



Durham E-Theses

Le théâtre classique en France et la tradition nationale

Stephens, R. R.

How to cite:

Stephens, R. R. (1935) *Le théâtre classique en France et la tradition nationale*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/10503/>

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full Durham E-Theses policy](#) for further details.

THESIS PRESENTED TO THE FACULTY OF
ARTS AND LETTERS OF THE UNIVERSITY OF
DURHAM FOR THE DEGREE OF M. LITT.

R. R. STEPHENS.

LE THÉÂTRE CLASSIQUE EN FRANCE ET LA
TRADITION NATIONALE.

Avant-Propos.

Le drame du 16^e siècle a retenu jusqu'ici l'attention des critiques mais c'est une attention, il faut bien l'avouer, qui n'a pas toujours été bénévole. La raison n'en est pas difficile à trouver, car la plupart des œuvres de ce temps s'exposent si facilement à une critique sévère, et paraissent si faibles à côté du drame brillant du siècle suivant, qu'il est peut-être un peu difficile d'y trouver quoi que ce soit de louable. La tâche a néanmoins été entreprise, et c'est à M. Faguet que nous devons le plus grand et le plus sympathique effort pour comprendre et expliquer le 16^e siècle. Le premier il a su exposer le système dramatique de cette époque sous un jour favorable, le premier il a attiré l'attention sur l'importance du plus grand auteur du siècle, Robert Garnier. Ses efforts ont été suivis par ceux de M. Raymond Lebègue qui dans sa Tragédie Religieuse a expliqué une des plus profondes forces qui ont influé sur le drame de ce temps - la religion. Après son livre, il ne reste plus rien à dire à ce sujet. C'est surtout à ces deux critiques, et à d'autres encore

qu'on doit de connaître l'oeuvre dramatique du siècle de la Renaissance.

Et pourtant, le 16^e siècle reste un mystère . On a l'impression d'une chambre obscure, éclairée çà et là, et dont la lumière éparse ne fait qu'approfondir les ténèbres. On connaît l'oeuvre de plusieurs dramaturges; mais ce sont des individus, sans rapport les uns avec les autres, isolés dans l'inconnu qu'est le siècle de la Renaissance. C'est dans l'espoir de trouver le fin mot de ce mystère que nous nous bornerons dans cet essai aux oeuvres plutôt qu'aux opinions reçues, que nous essayerons d'examiner les pièces les plus caractéristiques sans prévention aucune. Nous ne chercherons pas nécessairement à faire un jugement sur chaque auteur du siècle; nous chercherons plutôt à lui donner une place. Car nous soutiendrons la thèse que le drame du 16^e siècle représente un progrès lent mais continu, que chaque auteur ajoute quelque chose, que le théâtre se développe de mains en mains jusqu' à ce qu'il atteigne à son éclosion finale chez Corneille; qu'en un mot, la tragédie classique est le fruit des efforts des écrivains de la Renaissance. Une théorie a évolué, et

III

s'est établie, suivant laquelle la tragédie classique aurait divorcé avec le 16^e siècle et serait d'origine presque étrangère; la critique du 17^e siècle aurait rejeté ce que le 16^e siècle avait à lui offrir. Sur ce sujet nous renvoyons le lecteur aux très savantes oeuvres de M. Bray, qui a donné une magnifique exposition de la critique dramatique au commencement du 17^e siècle. Mais nous prétendons que la pratique du théâtre, fruit des efforts du 16^e siècle, a triomphé de la critique, née seulement au 17^e siècle; qu'une querelle s'est développée entre la pratique et la doctrine; et enfin que c'est la pratique qui l'a emporté.

Nous avons cru nécessaire de préluder à l'examen des oeuvres dramatiques de la Renaissance par une courte analyse de la plus puissante force qui ait concouru à pétrir les auteurs du temps. Je veux parler de l'antiquité et surtout de Sénèque. On a été peut-être trop porté à croire que l'antiquité soutenait et guidait les premiers pas du théâtre français. Nous essayerons de montrer au contraire qu'elle était une formidable entrave, et que c'est à elle qu'incombent la plupart des fautes du premier théâtre.

Dans notre esquisse de l'oeuvre dramatique du 16^e siècle, un nom dominera tous les autres: c'est celui de Robert Garnier. Non seulement il est le plus doué des dramaturges de ce siècle, mais au point de vue de l'influence qu'il a exercée sur le 17^e siècle, il est de beaucoup le plus important. Puisque nous nous occupons surtout d'influence, il importe donc de lui consacrer une étude soignée, et nous appelons l'attention sur un point qui a peut-être passé jusqu'ici inaperçu: c'est que parmi tout le fatras et toute la rhétorique qu'entraînait l'imitation de l'antiquité, Garnier, le premier, a clairement et finalement compris que l'amour était essentiel à la tragédie. Avant lui, l'amour ne se voyait guère sur la scène française; après lui, nulle tragédie ne sera écrite sans une intrigue d'amour. Nous voulons aussi attirer l'attention sur la Phèdre de Racine et l'Hippolyte de Garnier, où il sera démontré que Racine, semblant s'inspirer en grande partie de Sénèque, ne se servait pas de l'Hippolyte de Sénèque, mais de celui de Garnier. Un petit plagiat et la Préface de Racine ont rendu possible cette découverte intéressante. Enfin, nous insistons sur un côté extrêmement important de l'oeuvre de Garnier, un côté qui jusqu'ici n'a pas été apprécié. C'est que Garnier a trouvé et utilisé presque

V.

chaque aspect de cet "esprit romain" qui sera la gloire du théâtre cornélien. Il se sert de l'histoire de Rome, non pas de la froide et orthodoxe façon de ses prédécesseurs, mais comme un cadre où des hommes et des femmes vivent de cette noble et héroïque vie qui évoque pour la première fois sur la scène française la véritable grandeur de l'antique Rome. Corneille perfectionnera, il n'inventera pas. En somme, ayant anticipé Corneille par "l'esprit romain", Racine par l'amour, Garnier a tout droit à être considéré comme le véritable père de la tragédie française.

Une grande faiblesse de cet essai est la trop courte étude que nous avons pu consacrer à l'oeuvre d'Alexandre Hardy. Le texte de son volumineux théâtre étant assez rare, il a fallu se contenter d'un nombre plutôt restreint de ses pièces. Mais on a le sentiment qu'il est un bien plus grand auteur qu'on ne l'a supposé, et son influence sur le développement du théâtre a peut-être été décisive. C'est un auteur qui mérite une étude beaucoup plus sérieuse que celle qu'il a reçue.

Il est nécessaire de faire remarquer enfin que nous ne visons pas à une étude complète de l'oeuvre dramatique du 16^e siècle. Nous voulons seulement faire ressortir la liaison entre les différents auteurs, et le développement qui se fait

remarquer dans leurs drames. C'est dans les oeuvres des critiques déjà cités qu'il faut chercher une étude plus profonde du siècle entier.

- - - -

INTRODUCTION.

Le Développement du Drame du XVI^e siècle.

Malgré une importance indiscutable au point de vue de l'histoire littéraire, le drame français du XVI^e siècle, peu original, plein de fautes, trop emphatique et parfois ridicule, n'a presque jamais eu la bonne chance de se faire recommander aux critiques, et M. Emile Faguet n'est pas le premier à le condamner, dans une phrase qui, d'ailleurs, ne manque pas de justesse. 'Les premières tragédies françaises - écrit-il¹ - ont été des traductions, puis sont venues les imitations, puis quelques essais originaux, et voilà tout le théâtre tragique du XVI^e siècle.' Et bien que le développement du théâtre soit un peu plus compliqué que cette critique nous le ferait croire, il n'en est pas moins vrai que le drame de la Renaissance semble former un chapitre d'histoire littéraire plus riche d'ouvrages que de talents, et que si l'activité dramatique de cette époque est suffisamment étendue, elle ne manque tout de même pas de se montrer plutôt stérile.

En effet, le XVI^e siècle a vu une suite d'auteurs dramatiques, dont chacun avait des dons heureux, mais dont aucun n'a écrit un chef-d'oeuvre. On était à une époque peu ordinaire. La Renaissance, avec son goût de l'antiquité, était venue renouveler une littérature qui ne connaissait

¹. Emile Faguet: Essai sur la tragédie française au XVI^e siècle: Hachette 1883. P.81.

point encore de vraie tradition dramatique. Il fallait inventer et forger, pour ainsi dire, un théâtre où le goût national pût se greffer sur l'adoration de l'antiquité, un théâtre encore tout imprégné de classicisme, mais capable à la fin, de s'affranchir de ces lisières pour développer des tendances indépendantes. De là, les premières traductions, de là, à mesure que la tragédie devenait un peu plus sûre d'elle-même, les premières imitations, de là aussi et surtout, les quelques essais originaux qu'il importe d'examiner rapidement avant d'essayer de faire un jugement d'ensemble.

Mais d'abord il faut tenir compte des opinions jusqu'ici reçues. Car à la critique de M. Faguet s'ajoute, plus tôt dans le siècle mais non pas moins importante, celle de plus fin observateur de son temps, Sainte-Beuve. "Que ce soit une Cléopâtre, une Didon, une Médée, un Agamemnon, un César - écrit-il¹ - voici ce que l'on y remarque constamment: nulle invention dans les caractères, les situations et la conduite de la pièce; une reproduction scrupuleuse, une contrefaçon parfaite des formes grecques; l'action simple, les personnages peu nombreux, des actes fort courts, composés d'une ou de deux scènes, et entremêlés de chœurs; la poésie lyrique de

¹ Sainte-Beuve: Tableau de la poésie française et du théâtre française; Paris, Charpentier, 1869. P.207.

ces chœurs bien supérieure à celle du dialogue; les unités de temps et de lieu observées moins en vue de l'art que par un effet de l'imitation; un style qui vise à la noblesse, à la gravité, et qui ne la manque guère que parce que la langue lui fait faute.....Telle est la tragédie dans Jodelle et ses contemporains'.

Le jugement est sévère, mais non pas tout à fait injuste, et il s'accorde ailleurs avec l'opinion de la plupart des critiques. Mais en matière de critique littéraire - et surtout quand il s'agit d'un genre encore à ses débuts - l'essentiel n'est pas de condamner, mais de chercher à comprendre. Si le drame de la Renaissance a tant de fautes, il importe d'approfondir la chose, et de savoir pourquoi. Et voilà tout d'abord que s'impose à notre attention un fait d'une importance capitale dans l'évolution du théâtre français naissant: c'est la superstition, je dirais volontiers la tyrannie, de l'antiquité. De Jodelle à Montchrétien nul auteur n'a su s'affranchir d'un joug qui accablait à cette époque la tragédie française. Cette adoration de l'antiquité s'explique facilement d'ailleurs. Avant la Renaissance, la France n'avait eu pour drame que les mystères, qui, vus sous le nouveau jour révélateur de la Renaissance, paraissaient rudes et grossiers. La tragédie

grecque et romaine semblait si démesurément supérieure, que les écrivains français de l'époque ne visaient qu'à l'imiter, si faible que fût leur imitation. C'eût été une hardiesse que de tenter quelque chose d'indépendant. Et cette adoration est si profonde que d'abord on n'écrit pas même en français, il n'y a que le latin qui soit digne de la tragédie. C'est du Bellay qui le premier avertit ses contemporains qu'ils se sont engagés dans une lutte impossible, et qu'il faut à tout prix écrire en français. Mais même après avoir abandonné la langue des anciens, ils continueront à imiter tout ce qui reste, c'est à dire le langage, la forme, les idées, l'intrigue et les personnages. Les dramaturges du XVI^e siècle n'osaient pas donner carrière à leurs dons naturels.

Or, quel profit ont-ils tiré de cette imitation de l'antiquité? On a été trop porté à croire, avec les dramaturges de la Renaissance eux-mêmes, que cette tutelle était nécessaire à la nouvelle tragédie française, qu'il fallait se soumettre à ce joug pour aboutir à la tragédie du XVII^e siècle, et que le drame avorté du XVI^e siècle était le sacrifice nécessaire à la perfection de la tragédie du siècle suivant. Il n'en est rien. Il y a eu, pendant le XVI^e siècle tout entier une suite de dramaturges, doués de grands talents,

mais de talents qui ont été complètement gaspillés pour cette unique raison que l'imitation de l'antiquité a mis ces malchanceux dramaturges dans la mauvaise voie. Presque tous les critiques s'accordent à reconnaître ces talents, et ils demandent:- Pourquoi Jodelle fait-il telle ou telle faute, pourquoi de Bèze n'a-t-il pas tiré meilleur parti de son don de psychologue, pourquoi l'action et la vie manquent-elles à Grévin etc.etc? La réponse est simple et presque toujours la même: tel auteur a fait telle faute parce qu'il tâchait d'imiter l'antiquité. Nul d'entre eux ne s'est fié aux talents que la nature lui avait donnés, tous ont voulu tenter l'impossible c'est-à-dire imiter une chose inimitable, faite pour une autre ère, et unique dans son genre: tous ont échoué. C'est là l'explication profonde du mauvais drame de la Renaissance française, et nous allons brièvement suivre quelques-uns de ces auteurs dans leur lutte contre l'impossible, et voir s'égarer les premiers poètes qui sont consacrés à la tragédie française.

Jodelle est le premier en date des auteurs dits modernes. Auteur érudit, plein d'imagination, trop bon élève de ses maîtres classiques, il a su affranchir la tragédie française du mystère qui la précédait par une étude exacte de la composition, et par les soins qu'il s'est donnés de réduire le nombre des personnages et de simplifier l'action. Mais tout doué qu'il était de dons heureux, il n'a pourtant su rien accomplir de vraiment bon. Partout dans ses tragédies, on

trouve de bonnes idées, des idées dramatiques, et qui auraient pu produire une oeuvre de valeur. Et si rien n'a résulté de ces idées, si aujourd'hui ses pièces n'ont qu'une valeur historique, c'est qu'il s'est trop fié à ses modèles classiques, qu'il n'a jamais osé être indépendant, qu'il n'y a même pas songé, et que, tout à son projet de donner à la scène française les beautés du drame antique, il a laissés'étouffer et mourir des talents dont il ne soupçonnait peut-être pas l'existence. Il aurait pu créer de vrais personnages, mais il ne s'y risque pas, il s'astreint à une forme et à une façon de s'exprimer étrangères. C'est l'Antoine de Cléopâtre, qui a un je ne sais quoi de pathétique et d'orgueilleux, mais un pathétique qu'il est difficile de démêler du fatras dont il s'enveloppe, qui est étouffé par un langage forcé et peu naturel:

Mais avant que mourir, avant que du tout j'aye
Sangloté mes esprits, las! las! quel si dur homme
Eust peu veoir sans pleurer un tel honneur de Romme,
Un tel dominateur, un empereur Antoine
Que, ja frappé à mort, sa misérable royne
De deux femmes aidée, angoisseusement palle,
Tiroit par la fenêtre en sa chambre royale? ¹

Il y a dans ces vers une idée d'orgueil et de déchéance. Mais que de maladresse dans l'expression! Et ce n'est pas

¹ Jodelle: Cléopâtre I.1.

uniquement, ni même principalement, à Jodelle et à l'état incomplet de la langue française qu'il faut s'en prendre, mais à son imitation voulue du langage de l'antiquité, qui a fait couler le drame de Jodelle, et, pour un demi-siècle, celui de la France, dans un moule qui ne lui convenait point.

Ce n'est pas là un exemple isolé. Partout dans la pièce, des situations qui auraient pu être dramatiques ne le sont point, parce que Jodelle se propose un mauvais but. Au lieu d'écrire une tragédie, il cherche à traduire en français un système dramatique fait pour un autre peuple et une autre ère. Et, il échoue constamment. Par exemple, Cléopâtre et Octave se rencontrent; c'est une situation dramatique, mais il n'y a point de drame. Cléopâtre est malheureuse; mais son malheur ne se traduit pas en action, ni même en éloquence. Un mot, et c'est fini. Elle peut être sincère:

Antoine, ô cher Antoine! Antoine ma moitié,
Si Antoine n'eust eu des cieux l'inimitié,
Antoine, Antoine, hélas! dont le malheur me prive
Entends la foible voix d'une foible captive.¹

Mais sa sincérité ne crée pas une femme vivante. Elle est pathétique:

Suyvre vous ne pouvez sans suyvre la détresse?

1. Cléopâtre: IV

2. Cléopâtre:

Et Pourtant, elle n'émeut pas. Et ainsi de suite.

C'est la même chose dans Didon. C'est une pâle et lointaine imitation de Virgile. Si Jodelle n'avait emprunté de Virgile que l'idée, le point de départ, il aurait pu avoir accompli quelque chose. Mais il veut garder le langage et le caractère élégiaque du poème latin. Par conséquent, tout drame manque complètement à cette pièce bâtarde. Voyez comme le chœur est didactique et peu français.

Tout n'est qu'un songe, une risée,
Un fantôme, une fable, un rien,
Qui tient nostre vie amusée
En ce qu'on ne peut dire sien.³

Partout dans la pièce, il y a de longs discours, mais point de sentiments, point d'émotion. Jodelle fait parler ses personnages, au lieu de les laisser parler. Didon et Aéné nous font l'effet de figurants qui auraient appris par coeur leurs rôles, et qui les déclament sans y prendre le moindre intérêt personnel. L'action est dirigée par quelque puissance extérieure, étrangère aux personnages. Ceux-ci sont de simples pantins qui marchent et parlent quand on tire la ficelle. Voilà ce que l'antiquité a fait pour.

Didon se sacrifiant.

Certes, on aurait tort de mettre sur le compte de l'antiquité toutes les fautes que Jodelle a commises. Laissé à lui-même il n'aurait pas écrit de chef-d'oeuvre, mais

sans aucun doute il aurait mieux fait. Il est le type du Français de la Renaissance qui fait de la littérature. Doué de certains talents naturels, il se laisse égarer par sa propre instruction. Au lieu de considérer le drame antique comme un point de départ, il y voit le dernier et plus haut point que la tragédie ait atteint. Tout ce qu'il peut faire lui-même, c'est de viser à une imitation. Donc il imite. Il a fallu à la tragédie française un demi-siècle pour revenir de cette première erreur de Jodelle, et seul dans toute la littérature française Racine a su vraiment et avec génie, s'inspirer de l'antiquité. C'est ainsi que se trompent ceux qui croient que ce qu'il y a de dramatique au XVI^e siècle doit son existence à l'imitation de l'antiquité.

On ne saurait dire ce que la tragédie française a perdu par le mauvais choix que Jodelle a fait. Car il n'est que le premier. Imitation de l'antiquité: 'voilà ce qu'il léguait à ses successeurs qui n'ont pas toujours su, je parle des meilleurs, désavouer cet héritage ni se défendre de cette contagion. Il leur avait donné un pli qui ne s'effaça jamais complètement, il leur avait laissé l'idolâtrie de la forme et la superstition de l'antiquité.' ¹

¹.H. Tivier: Histoire de la littérature dramatique en France.
Thorin 1873. P.475.

Contemporain de Jodelle, Théodore de Bèze donna entre 1547 et 1551 son Abraham Sacrifiant, 'la première tragédie française où il y ait trace de vrai talent.'¹ C'est une pièce remarquable en ce qu'elle est imitée en partie des mystères français, en partie de l'antiquité grecque. A en croire Raymond Lebègue, le monologue d'Abraham viendrait d'un mystère intitulé Le Vieil Testament: mais ce qu'il y a de psychologie serait d'origine grecque. Car de Bèze a un vrai talent de psychologue, personne ne saurait le nier. Il a le secret d'analyser ses personnages, d'étaler devant les yeux du spectateur les ressorts de leur âme, et le fond de leur pensée. 'Bèze a su égaler les tragiques grecs dans l'art de montrer le fond de l'âme humaine, d'accroître sans cesse l'émotion du spectateur, et de tirer d'une situation le plus grand effet possible². Ainsi, ce qu'il y a de bon dans la pièce de de Bèze vient en partie des mystères, un peu de l'antiquité grecque, et beaucoup de de Bèze lui-même; mais non pas, et c'est à remarquer, de l'antiquité romaine. Les poètes latins n'ont rien prêté à la première tragédie française qui soit du tout digne de ce nom. Son succès peut être attribué à la vieille tradition française et au talent de de Bèze lui-même, et l'on est en droit de conclure que sans le soutien de l'antiquité, le drame français était capable de se développer indépendamment, et peut-être de

1. E. Faguet: Essai sur la Tragédie Française au XVI^e siècle:
Hachette 1883. P.96.

2. Raymond Lebègue: La Tragédie Religieuse en France 1514-1573.
Champion 1929. P.308

devenir un drame national. Mais une tout autre évolution lui était destinée. La puissance de l'antiquité était trop forte. Et d'ailleurs, la pièce de Théodore de Bèze était loin d'être parfaite, car si elle a de bons côtés, elle en a aussi de mauvais. Les personnages sont peu nombreux, l'action découpée, la composition incertaine, et la forme si vague que 'les personnages ont l'air de jouer à cache-cache.'¹ En somme cette pièce de Bèze reste un peu en dehors du courant général du XVI^e siècle, car s'il imite l'antiquité, c'est l'antiquité grecque, tandis que ses contemporains se tournent toujours vers Rome, et, malheureusement pour le théâtre français, de Bèze n'a pas l'importance de Jodelle. 'Bèze a fait jouer une pièce, Jodelle a fondé une tradition.'²

Le courant général de la tragédie de la Renaissance est encore une fois interrompu par la trilogie de Louis des Masures. Louis des Masures se rapproche de Théodore de Bèze en ce que lui non plus ne s'est inspiré de l'antiquité. Par conséquent, point de ce langage orné et alambiqué, qui est ce que les nobles périodes de l'antiquité sont trop souvent devenues chez leurs premiers imitateurs

1. Lebègue; op.cit.p.308.

2. Lanson; R.H.L. 1903. P.185. Cité par Lebègue, op.cit.P.317.

français; au contraire, un style si simple qu'il ne se distingue guère de la prose, et un langage si peu relevé qu'il n'est pas même digne de la tragédie telle que l'ont conçue les poètes de la Renaissance. Assurément, au point de vue du langage et du style, de Bèze et des Masures ont beaucoup perdu à ne pas s'inspirer de l'antiquité, malgré les fautes courantes de ceux qui modelaient leur style sur Sénèque et les autres.

Louis des Masures prend son point de départ dans les mystères du moyen âge. La Bible lui fournit son sujet, les personnages sont des saints ou des démons, et Satan joue toujours un rôle. Nous sommes en présence plutôt d'une survie du moyen âge, que d'une tragédie de la Renaissance proprement dite. Il y manque les traits caractéristiques du drame du XVI^e siècle, tandis que le nombre des personnages, leur va-et-vient ininterrompu, leurs naïfs monologues, et la présence inattendue de Satan évoquent les plus anciens mystères. Un seul point recommande des Masures comme dramaturge: c'est son don de psychologue. Il sait, non pas créer, mais peindre, un caractère, lui donner une certaine ressemblance avec la vie, du moins avec la vie de l'ancienne Palestine. C'est ce don

de psychologue qui a donné à ses Tragédies Saintes un certain éclat de son vivant, et même plus tard. Et il est intéressant de noter que les premiers dramaturges français n'avaient pas nécessairement besoin de recourir à l'antiquité pour apprendre à peindre un personnage; ce don était inné dans quelques-uns, et peut-être dans tous, et c'est à tort qu'on voit dans l'antiquité l'unique source du sens de la psychologie que beaucoup des écrivains de ce temps ont su montrer. L'antiquité a sans doute fourni des modèles; mais le talent de les imiter, et même de créer indépendamment, était déjà là.

En somme, les pièces de Louis des Masures, un peu comme celles de Bèze, montrent ce dont la tragédie française était capable. Elle était sans doute rude et gauche, mais le talent était là. Si elle s'était contentée de se laisser guider et perfectionner par les maîtres antiques, au lieu de s'en laisser complètement transformer, un théâtre français national se fût développé bien avant le 17^{me} siècle, et il aurait probablement eu une tradition plus solide et peut-être un caractère plus véritablement français que le 17^{me} siècle n'a su lui donner.

Jean de la Taille, l'auteur de Saül le Furieux et de la Famine, est un écrivain bien plus difficile à étudier et à comprendre. D'abord il est théoricien. Selon lui, l'objet de la tragédie est d'émouvoir; par conséquent, il faut choisir un sujet de nature à exciter la pitié. Il ne veut pas de commencement heureux pour la tragédie, et il insiste sur une composition exacte et bien définie. De là, il résulte que les cinq actes de Saül, sont très distincts et nettement séparés les uns des autres. Nous sommes déjà loin de la vague composition des pièces précédentes.

La Taille a écrit deux tragédies où s'opposent les deux tendances du XVI^e siècle. La première est incomparablement supérieure à la seconde. Dans Saül, La Taille donne libre carrière à ses propres talents. Il choisit un sujet biblique, où il n'est pas gêné par ce que l'antiquité a déjà accompli. Il ajoute des détails, il crée des personnages, Saül vit, ses traits caractéristiques ressortent, il est brave, généreux, patriote; il a un coeur de père, que l'anxiété étreint, il perd la parole devant David. De plus, son caractère évolue et se modifie. Par le choix du sujet, la création des

caractères, l'introduction de l'action, Jean de la Taille a montré dans cette pièce qu'il entrevoyait le but de la tragédie, et que le premier il comprenait les conditions nécessaires à son évolution.

Mais quel contraste La Famine nous offre. Jean de la Taille n'est déjà plus lui-même, il n'ose plus écrire à sa guise, il est tombé sous le charme du maître tout-puissant du drame de la Renaissance. En s'inspirant de Sénèque, il a écrit une pièce où presque toutes les qualités qui distinguent Saül disparaissent sous le prestige d'un faux idéal, où l'action est moins bien conduite, les personnages moins vivants, où, en un mot, 'le développement du sénéquisme étouffe l'originalité.'¹ Non pas que La Famine soit tout à fait sans mérite. Parfois le talent de l'auteur se fait jour malgré le joug qu'il s'est imposé. Dans la peinture des personnages, et surtout du caractère de David, il laisse voir, par moments quelque chose de cette maîtrise qui avait fait tant espérer dès sa première pièce. Mais une lutte s'est de nouveau engagée entre le talent inné d'un auteur et son respect exagéré de Sénèque; de nouveau, c'est Sénèque qui l'emporte. La Famine reste

¹ Lebègue: Op. Cit. P.435

beaucoup inférieure à Saül, et encore une fois le génie d'un auteur sombre sous le poids de l'antiquité. Sénèque demeure un obstacle insurmontable au progrès.

Nous voyons un peu la même chose chez Grévin. Jacques Grévin n'est pas l'habile auteur à qui Lucien Pinvert aurait voulu nous faire croire, mais il n'est pas sans un certain talent. Son César n'a qu'une seule chose qui le recommande: c'est un moment d'indécision où il s'agit de savoir si César ira ou non au Sénat. Il est tiraillé entre les larmes de sa femme, et les conseils de Brute.

Je me sens agité, ainsi qu'on voit au vent
Un navire forcé, que le North va suyvant:
Madame d'un costé me retient et me prie
Que j'évite aujourd 'huy le Hazard de ma vie.
Brute d'un autre costé me propose l'honneur:
Et je sens dedans moy un magnanime cueur,
Qui m'empesche de croire aux songes d'une
femme.¹

Mais ce n'est là qu'un éclair de talent. Sans devancier qui aurait pu le libérer du joug de l'antiquité, sans autre tradition que celle d'imiter Sénèque, Grévin est impuissant à développer des traits indépendants. Il ne montre rien du sens psychologique de Théodore de Bèze et de Jean de la Taille, rien de la technique de ce dernier ni même de Jodelle. C'est encore un auteur qui a trouvé trop

¹. Grévin: César:III.

lourd le poids de l'antiquité.

Voilà, dans ses grandes lignes, et bien sommairement esquissée, la tragédie de la Renaissance française. A distance, on voit que c'était un chaos d'essais trop souvent gauches et ^{SANS} valeur, l'oeuvre d'auteurs qui composaient un peu au hasard, et qui n'avaient pas de but précis. Mais de ce chaos sortaient tantôt une idée heureuse, tantôt un portrait réussi; ici une scène animée, là une conception noble; produits de talents aussi grands que divers et aveugles, fruits avortés d'un genre encore dans l'enfance et qui cherchait sa voie, un ensemble qui laissait voir tout de même le feu qui couvait et annonçait le grand genre qui allait éclore. Mais partout et toujours, il s'opposait au libre développement de la tragédie française une influence sourde mais toute-puissante, partout une entrave pesait sur les efforts des plus habiles écrivains. Immense et dominatrice, l'antiquité s'impose à la tragédie de cette époque, pour former à son modèle l'oeuvre de tout auteur, pour étouffer tout effort individuel, pour redresser tout écart hors de la voie qu'elle a imposée à la tragédie. L'ombre de Sénèque plane sur le drame. Un faux idéal, un faux but, s'imposent à la tragédie, tout mouvement de révolte

est réprimé dès sa naissance, les talents s'étiolent sous un joug trop lourd, il n'y a pas jusqu'au langage qui ne soit dénaturé. Langue et littérature veulent se façonner d'après un modèle qui ne leur convient point. Et cela à une époque où tout manquait au théâtre. La condition des comédiens n'était pas seulement malheureuse, elle était analogue à celle des galériens. Le poète de profession était encore plus misérable. Auditoire volage et grossier, clergé hostile, art, décor, technique presque nuls - tout concourait à entraver la tragédie naissante. Et pour comble de malheur, il fallait qu'il s'y ajoutât l'influence de l'antiquité, pour miner les talents des plus grands poètes, pour détruire tout ce que leur oeuvre aurait pu avoir de valeur littéraire, et pour les empêcher de fonder une tradition solide et nationale. Or, si cette tradition eût été fondée, combien différente l'histoire de la tragédie française aurait pu être! Elle ne serait pas née si tard, elle ne serait pas morte si tôt. Car, somme toute, la tragédie française classique, se résume dans deux auteurs; sans Corneille et Racine, elle n'aurait

guère existé. Mais si une tradition avait été solidement établie déjà au XVI^e siècle, si Corneille et Racine n'avaient été que les continuateurs d'un genre déjà important avant eux, la tragédie aurait probablement continué beaucoup plus tard, et elle aurait peut-être ajouté bien des chefs-d'oeuvre à la tragédie française. Le sort ne l'a pas voulu. Et, vu les difficultés contre lesquelles ils luttèrent, il ne faut pas s'étonner si les dramaturges de la Renaissance n'ont rien produit de grand. Nous allons bientôt voir le plus grand d'entre eux, Garnier, lutter avec cette même antiquité, perdre la partie, laisser ruiner la plupart de ses propres talents, mais transmettre à ses successeurs un flambeau qui ne s'éteindra jamais - la tradition qui formera le théâtre classique.

Sénèque, Garnier et Racine.

I

On vient de voir que de toutes les influences individuelles qui ont concouru à former le XVI^e siècle dramatique, celle de Sénèque est probablement la plus grande. Il était pour le XVI^e siècle un peu ce qu'Aristote était pour le XVI^e. Mais il est difficile de se former une idée exacte de sa véritable influence, et d'indiquer précisément à quel point il a dirigé et pétri ce siècle qu'il a dominé en maître souverain; car quelquefois il semble rester, pour ainsi dire, dans l'ombre, et ce n'est pas le moins important ni le moins funeste aspect de son oeuvre, que personne n'a eu le courage de la questionner.

Nul plus que Garnier n'a subi l'influence de Sénèque, pendant toute une partie de sa carrière littéraire, Garnier est tellement sous l'empire de Sénèque qu'on le dirait son esclave. Garnier voit en Sénèque moins un modèle qu'un demi-dieu. On a accusé Garnier - non sans une certaine justice - de calquer toute l'oeuvre de ce temps-là sur celle

de Sénèque, et de n'avoir presque rien écrit de son cru. Appliquée à l'oeuvre complète de Garnier il n'y a rien de moins juste que cette critique; mais elle a une certaine valeur si l'on se borne aux premières pièces. Cela étant, il importe de considérer quels étaient les défauts et les qualités que Garnier a pu garder de son premier instructeur.

Ils étaient mauvais. Pour celui qui était destiné à déclencher un mouvement littéraire qui allait aboutir au théâtre classique, Sénèque était le pire des modèles. L'oeuvre de l'ancien était une entrave contre laquelle Garnier a eu beau lutter pendant une grande partie de sa vie, et à laquelle il a failli succomber avant que ses vrais talents aient eu le temps de se faire jour. Sénèque était un auteur d'un autre temps, animé par un but tout autre que celui que Garnier aurait dû se proposer; pour Garnier, son oeuvre était un amas de fautes et de pièges redoutables.

Et d'abord, c'est la rhétorique. Pour Sénèque, le mot est souvent plus important que le sentiment, la phrase perlée que l'idée à exprimer, la belle période

que le personnage qui parle. De là, ces longs discours d'un langage de choix qui charme l'amateur du latin, des discours où l'art de la rhétorique atteint à un très haut point, mais où le personnage se confond avec la trop belle phrase, et où le drame sombre sous un torrent de mots creux. On sait jusqu'à quel point le XVI^e siècle était déjà friand de l'emphase et de la rhétorique, sans qu'il s'y ajoutât l'exemple d'un auteur aussi renommé que l'était Sénèque. On verra plus bas, comment Garnier a lutté contre cette influence funeste: mais c'était chez lui une habitude prise lorsqu'il s'en est aperçu. Sur ces entrefaites, si l'on s'ennuie parfois, dans les premières pièces, de la longueur, et partant de la fadeur, de certains des discours de Garnier n'oublions pas que c'est à Sénèque qu'il faut s'en prendre et que l'oeuvre de Garnier a souffert un retard considérable à cause de l'influence de ce demi-dieu de l'antiquité qu'il n'osait pas encore contredire.

Et puis, c'est le monologue. Rien n'est plus remarquable que l'usage que Garnier fait du monologue. On verra, plus bas, qu'il y a chez Garnier deux sortes^{de} monologue, dont une était importante, l'autre inutile. C'est cette dernière sorte que Garnier a apprise de Sénèque. L'auteur latin a trop souvent commencé sa pièce avec un long monologue

et cette habitude, Garnier l'a imitée sans s'apercevoir qu'il en gâtait la plupart de ses premières pièces. Il a été suffisamment prouvé depuis, que seul un grand génie peut ouvrir une pièce avec un grand discours isolé. Garnier n'avait pas le génie nécessaire, et il a été induit en cette erreur par le trop grand respect qu'il portait à l'endroit de l'auteur latin. Il serait sans doute injuste d'imputer au seul Sénèque le tort d'avoir inspiré à Garnier ce monologue inutile; d'autres dramaturges du XVI^e siècle - dont quelques-uns, pourtant, sont influencés par Sénèque - s'en sont servi. Mais en tout cas, c'est Sénèque qui a prêté de l'autorité à ce mauvais procédé.

De ces deux fautes, découle une troisième. C'est que la forme chez Sénèque est trop souvent imprécise, et qu'il se soucie peu de bien mener l'intrigue. Faute bien grave dans le modèle de celui qui devait toujours trouver difficile d'arrêter définitivement la forme de ses pièces. Il sera nécessaire de suivre Garnier dans ses efforts pour fixer la forme, et nous saurons d'avance qu'il a été peu aidé par son modèle préféré.

Il est curieux de trouver tant de fautes dramatiques chez un auteur qu'un demi-siècle de dramaturges a tant révé-

Car ces fautes, nous ne les avons pas encore épuisées. On comprend bien que les personnages, chez Sénèque, ont dû souffrir de l'amour qu'a eu leur créateur pour le mot et la phrase. Non pas que les personnages bien dépeints manquent entièrement à l'oeuvre de Sénèque, bien au contraire. Mais on dirait que l'auteur s'en soucie peu, et que lorsqu'un personnage ressort et frappe, c'est par hasard et sans dessein préconçu. Les personnages ne sont pas étudiés, créés et surtout animés comme chez un Racine. Le secret de Racine, n'est-ce pas de donner à ses personnages des émotions et des passions qui les font agir comme d'eux-mêmes? Mais il n'y a rien de semblable chez le modèle que Garnier s'est donné.

Dans ce court résumé de l'influence de Sénèque, un dernier point doit occuper notre attention. C'est la place qu'occupe, chez l'ancien, le merveilleux. Je ne veux naturellement pas parler de ce merveilleux chrétien qui a été tant discuté au XVII^e siècle, mais du merveilleux proprement dit, du surnaturel, des choses d'outre-tombe. Chez Sénèque, des revenants, des dieux et des déesses, des esprits, des rêves divinateurs et révélateurs ne sont pas rares. Ce trait caractéristique de la tragédie de Sénèque s'est

communiqué jusqu'à un certain point à Garnier, mais non pas autant qu'on pourrait le croire. Certes, il y a assez de revenants, d'esprits et de rêves chez Garnier; il y a l'ombre de Mègeé ou le rêve de Cléopâtre. Et pourtant, une étude comparée de l'oeuvre des deux auteurs révèle que Garnier a beaucoup rejeté de ce merveilleux de Sénèque, et que déjà dans les premières pièces un esprit moderne commence à poindre. Ce serait peut-être le commencement, ou peut-être seulement l'indice d'un esprit nouveau qui est pour beaucoup dans la différence essentielle entre la tragédie de la Renaissance, et celle du XVII^e siècle.

Voilà, en abrégé, l'influence générale de Sénèque sur l'oeuvre de Garnier. Il est évident que le système dramatique de Sénèque appartenait, en général, à une autre ère, et qu'au fond il était peu propre aux exigences de la nouvelle tragédie qui naissait en France. En effet, l'évolution de la tragédie de Garnier est en grande partie l'histoire de l'abandonnement des entraves que Sénèque lui avait d'abord imposées. On va voir le commencement de ce procédé dans les premières pièces que Garnier a imitées de Sénèque.

II

Les Troyennes et Les Phéniciennes.

Il faut remettre, pour une étude plus détaillée, la

première pièce que Garnier a imitée de Sénèque - Hippolyte - celle aussi où les ressemblances sont les plus étroites. En attendant, nous allons voir, par un examen de certaines autres tragédies, comment Garnier a manié ses sources, et ce qu'il y avait déjà d'indépendant dans les premières pièces. Il serait fastidieux d'examiner tout ce que Garnier a pu emprunter, et il faut se borner aux deux tragédies de Sénèque que Garnier aurait pu pleinement imiter. Ce sont Les Troyennes et Les Phéniciennes.

Et d'abord, un rapprochement entre Les Troyennes de Sénèque et La Troade de Garnier suffit pour rebuter la critique qui veut faire de Garnier un simple traducteur. Traducteur, il a pu l'être au début; mais après quelques essais il ne l'est plus. Dans La Troade le langage ne se ressemble plus à celui de Sénèque, la disposition et la forme de la pièce ne sont plus les mêmes. Nous allons voir Garnier peser, conserver ou rejeter tout ce qu'il trouve de bon ou de mauvais dans son modèle.

La Troade est une pièce importante parce qu'elle ne provient pas d'une seule source. Garnier s'est inspiré des tragédies de Sénèque et d'Euripide, et il a mêlé ses emprunts d'une manière assez savante. Le premier acte de la pièce de Sénèque commence par un monologue déclamé par Hécube. Garnier n'a pas

pu s'abstenir d'imiter un monologue, mais cette fois il ne le trouve pas suffisant pour remplir tout un acte, et il se tourne à Euripide dont il emprunte une scène et un chœur pour donner du corps à son premier acte. Ainsi, il n'a pas tardé de voir que Sénèque seul ne suffisait pas comme modèle, et du moment qu'il a aperçu ce fait essentiel, il est à un tournant de sa carrière dramatique. Il n'est plus un simple imitateur, (on verra qu'il a failli l'être dans Hippolyte), il commence à devenir un artiste qui choisit savamment ce qu'il peut y avoir de bon ou de mauvais dans les pièces de ses prédécesseurs. Cette pièce de La Troade, qui commence par s'inspirer de Sénèque et d'Euripide, reste un mélange de ces deux dramaturges, et l'ensemble est agrandi et unifié par l'oeuvre de Garnier lui-même.

Sénèque continue sa pièce avec la nouvelle que les Grecs ne peuvent pas mettre à la voile, et son Talthybius s'étend dans une longue description du prodige d'Achille, qui revient de la tombe pour révéler la cause du séjour forcé des Grecs. C'est ici que Garnier juge bon de négliger Sénèque et de s'inspirer encore une fois d'Euripide, et dans cette omission d'un événement surnaturel, on peut noter le commencement de l'abandonnement de ce merveilleux qui, déjà présent dans les premières pièces de Garnier, marque

plutôt les mystères et le drame de la première Renaissance, que la nouvelle tragédie qui commence dès maintenant à prendre de plus en plus corps dans L'oeuvre de Garnier. C'est peut-être un peu dans le même esprit que Garnier a omis la prochaine scène de Sénèque, celle où Pyrrhus exige qu'une vierge soit sacrifiée à l'intention de son père mort. Agamemnon et Achille s'y refusent, mais enfin le prêtre Calchas décide que non seulement une vierge mais aussi le jeune Astynax doivent être immolés. Garnier a trouvé cette scène peu dramatique et trop mystique et il n'en a pas voulu. Ainsi Sénèque a déjà écrit deux actes dont Garnier n'a conservé que quelques vers. Il a sans doute été l'élève de Sénèque; il n'en est déjà plus l'esclave.

Le troisième acte de Sénèque, étant plus dramatique, est conservé jusqu'à un certain point dans la pièce de Garnier. Andromaque parle de ses malheurs, et elle raconte son rêve à un vieillard, qui n'est là que pour écouter. Garnier en fait son deuxième acte, mais il introduit des changements. Et d'abord, c'est au caractère d'Andromaque qu'il a ajouté quelque chose. Voilà ce qu'il lui fait dire:

Alors donc je ploray non d'Hector l'infortune
Mais au trespas d'Hector la ruine commune.
Car dès lors me semble publique nostre deuil,
Et le cercueil d'Hector de Troye le cercueil.¹

1. Garnier: La Troade. II. P.27.

N'est-ce pas déjà l'esprit des Romaines de Corneille qui commence à s'insinuer dans cette pièce incolore ?

Puis, Garnier n'a pas voulu retenir le rôle du vieillard de Sénèque, et il a mis Hélène à sa place. Mais le rêve demeure. Et pourtant, ce n'est plus le même que chez Sénèque. D'abord, il est plus court, et ce qui est très significatif ce sont les détails mystiques et le caractère surnaturel qui sont omis. Encore une fois, c'est le merveilleux que Garnier a sacrifié, qu'il n'a pas voulu conserver dans son oeuvre, ni transmettre à ses successeurs.

La prochaine scène de Sénèque, celle où l'on cache Astyanax, est gardée presque en entier dans la Troade. Notons, pourtant, que Garnier ajoute encore un trait au caractère d'Andromaque :

 Ou si tant de malheurs n'ont peu vous satisfaire
 Conservez cet enfant et meurtrissez la mère. 1.

Il veut rendre un peu plus féminin, un peu plus vivant, le personnage plutôt froid de Sénèque.

