

La Tragédie classique à l'époque romantique

W. Harry Hickman.

Thesis submitted for the degree of Master of Arts, to  
the Department of Modern Languages.

The University of British Columbia,

April, 1938.

## Préface

Au moment où je finis cette étude, je désire exprimer mes remerciements les plus sincères à Monsieur D. O. Evans, professeur à l'Université de la Colombie Britannique, qui a suggéré le titre de cet essai, qui m'a souvent encouragé pendant sa préparation.

Aussi, aimerai-je dire un mot de gratitude à Madame Sanderson-Mongin, de Victoria College, pour ses conseils quant aux corrections.

W. H. H.

LA TRAGÉDIE CLASSIQUE À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

"De l'ennui rimé, coupé  
en cinq actes."  
Gautier.

### Introduction

Il y a bien une dizaine d'années qu'en France le théâtre perd de son influence, à cause de la popularité du cinéma. Mais cette réaction se fait plus lentement qu'en d'autres pays, vu l'importance que les Français ont toujours accordée à leurs chefs-d'oeuvre dramatiques. Au commencement du dix-neuvième siècle, la tragédie était peut-être le genre littéraire le plus couru. On allait au théâtre afin de parler théories, thèses, et politique. Les batailles littéraires se livraient sur la scène. Et il n'y a pas eu que la bataille d'Hernani; les échecs retentissants, les sifflets mêlés aux applaudissements étaient d'actualité. Il suffit de lire dans Porel et Monval, combien de pièces ont échoué, et combien d'autres durent leur succès à des motifs religieux, politiques, ou historiques.

La censure était très sévère. Elle supprimait toute allusion à la royauté et à la tyrannie, et le public cherchait avidement des allusions voilées, il les applaudissait à tout rompre. En parlant du public de cette époque, Ch.M.Desgranges dit: "Le théâtre le passionne moins par sa forme que par ses audaces politiques et sociales." (1) C'est pour cela que nous allons voir dans notre étude de la tragédie que les novateurs du métier absorbés par leur matière, se contentaient d'écrire dans un style pâle et monotone.

---

(1) DesGranges, Histoire de la littérature française. p.736.

On dirait aujourd'hui que la poésie sert de moyen de propagande: les poètes dits communistes en Angleterre, par exemple, ont une grande influence. Mais en 1820 ou en 1830, en France, la poésie ressort du domaine de la personnalité. Elle ne faisait pas un appel direct au public dont nous venons de parler. Et le roman ne se popularise qu'avec l'avènement du roman historique, puis du roman naturaliste et réaliste.

Et ce public, c'était un public nouveau, un public immense et hétérogène, en existence seulement depuis la Révolution, qui demandait à être amusé, et en même temps un public qui s'intéressait surtout à des idées politiques, sociales, et religieuses.

Lors de la naissance du drame romantique, les Français s'occupaient passionnément du théâtre. On jouait beaucoup de tragédies. (1). Pour cette raison, il est important d'étudier, pendant que le mélodrame se popularise, et que le drame se développe, ce que devient la tragédie cornélienne, racinienne, ou voltairienne.

---

(1) A la Comédie Française, entre 1821 et 1830, voici le nombre de représentations données: Horace, 28 fois; Le Cid, 52; Britannicus, 55; Phèdre, 47; Andromaque, 46; Athalie, 31; Tancrede, 52; Mérope, 38; Zaïre, 36.

Chapitre ILes Théories dramatiques des précurseurs du romantisme

Déjà avant Corneille, la tragédie française avait ses règles fixes. C'est Corneille qui a le mieux réussi à suivre ces règles exigeantes des unités. Dans un cadre limité, pendant un moment de crise, il présente, avec le plus de vraisemblance possible, la grandeur de l'âme humaine. Racine a accepté le système dramatique de Corneille, et, comme il s'intéressait à une crise émotive il a su se borner aux règles.

Après un siècle d'imitateurs, vient Voltaire, qui s'est rendu compte du besoin de liberté dans le théâtre. Il a introduit des sujets d'histoire nationale, il a élargi la scène, il a employé toutes sortes de procédés dramatiques. Il a suggéré presque tout ce qui a été réalisé plus tard par Victor Hugo. Cependant il n'est pas allé assez loin. Peut-être s'occupait-il trop de philosophie dans ses tragédies. De plus Voltaire n'est pas maître du vers. Il essaie trop d'effets et de spectacles. Si ces tragédies sont oubliées aujourd'hui, on doit au moins lui rendre justice d'avoir été disciple de Shakespeare avant les autres Français, car il a pratiqué le mélange des genres, l'infraction des unités, la couleur locale, et l'action physique.

Ses faiblesses se voient du côté du style et des caractères. Et, malheureusement, ce sont ces défauts mêmes que ses successeurs ont imités. Ces écrivains, comme Voltaire, "font des tragédies historiques, sortes de plaidoyers politiques et de prêches composés en vue des

événements contemporains et pleins d'allusions, dont ils empruntent le sujet soit à l'antiquité, soit à notre histoire; ils brisent le cadre des trois unités; ils donnent des tragédies en trois actes; ils admettent un choix plus libre et plus complet des personnages; ils veulent présenter de grands tableaux historiques, et des peintures nouvelles de mœurs; ..... et tout cela sans réussir cependant à produire autre chose que de froides compositions, sans chaleur ni vie." (1)

Entre 1800 et 1815 la littérature, comme la politique ne jouissait d'aucune liberté. La tragédie, monotone et incolore, "mourait d'anémie". "A cette époque, la tragédie expirait sous le joug de la tradition dramatique et les imitateurs serviles de Corneille, Racine et Voltaire n'étaient plus que le reflet terne de ces hommes de génie." (2) Il y avait imitation au lieu d'inspiration. Mais tandis que Briffaut, Lemercier, de Jouy et d'autres "assommaient le public d'alexandrins insipides"; il existait ceux qui voulaient renouveler, vivifier la tragédie classique. On s'alarmait de la voir expirer.

Après Madame de Staël, il arrive une suite de théoriciens et de journalistes. Schlegel, Stendhal, Manzoni, Constant, Janin, Lemercier, Lebrun, Soumet, et d'autres membres des différents groupes politiques et littéraires, se disputaient, formulaient des projets,

---

(1) Lion, H., Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire, p. 469-470.

(2) Treille, Le Conflit dramatique..... p. 65

suggéraient surtout des sujets nouveaux, s'inspirant de leurs études des drames allemands et shakespeariens. On discutait plus qu'on n'agissait. On écrivait plus de pamphlets que de pièces. Mais comme l'ont montré Desgranges (1), Vial et Denise (2) et Mademoiselle M. Treille (3), ces polémiques ont préparé la révolution littéraire de 1830.

Cependant, entre 1819 et 1830 il y eut des auteurs, qui se sont crus audacieux, mais qui sont tombés depuis dans l'oubli à cause de leur timidité. Dans le cours de cet essai nous allons voir à quel point ils ont innové, à quel point ils annoncent les tragédies romantiques qu'on appelle dramas.

Si l'on critique la timidité, la monotonie, et l'impuissance de ces auteurs - et on l'a fait maintes fois et en des termes tranchants - il faut aussi se rendre compte des difficultés qu'ils rencontraient et du peu qu'ils ont fait. Les pseudo-classiques sont classiques, mais ils sont en même temps semi-romantiques. Ils ont produit une sorte de genre intermédiaire, qui ressemble à un drame historique en style vieux et ennuyeux. On décrirait ainsi Les Vêpres Siciliennes, Fiesque, Jeanne d'Arc, et une vingtaine d'autres "tragédies".

Quoiqu'on sente beaucoup trop l'influence de Racine et de Voltaire dans les tragédies entre 1818 et 1830, mentionnons quelques nouveautés ou tentatives qu'on trouve entre ces dates. Casimir Delavigne, l'un des plus timides, a introduit l'histoire moderne sur la scène, aussi

(1) DesGranges, La Presse littéraire sous la Restauration.

(2) Vial et Denise, Idées et doctrines littéraires.

(3) Treille, Le Conflit dramatique.

bien que le héros romantique dans le Paria. Graduellement, on a renoncé aux unités de lieu et de temps; Alexandre Soumet et Pierre Lebrun ont tenté cette hardiesse. Le pathétique et le mélodramatique se manifestent de plus en plus, comme dans Conradin et Frédéric, Jane Shore, et Le Cid d'Andalousie. L'amour romantique commence à poindre faiblement; les personnages se multiplient sur la scène, ils parlent de plus en plus naturellement ou de plus en plus poétiquement; ils deviennent de plus en plus réels. Et le théâtre français se ressent sans aucun doute de l'influence étrangère.

