même, et disent :

..... Je suis Oreste ou bien Agamemnon.

Ils n'y manquent jamais dans Euripide, et ils y joignent volontiers leur généalogie, ou celle de leurs alliés, et l'histoire même de leurs États (1). Mais, sans nous arrêter à des détails étrangers à notre sujet, venons à ses prologues merveilleux. Eschyle et Sophocle s'étaient servis du prologue pour instruire les spectateurs du sujet de la pièce ou des faits d'avant-scène sans lesquels ils ne l'eussent pas comprise. Euripide eut la malheureuse et singulière idée d'étendre son usage aux événements mêmes dont la scène allait leur présenter le spectacle. Or, le premier personnage venu nous rapportera le passé; mais il appartient aux dieux seuls et aux esprits de connaître, et, par conséquent, d'annoncer l'avenir qu'ils font par leur volonté, ou qu'ils lisent à l'avance dans le livre des destins. De là, pour Euripide, la nécessité de les prendre pour organes. Il les fit donc descendre du ciel ou les tira des enfers, afin d'ouvrir ses drames; après quoi, la machine qui les avait amenés, l'en débarrassait; car il ne leur res-

Eschyle ne fit du resté, dans cette occasion, que suivre mal à propos l'exemple de Phrynichus, qui avait commencé ses *Phéniennes* par ce vers :

Τὰδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων.

(1) *Orest.*; *Phœn.*; *Iphigén. T.* — *Hercul. F.*

tait tout au plus qu'à présider de loin aux événements qu'ils avaient révélés.

C'est cette forme de prologue, cet emploi des êtres surnaturels en qualité de personnages *protatiques*, que nous reprochons à Aristote d'avoir toléré.

Déjà, dans sa Rhétorique, il cite parmi les prologues en usage dans la tragédie ceux d'Euripide, et il les distingue pour la forme de ceux de Sophocle, sans marquer aucune préférence en faveur de ces derniers : « L'auteur, dit-il, qui fait d'abord connaître son sujet, semble mettre à la main de l'auditeur le fil qu'il doit suivre pour parcourir le reste...
« Les poètes tragiques suivent cette marche dans leurs pièces, et s'ils ne le font pas tous aussitôt, à la manière d'Euripide, du moins ils en donnent l'exposition dans un endroit quelconque de leurs prologues, comme on le voit dans Sophocle : *Mon père était Polybe*, etc. (1). »

Mais, dans ce passage, il n'avait peut-être en vue que les prologues les plus supportables d'Euripide, comme ceux où il se borne à rappeler un passé déjà connu par l'histoire, et pour lesquels il lui suffit de l'un des personnages de la pièce. Dans ce cas, on concevrait mieux son indulgence, même après la parodie d'une foule de ces prologues par Aristophane, cet Aristarque du théâtre antique.

Mais, dans sa Poétique, il permet positivement d'user de la machine dans le prologue, comme Euripide a coutume de le faire. J'ai cité, il n'y a qu'un in-

(1) *Rhét.* III, 14.

stant, ses paroles à cet égard ; mais leur importance en cet endroit m'oblige à les répéter : Μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἀ οὐχ οἶόντε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἀ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν (1).

Un arrêt si formel demande à être attaqué de front, et, j'ose le dire malgré l'autorité de son auteur, telle est l'évidence de plusieurs des raisons qui le combattent, qu'il suffit de les énoncer. Ainsi l'on m'accordera bien qu'à cette place le merveilleux, premièrement, est sans art ; secondement, qu'il n'est pas nécessaire. J'ajoute, en troisième lieu, et il ne me sera pas difficile de le prouver, qu'il n'est pas même vraisemblable. En effet, pourquoi les dieux descendent-ils du ciel ? Apparemment ce n'est pas pour les personnages qui doivent ignorer leurs desseins sur eux. C'est donc pour les spectateurs, afin de leur épargner la peine de débrouiller l'intrigue :

Scilicet is superis labor est, ea cura quietos
Sollicitat (2)!

Mais encore que viennent-ils leur révéler ? Des conseils où éclatent leur sagesse, leur humanité, leur justice, et dont ils craindraient de laisser l'honneur au hasard ? Bien loin de là : tantôt ce sont leurs désappointements et leurs efforts malheureux en faveur de leurs protégés (3) ; tantôt des projets que les

(1) *Poet.* xv, 7.

(2) *Æn.* 379.

(3) Neptune dans les *Troyennes*, Apollon dans *Alceste*.

hommes n'oseraient avouer à leurs semblables, et voudraient se cacher à eux-mêmes (1); ailleurs, les faiblesses d'un autre dieu, dont ils confient le secret inviolable à la discrétion du public (2) avec la même simplicité que Phèdre, Médée et Pylade (3) initient le chœur à leurs entreprises abominables. Leurs révélations prématurées produisent à leur tour d'autres invraisemblances dans le courant de la pièce. Par exemple, Hécube fait connaître au chœur l'image touchante et naturelle par laquelle les dieux l'ont avertie, pendant son sommeil, de la mort que les Grecs appréhendent à Polyxène (4). Elle lui devait les mêmes détails sur l'apparition de Polydore; mais elle se contente de la mentionner (5), pour éviter au spectateur l'ennui d'une redite, qui n'en eût été une que pour lui. De même, Iphigénie en Tauride, ayant commencé par nous conter directement son songe dans le prologue, se borne à dire au chœur qu'une vision nocturne l'a instruite de la mort de son frère (6); et le chœur qui, par curiosité ou par intérêt pour elle, devrait, comme Ismène dans l'Iphigénie de Guymond de la Touche (7), l'informer de la nature de ce songe, afin de dissiper des terreurs peut-être mal fondées, le chœur, dis-je, se met à pleurer Oreste sur parole.

(1) Vénus dans *Phèdre*.

(2) Mercure dans *Ion*.

(3) *Hipp.* 712; *Med.* 259; *Orest.* 1106.

(4) *Hec.* 90.

(5) *Ib.* 74.

(6) *Iphig. T.* 150.

(7) Acte I, sc. 11.

Comme nous avons dit le merveilleux des prologues sans art, nous pouvons le dire aussi sans effet. Le merveilleux n'en produit jamais que lorsqu'il est attendu, désiré, ou important par ses résultats, et imposant par son appareil. Or, ces qualités ne sauraient guère se trouver réunies ou même isolées chez des dieux tombés des nues avec la toile (1), pour s'acquitter du servile office de moniteurs, et réduits nécessairement à un langage plus ou moins conforme à la bassesse de leurs fonctions. Cicéron, il est vrai, témoigne de l'effet du prologue d'Hécube sur le théâtre de Rome, où l'avait transporté Ennius : « Fre-
« quens consessus theatri, in quo sunt mulierculæ
« et pueri, movetur audiens tam grande carmen :

« Adsum atque advenio Acherunte, vix via alta atque ardua,

« Per speluncas saxi structas asperis, pendentibus,

« Maxumis, ubi rigida constat et crassa caligo inferum (2). »

Mais évidemment, par ces mots *audiens tam grande carmen*, Cicéron attribue cette impression, non pas à l'apparition de Polydore dont Euripide avait fourni le modèle à Ennius, mais à cette harmonie funèbre, à ces accents prolongés et déchirants, à cette voix sourde et creuse comme les enfers, dont il ne lui avait pas enseigné à faire retentir la scène. Du reste, je vois autant de danger à frapper fortement le spectateur par un prologue de cette

(1) On sait que, dans les théâtres anciens, le rideau s'enlevait par le bas.

(2) *Tuscul.* 1, 16.

nature, qu'à le laisser froid. Car si, dès le début, vous portez son émotion au comble, vous vous mettez dans l'impossibilité de l'accroître, presque de la soutenir, et alors elle s'amortit; et si vous l'habituez au contraire, en commençant, à ne voir dans vos dieux que des valets de troupe, il ne les regardera pas d'un autre œil au dénouement ni ailleurs, et, dans Hippolyte, Diane lui semblera le triste vis-à-vis de Vénus.