Ulysse entre et exige la mort d'Astyanax. C'est une

1. Garnier. La Troade 11. P.32.

scène remplie de ces longs discours où Sénèque se complaisait, mais Garnier s'était déjà aperçu qu'ils ne satisfaisaient plus aux exigences de la tragédie moderne. Par conséquent, il a conservé la matière - qui était essentielle à la pièce - mais il a changé la forme. La scène dans Garnier consiste en un dialogue assez animé, et bien supérieur à ce que Sénèque avait fait de la même matière. Voilà un exemple de ce que Garnier a substitué aux fades discours de Sénèque:

Andromache: Le vent ne souffle à gré?
Ulysse: La mer est calme assez
Andromache: Les soldats espadus ne sont tous ramassés?
Ulysse: Ils sont dedans les naus prêts de mouvoir les rames.
Andromache: Que ne laissez-vous donc ces rivages infâmes?
Ulysse: Nous craignons.¹

Mais, chez Sénèque, Ulysse insiste pour qu'on lui rende ~~Antyanax~~, et sa mère est forcée de feindre qu'il est mort. Garnier, en conservant ce même fond, lui a donné une forme meilleure; il a amolli, en quelque sorte, la barbarie et la férocité d'Ulysse, (comme Racine le fera bien souvent), et encore une fois il a rendu Andromaque plus vivante, et plus mère. Comme le dit bien justement L. Pinvert,² 'Garnier marque mieux que Sénèque le mépris d'Andromaque pour ces héros qu'un enfant fait trembler.' Ainsi, même quand Garnier imite Sénèque le plus étroitement il fait de petits changements savants qui suffisent pour changer le caractère entier d'une scène.

1. La Froade II, P.33

2. Oeuvres Complètes de R. Garnier. Note de Lucien Pinvert. Tome deuxième, P.442.

Au troisième acte de Sénèque, Astyanax est ravi à sa mère. Naturellement, il était impossible d'omettre cet acte, et nous le trouvons assez fidèlement rendu par Garnier. Et pourtant, il y a encore de ces petits changements où Garnier commence à exceller. Andromaque est chez lui plus que jamais mère :

Permettez moy, pour Dieu, que mon enfant je pleure
Que je le baise encore. O mon mignon, tu meurs,
Et me laisses, pauvret, pour languir en douleurs,
Las! tu es bien petit, mais jà tu donnes crainte.
Or, va, mon cher soleil, et porte ceste plainte
Aux saints Mânes d'Hector; jà la main il te tend,
Et sur les tristes bords toute Troye t'attend.
Mais devant que partir que je te baise encore,
Que ce dernier baiser glouçonne je devore.
Or, adieu, ma chère âme. ¹

Astyanax, aussi, parle plus que dans Sénèque. Il ne parle pas encore beaucoup, mais n'oublions pas qu'on a jugé Racine bien hardi de faire parler un enfant sur la scène, dans Atalie. Ce qu'il y a de plus important encore c'est que Garnier a rendu en vers français, dramatiques et éloquents, une grande scène de l'antiquité, et qu'il l'a fait sans trop dépendre du texte original.

Le troisième acte de La Troade ne vient pas de Sénèque, et Garnier a aussi entièrement négligé le quatrième acte des Troyennes. Le dernier acte de la pièce de Sénèque consiste dans le récit de la mort d'Astyanax et de Polixène. Garnier en fait une partie de son quatrième acte, mais bientôt il cesse

1

La Troade: II. P.47

de suivre Sénèque, il cesse de suivre Euripide, et il écrit une scène qui est presque entièrement de son cru. Cette action audacieuse marque la fin de la première partie de sa carrière dramatique; il n'est plus ni le traducteur, ni l'imitateur qu'il a été à ses débuts. Dans La Troade il s'est créé comme une nouvelle vie littéraire.

Ainsi, dans La Troade, Garnier a emprunté à Sénèque un acte entier, et une partie de deux actes. Ces emprunts, il les a remaniés jusqu'à en faire, en quelque sorte, quelque chose qui lui appartenait en propre. Il a changé les personnages, il a changé le langage, il a changé la forme. Il a su aussi s'inspirer de deux sources, il a su les entremêler pour en faire un ensemble cohérent. Enfin, il a ajouté beaucoup de sa propre invention. Avec La Troade, Garnier, le pur imitateur, cesse d'exister; Garnier, le futur fondateur du drame classique, commence à prendre sa place dans la littérature française.

III

Les Phéniciennes et Antigone.

Avec le Phéniciennes, nous abordons une pièce d'un caractère un peu différent de celles qui précèdent, à ce point de vue qu'une grande partie de la pièce manque.

En se servant des Phéniciennes comme source, Garnier était forcé jusqu' à un certain point d'être indépendant; il en a profité pour écrire une pièce presque complètement différente de celle qu'il est censé avoir imité.

Au premier acte de la tragédie de Sénèque, nous voyons Edipe et Antigone ensemble. Dans des discours d'une longueur formidable, Edipe se plaint de ses malheurs, et veut qu'Antigone le laisse retourner à Cythéron. Antigone s' y oppose, et veut rester auprès de son père qui, pourtant, s'accuse de plus en plus sévèrement, et demande à rester seul pour trouver la mort.

La première pensée de Garnier est de rendre plus courts des discours dont, on l'a vu plus haut, il avait déjà aperçu tout l'ennui et toute l'inutilité. Il réussit à tel point qu'un discours qui, chez Sénèque, a cent soixante-deux vers n'en a que trente-six chez Garnier. Mais en élaguant l'oeuvre de Sénèque, il trouve aussi l'occasion de transformer le caractère des personnages. Ce procédé n'a déjà plus rien de bien nouveau pour Garnier; il commence à en faire une habitude. Chez Sénèque, Edipe ne pense qu'à lui-même et à ses malheurs; c'est pour lui-même qu'il réclame le repos. Mais chez Garnier c'est le sort de sa fille qui le navre. Voilà de quelle manière Edipe parle à Antigone:

Antigone, ina fille, hélas! retire-toy.
Laisse-moy malheureux souspirer mon esmoy,
Vaguant par ces déserts: laisse-moy, je te prie,
Et ne va malheurer de mon malheur ta vie.
Ne consomme ton âge à conduire mes pas;
La fleur de ta jeunesse avec moy n'use pas;
Retire-toy ma fille.¹

Il est plus pathétique:

Je ne veux point de guide an chemin que je suy:
Le chemin que je cherche est de sortir d'ennuy.²

Garnier a fait de lui un personnage plus sympathique, plus doux, plus humain que ne l'avait fait Sénèque.

Lorsque, chez Sénèque, c'est Antigone qui parle, c'est pour inspirer à Edipe du courage. Mais il ne veut pas l'écouter, il a tout perdu, et il profite de l'occasion pour conter, avec force détails et une éloquence inépuisable, la longue histoire de son crime. A ce point de la pièce, Garnier se départit un peu de Sénèque. Il ne se contente pas de réduire les longs discours de son modèle, il les interrompt pour introduire un peu de dialogue assez animé. De toute évidence, il a voulu éviter l'ennui qui accompagnait inévitablement une imitation étroite de Sénèque. Et quand enfin Garnier se décide à reproduire le discours d'Edipe, c'est en le ~~réduisant~~ énormément, et en omettant le récit de son crime.

1. Antigone: 1. P. 111
2. Ibid.

Chez Sénèque, Antigone ne se laisse pas encore décourager. Elle cherche à animer Edipe, à l'enhardir jusqu'à ce qu'il se défende contre ses fils rebelles. Mais il s'obstine à répondre que c'est inutile, que tout leur est possible. Enfin, Antigone se fond en larmes, et Edipe lui promet de vivre, pour lui épargner de nouveaux malheurs. C'est une petite scène pleine de sentiment qui s'attache peu naturellement à une scène de barbarie, et où elle fait tache.

Vers la fin de l'acte, Garnier fait preuve d'une indépendance croissante. De l'histoire de la vie d'Edipe, il ne prend que ce qui est de nature à émouvoir ses lecteurs, et il la présente sans les amers reproches de l'Edipe de Sénèque. Il y a beaucoup dans la pièce de Garnier qui ne se trouve pas chez son modèle par exemple le cri d'Antigone:

Vivez donc, je vous pry, vivez doncques pour nous,
Si vivre désormais vous ne voulez pour vous.
Vostre vie est la nostre, et qui l'auroit ravie
Auroit ravi de nous et d'un chacun la vie.¹

Antigone est douce, et dévouée à son père comme elle ne l'est pas chez Sénèque:

Par vos cheveux grisons, ornement de vieillesse,
Par cette douce main tremblante de foiblesse,
Et par ces chers genoux que je tiens embrassez,
Ce mortel pensement, je vous prie, effacez
De vostre âme affligée, et laissez cette envie
De mourir, où le sort trop cruel vous convie.
Vivez tant que nature ici vous souffrira,
Puis recevez la mort quand elle s'offrira:
Elle vient assez tost, et jamais ne ramène
Une seconde vie en la poitrine humaine.²

1. Antigone: 1. P. 122
2. Ibid. P. 123

La froide décision d'Edipe de vivre pour Antigone se transforme chez Garnier dans une scène émouvante, d'un charme que Sénèque n'a pas connu.

Ma fille, lève-toy; tu me transis le coeur.
Ton louable désir sera du mien vainqueur.
Appaise ta douleur, ma chère vie, appaise
La tristesse et l'ennuy que te fait mon malaise.
Ces larmoyans soupirs que tu pousses en l'air
Me traversent les os et me font affoler.
Je vivray, ma mignone, à fin de te complaire,
Et traîneray mon corps par ce mont solitaire,
Autant que tu voudras; rien ne me peut douleir
Qui se face à ton gré: je n'ay autre vouloir.
Je franchiray les flots de la mer égéane
Je plongeray ma teste en la flamme etnéane,
S'il te plaist: et d'un roc, touchant le ciel des bras,
Je m'iray sans frayeur précipiter à bas.
S'il te plaist maintenant, je seray la viande
D'un lyon ravisseur, d'une louve gourmande.
Je vivray, je mourray, selon qu'il te plaira. 1.

Ainsi dans ce premier acte on voit, de la part de Garnier, une indépendance toujours croissante, un changement de forme, de matière, et de caractères, un nouvel arrangement de ce que Sénèque lui avait fourni, et l'introduction de beaucoup qui était nouveau et original.

Le deuxième acte manque chez Sénèque, ainsi que la première partie du troisième. Lorsque la pièce reprend, on voit Jocaste qui hésite entre les deux frères. Lequel va-t-elle soutenir? Ils sont prêts à commencer la bataille, et Antigone, au désespoir, insiste pour que Jocaste les en empêche. Enfin elle sort, et un messenger annonce qu'elle cherche à ramener la paix entre ses fils.

Voilà le fond du deuxième acte de Garnier, mais encore une fois les personnages se transforment entre ses mains. Antigone perd la férocité qu'elle avait chez Sénèque, et l'indécision de Jocaste est mieux marquée. Il suit une scène qui n'est pas dans Sénèque, et puis, pour son malheur, Garnier commence à calquer le reste de son acte sur le IV^e acte de Sénèque, où Jocaste plaide avec Étéocle et Polynice. Dans un discours qui est le plus mauvais de la pièce entière, Garnier copie les paroles et les accents de Jocaste. Il n'a pas même réussi à faire aussi bien que Sénèque. Garnier conserve aussi la querelle entre Polynice et Étéocle, mais puisque, à ce point, la tragédie de Sénèque cesse brusquement, il est forcé de conclure sans aide, et à une pièce plutôt confuse il donne une conclusion originale.

Dans ces deux pièces de La Troade et d'Antigone, il s'agit de deux thèmes déjà traités par Sénèque. Donc si Garnier n'avait visé qu'à être un traducteur, il aurait pu se contenter de traduire. C'est peut-être ce qu'il se proposait d'abord. Mais il ne lui a pas tardé de voir qu'une traduction ne suffisait pas; il fallait retrancher, ajouter, mêler deux ou trois pièces, remanier les sources. C'est la période d'apprentissage de Garnier; il étudie

chez les anciens pour apprendre son métier. Bientôt il aura assez bien fait pour abandonner cette tutelle, et pour faire l'essai de ses propres talents. C'est alors qu'il quittera la période du sénèqueisme, et qu'il commencera la première période d'indépendance. La véritable vie littéraire de Garnier aura commencé.

Mais avant de considérer Garnier comme véritable dramaturge, il faut jeter un coup d'oeil à la première pièce qu'il a écrite. Appartenant à la période d'apprentissage, elle est naturellement imitée de Sénèque, mais le hasard lui a donné une importance tout à fait particulière, et il importe donc de la considérer à part.

IV

Hippolyte et Phèdre.

Avec l'Hippolyte de Garnier et la Phèdre de Racine nous abordons deux pièces d'un caractère tout à fait spécial, et qui sont d'une importance capitale pour l'étude de l'influence, dans l'oeuvre de Racine, d'un côté de l'antiquité, de l'autre côté de la Renaissance.

Considérons d'abord l'Hippolyte d'Euripide, d'où Racine, à en juger d'après certains de ses critiques, aurait tiré une certaine partie de sa Phèdre. Ce n'est pas une pièce

marquante. Elle n'est pas en actes et en scènes, mais elle est plutôt une longue lamentation parlée. D'abord, c'est la Déesse Aphrodite qui menace Hippolyte et Phèdre d'un sort inéluctable. Hippolyte, revenant de la chasse, se refuse à adorer la déesse, ne songeant qu'à soigner ses bêtes. Et puis alors la nourrice arrive sur la scène, se lamentant sur on ne sait quel malheur, et portant Phèdre, qui est malade, et dont l'esprit s'égaré. Elle veut qu'on l'emmène dans les bois sauvages, où elle peut oublier tout ce qui s'est passé. La nourrice cherche à la calmer, mais le hasard veut qu'elle prononce le nom d'Hippolyte. Phèdre est émue, la nourrice insiste, et enfin Phèdre avoue son amour dans un passage que Racine a rendu célèbre en l'imitant:

Nourrice: Ha! mon enfant, serais-tu éprise?

Phèdre: Le fils de l'Amazone, qui qu'il sort ---

Nourrice: Veux-tu parler d'Hippolyte?

Phèdre: Ce n'est pas moi, c'est toi, qui prononces
ce nom.¹

C'est presque tout ce que Racine a conservé de la pièce d'Euripide.

Suivent des lamentations de la part de la nourrice et du chœur. Phèdre ne résiste pas à son amour, elle se

1.

Euripide: Hippolyte: Vers 350-354

résigne, elle s'accuse, elle s'étend sur les horreurs de l'adultère. C'est alors que la nourrice, cherchant à la consoler, déclenche un désastre, car elle fait part de ce funeste amour à Hippolyte, qui est emporté par la colère, et qui part, jurant de ne plus retourner, avant que son père ne sache la vérité. Phèdre se tue.

On voit déjà combien cette intrigue est différente de ce que Racine en a fait. Phèdre et Hippolyte ne se rencontrent même pas, et Phèdre elle-même semble sans caractère. Mais on verra que c'est ailleurs que chez Euripide qu'il faut chercher les sources de la tragédie de Racine.

La pièce se termine vite. Thésée trouve dans la main de sa femme morte, une lettre qui accuse Hippolyte. Sans vouloir écouter son fils, Thésée implore le dieu Poseidon de le tuer, ce qui finalement se fait. Mais voici que la déesse Artémis vient tout raconter et que Thésée pardonne à son fils mourant :

Par bien des points la pièce d'Euripide est différente de celles de Racine, de Garnier et de Sénèque. Dans la pièce grecque, Phèdre ne joue pas un rôle si important. Elle meurt tôt, et c'est un personnage plutôt pâle et sans caractère. Elle n'est ni si ardemment passionnée que chez Racine, ni si raisonnable que chez Sénèque. Hippolyte, au contraire, joue un rôle plus important, mais son caractère

n'est rien moins que frappant. Et enfin, le rôle du destin est trop important. Ce n'est pas la passion qui perd Phèdre et Hippolyte, mais une déesse, étrangère à la vie des personnages, et qui en fait, non pas des hommes et des femmes, mais de simples pantins.

Pourtant ce n'est pas de la pièce d'Euripide que Racine s'est inspiré surtout, mais de Sénèque et de Garnier; il faut procéder maintenant à un examen plus minutieux de l'Hippolyte de ces deux écrivains.

Les Débuts de Garnier: Hippolyte.

Motivé par on ne sait quel objet, un certain Robert Garnier se décidait un jour à s'essayer dans l'art de la tragédie. Il débutait par Hippolyte. Quel but se proposait-il ?

C'est là une question qui restera forcément sans réponse définitive, car il ne nous a laissé guère d'indices. Ce n'est ni un 'classique' qui érige consciemment un nouveau système, et qui le défend, ni un 'romantique' qui s'analyse et qui ne laisse rien ignorer de ses sentiments les plus intimes. C'est un simple gentilhomme du temps de la Renaissance, qui veut mettre en vers français les beautés du style et la noblesse des sentiments de l'antiquité. Il faut donc conclure

que le premier but de Garnier était de traduire Sénèque en français.

De là, les critiques dont on a accablé et condamné l'oeuvre de Garnier. C'est un simple traducteur. Je dirais volontiers qu'en 1573 Garnier eût été le premier à nier qu'il fût traducteur. C'était son but; il ne devient grand dramaturge que par accident et malgré lui. Si l'on se souvient de ce fait essentiel, on pourra aborder l'Hippolyte sous un nouveau jour, et on pourra apprécier à sa valeur la vraie signification de la pièce. En jugeant l'oeuvre de Garnier, on s'est trop hâté de croire qu'il a voulu écrire une tragédie indépendante, et qu'il a fini par simplement imiter Sénèque; au contraire, Garnier a voulu imiter Sénèque, et il a fini par écrire, sinon une pièce indépendante du moins une tragédie qui différait de celle de Sénèque et qui, en effet inaugurerait une nouvelle ère dans l'histoire de la tragédie française.

Dès le premier acte, Garnier commence à ajouter de petits détails à sa traduction. La première scène de l'Hippolyte de Sénèque est le premier acte de Garnier. Mais Garnier cherche à créer une sorte de cadre, en citant des rêves, des présages etc. qui ne sont pas dans Sénèque. Ce n'est pas grand'chose, mais c'est un commencement significatif.

C'est dans la deuxième scène de Sénèque que nous voyons Phèdre pour la première fois. Comment est-elle, cette Phèdre classique? Elle est triste, déprimée, mais surtout raisonnable. Elle cherche à expliquer les causes de son malheur, elle examine et analyse son amour d'une façon plutôt abstraite et désintéressée. Elle finit par s'en prendre à Vénus. On dirait une enquête sur une personne indifférente.

Garnier ne songe pas à changer la forme et le fond de cette scène.¹ Mais que de changements dans le caractère de Phèdre! Elle devient moins raisonnable et plus passionnée. Ses mots d'amour, un peu sans vie, un peu sans cœur, deviennent entre les mains de Garnier quelque chose de vivant, de chaud, de significatif.

Je brûle, misérable, et le feu que je porte
 Enclos en mes poumons, soit de jour ou de nuit,
 De soir ou de matin, de plus en plus me cuit.
 J'ay l'estomach plus chaud que n'est la chaude braise
 Dont les Cyclopes nus font rougir leur fournaise,
 Quand au creux etnéan, à puissance de coups,
 Ils forgent, renfrogez, de Jupin le courroux.
 Hé, bons dieux! que feray-je? auray-je tousjours pleine
 La poitrine et le cœur d'une si dure peine?
 Souffriray-je tousjours? ô malheureux amour!
 Que maudite soit l'heure et maudit soit le jour,
 Que je te fu sujette! ô quatre fois maudite
 La flèche que tu pris dans les yeux d'Hippolyte,
 D'Hippolyte que j'aime, et non pas seulement
 Que j'aime, mais de qui j'enrage follement.²

Et pourtant, elle n'a pas tout perdu de son caractère de femme raisonnable, bien au contraire. En effet nous sommes en

1. C'est le deuxième acte chez lui.

2. Hippolyte: II. P.260.

présence d'une lutte entre deux influences, deux courants qui vont suivre des voies différentes: la raison qui sera la gloire de Corneille, la passion qui atteindra son comble chez Racine. Dès le début, toutes deux sont présentes chez Garnier. Il balance, il ne se décide pas entre elles; il ne se décidera jamais.

Vis-à-vis des changements de cette nature, les imitations voulues de Garnier n'ont pas d'importance. Un vers imité n'a presque pas d'importance auprès d'un caractère changé. Et Garnier continue à faire de ces modifications. Voici par exemple un trait extrêmement important que Garnier a ajouté au caractère de Phèdre:

Maintenant la raison ha la force plus grande,
Maintenant la fureur plus forte me commande;
Mais tousjours à la fin Amour est le vainqueur.¹

N'est-ce pas, en un mot, la base de tout le théâtre de Racine?
Et plus tard c'est la même chose:

Ainsi cette fureur violente s'oppose
A ce que la raison salutaire propose.²

Car chez Garnier il ne s'agit pas de la froide et raisonnable Phèdre de Sénèque, mais d'une femme furieuse, emportée par la passion:

Je le suivray par tout, dans les forests ombreuses,
Sur les coupeaux blanchis de neiges paresseuses,
Sur les rochers aigus bien qu'ils touchent les ^{cieux}
Au travers des sangliers les plus pernicioeux.³

C'est toujours la passion qui s'ajoute à la froideur de la Phèdre de Sénèque et qui l'anime d'une vie nouvelle.

1. Hippolyte: II. P.271

3. Ibid. P. 273

2. Ibid.

Plus loin, chez Sénèque, lorsque la nourrice demande à Phèdre qu'elle abandonne son amour, elle consent sans hésitation et sans peine apparente. Mais chez Garnier, au contraire, elle est beaucoup plus naturelle, beaucoup plus femme. Elle hésite, elle cherche des échappatoires, et quand enfin la nourrice lui fait voir qu'Hippolyte la fuira, elle éclate en un cri de fureur:

'Je le trouveray bien, et fust-il aux enfers!'¹

Et enfin dans ce deuxième acte, les chœurs sont en partie originaux, et la forme est changée même, les longs discours de Sénèque étant souvent remplacés par un dialogue plus animé.

Le deuxième acte de la tragédie de Sénèque s'ouvre avec une description de Phèdre faite par la nourrice. Puis vient Phèdre, pleine encore une fois de lamentations et de plaintes et résolue à renoncer à sa pompeuse vie de reine et à s'en aller vivre dans les bois. La nourrice invoque l'aide de Diane. Et puis, remplie d'une nouvelle idée, la nourrice implore Hippolyte d'abandonner la vie farouche et solitaire qu'il mène, de prendre une femme et de venir vivre dans la cité. Mais Hippolyte, dans un discours d'une longueur formidable, un de ces discours qui ont fait faire de si lamentables erreurs à la tragédie française de la Renaissance, répond qu'il ne quittera jamais ses bois, qu'il déteste toutes

¹ Hippolyte p.276.

les femmes et se méfie d'elles. Il esquisse comme un résumé de toute l'histoire de l'homme et expose sa chute continuelle. Ce n'est pas de la tragédie, c'est de la philosophie en vers blancs. Enfin Phèdre révèle son amour à Hippolyte.

En conservant le fond, Garnier change la forme de cet acte. D'abord, il nous fait voir Phèdre elle-même, une Phèdre plus passionnée, plus ardente, plus femme, une Phèdre, ose-t-on dire, qui fait songer, comme à quelque chose de bien loin encore, de bien vague, à quelque chose qui est encore à naître, à la Phèdre qui sera la gloire du théâtre classique, et le chef-d'oeuvre du maître-peintre de la femme. Garnier s'est emparé du trait dominant du caractère de Phèdre - la passion - et il en a profité plus que Sénèque. Il a fait de Phèdre une personnalité vivante, et il a introduit l'idée de la jalousie.

Que je vous veux, hélas! que je vous veux de mal!
C'est vous qu'il va baissant, quand lassé de la chasse
Degoutant de sueur et d'une honneste crasse,
Couché sur vostre bord tout plat il va lavant
Ses lèvres et sa soif en vostre eau l'abreuvant.¹

Plus tard, il a ajouté du caractère de Phèdre le remords et

1. Hippolyte: III. P.280

la honte. Là où Sénèque s'était borné à dire:

Libet loqui, pigetque ¹

Garnier dit:

Phèdre: Un frisson me saisit d'une crainte nouvelle
Pleust à Dieu, mon amy, que vous sceussiez ouvrir
Les secrets de mon coeur, sans vous les découvrir
Je m'efforce à les dire, et je ne puis de honte.

Hippolyte: Laissez la honte là.

Phèdre: Mais elle me surmonte.²

Si, chez Sénèque, Phèdre hésite à parler, son hésitation provient de son orgueil tourmenté. Mais chez Garnier, c'est plutôt la honte et une certaine délicatesse de sentiments. Et puis, elle est plus pathétique chez Garnier.

Venus nous est cruelle, et sans cesse nous brasse
Une amour dérégée. Et que peut nostre effort
Encontre une déesse et encontre le sort?
Derechef, ô cruel, à vos pieds je me jette;
Prenez compassion de moy, vostre sujette.³

Chez Sénèque, elle s'était répandue en injures et récriminations; elle était farouche et peu femme. Chez Garnier, tout en étant plus passionnée, elle est plus simple et plus émouvante. N'est-ce pas un peu ce que Racine a fait quand il a créé une Phèdre qui, ardente et passionnée comme seules le sont les femmes raciniennes, garde néanmoins ce qu'il y a de plus féminin dans tout le théâtre classique?

Cette façon d'adapter les personnages se voit

1. Sénèque: Hippolytus. Sc. 3

2. Hippolyte: III: P.292-293.

3. Ibid. P. 295

dans la pièce de Garnier même quand il traduit. C'est encore une fois Phèdre qui parle :

O mon bel Hippolyte, honneur des jeunes hommes,
Je viens la larme à l'oeil me jeter devant vous,
Et d'amour enivrée, embrasser vos genoux,
Princesse misérable, avec constante envie
De borner à vos pieds mon amour, ou ma vie:
Ayez pitié de moi.¹

Mais tout n'est pas changé dans ce deuxième acte. Garnier conserve la longue description de Phèdre, mais c'est là un défaut qu'on doit imputer à Sénèque plutôt qu'à Garnier. Celui-ci rend plus courte la prière à Diane, ainsi que le long discours d'Hippolyte, dont on a parlé plus haut. Il fait preuve d'un sens dramatique naissant, en détachant et faisant ressortir le trait dominant du caractère d'Hippolyte, sa haine des femmes. Si donc la plus grande partie de ce deuxième acte est traduite de Sénèque, Garnier, comme partout, fait de petits changements savants qui suffisent pour changer ce qu'il y a d'essentiel dans les personnages principaux.

Aux troisième et quatrième actes, abstraction faite d'un monologue et d'un chœur, Garnier s'est restreint à son métier de traducteur. Un seul changement est important. C'est que lorsqu'il emprunte le récit de Sénèque, le langage

1. Ibid. P.294. Sénèque avait dit: En supplex jacet: et plus tard:

Finem hic dolori faciet aut vitae dies:
Miserere amanti. II .1. P.185.

C'est ainsi que Garnier transforme en traduisant.

de Garnier est original. L'importance de ce détail se trouve dans ce fait, que lorsque Racine a mis le même récit dans sa Phèdre, ce n'est pas Sénèque mais Garnier qu'il a pris comme modèle¹.

Au dernier acte, Garnier semble négliger Sénèque. Il complète les changements qu'il a faits dans le caractère de Phèdre, et il ajoute quelque chose au caractère de Thésée, son remords étant plus sincère, et moins déclamatoire:

Non, tu ne dois Mourir, car peut estre estant mort,
Ton beau-père Minos excuseroit ton tort,
Et sans peine et destresse irois de ton offence
Boire en l'oublieux fleuve une longue oubliance.
Il vaut donc mieux survivre; il me vaut donques mieux
Que je vive en longueur tant que voudront les dieux²

En somme, cette première importante tragédie de Garnier est moins une pièce originale qu'une traduction. Garnier a voulu mettre en vers français le meilleur de Sénèque. Mais en faisant sa traduction il a cru nécessaire de modifier, d'adapter la pièce, pour ainsi dire, d'omettre ou d'ajouter, selon que son goût de Français du XVII^e siècle se trouvait offusqué ou flatté. Et ce sont les petits changements qu'il a faits qui sont pour nous l'essentiel de sa pièce. C'est le point de départ de son oeuvre personnelle, de cette période de la formation de la tragédie française qui est l'oeuvre de Garnier lui-même. Nous le verrons partir de ces humbles commencements pour ériger ce qui était presque un nouveau système dramatique. Garnier n'a pas créé la

1. Voir plus loin P. 63-64.

2. Hippolyte: V: P. 325.

tragédie française. Mais à un moment critique il lui a fait suivre une voie décisive, et qui allait aboutir à la tragédie classique. Avant d'examiner son œuvre plus en détail, il importe de voir ce que son Hippolyte a fait - non pas pour lui-même - mais pour un chef-d'œuvre de la scène française - la Phèdre de Racine.

Racine et Sénèque.

Il ne serait peut-être pas sans profit de faire précéder une étude de la Phèdre de Racine et de l'Hippolyte de Sénèque d'un court examen du caractère de Phèdre elle-même. La Phèdre de Racine est trop bien connue pour rendre nécessaire une longue description de son caractère. Le fond de ce caractère, c'est qu'elle est une femme à la fois passionnée et raisonnable. Racine lui-même n'a jamais créé de femme plus emportée, plus ardemment passionnée que Phèdre. Et pourtant, même au comble de la passion, elle ne perd jamais la pleine conscience de ce qu'elle a fait. Elle s'examine, elle s'analyse, elle explique les causes et les conséquences inévitables de cette passion qu'elle est impuissante à maîtriser. D'où vient ce sang-froid, cet esprit raisonnable? De Descartes, peut-être. C'est un lieu commun que le 17^e siècle est le siècle de la raison. Quoi de plus naturel,

donc, que de trouver au 17^e siècle une Phèdre raisonnable? Et pourtant, c'est toujours une explication peu satisfaisante que de dire qu'une oeuvre quelconque doit son caractère au siècle où elle est née. Il se peut qu'elle doive son caractère raisonnable au 17^e siècle; mais il serait peut-être également vrai de dire que le 17^e siècle doit sa 'raison' à Phèdre, du moins en partie. Cependant il ne faut pas oublier Descartes, qui a sans aucun doute donné un caractère raisonnable au 17^e siècle entier. Il est toujours possible que Phèdre soit raisonnable parce que Descartes l'a été avant elle.

Mais il existe une autre explication possible. C'est que Phèdre a été raisonnable bien avant le 17^e siècle et bien avant Racine. Chez Sénèque, elle est déjà une femme pleinement consciente de sa faute, même dans ses moments les plus passionnés. Chez Garnier, elle conserve le même caractère, le même mélange de passion et de raison. Racine, se serait-il inspiré de Sénèque et de Garnier pour sa Phèdre, et non pas de l'esprit raisonnable du XVII^e siècle? Si oui, on verra que c'est là un fait extrêmement important, quand on en vient à juger la place que Garnier a occupée dans l'évolution de la tragédie classique.

En mettant côte à côte les noms de Sénèque, Garnier et Racine, on ne songe pas à diminuer le mérite du dernier. Plus on rapproche Racine de ses soi-disant sources (qui sont plutôt comme des points de départ, des idées, que des sources proprement dites), plus on se rend compte de sa propre originalité. Comme Shakespeare, Racine s'est souvent inspiré de l'oeuvre d'autrui; comme le grand Anglais, il en a toujours fait quelque chose d'une nouveauté presque complète, et d'une supériorité incomparable.

On va donc faire quelques rapprochements entre l'oeuvre de ces trois auteurs, on va considérer et juger les quelques endroits où les trois pièces se ressemblent. Mais tout d'abord, une première question se pose: Racine a-t-il vraiment lu Sénèque?

A première vue, il semble peut-être absurde de révoquer en doute la connaissance que Racine a pu avoir de l'oeuvre de l'antiquité. Il possédait les deux langues presque à fond. De là, la tendance qu'on a eue d'assumer, sans trop grande preuve, que lorsque Racine traitait le même sujet qu'un auteur de l'antiquité, il s'en est inspiré. Racine et Euripide traitent le même thème d'Hippolyte: donc Racine a pris Euripide comme modèle. Et pourtant, tout ce que Racine

a imité d'Euripide, c'est une seule scène¹, très courte d'ailleurs, et quelques vers isolés. Et c'est la même chose avec l'Hippolyte de Sénèque. Racine l'avait lu sans doute, il le connaissait dans ses grandes lignes. Mais s'il l'avait à la main quand il écrivait Phèdre, s'il s'était rafraîchi la mémoire, c'est ce dont on doit douter. Car tout ce qu'il y a de Sénèque dans sa tragédie, est aussi dans Garnier; et ce qui est plus important, il y a chez Racine des choses qui sont dans Garnier, et qui ne se trouvent point chez Sénèque. En d'autres termes, lorsque Racine a écrit Phèdre, il se servait, (en tant qu'il s'est servi de modèle du tout), non pas de Sénèque mais de Garnier. S'il a imité l'ancien, c'est à travers l'oeuvre du moderne.

Le premier rapprochement qu'on peut faire se trouve dans la Phèdre de Racine, Acte 11, Scène 5. C'est une scène qui se base sur Sénèque 11,3. Le premier fait qu'on veut établir, c'est qu'il n'y a rien dans Sénèque et Racine qui n'est pas aussi dans Garnier. Ce seul fait ne prouve pas grand'chose. Mais on verra plus tard qu'il y a des choses qui sont dans Racine et Garnier, et qui ne sont pas dans la pièce de Sénèque.

Chez Sénèque (11,3) Hippolyte et Phèdre se rencontrent et se parlent (comme ils ne le font pas chez Euripide), et Phèdre avoue elle-même son amour. Chez Racine, il y a des changements comme toujours, mais la scène est fondée sur celle

Voir plus haut P. 39

de Sénèque. Il y a quelques passages dans les trois auteurs qui se ressemblent assez étroitement pour faire croire à une imitation ou, du moins, à une source commune. Le premier de ces passages est le suivant:

Sénèque: Ma langue est enchaînée, la parole expire sur le bord de mes lèvres. Une force impérieuse m'oblige de parler, une force plus grande encore retient ma voix captive.¹

Garnier: Efforce-toy mon coeur; aye bonne espérance, Commence à l'aborder.²

Racine: Le voici; vers mon coeur tout mon sang se retire J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire.³

1. Sed ora coeptis transitum verbis negant
Vis magna vicem emittet, at major tenet. II. 3.

2. Garnier. Hippolyte: III. P. 290

3. Racine: Phèdre: II. 5.

Puis suit un assez long passage chez Racine dont le fond se trouve dans trois discours chez Sénèque et chez Garnier. 1.

1. Chez Racine, ce passage, qui est de 45 vers, se trouve au 11^e acte, scène 5. Il commence:

Hipp: Madame, il n'est pas temps de vous troubler encore:
Peut-être votre époux voit encore le jour:

et conclut avec l'aveu de Phèdre:

Phèdre: C'est moi, prince, c'est moi, dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours,
Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante!
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante:
Compagne du péril qu'il vous falloit chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher;
Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendu
Se seroit avec vous retrouvée ou perdue.

Cette même matière se trouve chez Garnier en trois discours de Phèdre et d'Hippolyte, dont le plus important est ce même aveu de Phèdre:

Hélas! voire, Hippolyte, hélas! c'est mon souci.
J'ay misérable, j'ay la poitrine embrasée
De l'amour que je porté aux beautez de Thésée

Regarde par pitié moy, ta pauvre germaine,
Endurer comme toy cette amoureuse peine.
Tu as aimé le père, et pour luy tu desfis,
Le grand monstre de Gnide, et moy j'aime le fils.
O tourment de mon coeur, amour, qui me consommes!
O mon bel Hippolyte, honneur des jeunes hommes,
Je viens la larme à l'oeil me jeter devant vous
Et d'amour enyvree embrasser vous genous.

Ainsi dans cette cinquième scène (acte II) de Racine, il y a quelques passages qui ont une certaine ressemblance avec d'autres passages de Sénèque et de Garnier. Mais la scène entière, et l'idée de faire rencontrer Hippolyte et Phèdre, se base sur Sénèque et Garnier et non pas sur Euripide. Et il y a une autre chose à remarquer. C'est le caractère de Phèdre. Elle est un peu différente de la Phèdre de Sénèque.

Ces trois discours se trouvent dans le même ordre chez Sénèque (II, 3). Le plus important est également la confession de Phèdre.

Hipp. Amore nempî Thesei casto furis.

Phaed. Hippolyte, sic est: Thesei vultus amo
Illos priores, quostulit quondam puer;
Cum prima puras barba signaret genas,
Monstrique Caecam Grossi vidit domum,
Et longa curva fila collegit via.
Quis tum ille fulsit! presserant vitae comam
Et ora flavus tenera tingebant rubor.
Inerant lacertis mollibus fortes tori:
Tuaeve Phoebus vultus, aut Phoebi mei:
Tuusque potius; talis, en talis fuit,
Cum placuit hosti. Sic tulit celsum caput.
In te magis refulget incomtus decor,
Et genitor in te totus: et torvae tamen
Pars aliqua matris miscet ex aequo decus,
In ore Grajo Seythuis apparet rigor.

Sans entrer encore une fois dans le détail, on peut se borner à remarquer ici un seul trait de son caractère: c'est la honte. Elle est pleinement consciente de sa faute, son crime lui est en abomination. Or, cette idée de la honte ne se trouve pas chez Sénèque; mais elle est présente dans la Phèdre de Garnier.¹ C'est à dire que déjà Racine a imité et développé quelque chose qui est chez Garnier mais qui n'est pas chez Sénèque.

Passons au troisième acte de Racine (Sc. 3) Il s'agit de l'accusation par Phèdre d'Hippolyte. Et nous sommes ici en présence d'un véritable problème. Car Racine, dans la Préface de Phèdre, a écrit au sujet de cette accusation: 'J'ai même pris soin de rendre (Phèdre) un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des anciens, où elle se resout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et **si** vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvoit avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse.' C'est-à-dire que Racine croyait que dans les tragédies des anciens,

1. Voir plus haut P. 47.

c'est Phèdre qui accuse Hippolyte. Mais chez Sénèque il n'en est rien. C'est justement la nourrice qui la première a cette idée:

Votre fatal secret est dans les mains de ce barbare: pourquoi rester dans l'abattement extrême où il vous plonge? Rejetons sur lui tout l'odieux de cette cruelle flamme: voilons, puisqu'il le faut, un crime par un autre crime. C'est celui qui a tout à craindre qui le premier doit accuser. Un grand crime a été couvert des ombres du mystère. On ignore si nous l'avons commis, ou si nous en avons été l'objet. Qui pourra donc déposer contre nous? ¹

Si Racine connaissait Sénèque, comment pouvait-il ignorer ce fait si évident et si important, et comment pouvait-il s'attribuer le mérite d'avoir le premier eu l'idée de faire ce qu'il croyait un changement? Ne sommes-nous pas en droit de croire plutôt que Racine se servait, non pas de Sénèque, mais de Garnier? Car chez Garnier, non seulement la nourrice suggère l'accusation d'Hippolyte, mais tous les

1. Sénèque: II: 3. Decrepa culpa est: Anime, quid segnis stupes?

détails de l'épée laissée par Hippolyte dans sa fuite précipitée, et le remords de Phèdre, sont déjà présents:

Nostre faute est cogneue: et bien, et bien, mon âme,
Il faut le prévenir et luy donner le blâme,
Accusons-le luy-mesme, et par nouveau mesfaict,
Couvrons habilement celui qu'avons jà faict.
C'est un acte prudent d'avancer une injure,
Quand nous sommes certains qu'on nous la procure.
Et qui ne jugera que ce n'ait été luy,
Qui ait commis le crime, et puis s'en soit enfuy?
Personne n'est pour luy, qui tesmoigner s'efforce.
Accourez, mes amis, au secours, à la force.
On force vostre royne; accourez, le méchant
Luy presse le gosier avec le fer trenchant.
Il s'enfuit, il s'enfuit, poursuivez-le à la trace.
Il a jetté d'effroy son espée en la place.
Il n'a pas eu loisir de l'engainer: au moins
Nous avons un bon gage, à faute de tesmoins.¹

Et remarquons que cette idée de l'épée laissée par Hippolyte, n'est pas dans Sénèque, du moins non pas cette forme.

Regaremus ipsi crimen atque ultro impiam
Venerem arguamus. Scelere velandum est scelus.
Tutissimum est inferre, cum timeas, gradum.
Ausae priores simas, an passae nefas,
Secreta cum sit culpa, quis testis sciet?

1. Garnier; Hippolyte. 111. P.296.

Plus tard, Thésée fait allusion à l'épée d'Hippolyte qu'il reconnaît, mais chez Sénèque on ne voit pas Hippolyte laisser l'épée derrière lui comme chez Garnier. Racine a donc emprunté cette idée aussi bien que l'accusation d'Hippolyte. Il ne pouvait guère s'adjuger le mérite de ce que Sénèque avait fait. Mais Garnier était presque inconnu. On pouvait le plagier sans danger. De ce passage de la Préface, donc, on a le droit de conclure que Racine se servait de Garnier et non pas de Sénèque. D'autres indices ne manquent pas d'ailleurs.

Nous venons maintenant aux troisième et quatrième actes (scènes 4 et 5) de la pièce de Racine, que nous pouvons comparer au quatrième acte de Garnier et au troisième de Sénèque. Il s'agit du retour de Thésée. Et d'abord, il faut remarquer que ce n'est pas d'Euripide que Racine s'inspire car, outre que les scènes ne se ressemblent guère par le détail, dans la tragédie grecque, au retour de Thésée, Phèdre est déjà morte. C'est plutôt à Sénèque-Garnier que la scène de Racine remonte. Thésée, de retour du 'royaume du Styx', commence à parler de ses aventures, mais les lamentations de la nourrice l'interrompent. Inquiet, il s'informe de la cause de ses

lamentations. Mais la nourrice ne lui répond que par des mots vagues, des échappatoires. Son inquiétude est excitée au plus haut point (Notons que chez Euripide, au contraire, il n'y a aucune hésitation; Thésée apprend immédiatement la mort de sa femme). Racine, avec son souci d'enflammer les émotions, change un peu cette scène. La première personne que Thésée rencontre est Phèdre. Puis il voit Hippolyte. Mais Phèdre et Hippolyte chez Racine font exactement la même chose que la nourrice de Garnier et de Sénèque; ils excitent l'inquiétude de Thésée sans lui rien dire de précis, et ils le laissent étreint par l'anxiété.

Le quatrième acte de Garnier a servi de point de départ à Racine. En arrangeant et modifiant à sa façon les scènes et les personnages, il en a gardé le fond. Il omet toute une scène de Garnier, mais lorsqu'il recommence, c'est avec une imitation du langage de Garnier et de Sénèque.

Sénèque: C'est l'épée dont on arme les jeunes princes de mon sang: je la reconnais à l'ivoire dont elle est armée et à cette cigale.¹

Garnier: Cette garde dorée et sa riche pommelle,
Entamée au burin d'une gravure belle,
Ont la marque ancienne, et les armes aussi
De nos premiers ayeulx qui regnèrent ici.²

1. Regale parvis esperum signis ebur.
Capulo refulget gentis Actaese decus. III.2.

2. Hippolyte: IV. p.306.

Racine: J'ai reconnu le fer, instrument de sa rage,
Ce fer dont je l'armai pour un plus noble usage.¹

Puis suit une scène où Thésée et Hippolyte se rencontrent, et c'est ici que Racine retourne à Euripide. Mais, même dans une scène qui remonte à Euripide, il ya quelque chose qui vient de Sénèque - Garnier. C'est le passage où Thésée implore l'aide de Neptune, un passage qui est tout différent chez Euripide.