Les écrivains plus classiques essayaient tant bien que mal de sauver la tragédie pure; les plus révolutionnaires ont préparé l'arrivée d'un genre nouveau qui a tellement triomphé que la tragédie proprement dite disparut à tout jamais de la scène à partir de 1830. Car les oeuvres jouées avant et après Lucrèce ont subi, comme Lucrèce, l'influence des doctrines romantiques.

Mais sans théoriser davantage, étudions les sujets et la manière dont ils ont été traités par les pseudo-classiques et les semi-romantiques.

Chapitre IILes Sujets

A travers ces années pendant lesquelles la tragédie se meurt, quels sujets les auteurs dramatiques ont-ils favorisés? (1) Les sujets grecs? Evidemment non, car nous n'avons lu que l'Oreste de Mély-Janin et la Clytemnestre de Soumet. Alors les mêmes sujets qu'ont traités Corneille et Racine? Non plus. Les dramaturges, nous le verrons plus tard, ont imité à la lettre le style, le langage, et le traitement de ces grands hommes, mais ils ont cherché ailleurs leurs intrigues. Ils ont été bien plutôt disciples de Voltaire; depuis Voltaire, la tragédie philosophique ou la tragédie historique était en honneur. On introduisait de l'action, du spectacle, des personnages français, des moeurs modernes. Mais chez Voltaire, et surtout chez ses imitateurs, le décor et les détails historiques étaient comme "un placage". Il y avait trop d'invéraisemblances. Vers la fin du dix-huitième siècle la tragédie se désorganisait. Un seul moment dans l'histoire, de préférence dans l'histoire de France, suffit à faire cinq actes. Et à ce moment de crise, le personnage principal parle en longues tirades, il se tue, et un messenger vient annoncer la fin sanglante.

---

(1) Voici une liste qui montre la popularité des sujets tirés de l'histoire de France, en comparaison avec les sujets italiens ou anglais. Parmi la cinquantaine de pièces que nous avons lues:

Sujets français.....	20
Sujets italiens.....	13
Sujets anglais.....	5
Sujets espagnols.....	3
Sujets bibliques.....	3
Sujets classiques....	2
Sujet russe.....	1

Le grand nombre de pièces inspirées par l'histoire italienne est probablement dû au fait que les auteurs cherchaient des tyrans, comme Napoléon, et leurs rois, en dehors de leur propre pays. La censure était sévère, et n'admettait pas trop d'allusions à la tyrannie des rois français. Alors le public applaudissait la liberté acquise par la mort d'un tyran tel que Régulus, Sylla, Néron, ou Caligula.

Ne trouvant rien d'intéressant dans la forme de ces tragédies, le public a sans doute cherché dans la matière un problème à discuter. Plusieurs pièces comme Sylla et la Démence de Charles VII ont été huées parce qu'elles ne plaisaient pas aux politiciens fervents de l'époque. Et c'est qu'on était fervent! D'abord il y avait toutes les agitations de 1820 et plus tard, accompagnant les batailles littéraires, le triomphe du libéralisme. D'autres représentations ont eu du succès parce qu'elles louaient un héros national, ou la religion catholique, ou la liberté française, ou la gloire de la France.

. . . . .

Les auteurs ont très souvent fait appel au patriotisme des Français. Monfort dans Les Vêpres Siciliennes parle souvent de sa chère France. Ancelot, dans son Louis IX de 1819, fait dire à son héros:

" Quel tems doit mettre un terme à leur longue souffrance?  
Reverront-ils jamais le beau ciel de France? " I, 1

Les éloges de Jeanne d'Arc qui sauve son pays, à l'inspiration du Ciel ont amené la réussite de la pièce d'Avrigny. Quand on la jette en prison elle dit noblement et fièrement:

" .....quoiqu'il arrive,  
 J'ai vengé mon pays, j'ai défendu mon roi.  
 Le bras des assassins peut disposer de moi!" III, 5

En 1820, dans une pièce inspirée par l'Angleterre, l'éloge de la France est fait par Marie Stuart:

" Portez mon coeur, auprès des miens en France,  
 Aimable et doux pays qui vit mes heureux jours." V, 4

Lemercier, écrivant Louis IX en Egypte, choisit un héros courageux, chrétien et très français que les assistants ont dû applaudir, lorsqu'il déclame de longues tirades sur la gloire et l'honneur des Français.

Il serait intéressant de savoir si le grand succès d'Attila de H. Bis dépend du sujet. On trouve presque les cris révolutionnaires dans la prophétie finale de Geneviève. Quel Français de 1822 n'applaudirait pas?

" La France survit seule à ce vaste naufrage;  
 Tout périt, elle reste, et grandit d'âge en âge.  
 De vingt peuples nouveaux les chefs religieux  
 Pour le Dieu de Clovis désertent les faux dieux;  
 L'esclavage est brisé: tous les peuples sont frères;  
 La défiance entre eux voit tomber ses barrières;  
 Il n'est plus d'étrangers; plus de sanglants exploits  
 Dieu condamne au sommeil l'ambition des rois.  
 Sur la raison humaine, enfin la paix se fonde,  
 Et du règne des lois naît le bonheur du monde." V, 8

Arnault admet dans la Préface la raison de son choix: "Tous ceux dont le coeur bat au nom de patrie comprendront le sentiment qui m'a entraîné vers Régulus." (1) Régulus s'adresse ainsi au peuple:

"Retrouvant des grands coeurs la sainte idolâtrie,  
 N'ayons qu'une pensée, un seul cri, la patrie!  
 Soit qu'elle nous commande ou la guerre ou la paix,  
 Sachons tout immoler à ses seuls intérêts." I, 6

---

(1) Préface de Régulus, page 80.

Il n'y a aucune action dans la pièce, il n'y a que des tirades extrêmement longues sur la liberté; on pourrait dire que la tragédie n'est pas une tragédie mais un discours sur la gloire de mourir pour la patrie. On n'est nullement surpris qu'une telle pièce n'ait pas duré. Nous pourrions citer des vers et des vers qui sont pleins d'emphase, non seulement dans Régulus, mais dans le Fiesque d'Ancelet où l'on crie de nouveau "A bas les tyrans!". Soumet se sert du même truc pour s'assurer d'un triomphe en 1825 quand sa Jeanne d'Arc s'écrie avec véhémence:

" Tout mon sang peut couler sous votre main cruelle;  
Ma vie est d'un instant, la France est immortelle. " I, 3

ou bien, plus loin:

" L'air de la servitude est mortel aux Français." IV, 3

Virginie, 1827, Olga, 1828, et Marino Faliéro, 1829 crient contre le tyran aussi bien que Laurent de Médecis, 1839 qui finit avec ces paroles du héros:

"Le rendez-vous, ici, dans la cité,  
Demain, avec le jour, au cri de liberté." III, 9

Et remarquons que ces pièces sont placées dans un pays autre que la France; la censure préférerait sans doute les tyrans et la servitude des autres pays! Jusqu'en 1843, bien des tirades sur la liberté, car il y en a une de soixante-deux vers prononcée par Brute dans le deuxième acte de Lucrece: pour aider sa patrie,

"Pour la régénérer et lui donner l'âme,  
De son orgueil éteint pour allumer la flamme,  
Pour qu'elle sente en soi florir sa puberté  
Il n'est qu'un moyen, - et c'est la liberté." II, 2

En somme, la tragédie n'est devenue évidemment que l'instrument de la politique. Le public est allé au théâtre applaudir ses théories,

ses partis, sa haine de la tyrannie, son amour de la liberté. La littérature qui descend à ce point n'a pas le droit de subsister. Elle doit refléter son époque, mais pas jusqu'à devenir oeuvre futile et banale. Voilà, sans doute, la raison pour laquelle nous ne parlons plus de la tragédie de 1820 à 1850, - sauf dans une thèse comme celle-ci.

. . . . .