Mais le résultat le plus clair et le plus pernicieux de ces prologues, c'est de sevrer la curiosité de l'auditeur de son aliment principal, l'attente du dénouement; car ce serait trop dire qu'ils la sèvent de tous. Voir le but de l'entrée de la carrière, ce n'est pas l'avoir atteint, dans le drame surtout, où la première scène est souvent séparée de la dernière par un abîme. Dans ce cas, l'auditeur, prévenu de la catastrophe, mais incapable d'imaginer les moyens par lesquels le poète l'y conduira sûrement, ne ressemble pas mal au Satan de Milton, contemplant notre globe de son ténébreux empire, mais arrêté par le Chaos, au moment de s'y élancer (1). Mais le plus simple dans cette matière est de rappeler les sages réflexions de Batteux sur l'Hippolyte et son prologue: « Vénus, dit-il, expose les causes premières, non les secondes, ou si elle expose celles-ci, elle n'indique pas la manière ni les moyens, « deux choses qui suffisent pour opérer la surprise... « Il faut de plus distinguer entre la surprise des per-

(1) *Parad. perdu*, II.

« sonnages qui agissent sur le théâtre, et celle des
 « spectateurs. Ceux-ci ne sont pas tant faits pour
 « être surpris, puisqu'ils ne le sont plus à la seconde
 « représentation, que pour jouir de la surprise des
 « acteurs. Hippolyte ne sait pas que les portes de la
 « mort s'ouvrent en ce moment pour lui; le spec-
 « tateur, qui le sait, le voit s'élancer le bandeau sur
 « les yeux, le suit en frissonnant, et quoique pré-
 « venu, il n'en sentira pas moins le contre-coup de
 « la catastrophe. Il en est de même des surprises de
 « Phèdre et de Thésée (1). » Dans cette apologie in-
 génieuse et solide d'Euripide, Batteux n'a qu'un
 tort : c'est de supposer que l'art de rendre l'événe-
 ment douteux, et de laisser le spectateur dans ce
 doute, ne soit utile qu'une fois. « L'illusion théâ-
 « trale, a dit Marmontel, consiste à faire oublier ce
 « qu'on sait pour ne penser qu'à ce qu'on voit. J'ai
 « lu Corneille; je sais par cœur le cinquième acte
 « de Rodogune; mais j'en oublie le dénouement; et
 « à mesure que la coupe empoisonnée approche des
 « lèvres d'Antiochus, je frémis, comme si je ne sa-
 « vais pas que Timagène arrive. Ayez soin seulement
 « que, dans l'action même, rien ne trahisse le se-
 « cret de la dernière révolution; j'aurai beau le sa-
 « voir d'ailleurs, je me le dissimulerai, pour me
 « laisser jouir du plaisir d'être ému (2). »

(1) *Mém. de l'Acad., Inscript.*, tome XLII.

(2) *Élém., Action*. Cf. dans sa *Poétiq. française*, Tragédie. « On sait assez, a dit aussi Schlegel (*Cours de littér. dram.*, V^e leçon), que lorsque l'effet de la représentation est aussi puissant qu'il doit l'être, l'esprit du spectateur se fixe sur ce qui arrive à l'in-

Euripide nous a donc frustrés, par les confidences les plus intempestives de ses prologues, d'une satisfaction durable et indépendante de la nouveauté de l'ouvrage. Cette perte est surtout sensible dans les pièces qui se terminent au bonheur, comme Ion et Alceste, parce qu'elle n'y est remplacée ni compensée par rien. Qu'a de si triste et de si formidable l'aspect de la Mort venant enlever Alceste, quand le fatidique Apollon nous montre Hercule prêt à voler sur ses traces, pour lui arracher sa proie (1)? Comment craindre pour Ion le poison de Créuse, quand nous le savons réservé à devenir le chef d'une race nombreuse (2)? Et, pour prendre dans le théâtre moderne un exemple bien frappant, où serait l'intérêt de la fameuse scène du roi Jean, entre Hubert et Arthur, si nous savions d'avance que le farouche émissaire du tyran se laissera désarmer par les prières du jeune prince (3)? Il n'en est pas tout à fait de même dans les drames dont le dénouement est funeste, comme Hécube et Hippolyte. Le pathétique de l'événement y dépend moins de la surprise, et l'inquiétude n'est plus l'unique source de l'intérêt. Par conséquent, le poète n'a plus autant à craindre la prévoyance des spectateurs. Marmontel prétend même que *certaines événements, loin d'avoir besoin de la surprise pour déchirer l'âme du specta-*

stant même, au point d'en oublier l'issue, et d'éprouver de nouveau toute l'inquiétude de l'attente. »

(1) *Alc.* 66.

(2) *Ion*, 74.

(3) Shakspeare, *le roi Jean*, acte IV, sc. 1.

teur, sont d'autant plus pathétiques qu'ils sont annoncés et prévus (1). Prévus, ou plutôt entrevus, pressentis, je n'en doute pas; annoncés, j'ai de la peine à le croire. Le sujet d'Hippolyte, par exemple, me plairait cent fois davantage sans autre indice de la catastrophe que les remontrances du vieux serviteur à son jeune maître; et les simples pressentiments, les vagues appréhensions qu'Eschyle, dans l'Agamemnon, prête à son héros et au chœur, me semblent, comme je l'ai déjà dit, une des principales beautés de ce chef-d'œuvre. Shakspeare ne prépare pas autrement la plupart de ses dénouements. Quand Othello triomphe de la déclaration de Desdémona, Brabantio lui dit : Veille sur elle, More; aie l'œil sur elle; elle a trompé son père, et pourra te tromper (2). C'en est assez pour nous inspirer des doutes sur la durée de son bonheur, et il nous reste avec ce levain de terreur toute l'attente d'un événement si vaguement défini. Shakspeare annonce bien aussi, de la façon la plus claire, quelques catastrophes; mais ce sont celles qui ne touchent que des personnages secondaires, et, en sacrifiant à certains effets de pathétique ces intrigues partielles, il respecte toujours le dénouement, et le réserve à la curiosité de l'auditeur, de manière à varier et à entremêler ses plaisirs. Corneille n'est pas moins discret, lors même qu'il sent le besoin de nous préparer à un spectacle extraordinaire, tel

(1) *Poët. Franc.*, Tragédie.

(2) *Othello*, acte I, sc. III.

que la disparition de Médée sur un char. Ces paroles de la magicienne à Égée :

Je vous suivrai demain par des chemins nouveaux (1).

ne signifient pas autre chose. Mais cette allusion au dénouement, loin de couper les ailes à notre imagination, lui ouvre, par son obscurité, le vaste champ des conjectures, où l'on ne peut que gagner à la laisser se perdre. Ainsi, sans rassembler tout l'intérêt du drame vers la fin, l'on peut ne pas entamer non plus l'effet du dénouement par des confidences trop hâtives, et tenir cependant l'auditeur dans l'ignorance, la perplexité, la terreur, en soulevant seulement un coin du rideau. Montrez-moi le glaive suspendu par un fil sur la tête de l'heureux Damoclès, mais ne m'instruisez pas que le fil va rompre; car alors ce n'est plus à un drame que j'assiste, partagé entre la crainte et l'espérance, mais à une exécution. Ou plutôt, au lieu de porter à cet excès la compassion et la terreur, au lieu de la redoubler, comme vous le voulez, aux dépens de la surprise, vous en émoussez les traits; car le plus fort aiguillon de la douleur et de la crainte, c'est la surprise même; et qui sait où la Fortune doit le frapper, l'en attend avec plus de calme et d'intrépidité. L'on connaît sur ce point la pratique des stoïciens, qui, pour soutenir mieux le choc de l'adversité, roulaient sans cesse dans leur esprit tous les maux auxquels ils étaient sujets par leur nature et leur position, et s'habi-

(1) *Médée*, acte IV, sc. VII.

tuaient à vivre dans l'infortune comme dans leur élément, longtemps avant d'y tomber.

Que s'il y a réellement des événements dont on ait intérêt à être prévenu, c'est à coup sûr le très-petit nombre. Diderot, au contraire, se prévalant de quelques exemples adroitement choisis, déclare ingrat tout sujet où les réticences sont nécessaires (1); et Lessing, après avoir reproduit mot à mot ses raisonnements spécieux et ses chaudes invectives contre les *faiseurs de règles générales*, va jusqu'à ranger les ouvertures d'Euripide dans ses prologues parmi les qualités qui l'ont fait appeler par Aristote *le plus tragique des poètes* (2). Il faut lire Aristote avec un esprit bien prévenu, pour apercevoir rien de semblable dans le passage où il lui décerne ce titre; car il le fonde uniquement sur la nature de ses dénouements, funestes pour la plupart; et, s'il le venge à cet égard des attaques injustes de ses détracteurs, il passe condamnation sur l'ordonnance générale de ses pièces (3). Il ne pouvait, du reste, faire autrement sans se contredire de la manière la plus manifeste, après avoir signalé précédemment les événements qui naissent les uns des autres contre l'attente universelle, comme la source principale de la terreur et de la pitié (4).