Sénèque: Si mon malheur était moins affreux, je ne réclamerais point de ta divinité cette grâce insigne: tu sais qu'au fond de l'Erèbe, sous la main de Pluton, au milieu de toutes les menaces de l'enfer, je ne t'ai point invoqué. Je réclame aujourd'hui hautement l'accomplissement de ta promesse.²

Garnier: Je n'entreprendroy pas de te faire demande
De ce troisième vœu, que pour chose bien grande,
Et si je ne sentoy mon esprit angoissé
D'extrêmes passions extrêmement pressé.
Tu sçais qu'estant là-bas aux pieds de Rhadamante,
Prisonnier de Pluton sous la voûte relante,
J'ay tousjours espargné ce vœu, que langoureux
Je despens aujourd'hui contre ce malheureux.
Souviens-toy, grand dieu, de ta sainte promesse.³

1. Phèdre: IV. 1.

2. Fer abominadum nunc opem nato, pareus,
Nunquam supremum numinis munus tui,
Consumeremuo, magna in premerent malu.
Inter profunda Tartara, et ditem horridem,
Et imminentes regis inferni minas
Voto peperci. Redde nunc pactam fidem,
Genitor. III. 3.

3. Hippolyte IV P.309

Racine: Souviens-toi que, pour prix de mes efforts heureux,
Tu promis d'exaucer le premier de mes vœux,
Dans les longues rigueurs d'une prison cruelle
Je n'ai point imploré ta puissance immortelle;
Avare du secours que j'attends de tes soins,
Mes vœux t'ont réservé pour de plus grands Besoins:
Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux père.¹

La fin de l'acte de Racine est tout à fait originale. Nous devons donc conclure que certaines parties du 3^e et du 4^e actes de Racine se basent sur Sénèque, non pas directement, mais à travers l'oeuvre de Garnier.

Le dernier acte nous fournit encore une preuve de ce que Racine se servait de Garnier et non pas de Sénèque. Il s'agit de l'inévitable récit. Garnier imitait Sénèque, mais en l'imitant il ajoutait quelques vers. Racine, lui aussi imite ce récit, mais quand il vient aux vers ajoutés par Garnier, il les garde, ce qui prouve définitivement qu'il lisait Garnier plutôt que Sénèque. Si Racine ne connaissait pas Garnier, mais seulement Sénèque et Euripide (de qui ce récit vient en partie), ces vers ajoutés par Garnier ne se trouveraient point chez Racine. Naturellement, il ne s'agit pas d'une imitation mot à mot; mais c'est une imitation assez exacte pour qu'on puisse reconnaître facilement le modèle. Dans ce long récit, il importe seulement de citer ces vers qui sont dans Garnier et Racine, et non pas dans Sénèque.

¹ Racine: Phèdre IV.2.

Garnier: il n'y a si bon frein
Bride , resne, ni voix qui modère leur train.

Racine: Ils ne connaissent plus ni la voix ni le frein.

Garnier: L'escume avec le sang de la bouche leur sort.

Racine: Ils rougissent le mors d'une sanglante écume.

Garnier: Où le sang nous guidoit d'une vermeille trace.

Racine: De son sang généreux la trace nous conduit¹

Et enfin, un peu plus tard, Garnier ajoute:

J'ay, méchant parricide, aveugle de fureur

Faict un mal dont l'enfer auroit mesmes horreur

Et Racine de reprendre en écho:

Et des crimes peut-être inconnus aux enfers! ²

De tout cela, qu'est-ce qu'il faut conclure? Que Racine imitait dans tout ce qu'il écrivait, qu'il a peu trouvé de son cru? Non, il faut s'entendre. Lorsque Racine imite, il crée. Connaître les sources de Racine, c'est connaître sa vraie force créatrice. Mais une chose est claire: c'est que Racine connaissait Garnier, et qu'il s'en servait. On ne veut pas établir ce fait pour diminuer la gloire de Racine, mais pour augmenter celle de Garnier.

1. Hippolyte V. Phèdre V

2. Hippolyte V p.324. Phèdre IV.6.

A un certain point de vue, Racine n'est pas un individu; il est le plus haut point d'un mouvement littéraire. Ce mouvement remonte bien loin, il doit ses origines à des personnes plutôt obscures. Au milieu du XVI^e siècle, l'avenir de la tragédie française était encore incertain. Puis, à un moment donné, elle passait sous l'influence de Garnier. Il la mit dans une voie qui allait aboutir au théâtre de Corneille et de Racine. C'est là son oeuvre. On ne veut pas faire de lui un grand dramaturge. On veut tout simplement le mettre à sa place, comme le premier fondateur de la tragédie classique.

Il reste à éclaircir un dernier point. C'est le rôle du destin. On connaît trop bien l'importance du destin dans la tragédie de Racine pour qu'il soit nécessaire de s'étendre là-dessus. Phèdre est poussée à sa perte par un sort mystérieux et implacable. Mais d'où vient cette idée d'une mystérieuse puissance qui, invisible, dirige pourtant la vie de Phèdre? Est-ce vraiment d'Euripide, comme on^a été trop porté à le croire? Je dirais volontiers que non. Dans la pièce d'Euripide, le destin, ou le sort, ce n'est pas, comme chez Racine, une puissance invisible et plutôt vague, c'est un personnage

qui entre en scène et qui se laisse voir et entendre.

La déesse Aphrodite, dans le discours qui ouvre la tragédie; parle de la ruine dont elle va accabler Phèdre et Hippolyte. Plus tard, le chœur veut lui attribuer le désastre de Phèdre, et à la fin de la pièce la déesse Ortémis dit la même chose. C'est là le destin tel qu'il se voit chez Euripide; non pas une force mystérieuse qui pousse Phèdre à sa ruine, mais une ennemie personnelle, un personnage de la tragédie.

Le destin est tout autre chez Racine, pour la raison bien simple qu'il est tout autre chez Sénèque. Chez Sénèque, le destin n'est pas, un personnage mais une force. Même chose chez Garnier, qui a fidèlement traduit cette idée d'une vague puissance qui règle la vie des personnages. En quelques passages, le langage de Racine n'est pas très différent de celui de Garnier. Encore une fois, c'est de Sénèque-Garnier que Racine s'est inspiré, et c'est encore un détail dont nous devons tenir compte en jugeant le rôle que Garnier a joué dans la formation de la tragédie classique.

Deuxième Partie.

La Querelle des Théories.

Nous avons brièvement indiqué quelques-unes des sources de la tragédie classique. Les auteurs français de la Renaissance, et leur maître Sénèque, ont tous contribué leur part à sa formation. Mais les critiques du 17^e siècle n'étaient pas tous d'accord sur ce point. Quelle donc serait, d'après eux, l'origine théorique de la tragédie classique?

A en croire René Bray¹, le 17^e siècle littéraire aurait complètement et définitivement rompu avec le siècle précédent. Tandis qu'en politique, en religion, en vie sociale, des rapports se voient entre les deux siècles, et que des liaisons essentielles existent, la littérature serait quelque chose de tout à fait à part, et les deux époques n'auraient rien de commun entre elles. Le 17^e siècle est l'époque de la théorie et de la critique littéraires par excellence, tandis que le 16^e siècle n'offre que des oeuvres de critique ayant relativement peu de valeur, et de ce fait il se dégage une querelle qui s'acharne à tel point que les écrivains du 17^e siècle finissent par renier

1. René Bray: La Formation de la Doctrine Classique en France.

leurs prédécesseurs, et par se tourner ailleurs pour trouver des modèles à imiter, et des appuis de leurs théories littéraires.

La querelle, toujours d'après M. Bray, se concrète autour de deux noms, qui, chacun, représente un siècle: Ronsard et Malherbe. Ronsard est le représentant d'une poésie riche, florissante, mais indisciplinée, trop savante, alourdie de classicisme, souvent obscure, et parfois grossière. Malherbe représente l'ordre et le besoin de discipline, tout comme Chapelain et Boileau représenteront la règle et le goût. Entre ces deux noms la bataille s'engage. Chacun a ses partisans, et, au commencement du 17^e siècle, Ronsard jouit encore d'une belle renommée. Mais Malherbe, 'le grammairien à lunettes,' malgré les satires parfois amères qui s'adressent à lui au commencement, a pour lui l'approbation presque unanime de son siècle, et il finit par l'emporter. La renommée de Ronsard s'en va diminuant, jusqu'à ce qu'elle s'éteigne vers 1660, pour être remplacée, d'abord par le mépris et puis par l'oubli. Le 17^e siècle a vaincu le 16^e. Malherbe tente d'imposer à la poésie les qualités formelles qui couronneront la doctrine classique; il instaure une nouvelle poésie qui fait disparaître dans le mépris, puis dans l'oubli, l'oeuvre et le nom de Ronsard. Le 17^e siècle entier se détourne de devanciers qui, malgré leur bonne volonté, n'ont pas su créer la méthode et la doctrine dont

on sent impérieusement le besoin. Les maîtres de poésie que l'on cherche et que l'on ne trouve pas en France, on les demande et on les trouve à l'étranger.'¹

Il n'est pas nécessaire d'entrer dans le détail de la lutte Ronsard-Malherbe. Les faits sont indiscutables, et il est clair que Ronsard est tombé dans un oubli dont, les premiers, les Romantiques l'ont tiré. Mais est-il nécessaire d'identifier tout un siècle avec le nom de Ronsard? Ronsard était poète; Malherbe aurait voulu l'être. Le genre qui faisait l'objet de la lutte entre eux était la poésie, et, Ronsard vaincu, c'est la poésie lyrique qui sombre avec lui. Et la poésie lyrique est justement le genre qui fait défaut au 17^e siècle. Dans le domaine de la poésie, là où le 17^e siècle a le plus complètement rejeté l'oeuvre du 16^e. c'est justement là que le 17^e siècle a été le plus stérile. M. Bray prétend tout le contraire, il veut faire de la poésie lyrique le genre par excellence du 17^e siècle. Franchement, il est un peu difficile d'accepter ce point de vue, et M. Bray ne s'explique pas. De pure poésie lyrique, il y a peu, au 17^e siècle, et si le lyrisme se fait jour parfois, comme il le fait assurément, c'est comme

1. Bray: Formation de la Doctrine Classique. P.27

un genre qui se cache sous d'autres formes, qui, se sachant en dehors des règles, se montre craintivement, dans les chœurs d'un Racine, ou les fables d'un révolté comme La Fontaine.

Mais quand il s'agit de genres autres que la poésie, M. Bray lui-même n'est pas tout à fait heureux. Il trouve des révoltés, auxquels il faut revenir plus tard. Et c'est dans ces mots qu'il congédie la tragédie:

'Si le 16^e siècle a lui aussi cultivé la tragédie, c'est une tragédie toute différente de la tragédie cornélienne, la tragédie pathétique, opposée à la tragédie psychologique.' ¹
C'est là une façon un peu sommaire de traiter un genre qui, dans les deux siècles, a eu une si grande importance, et plus tard, il importera de considérer plus au long cette brève critique.

'Les maîtres de poétique que l'on cherche et que l'on ne trouve pas en France, on les demande et on les trouve à l'étranger,' Le 16^e siècle n'a rien à apprendre au 17^e. L'art et la doctrine classiques ne doivent rien aux laborieux écrivains de la Renaissance, et les hommes de lettres de la période classique, d'abord dégoûtés, puis amusés et enfin oublieux de leurs prédécesseurs, se tournent à l'étranger

1. Bray. Op.Cit. P.26

pour leurs modèles et pour leurs guides. Telle, à en croire M. Bray, serait l'origine de la doctrine classique. 'Elle prend sa source vers le milieu du 16^e siècle dans le prodigieux mouvement d'idées que suscite en Italie chez les humanistes la découverte de la Poétique d'Aristote. C'est là qu'apparaît pour la première fois l'idée que l'art est constitué par un corps de doctrines impératives, là que naissent la plupart des doctrines qui comprennent l'esthétique classique.' ¹

De ces théories esquissées par M. Bray, acceptons d'abord celle qui veut que l'histoire littéraire de la période classique est en grande partie une lutte entre deux siècles. Les critiques qui font autorité au 17^e siècle s'opposent catégoriquement à l'oeuvre des écrivains du 16^e siècle. Mais il ne faut pas supposer, et M. Bray serait le premier à le reconnaître, que les nouvelles doctrines s'imposent sans opposition. Un poète qui avait joui de la réputation d'un Ronsard gardait ses partisans et ses imitateurs jusqu'en plein 17^e siècle. Le malheur était que nul d'entre eux n'avait le génie de Ronsard, et la partie était inégale. Mais les contemporains étaient nombreux à reconnaître que, comme poète, Malherbe

1. Ibid. P.356

avait peu de mérite, et, surtout au commencement du siècle, les talents de Ronsard étaient reconnus et appréciés des lettrés, bien que ses défauts fussent plus apparents et de plus en plus censurés. Théophile était le seul qui pût prétendre à la place que Ronsard avait laissée vide, mais, malgré sa douceur et son élégance, il n'était pas homme à tenir tête à un torrent comme celui de la critique menée par Malherbe. Il n'est pas étonnant donc que Malherbe l'ait emporté, et que Théophile ait été vaincu. La déroute du 16^e siècle a commencé.

Après Théophile, Racan. La poésie ne résiste plus, et les nouvelles doctrines vont se concrétant et s'imposant de plus en plus impérieusement. C'est maintenant la raison, le grand trait dominant du 17^e siècle, qui va s'imposer. Le siècle est encore jeune que l'on commence à plier le genou devant un nouvel idéal, on irait jusqu'à dire un nouveau dieu. Bientôt ce sont Boileau, Racine, Molière, La Fontaine même Saint-Evremond, qui se plient et qui se conforment à la 'souveraine raison'. Descartes domine le siècle. L'a-t-il créé, ou en est-il le fruit? C'est une question qui ne nous concerne pas ici, mais ce qui est certain, c'est que les doctrines auxquelles il a donné expression ont impregné son siècle et le siècle suivant à un point qu'il est impossible de déterminer exactement. D'où vient-elle, cette

doctrine de la raison? C'est là un point encore mal expliqué, et qui va nous occuper plus tard. Mais elle a exercé un tel empire au 17^e siècle, que tout autre sentiment tend à lui céder la place, et que les émotions poétiques se cachent et, à quelques exceptions près, sont presque bannies de la littérature. L'imagination tend à mourir au 17^e siècle.

Et pourtant, il est évident que la raison et la règle ne pouvaient pas faire des poètes. Un Corneille suit les règles, mais c'est à autre chose qu'ils doivent la beauté de leurs oeuvres. M. Bray est le premier à le reconnaître:

'Réduite aux principes de Descartes, la doctrine classique pouvait former des savants mais non des artistes.'¹ Et il ^{énonce} la théorie que le 17^e siècle doit ses beautés à l'antiquité.' 'L'historien doit reconnaître que nous lui devons (à l'antiquité) les chefs-d'oeuvre de notre littérature classique.'¹ Ainsi le 17^e siècle, ayant rejeté l'oeuvre entière de la Renaissance française, serait une combinaison de règles provenant de l'Italie, et de beautés provenant de l'antiquité

Or, le 16^e siècle avait déjà montré que l'antiquité

I. Bray: Doctrines Classiques. P. 190.

pouvait être un modèle bien dangereux, et que l'idéal et la forme classiques ne convenaient plus au goût français. On a démontré que les dramaturges du 16^e siècle devaient leurs fautes en grande partie à l'imitation de l'antiquité, et c'est justement à cause de ce classicisme trop évident et trop gauchement manié, que le 17^e siècle tendait à négliger l'oeuvre du siècle précédent. Comment donc les écrivains du 17^e siècle auraient-ils réussi à bien imiter l'antiquité, là où ceux du 16^e ^{siècle} avaient si piteusement échoué? Il n'y a qu'une seule réponse possible. Ils profitaient des fautes de leurs prédécesseurs, ils évitaient les pièges où ceux-ci étaient tombés. Le 17^e siècle imitait l'antiquité à travers l'oeuvre et avec l'aide du 16^e siècle, et, ne serait-ce qu'indirectement, le siècle classique en France doit beaucoup à la Renaissance française. On verra plus loin qu'il lui doit bien des choses directement, et celles-ci des plus importantes

Donc la règle et la raison se sont imposées à la naissante doctrine classique. La troisième phase vient avec Chapelain, La Mesnardière et Boileau. Les règles s'affirment, et l'universalité de l'idéal classique commence à prendre corps comme doctrine, et à s'emparer de presque tous les écrivains

du temps. Chapelain pour la forme et Boileau pour le goût, complètent la formation de la doctrine classique. C'est dans ces mots que M. Bray résume cette longue évolution: 'L'imitation, la règle, le goût: Ronsard, Chapelain, Boileau, voilà les trois principes qui dominent les trois périodes de la littérature classique, voilà les trois grands noms qui représentent ces trois principes.'¹ Naturellement cette doctrine ne s'est formée qu'après de longs débats et des querelles acharnées. Elle ne s'est pas, non plus, imposée tout d'un coup. Plusieurs des principaux écrivains de l'époque avaient déjà donné leurs chefs-d'oeuvre avant que la doctrine fût complète. Mais, après le passage de deux siècles et demi, c'est ainsi qu'on la voit dans son ensemble, et c'est ainsi qu'elle s'est formée dans les théories et les oeuvres du temps.

Mais il y avait des révoltés. Et d'abord ce sont les théoriciens. Presque seul parmi les critiques contemporains, Saint-Evremond s'oppose à quelques-unes des tendances les plus importantes du temps. Il commence par s'attaquer à Sénèque, à ce demi-dieu qui avait dominé le 16^e siècle, et qui encore au 17^e siècle jouissait d'un prestige considérable. "Je commencerai par Sénèque, écrit-il,² et je vous dirai

1. Bray: Doctrine Classique: P. 365.

2. Collection des Chefs-d'Oeuvre méconnus: Saint-Evremond:
Antique Littéraire:
Edition Bossard, Paris, 1921. P. 85

avec la dernière impudence, que j'estime beaucoup plus sa personne que ses ouvrages. J'estime le précepteur de Néron l'amant d'Agrippine, l'ambitieux qui prétendait à l'empire. Du philosophe et de l'écrivain, je ne fais pas grand cas; je ne suis touché ni de son style, ni de ses sentiments!

Mais Saint-Evremond ne se borne pas à une critique de Sénèque; il a des différences plus profondes entre lui et son siècle. Car Saint-Evremond n'accepte pas ces règles et cette doctrine qui vont de plus^{en plus} s'imposant au théâtre, et il s'y oppose vigoureusement, il s'en moque même. C'est dans les termes suivants qu'il s'élève contre la nouvelle doctrine: "On n'a jamais vu tant de règles pour faire une belle tragédie; et on en fait si peu qu'on est obligé de représenter toutes les vieilles. Il me souvient que l'abbé d'Aubignac en composa une, selon toutes les lois qu'il avait impérieusement données pour le théâtre. Elle ne réussit point; et comme il se vantait partout d'être le seul de nos auteurs qui eût bien suivi les préceptes d'Aristote: Je sais bon gré à M. d'Aubignac, dit M. le Prince, d'avoir si bien suivi les règles d'Aristote: mais je ne pardonne point aux règles d'Aristote d'avoir fait faire une si méchante tragédie à M. d'Aubignac."1 Ce qui fait croire que non

1. De la tragédie ancienne et moderne. P. 106

seulement Saint-Evremond, mais la cour, n'acceptait pas encore la nouvelle doctrine.

La Poétique, elle aussi, est l'objet de sa critique. Saint-Evremond veut qu'il y ait deux sortes de règles: les premières, fondées sur la raison, sont universelles et éternelles; les secondes dépendent des moeurs, et varient de pays en pays. Le Français n'est pas obligé de se plier aux règles qui sont bonnes pour une autre époque ou pour un autre peuple. "Il faut convenir que la Poétique d'Aristote est un excellent ouvrage: cependant, il n'y a rien d'assez parfait pour régler toutes les nations et tous les siècles. Descartes et Gassendi ont découvert des vérités qu'Aristote ne connaissait point; Corneille a trouvé des beautés pour le théâtre qui ne lui étaient point connues; nos philosophes ont remarqué des erreurs dans sa Physique; nos poètes ont vu des défauts dans sa Poétique, pour le moins à notre égard, toutes choses étant aussi changées qu'elles le sont."¹

Un des aspects les plus frappants de la critique littéraire de Saint-Evremond, c'est qu'il se fait constamment le champion de Corneille, d'abord contre l'antiquité, puis contre Racine. En premier lieu, il prend le parti de

1. De la tragédie ancienne et moderne: P. 106

Corneille contre les anciens, de la modernité contre l'antiquité. Il n'est pas de l'avis de ceux qui veulent que tout ce qui est beau soit ou ancien ou étranger. On a déjà vu qu'il trouvait beaucoup à redire chez Sénèque, et en qualité d'exilé, il voyait peut-être plus clair que ses contemporains, et jugeait plus sainement l'oeuvre que produisait la France de ses jours. Quoi qu'il en soit, il donne toujours la préférence à Corneille contre les anciens. "J'avoue que nous excellons aux ouvrages de théâtre; et je ne croirai point flatter Corneille quand je donnerai l'avantage à beaucoup de ses tragédies sur celles de l'Antiquité."¹ Et après s'être attaqué à ces critiques qui n'ont que des louanges pour l'oeuvre de l'antiquité, il s'en prend au 'merveilleux'. Ce que la tragédie antique avait de grand, prétend-il, provenait du merveilleux ou du fabuleux. "Ce qui était grand était fabuleux; ce qui était naturel était pauvre et misérable. Chez Corneille, la grandeur se connaît par elle-même; les figures qu'il emploie sont dignes d'elle, quand il veut la parer de quelque ornement: Mais d'ordinaire il néglige ces vains dehors; il ne va point chercher dans les cieux de quoi faire valoir ce qui est assez considérable sur la terre; il lui suffit de bien entrer dans les choses, et la pleine

1. Sur les tragédies: P. 129.

image qu'il en donne fait la véritable impression qu'aiment à recevoir les personnes de bon sens"1

Le secret de la supériorité de Corneille, c'est la vie qu'il sait donner à ses personnages. Les anciens se contentaient de faire voir les actes de leurs personnages, mais Corneille est psychologue. "Corneille a cru que ce n'était pas assez de les faire agir; il est allé au fond de leur âme chercher le principe de leurs actions; il est descendu dans leur coeur, pour y voir former les passions et y découvrir ce qu'il y a de plus caché dans leurs mouvements. Quant aux anciens tragiques, ou ils négligent les passions pour être attachés à représenter exactement ce qui se passe, ou ils font les discoureurs au milieu des perturbations même, et vous disent des sentences, quand vous attendez du trouble et du désespoir."2 Il est intéressant de remarquer que ce sont justement ici des fautes que n'avaient pu éviter les premiers dramaturges français, et c'est en conséquence de leur insuccès que Corneille avait appris à se méfier de l'antiquité.

Plus tard, quand la renommée de Corneille s'en ira diminuant devant la gloire toujours croissante du jeune Racine, Saint-Evremond donnera son appui à Corneille.

1. Sur les Tragédies: P. 130.

2. Ibid. P. 132.

Il trouve que Racine tend à sacrifier la psychologie à la beauté du langage, et qu'il n'a pas la pénétration de Corneille. Il estime que la passion occupe une trop grande place chez Racine, qu'elle fait que les personnages sont aveugles à tout ce qui n'est pas leur amour, qu'elle réduit les héros et les rois au niveau de personnages très médiocres. Chez Corneille, au contraire, les personnages quelque amoureux qu'ils soient, n'oublient jamais qu'ils sont autre chose que des amants. César, par exemple, ayant découvert le complot de Ptolémée, laisse ses amours pour s'occuper du danger politique. Et c'est pour la même raison que Saint-Évremond préfère les femmes cornéliennes, parce que, au plus fort de la passion, elles songent toujours à leur devoir et à leur position.

Il reste une dernière chose à remarquer dans la critique de Saint-Evremond. C'est l'importance qu'il attache à l'amour. Il trouve que la passion occupe une trop grande place chez Racine, mais il ne s'ensuit pas que l'amour doit être banni de la scène. Au contraire, il est d'une importance capitale dans la composition d'une tragédie. Comme mobile des actions des personnages, la religion, à elle seule, ne suffit point. Saint-Evremond va jusqu'à dire que "l'esprit de notre religion est directement opposé à celui de la tragédie."¹

1. De la tragédie ancienne et moderne: P. 108

En parlant de Polyeucte, il prétend que la religion, sans l'amour, n'aurait jamais suffi à faire une belle tragédie. "Ce qui eût fait un beau sermon faisait une misérable tragédie, si les entretiens de Pauline et Sévère, animés d'autres sentiments et d'autres passions, n'eussent conservé à l'auteur la réputation que les vertus chrétiennes de nos martyrs lui eussent ôtée."1 Et plus tard, Saint-Évremond s'étend encore une fois sur l'importance de l'amour. "Il n'y a point de passion qui nous excite plus à quelque chose de noble et de généreux qu'un honnête amour. Tel peut s'abandonner lâchement à l'insulte d'un ennemi peu redoutable, qui défendra ce qu'il aime jusqu'à la mort, contre les attaques du plus vaillant."2 Malheureusement, jusqu'à présent, l'amour s'est peu vu sur la scène française, car nos auteurs ont fait un aussi méchant usage de cette belle passion qu'en ont fait les anciens de leur crainte et de leur pitié: car, à la réserve de huit ou dix pièces, où ces mouvements ont été ménagés avec beaucoup d'avantage, nous n'en avons point où les amants et l'amour ne se trouvent également défigurés."3

1. De la tragédie ancienne et moderne: P. 108-109.
2. Ibid. P. 114
3. De la tragédie ancienne et moderne: P. 115

Donc, critique des nouvelles règles, critique de l'antiquité, défense de Corneille et insistance sur l'importance de l'amour: telle est l'opposition que Saint-Évremond offrait à l'imposition de la nouvelle doctrine, telle est la résistance que le plus pénétrant des critiques du temps opposait à une théorie qu'il sentait radicalement fausse.

Mais Saint-Evremond n'était pas seul dans son opposition à la nouvelle doctrine: il restait des partisans du lyrisme et de l'imagination jusqu'en pleine période classique. Mais le plus grand de tous les révoltés, et de beaucoup le plus important, c'est Corneille lui-même. Corneille ne s'est jamais soumis à la théorie classique et, au début de sa carrière il s'opposait même aux tendances les plus importantes de cette théorie. On sait que lorsqu'il débutait il ignorait les règles les plus élémentaires, et qu'il écrivit Mélite (1629), pour employer son propre mot, 'à la simple lumière du bon sens.' Les critiques s'attaquaient vigoureusement à Mélite, l'accusant de ne pas se conformer à des règles dont l'auteur n'avait

jamais entendu parler. Corneille, de caractère toujours un peu emporté, et très sensible aux critiques qu'on lui adressait, répondit à sa façon, avec une nouvelle pièce, Clitandre (1630), qu'il écrivit pour montrer qu'une pièce pouvait satisfaire les censeurs de Mélite, et ne rien valoir du tout. La querelle, ainsi déclenchée, s'échauffait et s'enfiellait plus tard autour de Sophonisbe.

Corneille est si peu 'orthodoxe', il résiste tellement à l'imposition de la nouvelle doctrine, que M. Bray a cru nécessaire de lui consacrer un livre entier.¹ 'La querelle de Sophonisbe, nous dit-il², ne met pas seulement en présence la vanité légitime d'un grand poète tragique, et l'envie dénigrante d'un critique impatient, elle dresse la critique classique contre la tragédie cornélienne.' La critique classique donc, c'est un de ses plus ardents défenseurs qui nous le dit, était en opposition avec le système dramatique de Corneille; pour mieux dire, le plus grand des poètes tragiques contemporains refusait d'accepter des théories que voulaient lui imposer des critiques sans expérience du théâtre, et qui avaient détourné les yeux de la vraie

1. Bray: La Tragédie Cornélienne d'après la querelle de Sophonisbe.

2. Ibid: Avant-Propos.

source de la tragédie française, qui voulaient chercher à l'étranger des théories et des règles nouvelles, tandis qu'en réalité la tragédie française se sentait héritière de ses plus ou moins humbles devanciers du 16^e siècle. Corneille est le défenseur inconscient de la tradition nationale contre la critique étrangère.

Les différences sont si profondes entre le système de Corneille -c'est-à-dire la pratique du théâtre- et les théories des critiques - c'est-à-dire la doctrine classique - que l'œuvre de Corneille est une vraie pierre d'achoppement à une théorie qui veut faire de la doctrine classique une doctrine universelle s'imposant au 17^e siècle tout entier. Corneille, nous dit M. Bray, "est un de nos plus grands écrivains classiques. Ce n'est pas le plus orthodoxe. On est allé parfois jusqu'à l'isoler de son temps.¹ Nous sommes en présence, non seulement de la querelle entre la critique classique et la tragédie cornélienne, mais de la plus grande question de la vraie pratique du théâtre contre la théorie et la règle, de la tradition nationale contre la nouvelle critique.

M. Bray trouve quelques points de ressemblance entre Corneille et son siècle, puis il continue: "Mais cela ne veut pas dire que (Corneille) soit en complète

1. Bray: La Tragédie Cornélienne d'après la querelle de

Sophonisbe. P.1.

communions d'idées avec son époque. Ce serait encore une erreur de voir en lui un parfait classique, et de prendre la tragédie cornélienne pour le type de la tragédie classique. Il n'est pas même besoin de faire une revue des idées littéraires du siècle, pour comprendre que Corneille marche à l'écart du grand chemin.'¹ Mais n'est-ce pas un peu hardi de mettre le plus grand des dramaturges du temps 'à l'écart du grand chemin'? N'est-il pas plutôt à lui-même le grand chemin, et ne sont-ce pas la théorie et la critique qui se sont trompées, et qui marchent à l'écart? Au temps de Corneille, quelle est la tragédie classique, sinon la sienne? Si la doctrine classique n'est pas acceptée du plus grand artiste du temps, elle n'est qu'une doctrine, et n'a qu'une valeur abstraite. La tradition nationale, incarnée dans Corneille, est en pleine opposition avec la doctrine classique, et aux yeux de la postérité c'est la première qui compte dans l'histoire de la littérature.

Il arrive même que certains critiques qui s'opposaient à Malherbe, s'opposaient également à Corneille. D'Aubignac est de leur nombre. Corneille, écrit-il, s'est relâché souvent en des sentiments peu raisonnables, a

1. Bray: La Tragédie Cornélienne: P.I.

introduit des passions nouvelles et peu théâtrales, et souvent des vers rudes, chargés d'obscurités et de façons de parler peu françaises.' 1 Entendons que Corneille tend à se servir du langage 'barbare' de ses devanciers français, et que chez lui l'intrigue ne se conforme pas toujours à la meilleure théorie italienne.

Le fait est que Corneille ne s'est jamais conformé aux principes de La Pratique du Théâtre. D'après M^e Bray Corneille aurait écrit Oedipe et ses trois Discours exprès pour confondre D'Aubignac. C'était peu de temps plus tard que Corneille fit apparaître Sophonisbe, et la querelle éclata de nouveau et de plus belle entre d'Aubignac et ses partisans d'un côté, Corneille et ses défenseurs de l'autre. C'est de cette querelle que M. Bray écrit: 'La querelle de Sophonisbe oppose l'une à l'autre deux conceptions de la tragédie, la conception classique, exprimée par les Dissertations, la conception Cornélienne, figurée par les pièces critiquées, et soulignée par les Défenses.' 2

Que la conception classique - c'est-à-dire la théorie et la critique - s'opposait à la conception cornélienne, voilà bien assez pour ôter à la critique la plus grande partie de sa valeur. Une théorie n'est jamais

1. Cité par Bray, Tragédie Cornélienne, P.4.

2. Tragédie Cornélienne: P. 13

vraiment valable que lorsqu'elle se conforme à la pratique et qu'elle la soutient. Or, la critique de la première partie de la période classique était en plein désaccord avec la pratique. Il y avait deux courants qui se rencontraient au 17^e siècle et qui s'opposaient: la pratique héritière de la Renaissance française et perfectionnée par Corneille, la théorie venant de l'Italie et exprimée par les critiques. Aux yeux des contemporains c'est la seconde qui l'a emporté. Corneille finit par être vaincu. Racine hérita des ruines du système cornélien, et de la doctrine perfectionnée des critiques. Il en fit quelque chose qui, tout en se conformant aux règles, conservait ce qu'il y avait de plus essentiel dans le système de Corneille, et qui le perfectionnait.

Mais la plus sérieuse critique contemporaine qui s'adressait à Corneille - et à certains points de vue la plus intéressante - était celle de Chapelain, contenue dans Les Sentiments de l'Académie. Le premier point où Chapelain trouve à redire est le sujet de la pièce, et pour une raison plutôt curieuse. 'Le Sujet du Cid ne vaut rien ... et nous estimons que l'on n'y trouve aucun noeud ny aucune intrigue et qu'on en devine la fin aussy tost qu'on en a veu le commencement.' ¹

1. Les Sentiments de l'Académie Française sur le Cid. Edited by Colbert Searles Ph.D. The University of Minnesota Studies in Language and Literature. Number 3. Minneapolis, Bulletin of the University of Minnesota. March 1916. P.25

La critique n'est pas sérieuse et la véritable raison de l'attaque se cache. Le dénouement,, non plus, ne plaît pas à l'Académie, et Chapelain continue: 'Si donc le sujet du Cid se peut dire mauvais, ce n'est pas pource qu'il n'y a pas de noeud; mais pource qu'il n'est pas vraysemblable.' ¹

Corneille était ici en plein désaccord avec ses critiques. Le Cid était condamné en premier lieu parce que le sujet n'était pas 'Vraisemblable', c'est-à-dire parce que les personnages ne se conformaient pas à l'idée de la nature humaine que déjà le 17^e siècle se faisait. Corneille avait trouvé son thème dans une vieille romance espagnole; mais d'où lui vient la psychologie de ses personnages, cette conception de la nature humaine qui, à cette date, est si radicalement différente de celle de son époque? Serait-elle de son invention, ou l'aurait-il trouvée dans les vers espagnols qu'il citait plus tard à sa défense? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il ignorait les sentiments de son siècle et que, les ayant appris, il s'en indignait. Et une troisième explication s'offre. C'est qu'il s'était déjà publié en France une pièce à sujet très semblable, et qui était le couronnement d'une vie de

¹. Les Sentiments de l'Académie P.26-27.

dramaturge qui a, sans aucun doute, beaucoup influé sur l'oeuvre de Corneille. Je veux parler de la Bradamante de Garnier. Ce n'est pas ici le lieu de discuter l'oeuvre de Garnier; c'est un sujet qui aura sa place plus tard. Mais Bradamante a des points de ressemblance avec le Cid trop importants pour être négligés, et l'on verra plus loin quelles sont ces ressemblances et quelle est leur importance. C'est encore une fois le 16^e siècle qui, réapparaissant dans l'oeuvre de Corneille, s'oppose à la doctrine classique.

Chapelain ne manque pas de faire voir que Corneille a violé les règles qui, déjà en 1636, prenaient une forme de plus en plus concrète. Le Cid était condamné dans la courte phrase: 'Il choquoit les principales Règles Dramatiques,'¹ Mais Corneille, on le sait, avait écrit sa pièce 'à la simple lumière du bon sens' et même après avoir appris les règles qu'on voulait lui faire observer, il ne leur attribuait aucune importance. Chapelain discute ensuite les différences entre le Vrai et le Vraisemblable, et il conclut: 'Nous disons que le sujet du Cid est défectueux en sa plus essentielle partie, comme celui qui

1. Les Sentiments de l'Académie: P.27.

manque de l'un^{et} de l'autre Vraisemblable commun et extraordinaire.¹ Il s'agit encore du choix de sujet, et nous sommes encore une fois en présence d'un désaccord radical entre Corneille et les critiques de son époque. Les critiques et les écrivains proprement classiques se targuaient de leur réalisme historique; mais Corneille cherchait toujours le fait extraordinaire, qui, même quand il était vrai, n'était pas nécessairement vraisemblable. 'Ce qui fait l'originalité de son système tragique, ce qui le différencie du système de Racine et en général du système proprement classique, ce n'est pas ... l'attachement à l'histoire....mais bien la recherche du fait extraordinaire, du sujet générateur de merveille qui, dépassant la vraisemblance ordinaire, à laquelle s'attachent, après Chapelain tous nos classiques, a besoin de se parer, pour se faire accepter du public de l'authenticité historique. Le respect de Corneille pour l'histoire n'est donc qu'une façade. Elle ne doit pas nous masquer la réalité de ses infidélités historiques.'² Sur ce point Corneille demeurait en perpétuelle opposition à son siècle.

L'abîme qui s'était ouvert entre Corneille et son

1. Les Sentiments de l'Académie P.31.

2. Bray: Doctrine Classique pp.225-226.

siècle fut nettement marqué par la sévère critique du mariage de Rodrigue et de Chimène. Fort de sa propre conception dramatique, et s'appuyant sur sa vieille romance espagnole, Corneille ne songea qu'aux éléments dramatiques, ne visa qu'au dénouement personnel, romanesque, cornélien. Quand il fit terminer sa pièce avec la suggestion du prochain mariage de Rodrigue et de Chimène, aucune théorie dramatique ne le guidait. Il ne songeait pas aux 'bienséances', car le mot, dans sa signification littéraire, lui était probablement inconnu. Il s'agit encore une fois de 'la simple lumière du bon sens'. Pour lui, à cette date, toute une partie essentielle de la soi-disant doctrine classique était vide de sens. D'où la surprise et l'indignation de Corneille quand Chapelain le blâma 'de faire entrer dans un mesme esprit entre deux Soleils deux pensées si opposées, comme sont la poursuite de la mort d'un Père, et le consentement d'espouser son meurtrier, la première desquelles, par raison doit donner une éternelle exclusion à la dernière.' ¹

Les deux principaux personnages étaient l'objet d'une attaque vigoureuse. Et c'étaient surtout 'les moeurs de Chimène' qui étaient condamnés. On ne

1. Les Sentiments de L'Académie. P.39

s'en prenait pas à son amour, car, même selon la doctrine classique, il était permis d'aimer, mais non à la manière de Chimène. "Nous la blasmons seulement de ce que son amour prévaut sur son devoir, et qu'en même temps qu'elle poursuit Rodrigue elle fait des vœux en sa faveur,"¹. Elle était censurée parce qu'elle faisait "bien moins le personnage de bonne Fille que de bonne Amante,"². Chose curieuse, Corneille finira par se rendre à l'avis de ses critiques, l'amour, chez lui, se laissera toujours vaincre par le devoir. D'où vient que dans sa première pièce importante l'amour occupe le premier plan et se montre plus puissant que le devoir et les sentiments de famille? C'est que la doctrine cornélienne était encore loin de se concrétiser. Au début de sa carrière littéraire, Corneille était en pleine révolte contre la doctrine classique; mais il s'en laissa imprégner. Quand il donna Le Cid, il était influencé en grande partie par le 16^e siècle, et c'était du 16^e siècle, comme on le verra plus tard, que lui venait la conception de l'amour tout-puissant. D'autres éléments s'y ajoutaient plus tard pour former la célèbre doctrine cornélienne de l'amour gouverné par la raison, doctrine qui, à son tour, allait fortifier la doctrine classique, devenant maintenant de jour en jour plus puissante.

1. Les Sentiments de l'Académie. P.45.

2. Ibid. P.45.

Rodrigue, non plus, n'échappe pas à la critique. Il n'est pas 'raisonnable'. Dans un moment de désespoir, il demande à Chimène qu'elle le tue. Elle refuse et, selon Chapelain, Rodrigue, parce qu'il ne meurt pas de sa propre main, n'est pas 'raisonnable'. 'Car s'il croyoit l'avoir méritée (la mort) il ne devoit point s'imaginer sérieusement que Chimène voulust prendre cette vengeance par elle-mesme, ny la voyant résolue à ne le tuer point, différer à se donner luy-mesme le coup qu'elle luy auroit si raisonnablement refusé'.¹ La critique est risible. Corneille n'avait songé qu'à l'étude psychologique de ses personnages. Rodrigue, au désespoir de ne pouvoir remédier à une situation inextricable, et follement amoureux de Chimène, se jette à ses pieds, demandant la mort, tout, plutôt que de lui paraître coupable d'avoir détruit son bonheur. Chimène, également amoureuse de Rodrigue, tous ses sentiments de devoir et de famille vaincus, maîtrisée par un amour tout-puissant, perd la parole et s'enfuit devant une tentation qu'elle ne se sent pas assez forte pour vaincre. Tous deux sont victimes de leurs émotions dominantes. Ni l'un ni l'autre n'avait songé sérieusement à la mort de Rodrigue. Cette scène entre eux naît de leur passion mutuelle; et cette même passion rend impossible aucune solution de l'impasse où ils se trouvent. C'est ainsi que la doctrine classique voulut réduire à un simple calcul mental, la première

1. Les Sentiments de l'Académie: P. 62.

grande scène de passion que la tragédie française eut vue

Ainsi Corneille et la doctrine classique se sont opposés l'un à l'autre. La théorie, qui va de plus en plus formant et pétrissant l'oeuvre du 17^e siècle semble laisser de côté Corneille, qui est une sorte de rocher, résistant presque seul au courant. La théorie néo-classique, trouvant en Corneille un adversaire intransigeant et indomptable, voudrait faire de lui un retardataire, et le mettre à l'écart de son siècle. En réalité, c'était la pratique du théâtre telle que Corneille la concevait, qui allait à son tour l'emporter sur la doctrine classique, et la faire conformer à son idéal.

Mais avant de laisser cette question, une première question se pose. Comment se fait-il que le premier grand dramaturge de la France se trouve à de certains points de vue si radicalement opposé à la pensée de son siècle? Comment se fait-il que sa première grande pièce, celle que la postérité a si universellement acclamée, soit l'objet d'une attaque acharnée, et qu'elle soit condamnée par un des principaux critiques du temps,

et par un corps littéraire aussi important que l'est déjà l'Académie Française.