L'étude de la tragédie biblique de 1789 à 1830 a déjà été faite, (1) et cette étude nous montre d'abord qu'on s'intéressait aux sujets religieux, et ensuite qu'on essayait de faire quelque chose de nouveau. Cependant toutes les tentatives ont échoué depuis les Fragments de Saül, 1818, de Lamartine, jusqu'au Moïse, 1828, de Chateaubriand. Mais disons en passant que c'est dans l'oeuvre des poètes qu'on trouve le souffle poétique qui manquait si lamentablement à la tragédie pseudo-classique. Saül, qui n'a pas été joué, avait de l'action, du pathétique, de la poésie. En parlant du Daniel dans la fosse aux lions de Leroy, voici ce que Kromsigt dit de Saül: "Après le vain effort de Lamartine qui aurait apporté à la tragédie mourante le lyrisme, le mouvement et la couleur romantiques, la tragédie biblique nous ramène en 1820 au "plat", au "vulgaire", au "routinier"." (2)

En 1822 Guiraud a écrit Les Machabées qui a déjà été prononcé "un des précurseurs du drame romantique". En faussant la Bible afin

---

(1) Kromsigt, Anna C. L. C., Le Théâtre biblique à la veille du romantisme.

(2) Ibid. Page 47.

de garder l'unité de temps, l'auteur nous montre des moments vraiment dramatiques, par exemple quand Ephraïm renverse les faux dieux devant l'autel ou à la fin quand Mizaël, le dernier des Machabées, préfère la mort à la gloire offerte par le roi. Salomé, la mère, est un personnage fort convaincant à travers la pièce; elle voit mourir tous ses fils qui se sacrifient pour la foi religieuse.

La même année Soumet a fait jouer Saül sans beaucoup de succès. La pièce est plutôt lyrique que dramatique. Plus loin dans cet essai nous parlerons de la poésie, des chœurs, de la scène d'amour, et du grotesque, ce dernier représenté par la Pythonisse d'Endor qui nous rappelle les sorcières dans Macbeth. Saül, en dépit de son insuccès, est un autre précurseur du drame romantique. Victor Hugo, en 1822, préfère Saül "à tout ce qui a paru sur notre scène depuis un demi-siècle" et il le nomme "sévère comme une pièce grecque et intéressant comme un drame germanique." (1) Sans doute que c'est la lutte perpétuelle, le conflit entre le bien et le mal, entre Dieu et Satan, qui intéressait Victor Hugo.

L'année 1825 a vu trois tragédies inspirées de la Bible, dont une a été assez bien reçue grâce encore aux continuelles apostrophes à la liberté et à la patrie. Celle-là, c'était Judith; les deux autres, L'Orphelin de Bethléem et la Clémence de David. Puis en 1828 Chateaubriand a fait un Moïse pâle et mélancolique, un René biblique, qui n'agit pas. Cette pièce a été jouée pour la première fois en 1834. Il serait

---

(1) Lettre citée par Pierre Lafond - le 17 février, 1822.

intéressant de citer ce que l'auteur dit lui-même dans sa Préface: Il espérait "quelque succès dans la pompe du spectacle de Moïse, la multitude des personnages, le contraste des chœurs, la manière dont ces chœurs (marquant le midi, le coucher du soleil, le minuit, le lever du soleil) se trouvent liés à l'action." (1) D'après cela on dirait que Chateaubriand se croyait en plein romantisme; mais il voulait faire de la poésie au lieu de ce que le public désirait, car nous voyons plus loin dans sa Préface ces remarques intéressantes: "Le public ne voulait plus que de violentes émotions, que des bouleversements d'unités, des changements de lieux, des entassements d'années, des surprises, des effets inattendus, des coups de théâtre et de poignard." (2) Dans la plupart des autres pièces que nous avons lues il y a, au moins, des références à la religion et à l'omniprésence de Dieu. Dans les Jeanne d'Arc, les Clovis, les Attila, les Louis IX, les personnages français expriment des idées pieuses destinées à faire applaudir les assistants. Dans Clovis (3) il y a une tirade de soixante-deux vers sur la religion des pays d'Europe. Voici des vers caractéristiques tirés du Louis IX d'Ancelet:

Marguerite: "Dieu puissant des chrétiens, nous abandonnez-vous?  
 Louis: Môme au fond des cachots Il veillera sur nous."  
 III, 9

Ainsi faut-il conclure que les héros des tragédies de cette époque sont des chrétiens et des libérateurs. Ces hommes sont presque

---

(1) Préface de Moïse dans les Oeuvres de Chateaubriand. p. xi et xii.  
 (2) Ibid. p. xiii et xiv.  
 (3) Lemercier: Clovis, II, 3.

toujours des Français, les tyrans étant étrangers, Le sujet favori, c'est un incident dans l'histoire de la France, plutôt qu'un événement grec, biblique, ou même étranger. Maintenant nous allons voir de quelle façon les dramaturges traitent ces sujets. Cela nous amène à une discussion de la couleur locale, du décor, de l'action, du mélodrame, et du ton dans les tragédies.

. . . . .

Chapitre III.Le Traitement du sujet.

On a très souvent dit que les théories de Victor Hugo exprimées dans sa Préface de Cromwell étaient déjà dans l'air. Quelques-unes mêmes remontent à Voltaire, mais la plupart se retrouvent ci et là dans les préfaces ou dans les pièces de 1819 à 1827. En lisant les pièces de Soumet, de Soulié, de Delavigne, de Jouy, d'Ancelet et de Liadières, nous avons essayé de noter les endroits où l'on se sert de la couleur locale, d'un décor romantique, du mélodrame à la Dumas. C'est ainsi qu'on prouvera que les pièces, quoique pseudo-classiques, monotones, oubliées de nos jours, annoncent à un degré assez important le drame romantique qui leur a succédé. Il est incontestable que ces tentatives, souvent un mélange de classicisme et de mélodrame, ont offert à Hugo et à Dumas, des idées dont ils ont pu profiter.

. . . . .

La Couleur locale.

Casimir Delavigne est un des premiers à s'occuper du décor. En louant les Vêpres Siciliennes de 1819 Monsieur Bert dit: "Ce qui a paru le plus digne d'être loué, c'est une propriété de langage exquise, c'est un choix d'expressions et de figures si bien assorti au sujet, aux moeurs du temps, au caractère des personnages, que le spectateur se trouve transporté au lieu et à l'époque où l'action se passe. Cette convenance de langage, que nos critiques modernes ont appelée couleur locale, est la seule vérité qu'il faille chercher dans les sujets de

tragédie empruntée à l'histoire; l'exactitude du fait est le mérite du narrateur: le poète ne raconte pas, il peint. Il lui est permis d'inventer des faits, de créer des personnages, pourvu qu'il soit fidèle dans l'expression de la nature et dans la peinture des moeurs de l'histoire."<sup>(1)</sup> Pourtant il n'y a rien de très tangible dans la pièce qui suggère la Sicile. Qu'on change les noms et le lieu, l'action pourrait se dérouler n'importe où; car Delavigne s'est intéressé surtout au conflit cornélien entre l'amour et le devoir. Cependant, en 1821, dans le Paria il a mieux réussi à créer une atmosphère, cette fois orientale. Il y a des détails concrets dont voici un exemple très simple:

"Sans répondre à ma voix, d'où vient que vous errez  
Sous ces palmiers épais à Brama consacrés? " T, 1

Et on s'imagine un spectacle pittoresque quand les brames, le peuple, les guerriers remplissent la scène; musique, chants, costumes.

Lemercier, dans la Préface de Frédégonde et Brunéhaut, se vante de la méthode par laquelle est reproduite une époque lointaine dans l'histoire de la France: "Heureux si la couleur et le dessin des tableaux que j'ai composés sur le grand gothique les placent en digne parallèle à côté des imitations du beau antique!" (2) Et il a assez bien réussi à donner une impression vivante des moeurs du sixième siècle, surtout au moyen du contraste entre les deux femmes Frédégonde et Brunéhaut, des monstres qui parlent et agissent violemment, "deux colosses de méchanceté" comme il les appelle.

(1) Notice sur les Vêpres Siciliennes par M. Bert dans les Oeuvres de Casimir Delavigne. p. 73-74.

(2) Lemercier, Préface de Frédégonde et Brunéhaut, p. 259.