Mais, après tout, quand il serait certain qu'un

(1) *Discours sur la poésie dramatique.*

(2) *Dramaturgie*, 49^e article.

(3) *Poét.*, ch. XIII, 4.

(4) *Ib.*, ch. IX, 6.

malheur connu d'avance touchât davantage, il resterait à savoir si la terreur et la pitié sont seules en possession de nous affecter sur la scène, et s'il est juste de leur sacrifier la surprise. Lessing traite de puériles les jouissances de la curiosité (1). Le reproche, fût-il fondé, me semble peu grave pour une passion dont on vient chercher la satisfaction au théâtre. Cette satisfaction, les anciens, je l'avoue, ne l'y cherchaient guère. Mais était-ce par raison, ou n'était-ce pas plutôt que leurs poètes ne les avaient pas accoutumés à l'y trouver?

Lessing permet à peine à la critique quelques observations sur la grossièreté des moyens par lesquels Euripide nous instruit du passé et de l'avenir, comme d'introduire sur la scène, pour le prologue, un être supérieur qui ne prend pas autrement part à l'action, et de le faire s'adresser directement aux spectateurs : « Car enfin, dit-il, ne doit-on jamais accepter avec reconnaissance l'utile et le nécessaire
« que d'une main qui sache cacher ses dons? N'y
« a-t-il pas des choses, particulièrement dans l'avenir, qu'on ne peut apprendre que d'un dieu? Et si
« l'intérêt repose sur ces choses, ne vaut-il pas mieux
« les connaître d'avance, par l'intermédiaire d'un
« dieu, que de ne pas les connaître du tout (2)? » Ces raisons, pour revenir au texte d'Aristote, ne m'en paraissent pas meilleures; car elles consacraient un principe aussi dangereux en littérature

(1) *Dramaturg.*, 48^e article.

(2) *Ibid.*

qu'en morale, à savoir, que *la fin justifie les moyens*.

Que reste-t-il donc de cette défense des prologues d'Euripide, par Lessing, dont Schlegel s'est scandalisé à bon droit (1)? Seulement cette observation, qu'il ne faut pas y voir une marque d'incapacité ou de négligence, puisque le plan de la plupart de ses pièces est assez simple et assez bien conçu pour en rendre le prologue parfaitement inutile. Changez ou ajoutez simplement quelques mots à Hécube, Oreste, Médée, Andromaque, Iphigénie en Tauride, à l'Hercule Furieux, aux Phéniciennes, aux Suppliantes et aux Bacchantes, et vous pourrez en retrancher le prologue sans toucher au plan. Ces précautions seraient même complètement superflues à l'égard des Troyennes, de l'Hippolyte et de l'Ion, qui se suffisent pleinement à eux-mêmes; et le temps ou la piété éclairée d'Euripide le jeune, en faisant pour nous ce retranchement à l'Iphigénie en Aulide et au Rhésus, n'a fait qu'en démontrer la facilité.

Quelles raisons ont donc déterminé Euripide à faire usage de ces préfaces insignifiantes? Celles que lui prête son imprudent apologiste? Je craindrais de le supposer pour sa gloire. Une juste ou trop légitime défiance de l'intelligence de ses auditeurs? Alors il faudrait plaindre le poète réduit à ces expédients, et condamner ces expédients en eux-mêmes, après avoir absous son génie de la faute des temps. Quoi qu'il en soit, ses prologues font, en tête de ses meil-

(1) Schlegel, *Cours de littér. dramat.*, V^e leçon.

leurs ouvrages, l'effet d'un péristyle grossier en avant d'un monument magnifique.

De ce que nous nous élevons contre un abus sanctionné par Aristote, on aurait tort de conclure que, souffrant le merveilleux dans toutes les autres parties du drame, nous l'excluons du prologue, surtout si l'on entend ce mot dans le sens large de l'antiquité. Nous ne prétendons pas davantage faire peser, sur chacun des prologues merveilleux d'Euripide, toutes les accusations dont nous les avons chargés en général. Ils ne sont pas tous condamnables au même point ni aux mêmes titres ; mais, malheureusement, il est plus aisé de les distinguer par le nombre ou l'espèce de leurs défauts que par leurs mérites. Ce prologue sera fait par un personnage convenable, mais il s'adressera aux spectateurs (1) ; celui-là ne s'adressera pas aux spectateurs, mais il sera fait par un personnage protatique (2) ; d'autres auront ce double défaut (3) ; ici, notre curiosité sera désenchantée par l'exposition anticipée du contenu de la pièce (4) ; là, notre attention détournée de son véritable objet par la prédiction d'événements étrangers au sujet (5). Le prologue de Prométhée et celui d'Ajax nous présentent bien aussi des dieux qui ne se remontrent plus dans la suite ; mais au moins ces dieux ne semblent pas privés de bras et réduits à l'u-

(1) *Bacch.*

(2) *Troad.* ; *Alc.*

(3) *Hec.* ; *Hippol.*

(4) *Hec.* ; *Hippol.* ; *Alc.* ; *Ion.*

(5) *Troad.*

sage de la parole. Associés à l'action, ils la commentent, au lieu de s'amuser à en faire l'annonce; ils y ont leur place, leur rôle marqué par les circonstances, et non par le caprice ou par la commodité du poëte; ils viennent pour le remplir, sans paraître s'occuper du public, et ils retournent ensuite dans leur céleste empire, comme il convient à des dieux, que la terre ne saurait retenir au delà de leurs besoins.

CHAPITRE VII.

Suite de la même question. — Du merveilleux dans les incidents, d'après Aristote et les tragiques.

Aristote ne veut pas du merveilleux dans les incidents. Pourquoi? Je l'ai déjà dit : dans l'intérêt de la composition dramatique, d'où vous bannissez l'art, si vous ne faites sortir tous les événements les uns des autres par une conséquence nécessaire ou vraisemblable, et que vous en suspendiez ou que vous en troubliez le cours naturel, en y mêlant des éléments étrangers et puisés hors du drame. Or, c'est le triste privilège du merveilleux, de fournir le plus souvent la matière de ces remplissages. Un auteur est-il gêné, arrêté dans la conduite de sa pièce par les lois sévères et immuables de la nature et de la raison, il a recours à son intervention souveraine et arbitraire; et la toute-puissance céleste est la

source intarissable où il puise à pleines mains ce que lui refuse son sujet ou la sécheresse de son esprit. Mais, en bonne logique, que résulte-t-il de ces abus fréquents et faciles contre l'emploi des incidents merveilleux en général? Un simple préjugé, dont il est aisé de démontrer l'injustice dans un grand nombre de cas.

Ainsi se distinguent trois espèces d'incidents merveilleux dont l'art de la composition dramatique ne saurait recevoir aucune atteinte, ni concevoir le plus léger ombrage. La première comprend les incidents sans influence sur l'action; la seconde, ceux qui influent sur l'action, sans lui être rigoureusement nécessaires; la troisième, ceux qui lui sont indispensables, mais aussi que l'on y dirait attirés et retenus par une sorte de convenance avec le sujet.

Je rangerais dans la première espèce les fureurs d'Oreste, dans la tragédie de ce nom, le songe du cocher de Rhésus, la prophétie de Cassandre d'Eschyle, et d'autres signes de l'avenir, répandus en assez grand nombre dans le théâtre grec, et sans influence sur la conduite des personnages ni sur la marche des événements, auxquels ils servent seulement d'avant-coureurs. En effet, retranchez ces incidents de l'action, elle n'en subsistera pas moins en entier. On ne peut donc les accuser de l'intervertir. Mais alors l'accusation change de nature: s'ils ne contribuent en rien à l'action, pourra-t-on nous dire, ils la surchargent, et par conséquent ils doivent en être rejetés; car, selon Aristote, tout ce qui peut être dans un tout ou n'y être pas, sans qu'il y pa-

raisse, n'est pas partie de ce tout (1). Partie intégrante, cela est évident. Mais ne peut-on rien faire entrer dans un tout, hors le strict nécessaire? Aristote ne pousse pas la rigueur jusque-là; il passe à la tragédie quelques épisodes, à la condition qu'ils seront liés au sujet d'une façon vraisemblable, et assez restreints dans leur nombre, leur étendue, leur importance, pour ne pas constituer autant d'actions différentes, et transformer par là le drame en une épopée (2). Telle est du moins l'explication donnée par Corneille du sentiment d'Aristote : « Il blâme fort, dit-il, les épisodes détachés (3). » Sur quoi Voltaire ajoute : « Un épisode inutile à la pièce est toujours mauvais, et, en aucun genre, ce qui est hors-d'œuvre ne peut plaire ni aux yeux, ni aux oreilles, ni à l'esprit. » Cet arrêt, suggéré au commentateur par l'épisode insipide de l'amour de l'enfant dans le *Cid*, est sévère assurément, car il est d'aimables défauts. Cependant, nous y souscrivons volontiers pour les incidents, si l'on nous permet de ne pas regarder comme complètement inutile à la pièce, et comme un pur hors-d'œuvre, ce qui sert à l'orner, et ce qui s'y ajoute sans effort et sans aucune attache visible. Ainsi la prophétie de Cassandre, dans *Agamemnon*, ne détermine ni la mort d'Agamemnon ni la sienne; elle ne les accélère pas d'une seconde, mais elle en procède directement, à la ma-

(1) *Poet.* VIII, 3.