Que Corneille était différent de ses successeurs s'explique assez facilement. De caractère toujours un peu difficile, il ne se laissait pas facilement guider par des critiques qu'il regardait, à juste titre, comme des inférieurs. Mais, plus important, il était le premier en date des dramaturges du 17^e siècle, et il était plus près du 16^e siècle. Car, malgré ce qu'en ont dit les critiques, le 16^e siècle est un grand siècle littéraire. Corneille était l'héritier d'une grande tradition. La doctrine classique n'était pas encore ni assez forte ni assez complète pour diriger les premiers pas de Corneille. Il héritait de la tradition du 16^e siècle, il la continuait et il la perfectionnait. Que cette tradition était encore forte est démontré par ce fait que les critiques ont trouvé nécessaire de la combattre. Ils s'opposaient violemment à ce qu'ils regardaient comme une mauvaise tradition, et à la voir renaître dans l'oeuvre de Corneille, ils s'acharnaient à s'attaquer à ses pièces. Le malheur était qu'ils la voyaient, remaniée et réformée par un génie tel que le 16^e siècle n'en avait pas connu. Il ne faut pas se hâter de conclure que les critiques se trompaient. Il y avait beaucoup dans la tradition du 16^e siècle qui

était à condamner. Leur erreur était de vouloir tout condamner. Corneille n'y avait vu que ce qu'il y avait de bon et c'est ce qu'il développait, mais en ajoutant beaucoup de son cru. Il y avait donc erreur des deux côtés, et les deux parties ne réussissaient pas à se reconcilier. Les critiques continuaient assez longtemps à s'attaquer à Corneille, bien qu'après Le Cid l'attaque ne fût jamais aussi sévère. Et ce qui était condamné chez Corneille, c'était principalement ce qu'il avait hérité du 16^e siècle: l'amour, la désinvolture, pour ainsi dire, des personnages, l'absence de 'conduite raisonnable', le manquement aux unités. Mais cette tradition du 16^e siècle se perpétuait dans l'oeuvre de Corneille, et se transmettait même à Racine. Et c'est ainsi que le 16^e siècle concourait à former, sinon la doctrine, du moins la pratique du théâtre classique.

La thèse de M. Bray semble bonne; mais il faut distinguer un autre point important. C'est que cette thèse, et M. Bray est le premier à insister là-dessus, porte, non sur la pratique, mais sur la théorie. En traitant la tragédie, il écrit: "Ils (les chapitres qui vont suivre) s'appuient, comme toute notre étude, sur les théories, non sur la pratique¹." Mais la théorie et la pratique d'un art sont deux choses bien différentes et s'il y a des

1. Doctrine Classique. P. 307.

rapports entre elles, c'est presque toujours la théorie qui suit la pratique et qui s'y conforme. Or au 17^e siècle, et surtout à son commencement, la pratique du théâtre est opposée à la théorie. Sur quoi donc s'appuie-t-elle, cette pratique? Elle s'appuie, en premier lieu, sur le génie de deux grands dramaturges qui, à eux seuls, auraient pu créer en même temps une pratique et une doctrine. Mais elle s'appuie aussi, en grande partie, sur la pratique du 16^e siècle; elle est le fruit des efforts presque toujours avortés des écrivains de la Renaissance. Et c'est ce qui explique le profond désaccord qui existe entre Corneille et les critiques. Ceux-ci cherchent à créer une théorie sans s'appuyer sur la pratique; celui-là s'appuie sur une pratique établie, sans se recommander d'aucune théorie. De là, les différences entre Corneille et les critiques; de là, les Sentiments de l'Académie, Les Observations et tous les presque innombrables documents de la querelle du Cid. C'est qu'un abîme s'est ouvert entre la pratique et la théorie, et c'est la pratique qui va l'emporter.

Troisième Partie

Robert Garnier.

La Forme: Garnier forge l'instrument dont Corneille
et Racine se serviront.

Il est donc clair qu'avant le milieu du 17^e siècle la pratique du théâtre et la doctrine classique ont suivi des routes diverses. Les origines des nouvelles théories littéraires sont faciles à retrouver. Mais sur quoi s'appuie la pratique, maintenant que la théorie ne la soutient plus? Serait-ce sur ce 16^e siècle si profondément méprisé, et souvent à juste titre, par les critiques? Evidemment, mais il faut s'entendre. On ne peut pas caractériser en un mot le théâtre du 16^e siècle: on ne peut pas dire qu'il a tel trait caractéristique, ou qu'il préfère tel ou tel genre. Une variété de genres et une profusion d'auteurs peu expérimentés, font que le théâtre du 16^e siècle est un chaos très difficile à bien juger. Et surtout, comme on l'a vu, l'empire de Sénèque semble lui ôter tout ce qu'il pouvait avoir de national. Pourtant, il y a un homme qui rivalise avec Sénèque pour dominer ce siècle; cet homme, c'est Robert Garnier. Garnier n'est pas seulement le plus grand dramaturge du 16^e siècle; il réunit en lui tout ce qu'il y avait de

national, de français, de nouveau aussi, dans la tragédie de la Renaissance; il a failli en faire un théâtre à lui, un théâtre garnérien; mais, plus important, il est le rival de Sénèque, le seul qui, tout en se laissant lui-même influencer par Sénèque, ait su garder des idées originales, jeter les fondements d'un théâtre national. C'est dans son oeuvre que nous allons chercher les origines de la pratique du théâtre classique.

Au 16^e siècle, dans toute l'Europe, la forme de la tragédie n'était pas fixe. Elle était partout un peu dans l'état où le moyen âge l'avait laissée. Mais pendant ce siècle elle subissait une transformation qui n'était guère autre chose qu'une évolution nécessaire. Shakespeare en Angleterre et Cervantès en Espagne donnaient au théâtre une grandeur et un caractère national qu'il n'avait pas jusqu'alors rêvés; et en même temps ils en fixaient la forme. Plus de pièces à forme imprécise, sans actes ni scènes, et où les personnages semblaient entrer et sortir un peu comme ils voulaient. La technique du théâtre, entre autres choses, se perfectionnait. Mais à cette époque, la France n'avait pas de Shakespeare ni de Cervantès. Par conséquent, le théâtre français n'a pas atteint à un très haut point pendant ce siècle; il devait attendre

Corneille et Racine. Cependant au point de vue de la technique il pouvait s'améliorer, et c'est ce qui est arrivé en effet. Car si la France n'avait pas de Shakespeare, elle avait en Garnier un homme qui s'est appliqué à améliorer la forme de la tragédie. Il était le représentant français d'un mouvement qui travaillait toute l'Europe occidentale, et il a mis au service de Corneille les fruits de cette évolution. C'est pour cette raison qu'il importe tout d'abord de jeter un coup d'oeil au développement de la forme chez Garnier.

Pour celui qui veut étudier la forme et la technique du théâtre de Garnier, une première question se pose: Quelle idée se faisait-il du drame? Lui-même nous en donne une seule indication, fort brève d'ailleurs. Dans l'argument de Porcie, il avoue qu'il a ajouté à la tragédie la mort de la Nourrice "pour l'envelopper davantage en choses funèbres et lamentables, et en ensanglanter la catastrophe." Donc la tragédie consistait en événements funèbres, non pas en leurs effets. Il ne se peut pas de tragédie sans catastrophe. C'est une idée fort peu originale d'ailleurs, mais qui ne laissait pas d'avoir des retentissements dans l'oeuvre du dramaturge, et surtout

des effets sur la forme encore peu précise. Nous allons voir chez lui la lutte entre un écrivain de grand talent, et un homme du 16^e siècle, imprégné des idées de son temps, une lutte qui aura pour premier résultat une forme fixe pour la tragédie.

Porcie (1568), comme la plupart des tragédies de Garnier, s'ouvre avec un monologue. C'est un monologue fade, sans objet, sans vie et sans caractère; il ne nous explique rien. Suit un chœur également inutile au développement de la pièce. C'est une série de réflexions où l'auteur s'introduit, pour ainsi dire, dans le drame, en vue de sermonner ses auditeurs. Le premier acte que Garnier ait écrit est aussi un des plus mauvais de son théâtre.

Le deuxième acte est une suite de scènes qui se succèdent sans liaison aucune, mais qui ont ceci de bon, qu'elles sont nettement séparées les unes des autres; et c'est là presque tout ce qu'on peut dire de la pièce entière. Nous voyons tantôt Porcie, tantôt la nourrice; ici c'est Octave seul, là Antoine qui se parle à lui-même. Le quatrième acte est un récit, et le cinquième en est un autre.

Que devons-nous donc conclure de cette première tentative? Il faut la considérer uniquement comme une

expérience. Garnier ne sait encore composer ni un acte ni une scène. Les actes et les scènes sont séparés plus ou moins bien. Mais il n'y a pas la moindre liaison entre eux, ils finissent comme ils commencent, sans aucune cause. Il n'y a pas d'exposition, il n'y a pas de crise, il n'y a pas de dénouement. Garnier a commis presque toutes les fautes qu'il lui était possible de commettre, mais il les a commises pour son propre avancement, il les a commises pour s'en instruire, et il profitera bientôt de ses premières erreurs.

Je passerai rapidement sur les deux pièces suivantes. Hippolyte (1574) marque une certaine amélioration au point de vue de la composition. L'exposition, bien qu'elle soit ennuyeuse, est meilleure, et il y a une certaine liaison entre les actes. Mais Garnier en est encore à considérer le drame comme une espèce de poème où les mots sont plus importants que celui qui les dit, et où le personnage et le poète sont toujours la même personne. De là, le manque d'intrigue, sans laquelle une composition et une forme exactes ne sont guère possibles. Cornélie (1574) comme Porcie, reste une suite de scènes isolées. Ce sont des tableaux, nullement un drame.

Lorsqu'il écrivit Marc-Antoine (1578) Garnier avait pour lui l'expérience précieuse d'avoir déjà écrit trois pièces manquées. La quatrième contient du nouveau. La forme de l'exposition est la même, mais c'est une exposition qui ne mérite guère ce nom. Elle est plutôt un cadre, ^{un cadre qui} mais / rempli un acte et demi. Garnier ne sait pas encore esquisser un cadre en quelques vers; c'est une difficulté contre laquelle il luttera longtemps avant d'en venir à bout. Mais une fois le cadre péniblement décrit, le drame se déroule naturellement; il y a un développement suivi. Le quatrième acte est malheureusement peu dramatique; c'est une lourde faute que de l'avoir fait ennuyeux et un peu vide. Mais ce qu'il y a de plus important, c'est qu'il y a un dénouement. La tragédie se termine sur un accent dramatique. Donc, avec un cadre tenant lieu d'exposition, un développement logique et un dénouement dramatique, nous devons conclure que de Porcie à Marc-Antoine un progrès a été accompli, au point de vue de la forme, un pas a été fait.

La Troade (1578) est une de ces pièces curieuses qui semblent refléter toute l'oeuvre de Garnier en ce qu'elles marquent un progrès et qu'elles rétrogradent en même temps. L'important, c'est que pour la première fois

nous avons une pièce remplie d'action, mais à ne la —
considérer qu'au point de vue de la composition, on est
heureux de signaler un progrès net dans le premier acte,
c'est-à-dire dans l'exposition. Cet acte ne finit pas
après le premier monologue, dont Garnier ne s'affranchit
pas encore; il continue, il y a trois personnages qui se
parlent, il y a un commencement d'action. Malheureusement,
il y a aussi des passages où Hécube échange avec le chœur
des stances lyriques qui sont de pure élégie, ce qui est
l'opposé du progrès. Mais, somme toute, nous voyons un
premier acte où le dramaturge, pour la première fois, fait
des expériences pour renouveler l'intérêt, pour rendre sa
pièce vivante et un troisième acte où les scènes sont
divisées tout comme dans un drame moderne; il ne leur
manque que d'être numérotées. Les résultats sont heureux,
et cet acte peut être considéré comme marquant une date
dans l'oeuvre de Garnier, et dans l'histoire du théâtre.

Du reste, c'est une pièce décousue. L'intrigue
est menée sans art, et il y a deux dénouements, ou plutôt
deux derniers tableaux. Mais n'oublions pas que Garnier
essayait une nouvelle tentative, celle de remplir sa
pièce d'action; il faut faire la part de l'inexpérience
et lui tenir compte de ce qu'il a accompli de vraiment
utile dans cette tragédie.

Antigone (1579) continue et développe la nouvelle exposition que La Troade avait inaugurée. Le monologue suivi d'un chœur disparaît, pour être remplacé par deux personnages dont la conversation sert de vraie introduction à ce qui suit. Mais, comme dans La Troade, c'est là le seul progrès qu'on puisse signaler. L'intrigue est mauvaise, le troisième acte manque d'intérêt, le quatrième acte, quoique bon, ne comporte pas une crise logique, et le dénouement est faible. Garnier a perfectionné son exposition, mais il lui reste encore des progrès à faire.

Pour écrire sa meilleure pièce, celle où il s'approche le plus près d'un chef-d'oeuvre, et où il semble toujours sur le point d'écrire quelque chose de vraiment bon, il fallait à Garnier une forme plus perfectionnée qu'elle n'avait été jusqu'alors. Bradamante (1580) fixe la forme de la tragédie. On est fâché de voir que Garnier a cru nécessaire de commencer encore une fois par un monologue. Mais il s'en débarrasse vite, pour écrire un premier acte ayant deux scènes et sans chœur. La deuxième scène expose habilement ce qui va suivre, elle est intéressante et si évidemment adaptée aux effets dramatiques que le théâtre classique ne songera pas à la perfectionner. Il

Il y a un deuxième acte qui suit naturellement le premier, et dont les scènes (qui cette fois sont numérotées, et de forme à jamais fixe) ont une liaison étroite. Au troisième acte, l'action est développée de main de maître, et le quatrième représente la crise du drame; enfin il y a un effort sérieux pour fournir un dénouement. Dans Bradamante la forme du drame est fixée, et c'est la forme que le théâtre classique adoptera.

Les Juifves (1580) N'offrent rien de particulier quant à la forme. Il y a même une légère rétrogression. Dans l'histoire de l'évolution de la forme, Les Juifves n'ont guère de place. Bradamante avait fait tout ce qui était nécessaire; avec cette dernière pièce l'instrument est forgé; il ne reste que de s'en servir.

Cet exposé de l'évolution, entre les mains de Garnier, de la forme du drame, a été nécessaire, non seulement pour apprécier l'oeuvre de Garnier lui-même, mais aussi pour se rendre compte de ce qu'il a fait pour le théâtre classique en matière de travail préparatoire. Il avait trouvé du chaos, de la confusion. Il a travaillé la tragédie pour en faire quelque chose de net et de défini.

L'exposition, la crise, le dénouement, la liaison des actes et la division des scènes - tout est manié par ce poète infatigable jusqu' à ce qu'il produise une oeuvre qui, au point de vue de la forme, ne laisse rien à désirer. Et ses efforts sont d'autant plus louables que l'antiquité ne l'aidait guère, qu'elle était plutôt une entrave, et qu'il fallait adapter aux exigences de la scène française un système créé pour un but tout autre. C'est ce travail mécanique et technique de Garnier qu'on n'a pas toujours reconnu à sa juste valeur; car sans ce travail préparatoire, Corneille n'aurait pas trouvé d'instrument tout prêt pour servir à son génie. Il est vrai que de Garnier à Corneille il y a d'autres écrivains, des Rotrou et des Hardy. Mais ils ont profité eux aussi, de ce travail de Garnier, et quoiqu'ils aient apporté bien des perfectionnements, ils n'ont presque rien ajouté d'essentiel à son travail. Donc si l'on songe que sans Garnier, Corneille aurait pu passer la plus grande partie de sa vie à façonner son instrument, et gaspiller le meilleur de son talent à tâtonner, on conviendra que le travail de Garnier n'était pas sans résultat, et qu'en forgeant une forme précise et nette, il a rendu au théâtre des services d'une importance capitale.

Le Monologue.

Dans cette évolution de la forme, un premier fait ressort; c'est la grande place que Garnier accorde au monologue. Le monologue est un élément nécessaire de cette évolution, et puisqu'il a occupé une place importante chez Corneille et Racine, il importe de nous arrêter un moment pour considérer son développement chez Garnier.

Considérons d'abord, et brièvement, l'usage qu'en fait le théâtre classique. Corneille et Racine lui ont donné le trait caractéristique général de la psychologie, c'est-à-dire qu'ils ne s'en servent que pour montrer le fond de l'âme et de la pensée de leurs personnages. Le troisième acte de Horace s'ouvre avec un monologue qui révèle le bouleversement de Sabine, et qui suit un moment où le heurt des émotions atteint à son comble. Tel autre de la même pièce n'est là que pour permettre à Camille de se laisser peindre. L'Attale de Nicomède médite la conduite qu'il lui faut suivre; Auguste parle pour que nous puissions voir l'effet que lui ont fait les événements précédents. Il n'y a qu'une seule grande pièce¹ de Corneille qui s'ouvre avec un monologue, et là aussi il est tout psychologique. Partout le monologue n'est qu'un procédé

1. Cinna

adopté dans le but de mettre à nu l'âme et les pensées les plus secrètes des personnages.

C'est très beau, mais est-ce que cela eût été possible sans le travail préparatoire de Garnier? Est-ce que le monologue psychologique serait né rien que des théories des critiques, ou du seul génie de Corneille? C'est ce dont il est permis de douter. Car Garnier commence par donner au monologue un emploi bien différent. Pour lui, le monologue a toujours été une introduction à la tragédie, une exposition en un mot. Il a essayé en même temps de renseigner l'auditoire sur ce qui s'est passé, de hasarder une ou deux vagues prophéties pour faire entrevoir ce qui va arriver, et de peindre un milieu. Celui qui forme le premier acte de Porcie est une sorte de cadre historique où le personnage qui parle n'a pas ombre de caractère. Le premier acte d'Hippolyte en contient deux du même genre. Dans le premier, l'ombre d'Egée essaye de tirer quelques présages des événements funestes qu'il raconte; le second est le récit d'un songe, tous deux également fades. Il en est de même de La Troade. Il n'est pas nécessaire de multiplier ces exemples; quiconque a lu quelques pièces de Garnier saura fort bien ce que ces monologues ont de fade, de manqué et d'inutile. C'est un procédé dont Garnier ne s'affranchira

que vers la fin de sa carrière, lorsqu'il en aura déjà gâté plusieurs de ses tragédies.

Corneille a toujours eu l'avantage de pouvoir lire Garnier, de démêler ses bonnes et ses mauvaises qualités, et d'en faire un choix. Son sûr instinct dramatique ne l'a jamais trompé, et, ici comme ailleurs, il a choisi, pour le développer, ce qu'il y a de bon dans les monologues de Garnier, en laissant de côté, ce qu'il y a de mauvais.

Car il existe, chez Garnier, un autre genre de monologue. A côté du monologue qui prétend 'exposer,' on voit poindre, lent et incertain, le monologue qui révèle le personnage, qui nous dit ce qu'il pense, ce qu'il ressent, ce qu'il veut et ce qu'il ne veut pas, comment il réagit aux événements et comment il les forme lui-même. C'est le monologue psychologique qui paraît, chétif, presque humble, souvent pauvre, mais viable et assuré d'un avenir. Nous assistons à la naissance d'encore un élément de la tragédie classique.

Ce nouvel élément se fait voir dès Porcie même. Au commencement du deuxième acte, Porcie nous apprend quelque chose d'elle-même, elle nous laisse voir son malheur:

Sus, misérable, sus, sus, pauvre infortunée,
Recommence tes pleurs avecques la journée.¹

Ses sentiments sont étouffés et comme noyés par des mots, par la fausse rhétorique, mais ils existent et ils sont exprimés. Et cela continue et se développe. Dans Cornélie, Garnier, déjà plus sûr de lui-même, fait parler son héroïne, il la fait s'épancher un peu. Comme dans Porcie ce monologue est trop long, et trop rempli de mots qui ne sont autre chose que des mots, de la rhétorique. Mais c'est tout de même un progrès. Marc-Antoine marque une amélioration nette du monologue psychologique. Antoine ne parle que de lui-même, et, ce qui est plus important, il a un caractère. Il commence par être pathétique, et bientôt il nous fait part de cet amour qui est comme le fondement de son caractère:

Tu pers ton grand empire, et tant de citez belles,
Qui vénéroient ton nom, t'abandonnent rebelles,
S'élèvent contre toy, suivant les estendars
De César, qui vainqueur t'enclost de toutes pars.

Mais encor', mais encor', ce qui t'est le plus grief.
Et de tous les méchefs le suprême méchef,
Hélas! c'est Cléopâtre, hélas! hélas! c'est elle,
C'est elle^{qu'}te rend ta peine plus cruelle
Trahissant ton amour, ta vie trahissant.²

1. Porcie: II. P.25.

2. Marc-Antoine: I: P. 174-5.

Cela est en grand progrès sur Cornélie; c'est le premier monologue qui fasse songer à ceux du théâtre classique.

Il faut attendre Bradamante pour une seconde amélioration sensible. Le monologue ne commence pas la pièce, et, par conséquent, n'est pas une 'exposition.' En effet, Garnier s'en sert exactement comme Corneille et Racine s'en serviront, c'est-à-dire, pour révéler l'âme des personnages. Nous voyons d'abord l'effet que produit sur Bradamante son amour pour Roger, et l'absence de ce dernier:

Comme un rocher privé de ses roses vermeilles,
Un pré de sa verdure, un taillis de ses feuilles,
Un ruisseau de son onde, un champ de ses épis,
Telle je suis sans vous, telle et encore pis. 1

Nous voyons la douleur qui la ronge, elle nous en donne l'explication:

Hélas! votre seule absence est cause de ma plainte. 1
Son état d'âme est bien exprimé

Tout me déplait sans vous, le jour m'est une nuit;
Tout plaisir m'abandonne, et tout chagrin me suit. 1

Voilà donc un monologue tout psychologique, mis au milieu d'un acte, exprès pour peindre l'état d'âme d'un personnage.

La cinquième scène du même acte nous offre un second monologue dont le but est de dépeindre Roger. L'objet est

1. Bradamante: III: 2.

le même, le moyen de le réaliser est le même. La fausse situation de Roger ressort:

J'entre dans le combat pour me vaincre moymesme.
Le prix de ma victoire est ma despouille même.

- - - - -
Hélas! je suis entré d'un mal en un martyre! 1

Le cycle des monologues de Bradamante se complète dans la deuxième scène du quatrième acte, où nous voyons l'effet que produisent sur Roger les événements qui précèdent.

Ainsi en considérant les monologues antérieurs à ceux de Bradamante, et en mettant de côté tout le fatras, les mots vides, la fausse rhétorique et les vains efforts pour peindre un 'milieu', on distingue les commencements d'un monologue psychologique. Cette tendance se développe dans Marc-Antoine pour se perfectionner (dans la mesure où Garnier était capable de perfection) dans Bradamante. L'art de Garnier atteint à son plus haut point dans cette pièce. Mais il a déjà créé un élément essentiel du théâtre classique, et il a failli le perfectionner. Corneille et Racine s'en empareront, pour en faire un élément très important de leur théâtre. Ici comme ailleurs, c'est Garnier qui a forgé l'instrument, et montré la voie; c'est la pratique qui donne des modèles, là où la critique devait forcément se taire.

1. Bradamante: III: 5.

Le Récit

En deuxième lieu, il est nécessaire d'étudier un côté de la tragédie classique qui échappe ordinairement à l'attention. Le théâtre du 17^e siècle avait comme un de ses traits caractéristiques le manque d'action; le peu d'action qui est nécessaire à l'intrigue a lieu en dehors de la scène, et doit être raconté aux auditeurs pour les mettre au courant. Garnier se trouvait à peu près dans la même situation, et le moyen qu'il a adopté pour vider la difficulté est d'autant plus important que Corneille n'a jamais trouvé de meilleur, et s'est contenté d'employer celui de Garnier. Je veux parler du récit. Garnier n'est pas l'inventeur du récit. Il l'a hérité de Sénèque chez qui le récit, long et emphatique, est souvent la partie la plus importante d'une tragédie. Le rôle de Garnier était d'adapter et de mieux interpréter le récit, de changer son caractère oratoire et élégiaque, et d'en faire un élément pratique du théâtre. C'est encore un exemple du travail technique et préparatoire de Garnier; il crée un instrument pour que d'autres s'en servent.

Chez Corneille, le récit joue un grand rôle, mais on peut facilement ne pas le remarquer, tant il se glisse savamment dans le dialogue. On se parle, on pose des questions, peu à peu on se met à décrire ce qui est arrivé

ailleurs, et le récit est lancé. Il y a, dans une pièce¹ de Corneille, un récit qui remplit six pages, et occupe une grande partie de deux actes. On annonce brièvement un événement quelconque, nous en voyons l'effet. On recommence et finit le récit, mais quand l'acte se termine, tout le monde a reçu une fausse impression de ce qui est arrivé. Nouvelle occasion de commencer. Cette fois, c'est en posant des questions qu'on obtient la vérité. Mais tout le temps nous voyons l'effet que produit le récit sur les personnages. Et si quelquefois Corneille n'est pas si habile, ses récits ne laissent pas d'être toujours vivants et animés. C'est un art, et souvent un art qui se cache.

C'est à peu près ce que nous voyons chez Garnier. Il s'agit encore, en quelque sorte, d'une évolution, mais ici il n'y a pas tant de tâtonnements. Le style de Garnier se prêtait volontiers à la description, et là la vie et l'animation de ses récits, une animation que Corneille n'a presque jamais surpassée, et souvent n'a pas égalée. Garnier sait faire vivre les événements :

Là vous n'eussiez ouï qu'un craquement d'armes,
Là vous n'eussiez rien vu qu'un meurtre de
gensdarmes.

- - - - -
- - - - -

1. Horace: III, IV.

L'heur estoit ores aux uns et ore estoit aux autres;
Les nostres les forçoient, puis ils forçoient les nostres.¹

La faute de Garnier - faute qu'il avait contractée chez Sénèque - c'est d'être presque toujours trop long. Mais cela est cause qu'il essaie de rendre le récit plus intéressant en le coupant, et en le lançant peu à peu, pour ainsi dire tout en évitant d'être trop brusque. Après Cornélie, presque tous les récits, au commencement, sont entrecoupés de questions ou de commentaires; Garnier a soin de nous y introduire peu à peu et comme insensiblement. On reconnaît déjà l'origine de l'art cornélien. Dans Antigone, on voit, pour la première fois, l'effet produit sur les personnages par un récit, encore un trait dont Corneille s'est souvenu. Enfin dans Bradamante et Les Juifves on trouve des récits plutôt courts, animés, pittoresques, coupés, influençant les personnages et avançant l'action psychologique. Garnier remet ainsi ~~dans~~ dans les mains de Corneille un élément du théâtre qui n'a pas besoin de perfectionnement, et qui est d'une grande importance pour la technique de la composition d'une pièce. C'est une dette que le théâtre classique doit à Garnier et qui, comme tant d'autres, n'a jamais été avouée.

1. Porcie: IV: pp.71-2

Le Style et le Dialogue.

Pour compléter l'évolution de la forme du drame, un dernier élément était nécessaire. Garnier était allé dans la direction du perfectionnement de la forme aussi loin qu'il pouvait aller dans son siècle, entravé comme il l'était de l'état encore primitif du genre qu'il travaillait. Mais il lui restait encore un progrès à faire. Il fallait à la tragédie un langage digne d'encadrer la noblesse du nouveau genre et capable de supporter les exigences qu'allait lui imposer la tragédie classique. En un mot, il fallait au drame un style convenable. Le style et le dialogue sont les derniers aspects de la forme que nous devons étudier chez Garnier. Ces aspects ne sont pas les moins dignes de lui valoir une place parmi les fondateurs de la tragédie française.

Le style de Garnier présente des aspects extrêmement compliqués. Il est, sans contredit un des meilleurs stylistes du 16^e siècle, mais son œuvre est si inégale, il a tant de bonnes qualités mêlées un peu au hasard à tant de mauvaises, qu'il est difficile de porter un jugement d'ensemble, et d'indiquer nettement le caractère général de son style.

Faguet voit plutôt les bonnes qualités, et tout en reconnaissant les mauvaises, il les excuse en quelque

sorte, et tend à les laisser de côté. Mais la plus pénétrante critique que Faguet ait portée sur le style de Garnier et la plus indéniable, il la fait quand il dit que Garnier 'aime enfoncer son idée dans une forme vigoureuse qui la dessine nettementc'est en quoi il a contribué à fonder le style classique.' ¹

C'est justement là une des assises du style classique, et c'est Garnier qui l'a préparée sinon trouvée. La sentence existait bien avant Garnier. De Baïf est peut-être le premier à s'en servir, et c'est un élément du style très marqué chez lui. Mais Garnier a su lui donner une forme plus dramatique, et Faguet conclut, 'les vers 'tout faits' du 17^e siècle, c'est lui qui les a faits,' ²

Cette qualité du style de Garnier est d'autant plus importante que Corneille et Racine ont écrit des vers façonnés sur les modèles qu'il a donnés, et qu'il y a même certains vers qui ressemblent assez exactement à ceux de Garnier pour prouver que son œuvre leur était très bien connue et aussi qu'ils savaient profiter des meilleures parties de cette œuvre. Il suffit de citer certains vers des trois dramaturges pour montrer que le

1. Faguet: Essai sur la tragédie française au 16^e siècle:
Hachette 1883. P.81

2. Ibid. P. 270.

style de Garnier n'est pas seulement imité, mais que certains vers de Corneille et de Racine sont si évidemment calqués sur ceux de Garnier, qu'il est impossible de douter que les oeuvres de Garnier n'aient passé entre les mains des deux grands classiques pour être soigneusement étudiées. Par exemple, dans La Troade, Garnier écrit:

Encores dégoutans des meurtres de leurs frères¹

Il se répète dans Antigone pour dire :

Encore dégoutant du meurtre de son père.²

Alors, quand Corneille écrit:

Le fils tout dégoutant du meurtre de son père³.

il s'agit d'une imitation presque exacte.

Dans la même pièce de La Troade se trouve le vers:

O de mes songes vrais effet trop véritable.⁴

Et dans Polyeucte:

O de mon songe affreux trop véritable effet.⁵

Plus peut-être que Corneille, Racine s'est souvenu du langage de Garnier. Par exemple:

Antigone: Et je vy, misérable! ⁶
Phèdre: Misérable! et je vis!⁷

Dans les chœurs surtout, Racine s'inspire souvent de Garnier pour les sentiments et pour le langage. Garnier écrit:

1. La Troade V. P.103

2. Antigone: II: P.132

3. Cinna: I.3.

4. La Troade: III: P.54

5. Polyeucte: III: 3.

6. Antigone : III: P.157

7. Phèdre: IV: 6.

Pauvrettes, nous n'avons pour recours que les larmes;
Les plaintes et les cris ce sont nos seules armes. ¹

Et Racine reprend:

Faibles agneaux, livrés à des loups furieux,
Nos soupirs sont nos seules armes ²

On trouve dans Les Juifves:

Tu reçois, Israel, les rigoureux salaires
De tes propres péchez et de ceux de tes pères. ³

Et dans Esther:

Nos pères ont péché, nos pères ne sont plus
Et nous portons la peine de leurs crimes. ⁴

On est tenté de multiplier ces preuves d'imitation, comme il serait très facile d'ailleurs. Mais un dernier exemple doit suffire pour prouver à la fois que les auteurs classiques ont connu Garnier, et que Garnier a su écrire des vers égaux en beauté à ceux de Corneille et de Racine. Le passage suivant a déjà ce sombre et majestueux accent qui se retrouvera dans Polyeucte.

Le Dieu que nous servons est le seul Dieu du monde,
Qui de rien a basti le ciel, la terre et l'onde.
C'est luy seul qui commande à la guerre, aux assaus.
Il n'y a Dieu que lui, tous les autres sont faux.
Il déteste le vice et le punist sévère,
Quand il connoist surtout que l'on y persévère.
Il ne conseille aucun de commettre un mesfait;
Au contraire, c'est luy qui la vengeance en fait. ⁵

Il reste à démontrer d'une façon plus générale comment Garnier a contribué à fonder le style classique. D'abord, il sait concentrer une saillie d'émotion, pour lui donner une expression vigoureuse et serrée. Par exemple, on trouve dans Les Juifves:

1. Les Juifves; IV P. 288 2. Esther I:5. 3. Les Juifves V: P. 303
4. Esther I. 5. 5. Les Juifves V: P. 274

Sarrée; Et qu'eussiez-vous peu faire?
Sédécée: Je fusse mort en roy! ¹

On reconnaît facilement la même tournure de style que celle du célèbre:

Que vouliez-vous qu'il fit contre trois?
Qu'il mourût! ²

Puis, Garnier sait faire ressortir en quelques mots le caractère de n'importe quel personnage, en le laissant se peindre lui-même par ses propres paroles. Il veut souligner la cruauté de Nabuchodonosor. Amital raconte tous les malheurs que Sédécée a soufferts, mais à chaque phrase Nabuchodonosor répond froidement:

Ce n'est rien encore au prix de son forfait. ³

Corneille, dans le même but, écrit:

Quel excès de rigueur!
Moindre que son forfait. ⁴

En effet, plus Garnier peint de véritables personnages, plus son style est personnel et vivant. Il sait revêtir, d'un langage convenable et dramatique le sentiment et l'émotion. C'est l'Edipe d'Antigone:

Je ne veux point de guide au chemin que je suis.
Le chemin que je cherche est de sortir d'ennuy ⁵

C'est le Roger de Bradamante:

Las! je ne sçay: je suis
En une mer de maux en un gouffre d'ennuis. ⁶

1. Les Juifves: IV: P.271
2. Horace: III: 6.
3. Les Juifves: III.P.262
4. Polyeucte: III: 3

5. Antigone: I: 3.
6. Bradamante: III: 1

C'est encore Roger dans la même pièce:

Hélas! je suis entré d'un mal en un martyre!¹

Et enfin, Phèdre donne à une sincère douleur, une forme admirable:

Magnanime Thésé, je vous prie à mains jointes
Par cet acier luisant, pitoyable à mes plaintes,
Par le sceptre royal et vostre empire craint,
Par vos enfans aimez, le doux soing qui m'estraint,
Par vostre neureux retour de la palle demeure,
Et par ma cendre aussi, permettez que je meure! ²

Enfin, le lyrisme, qui joue, pourtant, un trop grand rôle dans l'oeuvre de Garnier, contient quelquefois un je ne sais quoi de musical et d'harmonieux. Tel le vers affectonné de Chénier:

Roulant vos libres jours en libre pauvreté.³

Ce sont là deux ou trois tournures de phrase, procédés de style, qui, très pratiqués par Garnier, sont devenus un fondement du style classique. Cette question du langage est d'autant plus importante que la langue française était si peu fixe à cette époque. La langue écrite subissait une grande transformation et une grande épuration; Amyot et Montaigne ont tant fait pour la prose du 16^e siècle qu'on pourrait dire qu'ils ont presque créé le style français. Mais un style de la prose, quelque admirable qu'il soit

1. Bradamante: III: 5.

2. Hippolyte: IV: P.303.

3. Bradamante: II: 2.

dans le genre pour lequel il est destiné, ne convient pas au drame. Il n'y avait personne sauf Garnier, capable de donner au style de la tragédie la force et la dignité que Montaigne et Amyot avait conférées à la prose. Et en outre, Garnier avait à lutter contre l'influence funeste de Sénèque. C'était à lui de faire un choix, de décider ce qui était convenable, et ce qui ne l'était pas, et il serait intéressant de rédiger une liste des mots que Garnier a donnés au théâtre classique, des mots qui sont devenus une partie essentielle du vocabulaire restreint et choisi de Corneille et de Racine. Garnier a fait un important travail de styliste; par ses 'sentences', par sa concentration de l'émotion, par son animation, par son lyrisme, et par son choix soigneux des mots, il a contribué à former un véritable langage du théâtre, et non seulement il a donné à Corneille et à Racine une belle forme pour la tragédie, il leur a donné un style digne, par sa netteté et par sa vigueur, de leur attention et de leur génie.

Voilà pour les bons côtés du style. Mais Garnier n'a pas atteint d'un coup un beau style. Il a hérité d'une tradition plus ou moins mauvaise, et il est tombé dans bien des pièges. Et puisque les successeurs de

Garnier, et en particulier le théâtre classique, ont profité de ses erreurs et de ses fautes aussi bien que de ses bonnes qualités, il importe de signaler quelques-unes de ces fautes pour indiquer quel parti les auteurs classiques ont pu en tirer.

En premier lieu, Garnier reste le représentant du théâtre oratoire. Suivant le goût du siècle, et sans doute sous l'influence de Sénèque, il arrive souvent que tout chez lui est déclamation, et qu'il n'y a pas ombre de vrai drame. Ainsi, quand une Nourrice veut exprimer sa douleur, elle s'écrie:

O vieilllesse chétive!

O femme misérable! O fortune nuisive!
O malheur! O malheur! 1

c'est là de la pure emphase, et bien que ce soit une emphase qui marque principalement les premières pièces, il est juste de dire que Garnier ne s'en est jamais entièrement affranchi. La même chose se voit dans Marc-Antoine. C'est Cleopâtre qui parle:

O cruelle fortune! Ô désastre exécration!
O pestilente amour! Ô torche abominable! 2

1. Porcie: V: P. 81

2. Marc-Antoine: V: P. 231

Elle est là le type de la femme garnérienne dans les moments d'émotion. Mais sa déclamation, cachant son vrai caractère, noyant les grands talents dramatiques qui étaient embryonnaires chez Garnier, a eu, pourtant, ceci de bon: qu'elle a dû montrer à Corneille les écueils à éviter et qu'elle lui a appris les périls du style déclamatoire.

Et puis, Garnier est poète, et il ne l'oublie jamais. Il aime décrire sans autre but que celui de décrire. De là, il résulte que quelques-uns de ses meilleurs vers n'ont aucune place dans une tragédie. Outre qu'il risque de tomber ainsi dans l'emphase, et même dans la pure élégie, son lyrisme, même quand il est bon, est souvent très mal placé. Mais encore une fois sa faute a servi de guide à ses successeurs; car Racine a pu voir les beautés de ce lyrisme mal placé, comme il en voyait les mauvaises qualités, et cela a sans doute aidé à le guider dans le véritable usage du lyrisme dans un drame.

La faute la plus grave de Garnier, c'est ce talent de poète, c'est la beauté même du style. C'est encore une fois une faute qu'on doit attribuer en grande partie à Sénèque. Conscient de son pouvoir de bien écrire, influencé comme presque tous ses prédécesseurs par le poète latin,

et manquant de bon modèle français qui eût pu le guider, Garnier tend à faire parler ses personnages, non pas parce qu'ils ont des sentiments à exprimer, mais pour faire parade de son beau style. De là, en grande partie, la fadeur et le manque de vrai caractère qu'on remarque chez les personnages de Garnier, surtout dans les premières tragédies. On voit chez Garnier une lutte entre le poète et le dramaturge; trop souvent, c'est celui-là qui l'emporte, mais, vers la fin, on est heureux de voir à celui-ci un commencement de victoire. Mais il reste vrai que le poète a gâté mainte promesse de beau drame. Un seul exemple suffira pour témoigner de la réalité de cette lutte. Cléopâtre dans Marc-Antoine, fait preuve d'un peu de personnalité:

Les races à venir justement pourroyent dire,
Que je l'aurois aimé seulement pour l'empire,
Pour sa seule grandeur, et qu'en adversité
Je l'aurois pour un autre méchamment quitté.

Mais le poète reprend vite le dessus, et elle continue:

Semblable à ces oiseaux, qui d'ailes passagères,
Arrivent au printemps des terres estrangères,
Et vivent avec nous tandis que les chaleurs
Et leur pasture y sont, puis s'envolent ailleurs.¹

C'est là, en petit, ce qu'on distingue partout dans le théâtre de Garnier. Le poète et le dramaturge ne s'accordent

1. Marc-Antoine: II. P.191

guère. Mais c'était une lutte peut-être nécessaire au théâtre. Car Racine, lui aussi, était poète, et sans Garnier, qui sait s'il ne serait pas tombé dans le même piège que son devancier, victime de ses talents même, le dramaturge étouffé par le poète?

C'est là un très court résumé du style de Garnier. Ce qu'il faut remarquer surtout, c'est la perpétuelle variation, et les incessantes expériences que Garnier a faites. Il ne se laisse pas facilement décourager, il essaie toujours de nouvelles formes. Il est toujours l'ouvrier pratique, qui bâtit et construit par des efforts infatigables. La critique au 17^e siècle avait beau discuter et éplucher; Garnier était l'homme qui avait fait quelque chose de la langue française, qui l'avait pliée à ses besoins, qui l'avait pétri jusqu'à ce qu'elle s'adaptât au théâtre. C'est encore une fois la pratique qui précédait la critique, et qui construisait, là où la théorie se bornait à détruire.

A résumer le style de Garnier, on voit que la poésie et le lyrisme gâtent trop souvent le drame, et que le théâtre oratoire n'est pas encore mort. C'est ce que Corneille et Racine auront soin d'éviter. Par contre, le style est souvent si beau, Garnier s'en sert si correctement

et si admirablement, qu'il a laissé un modèle à ses successeurs. C'est ce côté que Corneille et Racine développeront. Par ses fautes et par ses succès, Garnier a contribué à fonder le style classique.

Le Dialogue.

Le dialogue est un autre aspect du style qui a longtemps occupé l'attention de Garnier, et qui n'était pas la plus facile partie de la technique du drame, parce que chaque dramaturge avait dû forcément s'en servir, et déjà une mauvaise tradition commençait à se former.

Un des côtés les plus frappants de la forme du drame chez Garnier, c'est le grand usage qu'il fait du dialogue. Presque chaque tragédie renferme des pages entières où les personnages ne se permettent jamais plus d'un vers à la fois. Garnier n'est pas seul à se servir de ce procédé; c'était une habitude chez plusieurs de ses prédécesseurs, et formait déjà une petite tradition. Ces vers sont presque toujours des alexandrins, et qui sont quelquefois de pur remplissage, puisque souvent les personnages n'ont rien d'essentiel à dire. Ces alexandrins incolores sont

d'une fadeur difficile à décrire, et ils suffisent à rebuter maint lecteur. Mais si on les examine de plus près, on verra que Garnier lui-même se rendait compte de ce qu'ils avaient de médiocre, et qu'il cherchait sans cesse à varier son dialogue et à lui prêter une forme et un intérêt nouveaux, souvent avec les résultats les plus heureux.

Dès Porcie même, Garnier fait des expériences. Les longs discours sont interrompus parfois d'un seul vers, et ce vers lui-même est souvent coupé en deux, ou varié par de petites strophes de deux ou trois vers. C'est un effort sensible pour animer le langage. Malheureusement, les personnages manquent de vie, partant leurs mots en manquent également. Mais, même dans Porcie, il y a des éclairs de talent.

La Nourrice: Qui meurt pour le païs vit éternellement.
Porcie: Qui meurt pour des ingrats meurt
inutilement.¹

On voit bien que ce sont là une forme et un sentiment dont Corneille se souviendra.

La même pièce voit le premier effort de Garnier pour couper et varier l'alexandrin.

Arée: César pardonnoit tout.
Octave: Que sert son pardon?

1. Porcie: II. P.38.

Arée: D'en conserver plusieurs.

Octave: Quel en fut le guerdon?¹

C'est là une expérience importante, car elle montrait que le bon dialogue pouvait servir aux effets dramatiques, et qu'il y était même essentiel.

Quelquefois, au beau milieu d'une longue suite d'alexandrins monotones et ennuyeux, un peu de bon dialogue ressort, et le contraste que font les vers précédents et suivants ne fait que souligner son importance. Tel est le vers suivant:

Philippe: Il vous fera mourir.

Cornélie: La mort m'est souhaitable.²

L'exemple est d'autant plus important que ce qui l'entoure manque d'intérêt; l'attention est comme concentrée sur les bons morceaux.

Parfois Garnier réussit son dialogue à tel point qu'il fournit des modèles indéniables à Corneille. Lisez par exemple ces vers de Marc-Antoine:

Charmien: Vivez pour vos enfans.

Cléopâtre: Je mourray pour leur père.

Charmien: O mère rigoureuse!

Cléopâtre. Espouse débonnaire!³

Et ces autres d'Antigone:

Iocaste: O misérable femme!