Dans les tragédies situées en Angleterre ou en Espagne, les auteurs ont eu plus d'occasion de présenter des détails de mise en scène et de moeurs étrangères. Par exemple, dans Marie Stuart Lebrun donne à Leicester un discours dans lequel il décrit la cour d'Angleterre et le caractère de la reine Elizabeth. En 1825 Lebrun est probablement le premier à donner beaucoup de détails sur le décor comme nous en trouvons plus tard au commencement des différents actes de Hernani. Au commencement du premier acte du Cid d'Andalousie, voici les suggestions: "Le théâtre représente l'entrée de l'Alcazar: cour de marbre entourée de deux étages de galeries, rafraîchie de fontaines jaillissantes, couverte de tentes et d'étoffes précieuses. Les parois sont ornées de toutes parts de peintures à fresques et d'inscriptions arabes. On devine, à travers les toiles des tentes, un ciel chaud et éclatant." Et voici le décor poétique du deuxième acte: "Le château est au fond; sur le devant, un banc de marbre, près d'une fontaine, au milieu des jasmins et des orangers." Les premières paroles d'Estrelle qui se pare pour les noces semblent naturelles et nous donnent des détails: "Placez plus haut ces fleurs. Relevez ce voile." IV, 1.

La même année la Jeanne d'Arc de Soumet révèle une prédilection pour les détails historiques et cela va devenir un des procédés favoris de Victor Hugo. Au cours d'une conversation on mentionne Henri V, Sainte-Geneviève, et duGuesclin. Mais c'est Ancelot dans Olga qui a le mieux réussi à créer une atmosphère, cette fois de la Moscovie. Les chansons louent la Moscovie; l'auteur emploie avec joie des noms russes; même le vocabulaire (les boïards, les strélitz) aide à peindre un tableau

qui se ranime par l'action. Ancelot a même introduit une discussion sur la différence entre l'art, la culture et la civilisation de l'Italie et de la Moscovie.

A la suite de la visite des acteurs anglais avec les pièces de Shakespeare, Ancelot a sans doute choisi le sujet d'Elisabeth d'Angleterre, où il y a maintes allusions à l'histoire d'Angleterre, - à Henri VIII, à Shakespeare, à Jacques Stuart qui veut le trône, à la guerre en Irlande, aux succès de la flotte, et au développement des colonies. "Monsieur Ancelot sait de quoi et de qui il parle; il a consulté de bons mémoires." (1)

En 1830 Ancelot revient à la France; dans Le Roi fainéant, il essaie de donner un tableau vraisemblable de la Gaule antique. Chlodosinde parle et chante en nous offrant des renseignements sur ses aïeux, leurs guerres, les ambitions de Pépin, la victoire d'Ébroïn. Et il y a des détails sur les superstitions du moyen âge qui aident à donner de la couleur à la pièce. Ancelot dit lui-même: "aucun effort ne m'a coûté pour retracer... les moeurs, les usages, les croyances et les superstitions de ces temps reculés.....je n'avais rien négligé pour que le dialogue de celle-ci offrît plus de simplicité, pour que l'expression fût plus ferme et plus concise, pour que le langage fût dépouillé de cette phraséologie poétique si souvent et si amèrement reprochée à la tragédie classique." (2) Nous avons senti dans cette pièce qu'il y a quelque

(1) Duviquet: Examen critique d'Elisabeth d'Angleterre, p. 210.

(2) Oeuvres d'Ancelot: Avant-propos par l'auteur, p. 263.

chose de vrai et d'émouvant dans l'ensemble, et que la fin, avec la prière pour l'âme de Chlodosinde qui vient d'être brûlée comme sorcière, est convaincante:

"Maître des cieux et de la terre,  
Toi qui vois du même oeil et l'esclave et le roi,  
Mon Dieu! le coeur de l'homme est pour toi sans mystère,  
Parle, nous attendons avec un saint effroi." V, 5.

Nous pourrions donner beaucoup plus de détails sur d'autres pièces - détails sur la vie romaine dans Une Fête de Néron et Caligula, détails sur les moeurs du temps dans Une Famille au temps de Luther, Philippe III, Laurent de Médecis, et Jane Grey. Mentionnons seulement l'exemple le plus frappant de l'emploi de la couleur: Ivan de Russie de Charles Lafont (1841) est intéressant à cause des détails sur l'histoire russe, le pouvoir du peuple,- et il y a une scène dans un décor byronique - une vieille tour près d'un lac.

C'est l'influence des écrivains de cette époque qui force Ponsard à parler de choses "vulgaires" dans sa Lucrece si classique. Racine et Corneille n'auraient jamais donné à une héroïne une conversation sur l'huile, la laine, et le vin comme nous en trouvons dans le premier acte de Lucrece.

En traçant la couleur locale à travers ces années il est évident qu'on l'employait souvent et de plus en plus; c'est un procédé que Victor Hugo trouvait souhaitable. Comme il adorait tout détail, ce n'est pas étonnant qu'il a développé cet élément dans ses drames.

.....

De la Pitié

L'épouvante et la pitié se trouvent dans une tragédie comme Phèdre, mais les imitateurs de Racine et de Corneille n'ont cherché que des sujets horribles et, de temps en temps, ils se souviennent qu'on doit se plaindre du héros, ou surtout de l'héroïne. C'est alors qu'ils ont introduit une sorte de pitié qui ressemble plutôt à de la sentimentalité. Cette émotion est à son comble entre 1820 et 1830 et représente une des faiblesses de la poésie et du théâtre de l'époque romantique.

Une bonne tragédie doit nous montrer la vie telle qu'elle est, sérieuse et réelle. Le héros doit être un homme qui n'est pas parfait, torturé par les réalités de la vie. Par exemple, Macheth, qui est noble et courageux, souffre de sa propre ambition. Il devient criminel; il se rend compte de l'inutilité de son existence; et le public en éprouve de la sympathie avec cet homme. C'est cette émotion dramatique qui met la pièce shakespearienne à un niveau si élevé.

Cette pitié inspirée par la muse tragique n'est pas la pitié pour le pauvre, le timide, le faible dans l'humanité. La tragédie, sauf les œuvres très modernes, s'occupe d'un roi, d'un haut personnage qui est digne, qui nous impressionne de sa majesté. Monsieur Allardyce Nicholl dit que c'est ce sentiment de terreur mêlée de noble grandeur qui caractérise la vraie tragédie. Il explique qu'il y a toujours quelque chose de sévère, de royal, et de digne dans la plus pure tragédie. On en doute quand il s'agit des pièces modernes d'Ibsen, des Russes, et des réalistes contemporains.

Nous parlerons plus tard des personnages nobles des pièces de 1819 à 1843. Pour le moment, cherchons dans les tragédies entre ces dates des exemples de passages ou de scènes dans lesquels l'auteur fait appel à la pitié de l'auditoire.

En 1819 d'Avrigny fait jouer une pièce attendrissante, sur Jeanne d'Arc qui se sacrifie pour sa patrie. En 1820 nous écoutons les adieux déchirants de Marie Stuart. Puis dans Les Machabées nous sentons de la pitié pour la mère et le dernier des fils destinés à mourir. Dans la Jane Shore de 1824, le sentiment qui plane sur toute la pièce est la pitié pour Jane, abandonnée et torturée. Comme dit Allardyce Nicholl de la Jane Shore de Rowe, ces tragédies sont pathétiques et touchantes mais nullement tragiques. Notons que dans les pièces en question, ce sont les femmes qui sont les personnages importants. Elles veulent faire couler des larmes. Mais les grandes tragédies ne font pas cet effet. Qui pleurera à la fin d'Oreste, de Macbeth, de Hamlet?

Dans la préface de Frédégonde et Brunéhaut, Lemercier exprime une doctrine de l'époque: "De toutes mes pièces théâtrales, Frédégonde et Brunéhaut, est, avec celle que j'ai composée sur Clovis, la plus grave, la plus régulièrement simple, et la plus animée par la terreur et par la pitié. Ces deux tragédies finissent par le triomphe du crime..... Ce n'est pas tout d'exciter des frémissements; on veut des pleurs, et les larmes ne coulent que pour les passions excusables et pour la vertu qu'on immole." (1) Qu'il est loin de comprendre Aristote! C'est un autre exemple de

---

(1) Lemercier, Préface de Frédégonde et Brunéhaut, p. 248-250.

l'éloignement qui se produit chez Sénèque, Corneille et ses imitateurs, Voltaire, etc. Les Français se sont entourés de règles de plus en plus sévères, que les Anglais ont presque évitées, et voici qu'en 1821, Lemer cier se vante d'avoir obéi à la théorie de la terreur et de la pitié. C'est plutôt de la répugnance que nous ressentons envers Frédégonde. Nous n'avons aucune pitié pour le vice de Frédégonde, ni pour l'inconstance de Brunéhaut, ni pour la faiblesse et l'inactivité de Mérovée.