(2) *Poet.* IX, 5; XVIII, 4.

(3) *Corn.*, I^{er} disc. sur la poésie dramatique.

nière des prophéties, qui procèdent de l'avenir; elle s'y rapporte tout entière; et, enfin, elle en est suivie immédiatement, comme l'éclair est suivi de la foudre. En faut-il davantage pour légitimer cette admirable scène, le modèle le plus parfait, selon moi, de ces incidents indifférents à l'action, mais probables et fondés en raison? Si nous voulons, au contraire, un exemple d'un incident fortuit, et condamnable au moins sous ce rapport, Euripide nous le fournit fort à propos dans la scène correspondante des Troyennes. Quel événement si pressant agite sa Cassandre? d'où lui viennent tout à coup ces transports prophétiques? et à quoi bon ce déluge d'oracles dont nous ne sommes pas destinés à voir l'accomplissement?

A la deuxième espèce d'incidents appartiennent les prédictions de Tirésias dans *Antigone*, et celle de Calchas dans *Ajax*; l'apparition de Minerve dans *Rhésus*, d'Hébé et d'Hercule dans les *Héraclides*; l'ombre de Clytemnestre dans les *Euménides*, et, dans les *Perses*, si l'on peut citer les *Perses* à propos d'action, celle de Darius. Tous ces personnages, en effet, ont part à l'action; mais elle se fût aisément passée de leur concours. Les *Euménides* pouvaient se réveiller autrement qu'aux cris de Clytemnestre; Iolaüs, devoir uniquement à la vitesse de ses courriers et à la vigueur de son bras sa victoire sur Eurysthée; Diomède et Ulysse, apprendre de Dolon, avec le mot d'ordre, l'arrivée de Rhésus et la position de sa tente. L'emploi du merveilleux, dans ces occasions, est donc évidemment désintéressé. L'on

en peut dire autant des incidents de la première espèce. Rien n'obligeait les tragiques à se servir ni des uns ni des autres. Libres de s'en abstenir ou de les remplacer par des moyens simples et naturels, ils y ont eu recours dans une pensée d'art, et les ont préférés à tout le reste, apparemment parce qu'ils ne voyaient rien de plus propre à embellir leurs ouvrages. Se seraient-ils trompés? ou ces incidents, dont on a pu abuser contre l'art, ne sont-ils pas aussi quelquefois le fruit de ses plus heureuses combinaisons? et plusieurs de ces scènes ne sont-elles pas encore pour nous, malgré leur évidente fausseté, les endroits les plus attrayants et les plus pathétiques du théâtre grec? La réponse à cette question se trouve dans les jugements que nous avons déjà portés, en diverses circonstances, de chacun de ces incidents, à l'exception de l'apparition de Minerve à Ulysse et à Diomède, sur laquelle nous aurons occasion de revenir un peu plus bas.

Les incidents de la troisième espèce sont excessivement rares, et je n'en sache même pas de parfait, hormis celui d'Ion, échappant au poison par une rencontre également imprévue et naturelle. J'ai loué ailleurs Euripide d'avoir mis simplement en récit la disparition d'Hélène au moment où Oreste allait l'égorger; mais, même sous cette forme modeste, elle ne laisse pas d'étonner. La disparition de son fantôme, dans la pièce qui porte son nom, pourrait aussi paraître singulière, si l'extravagance du sujet n'effaçait celle de l'incident. Le Prométhée abonde en incidents fort bien assortis au fond par leur mer-

veilleux , mais réunis entre eux par un lien trop faible pour constituer ou suivre une action. Ceux des Bacchantes , aussi bien appropriés au genre du poëme , ont de plus le mérite d'être mieux fondus dans l'action. Mais où les incidents merveilleux seraient-ils à leur place , si ce n'est dans de pareils sujets ?

On peut hardiment placer en dehors de ces trois classes privilégiées d'incidents merveilleux , et abandonner par conséquent à la justice d'Aristote , celui d'Iris conduisant Lyssa dans les foyers d'Hercule (1). Je ne sais même si l'on doit voir un incident plutôt qu'un second prologue , dans un coup de théâtre qui non-seulement suspend l'action commencée , mais en commence une nouvelle. Quoi qu'il en soit , cette scène suffirait presque , par l'énormité de ses défauts , à justifier l'arrêt d'Aristote. La sévérité de cet arrêt me paraît pourtant avoir une autre cause. Aristote divise l'action en deux parties , le nœud et le dénouement (2). Mais la première , de peu d'importance chez les anciens , à cause de la simplicité de l'intrigue , ne le retient guère ; il court au dénouement , il s'y arrête avec complaisance , et , tandis que , frappé de son prix , il s'empresse de l'enlever aux machines d'Euripide , il lui échappe de dire en général : ἀλογον μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν (3) ; sen-

(1) *Herc. F.*, 822.

(2) *Poet.* XVIII, 1.

(3) *Poet.* xv, 7. Le dénouement , dit aussi Voltaire (*Comment. sur Corn.*) , doit être , s'il se peut , la plus belle situation de la pièce.

tence outrée par rapport à l'intérieur de la fable, nous l'avons vu ; outrée aussi par rapport au dénouement, nous allons essayer de le démontrer.

CHAPITRE VIII.

Suite de la même question. — Du merveilleux dans le dénouement, d'après Aristote et les tragiques.

Nous avons répété assez de fois le texte d'Aristote sur la nécessité de tirer le merveilleux du fond même du sujet, pour le supposer gravé dans les mémoires les plus rebelles ; cependant ceux qui pourraient l'avoir oublié, le retrouveront avec quelques développements dans ces paroles de Corneille :
 « Dans le dénouement, je trouve deux choses à éviter : le simple changement de volonté et la machine. Il n'y a pas grand artifice à finir un poëme, quand celui qui a fait obstacle au dessein des premiers acteurs, durant quatre actes, s'en désiste au cinquième sans aucun événement notable qui l'y oblige..... La machine n'a pas plus d'adresse, quand elle ne sert qu'à faire descendre un dieu pour accommoder toutes choses, sur le point que les acteurs ne savent plus comment les terminer. C'est ainsi qu'Apollon agit dans Oreste, etc. » Ici, Corneille attaquant le dénouement de cette pièce par les mêmes raisons que nous avons déjà exposées

nous-mêmes, j'arrive droit à sa conclusion : « Cette « sorte de machine, dit-il, est entièrement hors de « propos, n'ayant aucun fondement sur le reste de « la pièce, et fait un dénouement vicieux (1). » Nous en dirons autant, pour notre part, de l'apparition de la muse dans Rhésus, de Diane dans Hippolyte, des Dioscures dans Hélène, de Minerve dans Iphigénie en Tauride. Il semblerait que, sur le point de dénouer ces tragédies, Euripide, embarrassé d'une partie de ses personnages, les ait laissés à la charge du ciel. Aux dieux de les sauver de la mort ou de l'infamie ! A leur main toute-puissante de les retirer de l'abîme où la sienne n'a su que les pousser ! Encore pourrait-on alléguer, à l'égard de Rhésus, les liens du sang, et, en faveur d'Hippolyte, ce que Diane devait au martyr de son culte. Mais les Dioscures et Minerve, pour qu'on ne les croie pas descendus du ciel afin de sauver des esclaves grecs ou la sœur d'un prince barbare, n'ont d'autres ressources que de s'adresser à des absents. Cet usage immodéré et impertinent de la machine n'était pas propre certainement à prévenir Aristote en sa faveur. Cependant il s'est trop pressé de conclure à son exclusion définitive du dénouement, comme si aucun sujet n'en comportait l'emploi à cette place. Le théâtre des Grecs fournit quelques exemples du contraire. J'oserai placer en première ligne le dénouement de Médée, auquel Aristote a eu la malheureuse idée de s'attaquer parmi tant d'autres plus di-

(1) 3^e discours.

gnes de sa censure. Corneille trouvait à l'enlèvement de cette magicienne un fondement suffisant dans son art et les merveilles qu'on en rapporte dans l'intérieur du poëme (1) ; et les subtilités de Dacier et de Batteux, reprochant à Médée *d'emprunter son char au Soleil, au lieu de fuir par son art magique* (2), prouvent seulement leur respect superstitieux pour *le mattre*. La Harpe déclare le dénouement de Philoctète très-bien amené, nécessaire et heureux. Ces éloges conviennent encore mieux à la fin d'Oedipe à Colone, dont nous avons signalé plus haut les beautés de toute sorte. Enfin, l'apparition de Bacchus sous ses traits véritables est le couronnement obligé des Bacchantes.