Antigone: O fille infortunée.

Iocaste: O détestable jour!

Antigone: O maudite journée!⁴

1. Porcie: III: P.48

2. Cornélie: III: P.131

3. Marc-Antoine: II: P.188

4. Antigone: III: P.150

Ce sont des vers^{choisis}, presque au hasard dans l'oeuvre de Garnier; il serait facile de les multiplier. Mais on reconnaîtra déjà le patron sur lequel sont taillés quelques-uns des vers les plus célèbres de Polyeucte. Par exemple:

Pauline: Imaginations!
Polyeucte: Célestes vérités!
Pauline: Étrange aveuglement!
Polyeucte: Éternelles clartés!¹

Et peut-être même du Cid:

Chimère: Ah! mortelles douleurs!
Rodrigue: Ah! regrets superflus!²

En un mot, c'est la création du dialogue lyrique que nous voyons chez Garnier; c'est-à-dire du dialogue qui ne fait pas nécessairement avancer l'action, mais qui est comme un grand épanchement des émotions des personnages et de l'auteur; du dialogue qui, inventé par Garnier et beaucoup pratiqué par Corneille et Racine, restera, pendant le grand siècle, un des rares refuges du lyrisme mourant.

Mais ce n'est pas tout ce que Garnier a accompli. Il essaye de créer l'opposition de caractère essentielle au dialogue dramatique; il ne réussit pas, parce qu'il est trop prolix, sa pensée est trop délayée; mais il montre ainsi à ses successeurs le prix de la concentration. Il a trouvé aussi que le dialogue pouvait faire avancer l'action; c'était presque une découverte. Et enfin, il a trouvé qu'il est possible de suspendre les esprits moyennant le dialogue. Les Grecs ne peuvent pas mettre à la voile:

1. Polyeucte: IV: 3
2. Le Cid: III: 4.

Andromache: Le vent ne souffle à gré?
Ulysse: La mer est calme assez.
Andromache: Les soldats respandus ne sont tous ramassez?
Ulysse: Ils sont dedans les naus prests de mouvoir les rames.
Andromache: Que ne laissez-vous donc ces rivâges infâmes?
Ulysse: Nous craignons. ¹

Finalement, Garnier a comme concentré sa leçon en montrant que le caractère est aussi essentiel que la forme. Le quatrième acte d'Antigone renferme le meilleur dialogue que Garnier ait écrit parce qu'Ismène et Antigone ont toutes deux un caractère, et qu'elles le font paraître. En voici un échantillon:

Ismène: Ce n'est pas de cela que procède ma peur.
Antigone: De quoy donc, je vous pry?
Ismène: D'une foible nature
Qui révère les loix.
Antigone: La belle couverture! ²

Voici donc, en un mot, ce que Garnier a enseigné à ses successeurs; que le caractère est le fondement de tout bon dialogue, que les personnages doivent avoir quelque chose d'essentiel à dire, que le dialogue doit avoir un but autre que celui du remplissage, et que l'opposition des sentiments est essentielle au dialogue dramatique. Enfin, que la forme doit être courte et vivante. Ces principes, provenant de ses fautes aussi bien que de ses succès, sont d'une importance capitale dans le développement du théâtre classique.

En contribuant, comme il l'avait fait, à l'évolution du

1. La Troade: IV: P.33
2. Antigone: IV : P.168

drame, Garnier n'avait rien accompli d'extraordinaire. Un tel travail, à lui seul, ne lui aurait pas valu une place dans ^{la} littérature française. Il n'était pas un grand génie, comme certains de ses contemporains étrangers, capable de donner au théâtre un éclat et une perfection comparables, par exemple, à ceux que Shakespeare avait donnés au théâtre anglais. Mais il ne faut tout de même pas mésestimer la valeur de ce travail préparatoire, qui avait donné à Garnier tant de peine et tant de difficultés laborieusement vaincues. Car Garnier était le premier qui, du chaos qu'était le théâtre français avant lui, cherchait à créer un système, et qui, par ses expériences et ses trouvailles rendait possible, non pas nécessairement le théâtre classique, mais un théâtre et un système, quelque chose d'indépendant et de propre à la France. Il jetait les fondements d'un drame national.

D'abord, c'est cette question du langage. La langue littéraire de la France, au 16^e siècle, était en état d'évolution et de création, et dans le domaine restreint du langage du théâtre, c'est Garnier qui lui a donné une tournure spéciale, caractéristique, et qui, lorsqu'elle a atteint son apogée dans le théâtre classique, est devenue permanente et national. Cela dépend, non pas du génie de Garnier, mais de l'état singulier et critique de la langue française à cette époque; un autre l'aurait sans doute fait à sa

place; mais le hasard a voulu que ce fût Garnier. Et c'est ainsi que Garnier occupe une place si importante et si délicate dans l'évolution du théâtre.

Il en est de même des autres aspects de la technique du drame. Placé à un tournant dans l'évolution du théâtre, Garnier n'a rien trouvé de bien original, mais il a trouvé quelque chose de pratique, il a trouvé un système qui répondait aux besoins du théâtre, et que ses successeurs ont trouvé propre à leur génie. Si Garnier ne l'avait pas fait, c'eût été un autre, peut-être Montchrestien, mais plus probablement Hardy. Garnier leur a donc épargné toute une vie de besogne préparatoire, et c'est donc lui, et non pas un autre, qui a jeté les fondements du système français. Mais on dirait volontiers que c'est le hasard qui lui a donné cette importance; c'est le fait que Garnier a vécu à un moment si critique dans l'histoire du drame qui a donné à un travail banal une importance nationale, et qui fait que tout le théâtre français porte le trempe de Garnier.

La critique, donc, au 17^e siècle, jugeait les choses avec trop de prévention. En cherchant à l'étranger les origines et les bases du drame national elle détournait les yeux des véritables constructeurs du théâtre français, et elle dénaturait l'histoire de son évolution. Car la création du théâtre classique, nous le répétons, est une

évolution graduelle et naturelle, et dont le premier pas important est ce travail technique de Garnier. C'est la pratique qui crée, tandis que la critique détruit. Garnier était le dernier et le plus important d'une ligne de dramaturges qui, au point de vue technique, ont rendu possible la tragédie française du 17^e siècle.

Mais c'est là, tout de même, l'aspect le moins important du travail de Garnier. Il avait créé la technique du drame; il lui fallait s'en servir. Il nous reste à voir comment, par l'usage qu'il a fait de l'instrument qu'il s'est ingénié à forger, par ses talents dramatiques, par les innovations qu'il a faites, il a rendu des services encore plus importants au théâtre français, il a jeté les fondements de l'art dramatique du théâtre classique.

II

L'Art Dramatique.

L'étude ^{du} développement, chez Garnier, de l'art de la tragédie est peut-être plus compliquée que celle de la forme. Car la forme et l'art évoluaient en même temps, et le dernier était de beaucoup le plus difficile, d'autant plus qu'au commencement de sa carrière le manque d'un style convenable et d'une forme précise compliquait et retardait le développement de ses talents. Il n'en a peut-être pas eu le temps, car à l'époque où il cherchait à donner à ses pièces un intérêt dramatique, la forme n'était pas encore parfaite, le style en était encore incertain; après avoir perfectionné la forme, il a cessé d'écrire, et il a laissé à d'autres le soin de développer ce qui est resté embryonnaire chez lui. Mais, malgré tout, l'art dramatique de Garnier est si important qu'il faut l'analyser à fond, pour comprendre à tel point Garnier, à lui seul, a trouvé les éléments les plus essentiels du théâtre classique.

Il est utile de se rappeler ici les 'trois manières' dont parle Faguet. Dans les quatre premières pièces de Garnier, l'action manquait complètement à son théâtre.

Il a essayé de combler le vide en dépeignant avec soin ses personnages, et en mettant en jeu l'amour. Puis, dans La Troade et Antigone, Garnier tâche de renouveler son théâtre en le remplissant d'action. Pour la première fois dans l'histoire de la véritable tragédie française, il y a trop d'action. Il en résulte que la tragédie n'est guère meilleure que lorsqu'elle en manquait totalement. Mais dans sa troisième manière, c'est-à-dire dans Les Juifves et Bradamante, l'action joue un rôle beaucoup plus convenable, et Garnier, par là, a résolu un problème extrêmement difficile. Et dans cette évolution un premier point se fait remarquer - la place toujours plus grande qu'occupe l'amour. Cela est une des causes qui font concentrer l'attention sur les personnages qui deviennent de plus en plus vivants et animés, et dont l'analyse doit former le commencement de notre étude de l'art tragique de Garnier.

La Psychologie: les Personnages.

On a quelquefois nié que le 16^e siècle ait su créer des personnages; c'est une opinion qui s'est répétée de critique en critique jusqu'à devenir une sorte de tradition. Mais, comme la plupart des généralisations,

elle pêche par bien des côtés, car plusieurs d'entre les dramaturges du 16^e siècle avaient montré des talents psychologiques, et avaient parfois réussi à peindre un caractère. Ce qui manquait, c'était une forte tradition, quelque chose de solide qui pût servir de base au théâtre grandissant. Cette tradition, c'est Garnier qui l'a créée. Partout dans son théâtre, il a essayé de faire de ses personnages des êtres vivants, et c'est chez lui qu'on trouve les premiers commencements sérieux du théâtre psychologique en France.

Comme on l'a vu, le style de Garnier a trop souvent nui à la création de personnages vivants. Les défauts du théâtre oratoire tendaient à les faire perdre de vue, et les grands talents dramatiques de Garnier sont souvent cachés sous des mots vides. Ce serait, en tout cas, aller trop loin que de prétendre que tous les personnages de Garnier sont bien dépeints. Il y en a beaucoup qui sont mauvais surtout dans les premières pièces. Mais après des débuts malheureux. Garnier a fait des efforts énormes pour animer son théâtre en y introduisant des personnages qui sentent et qui vivent, qui ont des émotions et qui savent les exprimer. C'est dans ces efforts qu'il faut le suivre. Les premiers personnages qui vivent, et qui

aient un caractère quelque peu compliqué se trouvent dans Cornélie. Sans parler de Cornélie elle-même, (qui doit être considérée plus tard). César, lui aussi est important. Son trait dominant est l'orgueil, César, dit-il pompeusement, 'César ne peut souffrir aucun supérieur.'¹ Il est fier, non seulement de lui-même, mais de sa patrie; il se vante de ses victoires, mais puisqu'il n'a pas le naturel guerrier ou sanglant, il tient à expliquer ses guerres, il veut que nous sachions pour quoi il a été forcé à les faire.

J'atteste Jupiter qui tonne sur la terre
Que contraint malgré moy j'ay mené ceste guerre,
Et que victoire aucune, où j'apperçoy gésir;
Le corps d'un citoyen, ne me donne plaisir;
Mais de mes ennemis l'envie opiniâtre,
Et le malheur romain m'a contraint de combattre.²

Lorsque, du 16^e siècle, les personnages s'expliquent ainsi, c'est un progrès qu'on marque.

César a un autre trait caractéristique. Quand on veut qu'il soit rigoureux, il répond:

J'aimerois mieux plutost ne vivre pas
Que ma vie assurer avec tant de tréspas.³

Il a donc le caractère compliqué, et pour un écrivain qui s'essaye pour la première fois dans la psychologie, ce sont des débuts de bon augure.

Le talent de peindre un personnage va s'augmentant chez Garnier. Il est impossible d'étudier tous ses tâtonnements et ses progrès, mais on est heureux de signaler

1. Cornélie : IV: P.145

2. Cornélie: IV: P.144

3. Cornélie: IV: P.147

chez lui malgré de nombreux insuccès et des fautes évidentes un développement continu de ce talent, jusqu' à ce que, dans Bradamante, il sache faire vivre un personnage subordonné. C'est Aymon qui parle du mariage de Bradamante et qui dit:

Ce que je prise plus en telle alliance,
C'est qu'il ne faudra point desbourser de finance,
Il ne demande rien. ¹

Quand un dramaturge sait illuminer ainsi en quelques mots tout le caractère d'un personnage qui joue, cependant, un rôle peu important, on doit lui reconnaître le talent de dépeindre et de faire vivre ses personnages.

Mais Garnier était destiné à accomplir des choses encore plus remarquables. Plus que ses contemporains, mieux que la plupart de ses successeurs, inférieur seulement à Racine, Garnier est le peintre par excellence de la femme. Le premier en France, il s'est rendu profondément compte de l'idée fondamentale qu'il ne se peut pas de tragédie sans femme, et que la dévotion, la jalousie, la haine féminines sont à la base de tout drame sincère et émouvant. C'est pourquoi, presque partout dans son théâtre, il cherche à concentrer l'attention sur les femmes plutôt que sur les hommes. C'est d'abord Cornélie. Elle est sincère:

Le temps ny les dieux mesmes
Ne scauroyent arracher mes souffrances extrêmes,
Sinon qu'ayans pitié de mes gémissemens
La mort noue ma vie avecques mes tourmens.²

-
1. Bradamante: II: 1.
 2. Cornélie: II P.107.

Elle est pathétique:

Pompé ne reviendra de la palle demeure
Revoqué par mes pleurs, et c'est pourquoi je pleure:
Je pleure inconsolable, ayant un bien perdu
Hélas! qui ne pourra m'estre jamais rendu. 1

Et pourtant, elle ne veut pas se laisser abattre. Elle a de la fierté, elle se redresse contre César. Elle se réclame du passé glorieux de son pays et de sa famille, et c'est par là qu'elle est Romaine. Elle est Romaine aussi par son courage.

Je ne redoute point d'un tyran la colère.²

Mais elle est femme. Elle a un songe funèbre, et sa peur révèle sa nature féminine. Mais ce songe a un autre but, car la foi qu'elle y ajoute, sans hésitation et sans question, évoque une époque. Elle est femme aussi par sa soif de la vengeance, et par sa passion. Elle s'examine, elle révèle le doute qui la mord:

Las! que feray je plus? Mes compagnes chères
Vivray-je, hélas! vivray-je en ces douleurs mères
Veuve de mon espoux, de mon père et du bien
Qu'avoit en liberté mon lignage ancien? 3

Elle est donc bien femme, et digne d'être considérée comme la première des grandes femmes que Garnier a créées. Il est intéressant de la comparer à la Cornélié de La mort de Pompée. Celle-ci/^{garde} tous les traits que Garnier/lui a donnés; la seule différence est que son caractère est très concentré, elle

1. Cornélie. II P.111

2. Cornélie: III. P.130

3. Ibid: V: p.163.

est plus méprisante, mais moins pathétique. Tout le caractère que Garnier lui a prêté est résumé par Corneille:

César, car le destin que dans tes fers je brave,
Me fait ta prisonnière, et non pas ton esclave,
Et tu ne prétends pas qu'il m'abatte le coeur
Jusqu' à te rendre hommage, et te nommer seigneur;
De quelque rude trait qu'il m'ose avoir frappée
Veuve du jeune Crasse, et veuve de Pompée,
Fille de Scipion, et pour dire encore plus,
Romaine, mon courage est encore au-dessus,
Et de tous les assauts que sa rigueur me livre
Rien ne me fait rougir que la honte de vivre

- - - - -

Je te l'ai déjà dit, César, je suis Romaine
Et, quoique ta captive, un coeur comme le mien
De peur de s'oublier, ne te demande rien.
Ordonne, et sans vouloir qu'il tremble ou s'humilie,
Souviens-toi-seulement que je suis Cornélie! ¹

Ce caractère ne contient rien qui ne soit pas dans Garnier.

Mais Garnier ne pouvait pas en rester à dépeindre des femmes comme Cornélie. Il avait créé une femme hautaine et courageuse; il s'était engagé dans l'étude de la psychologie féminine; et il ne tardait pas, ^à en venir au trait dominant de la femme au théâtre - l'amour. Garnier était le premier dramaturge français à découvrir que l'amour est la base de toute grande tragédie. D'autres avant lui avaient cherché à bâtir des tragédies autour de grands événements, de **grands** personnages. Ils nous avaient montré des catastrophes publiques, la ruine des armées ou la chute des empires. Nul

1. Pompée: III: 4.

d'entre eux n'avait compris, comme Garnier, que la tragédie consiste presque toujours en la vie intime des personnages. Mais Garnier se rendait parfaitement compte de ce fait essentiel, et c'est pourquoi il cherchait à créer non seulement de grandes femmes, mais des femmes ardentes, passionnées, folles d'amour. La femme et l'amour - c'est la grande innovation que Garnier a faite dans la matière de la tragédie: c'est là qu'il est nouveau, génial, absolument original. C'est la plus importante contribution faite à la tragédie française avant Le Cid; c'est en quoi Garnier, plus que tout autre, a concouru à fonder la tragédie classique.

L'amour trouve chez Garnier une expression variée et de pièce en pièce plus importante. On le voit pour la première fois dans Hippolyte. C'est Phèdre qui parle:

La flèche que tu pris dans les yeux d'Hippolyte.
D'Hippolyte que j'aime, et non pas seulement
Que j'aime, mais de qui j'enrage follement.¹

C'est la première expression de l'amour, et pour le moment n'est ce qu'une expression. Mais le développement suivra.

Dans la même pièce d'Hippolyte, on voit Phèdre tiraillée entre l'amour et la raison:

Maintenant la raison ha la force plus grande.
Maintenant la fureur plus forte me commande;
Mais toujours à la fin Amour est le vainqueur.²

1. Hippolyte: II: P.260.

2. Hippolyte: II: P.271

Ces trois vers sont d'autant plus frappants qu'il ne sont pas dans Sénèque. Est-il besoin de remarquer que Racine a pris, pour une des assises de tout son théâtre, le sentiment qu'il y exprime?

Non seulement les femmes, mais les hommes, sont tour à tour abattus et animés par l'amour. L'amertume d'un amour trahi se voit dans Marc-Antoine.

Encor'rien ne me tue et ne m'offlige tant
Que voir ma Cléopâtre ainsi me déjettant,
S'entendre avec César, luy transporter ma flâme,
Son amour, qui m'estoit plus chère que mon âme.¹

Chez Hémon, l'amour trouve une expression délicate et douce. Hémon a un je ne sais quoi de légèrement mélancolique et de charmant qui est tout-à-fait nouveau à cette époque, et qui confère à l'amour une poésie et une musique.

En vous seule je vy; sans vous, certes, sans vous,
Je trouverois amer le plaisir le plus doux.
Si vous avez du deuil, j'auray de la tristesse;
Si vous avez plaisir, j'auray de l'alaisresse.²

Il y a toute une scène d'amour entre Hémon et Antigone, une scène qui est tout-à-fait originale, où Garnier ne s'est inspiré de qui que ce soit. Au beau milieu d'une pièce imitée en grande partie de Sénèque, Garnier a cru nécessaire d'introduire sa conception de l'amour, conception qui va transformer toute la tragédie française. Hémon y est doux

1. Marc-Antoine: III: P.200

2. Antigone: III: P.159

et résigné, mais il espère; Antigone est abattue et au désespoir. C'est une scène qui fait entrer comme un rayon de soleil dans l'oeuvre de Garnier, c'est l'amour qui, pour la première fois en France, se mêle avec la tragédie, qui la soutient et qui l'éclaire.

Enfin, l'amour remplit Bradamante. Bradamante elle aussi, est triste et abattue.

Ainsi quand vous, Roger, vous absentez de moy,
Je suis dans un hyver de tristesse et d'esmoy¹

Mais lorsque Roger est menacé, elle perd sa douceur, elle devient violente sous le coup de l'amour.

Plutost palle à ses pieds je resteray sans âme,
Qu'autre que mon Roger m'ait jamais pour sa femme.²

Ce trait de violence est un des aspects les plus originaux et les plus importants de l'oeuvre de Garnier. Il atteint son plus haut point dans Marc-Antoine.

Au point de vue de l'influence, qu'il a exercée, et au point de vue de son propre art, Garnier a mis dans Marc-Antoine les meilleurs personnages qu'il ait jamais créés. Cléopâtre est une femme vivante et énergique, une femme qui aime et chez qui l'amour devient une passion intense et furieuse. Sa psychologie est d'une profondeur qui fait songer à Racine, et, en effet, sur plus d'un point important, elle rappelle les femmes raciniennes. Le

1. Bradamante: III: 2.

2. Bradamante: III: 4.

coeur étreint d'une douleur sincère, elle commence par exprimer le remords qui la tenaille après sa trahison d'Antoine. Il y a de la sincérité dans son cri:

Que j'aye trahi, cher Antoine, ma vie,
Mon âme, mon soleil? que j'aye ceste envie?
Que je t'aye trahi, mon cher seigneur, mon roy?
Que je t'aye jamais voulu rompre la foy? 1

Ce n'est pas l'ambition qui parle, elle ne regrette point l'empire qu'Antoine a perdu, et qu'elle aurait pu partager. Elle ne songe qu'à son amour. Tout ce qu'il lui restait, l'amour d'Antoine, elle l'a perdu, et c'est là ce qu'elle regrette. Antoine perdu, la vie n'a plus d'attrait pour elle, elle n'a plus le courage de résister à ses malheurs, elle accueille la mort:

Mes maux sont indomtez, et nul humain effort
Ne les scauroit combattre; il n'y a que la mort. 2

Mais subitement une idée lui vient à l'esprit. C'est qu'elle devient égoïste, qu'elle n'a pas le droit de se plaindre, car c'est elle qui est la cause de tous les désastres.

Ma beauté trop aimable est nostre adversité.³

Et cette accusation de soi-même prouve sa sincérité absolue. Elle sent ce qu'elle dit. On cherche à la consoler, mais elle ne veut pas de consolation.

1. Marc-Antoine: II: P.182.

2. Ibid. P.183

3. Ibid. P.184

Éras: Estes-vous pour cela cause de sa desfaitte?

Cléopâtre: J'en suis la seule cause, et seule je l'ai faite. 1

Et puis, Garnier nous donne ce qui est, pour le théâtre du 16^e siècle, un chef-d'oeuvre de psychologie. Cléopâtre était jalouse, elle l'avoue, elle l'explique, en un mot elle s'analyse:

Mais las! je n'en fis conte, ayant l'âme saisie
A mon tresgrand malheur, d'ardente jalousie,
Parceque je craignois que mon Antoine absent
Reprint son Octavie, et m'allast délaissant.²

Elle rejette les consolations de ceux qui s'en prennent au sort, s'élevant contre l'habitude qu'on a de blâmer les dieux, et rejetant toute la faute sur elle-même.

Mais bientôt le remords la quitte, la passion reprend le dessus, et elle s'y abandonne. C'est ici surtout que nous voyons l'ébauche d'une femme racinienne, et un des principaux mobiles qui font agir les femmes les plus passionnées de cet héritier de Garnier.

Vy, s'il te plaist, Antoine, ou meurs lassé le vivre:
Tu verras, mort et vif, ta princesse te suyvre;
Te suyvre, et lamenter ton malheur importun,
Qui m'est ainsi que m'estoit ton empire, commun.³

On veut qu'elle abandonne Antoine, et immédiatement tout son orgueil, toute sa passion, toute sa nature de femme aimante éclatent dans ce cri:

Tant moins le faut laisser que tout est contre luy! 4

1. Marc-Antoine. 11. P.184.
2. Ibid. P. 185.
3. Marc-Antoine: II. P.189
4. Ibid.

On songe à un personnage plus fameux, à Hermione méprisée,
qui lance le célèbre:

Croyez-vous que ma vue inspire des mépris
Qu'elle allume en un coeur des feux si peu durables¹

C'est la même nature de femme qui se révolte.

Et enfin, nous voyons ce qu'il y a de pathétique chez
Cléopâtre. Si elle aime Antoine, elle aime aussi ses
enfants, et leur sort la navre.

Eufron: Leurs tendres bras liez d'une corde exécrationnelle
Contre leur dos foiblet.

Cléopâtre; O dieux! quelle pitié!

Eufron: Leur pauvre col d'ahan vers la terre plié,

Cléopâtre: Ne permettez, bons dieux, que ce malheur
advienne.

Eufron: Et au doigt les monstrent la tourbe citoyenne.

Cléopâtre: He! plustost mille morts!²

Et finalement, on voit l'affolement de son esprit sous
l'influence de ces émotions diverses:

Que dis-je? où suis-je! ô pauvre, ô pauvre Cléopâtre!

Que l'aspre douleur vient ma raison abatre!

Non, non, je suis heureuse, en mon mal dévorant,
de mourir avec toy, de t'embrasser mourant²

C'est là un caractère profondément étudié, et remarquable
de sentiment et de vie. Cléopâtre est digne, sur plus
d'un point, d'inspirer Racine. Ce dernier semble lui avoir
emprunté son amour maternel pour le donner à Andromaque, son
orgueil passionné pour en faire vivre Hermione, et sa passion
aveugle comme mobile de toutes ses femmes principales. Et

1. Andromaque: II: 2

2. Marc-Antoine: V: P.232.

s'il s'en inspire pour créer Hermione, il trouve dans Antoine le modèle d'un Oreste.

Antoine, homme de sentiment et de passion, est par là même, un ancêtre des héros de Racine. Il commence par exprimer une certaine amertume en se trouvant abandonné de ses amis. Mais cela passe vite, et c'est l'amour de Cléopâtre qui remplit sa pensée. Avec une entente du coeur humain qu'on ne lui a pas reconnue, Garnier lui fait accuser Cléopâtre d'infidélité. Et puis, dans un discours très important, il révèle son amour, sa jalousie, les effets de cette jalousie, et la profondeur de sa passion.

Or soit que son amour ou soit faulse ou soit
vraye,
Elle a fait en mon âme une incurable playe.
Je l'aime, ainçois je brûle au feu de son amour;
J'ay son idole¹ faux en l'esprit nuict et jour;
Je ne songe qu'en elle, et tousjours je travaille,
Sans cesse remordu d'une ardente tenaille.
Extrême est mon malheur, mais je le sens plus doux
Que le cuisant tison de mon tourment jaloux:
Ce mal. ains ceste rage, en mon âme chemine,
Et dormant et veillant incessamment m'espine.
Ait César la victoire, ait mes biens, ait l'honneur
D'estre sans compagnon de la terre seigneur;
Ait mes enfans, ma vie au mal opiniâtre,
Ce m'est tout un, pourveu qu'il n'ait ma Cléopâtre¹

Et puis, poursuivi, comme le seront les personnages de Racine, de la colère aveugle des dieux, sa résistance est vaincue.

.....comme atteint du colere des dieux,
Comme espris de fureur, et plus que furieux.
L'esprit troublé de mal, je n'ay jamais fait corte,
De vouloir réparer ma perte et ma honte.
Je n'ay plus résisté. ²

1. Marc-Antoine: III: P.201.

2. Ibid: P.208.

C'est déjà un Oreste embryonnaire.

Donc chez Garnier on trouve des personnages vivants, au caractère compliqué et soigneusement étudié. On trouve un développement progressif, et une analyse sûre, de l'amour, de l'amour qui devient une passion, et qui perd les personnages malgré leur volonté et malgré leur raison. Garnier a anticipé tout le théâtre psychologique de Racine. L'amour et la passion, ébauchés chez lui, se développeront et s'agrandiront pour former la base de la tragédie racinienne, mais c'est Garnier qui a trouvé, c'est lui qui a frayé la voie, et qui a fait les premiers pas vers la perfection atteinte par la tragédie classique.

L'Esprit Romain: la Destinée.

A peine moins importante est l'influence de Garnier sur Corneille, influence qui se montre dans un autre domaine. Si Garnier a légué à Racine une haute conception de l'amour, à Corneille il a donné un élément essentiel de ses meilleurs personnages, un caractère unique qui imprègne toute son oeuvre, et qui lui confère une saveur à laquelle Corneille doit en grande partie sa renommée. Je veux parler du patriotisme et du stoïcisme romains. L'origine de cet esprit romain qui marque si fortement l'oeuvre de Corneille est un problème que la critique s'est posé depuis longtemps, et l'on est convenu^{de} l'attribuer au besoin de paix et d'ordre

après les longues luttes politiques et religieuses, on allègue la fondation de l'Académie, et on voit dans Chapelain une sorte de Richelieu littéraire. La véritable explication est d'un autre ordre, et le fait est que cet esprit romain avait déjà pris corps dans l'oeuvre de Garnier, où il donne lieu à de belles situations, et où il inspire de grands caractères. Garnier était le premier qui tentait d'une manière systématique de reproduire et de profiter de l'esprit de l'antique Rome, et ses succès ont préparé le théâtre de Corneille, et inspiré certaines-unes de ses meilleures pièces. La découverte de Rome est la seconde des grandes contributions que Garnier a faites à la formation de l'art dramatique du 17^e siècle, et comme celle de l'amour, elle est originale. Car il s'agit bien d'une découverte. D'autres s'étaient inspirés de Sénèque, d'autres avaient choisi Rome comme scène de leurs pièces. Mais Garnier était le seul qui sût s'emparer de l'esprit de Rome, qui sût l'incorporer dans ses tragédies et en faire vivre ses personnages. C'est en quoi il est si original, et c'est en quoi il a contribué, à un si haut point, à fonder le théâtre de Corneille.

C'est dans Cornélie que Garnier a fait ses premières tentatives sérieuses pour saisir et reproduire l'esprit romain. Il ne s'agit pas de personnages isolés, mais comme

d'un cadre. Rome elle-même semble remplir la pièce et faire agir les personnages. C'est Cassie, âme vraiment romaine, qui s'élève contre une Rome qui se trahit.

Misérable cité, tu armes contre toy
La fureur d'un tyran pour le faire ton roy;
Tu armes tes enfans injurieuse Romme.
Encontre tes enfans pour le plaisir d'un homme,
Et ne te souvient plus d'avoir fait autrefois
Tant ruisseler de sang pour n'avoir point de
rois.¹

Ne voit-on pas, dans ces vers, toute la discorde qui partage la cité?

C'est Brute qui caractérise l'attitude du vieux Romain, protestant contre le pouvoir croissant de César:

Toute âme généreuse, indocile à servir,
Déteste les tyrans.²

L'esprit de tout en peuple s'exprime dans ces mots.

C'est encore Cassie qui incarne la résistance au tyran, en faisant appel au passé splendide de Rome.

Je ne puis m'asservir
Ny voir que Rome serve, et plustost la mort dure
M'enferme mille fois, que vivant je l'endure.

- - - - -
- - - - -

Nous, hommes, nous, Romains, ayant le coeur plus ml,
Sous un joug volontaire irons ployer le col?
Rome sera sujette, elle qui les provinces
Souloit assujettir, assujettir les princes?
O chose trop indigne!³

C'est une noble colère qu'il exprime, c'est l'idéal de toute

1. Cornélie: IV : P.134
2. Cornélie: IV: P.139
3. Ibid.

une race qui parle par sa bouche. Nous sommes en pleine tragédie cornélienne.

L'indignation du peuple entier se manifeste dans les mots d'un messager:

Or sus, monstons nous donc dignes de nos ancêtres.
Combattons de tel coeur que demeurions les maîtres;
Que ce brave tyran, percé de part en part,
Tombe mort en la presse au pied de son rempart.¹

Et enfin, Cicéron et Cornélie nous révèlent l'attitude des principaux personnages. On parle de mourir. Cicéron, homme, soldat, Romain, dit dédaigneusement:

C'est par timidité que soy-même on se tue,
Ayant contre un malheur l'âme trop abbatue²

Mais Cornélie, Romaine, elle aussi, et femme, répond:

Non, non, il faut mourir, il faut d'une mort brave
Frauder nostre tyran, pour ne luy estre esclave.³

De toute évidence, nous sommes en présence d'une pièce qui a su reproduire l'esprit qui animait les plus nobles Romains, pièce digne, sous tous les rapports, de faire méditer Corneille.

Et partout dans les pièces traitant de sujets romains, on trouve de ces traits. Déjà dans Porcie Garnier avait fait ainsi parler la Mégère:

1. Cornélie: V. P.156
2. Cornélie: II: P.114
3. Cornélie: II. P.114

Repoussez vaillamment les troupes menaçantes.
Faites dessus la plaine ondoyer votre sang.
Coulant à gros bouillons de votre noble flanc.¹

C'est un conseil vaillant, digne d'un Romain. Plus important,
c'est un sentiment dont Corneille se souviendra quand il
écrivra:

Couler à gros bouillons de son généreux flanc.²

Garnier a déjà su exprimer un sentiment cornélien en langage
cornélien.

Il fait la même chose quand il fait ainsi parler Sédécée:

Sarrée: Et qu'eussiez-vous peu faire?
Sédécée: Un acte magnanime

Qui malgré le destin m'eust acquis de l'estime.
Je fusse mort en roy.³

Le patriotisme romain est aussi nettement exprimé que l'orgueil.
Dans Porcie se trouve un vers qui, dit Faguet, 'est comme
marqué du coin de Corneille.'⁴

Qui meurt pour le país vit éternellement.⁵

Si Corneille n'a pas jugé bon d'emprunter le langage de
ce vers, du moins il a su tirer parti du sentiment exprimé.

Ce même patriotisme, oublieux de tout sauf du devoir,
se trouve dans d'autres pièces. Par exemple dans La Troade:

Et quel plus grand honneur scauroit-on acquérir
Que sa douce patrie au besoin secourir?

-
1. Porcie: I; P.22
 2. Le Cid: II: 8.
 3. Les Juifves: IV: 1.
 4. Cité par Pinvert.
 5. Porcie II. P.38

Se hasarder pour elle, et courageux respandre
Tout ce qu'on a de sang, pour sa cause défendre?

- - - - -
- - - - -

C'est honneur de mourir la pique dans le poing,
Pour sa ville, et l'avoir de sa vertu tesmoing.¹

On n'est pas embarrassé de trouver d'autres exemples de ce talent de reproduire l'esprit romain. Pour citer encore une fois Cornélie, on trouve un sentiment que Corneille a incorporé dans son oeuvre pour l'y développer et en faire un des principaux ressorts de son théâtre, la base de toute sa psychologie.

Je l'aime chèrement, je l'aime; mais le droit
Qu'on doit à son país, qu' à sa naissance on doit,
Tout autre amour surmonte; et plus qu'enfant, que père,
Que femme, que mary, nostre patrie est chère.²

Ne dirait-on pas les Horaces et les Curiaces qui repoussent les amours de femme et d'amante pour aller gagner la gloire de s'entretuer pour l'honneur de leurs pays?

Garnier développe cette lutte entre l'amour et le devoir, l'amour et l'honneur, lutte qui deviendra si importante et si nécessaire chez Corneille. C'est Phèdre qui parle à son amour:

Sus, mon cruel amour, il faut que l'on te domte.
Je scay qui te vainera; mon honneur m'est trop cher
Pour le laisser par toy follement tacher.³

-
1. La Troade: I: P.21-22.
 2. Cornélie: IV: P.136
 3. Hippolyte: II: P.274.

Garnier a trouvé ici une chose qui sera inséparable de la philosophie de Corneille - le triomphe du devoir sur l'amour. Encore une fois, c'est Garnier qui trouve et Corneille qui développe.

Le stoïcisme, d'aucuns diraient la dureté, des Romains est également présent dans l'oeuvre de Garnier. Agamemnon, imbu, lui aussi, de cet esprit qui chez Corneille deviendra uniquement romain, ne songeant qu'à son devoir de roi, profère un mot qui, dans l'oeuvre de Corneille, serait devenu célèbre:

Le pays je préfère à mes propres enfans.¹

Ne croit-on pas entendre les accents du vieil Horace, que la mort possible de trois fils n'effraie point, et qui ne voit que l'honneur qu'on leur fait? Répandus un peu partout dans l'oeuvre de Garnier, on trouve de ces accents de courage inébranlable, de fermeté que nul malheur ne saurait décourager. C'est le même Agamemnon:

Armez-vous de constance encontre le malheur.²

C'est l'Édipe d'Antigone:

Vostre malheur est grand, mais un coeur généreux
Surmonte tout malheur, et n'est point malheureux.³

N'est-ce pas déjà d'esprit qui anime Sabine, reprochant à Camille sa peur à l'égard de son amant, ou bien Julie, impatientée de la faiblesse de Sabine:

1. La Troade: III: R.60

2. Ibid.

3. Antigone: I: P.115

Bannissez, bannissez une frayeur si vaine,
Et concevez des vœux dignes d'une Romaine.¹

La volonté romaine, elle aussi, n'est pas absente de l'oeuvre de Garnier. Antigone ne veut pas obéir aux ordres injustes du roi, et aux objections que lui fait sa soeur, elle répond:

Il faut toujours bien faire, encor qu'il le défende.²

Et enfin, Édipe est déjà un Auguste cornélien:

Je suis maître de moy. Personne ne me doit
Défendre ni commander, car moy seul j'ay ce droit.³

Tout le monde reconnaîtra le patron du célèbre:

Je suis maître de moi comme de l'univers.

Ainsi cette volonté, ce stoïcisme, ce patriotisme dits romains qu'on a tant vantés chez Corneille, ne sont pas du cru du grand classique. Et ils ne proviennent pas, non plus, directement des oeuvres anciennes, de Rome elle-même. On a remarqué que Corneille change souvent le caractère de ses personnages; ils ne sont pas toujours les mêmes dans ses oeuvres que dans celles des anciens. Sa Cléopâtre ne ressemble point du tout à celle de Plutarque ni son Othon à celui de Tacite. L'Auguste de Corneille est différent de l'Auguste de Tacite. Plutarque et Tite Live avaient décrit un Flaminius qui n'a presque rien de commun avec le Flaminius de Corneille. On

1. Horace: I: 1.

2. Antigone: IV: P.169

3. Antigone: I: P.115.

n'a que des explications vagues de ces changements; on parle des exigences dramatiques, on explique 'l'esprit romain' par les tendances politiques et sociales du siècle, par l'oeuvre de Richelieu et par le besoin d'ordre et de sévérité qui suivait les guerres civiles. Mais la véritable explication n'est pas difficile à trouver. Il est presque certain que sauf en des cas isolés, la conception cornélienne des personnages de l'antiquité ne venait pas de l'oeuvre des anciens, mais plutôt de celle du 16^e siècle, et l'existence de ces sentiments romains chez Garnier fournit la vraie source de cet élément capital du théâtre cornélien, surtout lorsqu'on considère que Corneille a quelquefois emprunté le langage même de Garnier. Garnier a fourni à Corneille une source féconde de tragédie, et un des éléments les plus caractéristiques de la tragédie cornélienne.

Il faut mentionner une dernière chose dans la formation, chez Garnier de l'art dramatique du théâtre classique: c'est l'importance du destin. Le destin joue un grand rôle dans l'oeuvre de Racine, et on l'explique ordinairement par son éducation classique, et par ses penchants pour les ouvrages grecs. Cela est sans doute vrai jusqu'à un certain point. Mais le fait qu'il a déjà pu voir ce destin au théâtre

français a dû le confirmer dans ses tendances. Car il existe déjà dans l'oeuvre de Garnier. Écoutez Porcie:

Tout se fait par destins, sur le destin se fonde
L'entier gouvernement de cette machine ronde.¹

Sans doute, Garnier ne faisait que traduire, mais il montrait en quelque sorte que la conception du destin pouvait s'adapter à la scène française aussi bien qu'à la grecque. Et cette idée du destin se répète chez Garnier. Cornélie se plaint de son sort:

C'est un malheur couvert, une sourde influence
Que j'ay reçu du ciel avec ma naissance.²

Charmion dans Marc-Antoine, explique les malheurs de Cléopâtre en disant:

Telle estoit la rigueur de vostre destinée.³

Dans d'autres pièces encore, l'idée que les dieux ou la destinée sont hostiles aux êtres humains, et les poursuivent de leur vengeance, remplit la pièce. Donc lorsque Racine a introduit la destinée dans le théâtre français, ce n'était pas une idée neuve.

Ainsi, sentiments et esprit romains, destinée et prédestination grecques, le tout donnant matière à la tragédie, nous avons bien dans l'oeuvre de Garnier de quoi

1. Porcie: II: P.35

2. Cornélie: II: P.105.

3. Marc-Antoine: II: P.185

inspirer le théâtre classique, et une preuve que la doctrine classique a ses origines littéraires dans le 16^e siècle, et qu'elle n'est pas un développement inexplicable du grand siècle.

III -

LA MATIÈRE DE LA TRAGÉDIE.

La critique du 17^e siècle, toute à sa recherche de belles théories, n'a guère songé à approfondir les véritables sources de la tragédie contemporaine; c'est pourquoi elle a fait tant d'injustice au 16^e siècle. Elle n'est presque jamais demandée, par exemple, ce qui avait poussé Corneille à choisir tel ou tel sujet. Oubliant qu'il n'était pas un 'érudit' proprement dit, elle a trouvé tout naturel qu'il se tournât vers l'antiquité pour les sujets de ses tragédies.

Or, une des choses les plus frappantes et, en réalité, les plus étonnantes, du théâtre de Corneille, c'est l'usage qu'il fait de l'histoire romaine. Il s'est servi comme sujet de tragédie de presque toutes les époques bien connues de l'histoire de Rome. C'est l'âge des rois dans Horace, la

conquête du monde dans Nicomède, les guerres civiles dans Pompée, l'empire dans Cinna, la cour impériale dans Tite et Bérénice; Polyeucte fait voir la lutte entre Rome et le christianisme, et Attila est l'histoire des barbares. Partout c'est l'histoire qui fait le sujet de ses tragédies.

Mais l'usage de l'histoire dans un drame n'est ni facile, ni sans dangers, et il est intéressant d'examiner l'art de Corneille à cet égard. Horace est une des tragédies les plus réussies de Corneille. Dès la première scène, l'auteur indique, il insinue même, qu'il y a une querelle entre Rome et Albe. Quelle est cette querelle? On l'ignore, car si Corneille ne l'a pas mentionnée directement, à plus forte raison il évite de s'étendre dans une longue description. L'essentiel, c'est de nous faire voir l'effet que fait cette querelle sur Sabine. En un mot, nous voyons un événement historique soulever pour un des personnages un problème personnel.

Et puis, les personnages sont eux-mêmes l'expression de Rome, et de l'esprit de Rome. Le cadre historique fait partie des faits et gestes des personnages, de sorte que l'histoire et le drame ne font qu'un.

Un événement historique forme le point de départ du deuxième acte de cette pièce. C'est le choix des Curiaces comme adversaires des Horaces, événement auquel l'auteur ne donne qu'une seule scène, très courte d'ailleurs. Le reste de l'acte est consacré aux retentissements de cet événement dans la vie privée des personnages principaux. Pour tout dire d'un mot, l'histoire n'est qu'un cadre, entrant parfois dans le drame pour faire agir les personnages.

Dans Cinna, Corneille fait la même chose par des procédés différents. C'est la conversation des personnages qui nous présente le cadre historique. Ils parlent comme si l'auditoire en savait aussi long qu'eux, et bientôt, tant la conversation est savante, on est du courant. Et puis la conversation devient moins générale, elle tourne sur le complot de Cinna, et on ne tarde pas à apprendre tout ce qui est nécessaire à l'entente de la pièce, toujours par le moyen de cette conversation où l'auditoire fait tiers. Et partout dans cet acte Corneille glisse l'amour de Cinna et d'Émilie, et c'est avec cet amour que l'acte se termine, de sorte que le cadre et l'histoire, l'amour de Cinna et d'Émilie et l'influence exercée sur cet amour par les

événements historiques sont mêlés et enchaînés avec un art qui n'a jamais été surpassé. L'usage de l'histoire est perfectionné dans ce drame.