La Jeanne d'Arc d'Alexandre Soumet, en 1825, inspire la pitié, mais cette fois il faut admettre que, même si ce n'est pas la pitié d'Aristote, c'est une émotion qui réussit sur la scène. L'auteur a introduit habilement le père et les deux soeurs de Jeanne, dont l'affection souffre profondément, et leur inquiétude est causée par le duel qui sauvera ou perdra Jeanne. Sa soeur Marguerite, dans une attente anxieuse, dit:

"Le jugement de Dieu doit sauver l'innocence;  
Ne l'abandonne pas dans ce terrible instant;  
Tout le hameau la pleure, et sa mère l'attend."  
V, 1

Nous assistons plus tard aux adieux touchants de Jeanne à sa famille. Le vieux père s'évanouit. Jeanne, toujours fière et pleine de dignité, monte sur le bûcher en apportant sa bannière. Au moins nous sommes témoins d'un traitement plus habile d'une émotion naturelle.

C'est une sentimentalité romantique qui a choisi comme sujet Les Enfants d'Edouard en 1833. Delavigne le traite d'une manière mélodramatique et il nous force à plaindre les pauvres petits princes, la mère, et le sort de l'Angleterre. Mais est-ce un vrai sujet de tragédie?

Philippe III offre une scène attendrissante et romantique où la reine dit adieu à son fils Louis:

La reine: "Je ne me croyais pas si faible que je suis.  
Viens, mon enfant! j'ai froid. - N'entend-on pas des cris,  
Hélène?  
Hélène: Le vent souffle, il fait un grand orage.  
La reine: Pauvre enfant! je te lègue un bien triste héritage."  
V, 2

Et dans la même année,- n'oublions pas que nous sommes à huit ans de Hernani, - il y a dans Maria Padilla, un vrai sentiment de pitié mêlé au langage poétique. En nous présentant l'honneur castillan, l'auteur nous peint un vieil Espagnol, qui se lamente du déshonneur de sa fille.

Il parle:

"Il me semblait la voir, je l'entendais encore!  
Ainsi que l'alouette, au lever de l'aurore,  
Elle chantait, à rendre un séraphin jaloux,  
Les vifs et gais refrains du pêcheur andaloux.  
Oh! c'est que dans sa bouche à mon âme attendrie  
Ils paraissaient si doux, ces chants de la patrie."  
IV, 8

On le plaint quand il ne peut même pas reconnaître sa fille, tant il est obsédé de sa disgrâce. Et on plaint Maria, qui meurt innocente après avoir beaucoup souffert.

"Mourir avant vingt ans! .. Et mourir criminelle!  
Tu l'as voulu, mon Dieu!.. Ta sagesse éternelle  
Pense au dernier insecte, au brin d'herbe des champs;  
Et tu livres le faible au pouvoir des méchants!  
Et l'honneur, tendre fleur qu'un léger souffle efface,  
Disparaît sous le pied qui le foule et qui passe!  
Dieu puissant, devant toi, l'homme, oeuvre de tes mains,  
Est-il moins que l'insecte et l'herbe des chemins?  
Par quels cris de douleur faut-il qu'il t'avertisse?  
Lève-toi donc, regarde, écoute, et fais justice!"  
V, 6

D'après notre lecture des tragédies pseudo-classiques, nous constatons que c'est surtout grâce aux femmes que le pathétique y entre. Mais si la tragédie doit inspirer la terreur et la pitié, il arrive que la terreur est devenue mélodramatique et la pitié est devenue sentimentale.

Selon la définition des Grecs, en ce qui concerne la pitié et la terreur, il n'y aurait donc eu aucune vraie tragédie en France au dix-neuvième siècle.

. . . . .

### Le Mélodramatique

L'élément mélodramatique a une place dans la tragédie d'avant Hugo. Nous nous attendons à le voir apparaître graduellement...il éclate dans le drame (1) d'Alexandre Dumas, et continue à triompher dans les drames et les tragédies de 1830 à 1840. Et ceci grâce à l'influence de la popularité du mélodrame dans les théâtres des Boulevards.

Cependant il ne faut pas penser que ces procédés s'introduisent pendant le dix-neuvième siècle. Il y avait des personnages déguisés dans les pièces grecques. Il y avait l'horreur d'un Oreste aveuglé et fou. En France, Corneille et Racine avec leurs pièces de crise, étudiaient les caractères, les passions, et presque rien n'arrivait dans le domaine physique. L'action relève tout entière de la psychologie des personnages. Voltaire, cependant, s'est largement servi de déguisements, de reconnaissances, de surprises, d'actions violentes, de portes secrètes, de tous les trucs du mélodrame. Alors, disons que le goût du mélodrame était déjà exploité avant 1820. Il se voit dans plusieurs des pièces que nous avons lues.

La reine Isabelle de Bavière dans Jean sans Peur est un vrai démon, un personnage de mélodrame. Et la situation, le roi fou, et tous

---

(1) Voir la scène d'Henri III et sa cour, où la duchesse barre la porte avec son bras. . . .

les complots de la cour, ajoutent à l'intrigue invraisemblable et terrifiante. Le meurtre d'Orléans et la description de l'état d'âme du duc de Bourbon, même le langage appartiennent au genre populaire.

Quelle est l'intrigue du Maire du Palais? Ebroïn a fait disparaître Thierry et a couronné Clovis III. Mais Thierry n'est pas mort; il est emprisonné depuis deux ans. Il reparaitra et le maire se vengera sur Clovis. Clovis est égaré de rage quand il se rend compte de la situation. Thierry revient; sa fille est mariée à Clovis. Les trois sont perdus par les ruses de ce vil Ebroïn. Voilà une intrigue invraisemblable qui permet les déguisements, les surprises, et les horreurs, si indispensables au mélodrame.

Ce sujet nous amène naturellement à la question de la violence physique. En France on évitait de représenter la mort sur la scène. En Angleterre les pièces, même celles de Shakespeare, montrent la torture, le sang, et la souffrance. Il est vrai que ces scènes ont dû être risibles dans maintes représentations, mais l'Anglais préfère voir plutôt que d'entendre. Le Français se contente d'un long récit détaillé d'un combat, d'un meurtre, ou d'une mutilation.

Cependant il faut se souvenir que cette attitude existait simplement parmi les habitués de la Comédie Française et de l'Odéon, les quelques lettrés, et ceux qui se piquaient de connaissances littéraires. Comme quelqu'un a dit des pièces néo-classiques représentées à ces théâtres, "il fallait s'ennuyer quelque part". La plupart des gens allaient voir des mélodrames qui étaient, censément, beaucoup plus divertissants que les tragédies monotones et uniformes. En louant le talent de Talma,

on a dit que personne ne serait allé au théâtre si cet acteur n'avait pas joué les rôles importants. On demandait, au lieu de "qu'est-ce qu'on joue?", "qui joue?"

C'est sans doute à cause du goût public pour le mélodrame, que nous remarquons de plus en plus de violence dans la tragédie. Les pièces de 1819, 1820, 1821, 1822 ne nous montrent pas de meurtres sur la scène. Les morts de Jeanne d'Arc, de Clodoric (dans le Clovis de Lemercier), de Sygarius (dans le Clovis de Viennet), de Conradin, sont décrites dans des récits longs et quelquefois plus ou moins horribles. Puis, coup d'audace souvent employé, on faisait apparaître la personne qui va bientôt mourir. C'est Oreste qui hurle; c'est Frédéric qui meurt en maudissant Charles et les Français et en prédisant "un instant fatal" à la France; c'est Mérovée qui dénonce Frédégonde en passant en revue les crimes de cette reine; c'est Jean de Bourgogne qui dénonce la cruauté de la reine Isabelle.

Mais en 1824 nous notons pour la première fois une scène de violence. Fiesque, en essayant d'obtenir la liberté pour Gênes, est assassiné. Et Arnault a peut-être tenté cette audace à l'imitation de Schiller.

Guiraud, dans sa Virginie de 1827, laisse Virginus enfoncer un poignard dans le sein de sa fille, Virginie, afin de la sauver des mains du tyran, Appius.

Dans Une Fête de Néron, Anicétus poignarde Agrippine dans la coulisse quand elle essaie de fuir. Cependant la fin est assez mélodramatique; elle revient mourir au pied de la statue de Néron, son fils.