Aussi Horace se montre-t-il plus large à l'égard du merveilleux, au point que l'importance des événements lui semble une excuse légitime :

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus (3).

Marmontel n'en exige pas davantage : « Aux
« moyens naturels d'amener le dénouement se joint,
« dit-il, la machine ou le merveilleux, ressource
« dont il ne faut pas abuser, mais qu'on ne doit pas
« s'interdire. Le merveilleux peut avoir sa vraisem-
« blance dans les mœurs de la pièce et dans la dis-
« position des esprits. Il faut que le spectateur, en-
« levé par la grandeur du sujet, attende et souhaite

(1) 3^e discours.

(2) *Remarq. sur la Poétiq. d'Aristote.*

(3) *A. P.* 191.

« l'entremise des dieux dans des périls ou des mal-
 « heurs qui méritent leur assistance... Ainsi tout sujet
 « tragique n'est pas susceptible de merveilleux ; il
 « n'y a que ceux dont la religion est la base et dont
 « l'intérêt tient, pour ainsi dire, au ciel et à la terre,
 « qui comportent ce moyen (1). »

Mais on a beau reculer les bornes du merveilleux, on est sûr de les trouver toujours outrepassées par Euripide. Ainsi le premier effet du précepte d'Horace, malgré sa latitude, est de signaler à notre attention le vice du dénouement d'Électre, d'Andromaque et des Suppliantes, où l'entremise des dieux est superflue, et où la grandeur de l'événement ne répond pas à celle des agents.

En recevant à un prix quelconque le merveilleux au dénouement, d'où le bannissait Aristote, Horace fit faire un pas immense à la critique ; mais la condition qu'il met à sa rentrée est-elle suffisante ? Elle pouvait l'être pour les anciens ; mais pour nous, elle ne l'est pas assurément, après la révolution qui s'est opérée dans la tragédie, et qui en a changé les ressorts, et déplacé l'intérêt. La tragédie a, de tout temps, offert aux hommes le même spectacle, celui des grandes vicissitudes des choses humaines ; on a toujours vu ses héros, tantôt s'élever par enchantement du néant ou du dernier degré de la misère au comble des grandeurs et de la prospérité ; tantôt, par une catastrophe terrible et touchante, tomber du faite du bonheur dans un abîme de calamités.

(1) *Élém., Dénoûment.*

Mais, chez les Grecs, la cause de ces péripéties est le plus souvent indépendante des personnages, antérieure à l'action même, ou supposée en dehors : le Destin ou les dieux y président seuls : ce sont les seuls acteurs véritables de leur scène. S'ils ne s'y montrent pas toujours face à face au spectateur, ils l'avertissent continuellement de leur invisible présence par des effets sensibles; les personnages visibles n'y paraissent au contraire que comme leurs instruments, ou leurs jouets. Passifs, s'ils se résignent à leur destinée, et s'embarrassant d'autant plus dans les réseaux inextricables de la nécessité, qu'ils font plus d'efforts pour en sortir; de toute façon, leurs mouvements sont paralysés; les élans de leur cœur, comprimés; l'essor de leur génie, contenu. En un mot, l'action continuelle et irrésistible des êtres surnaturels laisse peu de place dans la tragédie antique au développement des caractères et aux combats des passions, et lui permet, selon la remarque d'Aristote, de se passer de mœurs (1). C'est tout l'opposé dans la tragédie moderne. Les mœurs sont le fondement de l'action, et ce que l'on veut voir sur la scène, ce ne sont plus des choses, mais des hommes, aux prises avec leurs semblables, aux prises surtout avec eux-mêmes. Les passions en ont fait leur arène; leurs combats ont pris la place des jeux de la Fortune, et le choc des incidents ne balance pas dans l'esprit du spectateur celui des intérêts contraires des divers acteurs, ou des pen-

(1) *Poët.* VI, 7.

chants bons ou mauvais du même individu. Les personnages, livrés à eux-mêmes et placés, comme Hercule, entre le vice et la vertu, sont les artisans de leur malheur ou de leur félicité. Le poète peut bien encore, sans doute, éprouver leur constance par des revers fortuits; il peut tenter leur vertu, déranger leurs plans, traverser leurs entreprises, mais seulement pour leur donner lieu de déployer les ressources de leur esprit, la générosité de leurs sentiments, l'énergie de leur caractère. Attenter à leur liberté; faire une violence ouverte à leur cœur, à leur raison; les rendre, soit malgré eux, soit même sans eux, vertueux, sages ou pervers, ce serait nous révolter dans un cas, et nous affadir dans l'autre. Ce respect nouveau pour l'indépendance et le libre arbitre des personnages, cet intérêt unique que nous prenons au jeu des passions et au plein exercice des facultés humaines, influe nécessairement beaucoup sur notre manière d'apprécier le merveilleux. Lessing me semble en avoir parfaitement déduit les conséquences à propos de la brusque conversion de Clorinde, dans une pièce allemande imitée du Tasse : « Quelque convaincus que nous
 « puissions être des opérations immédiates de la
 « grâce, elles ne sauraient nous plaire que très-
 « médiocrement au théâtre, où tout ce qui tient au
 « caractère des personnages doit provenir des causes
 « les plus naturelles. Là, nous ne souffrons de pro-
 « diges que dans le monde physique; dans le monde
 « moral, les choses doivent suivre leur cours ordi-
 « naire, parce que le théâtre doit être l'école du

« monde moral. Il ne doit pas se prendre une réso-
 « lution sur la scène, ni s'y faire de changement dans
 « les moindres pensées ni dans les moindres senti-
 « ments d'un personnage, sans que les raisons en
 « aient été mûrement pesées et balancées d'après le
 « caractère attribué au personnage en commençant;
 « et aucune de ces raisons ne doit avoir plus d'effet
 « qu'il ne lui appartient rigoureusement. Le poète
 « peut posséder l'art de nous faire illusion sur des
 « défauts de ce genre par des beautés de détail; mais
 « il ne nous trompe qu'une fois, et, sitôt que notre
 « admiration est refroidie, nous lui retirons le suf-
 « frage que nous nous sommes laissé surprendre (1).»
 C'est là précisément ce que nous ferions à l'égard
 du dénouement de Philoctète, si les lois de la criti-
 que pouvaient avoir, plus que les autres, un effet
 rétroactif. Tiré du fonds du sujet et vraisemblable,
 nous n'avons pas hésité à lui donner notre suffrage,
 mais au nom de la Grèce seulement, et pour juger
 d'après son esprit les productions de son théâtre.
 Plus exclusifs, nous lui retirerions ce suffrage, et
 nous le donnerions de préférence à ce dénouement
 de Médée condamné par Aristote. Le char de la ma-
 gicienne la tire sans grande finesse, il est vrai, d'une
 situation critique, mais dont l'intérêt est tout à fait
 secondaire pour nous. Il ne dérobe, du reste, à notre
 curiosité de psychologues aucun trait de son carac-
 tère, aucun mouvement, aucun effet de la passion.
 Ses adieux mêmes à la terre et à son perfide époux sont

(1) *Dramaturg.*, 2^e article.

une dernière et éclatante manifestation de son génie vindicatif, et de la profondeur de ses ressentiments, extrêmes comme son amour; c'est, avec le triomphe de la magie, celui de la haine et de la vengeance. Mais l'intervention d'Hercule produit brusquement dans les résolutions de Philoctète une résolution qui nous aurait bien plus touchés, si elle eût été le fruit lentement mûri et longtemps désiré de la reconnaissance ou de la persuasion. Avec quelle émotion nous l'eussions vu enfin pardonner à l'ami du généreux Néoptolème! Quel plaisir surtout de suivre, dans le discours d'Ulysse, le pouvoir et l'effet progressif d'une éloquence insinuante, et dans l'âme de son farouche auditeur, les dégradations infinies, les nuances opposées de deux sentiments contraires dont l'un décline et pâlit, en face de l'autre qu'on voit poindre, s'épanouir et rayonner! Une pareille scène faisait du Philoctète un chef-d'œuvre achevé, et elle n'excédait pas les forces de Sophocle; car on en trouve déjà une de ce genre dans son Ajax, où Ulysse calme l'emportement d'Agamemnon, et ravit l'admiration de Teucer, jusque-là son détracteur et son ennemi. Mais la haine de Philoctète, plus âpre encore et plus invétérée, offrait au sage roi d'Ithaque la matière d'un plus beau triomphe. C'eût été véritablement alors le cas de nous écrier :

Ὅστις σ', Ὀδυσσεῦ, μὴ λέγει γνώμη σοφὸν

Φῦναι, τοιοῦτον ὄντα, μῶρός ἐστ' ἀνὴρ (1).