Il n'est pas nécessaire de continuer ce court examen de l'histoire dans l'oeuvre de Corneille. On voit assez que son art consiste à faire de l'histoire un cadre dans lequel vivent et se meuvent les personnages, tous poursuivant un but personnel, jetés dans l'angoisse ou la terreur, le bonheur ou le malheur, par un événement de la haute politique ou de la guerre.

Mais ce n'est pas une invention de Corneille. Il n'était ni le seul, ni le premier à trouver dans l'histoire romaine une source de tragédie. En effet, au 16^e siècle, c'était déjà une petite tradition que de s'inspirer de l'histoire de Rome. Cela est dû en grande partie à l'influence de Sénèque, mais il n'en est pas moins vrai qu'avant la fin du siècle la tradition était solidement fondée. Et encore une fois, il s'agit de l'influence de Garnier, non seulement parce qu'il était le plus grand des précurseurs de Corneille, mais plus encore parce qu'il était le plus systématique. Garnier n'a rien trouvé de bien original et presque tous les perfectionnements sont de Corneille; mais l'important est que c'est Garnier qui a

montré ce que l'histoire romaine pouvait avoir de dramatique. Il a commencé par trouver que l'histoire peut être une chose assez incommode au théâtre; mais, comme à son ordinaire, il a travaillé, il a fait des expériences, lentement il s'est perfectionné. Et ici comme ailleurs, c'est justement quand il se sera perfectionné qu'il cessera d'écrire. Mais par ses tâtonnements il a non seulement montré ce que l'histoire pouvait inspirer^{de} dramatique, il a épargné à Corneille toute la besogne qui lui aurait été nécessaire.

L'histoire formait toujours le principal thème de Garnier. Influencé par ses études classiques, il y voyait le seul sujet convenable au théâtre. Mais il ne paraît pas s'être douté que l'usage de l'histoire est un art. Dans Porcie l'histoire ne joue pas de vrai rôle. Ce qu'il faut savoir, ce qui est nécessaire à l'entente de la pièce, Garnier nous l'explique dans l'Argument. Il ne songe pas à l'incorporer dans la pièce. Partant, point d'exposition proprement dite, point de ces petites conversations savantes moyennant lesquelles Corneille nous expose en quelques mots toute la situation. Nous sommes censés savoir d'avance tout ce qui aura lieu, et Garnier se

borne à raconter quelques événements. De là, il résulte que le drame personnel manque complètement à cette pièce; l'histoire n'est pas même un cadre. Porcie est le premier des manuels d'histoire.

Cornélie est également pleine d'histoire, Garnier est également fidèle à la vérité historique. Et pourtant, c'est une pièce qui marque un progrès. D'abord, avec Cornélie, l'histoire commence à devenir un cadre plutôt qu'une intrigue. Les personnages discutent Rome, ils donnent leur avis sur les événements du jour, nous les voyons vivre enfin dans un cadre historique. De plus, dans ce cadre, le formant même, il y a des personnages vivants. Cornélie est la première pièce où il y ait du vrai caractère. La faute de Garnier est de choisir pour les principaux rôles les grands personnages de l'histoire, vivant plutôt leur vie publique que leur vie privée. C'est un procédé fort dangereux, car l'auteur qui l'adopte doit nécessairement suivre l'histoire, et à moins d'être un grand génie dramatique, il ne peut pas écrire un drame personnel. Tout de même, Garnier a su faire vivre deux personnages dans un cadre historique. Et enfin, un second progrès se fait remarquer: c'est celui de faire réagir aux événements politiques les principaux personnages et de les

rendre plus importants que ces événements. Ce n'est encore qu'un commencement, mais c'est un commencement important. En somme, Cornélie est une pièce où l'histoire est encore maniée inhabilement, mais où il y a des commencements de vrai talent. On peut entrevoir le véritable usage de l'histoire au théâtre.

Marc-Antoine continue ce progrès sans pourtant y apporter de grands développements. L'histoire tend à reculer en quelque sorte, elle n'occupe pas la scène entière. Le drame est tout psychologique. Garnier se soucie moins de raconter une longue suite d'événements historiques que de nous exposer l'état d'âme de ses personnages. Mais il y a encore des fautes. L'histoire, devenue un cadre, n'est pas encore le point de départ du drame dans le sens qu'elle l'a été chez Corneille. Garnier est encore soucieux de ne pas s'écarter de la vérité, il n'a pas encore découvert le secret de choisir un petit événement sans grande importance historique, mais d'une importance capitale pour l'un des personnages. Il en est encore à voir dans le récit exact de l'histoire un des buts que le théâtre doit se proposer. Et pourtant, dans cette pièce où tant de mérite et tant d'inhabileté se heurtent, on distingue, embryonnaires mais distinctes, les principales.

tendances que va suivre le théâtre classique.

Ni La Troade ni Antigone ne marque pas une grande amélioration. Dans la dernière pièce, le sujet est trop grand pour être représenté sur la scène, d'où il suit que la légende jette son ombre sur la pièce entière et lui ôte toute vie individuelle. Le premier acte n'est que le premier tableau. Et pourtant, comme dans la Troade, tout dans cette tragédie n'est pas erreur; il y a des traits heureux. Au deuxième acte, on voit discuter deux personnages, et de leur décision dépend la suite de l'action, c'est-à-dire, le drame devient personnel. Au troisième acte, Jocaste se suicide en apprenant la mort de Polynice et d'Étéocle, c'est-à-dire un événement légendaire a des retentissements personnels. C'est par ce côté qu'Antigone fait entrevoir l'emploi que Corneille fera de l'histoire.

Telle était la situation quand Garnier s'est mis à écrire Bradamante. Il avait beaucoup employé l'histoire, presque toujours mal, mais parfois bien. Sous un mauvais emploi de l'histoire qui semble étouffer tout talent, couve un instinct dramatique qui révèle par moments un dramaturge de grande habileté. Et, en écrivant Bradamante, Garnier a rejeté tout ce qu'il y a de mauvais, et consommé tout ce qu'il y a de bon dans l'usage qu'il a fait de l'histoire.

C'est que, dans Bradamante, Garnier a abandonné l'imitation de Sénèque, il s'est affranchi des lisières dans lesquelles il avait marché jusqu'alors, et il a donné libre essor à son talent naturel. Et le premier fait qui ressort, c'est que l'histoire n'est plus qu'un cadre; ce sont les personnages qui attirent notre attention et qui nous intéressent. Là où Garnier avait écrit de l'histoire dramatisée, il écrit maintenant un drame personnel. L'essentiel est le sort de Roger et de Bradamante; nous sommes en présence d'un petit Cid embryonnaire. Enfin, l'action est développée de main de maître, et cela parce que Garnier ne suit plus une histoire bien connue, mais parce qu'il donne carrière à son talent personnel. N'ayant plus pour ressource que ses dons naturels, Garnier a failli écrire un chef-d'oeuvre.

Finalement, on peut alléguer Les Juifves comme un exemple d'une pièce tirée de la Bible, où le drame est tout personnel et l'histoire, très concentrée d'ailleurs, n'est que le cadre nécessaire. C'est un exemple qui n'était pas perdu pour Racine.

Garnier a donc commencé par mal employer l'histoire. Il a tâtonné longtemps, il a fait des progrès, il a des moments heureux. Il a développé ses talents jusqu'à ce

qu'il ait écrit, dans Bradamante, une pièce où l'histoire est employée tout à fait comme il faut. Par ses erreurs, par ses tâtonnements, par son succès, il a montré la voie à Corneille; il lui a donné un patron sur lequel il pouvait tailler sa première pièce et il lui a épargné de longs et pénibles efforts dans lesquels Corneille aurait pu user ses talents sans rien produire de grand et de durable.

La Troade et Andromaque.

Avant de terminer cette courte étude de la matière de la tragédie, il sera intéressant de mettre côte à côte quelques-unes de ces pièces où Garnier et Racine ou Corneille ont traité le même sujet. Choisissons par exemple La Troade. Il ne faut pas s'attendre à trouver dans La Troade l'inspiration d'Andromaque. Dans cette dernière pièce l'art de Racine, à plusieurs points de vue, atteint son plus haut point. La psychologie est si perfectionnée qu'elle n'ira pas plus loin. De même, la légende est employée de main de maître, et tout à fait comme il faut dans un drame de cette espèce. Le comble de l'art dramatique est atteint. Mais non seulement Garnier n'a-t-il jamais écrit de chef-d'oeuvre, mais quand il écrivait La Troade il tâtonnait encore. Il n'était guère possible que la tragédie de Garnier pût influencer sur celle de Racine.

Et pourtant, il y a des points de ressemblance.

Racine s'est peu servi de La Troade, mais de la façon dont Garnier a manie la pièce, et en particulier le caractère d'Andromaque, on se rend mieux compte à quel point il a annoncé le théâtre du 17^e siècle, surtout en fait de drame psychologique.

En effet, le caractère d'Andromaque est ce qu'il y a de mieux dans La Troade. Elle est patriote, on dirait même un peu cornélienne.

Alors donc je ploray, non d'Hector l'infortune
Mais au trespas d'Hector la ruine commune.¹

En femme cornélienne elle est courageuse aussi, mais elle n'oublie pas qu'elle est mère.

Ou si tant de malheurs n'ont peu vous satisfaire,
Conservez cet enfant, et meurtrissez la mère.²

Accablée par ses malheurs, elle est pathétique:

La mort est mon désir. Si me voulez contraindre,
Venez-moy menaser de chose plus à craindre.
Proposez-moy la vie.³

Ce pathétique, qu'on ^{trouve} assez souvent chez Garnier, et même chez d'autres dramaturges du XVI^e siècle, on ne le retrouve guère au 17^e siècle. La sensibilité tendait à passer de mode pendant la période classique.

L'art de Garnier est grand lorsque Ulysse fait semblant d'avoir cherché le fils d'Andromaque pour le mettre à mort.

-
1. La Troade: II: P.27.
 2. La Troade: II: P.32
 3. La Troade: II: P. 32

Il peut l'avouer maintenant qu'Andromaque dit qu'Astyax^{ray} est déjà mort. Mais la feinte d'Andromaque se découvre, comme Ulysse s'y attend. Elle tremble, elle pâlit, elle se révèle femme et mère.

On menace de démolir le monument d'Hector pour trouver Astyanax, et voilà Andromaque tirillée entre ses deux amours. Mère, elle cherche à protéger son fils, épouse elle cherche à conserver le monument d'Hector.

Hélas! donc que feray-je en chose si douteuse?
 Au contraire, pourquoi branslé-je iluctueuse?
 Ingrate, et doutes-tu lequel des deux tu dois
 Sauver de la fureur du cruel itaquois?
 Vöici pas ton Hector qui du tombeau te prie?
 Mais voici son enfant qui du même lieu crie.
 Tu dois de ton Hector avoir plus de souci.
 Voire, mais cet enfant est mon Hector aussi. 1

Ne voit-on pas déjà une Andromaque partagée entre sa fidélité à son époux, et les avances d'un autre qui saurait, en l'épousant, sauver son enfant? N'entend-on pas comme un lointain.

Allons sur son tombeau consulter mon époux.
 Chez Garnier, tour à tour elle méprise les Grecs, elle plaide avec eux, et puis enfin elle accable Ulysse de sa malediction.

1. La Troade: II: P. 42

O parjure, méchant, desloyal, affronteur,
Cauteleux, desguisé, de fraudes inventeur.
Tu masques ton forfait, tu couvres ta malice
D'un prophète et des dieux qui détestent ton vice.¹

A plusieurs points de vue, cette Andromaque de Garnier était
digne d'inspirer celle de Racine. Elle plaint ses malheurs:

J'ay perdu père et mère et frères et mari:
Royaumes, libertez, tout mon bien est péri;
Rien ne m'est demeuré que ceste petite âme.²

Chez Racine, elle exprime les mêmes sentiments, et tient à
peu près le même langage.

J'ai vu mon père mort et nos murs embrasés;
J'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
Et mon epoux sanglant traîné sur la poussière,³
Son fils seul avec moi réservé pour les fers.³

Il y a plusieurs de ces ressemblances. Chez Garnier,
Andromaque craint qu'on ne venge sur son fils la ruine
qu'Hector a semée.

Car quelqu'un pour venger ou son fils ou son père,
Que vous avez occis au combat sanguinaire,
Ou son frère germain, d'une tour le rûra.⁴

Racine écrit:

Dans toute la Grèce, il n'est point de familles
Qui ne demandent compte à ce malheureux fils
D'un père ou d'un epoux qu'Hector leur a ravis.⁵

Dans La Troade nous avons vu Andromaque plaider avec Ulysse:

-
1. La Troade: II: P.42.
 2. Ibid: P.44
 3. Andromaque: I: 6
 4. La Troade: II: P.28
 5. Andromaque: I: 2.

Ulysse, bon Ulysse, orés vos piés j'embrasse,
qui fus d'un roi l'espouse, et de royale race.
Ces mains aux piés d'aucun ne touchèrent jamais.¹

Racine emprunte le trait.

Vous ne l'ignorez pas: Andromaque sans vous
N'aurait jamais d'un maître embrassé les genoux.²

Et enfin, le mépris qu'Andromaque avait témoigné à l'égard
des Grecs n'est pas oublié par Racine. Chez Garnier, quand
Andromaque apprend que toute la Grèce craint son fils, elle
leur crache son mépris:

Redouter un enfant! ³

C'est à peu près la même chose chez Racine:

Digne objet de leur crainte:
Un enfant malheureux. ⁴

De tout cela, on n'a pas le droit de conclure que Racine
imitait Garnier. L'Andromaque de Racine est infiniment
supérieure à la Troade de Garnier. Mais chez les deux
dramaturges, l'essentiel est le caractère d'Andromaque elle-même
et ici il y a tant de ressemblance qu'on peut conclure que
Garnier anticipait Racine; c'est-à-dire que dans son étude
de caractères, Garnier esquissait les grandes lignes qu'allait
suivre le théâtre classique et qu'en fait de psychologie il est
le prédecesseur et le fondateur de la tragédie du 17^e siècle.

Les Juifves et Athalie.

Considérons maintenant une pièce de Garnier d'un genre

1. La Troade: II: P.44
2. Andromaque: III: 6.
3. La Troade: II: P.34

4. Andromaque: I: 4.

spécial, une pièce qui n'a pas influencé Corneille parce qu'elle était d'un genre qui ne l'intéressait pas, mais qui présente de curieux rapprochements avec certaines pièces de Racine. Je veux parler des Juifves. Dans Les Juifves Garnier va s'inspirer à une source déjà bien connue à la littérature dramatique de son siècle, à la Bible. Son choix de sujet est intéressant. Il est fort simple. Il s'agit de la captivité chez Nabuchodonosor de Sédécie et de son peuple, et de la vengeance de Nabuchodonosor. Et pourtant, la crainte, le doute, l'espoir et finalement la déception sont savamment introduits dans cette tragédie. C'est ainsi que Les Juifves ont influé ^{d'une} façon générale sur Racine. Garnier montre de nouveau la fécondité de la Bible comme source d'inspiration du poète dramatique; il montre que les sujets les plus simples peuvent produire les drames les plus puissants. Et il est à remarquer qu'au fond les sujets d'Athalie et d'Esther sont peu différents de celui des Juifves. La situation est essentiellement la même. En écrivant un beau drame à sujet biblique, Garnier a consommé une tendance de son temps, et il a révélé à Racine les ressources de la Bible comme source d'inspiration dramatique.

Du reste, ne nous attendons pas à trouver chez

Racine des imitations étroites des Juifves. L'influence reste générale. Au commencement d'Athalie, Racine veut établir son cadre. C'est un commencement qui rappelle celui des Juifves par l'effet qu'il produit. Les Juifs, chez Garnier comme chez Racine, n'adorent plus leur Dieu. Racine écrit:

D'adorateurs zélés à peine un petit nombre
Ose des premiers temps nous retracer quelque ombre:
Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal,
Ou même s'empressant aux autels de Baal,
Se fait initier à ses honteux mystères.¹

Garnier avait voulu peindre la même chose:

Ingrate nation, tu as sur les hauts lieux,
Osé sacrifier à la reine des cieux,
Luy consacrer des bois; tu as d'argille molle,²
Poitrine entre tes mains, façonné mainte icole.

Ainsi le cadre de la pièce de Garnier n'est pas rejeté de l'oeuvre de Racine, qui a conservé, non seulement le sujet, mais la manière de le présenter.

La situation dans Athalie présente également des ressemblances. Athalie joue à peu près le même rôle que ~~Nabuchodonosor~~ dans Les Juifves, c'est-à-dire celui du personnage sinistre qui menace le peuple saint. Joad et les fidèles, enfermés dans le temple, sont dans le pouvoir d'Athalie autant que les Juives sont dans celui de ~~Nabuchodonosor~~. Il s'agit de savoir si elle va les exterminer, tout comme dans Les Juifves il s'agit de savoir si ~~Nabuchodonosor~~ exterminera ou non

1. Athalie. I. 1.

2. Les Juifves. I. P.223

Sédécie et son peuple. Va-t-elle le tuer? Le problème et l'intérêt sont les mêmes, seuls les détails sont différents. En outre, dans le but de faire comprendre le grand pouvoir d'Athalie, Racine la fait parler avec hâblerie, tout comme Garnier avait fait parler Nabuchodonosor dans le même dessein.

Le ciel même a pris soin de me justifier.
Sur d'éclatants succès ma puissance établie
A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie. 1.

Nabuchodonosor ne parle pas autrement.

Pareil aux dieux je marche, et depuis le réveil
Du soleil blondissant jusques à son sommeil
Nul ne se parangonne à ma grandeur royale. 2.

Encore une fois, c'est un cadre et un effet que Racine emprunte à Garnier.

Il se peut aussi que le prophète de Garnier ait inspiré à Racine l'idée de son Joad. Racine aurait pu voir les ressources dramatiques renfermées dans le rôle d'un tel personnage, ce qui lui aurait pu suggérer l'idée de faire de Joad le personnage central de sa propre pièce. Du reste, Garnier donne à son prophète un langage élevé et sobre qui fait songer au langage de la Bible.

Mais la plus grande influence que Les Juifves aient exercée sur Athalie et aussi sur Esther, c'est l'influence du lyrisme, des chœurs. Le lyrisme est un des côtés les plus frappants des Juifves, et le rôle du chœur y est fort

1. Athalie. 11. 5.

2. Les Juifves: 11. B.227.

important. Le premier chœur n'a pas de caractère, ce n'est pas un personnage. Les vers, qui sont de sept syllabes, ne sont pas variés. On parle de certains événements bibliques, ce qui donne une sorte de cadre. Le second chœur continue la même chose avec une légère variation de mètre.

Mais dans le deuxième acte, le chœur quitte ce rôle subordonné, et commence à devenir un des véritables personnages de la pièce. Il échange des stances lyriques avec Amital, et, tout en restant élégiaque, il renferme de bon lyrisme et donne un certain pathétique à la scène. On peut citer des vers au hasard:

Las! qui est la cité, qui est la nation
Qui souffre tant que nous de tribulation?
Qui a Jérusalem surpassé en misères?
Qui a tant éprouvé du grand Dieu les cholères?¹

C'est dans le même but que Racine a employé ses chœurs.

Et puis, à la fin de l'acte, le chœur reprend ses stances lyriques. Certes, l'action n'est guère avancée, mais le lyrisme et les émotions suggérées sont magnifiques.

Nous te pleurons, lamentable cité
Qui eut jadis tant de prospérité,
Et maintenant, pleine d'adversité
Gis abatue.

Las! au besoing tu avois eu tousjours
La main de Dieu levée à ton secours
Qui maintenant de rempars et de tours
T'a dévestue.²

1. Les Juifves: II:1.

2. Ibid. P. 238.

C'est de ce chœur que Faguet a écrit: Il est peu de rythmes aussi heureux que celui-là. Les trois rimes masculines frappées coup sur coup donnent la sensation du malheur acharnée à sa victime; et la rime féminine, répondant de si loin à sa correspondante, en ce vers étouffé et sourd, semble l'écho d'un gémissement lointain.¹

Et puis pour un moment le chœur se mêle à l'action:

Madame, levons-nous, car voici
La royne avec son train qui s'approche d'ici.²

Et enfin, le chœur qui termine le troisième acte est de pure lamentation, mais il jette une vague mélancolie sur la pièce entière.

Hélas! tout soupire entre nous
Tout y larmoye;
Comment donc en attendez-vous
Un chant de joye?
Nostre âme n'a plus de chanter
Envie aucune,
Mais bien de plaindre et lamenter
Nostre infortune.³

Donc, effet sur l'action, peinture de cadre, évolution métrique; voilà le rôle des chœurs et du lyrisme dans Les Juifves. Ils ne sont pas moins importants dans Athalie.

Racine a beaucoup aggrandi le rôle du chœur. Le premier chœur d'Athalie dépeint le cadre, mais il commence aussi

1. Cité par L. Pinvert: Oeuvres Complètes de Garnier. Notes
2. Les Juifves: II: P. 240. P. 443.
3. Les Juifves: III: P. 268.

une révélation du caractère entier du peuple juif, le tout imprégné du lyrisme inimitable de Racine. Au deuxième acte, le chœur chante ce qui s'est passé, et stimule l'intérêt en demandant ce qui arrivera. Mais bientôt il devient un des personnages agissants de la pièce, prenant part à l'action. C'est faire, sur une grande échelle, ce que Garnier avait commencé. Aussi, en décrivant ce qui est déjà arrivé, et en se demandant ce que l'avenir apportera aux Juifs, le chœur dépeint un cadre admirable. Enfin, au quatrième acte, le chœur a un caractère à lui, et ressent et exprime la peur qu'Athalie lui inspire.

L'influence de Garnier est évidente. Au fond, il y a très peu de chose qui soit original dans les chœurs de Racine, sans préjudice peut-être du lyrisme, qui prime celui de Garnier. Ce que Racine fait dans ses chœurs, c'est ordinairement la consommation de ce que Garnier avait commencé.

Mais le rôle du lyrisme dans Athalie et Esther a ceci de remarquable: qu'il est peu en harmonie avec les tendances générales du siècle de Racine. En thèse générale, le 17^e siècle n'avait que faire du lyrisme; le culte de la raison l'a chassé. De plus, Racine était ordinairement un homme de son temps.

Comment se fait-il donc qu'il se soit écarté des théories de son temps en mettant un lyrisme magnifique dans ces deux drames? On est tenté de dire qu'il s'agit encore une fois de l'influence du 16^e siècle sur la pratique du théâtre du 17^e. L'instinct de Racine a-t-il été plus pénétrant que la critique de son temps? Racine n'aurait-il pas vu ce que le lyrisme de Garnier avait de puissant et de dramatique, ne se serait-il pas inspiré de Garnier en dépit des théories de son âge? C'est une hypothèse difficile à établir. Mais on est tenté de croire que, malgré les critiques du temps, l'instinct de Racine a triomphé des préjugés de son siècle, et que le talent d'un obscur Garnier du 16^e siècle a revêtu dans le génie d'un célèbre Racine du 17^e.

Le Cid et Bradamante.

Il est intéressant, enfin, d'appeler l'attention sur certaines ressemblances entre Bradamante et Le Cid. Au point de vue de la situation, des personnages et de l'intrigue, Bradamante présente de remarquables ressemblances avec Le Cid. Signalons d'abord la ressemblance de la situation dramatique. Dans les deux pièces, il s'agit d'un amour contrarié. Roger ne peut pas épouser Bradamante, Rodrigue ne peut pas épouser Chimène. Dans Bradamante

c'est l'ambition du père de Bradamante qui empêche le mariage voulu, dans Le Cid c'est l'insolence du père de Chimène qui amène sa mort et met un obstacle quasi infranchissable entre les deux amants. Dans Bradamante c'est une lutte entre l'amour et le droit paternel, dans Le Cid c'est une lutte entre l'amour et le devoir familial. Et dans les deux pièces c'est la vaillance même de l'amant qui lui ôte son amante. Dans Le Cid c'est la remarquable adresse de Rodrigue qui lui donne la victoire sur le comte; dans Bradamante c'est la force de Roger qui lui fait vaincre Bradamante sous les armes de Léon; et, pour les deux héros, la victoire leur fait perdre leur bien-aimée. Les deux héroïnes se voient séparées chacune de son amant. Mises toutes deux dans la même impasse, ni l'une ni l'autre ne voit aucune issue possible. Chacune se voit obligée de choisir entre deux amants, l'un qu'elle ne veut pas, l'autre qu'elle ne peut pas avoir. Dans les deux pièces, le résultat dépend d'un combat où le vainqueur aura la main de la jeune fille; et dans toutes deux, l'héroïne souhaite ardemment la perte de celui qui peut ainsi la gagner. Mais et dans Le Cid et dans Bradamante, c'est l'amant importun qui semble emporter la victoire. Chimène croit que Don Sanche a vaincu Rodrigue, Bradamante croit que c'est Léon qui l'a conquise. Mais en

réalité ce sont les deux héros qui ont gagné à l'insu des héroïnes. Et enfin, dans les deux pièces, le noeud est coupé par une puissance extérieure. Dans Bradamante c'est l'arrivée inattendue des ambassadeurs de la Bohême qui veulent Roger pour leur roi; dans Le Cid c'est la décision de Don Fernand après l'opportune défaite des Maures. Il est rare que deux pièces présentent des ressemblances de situation et d'intrigue aussi étroites.

Mais ce n'est pas tout. Également remarquable est la ressemblance des personnages qui se contre-balancent admirablement. Chaque personnage important de Bradamante a son pendant dans Le Cid, et y joue à peu près le même rôle. C'est Roger et Rodrigue, Bradamante et Chimène, Léon et l'Infante, Aymon et Don Diègue, Charlemagne et Don Fernand. Si nous examinons de plus près ces personnages nous verrons ce qu'il y a de ressemblant, et dans leur caractère, et dans le rôle qu'ils jouent.

La situation de Bradamante et de Chimène a une certaine ressemblance. Bradamante voudrait épouser Roger, mais le sort l'en prive, et Chimène voudrait épouser Rodrigue, mais les circonstances le défendent. Pour ce qui est de leur caractère, aussi, elles ont quelque chose en commun. Les deux héros se ressemblent, ^{plus que Bradamante et Chimène.} En premier lieu, tous deux sont des guerriers célèbres, à cette différence près,

que déjà au commencement de la pièce, Roger, un des plus grands preux de Charlemagne, est connu partout par sa bravoure; Rodrigue ne le devient que plus tard. Mais tous deux sont très prisés de leurs contemporains. On dit de Roger qu'il est.

Roger, ce grand Achille, à qui la France toute
Ne sauroit opposer paladin qu'il redoute. ¹

Tandis que Rodrigue est

L'espérance et l'amour d'un peuple qui l'adore
le soutien de Castille et la terreur du More. ²

Mais tous deux sont surtout dominés par un amour tout -
puissant. Roger ne vit que pour Bradamante, Rodrigue ne songe qu'à Chimène. Auprès de leur amour menacé, tous deux considèrent leurs victoires et leurs exploits comme insignifiants; tous deux sont prêts à y renoncer. Et remarquons comment la situation où ils se trouvent est singulièrement semblable. Chacun doit entrer dans un combat où il sait fort bien que la défaite sera un manquement à l'honneur et au devoir, et où la victoire lui coûtera ce qu'il a de plus précieux dans la vie. Et chacun ressent la même mortelle affliction. C'est Roger.

O Dieu! jusques à quand ardra sur moy ton ire?
Jusqu' à quand languiray-je en ce cruel martyre?
Jusqu' à quand ma pauvre âme habitera ce corps?
Quand seray-je insensible en la plaine des morts?

- - - - -

1 Bradamante: IV: 6.

2 Le Cid: IV: 2.

Me voici desguisé, mais c'est pour me tromper
Je porte un coutelas, mais c'est pour m'en frapper
J'entre dans le combat pour me vaincre moy-mesme
Le prix de ma victoire est ma despouille mesme.
Qui veit onc tel malheur? 1

C'est Rodrigue:

Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse:
Il faut venger un père et perdre une maîtresse;
L'un m'anime le coeur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix, ou de trahir ma flamme.
Ou de vivre en infâme.
Des deux côtés mon mal est infini. 2

Chacun hésite. Va-t-il entrer dans un injuste combat, va-t-il y renoncer? Mais enfin l'honneur et le devoir l'emportent sur l'amour. Et remarquons bien que c'est le même sentiment du devoir qui poussent les deux hommes au combat. Roger a engagé sa foi à Léon, et il doit s'en acquitter; Rodrigue doit respecter l'honneur de son père avant ses propres sentiments. Dans les deux pièces l'issue du combat est la même; le héros gagne et perd son amante. Et le combat terminé chacun est rempli d'amertume, chacun cherche la mort.

C'est Roger:

J'ay ma Dame conquise, et un autre l'aura;
J'ay gagné la victoire, un autre en bravera.

- - - - -
- - - - -

Ha! Regret éternel, crevetoeur, jalousie,
Dont ma détestable âme est justement saisie!
Mourons tost, dépeschons, ne tardons plus ici;
Allons voir des Enfers le royaume noirci: 3.
Je n'ay plus que du mal et des langueurs au monde

C'est Rodrigue:

Mon honneur offensé sur moi-même se venge,
Et vous m'osez pousser à la honte du change!

-
1. Bradamante: III: 5.
 2. Le Cid: I: 6.
 3. Bradamante: IV: 2.

L'infamie est pareille, et suit également
 Le guerrier sans courage et le perfide amant.
 A ma fidélité ne faites point d'injure,
 Souffrez-moi généreux sans me rendre parjure:
 Mes liens sont trop forts pour être ainsi rompus.
 Ma fois m'engage encor, si je n'espère plus,
 Et ne pouvant quitter ni posséder Chimène,
 Le trépas que je cherche est ma plus douce peine. 1.

Il y a d'autres rôles dans Bradamante qui réapparaissent dans Le Cid. L'Infante joue à peu près le même rôle que Léon. L'Infante aime Rodrigue, Léon aime Bradamante. Tous deux sont des personnages très haut placés, et pour eux c'est un abaissement que d'aimer une personne de plus bas état. Et pourtant, ils ont grand mal à maîtriser leur amour. Léon, étant homme, n'est pas obligé à le cacher, mais l'Infante y est forcée. Mais à la fin, tous deux renoncent à leur amour et pour les mêmes raisons. L'Infante qui, amante secrète de Rodrigue, pouvait aimer ouvertement le Cid, l'abandonne pourtant à Chimène, sa véritable amante. Léon, à qui rien n'aurait pu ôter Bradamante s'il avait insisté, l'abandonne également à son véritable amant. Ce sont des personnages subordonnés, il est vrai, mais ils se ressemblent beaucoup par le rôle qu'ils jouent dans la pièce.

Il en est de même de Charlemagne et de Don Fernand. Chacun est un roi absolu, disposant des amours de ses sujets aussi bien que de leur vie; chacun est une sorte de puissance

1. Le Cid: 111. 6.

supérieure à laquelle on fait appel dans les circonstances
embarrassantes. Charlemagne doit régler le mariage de
Bradamante, comme Fernand celui de Chimène. Et ce sont eux
enfin qui décident la question que les amants n'avaient pu
décider eux-mêmes, et qui donnent Chimène à Rodrigue, Bradamante
à Roger.

Et enfin, ce sont les deux pères, Aymon et Don Diègue.
Tous deux sont aveugles aux propres volontés et aux véritables
intérêts de leurs enfants. Aymon ne songe qu'à l'ambition.
Marier sa fille au fils d'un empereur, c'est réaliser son
rêve le plus extravagant. Elle aime un autre, mais cela
n'a aucune importance. Qu'importe l'amour auprès de
l'ambition? Don diègue ne songe qu'à la vengeance. Pour
l'obtenir, il faut que son fils tue le père de Chimène, et
détruisse à tout jamais ses rêves d'amour. Mais qu'importe
l'amour auprès de la vengeance? Et pourtant, tous deux
sont vaillants, bien que l'âge leur ait ôté la force, et
dans leur jeunesse, tous deux ont été des guerriers à
craindre. Aymon, affronté, demande son épée et son
armure:

Page, ça, mon harnois, mon grand cheval de guerre
Apporté-moy ma lance avec mon cimenterre.

Mais son courage est plus grand que sa force et il regrette
sa jeunesse:

Ha! que ne suis-je au temps de ma verte jeunesse,
Quand Manbrin esprouva me force domteresse
Que j'occis Clariel, dont les gestes guerriers
Se faisoient renommer entre les chevaliers. 1

Don Diègue, plus mortellement affronté, veut aussi recourir
à son épée, mais à lui aussi, l'âge dompte le courage:

L'insolent en eût perdu la vie
Mais mon âge a trompé ma genereuse envie.
Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir,
Je le remets au tien pour venger et punir. 2.

Ainsi les deux pères, tout comme les autres personnages, se
resemblent par le rôle et par le caractère.

Ce serait aller trop loin que de voir dans Bradamante
l'inspiration directe du Cid, car c'est de l'espagnol que
Corneille s'est inspiré. Mais il n'est pas impossible que
la pièce de Garnier ait influé sur la composition du Cid.
Corneille connaissait l'oeuvre de Garnier, et il a dû
connaître Bradamante. On peut donc conclure que
Bradamante a été pour quelque chose, sinon dans l'inspiration,
du moins dans la composition et l'échafaudage, de la pièce
de Corneille.

L'influence de Garnier sur le théâtre classique
peut donc être considérée sous trois chefs: l'évolution de
la forme, de l'art et de la matière. Le premier était le

1. Bradamante : II.2.

2. Le Cid: I.5.

moins important, mais il ne faut tout de même pas se laisser tromper; La création de la forme - car il s'agit presque d'une création - n'était pas une chose facile. Garnier a consolidé ce qu'il y avait de vague et de flottant dans l'oeuvre de ses prédécesseurs, et il a fait évoluer une forme fixe de la tragédie. Il est le plus important lien entre le théâtre de la Renaissance, et celui du 17^e siècle, et on peut dire que son oeuvre est la phase nécessaire entre ces deux périodes de la tragédie française.

Mais ce n'est pas seulement en fait de technique que Garnier annonce et prépare l'école classique, car déjà le grand art du théâtre commence à poindre dans son oeuvre. Par l'art, nous entendons principalement l'amour et l'esprit romain. On ne saurait trop souligner l'importance de ces deux éléments du théâtre de Garnier, car ce sont deux côtés de l'art du théâtre qui sont devenus fondamentaux au 17^e siècle, l'un chez Racine, l'autre chez Corneille. La psychologie, et surtout la psychologie des femmes, remonte jusqu'à Garnier. C'est lui qui a créé les premiers personnages passionnés, c'est lui qui le premier a indiqué les ravages de l'amour.

Par là, il a sans aucun doute révélé le plus grand ressort de la tragédie racinienne. Il n'a peut-être pas moins fait pour Corneille. L'esprit, le sentiment, la fierté et le

stoicisme romains - mobile des plus célèbres personnages de Corneille - ont leur origine chez Garnier. Rome, noble cadre de la tragédie cornélienne, avait fourni avant Corneille un cadre pour Garnier. Dans l'art comme dans la forme, c'est Garnier qui a préparé le théâtre classique.

La matière de la tragédie n'est pas moins importante. En premier lieu, Garnier est un évocateur de l'histoire romaine. Presque tout ce qui forme la grandeur de l'histoire antique est ébauché dans son œuvre, et nous pouvons dire avec M. Tivier qu'il 'avait le sens de l'histoire, des grandes vérités morales, de la poésie que contiennent les faits et les caractères; il était, dans un degré plus marqué que ces prédécesseurs, l'aube avant la lumière, le crépuscule avant le jour.'¹ C'est sous ce chef qu'il importe de rappeler aussi comment Garnier a traité certains sujets qui ont été également maniés par Corneille ou Racine. N'oublions pas que tout porte à croire que Racine connaissait l'histoire de Phèdre à travers l'œuvre de Garnier, et non pas directement de l'antiquité; du moins, il ne connaissait pas la pièce de Sénèque, ou, s'il la connaissait, il la négligeait pour suivre les variations de Garnier. Influencer sur Phèdre, et inspirer plusieurs des tragédies les plus célèbres de Corneille, c'est assez pour lui valoir une place dans la

1. H. Tivier: Histoire de la littérature dramatique en France. Thorin 1873. P.535.

littérature française.

Revenons donc à notre thèse, que la pratique du théâtre s'opposait à la doctrine classique. Il est évident que les deux grands dramaturges du 17^e siècle songeaient à la pratique évoluée chez Garnier plutôt qu'aux théories de Chapelain. Corneille n'était jamais un théoricien et il se méfiait toute sa vie des théories. Racine, esprit plus subtil, savait s'y plier sans rien perdre de la solide tradition que Garnier avait établie au théâtre. Mais il n'en est pas moins vrai que c'est Garnier qui a perfectionné la pratique du théâtre, et que cette pratique est la base de la tragédie classique.

Même la théorie, à un certain point de vue, commence à prendre corps dans l'oeuvre de Garnier. Encore une fois, ce serait peut-être plus exact de dire que la pratique a précédé et créé la théorie. On sait le grand rôle qu' a joué au 17^e siècle la nation des bienséances. La bienséance est extrêmement importante dans l'histoire de la tragédie, car elle l'a changée et modifiée sous plusieurs aspects essentiels. L'étude de ces bienséances n'a pas de place ici, mais il importe de faire observer qu'elles ne sont pas entièrement de l'invention du 17^e siècle. En

effet, la bienséance au théâtre a commencé dans l'oeuvre de Garnier, avec le récit. On a déjà vu jusqu'à quel point le théâtre classique a profité des nombreux récits de Garnier. Mais ce qui est d'une importance capitale, c'est que chez Garnier le récit bannissait déjà de la scène toutes les 'Horreurs', les meurtres, les exécutions, les batailles etc. La bienséance a déjà envahi la scène, et la tragédie classique adoptera et la morale de Garnier, et le moyen d'effectuer cette morale. Ici comme ailleurs, il s'agit d'un développement de ce qui n'est qu'ébauche chez Garnier.

Et pourtant, malgré ses grands talents, malgré l'influence qu'il a eue plus tard, Garnier n'a pas fait école; il a dû attendre plus d'un demi-siècle avant que son influence soit devenue appréciable, tout comme il a dû attendre presque à nos jours pour que sa vraie importance ait été comprise. Cela tient en partie au caractère de l'âge où il a vécu. Corneille et Racine ont toujours profité de ce qu'ils ont vécu dans un âge littéraire, où la critique était déjà avancée et rigoureuse. L'auditoire et l'opinion publique ont pétri maint chef-d'oeuvre et c'est le cas du 17^e siècle et nullement du 16^e. Garnier manquait de bonne critique, il manquait de bon auditoire, il manquait d'école littéraire analogue à celle du 17^e siècle. Ce qui a milité en faveur

de **Corneille** et de **Racine** a justement milité contre **Garnier**, et il faut s'en tenir compte en jugeant ce dernier.

On peut dire de **Garnier** qu'il s'est sacrifié au progrès du théâtre. A de certains points de vue, on peut le comparer aux poètes de son temps. En effet, il y a des ressemblances entre l'oeuvre de la **Pleïade** et celle de **Garnier**. Ce que **Ronsard** et la **Pleïade** ont fait pour la poésie, **Rabelais**, **Amyot** et **Montaigne** pour la prose, **Garnier** l'a fait pour la tragédie. La comédie se rattachait encore à la farce qui la précédait; **Molière** est le continuateur de l'auteur de **Pathelin**. Mais la tragédie avait divorcé avec le théâtre du moyen âge; c'était la l'oeuvre de **Jodelle** et de son groupe. Cependant **Jodelle** et ses successeurs n'avaient point indiqué la voie qu'allait suivre la tragédie naissante. C'est justement ce qu'a fait **Garnier**. Il a fait pour le théâtre ce que les poètes contemporains faisaient pour la poésie. Il est le **Ronsard** de la tragédie.

Les bonnes parties du théâtre de **Garnier** sont éparpillées au hasard et un peu partout dans son oeuvre. Il n'est habile que de temps en temps. Il n'a pas écrit de chef-d'oeuvre, il n'a pas donné de pièce parfaite à tous les points de vue. Et pourtant, chaque pièce contient de bons morceaux, et qui ont été développés plus tard. Et c'est cet éparpillement

des bonnes parties de l'oeuvre de Garnier qui a fait qu'il a été oublié. La plupart des critiques s'accordent à lui reconnaître du talent; mais puisqu'on ne peut pas montrer une seule pièce de lui qui soit un chef-d'oeuvre, on ne s'occupe pas longtemps de son théâtre. Car le fait est que Garnier a gaspillé son talent, et il l'a gaspillé parce qu'il lui manquait une tradition, il lui manquait un prédécesseur. C'est justement là ce qu'il a fait pour ses successeurs. Il a fait éviter à Corneille tous les écueils qui l'ont perdu lui-même. Il est le pionnier qui ouvre la voie. Il se perd lui-même, mais les autres peuvent continuer. En outre, s'il avait écrit plus de huit pièces, il se serait peut-être amélioré. Sur le point de se perfectionner il a cessé d'écrire. Quand il avait écrit Bradamante et Les Juifves il laissa tomber la plume; c'est Corneille qui l'a ramassée. Donc si nous considérons que seul de ses contemporains il a édifié un système dramatique, et qu'il était un pionnier vis-à-vis de graves problèmes; si nous songeons à ses tâtonnements, à ses échecs, à ses succès et à ses triomphes; si enfin nous pesons toutes les qualités qui, hésitantes chez lui, se sont perpétuées dans l'oeuvre de Corneille et de Racine, nous reconnaitrons en lui un devancier nécessaire du théâtre classique, et un ouvrier digne d'une grande place dans l'histoire de l'évolution de la tragédie française.

Quatrième Partie.

Alexandre Hardy.

Malgré sa grande importance, Robert Garnier n'avait pas tout fait pour la tragédie. Il avait ouvert la voie, il avait jeté les fondements, il avait rendu possible un théâtre national; mais il n'avait pas perfectionné la technique, il n'avait pas fixé les genres. A la tragédie née dans l'oeuvre de Garnier, il fallait un complément et un perfectionnement. Elle les a trouvés chez Alexandre Hardy.

Comment était-il, ce prodigieux écrivain à tant la pièce? Poète professionnel, chose, pour ainsi dire, d'une troupe errante, se targuant pourtant de théories littéraires, il lui fallait connaître tous les goûts, et s'adapter à toutes les modes. D'où le nombre formidable de ses pièces, quelques six ou sept cents, dont énormément de perdues, d'où le mélange presque effrayant de genres, de pastorales, de tragi-comédies et de tragédies sorties de sa plume. Et pourtant dans ce mélange se trouvent les dernières retouches qui vont créer la tragédie classique.

tragi-comédie Et d'abord la tragi-comédie. Avec la tragi-comédie du 16^e siècle, nous sommes en présence d'un genre qui est mort-né, ou qui, du moins, était destiné à disparaître au cours du

siècle suivant. Les tragi-comédies de Hardy ne font pas exception. Et puisqu'il est impossible d'examiner même une partie représentative de son oeuvre, il faut se borner à choisir un exemple qui semble caractéristique. Gésippe ou les Deux Amis était imprimé en 1626, ou peut-être avant. Un court examen de la pièce révélera en quoi consistait l'essentiel de la tragi-comédie.