C'est encore pour satisfaire au goût public, en 1830 dans Le Roi fainéant, qu'on condamne Chlodosinde à être brûlée comme sorcière. On la soumet à l'épreuve du feu, devant les yeux de l'auditoire.

Après quelques années de silence, les écrivains de tragédie reparaisent en 1838. Les pièces sont alors brutales à l'excès; il y a des morts violentes sur la scène dans Philippe III, Maria Padilla, et Françoise de Rimini. Mais nous ne nous étonnons plus, après 1830, de tout cela. Et nous ne sommes pas surpris, en 1843, de voir que Ponsard, pensant écrire une tragédie très classique, laisse son héroïne se tuer sur la scène.

En somme, avant Dumas, nous avons vu que le mélodrame influençait la tragédie de plus en plus, et que, après 1829, les déguisements, les poisons, les assassinats, les suicides sont représentés aux yeux du public.

. . . . .

### Le Bien et le mal

D'une façon générale on pourrait dire que la tragédie grecque est un conflit entre l'homme et les dieux, ou entre l'homme et la destinée. La tragédie pure de Corneille et Racine est un conflit intérieur, entre des passions comme l'amour et le devoir. La tragédie shakespearienne est plutôt une lutte entre deux forces, entre le bien et le mal. C'est le côté philosophique et moral de ce théâtre qui a intéressé Voltaire.

A la suite de Voltaire cette conception de la tragédie a retrouvé expression au drame. Il s'y trouve ce conflit éternel entre

le bien et le mal. Quelquefois, contrairement à la notion de tragédie, le mal triomphe. Le dénouement des grandes tragédies comme Jules César, Macbeth, et Hamlet, hautement moral fait défaut. Cette sorte de contraste devient très dramatique; Shakespeare a su le manier mieux que n'importe qui. On est content de voir le bien triompher, presque fatalement; c'est Macduff qui tue Macbeth, et c'est Octave qui cause la perte de Brutus et de Cassius. Quelqu'un qui veut se venger d'un traître; et qui représente le bien, réussit à triompher sur le mal. De là viennent les oppositions de caractères de Shakespeare. D'autres ont essayé le même procédé. Victor Hugo l'a exagéré à outrance. Sa folie des contrastes le rend presque ridicule et souvent invraisemblable.

Parmi les pièces que nous avons étudiées, prenons d'abord les tragédies bibliques. Comme nous l'espérons, il y a une fin tragique suivie par un espoir que tout ira mieux. Salomé (1) et ses fils meurent pour leur foi, et le tyran, Antiochus triomphe, mais déjà il commence à craindre les malédictions de ses victimes et la main de Dieu.

Le sujet de Saül c'est en réalité le conflit entre le vice et la vertu dans le caractère de Saül. Le vice est personnifié par la sorcière qui amène la mort de Jonathas. Saül se sent battu par la Pythonisse, par le destin, et il se tue en donnant sa couronne à David qui représente la vertu.

Il y a un mélange de bien et de mal dans le caractère assez complexe et bien développé de Fiesque, qui, en essayant de libérer sa patrie, s'adonne à une vie de crimes et de débauches. Il meurt, vaincu,

---

(1) Guiraud, Les Machabées, V, 5.

et le nouveau doge continuera sa tyrannie.

Dans plusieurs pièces le mal est représenté par un tyran, type souvent traité par les dramaturges de 1820 à 1830, qui est puni comme il le mérite. Ces pièces, telles que Sylla et Attila, sont à peine de vraies tragédies. Elles finissent par n'avoir presque rien de tragique. Leur succès est sans doute dû à des raisons politiques.

Dans les pièces où les femmes dominent, le sujet est souvent le martyre de l'innocence. Comme nous l'avons déjà dit, c'est plutôt une sorte de pathétique sentimental et mélodramatique qui prend la place du tragique. Il apparaît que cette émotion plaisait au public de 1820 à 1840, car il y a les deux Jeanne d'Arc, Jane Shore, Virginie, Roméo et Juliette, Olga, Les Enfants d'Edouard, Maria Padilla, et enfin Lucrèce.

Si le bien triomphe, comme par exemple dans Louis IX, Philippe III, et Laurent de Médecis, il y a même plus qu'ailleurs une leçon morale. En général la tragédie du dix-huitième siècle en France aussi bien qu'en Angleterre, devait instruire. En partie, elle reflète la perspective du siècle des lumières, et en particulier celles des tragédies philosophiques de Voltaire.

Il peut y avoir un but moral même si le vice semble triompher; c'est surtout vers 1824 à 1829 que le dénouement sanglant résulte de la popularité du mélodrame. La peinture du terrible peut enseigner. Lemer cier se vante du dénouement de sa Frédégonde et Brunéhaut. Par le contraste de ces deux reines, et l'évêque et l'innocent Mérovée il croit avoir tiré la moralité de l'action. (1) Mais il est en train d'excuser son audace.

---

(1) Lemer cier, Préface de Frédégonde et Brunéhaut, p. 248-249.

De même le mal est vainqueur d'une façon brutale dans Le Maire du Palais. Le maire par ses ruses cause la perte de deux hommes faibles qui sont les victimes des circonstances, de l'ambition, et des complots du traître. Ce dernier réussit par ses paroles:

"La soif de régner me dévore;  
L'objet de tous mes vœux, le trône est devant moi...  
Je le touche...un seul pas...un seul...et je suis roi!"

V, 3

Olga se termine malheureusement quand l'héroïne et Obolenski sont condamnés à la mort par la jalouse reine Hélène et son favori du moment, Boscaris. Et Une Fête de Néron de Soumet et Belmontet nous montre trois monstres, Néron, Poppée, et Agrippine dont la dernière seulement reçoit le châtement qu'elle mérite. Les deux autres, vont-ils triompher? La pièce est à peine une tragédie; c'est plutôt un tableau des horreurs et des débauches de cet empereur insensé. L'élément de la pitié n'y existe pas. Il n'y a aucun représentant du Bien dans la pièce.

Les malheurs d'Oreste, du Paria, de Moïse annoncent Hernani, René, et les héros destinés à souffrir. Et ces hommes meurent en dépit de leur noblesse, à cause de leur mollesse. Le public de nos jours éprouve peu de sympathie pour ces génies méconnus, ces faibles qui laissent le mal triompher du bien.

Il nous est difficile de généraliser à ce propos; ce conflit dans les tragédies néo-classiques a constitué quelquefois le sujet de l'intrigue, quelquefois son côté politique ou moral a formé la base des caractères. Sous une forme quelconque cette grande lutte doit être au fond de n'importe quelle tragédie, car la tragédie dépeint la vie, et la vie est un conflit éternel entre le bien et le mal.

### Le Rôle du peuple

Pendant la période qui précède l'éclosion du romantisme, la littérature manifeste un intérêt croissant aux classes inférieures de la société. Cet intérêt se montre en Angleterre dans la poésie de Robert Burns, de Wordsworth, puis plus tard dans les romans de Charles Dickens. En France Rousseau, avant les révolutionnaires ~~ont~~<sup>a</sup> épousé la cause du peuple. Il semble pourtant qu'il n'y ait presque jamais eu la peinture de la société en France comme Shakespeare l'a décrite. Lui, il a présenté tous les rangs, et la raison en est demandée par son public.

Mais le théâtre français ne s'est jamais occupé que des grands. Le héros est toujours roi, empereur, ou noble chez Racine et Corneille. On en trouve l'explication chez Aristote, qui a dit que le héros doit être de caractère noble. Aristote évidemment pensait à l'âme plutôt qu'au rang du personnage. Mais les classiques se sont bornés aux aristocrates.

L'attitude des Français a dû changer entre 1819 et 1830. Le rôle du peuple devient de plus en plus important. D'abord il n'ose pas entrer en scène. S'il entre, ou bien il reste silencieux ou c'est pour crier "Vive le roi!" Quelquefois l'auteur se sert du peuple comme une sorte de chœur grec qui émet une opinion.

Dans la Jeanne d'Arc de 1819 le peuple ne fait pas son entrée, mais on en parle. Jeanne décrit ainsi les Français:

"Un peuple par l'honneur en tout tems gouverné,  
Un peuple généreux dont le noble courage  
Tant de fois a brisé le joug de l'esclavage."

et vers la fin on annonce que le peuple s'émeut. Cela semble dire qu'on se rendait compte de l'opinion publique, pas en 1431, mais en 1819. La tragédie semble donc s'adresser à la classe bourgeoise.