Le lustre que Sophocle eût ajouté au rôle d'Ulysse

(1) *Ajax*, v. 1374.

par cette victoire, il ne l'eût pas enlevé à celui de son personnage principal. Le caractère de ce dernier ne nous aurait point paru se démentir, parce qu'il aurait cédé à la raison; mais lui-même nous en aurait semblé plus sage, plus magnanime, plus digne de notre intérêt. Car il est un point où la fermeté dégénère en un entêtement méprisable; je dirais presque ici, en une noire ingratitude. Fénelon l'a bien senti. S'il s'est cru le droit de transporter dans une épopée une machine soufferte sur la scène, et que son Philoctète ne se rende pareillement qu'à l'autorité d'Hercule, il s'en reprend comme d'une faute devant Télémaque: « En ce moment, dit-il, je sentis
 « mon cœur partagé : j'étais touché de la naïveté de
 « Néoptolème et de la bonne foi avec laquelle il
 « m'avait rendu mon arc; mais je ne pouvais me ré-
 « soudre à voir encore le jour, s'il me fallait céder à
 « Ulysse, et une *mauvaise honte* me tenait en suspens.
 « Me verra-t-on, me disais-je en moi-même, avec
 « Ulysse et les Atrides? Que dira-t-on de moi (1)? »
 Comment après cela, La Harpe, un critique si fin, un si bon connaisseur en ces matières surtout, a-t-il pu conserver, dans son imitation du Philoctète, le dénouement du poëte grec, sous le prétexte de sa nécessité, comme si toute la question était là pour le public français? Il le fit pourtant avec succès, s'il faut l'en croire. Mais cela prouverait seulement qu'il avait à faire par bonheur à un parterre de savants, qui ne jugeaient de cette œuvre classique que par

(1) *Télémaq.*, xii.

leurs souvenirs, et à qui il pouvait crier de sa loge, comme Voltaire à la représentation d'Oreste : « Courage, braves Athéniens, applaudissez; c'est du Sophocle tout pur. »

C'est ici le lieu de revenir à cet incident du Rhésus pour lequel nous n'avons pas jugé à propos d'anticiper sur ce développement. Je veux parler de l'assistance que Minerve prête à Ulysse et à Diomède. J'ai déjà condamné cet incident au nom de la morale, à cause du mensonge de la déesse à Pâris; je ferai de plus observer ici qu'il laisse sans emploi la prudence d'Ulysse et le courage de Diomède, en sorte que l'on peut dire avec la muse :

.... Τοῦδ' Ἀθήνα παντὸς αἰτία μόρου,
Οὐδὲν δ' Ὀδυσσεὺς οὐδ' ὁ Τυδείδης τόκος
ἔδρασε δράσας (1).....

Or, partout où s'appliquent ces vers, c'est-à-dire, toutes les fois que le merveilleux chasse l'homme de la scène, qu'il fait ombre aux personnages, qu'il les dispense ou les empêche d'agir, nous ne saurions le souffrir sur nos théâtres. Les Grecs étaient loin de tenir un aussi grand compte de la personnalité humaine. Ils l'ont prouvé par leur théâtre; ils l'ont encore plus prouvé par leurs poèmes épiques, et surtout par l'Iliade, où les dieux ont le mérite des plus beaux faits d'armes, sans excepter la victoire d'Achille sur Hector. On ne saurait nier que, sous ce rapport, la supériorité ne soit du côté des modernes avec les

(1) *Rhés.*, 938.

difficultés de l'exécution; mais il ne serait pas juste de faire porter aux tragiques grecs seuls le poids d'une erreur commune à toute l'antiquité.

CHAPITRE IX.

Suite de la même question. — De la machine, au point de vue de l'art; observations générales sur le silence des poétiques à cet égard, et sur la question considérée en elle-même.

Jusqu'ici nos observations concernaient le merveilleux en général et sous toutes ses formes : le merveilleux en action ou à machine, l'un ne va guère sans l'autre, prête, du côté de l'art, à un reproche sérieux et digne d'un examen particulier : celui de produire la pitié, la terreur ou l'admiration par des moyens grossiers et peu propres à la tragédie, s'ils ne lui sont pas complètement étrangers. Ce défaut n'a pas échappé à Aristote; mais, suivant son habitude de s'en tenir pour tout aux observations les plus générales, il n'a pas en cela distingué le merveilleux des autres objets dont la représentation affecte les sens : « On peut, dit-il, produire la terreur et la pitié « par le spectacle, ou le tirer du fond même du « sujet. Cette seconde manière est préférable à la première, et marque plus de génie dans le poète; car « il faut que la fable soit tellement composée, qu'en « fermant les yeux, et à en juger seulement par l'oreille, on frissonne, on soit attendri sur ce qui se « fait : c'est ce qu'on éprouve dans OEdipe. Pour

« produire cet effet par le spectacle, il faut moins
 « d'art, et c'est en grande partie l'affaire du cho-
 « rége (1). » Ici Aristote, remarquons-le, en com-
 parant ensemble ces deux sources d'émotions, se
 contente de mettre l'une au-dessous de l'autre, ἀτεχνό-
 τερον. Ce passage en corrige heureusement un précé-
 dent, où, tout en reconnaissant le pouvoir prodi-
 gieux du spectacle sur l'âme, il en déclare les effets
 complètement dépourvus d'art, et absolument étran-
 gers à l'objet de ses études : « ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν,
 « ἀτεχνώτατον δὲ, καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς. Car,
 « ajoute-t-il, la tragédie subsiste sans la représentation
 « et le jeu des acteurs. Ces deux choses sont plus spé-
 « cialement du ressort des ordonnateurs du théâtre que
 « de celui des poètes (2). » Mais alors pourquoi compter
 la représentation parmi les parties de la tragédie ? Com-
 ment subsistera-t-elle en entier sans ce qui la distingue
 proprement des autres genres ? Qui ne sait par expé-
 rience combien la pièce la plus aisée à monter perd
 à la lecture ? Si, de votre propre aveu, le spectacle
 agit si puissamment sur l'âme, vous ne défendrez
 pas au poète de s'en aider dans de certaines limites.
 Ces limites, qui les déterminera ? Le machiniste, le
 chorége, auxquels vous nous renvoyez pour cette
 partie ? ou une bonne poétique, où seraient réglés
 les rapports de la tragédie avec les arts subsidiaires
 dont elle ne saurait se passer ?

Ce silence d'Aristote est d'autant plus fâcheux,

(1) *Poet.* xiv, 1.

(2) *Poet.* vi, 11.

que, par un excès de modestie, Corneille s'est défendu d'en dire plus à ce sujet qu'Aristote ne lui en avait appris (1). Encore n'en dit-il pas autant : car au moins Aristote, après avoir écarté cette matière, y revient accidentellement, et ses considérations sur les sources de la terreur et de la pitié renferment le conseil implicite de ne s'adresser jamais exclusivement aux yeux du spectateur par l'appareil extérieur du spectacle, mais de captiver aussi son oreille par la composition intérieure de la fable. Or, pour combler la lacune dont il nous menaçait dans le principe, il suffit presque d'étendre cette donnée, et d'en déduire toutes les conséquences.