La scène s'ouvre à Athènes. Tite et Gésippe sont deux amis intimes, dont le premier est Romain, le second Athénien. Gésippe est sur le point d'épouser une belle Athénienne, Sophronie, qu'il veut montrer à son ami Tite. Et ce premier acte termine sur les plaintes de Sophronie, qui prétend que Gésippe la néglige. Telle est l'introduction, toujours fort nécessaire en fait de tragi-comédie, à une pièce qui va se compliquer.

Au deuxième acte, Tite, ayant vu Sophronie une fois, en est subitement épris. Voilà déjà l'essentiel de la tragi-comédie: action rapide, situation compliquée. Tite se reproche amèrement son amour, mais il n'en fait pas de secret. Dans une scène fort prolongée, il en fait part à Gésippe, et lui explique la situation. Et Gésippe de l'accepter. Il veut aider son ami à voir Sophronie.

Les choses se précipitent. Déjà au troisième acte nous voilà chez Sophronie, à qui l'on explique le changement qui s'est opéré. Sophronie s'indigne, mais enfin son père, mis

au courant, se déclare pour un conseil de famille qui décidera la chose. Et il importe de remarquer cette aisance, cette absence de "bienséance" et ce sans-gêne qui ont sans aucun doute concouru à bannir la tragi-comédie de la scène classique.

La réunion de famille a lieu, et décide que Sophronie peut très bien épouser Tite. Gésippe, lui, n'y voit pas d'inconvénient, et, très calme, donne Sophronie à son ami:

Illustres Citoyens, l'examen inutile,
Ne vous prodigueroit qu'une peine infertile.
Moy-même de plein gré, à ce brave Romain,
Que sa vertu me rend plus que propre germain,
Voyant qu'amour le tient dessous sa tyrannie,
Cède et céday le droit acquis sur Sophronie. 1.

Et là-dessus la pièce pouvait très bien se terminer. Mais la tragi-comédie ne se contente pas de si peu. L'acte suivant nous mène à Rome où - sans liaison aucune avec ce qui précède - Gésippé ruiné (on ne sait pas trop comment) se détermine, comme dernière ressource, à retrouver son ami, Tite et à implorer son aide. Mais Gésippe ne se débrouille pas si facilement. Car le voilà qui se trouve parmi des voleurs et, à ce qu'il paraît (car on ne nous explique rien), coupable d'assassinat. Et en un clin d'oeil, il se voit arrêté par le Prévost pour un deuxième assassinat dont il est également innocent.

On arrive haletant au dernier acte. C'est le procès

1. Gésippe: 111: 2.

de Gésippe. Tite se présente et pour sauver son ami s'accuse du meurtre. Mais la situation se débrouille à l'aide d'encore un deus ex machina en la personne du véritable assassin qui avoue son crime. Et la pièce se termine par le mariage de Gésippe avec la soeur de Tite.

Voilà pour la tragi-comédie. Tout dépend de l'action, qui est par trop rapide. Les personnages sont assez naturels, il n'y a pas de déclamation, ni de sentiments élevés, ni de style noble. Mais ils sont très sommairement esquissés. Rien ne dépend d'eux; ce sont de simples pantins. L'essentiel est la situation compliquée et l'action rapide. La psychologie est remplacée par une suite d'événements qui se succèdent souvent sans liaison, et presque toujours difficiles sinon impossibles à suivre. La tragi-comédie représente un système dramatique à part, un système qui, même quand il se suffit, (et il peut très bien le faire) n'aura aucun rapport avec le théâtre classique.

Mais la tragi-comédie est écrite dans le goût populaire. Le plus sérieux de l'oeuvre de Hardy consiste en ses tragédies.

Hardy, écrit Lanson, ¹a été un charpentier plutôt qu'un

1. Lanson: Histoire de la litt.fr. P.419.

écrivain de drames.' C'est-à-dire qu'il est ce que Garnier a toujours été jusqu'à un certain point: un ouvrier qui façonne ses outils, qui cherche le côté faible de son instrument, qui fait disparaître les défauts, qui, en un mot, travaille et remanie la technique du théâtre, pour en faire un instrument souple et sûr. Il est ainsi le complément nécessaire de Garnier. Mais il a toujours eu de son côté un avantage que Garnier n'a connu que trop tard; il savait négliger l'oeuvre de Sénèque. Il osait traiter comme il fallait le Romain, se défaire des préjugés qui avaient entravé le 16^e siècle, et apporter à la tragédie le travail expérimenté d'un esprit pratique et plein de ressource. De là les différences qui déjà au début de sa carrière distinguent ses pièces de celles du 16^e siècle, même de celles à sujet presque identique. Examinons, par exemple, son Didon se Sacrifiant.

Le premier acte nous montre tour à tour Énée et Didon. Et que de différences déjà entre les Énée et les Didon qu'on a vus jusqu'ici sur la scène française! Énée n'est plus le personnage incolore qu'il était chez Jodelle. Il est plein de remords et de regrets pour la situation qui s'est créée entre lui et Didon. Il aurait voulu tout éviter, il aurait voulu ne pas partir, n'avoir jamais vu Carthage. Mais il n'en peut mais. Se résignant à ce qui est inévitable, il donne les ordres nécessaires pour le départ.

Didon, elle aussi, est un personnage plein de vie. Elle ignore le prochain départ d'Énée, mais elle le pressent, elle le devine, et elle est rongée par une anxiété dont elle n'est pas maîtresse.

Le deuxième acte nous fait voir deux nouveaux personnages sans grande importance, mais dont la présence montre une certaine amélioration technique. Et puis, on voit de nouveau Énée et Achate. Énée est toujours tiraillé entre la nécessité de partir et le désir de rester. Et, chose jusqu'ici inconnue à la tragédie qui traitait ce sujet, il se sent blessé dans son honneur, il sent que partir c'est se déshonorer vis-à-vis de Didon. Ce ne sont pas les hasards et les dangers de l'inconnu qui lui inspirent le désir de rester, c'est la crainte du déshonneur:

J'ayme mieux mille fois encourir du danger

Que si loin du devoir de l'honneur m'étranger.¹

Dans la troisième scène de cet acte, Hardy introduit de nouveaux personnages. Ce sont Jule, Palinire et Ascaigne, qui sont là pour donner à la pièce une certaine variation et une certaine atmosphère. Ils veulent savoir pourquoi on n'a pas encore quitté Carthage. Le dialogue est bon.

Ascaigne: Des hommes doivent-ils nous renforcer encore?

Palinire: Ne soldats, ne rochers, nostre flote n'implore.

Manquons-nous ou de vent ou de munitions?

Ils secondent ensemble à nos intentions.

Possible quelque signe observé dans les astres

1. Didon: II: 2.

Quelque proche tourmente augure nos désastres.
L'air serain ne prédit tourmente de longtems,
Ny le moindre péril sur les sillons flottans.
Donc le Reyne deffend? ^{1.}

Mais Palinire consaille à Ascaigne de se fier entièrement à son père, Puis Achate entre pour leur ordonner de se tenir prêts à partir.

Au troisième acte - et remarquons comme la technique de la tragédie va s'améliorant - Didon et Énée se rencontrent. Bien que les longs discours et le langage trop pittoresque n'aient pas encore tout à fait disparu, ils sont sans importance auprès de la véritable émotion que montre Didon. Elle sait maintenant qu'Énée part, et son amère indignation et sa résignation pathétique sont savamment mélangées. D'abord elle est furieuse:

Las! c'est bien la meurtrir que la wouloir
quiter.
Veuille donc ce conseil damnable rejeter. ²

Mais elle continue tristement:

Hélas! Aenée, hélas! pren pitié de ma flâme!
Ne me dérobe point la moitié de mon âme,
Demeure auprès de moy -- ^{3.}

Et plus tard c'est la même chose. Elle s'emporte, elle crache son mépris à Énée, et elle lui reproche l'amour qu'elle

1. Didon: I . P.3. .

2. Didon III: 1.

3. Didon: III. P.31

lui a prodigué.

Mais, ployable, naissant tu étoufes ce bruit
Il ne sortira plus de l'enclos de ma bouche
Il ne t'offencera d'une seconde touche

Mais ce n'est que pour ajouter, abattue:

Tu me vois à tes piez, tienne plus que jamais,
T'adorer comme un Dieu.^{1.}

Et si le caractère d'Énée est ici moins réussi, il y a néanmoins chez Didon la continuation de la femme passionnée que Garnier avait donnée à la scène française et que Racine perfectionnera.

Car Didon représente encore un pas dans la direction de la femme telle que Racine la peindra. Elle implore sa confidente Anne de mettre tout en oeuvre pour faire rester Énée; elle abandonne tout à son amour, son orgueil de femme et sa dignité de reine. Mais elle a beau faire, les dieux inexorables sont là et Mercure vient ordonner à Énée de presser son départ.

Au quatrième acte, on voit Anne qui implore Énée ou de rester ou d'emmener Didon avec lui. Et c'est ici que la pièce commence à devenir plus conventionnelle. Hardy s'inspire largement de Virgile. Énée s'en prend aux dieux, et allègue toutes les raisons, qu'on lit chez

^{1.} Didon 111. P.34.

Virgile. C'eût été mieux de mettre ensemble Énée et Didon elle-même.

Énée ne reste pas, et Didon est au désespoir. Mais il lui faut cacher sa détresse de peur qu'Anne ne trouve un obstacle à l'exécution du projet qu'elle a déjà formé. Didon est ici plutôt conventionnelle, et sa douleur fait songer aux premières pièces de la Renaissance.

Que dy-ie? où suis-ie? et quelle excessive manie.
Pipe d'un fol espoir ma misère infinie?
Didon, pauvre Didon, ne sens, ne sens-tu point
De tes impietez le remors qui t'époint? 1

Au dernier acte Didon s'immole. Dans cet acte, il n'y a rien de nouveau, mais beaucoup de Virgile. La pièce se termine par l'inévitable messenger, et par un choeur dans lequel persiste, comme elle persistera, la note du destin écrasant, l'idée que 'tout l'univers ne dépend que du sort,' 2

Serait-il possible que Hardy n'eût pas le temps d'achever sa pièce comme il l'aurait voulu? On sait qu'il ne tenait aucunement à imiter les anciens, bien qu'avec une pièce comme Didon cela fût jusqu'à un certain point inévitable. Mais il commence par montrer une indépendance qui fait vraiment plaisir après la lecture des serviles imitations de certains d'entre ses prédécesseurs. Vers la

1. Didon: IV: 3.

2. Didon: V: P.79

fin de la tragédie, Hardy semble se voir forcé à se rabattre de plus en plus sur Virgile, et voilà bien probablement la conséquence de la rapidité de composition à laquelle le condamnaient les circonstances matérielles de sa vie.

En somme, Hardy avait écrit une pièce qui est en grand progrès sur les pièces précédentes à sujet indentique. Le thème en était difficile après que Virgile l'avait traité dans un poème épique. Mais Hardy, le premier, a su donner à ce sujet de la vie, il a fait de Didon et d'Énée des personnages en chair et en os, et il a eu le très juste instinct de créer des situations qui feraient sortir ce que ses personnages avaient de plus vivant. S'il n'a pas toujours réussi, c'est qu'il n'a pas eu le temps¹ de limer ses pièces comme il fallait. Du moins élargissait-il une voie qui, déjà ouverte par Garnier, allait aboutir à la tragédie classique.

Jetons un coup d'oeil sur une autre pièce de Hardy, Coriolan. Coriolan est une tragédie très intéressante à ce point de vue, que c'était un sujet qui traitait de Rome, et que, pourtant, Corneille a évité; mais c'est un sujet qui, tout de même, est riche en situations dramatiques, comme l'avait déjà montré Shakespeare en Angleterre.

La scène s'ouvre à Rome et l'action est déjà avancée.

1. En a-t-il eu l'ambition? Sans doute. On sait peu de chose à ce sujet, mais pour vouer toute une vie à écrire plus de 600 pièces, il fallait un certain orgueil professionnel, et un certain amour de son art.

Coriolan s'est querellé irrévocablement avec les tribuns, mais sa mère l'implore de modérer son humeur violente, et de ne pas pousser les choses à bout. Coriolan ne veut pas l'écouter, il est fier, entier, ~~entier~~, orgueilleux; il méprise le peuple, et ^{se} sent profondément blessé dans sa qualité de patricien et de grand soldat. Hardy a su lui donner quelque chose de ce caractère violent et emporté qui faisait de lui le type par excellence du patricien superbe et dédaigneux.

Madame, on me verroit mille morts endurer
Plustôt que suppliant sa grâce procurer,
Plustôt qu'un peuple vil à bon tiltre se vante,
D'avoir en mon courage imprimé l'épouvante.
Que ceux qui me devoient reconnoistre seigneur,
Se prévalent sur moy du plus petit honneur;
Moy, fléchir le genouil devant une commune!
Non, je ne le veux faire, et ne crains sa rancune.¹

Ainsi les prières de Volomnie sont repoussées, et les choses vont suivre leur cours. Coriolan est mandé de comparaître devant un tribunal du peuple, qui l'accuse formellement. La colère de Coriolan ne connaît plus de bornes. C'est un torrent de rage ingouvernable qui se déchaîne sur le peuple et sur ses tribuns. Dans sa colère aveugle, Coriolan les injurie, les calomnie même. Et le Senat, irrésolu et hésitant, semble timidement se ranger du côté de Coriolan., C'est une belle scène, où tout est dans le caractère presque farouche de Coriolan.

1. Coriolan: I: 1.

Au commencement du deuxième acte, on voit Coriolan exilé. Hardy a réussi à lui prêter quelque chose de la violente émotion qu'un caractère aussi violent aurait ressentie dans la circonstance. Il se consulte, mais ce n'est pas en homme prudent qui, dans une situation fâcheuse, cherche le meilleur moyen d'en sortir, mais en barbare, qui ne rêve que la vengeance. Ce n'est pas à son pays qu'il songe, à sa mère, à sa famille; il ne consulte que son orgueil meurtri. De quelle façon peut-il le mieux se venger sur Rome?

Les Volsques sont puissans, je ne reconnois qu'eux
Capables d'affronter mon ingrate patrie.

- - - - -
- - - - -

Alors, certes, alors ne douteray je point
De ruiner l'Etat de Rome de tout point.¹

Et remarquons qu'il ne s'agit point ici d'un héros cornélien, partagé entre le devoir et ses propres désirs. Le devoir et le patriotisme n'ont pas de place dans le coeur du Coriolan de Hardy.

L'action, chez Hardy, est toujours très rapide. Nous voilà bientôt chez Amfidie, dans la cité des Volsces. Poussé par l'orgueil, Coriolan y est arrivé pour offrir ses services aux Volsces contre Rome. Amfidie lui souhaite le bienvenu, promet de tout faire pour lui, et le nomme général. L'orage va éclater.

1. Coriolan: II: 1.

Le troisième acte nous ramène à Rome. Coriolan menace la cité, et tout est en pagaie. Le peuple attend du Sénat son secours, et le Sénat accuse le peuple d'être cause du désastre. On a beau mettre tout en oeuvre pour fléchir Coriolan, pour tenter de lui rappeler qu'il est Romain; les ambassadeurs rentrent sans avoir été écoutés. Et dans les discours qu'ils échangent entre eux, et dans les rapports que font les ambassadeurs, le caractère de Coriolan est encore une fois savamment exposé. Le dialogue avance l'action.

Le Sénat: Qu'à tout appointement il a fermé l'oreille?

Ambassadeurs: La forme qu'il en donne à la guerre est pareille.

Le Choeur: Ah! cieux, tout est perdu.¹

Le reste de cet acte ne fait que préparer le désastre. Coriolan, seul, déclare que rien ne le fera fléchir, qu'il maintiendra son hostilité jusqu'au bout, et qu'il est sur le point de goûter une vengeance éclatante. Une nouvelle ambassade lui est envoyée et de nouveau se fait éconduire.

C'est au quatrième acte qu'on fait la suprême tentative, qu'on prépare la dernière ambassade; celle de Volomnie, mère de Coriolan. Et en même temps nous voyons le dernier élément nécessaire au drame, élément qui, plus que la haine de Coriolan, plus que les prières de Volomnie, va amener le

1. Coriolan: III: 1.

désastre: Amfidie est jaloux. Il est jaloux du succès de Coriolan, jaloux de la place prééminent que celui-ci a prise dans l'armée des Volsces et que lui-même a perdue. Coriolan n'est pas seul à rêver la vengeance.

Lorsque Volomnie arrive dans le camp des Volsces, ceux-ci sont en plein conseil de guerre. Coriolan leur adresse la parole. Et nous voyons ici le côté faible de la tragédie. Ce qui chez un Corneille eût été le moment suprême du drame, le moment où Coriolan, violemment partagé entre sa vengeance et son patriotisme, eût atteint le comble de l'émotion, chez Hardy n'est qu'une série de fades discours, où tout espoir de drame se perd dans le respect poli qu'un fils garde à l'égard de sa mère. Coriolan se rend sans lutte aux prières de Volomnie.

Au commencement du dernier acte, on voit Coriolan seul. Il est persuadé que sa mort ne tardera pas à venger les Volsces trompés. Un messager le mande de comparaître devant le Conseil, où il est accusé et enfin tué par Amfidie. Ainsi se termine sans éclat un drame qui avait commencé par tant promettre. Remarquons que la déclamation existe toujours:

O peur trop véritable! Ô trop cruels destins
O malheurs oppressans de fortune incertains! 1

Et que, a la différence des héroïnes cornéliennes, Volomnie

1. Coriolan: V: 3.

pleure la mort de son fils, immole à sa patrie :

Chétive! poursauver le sac de ma patrie
J'immole mon enfant, j'ay ma race meurtrie. 1.

Serait-ce le manque de temps qui aurait fait faire à Hardy un si faible dénouement? C'est bien possible, car l'action est admirablement menée jusqu'au quatrième acte, mais le dénouement a tout l'air d'avoir été fait en hâte et sans réflexion. Et pourtant, ce drame a beaucoup accompli; il a failli être une grande tragédie. On aura l'occasion plus tard de considérer au juste ce que Hardy a fait pour le théâtre, mais on peut ici jeter un coup d'oeil sur les aspects importants de Coriolan. D'abord, ce sont les personnages, et surtout Coriolan lui-même. C'est un caractère bien réussi. On le voit entier et farouche, méprisant tout ce qui n'est pas noble comme lui, et suffoqué quand le peuple ose s'attaquer à lui. Seulement, il n'est pas conséquent dans sa conduite. Il ne fallait pas le faire fléchir si facilement devant les prières de Volomnie. Il aurait dû d'abord s'emporter, s'indigner, avant de se rendre à sa mère. Rien dans son caractère ne suggère un amour et un respect si exagérés. Remarquons, en passant, que

1 Coriolan: V.3.

Shakespeare avait eu soin de faire de Coriolan un fils dévoué bien avant qu'il ne fût question de son exil.

Quant aux autres personnages, Amfidie seul a du caractère. Peut-être que Hardy n'a pas eu le temps de les polir comme il fallait. Quoi qu'il en soit, c'est Coriolan qui domine le drame.

Mais le côté le plus faible de la tragédie, c'est la cause du désastre. Ce qui occasionne la mort de Coriolan, ce n'est ni son orgueil, ni sa soif de la vengeance; c'est la jalousie d'Amfidie, et la jalousie d'un homme à l'égard d'un autre homme n'est pas un élément dramatique très puissant. Et cette jalousie n'est pas même soulignée. Hardy ne fait pas d'Amfidie un homme rongé, empoisonné par la jalousie. C'est tout juste si nous savons que le succès de Coriolan l'a offusqué. Ce qu'il fallait, c'était de nous montrer Coriolan profondément tiraillé entre la vengeance qu'il se propose, et les prières de sa mère. Or, Coriolan, tout emporté qu'il est contre son peuple, tout lancé comme il est dans son entreprise contre Rome, se laisse vaincre par un seul mot de sa mère. Point d'émotion, point

de remords chez Coriolan. Avec quel art Shakespeare avait fait entrer en jeu le jeune fils de Coriolan, pour nous faire voir cet homme dur et altier hésiter, trembler, céder à l'appel de la famille, là où le patriotisme et le devoir s'étaient montrés impuissants à le fléchir! Rien de tout cela chez Hardy. Il n'y a pas de tiraillement, il n'y a guère d'émotion. Le Coriolan de Hardy se rend sans aucune lutte.

Corneille aurait bien autrement manié ce sujet s'il l'avait traité, mais on comprend facilement qu'il l'ait évité. Selon les idées de Corneille, Coriolan ne se serait jamais révolté contre Rome, il aurait mis le devoir avant une offense personnelle, et la crise ne serait jamais arrivée.

Avant d'essayer de juger dans son ensemble l'oeuvre de Hardy, il convient de jeter un coup d'oeil sur encore un échantillon d'un théâtre dont l'étendue et la valeur inégale rendent extrêmement difficile une juste vue d'ensemble. On a vu de lui une tragi-comédie avec les traits les plus caractéristiques du genre; on a vu de lui une belle tragédie. Il faut maintenant aborder une tragédie écrite plutôt dans le goût du 16^e siècle ayant presque tous les défauts et quelques-unes des qualités de l'oeuvre de la Renaissance.

Alcmeon a dû être composé vers le commencement du

17^e siècle. La pièce s'ouvre avec l'ombre d'Eryphile, tout dans la manière de Jodelle, de Baïf et des autres. Cette apparition surnaturelle serait peut-être introduite dans l'intention de créer l'atmosphère nécessaire, mais c'est plus probablement une simple imitation du commencement conventionnel des premières tragédies. Dans la première scène, on voit ensemble Alcmeon ^{et Eudème. Alcmeon} s'accuse de grands crimes, dont il nous laisse ignorer la nature exacte, et se dit paria.

Eudème veut le consoler en disant qu'il exagère les choses. Plus tard nous apprenons qu'Alcmeon est marié, mais dans la deuxième scène le voilà qui déclare son amour à Callirhoé.

Au deuxième acte on nous fait voir Alphasibée, femme d'Alcmeon. Elle est en compagnie d'encore un personnage inévitable et conventionnel dans la tragédie de la Renaissance, et qui ne disparaîtra même pas de la scène classique: je veux parler de la Nourrice, qui deviendra la confidente. Elle est là pour faire nombre, et pour laisser parler le personnage principal. Mais Alphasibée se borne à déclarer qu'elle se vengera sur Alcmeon, on ne sait trop comment.

Mais dans la scène suivante, Hardy fait preuve encore une fois de ses très réels instincts de dramaturge, en mettant ensemble Alphasibée et Alcmeon. C'est ici que nous devrions avoir une véritable scène de passion et de jalousie et en effet Alphasibée commence par s'attaquer à

Alcmeon, et par l'accuser de trahison et d'infidélité.

Malheureusement, les caractères d'Alphesibée et d'Alcmeon sont très mal dépeints, ils sont plutôt incolores, et la scène finit en déclamation conventionnelle.

Au troisième acte, Alphesibée est encore toute à sa vengeance. Elle a certains plans dont elle fait part à la Nourrice, mais que le lecteur ignore encore. Mais bientôt on a des précisions et ici 'le merveilleux' entre encore une fois en jeu. Alphesibée donne à Alcmeon une relique qu'il baise, et qui le rend immédiatement fou. Dans sa folie, il tue ses enfants.

Mais la vengeance d'Alphesibée ne se contente pas de si peu. Au quatrième acte, elle fait appel à ses frères, qui se décident à attaquer Alcmeon, ce qui se fait sur la scène même. Alcmeon, toujours fou, est en train de raconter un rêve à Eudème, lorsque les frères entrent, et dans la bataille qui suit Alcmeon et deux des frères sont tués.

Le dénouement est tout conventionnel. Eudème, remplaçant le messager, raconte ce qui s'est passé, et Alphesibée se suicide.

Ce drame est beaucoup plus important dans le théâtre de Hardy qu'il ne le paraît, car c'est un exemple d'un élément très essentiel et très important de son oeuvre. Je veux parler de l'effort qu'il a fait (et souvent avec beaucoup plus de succès que dans Alcmeon) de donner à une tragédie

~~de donner à une tragédie~~ à sujet antique une action dramatique. Il ne se content plus d'écrire un poème élégiaque, il veut un mobile qui conduira les personnages par une voie passionnée à une fin dramatique. Dans cette pièce le mobile est la jalousie, mais Hardy ne réussit pas ici dans le but qu'il se propose. C'est une pièce manquée, et on l'a choisie comme montrant jusqu'à quel point Hardy était encore lié au 16^e siècle, comment il n'a pas pu s'affranchir de la tradition dont il héritait. Mais, même dans une pièce manquée, on voit quelque chose de cette nouveauté qui a réussi dans ses meilleures tragédies, et qui est un lien si essentiel entre le 16^e siècle et le théâtre classique.

De ces quelques drames de Hardy que nous avons pu esquisser, il ressort quelques faits importants. Hardy n'est pas un grand dramaturge dans le sens qu'il a écrit des chefs-d'oeuvre qui dureront; il n'est guère lu aujourd'hui. Mais il était, dans le mots déjà cités de M. Lanson, 'Un charpentier plutôt qu'un écrivain de drames. Hardy était précisément l'homme qu'il fallait au théâtre, il était l'ouvrier pratique dont le théâtre avait encore besoin. Pour Hardy, le théâtre était comme un gagne-pain; pour lui, il s'agissait non pas de suivre telle ^{ou telle} théorie, ni d'imiter tel ou tel auteur classique; les hautes et impossibles visées des écrivains de la Renaissance n'étaient pas son

fait. Pour lui, il s'agissait de faire jouer ses pièces, d'attirer la foule, de faire, en un mot, ce que ses prédécesseurs n'avaient guère songé à faire, de mettre le théâtre sur un pied pratique. L'influence de l'auditoire commence à se faire sentir pour la première fois. De là, le besoin de rejeter ce que le théâtre avait de plus fade, l'abandon presque complet de ce galimatias ou tant de dramaturges avaient sombré. Et d'abord et surtout, il fallait laisser de côté l'oeuvre de Sénèque. Ce demi-dieu qui avait régné en maître absolu sur le siècle de la Renaissance, dont l'influence néfaste avait gâté l'oeuvre de la plupart des écrivains français, contre lequel Garnier avait lutté vainement et qui avait failli le perdre, Hardy le néglige et le détrône. Sénèque menaçait le drame naissant de la France; Hardy était le contre-poison qui a sauvé un théâtre.

Avant de considérer dans le détail l'influence que Hardy a pu exercer sur le théâtre classique et sur Corneille en particulier, il importe d'examiner une courte étude sur ce sujet qu'a fait apparaître en 1884 un Allemand Curt Nagel, et qui s'intitule Alexandre Hardy's Einfluss auf Pierre Corneille.¹ Cet essai appuie surtout sur quelques détails qui échapperaient facilement à l'attention, et à ce point de vue il peut être utile.

¹ Alexandre Hardy's Einfluss auf Pierre Corneille von Curt Nagel. Markburg N.G. Eltwertsche Verlagsbuchhandlung; 1884. (Stengel: Vol.28).

M. Nagel commence par citer un passage d'une thèse précédente, écrite par un certain E. Lombard, et intitulée Étude sur Alexandre Hardy. 'Je crois pouvoir affirmer' écrit M. Lombard, 'que notre grand Corneille n'a eu d'autre Maître, d'autre premier modèle qu' Alexandre Hardy; que c'est à Hardy seul comme imprimant une impulsion première et décisive, que nous devons Horace et Cinna'¹ Mais cette opinion ne se fonde que sur une comparaison entre Mélite et les pastorales de Hardy. Or, Mélite est peu de chose dans la carrière de Corneille, et les pastorales également^{ent} peu dans celle de Hardy. Une opinion aussi légèrement établie ne prouve pas grand' chose. D'ailleurs, M. Lombard assume qu'une fois l'impulsion donnée dans Mélite, Corneille a continué naturellement et sans interruption à écrire ses meilleures pièces. Mais il n'en est rien. De Mélite à Cinna, Corneille avait bien des changements à faire, et bien des évolutions à subir. Une chose dans ce passage est importante. C'est un mot de Corneille, tiré de la Préface de Mélite: 'Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec l'exemple du feu Hardy,'

Puis Nagel fait sa comparaison entre Mélite et les pastorales de Hardy. C'est n'est pas une mauvaise comparaison, et il y a des points de ressemblance. Mais elle semble sans

1. Stengel. Vol. 28. P.5.

grande importance, car, il faut le répéter, Mélite n'est Pas une des pièces les plus importantes de Corneille et les pastorales n'ont guère influé sur la tragédie. Nagel prête à Mélite une importance exagérée, et lui-même confesse: 'Si nous regardons les pièces suivantes de Corneille, il faut tout de même avouer qu'on n'y remarque plus une directe influence de Hardy, du moins au point de vue matériel.'¹ Suit une comparaison plus détaillée entre l'oeuvre en général de Hardy et de Corneille, comparaison que Nagel fait sous les titres suivants:²
Peinture des personnages; noms des personnages; décor; ton du dialogue; certains détails frappants du style.

Le premier point de comparaison - peinture des personnages - est très bref et peu probant. Nagel n'a qu'une seule citation importante à faire. Il cite ces vers du Cid:

Le seul bruit de mon nom renverse les murailles
Défait les escadrons et gagne les batailles,
Mon courage invaincu contre les empereurs
N'arme que la moitié de ses moindres fureurs.

Dont l'origine, d'après Nagel serait ces vers de la Gigantomachie de Hardy:

Ma dextre suffiroit, ouy, le seul Encelade,
Hardy peut emporter l'Olympe d'escalade
Son farouche regard met en fuite les Dieux
Et ne prétends borner mon empire des cieux.³

La ressemblance paraît très faible et, en tout cas, sans importance. Ce n'est qu'un tout petit détail sans rapport avec l'essentiel du Cid, et puisque c'est l'unique preuve que

1. Wenn wir nun die späteren Stücke Corneilles ins Auge fassen so müssen wir allerdings zugeben, dass sich ein direkter Einfluss Hardys wohl kaum mehr in denselben bemerken lässt, jedenfalls nicht in stofflicher Hinsicht. Vol. 28. P. 10

2. Charakterzeichnung: Personennamen: Inszenierung: Ton der Unterhaltung; Hervorstechende stilistische Eigentümlichkeiten.

3. Gigantomachie. v. 197-200

l'auteur met en avant pour soutenir sa thèse, il n'est pas nécessaire de perdre plus de temps sur une ressemblance aussi fantastique.

Je ne sais pourquoi l'auteur s'étend sur les noms des personnages. Il rédige une longue liste de noms trouvés chez Hardy et chez Corneille, et prétend que ceux-ci sont imités de ceux-là. C'est peut-être vrai, je ne saurais le dire. Mais il me semble que pendant tout le 16^e siècle, les noms des personnages étaient à peu près traditionnels; ils se répètent de pièce en pièce. Même au 17^e siècle on voit la même chose. Il suffit de songer aux pièces de Molière, pour se rappeler qu'il répète les mêmes noms dans la plupart de ses comédies. Les noms n'avaient pas une importance capitale. En tout cas, il ne s'agit pas des personnages principaux de Corneille, et, en somme, c'est un détail très peu important.

En troisième lieu, Nagel fait une petite comparaison entre le décor chez Hardy et chez Corneille. Malheureusement, il n'indique pas au juste ce qu'il entend par décor, et bien qu'il ^{ne} prouve pas grand'chose, il touche ici sur un point très important, et dont il faudra reparler.

Puis l'auteur examine dans le détail la question du tutoiement, auquel il attribue une grande importance. Il trouve qu'on se tutoie plus souvent chez Hardy que chez

Corneille, mais il conclut que Corneille suit les mêmes règles générales que Hardy. Il est impossible d'examiner toutes les nombreuses raisons qu'il allègue, et il faut accepter sa conclusion. Mais il me semble que c'est une question plutôt ^{que} pour le philologue, pour le critique. Ne serait-ce pas plutôt le développement de la langue qui fait qu'on se tutoie plus souvent au 16^e siècle qu'au 17^e, et la langue de Corneille n'a-t-elle pas changé pendant sa vie même? La question serait difficile à résoudre, mais elle n'est pas de la première importance.

La question la plus intéressante suscitée par M. Nagel est celle du style. En premier lieu, il appelle l'attention sur la répétition qui est un trait du style de Hardy, et prétend que Corneille l'aurait imitée, à son insu sinon exprès. Nous sommes ici en présence d'une question de style très compliquée. Cette répétition, M. Nagel est le premier à le dire, ne se trouve pas uniquement chez Hardy. On la trouve également chez Garnier et chez Jodelle, on peut dire même qu'elle se trouve chez presque tous les écrivains du 16^e siècle. Chez eux c'est une faute du style, mais une faute qui va s'amointrissant, jusqu'à ce qu'elle disparaisse, ou bien, ~~habilement~~ changée, restreinte, habilement maniée, elle devient une beauté au 17^e

siècle. M. Nagel avoue que cette répétition se borne aux premières pièces de Corneille; plus tard elle disparaît. Et s'^{il} s'agit de l'influence de ses prédécesseurs, ce n'est pas l'influence du seul Hardy, mais de tout un siècle qui se montre dans ces premières pièces.

En deuxième lieu, M. Nagel examine l'antithèse qui est très marquée chez Hardy. Il démontre que la même chose existe chez Corneille, et d'après les nombreuses preuves qu'il met en avant, on doit lui donner raison. L'antithèse de Corneille semble remonter à Hardy.

Les autres points de ressemblance que trouve M. Nagel ne sont pas si concluants. Il parle de la mauvaise habitude qu'a Hardy de faire un longue suite d'adjectifs, telle que; 'Faynéante, inutile, ocieuse, inconnue,'¹ et veut^{que} Corneille l'ait imitée. Mais d'abord cette singularité ne se borne pas à Hardy, mais ce trouve à un degré plus ou moins marqué chez plusieurs des premiers dramaturges; et en deuxième lieu, on est en droit de demander si c'est une belle chose à imiter. Si Corneille l'a imitée, c'est dans les premières pièces, où il n'était pas encore tout à fait sûr de son style.

Et puis, on veut que la lamentation² remonte à Hardy.

1. Felismene . 149

2. Ausruf.

Voilà un exemple de ce qui, à en croire M. Nagel, Corneille aurait imité :

O malheur! ô douleur! ô perte irréparable!
O prodige trop vray! ô Ciel inexorable! 1

Est-ce que Corneille a vraiment imité cela? Le 17^e siècle n'aimait pas les mots inutiles, et la plupart du temps la lamentation n'accomplit aucun but utile. Ce qui est certain, c'est que cette lamentation existait bien avant Hardy. Elle se trouve dans presque toutes les oeuvres depuis Jodelle, et elle est très marquée chez Garnier. C'est une des fautes les plus évidentes du style du 16^e siècle, et qui, comme la plupart de ces fautes, vient de Sénèque. Or Hardy ne voulait pas de Sénèque, et par conséquent, la lamentation est moins évidente chez lui que chez n'importe quel dramaturge précédent. Si Corneille l'a imitée, ce n'est pas de Hardy. Mais Corneille ne l'a pas imitée. C'est une faute qui va s'amointrissant pendant tout le 16^e siècle, et qui, au 17^e siècle, disparaît presque entièrement. Il est tout à fait ridicule d'y voir une influence que Hardy aurait exercée sur Corneille.

Enfin, M. Nagel prétend que la sentence vient de Hardy. Cette fois, il s'agit d'un point de style qui est très marqué au 17^e siècle, mais d'un point de style qu'on dirait commun au 16^e siècle. Nagel avoue que la sentence

se trouve également chez Garnier. Mais il aurait pu ajouter qu'elle existe avant Garnier, et surtout chez Jean-Antoine de Baïf. La sentence est une des choses qui existait au 16^e siècle, et qui s'est perfectionnée au 17^e.

En somme M. Nagel se borne aux détails. Il ne touche pas l'essentiel de l'oeuvre ni de Corneille ni de Hardy. Il n'examine que les pièces les moins importantes des deux auteurs. Il est possible de trouver des points de ressemblance beaucoup plus frappants.

La première et la plus essentielle contribution que Hardy a faite au développement de la tragédie française, ce n'est ni le style ni l'art, c'est l'amélioration technique. Par amélioration technique, j'entends l'échafaudage d'un drame, la forme proprement dite. Nul avant Hardy n'a su comme lui amener les incidents, faire rencontrer les personnages au moment même où il fallait les mettre ensemble, disposer les scènes et les actes pour produire le plus grand effet possible. Un mari est-il infidèle à sa femme? La femme veut-elle se venger sur le mari? Juste au moment où la passion d'un côté, la jalousie de l'autre, sont enflammées et vont éclater, Hardy fait rencontrer les deux, il leur donne une scène ensemble, là où un Jodelle, un des Masures, un Garnier même auraient hésité, se seraient contentés d'un messenger, ou d'une nourrice pour faire l'entremetteuse. S'agit-

il du départ d'Énée de Carthage? Didon et Énée se rencontrent, et les prières et les larmes d'un côté, le remords et le regret de l'autre, font une scène qui n'est pas loin d'être déchirante. Mais avec quel art Hardy a-t-il amené cette situation! Ce n'est qu'au troisième acte qu'ils se rencontrent. Tout ce qui précède est préparation. Déjà du premier acte Hardy a soin de nous montrer les deux groupes de personnages: Énée et Achate d'un côté, Didon et son Anne de l'autre. Le deuxième acte hâte l'action, et tout est prêt pour la fatale rencontre au troisième. La crise est savamment amenée au troisième acte, et jusque là l'auditeur est tenu en suspens. Et remarquons que Hardy ne crée pas toujours de grands personnages; son Énée par exemple est plutôt incolore. Mais c'est la situation qui compte. D'autres avant Hardy avaient su dépeindre des personnages; nul n'avait su en tirer parti comme lui. Et c'est justement là la grande contribution de Hardy. Il n'influa pas directement sur Corneille comme l'a fait Garnier; mais Corneille a pu couler l'art de Garnier dans le moule que Hardy avait forgé.

Sous ce même chef d'amélioration technique on peut noter l'importance de l'action chez Hardy. On a déjà vu que dans sa tragi-comédie de Gésippe tout dépend de l'action. Mais elle n'est pas moins importante dans certaines de ses tragédies. Considérons par exemple Coriolan où l'action

est très rapide, et où la scène change non seulement d'acte en acte, mais même de scène en scène. La tragédie s'ouvre à Rome, où Coriolan est chez sa mère. Dans la deuxième scène il est dans un différent quartier, accusé par les tribuns du peuple. Au deuxième acte, il est déjà exilé, et la scène suivante le voit chez les Volsces. Le troisième acte nous ramène à Rome, mais avant sa fin nous sommes de nouveau chez les Volsces. Le quatrième acte a quatre scènes, dont deux à Rome, deux chez les Volsces, et la scène change deux fois au dernier acte. Chaque changement de scène avance l'action, et c'est ici que Hardy se départ de la tragédie de l'avenir, et se rattache à la tragédie^{éd} du 16^e siècle. Car la tragédie classique réduira l'action au minimum. Voilà ce qui fait de Hardy un lien si essentiel entre le 16^e et le 17^e siècle; il tient encore au 16^e siècle et annonce le 17^e. Il est la voie par laquelle tout ce qu'il y avait de mieux dans la tragédie du 16^e siècle a passé dans la tragédie classique.

En troisième lieu, Hardy a fait une certaine contribution à la technique de la tragédie au moyen du dialogue. Non pas que son dialogue soit meilleur que celui de Garnier. Hardy n'est pas plus dramatique que plusieurs de ces prédécesseurs et il est certainement^e moins lyrique.

Mais il a su se servir du dialogue pour peindre un personnage. Dans Coriolan, par exemple, le caractère de Coriolan est bien esquissé dans les petits discours entre le Sénat et le Choeur. C'est un détail dont Racine se souviendra.

Sans aucun doute, Hardy a quelquefois su réussir ses personnages. Il n'y songe pas toujours. Les soucis de l'action, de l'intrigue, peut-être la hâte même avec laquelle il se voit obligé à composer font oublier chez lui le but purement littéraire, et l'empêchent de se consacrer à l'art dramatique comme l'avaient fait certains de ses prédécesseurs. D'où il résulte que les personnages de Hardy sont quelquefois des créations fades, incolores et sans vie; de simples pantins, réglés par la marche de l'action. Mais malgré cela, ses principaux personnages ont souvent une force et une vie jusque là presque inégalées. C'est Coriolan, entier et inébranlable, qui refuse de se plier le moins du monde devant les demandes du peuple, et qui se fait exiler plutôt que de se courber. C'est Didon, toute à tour furieuse et pathétique, victime de son amour tout-puissant. Mais il faut remarquer que ce ne sont pas là des créations proprement dites; ce sont plutôt des copies. Hardy réussit à mettre des vers français dans leur bouche, et à les faire vivre sur la scène française, ce qui n'était certes pas peu de chose. Mais il ne les crée pas, il n'ajoute

même pas au caractère que la légende ou l'histoire leur avait donné. On ne trouve pas chez lui les grandes vertus cornéliennes ni la profonde passion racinienne. Son Coriolan ne se laisse point partager entre le devoir et le désir; il ne songe qu'à son orgueil meurtri. Didon est plutôt abattue par le désespoir que rongée par la passion. Hardy avait assez d'art pour animer une pièce de la vie d'un grand personnage; mais ce n'est pas chez lui que Corneille et Racine iront apprendre à déchirer un cœur ou à faire vibrer une âme.

Hardy est allé dans la direction de la tragédie classique presque aussi loin qu'il pouvait aller, entravé comme il était par ses propres idées dramatiques, par les conditions de son travail, et par les liens qui le rattachaient encore au 16^e siècle. Car Hardy ne s'est jamais affranchi de l'influence du 16^e siècle. Il n'hésite pas à se servir du messenger conventionnel, il ne se débarrasse pas du merveilleux païen, la déclamation a toujours sa place dans son oeuvre. C'est l'Anne de Didon:

O Anne désastreuse! ô funèbre rapport!
O cruauté d'Amour! ô cruaute du sort! 1

C'est le Choeur de la même pièce:

O ville désolée!
O chétive vieillesse! 2

Ou c'est la Volomnie de Coriolan:

O peur trop véritable! ô trop cruels destins!
O malheurs oppressans de fortune incertains! 3

-
1. Didon : IV: 3.
 2. Didon: V: 1.
 3. Coriolan: V: 3.

Aussi longtemps que l'émotion s'exprimera par de telles lamentations, tout véritable drame sera impossible.

Mais c'est ce rapport avec le 16e siècle qui fait de Hardy un si important lien entre les deux siècles. Lui seul tenait de ces deux siècles, lui seul pouvait les mettre en rapport l'un avec l'autre. C'est par lui, en grande partie, que la Renaissance a influé sur la tragédie classique. Et malgré les limitations de son oeuvre, son influence était de la première importance. C'est lui qui a fait de la tragédie une chose pratique. Avant lui, elle était presque un passe-temps de dilettante; il en a fait un art sérieux et populaire. C'est lui qui a rendu la tragédie digne de la main d'un Corneille; c'est lui qui a préparé le public pour la venue de ce Corneille. Dans le domaine de l'art, sa plus grande contribution au développement de la tragédie, c'est qu'il l'a affranchie de l'influence funeste de Sénèque. Avant lui, la tragédie marchait dans des lisières; après lui, elle est presque indépendante. Et puis, le premier, il avait l'instinct de la situation dramatique. D'autres savaient écrire de beaux vers, d'autres savaient créer des personnages; lui, le premier, savait les mettre dans la situation qu'il fallait pour faire ressortir leur caractère. Hardy n'est pas un grand artiste, il n'est pas le père de la tragédie française; mais il en est le charpentier. C'est lui qui a bâti un théâtre sur les fondements que d'autres avaient jetés.