En 1821, dans la préface de Sylla, de Jouy s'excuse ou s'explique. "J'ai fait du peuple un personnage dans le dernier acte de ma tragédie, et j'ai même osé lui faire prononcer quelques-uns de ces mots qui, dans tous les pays du monde, s'échappent simultanément à la foule." (1) Et cette innovation audacieuse est bien faible: voici tout ce que le peuple dit:

"Le voilà! le voilà!" V, 4

Dans Jean sans Peur on parle du peuple; dans Les Machabées on discute le pouvoir et les droits du peuple, mais on ne voit pas sur la scène de représentant de la basse classe. Arnault, dans Régulus, donne un rôle au peuple qui s'écrie "Qu'il vive" (III, 1) au moment où il veut que Régulus décide de ne pas se sacrifier à sa patrie. Et dans la même année, 1822, cette autre pièce religieuse, Saül, contient un chœur de peuple qui se lamente, se réjouit, ou se demande ce qui se passe.

Deux années plus tard dans Fiesque, le peuple parle au duc; il vient raconter ses douleurs par la bouche d'un des Génois. Le peuple dans la Jeanne d'Arc de 1825 parle pour réclamer la mort de la jeune guerrière: "Qu'elle meure!" (V, 1), et nous avons déjà remarqué les personnages paysans du père et des soeurs de Jeanne. La pitié pour les humbles se donne ainsi expression. Dans Le Cid d'Andalousie il y a

---

(1) de Jouy, Préface de Sylla, page 326.

un rôle silencieux et peu important donné au peuple. Alors, jusqu'ici il ne dit que deux ou trois mots dans une tragédie; cependant la sympathie envers les plus humbles, et l'intérêt dans le pouvoir et le sort des gens se manifestent.

En 1827 ce peuple prend un rôle considérable dans Virginie. Il parle, il aide les femmes et renvoie Marcus. La haine des tyrans est exprimée. A la fin Icilius lui dit de chercher vengeance; on est certain que le peuple agira et demandera justice.

Au quatrième acte d'Une Fête de Néron, la foule montre ses sympathies pour ou contre Néron, mais encore une fois il occupe un rôle peu important. Dans Le Roi fainéant, les deux peuples, les Gaulois et les Germains parlent au banquet: les Gaulois applaudissent Childebert et les Germains acclament Pépin.

A partir de 1830, on n'est plus surpris de constater un esprit démocratique. La révolution littéraire correspond à la révolution politique. Dans son Louis XI, Delavigne introduit des paysans; le premier à parler est Richard, le pâtre. Et plus loin, Marthe, une paysanne, parle au roi faible et pâle, en lui décrivant sa vie et pourquoi elle est heureuse.

. . . . .

### Situations cornéliennes

Nous avons déjà dit quelque chose sur les situations dans les tragédies néo-classiques. Souvent l'auteur, absorbé par ses croyances politiques, son désir de plaire, par le soin des traditions théâtrales

de son temps, ne s'est pas beaucoup préoccupé de l'action dramatique ni de la vraisemblance des situations.

Cependant il serait peut-être intéressant de chercher parmi les pièces lues, celles qui imitent le procédé cornélien. Il consiste, comme on sait, à l'idée de mettre en scène des personnes qui se trouvent dans une situation presque inextricable, d'où elles se rendent compte, pour leur grand malheur, qu'il n'y a pas d'issue. L'impossibilité d'arriver à une décision résulte chez Corneille dans le conflit de passions violentes, - comme dans Le Cid, c'est une lutte entre le devoir et l'amour. Ce même problème est la base de la meilleure tragédie de Voltaire. Zaire aime Orosmane, mais elle est très consciente de son devoir envers sa patrie et sa religion. Son monologue est très cornélien:

"Hélas, suis-je en effet Française ou musulmane?  
Fille de Lusignan, ou femme d'Orosmane  
Suis-je amante ou chrétienne? O serments que j'ai faits!  
Mon père, mon pays, vous serez satisfaits!"

III, 5

Amélie dans Les Vêpres Siciliennes se trouve placée également dans une situation où elle doit choisir entre l'amour et le devoir. Syagrius dans le Clovis de Viennet hésite entre son amour pour Eudomire, la soeur de Clovis, et son amour pour ses soldats qui viennent le délivrer, - amour qui attire sur lui la haine mortelle de Clovis et des soldats romains.

Dans l'autre Clovis, de Népumocène Lemercier, c'est Clodoric qui balance entre son amour pour Edeline. Sachant cela, Aurélie essaie de lui persuader de tuer son père.

Aurélié: "Décidez en un mot, sur le choix qui vous presse,  
Ne perdez point vos droits, le trône, une maîtresse,  
Pour un prince ennemi (son père)....."

III, 3

Et plus loin il parle de son problème:

"Amant ou fils cruel, maître enfin d'un mystère  
Qui perd ce que j'adore-ou ce que je révère,  
Te la sacrifier, et peut-être sans fruit!"

III, 6

Le père Sigebert se tue; on annonce que c'est Clodoric qui l'a fait, alors Edeline le proclame barbare, lâche, "un tigre dégouttant du sang le plus sacré", un monstre, un horrible assassin, un vil meurtrier (V, 4). Au moment où Clodoric est tué, on annonce le suicide de Sigebert. Edeline se tue. Voilà la situation cornélienne, portée à l'excès, au point où la situation ne semble ni humaine ni réelle. Et cela est écrit dans un style si monotone qu'on n'est pas surpris de lire les critiques sévères dirigées contre la tragédie mourante.

Au quatrième acte de Sylla il y a, dans l'âme de Faustus, un vrai conflit. Il est ami de Claudius qui vient d'être proscrit et pour qui il a plaidé en vain auprès de son père, le tyran Sylla. Puis Sylla lui-même est en proie à des soucis; voir le monologue du quatrième acte:

"La nuit, pas de sommeil!..le jour, point de repos!..  
L'esprit toujours porté vers des pensées funèbres,  
Comme un timide enfant avoir peur des ténèbres.

.....:

Je suis père, dis-tu?...Non; je suis dictateur.  
Dictateur! Quoi! toujours marcher de crime en crime!"

IV, 8

Dans Le Maire du Palais, où les quatre personnages sont assez faiblement dessinés, c'est Bathilde, fille de Thierry et épouse de Clovis,

qui ne peut pas décider entre l'amour filial et l'amour conjugal. Mais il n'en résulte pas une situation très dramatique à cause du manque de vraisemblance, qualité si souvent absente dans les pièces de cette époque.

De beaucoup plus de valeur est Le Cid d'Andalousie, de Pierre Lebrun. Le motif de l'honneur castillan fait pressentir le sujet que Victor Hugo va traiter dans Hernani; Lebrun s'en sert d'une manière plus classique et même antique, car à la fin on semble prévoir la force du destin. Le roi laisse à Estrelle le malheureux privilège de décider le sort de son amant qui est l'assassin de son frère à elle. Estrelle s'écrie:

"J'ai perdu frère, époux, famille; seule au monde,  
Seule avec ma douleur incurable et profonde,  
Seule avec le devoir qu'impose un noble nom,  
Et le soin de venger l'honneur de ma maison."

V, 6

Voilà le conflit favorisé des dramaturges de "passion", le conflit entre l'amour et l'honneur.

La situation d'Olga a aussi quelque chose de nouveau et de dramatique. L'histoire est basée sur l'amour de la jeune Olga pour Obolenski qui est aimé aussi de la fière Hélène, son aînée. La jalousie et la cruauté d'Hélène amènent la fin tragique. Dès le commencement de l'intrigue c'est le héros lui-même qui décrit la situation:

Obolenski, seul: "Non! il faut obéir! il le faut!..quel voyage!  
Je croyais en partant avoir plus de courage!  
Hélène a commandé, j'ai promis! Je l'aimais!  
Je dois aimer encor! Puis-je oublier jamais  
Ses droits à ma tendresse, à ma reconnaissance!  
.....  
....."



jalousie envers la duchesse de Nottingham qui est aimée secrètement d'Essex. La reine l'aime, mais elle le soupçonne d'un autre amour. Elle découvre qu'il aime la duchesse; en dépit de son amour, et à cause de sa jalousie, elle décide la mort d'Essex. Ses hésitations sont bien décrites dans un monologue du cinquième acte:

"Je tremble! A quels tourments l'ingrât livre mon âme!  
 Je veux être une reine, et ne suis qu'une femme!  
 Je balance, j'attends...Personne ne viendra?  
 Il méprise mes dons, il me hait...il mourra!..  
 Mais que dis-je? Sans doute à son heure suprême,  
 Sa dernière pensée est à celle qu'il aime;  
 Il l'appelle....Et pour moi pas un seul souvenir!  
 Rien, rien que le mépris..Il est temps de punir!  
 Allez, Raleigh, allez; que l'arrêt s'accomplisse:  
 Pour la dernière fois j'ordonne son supplice!"