Nous commencerons toutefois par y ajouter une réflexion importante. On aurait grand tort de se figurer toujours la machine comme un moyen d'action vulgaire, d'une légitimité douteuse, et tout au plus digne, après avoir fait l'admiration de la multitude, de trouver grâce devant les honnêtes gens. L'idée seule peut en être neuve et grande, le prestige de la situation, effacer celui du spectacle, et le poète, faire oublier le machiniste et ses rouages. Il en est en ceci de la Tragedie comme de l'Épopée. Dans ce dernier genre aussi, la médiocrité s'est souvent emparée du merveilleux, pour produire avec de grands moyens de petits effets, et l'on n'en trouve pas moins d'originalité ni de mérite aux apparitions de la Patrie à César (2), d'Adamastor à Gama (3), etc. De même

(1) Corn., 1^{er} disc. sur la poésie dramatique.

(2) *Pharsal.* 1, 183.

(3) *Lusiad.*, v.

la scène de Clytemnestre arrachant les Furies de leur sommeil me semble prouver à elle seule, contre tant d'exemples opposés d'Euripide, que l'emploi de la machine est quelquefois un chef-d'œuvre d'invention et un trait de génie.

Ces cas sont rares, il est vrai; mais il en est beaucoup d'autres où, s'il n'est pas un coup de l'art, il n'en est pas non plus une violation; où, sans coûter de grands efforts d'imagination à l'auteur, il lui vaut cependant de légitimes applaudissements. En un mot, le poète peut, sans déroger, donner quelque chose au spectacle. Seulement il devra prendre garde que l'appareil extérieur de son merveilleux ne frappe le spectateur à l'exclusion ou au delà de tout le reste. Voilà tout ce que réclament de sa délicatesse, et la dignité de son art, et ce précepte d'Aristote, de donner à la fable un intérêt, un pathétique qui lui soit propre et qui se passe de la vue. Or, il y a un moyen bien simple de s'assurer si l'auteur s'est conformé à cette loi; c'est, comme nous en avertit encore Aristote, de fermer les yeux et de prêter l'oreille. Sommes-nous encore après cela pénétrés de terreur, de pitié ou d'admiration; alors, n'en doutons pas, le poète a rempli son office. Il a d'abord, il est vrai, fortement ébranlé nos sens par l'aspect d'un prodige nouveau : c'étaient des furies armées de leurs serpents et de leurs brandons, des dieux, des héros d'une majesté inconnue, des ombres lamentables. Les difficultés de ce début étaient loin, certes, d'en égaler l'éclat; mais, en revanche, il imposait à l'auteur de grandes obligations. Car, après avoir

excité si vivement l'attente du public, il s'agit d'y répondre; ces êtres extraordinaires, dont on lui a fait admirer les formes imposantes, demandent des intelligences, des âmes, des caractères proportionnés; ils ne veulent rien de l'homme, ni les actes, ni le langage, ni les sentiments. Si le poète a su satisfaire à toutes les exigences de ces grandes natures, et animer ces belles images du souffle divin de la muse tragique, il a surmonté les plus hautes difficultés de l'art; il a fait plus que de lui payer sa dette, et on ne peut l'accuser d'avoir substitué à ses ressorts subtils ceux d'un mécanisme grossier. Il aurait pu s'abstenir entièrement de ces derniers, mais je ne sais s'il n'a pas mieux mérité du public en les faisant concourir dans une juste mesure à son divertissement :

..... Alterius sic

Altera poscit opem res, et conjurat amice (1).

Il est donc du devoir de la critique, avant de condamner ou d'admettre une machine, de constater si le poète a su maintenir constamment l'équilibre entre ses effets et ceux qu'il n'a puisés que dans son génie, comme il est tout ensemble du devoir et de l'intérêt du poète, avant de mettre aucune machine en usage, d'en mesurer la force aux ressources de son esprit, afin d'éviter une comparaison injurieuse. En effet, quoi qu'il présente aux regards du spectateur, il est sûr de produire dans son âme une im-

(1) Hor. *A. P.*, 410.

pression vive, soudaine et rapide, mais par là même fugitive, et sur laquelle il ne pourrait le laisser sans trahir son impuissance du premier coup. D'un autre côté, après avoir stimulé sa curiosité et irrité sa sensibilité par des plaisirs si piquants, il ne doit plus se flatter de le trouver accessible à des émotions tempérées, ni à des beautés ordinaires. Eschyle ne s'aventurait donc pas médiocrement en représentant ses Furies sous des traits si redoutables. Car, s'il n'avait réussi à entretenir par leurs chants la terreur inouïe que fit naître d'abord leur aspect, il aurait vu certainement, à sa grande confusion, les Athéniens, revenus de leur étonnement, passer de la peur à un rire insultant.

Cette hardiesse ne le servit pas toujours aussi bien, et en s'abandonnant à tous les caprices de son imagination hasardeuse, il aboutit plus d'une fois au monstrueux. Nous en avons déjà rapporté plus haut quelques exemples. Dacier y joint le personnage de la *bonne Io* (1). Très-bonne en effet, si, comme il le suppose, elle paraissait sur la scène en génisse de la tête aux pieds! Mais le poète faisant seulement mention des cornes de son front, il est à présumer qu'il n'avait pas étendu cette métamorphose grotesque au reste de sa personne. Quant à Euripide, il n'a pas craint de conserver à la postérité dans les chants du chœur l'image de Lyssa sur son char flanqué de mille serpents (2), et

(1) *Remarq. sur la Poétiq. d'Aristote.*

(2) *Herc. F.*, v. 880.

l'on peut dire d'elle sûrement, d'après son portrait :

Monstrum horrendum, informe, ingens (1)

Or le monstrueux n'est pas, comme le merveilleux, une manière d'orner, d'agrandir la nature, d'exagérer ses forces, d'étendre son règne, en s'y renfermant; c'est au contraire le renversement de ses lois, de son ordre, de son économie. C'est pourquoi l'art, qui consiste à imiter la nature, ne saurait jamais s'en accommoder, et rebute toutes ses inventions par cette sentence d'Aristote, aussi juste que sévère : « Pour ceux qui, par le spectacle, cherchent à produire, non pas la terreur, mais seulement l'impression qui naît de la vue de quelque monstre, ils ne sont plus du tout dans le genre; car il ne faut pas demander à la Tragédie toutes sortes d'émotions, mais seulement celles qui lui sont propres (2). »

(1) *Æn.* III, 658.

(2) Aristot. *Poët.*, XIV, 1.

CONCLUSION.

Là se bornent nos études sur le Merveilleux ; je n'ose dire, notre sujet : car il est de la nature de tout sujet de s'étendre ou de se rétrécir à proportion des lumières et de l'esprit de celui qui le traite. Comme nous l'avons annoncé, la pratique des tragiques grecs s'est trouvée souvent contredire les préceptes d'Aristote. Mais l'on a pu reconnaître aussi que cette contradiction provenait en grande partie de l'avance considérable que le génie d'Aristote lui donnait sur son siècle et sur son pays. Il ne voulut pas faire une poétique pour le passé, ou pour ce qu'il regardait déjà comme tel ; mais il ne prétendait pas non plus, en interdisant aux poètes à venir certaines ressources dont leurs devanciers avaient fait usage, blâmer ceux-ci de s'en être servis. Il lui suffisait d'apprendre à la postérité ce qu'elle en devait penser, et ce qu'il en avait pensé lui-même le premier dans son temps, en homme qui, dans les choses d'art et de goût, n'était d'aucun temps ni d'aucune nation. Les tragiques auraient pu être aussi grands philosophes que lui intérieurement, et craindre de l'être plus dans leurs œuvres que ne l'étaient leurs auditeurs et leurs juges. Ils auraient pu concevoir avant lui un système de tragédie fondé uniquement sur la raison et la nature, et croire que le moment de l'appliquer n'était pas encore venu. Admirons donc la doctrine d'Aristote, et faisons-en notre profit ; mais n'oublions pas

les nécessités de leur position , et n'allons pas les
 juger d'après des règles établies après eux , et pour
 d'autres que pour eux. Autrement on serait en droit
 de nous répondre à peu près comme à ceux qui re-
 quéreraient l'Académie de condamner le Cid au nom
 d'Aristote : « S'il est vrai que la satisfaction des spec-
 « tateurs soit la fin que se proposent les spectacles,
 « et que les maîtres mêmes de l'art aient quelquefois
 « appelé de César au peuple, le merveilleux des poètes
 « grecs ayant plu aussi bien que vos pièces les plus
 « raisonnables, ne serait-il point vrai qu'il a obtenu
 « la fin de la représentation, et qu'il est arrivé à son
 « but, encore que ce ne soit pas par le chemin d'A-
 « ristote, ni par les adresses de sa poétique? Mais
 « vous dites qu'il a ébloui les yeux du monde, et
 « vous l'accusez de charme et d'enchantement.
 « — Si la magie était une chose permise, ce serait une
 « chose excellente : ce serait, à vrai dire, une belle chose
 « de pouvoir faire des prodiges innocemment, de faire
 « voir le soleil quand il fait nuit, d'apprêter des festins
 « sans viandes ni officiers, de changer en pistoles les
 « feuilles de chêne, et le verre en diamants..... Ainsi,
 « vous l'emportez dans le cabinet, et les poètes grecs
 « ont gagné au théâtre. S'ils sont coupables, c'est d'un
 « crime qui a eu récompense; s'ils sont punis, ce
 « sera après avoir triomphé; s'il faut que Platon les
 « bannisse de sa république, il faut qu'il les cou-
 « ronne de fleurs en les bannissant, et ne les traite
 « point plus mal qu'il n'a traité autrefois Homère.
 « Si Aristote trouve quelque chose à désirer en leur
 « conduite, il doit les laisser jouir de leur bonne

(196)

« fortune, et ne pas condamner un dessein que le
« succès a justifié (1). »

(1) Extrait de la lettre de Balzac à Scudéri sur le *Cid*.