- - - -

Cinquième Partie.

La Place de Rotrou.

Que faut-il conclure sur Jean Rotrou? Poète professionnel, successeur de Hardy à l'Hôtel de Bourgogne, personnage presque légendaire dont la vie et la mort sont enveloppées de mystère, et pourtant par hasard contemporain du plus grand poète dramatique que la France eût vu jusque là, il y a chez lui un peu de tout, du bon et du mauvais, du sublime et du mesquin, du tragique et du ridicule. Contemporain de Corneille, Rotrou ne fut jamais un chef; mais rival de Corneille, il avait de grands talents, et jouissait d'une belle renommée.

A l'exemple de la plupart de ses prédécesseurs, et contraint un peu par sa position à l'Hôtel de Bourgogne, Rotrou se perd d'abord dans le dédale des tragi-comédies. Il y en a dont l'action est extrêmement compliquée, et où, par conséquent, l'étude des caractères est très sommaire: telle Amélie (1636) et Les Deux Pucelles (1636). Il y en a qui tirent leur effet de la magie, telle l'Innocente Infidélité (1635). Mais ce sont des pièces qui ont été écrites avant l'année décisive de 1636, date si lourde de conséquences pour le théâtre français, l'année où a paru Le Cid. Désormais, comme le dit M. Viollet-le-Duc, nous allons bientôt voir Rotrou, s'affranchissant des entraves qui retenaient le théâtre dans sa première barbarie, prendre un nouvel essor à l'exemple

de son ami Corneille, et marcher presque son rival.¹ Le résultat fut Laure Persécutée (1637).

Rotrou tenait encore du 16^e siècle et de la tradition de la tragi-comédie, et même après la publication du Cid, il ne savait pas s'en débarrasser d'un coup. D'où il résulte que dans Laure Persécutée il y a de ces fautes auxquelles l'on était depuis longtemps accoutumé. D'abord, l'intrigue est très compliquée. Orantée, fils du roi d'Hongrie, aime Laure, dont la naissance est inconnue. On met des obstacles à son amour, et il suit une longue histoire de déguisements, de quiproquos et d'intrigues, qui finit par le coup de théâtre traditionnel quand Laure est reconnue comme une princesse de Pologne. L'intention de Rotrou était sans doute de suivre la pratique traditionnelle, et de faire dépendre sa pièce de cette action compliquée. Mais pour nous l'important n'est pas les aventures de Laure, mais l'amour d'Orantée. Dans la tradition de Garnier, et à l'exemple du récent Cid, Rotrou a su faire de cette histoire compliquée un roman d'amour, qui fait de la pièce quelque chose d'essentiel dans la vie littéraire de l'auteur.

Déjà dans la première scène, Orantée se fait arrêter par son père, le roi, à cause de son amour pour Laure, mais

1. Introduction à Amélie: Tome 3. P. 261. Édition Desoer.
V. Bibliographie.

il refuse de se laisser ébranler par les menaces. C'est alors qu'on force Laure à se déguiser pour la séparer d'Orantée, qui, pourtant, reconnaît la ruse et jure de l'épouser plutôt que l'Infante de Pologne. Mais Orantée a un rival qu'il ignore, Octave, qui voudrait bien se débarrasser de son amour, mais qui en est incapable.

Inutile, importun et coupable penser,
De quel trouble d'esprit me viens-tu traverser?
Osigne trop sensible et preuve trop certaine
Du pouvoir de l'Amour sur la foiblesse humaine!¹

C'est ici que l'histoire se complique comme dans la plupart des tragi-comédies, car le roi lui-même s'éprend de Laure. Mais bientôt Rotrou nous fait retourner à Orantée, qui s'est laissé convaincre que Laure est infidèle. Il jure de renoncer à son amour, d'abandonner Laure, de ne jamais la revoir, et il lui fait ses adieux. Mais il ne peut pas la quitter. Accompagné d'Octave, il rôde autour de sa maison, et enfin il veut la faire appeler, mais la pensée de l'injure dont il se croit victime l'arrête.

Non, n'en fais rien, arrête,
Mon honneur me retient quand mon amour est prête,
Et l'un m'aveuglant, l'autre m'ouvre les yeux.²

Mais enfin tout s'arrange par la découverte de la véritable naissance de Laure.

Ce n'est pas une belle pièce. Il y a de mauvaises

1. Laure Persécutée: II: 1.

2. Laure: IV: 2.

scènes, et tout dépend de l'action et de l'intrigue qui sont compliquées et confuses. Les personnages sont très sommairement esquissés, et la plupart d'entre eux sont incolores. L'intérêt est mal soutenu. Bref, presque toutes les fautes de la tragi-comédie sont présentes. Mais la pièce est sauvée par certaines scènes d'amour qui continuent la tradition que Garnier avait inaugurée, que Corneille avait rendue si éclatante dans Le Cid et dont Racine va faire le ressort de ses meilleures tragédies - la tradition du tout-puissant amour.

Antigone (1637), la prochaine pièce de Rotrou, montre à quel point le système de Corneille était encore loin de se fixer et de s'imposer à la tragédie. Rotrou écrit encore une pièce dans la tradition de la Renaissance, en se laissant pourtant influencer par Corneille, non pas en ce qui concerne le choix du sujet, ni même la manière de le traiter, mais seulement dans quelques détails. On dirait que l'art de Corneille cherche à se greffer sur le théâtre du 16^e siècle. En effet, nous assistons au premier commencement d'un changement qui va s'opérer dans l'oeuvre de Corneille lui-même le mariage de son propre système avec le théâtre de la Renaissance.

L'Antigone de Rotrou est d'autant plus intéressante que Garnier avait déjà traité ce sujet. Le commencement est tout traditionnel. On parle de la querelle des deux frères, et puis Antigone annonce que la bataille est

terminée. C'est un long récit dans la manière de Jodelle, où tout est déclamation et rhétorique. Étéocle arrive et Jocaste déclame contre lui comme dans une pièce du 16^e siècle.

Maudite ambition! abominable peste!
Monstre altéré de sang que ton fruit est funeste! ¹ etc.

Et puis, suit une scène d'amour entre Antigone et Hémon.

C'est faible, le feu et la passion manquent, les amants n'ont presque rien à se dire. Mais dans ces mots de Hémon on voit jusqu'à quel point les soi-disant 'sentiments cornéliens' étaient encore loin d'inspirer les héros du théâtre:

Nullé raison d'état, nul respect de couronne,
Ne pourroient ébranler la foi que je vous donne;
A toute autorité je fermerais les yeux.
Et je ferois beaucoup de respecter les dieux. ²

Le premier acte s'achève sur la détermination de Polynice de se battre avec son frère. Aiguillonné par l'ambition, il repousse toute affection et ne songe qu'à son but.

Au deuxième acte il s'agit de la querelle d'Étéocle et de Polynice. Antigone se jette aux pieds de Polynice, mais son éloquence ne l'ébranle pas.

Eh quoi! cette amitié qui naquit avec vous
Cetté tendre amitié reçoit donc un refus!
Elle a perdu son droit et ne vous touche plus! ³

Et puis Jocaste veut arrêter les choses, mais elle est également

-
1. Antigone: I. 3.
 2. Ibid: I: 4.
 3. Ibid: II: 2.

impuissante. Le dialogue est mauvais, et les scènes n'égalent pas celles de Garnier. Encore une fois, Polynice montre qu'il n'est pas un héros cornélien.

Mais ne m'opposez plus d'inutiles avis.
Parle, ma passion.¹

Les deux frères sont morts, et Hémon annonce le désastre à Antigone. Ici, pour la première fois, elle fait montre d'un peu de cette fermeté d'âme qui caractérise les héroïnes de Corneille:

L'ennui d'un tel malheur ne peut être léger;
Mais la part que j'y prends le doit bien alléger.²

Il est défendu d'enterrer Polynice, mais Antigone se détermine à le faire. Bien que le dialogue soit ici meilleur, la scène entre Antigone et Ismène reste de beaucoup inférieure à celle de Garnier, qui est une des plus belles qu'il ait écrites.

Mais remarquons que le dialogue lyrique, inauguré par Garnier et continué par Corneille, se trouve également chez Rotrou.

Antigone: Son corps où fut mon sang . . .

Argie: Son corps où fut mon âme.

Antigone: Quel emploi pour sa soeur.

Argie. Quelle nuit pour sa femme.

Cette espèce de dialogue est devenue un trait caractéristique de la tragédie classique.

Créon, le nouveau roi de Thèbes, a défendu qu'on enterre Polynice. Mais au moment même où il est en train de discuter

1. Antigone: III: 2.

2. Ibid: III: 7.

son édit avec ses officiers, l'un d'entre eux annonce qu'on a pris Antigone et Argie en flagrant délit. Mais elles ne veulent pas se plier à la loi, elles ne veulent pas se repentir, et elles jettent leur défi à Créon. Et remarquons cette anticipation de Corneille:

D'un frivole discours passez donc à l'effet,
Je le ferois encor si je ne l'avois fait.¹
et plus tard:

Après tout je l'aimois, et mon affection²
Entrepreroit encor cette sainte action.

Les scènes qui suivent n'ajoutent rien de nouveau. Comme chez Garnier, Ismène s'accuse, et Créon et Hémon se querellent.

Mais au dernier acte Hémon apprend qu'Antigone est condamnée à mort. Alors il se montre loin d'être un héros cornélien, il se jette aux pieds de Créon pour implorer sa grâce.

Pardonnez mes transports, respect, devoir, naissance:
Je sais que je m'emporte et que je vous offense.
Mais vous voyez qu'on meurt pour trop suivre vos lois.³

Alors Créon relâche sa sévérité et fait libérer Antigone.

Mais ses officiers arrivent trop tard, elle s'est suicidée, et Hémon aussi se tue devant Créon.

Voilà une pièce qui est importante dans la vie de Rotrou. Considérée à part, comme une tragédie isolée, sans rapport avec l'âge où elle a été écrite, elle n'est point mauvaise.

1. Ibid: IV: 3.

2. Ibid: IV: 3.

3. Antigone: V: 2.

L'action est bien menée, l'intérêt est soutenu jusqu'au bout, les personnages ne manquent pas de caractère. Mais l'essentiel dans cette pièce n'est pas l'art du dramaturge, mais le mélange de deux courants littéraires qu'on peut y voir. Rotrou commença dans la tradition de ces prédécesseurs, et on ne sait pas où il aurait abouti. Mais il se vit bientôt entraîné par un courant beaucoup plus puissant, car la carrière de Corneille avait commencé. Voilà l'explication de ces éléments de "cornélianisme" qui, chez Rotrou, semblent chercher à se greffer sur le vieux système. Evidemment Rotrou n'a pas créé la tragédie classique, car il s'en laissait influencer lui-même; à cet égard, il n'était pas un chef mais un disciple. Mais ce serait encore une erreur de supposer que Rotrou fut un simple imitateur, qui se laissait pétrir par son puissant rival. Il restait lui-même, il avait de hauts talents de dramaturge, et il ajoutait beaucoup au développement du théâtre. Avec Rotrou, nous sommes en présence d'un troisième type de drame; il n'est ni tout à fait Renaissance, ni tout à fait classique: il tient de tous les deux, mais il reste le type Rotrou.

Pour savoir jusqu'à quel point Rotrou a créé un drame qui ne tient ni de Corneille, ni d'aucun prédécesseur, il suffit de lire Cosroés. Cosroés bien que relativement peu connu, est pourtant une ^{des} plus importantes pièces que Rotrou ait écrites. Elle nous montre deux choses d'une

importance majeure; d'abord que Rotrou n'était pas un simple disciple de Corneille, comme certains critiques ont été trop portés à le croire, mais qu'il était au contraire le rival, et, parfois, presque l'égal de Corneille. En deuxième lieu, qu'il a contribué largement au développement du théâtre, en achevant ce que Hardy avait commencé, en ôtant au théâtre du 16^e siècle sa barbarie, et en conservant ses qualités et ses beautés.

Cosroés est roi de Perse. Il a deux fils Syroés, né de son premier mariage, et Arbasance, fils de sa deuxième femme, Syrra. Syrra veut absolument que son fils succède à Cosroés. Et pourtant, Syroés et Arbasance ~~ne sont~~ pas des ennemis, ce ~~ne sont~~ presque pas des rivaux, ce sont plutôt des amis. Arbasance est prêt à laisser régner Syroés. Mais l'on conseille au dernier de se révolter contre son père, et de saisir le trône. Remarquons les profondes émotions qui émeuvent les personnages. Ainsi parle Syrra:

Nous verrons donc sur qui la foudre éclatera.
Mais je périrai, traître, on mon fils régnera ¹

Et ainsi parle Palymyras, conseillant la révolte à Syroés:

Il faut absolument ou périr ou régner.
Avouez seulement les bras qu'on veut vous tendre.
Quand on peut prévenir, c'est faiblesse d'attendre ²

1. Cosroés:I: 1.
2. Ibid: I: 4.

Remarquons aussi le dialogue qui, bien que semblable par la forme à celui de Garnier, n'a pas les mêmes fautes. Les maladresses du premier théâtre disparaissent.

Syroés: Il m'a donné le jour.

Palymyras: Il donne votre bien.

Syroés: Mais c'est mon père en fin.

Palymyras: Ormidas fut le sien.¹

Mais enfin toutes les délibérations sont rudement interrompues par l'annonce qu'on est en train de couronner Arbasance. (Remarquons, en passant, que le messager existe toujours, mais que son rôle est bien réduit; c'est encore une fois la barbarie ou plutôt la gaucherie, de la Renaissance qui disparaît.) Syroés est profondément ému:

N'en délibérons plus, il faut perdre Syrra.

Oui, oui, qu'elle périsse, et nous, régnerons, Pharnace,
Par un coup imprévu punissons son audace.²

En somme, ce premier acte est une exposition admirable. C'est encore un exemple de la véritable contribution que Rotrou a apportée au théâtre - la perfection technique. Après lecture de ce premier acte, on tient tous les fils du drame: ambition de Syrra, intrigues de Palymyras, jalousie naissante de Syroés et d'Arbasance, tout est là. Et c'est encore quelque chose à cette époque qu'un premier acte soit le point de départ du drame. On avait vu tant de pièces où les choses arrivaient sans liaison aucune. Après Rotrou le théâtre ne va plus

1. Cosroés: 1:4:

2. Cosroés: I: 5.

reculer au point de vue technique.

Au deuxième acte nous voyons Cosroés. Il est plein de remords parce qu'il n'est pas un roi légitime, ayant lui-même déposé son père. La rusée Syrra profite de son humeur pour le persuader à renoncer à son trône en faveur d'Arbasance. Avec quel art elle flatte le roi pour obtenir ce qu'elle veut:

Cosroés m'est plus cher qu'un Monarque de Perse,
Sans lui je ne puis vivre; et vivant avec lui
Je puis être encore Reine et régner en autrui. 1.

Alors c'est fait. On décrète l'arrestation de Syroés et le sacre d'Arbasance. Mais Arbasance hésite, il ne veut pas manquer à sa parole vis-à-vis de Syroés. Et enfin on persuade à Syroés de se révolter définitivement.

Donc Syroés se révolte. Par un véritable coup de théâtre, Syrra est arrêtée au moment même où elle se vantait du succès de sa ruse. Cosroés et Arbasance sont faits prisonniers également, et Syroés emporte une victoire décisive. Mais il n'est point le héros inflexible que Corneille en aurait fait. Il ne peut pas se décider à juger son père et son frère.

Tisapherne: Ces foiblesses, Seigneur, démentent votre rang.
Syroés: Pour les faire cesser, faites taire mon sang.
Contre ses mouvemens ma résistance est vaine,
Tenez-les quelque tems en la chambre prochaine
Tandis qu'à la rigueur dont je leur dois user,
Contre mes sentimens il me faut disposer,
Tandis qu'à les hair mon âme se prépare,
Et que je m'étudie a devenir barbare. 2.

1. Cosroés: II, 1.
2. Cosroés: IV: 3.

Il est évident que l'esprit cornélien n'a guère influencé Rotrou.

Mais enfin Syroés réussit à condamner à mort Syrra et Arbasance. Mais il ne peut pas se forcer à prononcer la sentence de mort contre son père. Toute sa résolution s'ébranle à la vue même de Cosroés.

Ha, c'est ici que cède constance?
Qu'interdit, effrayé, je ne sens plus mon rang
Et qu'en mon ennemi, j'aime encore mon sang?
O mon père! 1.

Il veut même renoncer au trône qu'il s'est acquis:

Ha! j'ai trop pratiqué vos barbares vertus;
Je ne puis acheter les douceurs d'un Empire,
Aux dépens de l'auteur du jour que je respire 1.

Et il s'emporte contre ceux qui veulent le contraindre à la sévérité.

Mon coeur contre mon sang s'ose en vain révolter.

A mon père, inhumains, donnez un autre Juce,
Ou dans les bras d'un fils vous verrez son refuge,
Pour cimenter mon Trône, et m'affermir mon rang,
Tarirois -je la source où j'ai puisé mon rang? 1.

Mais enfin il apprend que Syrra, Arbasance et puis Cosroés se sont suicidés. Là-dessus Syroés se tue. C'est un acte plein de sentiment de famille, et bien différent de ce que Corneille en aurait fait.

1. Cosroés. V.4.

Voilà donc où nous en sommes dans le développement de la tragédie. Dans les mains de Rotrou, elle va suivre un cours bien différent de celui que Corneille lui fera suivre. Rien de plus différent que la manière dont Rotrou traite cette pièce, et celle dont Corneille l'aurait traitée. Chez Rotrou, il n'y a rien de cet esprit ferme et héroïque, résolu devant tous les obstacles, que Corneille aurait certainement donné à Syroës. En effet, Syroës - et il est en ceci le type de bien des héros de Rotrou - est à tel point susceptible au sentiment, qu'inévitablement cette question se pose: le véritable 'esprit cornélien', a-t-il existé en dehors de l'oeuvre de Corneille et de Garnier? Est-ce que c'est vraiment l'esprit du temps, ou est-ce plutôt un héritage que Garnier a légué au seul Corneille? Il est presque certain que seuls Garnier et Corneille ont partagé ce trait, et c'est encore un indice de l'importance de Garnier dans l'histoire de la tragédie.

Il y a une dernière chose à remarquer; c'est la survie de la Renaissance. Chez Rotrou, l'influence du 16^e siècle meurt lentement; chez Corneille, elle tend à disparaître. Rotrou est un auteur où la déclamation, le long dialogue en alexandrins interminables, et les autres signes caractéristiques du théâtre de la Renaissance, trouveront un dernier écho.

Cependant, Corneille était en train d'écrire ses meilleures tragédies, et inévitablement il influait sur Rotrou. Ce dernier s'inspire de Horace et de Cinna pour

Écrire sa meilleure tragédie Venceslas (1647)

Venceslas est une tragédie d'amour, sur laquelle le système de Corneille commence à se greffer. Le premier acte est l'oeuvre d'un maître. Venceslas, roi de Pologne, reproche à son fils Ladislas de ne pas vivre selon les traditions et les exigences de son rang exalté. Ladislas se défend vigoureusement, et puisque lui et son père sont tous deux des personnages bien dépeints, cette première scène forme une belle introduction à ce qui va suivre. Le caractère de Venceslas lui-même a été beaucoup influencé par Corneille. Il ne s'agit plus d'un Cosroés, mais d'un père presque cornélien.

Si votre humeur hautaine enfin ne considère
Ni les profonds respects dont le duc vous révère

Ni d'un père et d'un roi le conseil salutaire
Lors pour être tout roi, je ne serai plus père.
Et vous abandonnant à la rigueur des lois
Au mépris de mon sang, je maintiendrai mes droits.^{1.}

Dans la deuxième scène, Venceslas oblige Ladislas et son frère Alexandre, qui se sont querelés, de reprendre leur amitié. Ladislas voudrait refuser, il préférerait renoncer à son rang plutôt que de faire ce qu'il estime une indignité.

Je préfère ma haine à cette qualité.
Depensez-moi, seigneur, de cette indignité.^{2.}

Tel est Ladislas, entier, hautain et en même temps résolu.

1. Venceslas: I: 1.
2. Ibid: I: 2.

Ce n'est pas une surprise lorsque ce prince, qui s'est querellé avec son frère, et qui a résisté à son père se querelle également avec le duc Frédéric, favori du roi. On lui conseille de cacher sa haine d'un si puissant homme. Mais il y va de l'amour, car Ladislas et Frédéric aiment, ou semblent aimer, la même femme. Et c'est à ce moment que l'amour commence à jouer un rôle qui va devenir prépondérant.

Ce deuxième acte est un triomphe de l'amour dans la tragédie, c'est la plus grande scène d'amour que le théâtre français ait vu avant Racine. Théodore, soeur de Ladislas, et Cassandre, son amante, se parlent l'une à l'autre de Ladislas. Théodore veut que Cassandre l'épouse, mais elle s'y oppose car elle craint qu'il ne se montre infidèle. En effet, le caractère de Ladislas nous est présenté sous un nouveau jour.

Son infidélité suivroit de près la foi:
Seul il se considère; il s'aime et non pas moi.^{1.}

Le dialogue est bon, et les personnages sont bien dépeints.

La deuxième scène est d'un maître, et montre par quel côté Rotrou a su égaler, puis dépasser Corneille. Dans une déclaration lyrique et passionnée, Ladislas révèle son amour à Cassandre.

Parlez, belle ennemie: il est temps de résoudre
Si vous devez lancer ou retenir la foudre:
Il s'agit de me perdre ou de me secourir.

1. Venceslas:II: 1.

Qu'en avez vous conclu? faut-il vivre ou mourir?
Quel des deux voulez-vous, ou mon coeur ou ma centre?
Quelle des deux aurai-je, ou la mort ou Cassandre?
L'hymen à vos beaux jours joindra-t-il mon destin
Ou si votre refus sera mon assassin? 1.

Mais elle refuse même d'écouter Ladislas, qui s'emporte dans une colère épouvantable:

Violons, violons des lois trop respectées,
O sagesse! ô raison! que j'ai tant consultées.
Ne nous obstinons point à des voeux superflus:
Laissons mourir l'amour où l'espoir ne vit plus.
Allez, indigne objet de mon inquiétude,
J'ai trop longtemps souffert de votre ingratitude. 2.

C'est un Oreste, aussi violent, aussi fougueux que le sera celui de Racine, et aussi passionné qu'une femme racinienne. Mais le calme suit l'orage. Il a chassé Cassandre et dans un accès de remords il se rend compte de ce qu'il a fait.

Que faites-vous, o mes lâches pensées?
Suivez-vous cette ingrater? êtes-vous insensées?
Mais plutôt qu'as-tu fait, mon aveugle courroux?
Adorable humaine, hélas, où fuyez-vous? 3.

Et puis il s'ouvre à sa soeur Théodore, en lui disant que tout vient de ce que Cassandre aime Frédéric. C'est le dernier coup de foudre. Car Théodore aime le duc.

Après ce deuxième acte, le reste du drame est comme une déception. Rotrou ne peut pas s'affranchir de la tragédie, et l'intrigue se complique. Frédéric le favori, et Alexandre, le frère aîné de Ladislas, semblent tous deux aimer Cassandre. Frédéric le nie pourtant, et conseille à

1. Venceslas. II. 2.

2. Ibid.

3. Venceslas: II: 2.

Alexandre de ne pas abandonner son amour. En même temps Cassandre reçoit l'ordre d'épouser Ladislas. Frédéric veut déclarer son amour au roi, et demander son consentement. Ladislas suppose que c'est Cassandre qu'il veut épouser, et impuissant à se gouverner, il défend au duc de parler. Aveuglé par la passion, il crie au roi :

Je suis ma passion; suivez votre colère.^{1.}

Mais le roi ordonne l'arrestation de Ladislas et se détermine à rendre Frédéric si puissant que Ladislas ne pourra rien contre lui.

Ou 4^e acte, Ladislas entre, blessé. Il dit qu'il a surpris le duc chez Cassandre, et qu'il l'a tué. Théodore s'évanouit. Mais le duc lui-même survient, et Ladislas ne sait plus qui il a tué. Ce n'est qu'à la dernière scène que tout s'explique, lorsque Cassandre révèle que son amant était Alexandre, le frère aîné de Ladislas, et que c'est lui qui a été tué. Elle exige la vengeance.

Nous ne sommes plus en présence d'une tragédie, mais d'une tragi-comédie très compliquée, et où l'influence du Cid se montre visiblement lorsque Cassandre exige qu'on la venge sur Ladislas.

Le dernier acte aussi finit en tragi - comédie.

Venceslas doit juger Ladislas. Mais ce n'est plus un père cornélien, inébranlable devant le devoir, mais un pauvre

1. Venceslas, 111, 5.

vieillard qui ^{ne} sait plus le chemin qu'il doit suivre.

Trêve, trêve, nature, aux sanglantes batailles
Qui si cruellement déchirent mes entrailles,
Et me perçant le coeur, le veulent partager,
Entre mon fils à perdre, et mon fils à venger.^{1.}

Il est partagé aussi, d'un côté entre Théodore et Frédéric, qui demandent le pardon de Ladislas, et Cassandre de l'autre qui exige sa mort. **Enfin** il pardonne à Ladislas, et le fait roi à sa place. Frédéric épouse Théodore, et Ladislas Cassandre. C'est un dénouement sans doute influencé par Le Cid mais les paroles de Venceslas sont très peu cornéliennes. Il donne ce conseil à Ladislas:

Soyez roi, Ladislas, et moi je serai père.^{2.}

Et plus tard il ajoute:

Jaime mieux conserver un fils qu'un diadème.^{2.}

Cette **pièce** de Venceslas se prête à bien des critiques, mais avant de porter un jugement d'ensemble sur l'auteur il vaut mieux considérer une dernière tragédie, pour comprendre jusqu'à quel point Rotrou, malgré ses propres talents, s'est laissé influencer par Corneille. La **pièce** dont il s'agit est Saint-Genest(1646). C'est le fruit direct de Polyeucte. La thèse en est la même, mais Rotrou le traite à sa façon, à cette époque presque unique, ce qui fait que cette pièce est d'une importance majeure pour l'étude de Rotrou, car l'inspiration est de Corneille et l'exécution de Rotrou lui-même.

1. Venceslas: V: 3.

2. Ibid: V: 9.

Mais la mise en oeuvre n'est pas toujours heureuse. Il n'y a guère de pièces à exposition plus obscure que celle du Véritable St. Genest. La scène se passe à Rome. Valeric, fille de Dioclétien, fait part à sa confidente Emilie, de la peur que lui inspirent la conduite et les actions de son père. Mais on nous laisse ignorer ce que ces actions ont de menaçant ou de terrible. Cependant, déjà dans cette première scène, quelque chose du fameux "esprit romain" de Corneille s'infiltré dans la pièce de Rotrou. Ecoutez, par exemple, Camille :

Quoi, vous ne sauriez vaincre une frayeur si vaine?
Un songe, une vapeur, vous causent de la peine? 1.

Le style aussi fait songer à Corneille.

Je connois son amour, mais je crains son caprice. 1.

C'est un écho de la coupe de Corneille.

Cependant, l'action avance. On annonce la visite d'un certain Maximin, un berger devenu un puissant général, et qui s'est rendu célèbre par ses victoires. Dioclétien lui donne la main de sa fille, et il paraît que Valeric l'aime. Dans la deuxième scène de cet acte Genest, un acteur célèbre, vient préparer une pièce pour célébrer le mariage. Suit une longue scène toute remplie de discussions de théories dramatiques, une scène qui n'a rien à faire avec la tragédie, mais qui prouve que Rotrou avait des théories dramatiques très défilées.

1. Saint-Genest: 1: 1.

Mais ce premier acte ne nous prépare à rien. Aucun problème ne s'est présenté, ni même suggéré. Il n'y a aucune trace d'intrigue. Le lecteur ou le spectateur ignore complètement ce qui va suivre et même quand il supposerait qu'il s'agira de l'amour de Valéric et de Maximin il se tromperait. Mais cet acte est quand même rempli de beautés et d'harmonies de langage que les prédécesseurs de Rotrou n'avaient pas connues, et le perfectionnement du langage donne à la pièce un poli qui la fait ressembler à la tragédie proprement classique, bien que le fond en soit tout à fait différent. Au deuxième acte, nous revenons à Genest. Il en est encore à discuter la disposition de sa pièce, et cette scène, bourrée de détails touchant le métier d'acteur, montre que Rotrou connaissait à fond la technique de la mise en scène, et que l'art du théâtre avait beaucoup avancé au point de vue pratique. Enfin la cour arrive et la pièce de Genest commence. Genest joue le rôle d'Adrian qui se fait chrétien, et là-dessus l'acte se termine. On ne sait pas encore qui sont les personnages principaux, ni quel est le sens de la pièce de Genest.

Au troisième acte la pièce reprend. Il est évident maintenant que l'intrigue tourne autour de la pièce de Genest. La cour, Valéric, Maximin et les autres ne sont qu'un décor. Adrian (Genest) s'est fait définitivement chrétien, et il est condamné à la mort. Rien ne peut l'ébranler, et enfin sa soeur Nathalie déclare qu'elle a

été chrétienne toute sa vie. La ressemblance avec Polyeucte est ici évidente, et se voit également dans le langage.

Nul intérêt humain, nul respect ne la touche,
Quand j'ai voulu parler, il m'a fermé la bouche,
Et détestant les dieux, par un long entretien
A voulu m'engager dans le culte du sien. 1.

Au quatrième acte, Adrian se prépare à mourir. Un malentendu fait croire momentanément à Nathalie qu'il a renié sa foi, et il y a une courte querelle. Puis tout à coup Genest ajoute quelques vers aux mots de la pièce, et révèle que c'est lui qui est le véritable chrétien; sa pièce n'est qu'une feinte. D'abord on ne le comprend pas, mais il se fait enfin entendre et il est condamné à mort. Au dernier acte, la sentence est exécutée.

C'est là une pièce qui laisse voir la profonde influence que Corneille a exercée sur Rotrou. Nous avons vu Rotrou se libérer jusqu'à un certain point de la puissante influence de Corneille, et suivre sa propre voie. Mais ici, pour avoir trop voulu ^{suivre} Corneille, il s'en ^{est} laissé entraver. Car Genest est une pièce manquée. Il ne s'y trouve ni la sublimité de Corneille, ni la délicatesse de Rotrou. Et pourtant, il y a beaucoup de Rotrou dans cette pièce. La belle technique qu'il a concouru à donner à la tragédie est très évidente dans certaines parties de la pièce. L'exposition

est pauvre, mais la crise est très bien amenée. Cependant la tragédie n'est pas assez profonde, on ne souffre pas avec Genest. Il aurait fallu nous faire savoir beaucoup plus tôt qu'il était chrétien; alors on eût pu deviner ce qu'il souffrait en jouant le rôle d'Adrian, on eût connu ses angoisses, on eût attendu anxieusement la révélation de sa foi. Rotrou nous a donné un coup de théâtre, mais il n'a pas écrit une tragédie. D'ailleurs, Genest ne vit pas. Il n'y a ni conflit ni tiraillement dans son âme. Rotrou a voulu imiter Polyeucte, mais il n'a pas mis Genest dans la même situation où Polyeucte se trouvait. A vouloir imiter Corneille, Rotrou a fait gauchir ses talents.

Rotrou n'était ni un grand dramaturge capable de créer un système dramatique indépendant, ni un disciple content de suivre la voie de son grand contemporain. Il n'a pas réussi à créer un théâtre à l'exemple de Corneille, ni même comme Garnier l'a fait. Car, à la différence de Garnier, Rotrou n'a rien commencé; il n'a pas de successeurs. C'est là la différence profonde entre l'oeuvre de Rotrou et celle de Garnier. Le premier avait peut-être de plus grands talents; mais il est venu trop tard pour beaucoup influencer sur le sort du théâtre. Garnier, au contraire, vivait justement à l'époque où le théâtre avait le plus grand besoin de guides, et où il était le plus susceptible à toutes les influences. Par conséquent malgré toutes ses fautes et toutes ses erreurs, Garnier a inauguré une tradition, et rendu possible un théâtre.

Rotrou est autant que Corneille l'héritier de Garnier. Mais il en est l'héritier à deux différences près: en premier lieu, il n'a pas hérité de la même tradition, de la même matière; en second lieu, il s'est laissé influencer par Corneille lui-même. L'élément le plus essentiel et le plus important que Corneille a hérité de Garnier, c'est ce qu'on est convenu d'appeler 'l'esprit cornélien' ou 'l'esprit romain'. Cela, comme on l'a vu, remonte directement à Garnier. Or il ne se trouve guère chez Rotrou, ou s'il s'y trouve, c'est par suite d'une faible imitation de Corneille. Par ce côté, Garnier n'a pas influé sur Rotrou.

Mais ce que Rotrou a pris de Garnier, ce qui rend vivantes ses meilleures pièces, ce qui va devenir la gloire de la tragédie française, c'est l'amour. On a déjà vu le rôle prépondérant que joue chez Garnier, et pour la première fois chez un dramaturge français, l'amour. Et voilà ce que Rotrou a hérité de Garnier, voilà aussi le rôle profond que joue Rotrou dans l'histoire du théâtre français. Car cet amour dont Garnier lui avait révélé l'importance, il le laisse comme héritage à Racine. Il est le lien essentiel entre Garnier et Racine. C'est par lui que l'amour né dans

l'oeuvre de Garnier, a fini par porter la tragédie française au plus haut point qu'elle ait jamais atteint.

Donc des deux grandes traditions que Garnier a léguées à la tragédie - l'esprit romain et l'amour - la seconde est sans contredit la plus importante. Et voilà pourquoi la renommée de Corneille s'est obscurcie vers la fin de sa vie. Il continuait à faire de cet 'esprit romain' le mobile de ses tragédies. Mais c'était une note ^{qui n'était pas} en harmonie permanente avec l'époque ou il vivait. Aussitôt que Racine est venu avec ses tragédies d'amour, on l'a préféré à Corneille. C'est le second Garnier qui l'emporte sur le premier.

Et cette victoire de l'amour, c'est Rotrou qui l'a rendue possible. C'est à travers son oeuvre que cette conception de l'amour a vécu et s'est agrandie, pour finir dans la tragédie racinienne. C'est cet acte d'entremise qui fait l'importance de Rotrou, c'est là sa véritable place dans l'évolution de la tragédie classique.

- - - - -

CONCLUSION.

A regarder la tragédie du 16^e siècle dans son ensemble, à songer à tout ce qu'elle avait voulu faire, et à tous les amateurs qui lui avaient voué leur talent, c'est une bien curieuse impression qu'on reçoit. Naïve et ingénue, la tragédie se présente à la postérité sans artifice et sans apologie. Elle n'a pas de grandes théories, elle ne connaît guère de règles, et l'on écrit, non pas pour la récompense ni même pour la renommée, mais simplement par amour de son art. Les fautes qu'elle fait sont les fautes inconscientes de l'enfance, et elle ne songe pas à les défendre, ni à les corriger. Mais sur cette poésie naissante la lourde science de l'antiquité se greffe et la dénature. Telle est la tragédie de la Renaissance, mélange bizarre de grâce naturelle et d'érudition froide et solennelle.

Mais il faut le répéter, le théâtre du 16^e siècle est un mystère. Après lecture des différents auteurs, après examen des diverses pièces, qu'est-ce qu'on connaît du 16^e siècle? Rien que la surface, on n'a pas été admis à l'intimité. On connaît l'oeuvre, on ne connaît pas l'homme. Dans les autres genres ce n'est pas ainsi. Dans les essais de Montaigne, par exemple, malgré un prétendu scepticisme et un-

détachement voulu, l'homme se laisse peindre dans chaque mot. On n'est pas sûr de comprendre sa pensée, mais on est bien sûr de connaître un homme en chair et en os. La poésie, elle, est faite pour l'épanchement. Mais dans le drame il n'a aucun moyen de connaître l'homme, sa vie même est souvent enveloppée de mystère, et les auteurs sont des amateurs et non pas des professionnels qui croient nécessaire d'expliquer et de défendre leur oeuvre. Pas de théories, pas de poésie personnelle, pas un mot sur leur pensée intime, voilà, pourquoi le 16^e siècle dramatique reste et restera un livre fermé.

Mais ce qu'on sait, du moins, c'est que le drame du 16^e siècle a fondé celui du siècle suivant. De Jodelle à Rotrou, la tragédie avance et s'améliore; son cours n'est pas toujours égal, parfois elle rétrograde parfois elle s'égare; mais toujours elle retrouve le chemin et le progrès continue. Or, le nom dominant dans cette pénible marche est celui de Garnier, c'est lui qui plus que tout autre a donné au théâtre un caractère et une empreinte ineffaçables. Mais il n'est pas le seul, il n'est en effet que le plus grand entre plusieurs; chacun a apporté sa contribution à une oeuvre dont ils ont ignoré le but - la création d'un théâtre national. Ce théâtre, ils l'ont en effet créé. Corneille n'est au fond que le continuateur

du 16^e siècle La critique qui a voulu faire de la tragédie classique une importation étrangère n'est qu'une calomnie. Voilà pourquoi Corneille ne l'a pas comprise, voilà pourquoi le plus grand auteur du temps s'est trouvé en profond désaccord avec l'opinion contemporaine, et s'est vu classer toute sa vie comme un révolté. Corneille est le plus grand représentant de cette pratique du théâtre que le 16^e siècle avait si péniblement développée. La doctrine classique n'est venue que beaucoup plus tard, elle n'a jamais compris le véritable esprit du drame français, et sévère, savante, méticuleuse et trop habile, elle ne s'est jamais rendu compte de la véritable source et la véritable inspiration de la tragédie classique - la grande tradition nationale.

BIBLIOGRAPHIE.

Oeuvres.

Jodelle: Cléopâtre, Didon se Sacrifiant: Viollet-leDuc,
Théâtre Français: Vol. IV

Les Oeuvres et Meslanges Poétiques d'Estienne Jodelle:
Chez Marty-Laveaux. Paris, Lemerre, 1881

Louis des Masures: Tragédies Saintes: Paris, Cornély, 1907.

Théâtre de Baif (Ian Antoine): Chez Marty-Laveaux, Lemerre,
Paris, M.D.C.C.C.L.XXX.VI.

Théodore de Bèze: Abraham Sacrifiant. Librairie A. Jullien,
Genève: 1920.

Jacques Grévin: Oeuvres Complètes: Paris, Garnier, 1923

Robert Garnier: Oeuvres Complètes (2 Tomes). Paris, Garnier,
1923

Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien, A Paris, chez Jacques
Quesnel,
rue S. Jacques aux Colombes, pres S. Penost,
M.D.C.XX.VI.

Avec Privilège du Roy. (Tomes 1,2,3.).
Tome 4 De l'Imprimerie de David du Petit Val, Imprimeur du
Roy, à Rouen, 1626.

Tome 5 A Paris chez François Targa, au premier pilier de la
grand'Salle du Palais, devant les Consultations, 1628

Oeuvres de Jean Rotrou. A Paris, chez Fh. Desver, Libraire, -
Rue Christine, 1820. (5 Tomes).

Études.

Émile Faguet: Essai sur la tragédie française au 16^e siècle.
Hachette, 1883.

H. Tivier: Histoire de la littérature dramatique en France,
depuis ses origines jusqu'au Cid. Thorin, 1873

Études.

- Eugène Rigal: Le théâtre français avant la période classique. Hachette, 1901
- Eugène Rigal: De Jodelle à Molière. Hachette, 1911
- Raymond Lebègue: La Tragédie Religieuse en France (1514 - 1573) Champion: 1929
- Gustave Lanson: Esquisse d'une histoire de la tragédie française: New-York, Columbia University Press. 1920.
- Lucien Pinvert: Jacques Grévin, sa vie, ses écrits, ses amis. Fontemoing. 1898.
- Petit de Juleville: Le Théâtre en France. Armand Colin, 1897
- A. du Casse: Histoire Anecdotique de l'ancien théâtre en France. (2 Tomes). Dentu. 1864
- E. Egger: L'Hellénisme en France: Paris, Dedier, 1869
- Emile Chasles: La Comédie en France au 16^e siècle: Paris, Charpentier, 1869.
- Sainte-Beuve: Tableau de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle: Paris, Charpentier 1869.
- René Bray: La Formation de la doctrine classique en France. Librairie Payot. 1931
- René Bray: La Tragédie Cornélienne devant la critique classique, d'après la querelle de Sophonisbe (1663) Hachette 1927.
- Les Sentiments de l'Académie Française sur le Cid. Edited by Colbeart Searles, Ph.D. The University of Minnesota, Studies in Language and Literature, Number 3. Minneapolis, Bulletin of the University of Minnesota. March 1916.
- Alexandre Hardy's Einfluss auf Pierre Corneille. von Curt Nagel. Marburg. N.G. Eltwertsche Verlagsbuchhandlung, 1884. (Stengel vol. 28)

TABLE DES MATIÈRES.

	<u>Page.</u>
<u>Avant-Propos</u>	I
<u>Introduction: Le développement du drame au 16^e siècle.</u> Bref résumé de l'histoire de la tragédie de 1548 jusqu'à Garnier. La mauvaise influence de l'antiquité se fait sentir chez tous les auteurs du temps	1
<u>Première Partie.</u>	
L'influence de l'antiquité sur Garnier et plus tard sur Racine. Il se peut que Racine ait été influencé par l'antiquité indirectement.	20
I. <u>Sénèque, Garnier et Racine</u>	20
II. <u>Les Troyennes et La Troade</u>	25
III. <u>Les Phéniciennes et Antigone</u>	32
IV. <u>Hippolyte et Phèdre</u>	38
<u>Deuxième Partie: La Querelle des Théories.</u>	
La critique au 17 ^e siècle fit évoluer pour le drame toute une série de règles auxquelles il fallait se plier. Pour trouver ces règles elle se tournait pour la plupart à l'étranger, où, d'après elle, la tragédie classique remonterait. Elle déclenchait ainsi une grande querelle entre les partisans des vieux auteurs français, et les partisans des nouvelles doctrines. C'est la nouvelle critique qui l'a emporté, mais il ne faut plus ajouter foi à ses doctrines, car la tragédie classique remonte en réalité au 16 ^e siècle français	67
<u>Troisième Partie: Robert Garnier.</u>	
Garnier est le plus grand des dramaturges du 16 ^e siècle et c'est lui qui a le plus fait pour la tragédie du temps ..	98
I. La Forme: Garnier Forge l'instrument dont Corneille et Racine se serviront	98
II. L'art dramatique.. .. .	156
III. La matière de la tragédie	160
<u>Quatrième Partie: Alexandre Hardy.</u>	
L'oeuvre d'Alexandre Hardy fait complément à celui de Garnier. Mais Hardy est en grande partie un auteur inconnu, dont l'oeuvre n'a pas encore été assez étudié ..	194
<u>Cinquième Partie: La Place de Rotrou.</u>	
A de certains points de vue Rotrou, rival de Corneille est un auteur à part. Mais c'est lui qui a transmis l'influence de Garnier à Racine	227
<u>Conclusion</u>	251
<u>Bibliographie</u>	254