Vu et lu,

A Paris, en Sorbonne, le 25 avril 1846,
Par le doyen de la Faculté des Lettres de Paris,

J.-VICT. LE CLERC.



Permis d'imprimer,

L'inspecteur général de l'Université,
Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

ROUSSELLE.

TABLE.

	Pages.
EXPOSITION ET DIVISION DU SUJET.....	3

PREMIÈRE PARTIE.

<i>Considérations historiques sur le merveilleux chez les Grecs, et particulièrement dans la tragédie. —</i> CHAPITRE I. —	
1. Crédulité et superstitions des Grecs. — II. Confusion, dans leur littérature, de l'histoire positive et de l'histoire merveilleuse.....	7
CHAPITRE II. — I. Que la tragédie était liée au merveilleux par son origine. — II. Convenance du merveilleux avec le genre des personnages de la tragédie, avec leur histoire, et avec l'état matériel du théâtre.....	20
CHAPITRE III. — I. Goût des Grecs pour le merveilleux dans la tragédie. — II. Effet du merveilleux de la tragédie sur leurs esprits. — III. Que le merveilleux présidait à la naissance et à la vie des poètes.....	30
CHAPITRE IV. — I. Des trois phases du merveilleux dans la tragédie grecque. — II. Dans laquelle de ses trois phases, le merveilleux de la tragédie grecque produit le plus d'effet sur nous.....	39

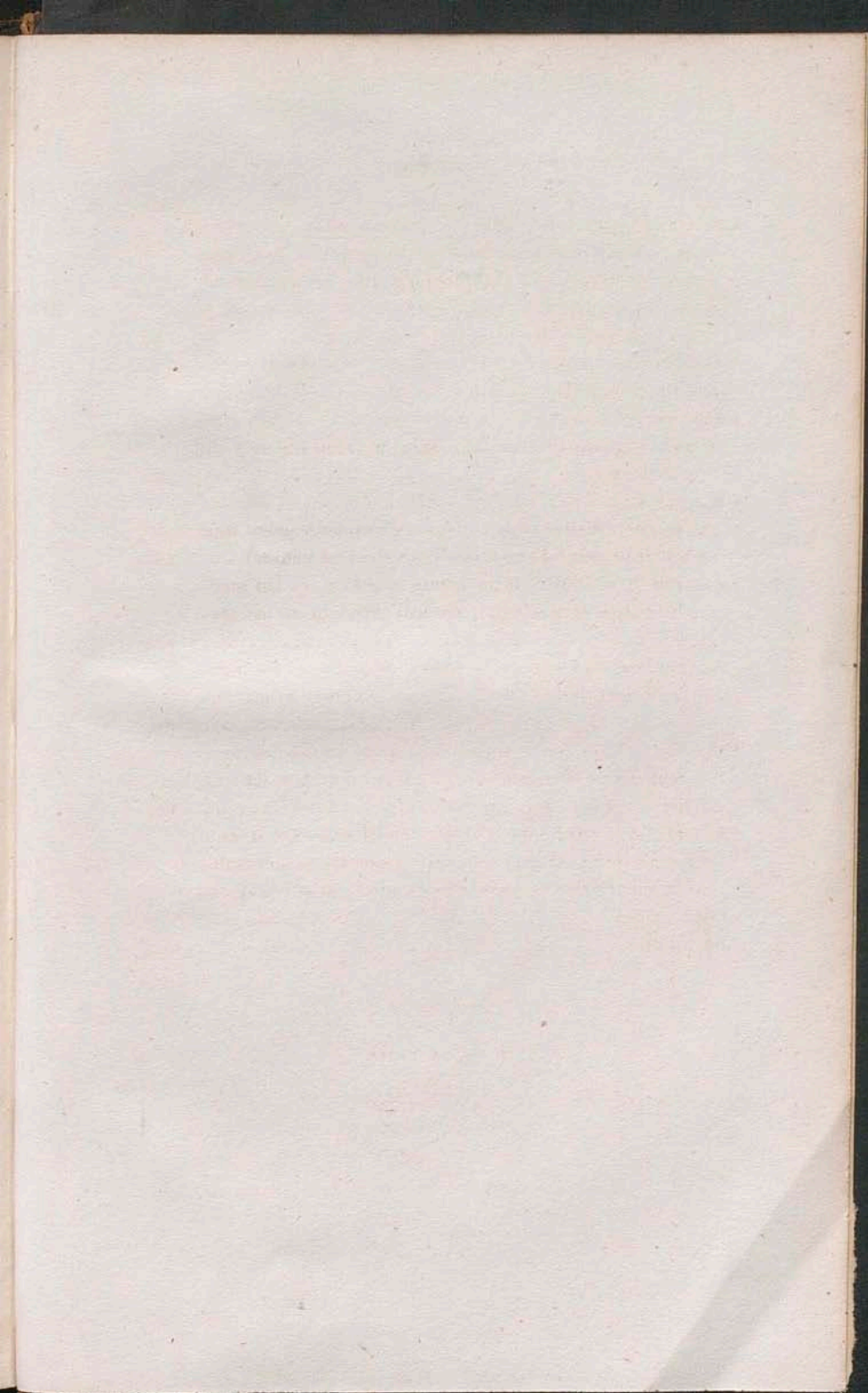
SECONDE PARTIE.

<i>Examen comparé de la doctrine d'Aristote sur le merveilleux, et de son emploi par les Tragiques Grecs. —</i> CHAPITRE I. —	
Exposition de la doctrine d'Aristote sur le merveilleux; qu'il l'exclut de la tragédie comme contraire à la vraisemblance et préjudiciable à l'art: d'où naît une double question, l'une de vraisemblance et l'autre d'art...	51

CHAPITRE II. — Question de la vraisemblance dans le merveilleux. — Manière d'entendre et d'appliquer aux Tragiques Grecs, relativement à l'emploi qu'ils ont fait du merveilleux, le principe universel d'Aristote sur la nécessité et la vraisemblance dramatiques.....	59
CHAPITRE III. — Suite de la même question. — De la nécessité du merveilleux dans les Tragiques Grecs.....	63
CHAPITRE IV. — Suite de la même question. — Des cinq choses qui contribuent surtout à la vraisemblance du merveilleux.....	65
CHAPITRE V. — Question d'art. — De la doctrine d'Aristote sur le merveilleux, en la considérant exclusivement sous ce nouveau point de vue, et de sa valeur en général.....	153
CHAPITRE VI. — Suite de la même question. — Du merveilleux dans le prologue, d'après Aristote et les tragiques.....	155
CHAPITRE VII. — Suite de la même question. — Du merveilleux dans les incidents, d'après Aristote et les tragiques.....	171
CHAPITRE VIII. — Suite de la même question. — Du merveilleux dans le dénouement, d'après Aristote et les tragiques.....	177
CHAPITRE IX. — Suite de la même question. — De la machine au point de vue de l'art; observations générales sur le silence des poétiques à cet égard, et sur la question en soi.....	187
Conclusion.....	194

FIN DE LA TABLE.





Le premier est...
Le second est...
Le troisième est...
Le quatrième est...
Le cinquième est...
Le sixième est...
Le septième est...
Le huitième est...
Le neuvième est...
Le dixième est...

Le onzième est...
Le douzième est...
Le treizième est...
Le quatorzième est...
Le quinzième est...
Le seizième est...
Le dix-septième est...
Le dix-huitième est...
Le dix-neufième est...
Le vingtième est...