V, 2

C'est toujours un des sujets favoris des classiques,- la situation est toujours cornélienne, mais les détails historiques et le développement si marqué dans le caractère d'Elisabeth rendent la pièce beaucoup moins terne que les Clovis et les Sylla du début de cette décade.

Chapitre IV.Les Caractères

Ce ne sera pas le but de ce chapitre d'étudier les différents personnages créés par les multiples auteurs de tragédies pseudo-classiques, mais plutôt de chercher parmi quelques types, des théories générales de caractérisation et d'arriver à des conclusions.

Il semble évident que les auteurs ne se soient pas intéressés tout d'abord à leur héros. On parlait plus de sujet et de style, selon les critiques dans les journaux de l'époque. Forcément, le héros était un personnage historique, dépeint d'une manière plus ou moins vraisemblable, mais sans complexité et sans grand intérêt humain.

On suivait d'assez près la convention du théâtre français classique selon laquelle la scène ne doit pas être encombrée de personnages. Il est intéressant de constater que le nombre en augmente considérablement entre 1820 et 1830. Au lieu des trois, quatre ou cinq dans les Clovis, Jeanne d'Arc, Oreste, nous en trouvons plusieurs dans Jane Shore, Christine à Fontainebleau, Une Fête de Néron, et toute une série dans Le Cid d'Andalousie. Le héros devait être de naissance noble. Chez Racine et Corneille il en était ainsi; leurs imitateurs ont cherché leurs héros parmi les empereurs, les rois, et les nobles. Cette situation change entre 1820 et 1830, d'abord parce que les rois et les empereurs n'étaient pas en si grand honneur pendant ces années, et parce que, parmi les jeunes écrivains pré-romantiques on voit croître l'intérêt dans les autres humains, surtout dans les René, les Pariaş, les Hernani de la société.

. . . . .

Une étude profitable serait celle de l'évolution du caractère d'Oreste qui a donné éventuellement Hernani. Ce personnage d'antiquité, soumis à des épreuves terribles, à des expériences sanglantes et sur-humaines, destiné à être poursuivi par les Euménides, n'est pas très éloigné du héros romantique qui se croit persécuté par l'humanité, torturé par toutes sortes d'injustices et de misères. Tous deux sentent la fatalité qui pèse sur eux. Mais le héros romantique appartient à son temps, il représente l'esprit de révolte contre le pouvoir, le gouvernement, et la société.

Déjà, en 1819, dans Les Vêpres Siciliennes, le héros décèle des traces de mélancolie. ~~qui souffre~~ Procida dit:

"Oui, c'est avec transport que j'aime la patrie;  
 Mais d'un amour jaloux j'ai toute la furie:  
 Je l'aime et la veux libre; et pour sa liberté,  
 En un jour, biens, amis, parents, j'ai tout quitté.  
 Longtemps j'ai parcouru nos déplorables villes;  
 Honteux et frémissant j'ai vu nos champs fertiles  
 Aux prêteurs étrangers prodiguant leurs trésors,  
 Se couronner pour eux du fruit de nos efforts.  
 Quels tourments j'ai soufferts pendant ces longs voyages  
 Combien j'ai dévoré de mépris et d'outrages!"

I, 1.

Mais à la fin, les suicides de Montfort et de Lorédan, fils de Procida, et l'agonie de Procida appartiennent plutôt à la tragédie ancienne imprégnée de cette émotion politique; car tous les trois se dévouent pour leur pays. Voici les dernières paroles de Procida et de la pièce:

"O mon pays!  
 Je t'ai rendu l'honneur, mais j'ai perdu mon fils;  
 Pardonne-moi ces pleurs qu'à peine je dévore.  
 (Il se tourne vers les conjurés)  
 Soyez prêts à combattre au retour de l'aurore".

V, 5

Evidemment ce n'est plus le héros romantique qui s'annonçait au premier acte.

Dans Conradin et Frédéric de Liadières, Frédéric, cousin de Conradin, aime Constance, fille de Charles qui a usurpé le trône de Conradin qu'on croyait mort. Dans un monologue racinien il révèle ses difficultés. Puis Constance vient chercher une explication du mystère qui le trouble. Il répond:

"Un noir pressentiment me poursuit malgré moi....  
 .....  
 ..... Sais-tu bien qui je suis?  
 Sais-tu que du destin victime infortunée;  
 Par lui, dès le berceau, ma vie est condamnée!  
 Que cet hymen funeste attirerait sur toi  
 Le fardeau des malheurs qui n'accablent que moi?  
 Déjà ma raison fuit, j'ai peine à me connaître."  
 II, 6

Sauf pour deux ou trois phrases, on dirait un Hernani qui parle, qui explique à Doña Sol sa vie de bandit, et qui s'écrie:

"Mais je me sens poussé  
 D'un souffle impétueux, d'un destin insensé."  
Hernani, III, 4.

Le jeune Mérovée, timide et inactif, forme un contraste avec les reines féroces, Frédégonde et Brunéhaut; on pourrait le comparer, tant il est subjugué par l'amour, aux héros de Chateaubriand, de Musset, et de Victor Hugo:

"Sans trésors, sans sujets, sans trône, sans empire,  
 Pour veiller à son sort près d'elle je respire:  
 Mon ardeur n'a besoin que de l'idolâtrer.  
 Du plaisir de sa vue heureux de m'enivrer,  
 La suivre est de mon coeur l'ambition suprême;  
 Et c'est dans cette reine elle seule que j'aime."  
 II, 3

Encore une fois, c'est chez Casimir Delavigne que se révèle le type romantique; et cette fois ce n'en est pas une esquisse, car, c'est un vrai romantique. Dans Le Paria, Idamore est aussi tragique, pâle, et maudit que Hernani lui-même. Tout un passage sur les parias

finit ainsi: c'est Idamore qui parle:

"Je suis un fugitif, un profane, un maudit...  
Je suis un Paria...."

I, 1

Et la belle Néala, fille d'un brame, tombe amoureuse de ce misérable.

Quand il est question de sa naissance, elle répond, à la manière de Doña

Sol:

"Qui que tu sois, mon coeur est à toi sans retour."

I, 2

Et selon les idées de l'époque il s'écrie plus loin:

"Mon crime, ah! mon seul crime est d'avoir trop aimé!"

III, 3

En 1821, nous trouvons certainement les précurseurs des personnages créés par Victor Hugo.

Bien que Soumet suive d'assez près une formule classique dans son Saül, il y a ce Saül qui se sent poursuivi par la destinée.

Dans sa démente il dit:

"Tout un Dieu me poursuit, tous ses fléaux m'écrasent,  
Tous ses fléaux vengeurs dans mes veines s'embrasent!"

II, 3

Et dans Clytemnestre, Oreste et sa mère souffrent les tourments des furies grecques. Mais la répétition dans le style et la rigidité de la situation dans la tirade suivante suggèrent une transition entre le classicisme et le romantisme:

Oreste: "Fuir, pour laisser ici l'ombre sainte d'un père  
Au fond de ce tombeau gémir impunément!  
Fuir, pour recommencer des siècles de tourment!"

V, 1

Au même moment apparaissent les bandits à âme noble.

Bathilde, dans Le Maire du Palais (1825), a vu un inconnu dans la foule:

"L'un d'entre eux, un vieillard, les yeux fixés sur moi, pâle, me poursuivait de son regard terrible."

On dirait un personnage hugolien. Et la même année produit Fiesque, où le héros est un mélange de bien et de mal, et don Sanche dans Le Cid d'Andalousie. Don Sanche est homme d'action, menacé du destin, aimé d'une jeune fille très belle. Il fait son devoir envers son roi, en tuant un homme, qui est le frère d'Estrelle. Pâle et désespéré il acceptera la mort.

Nous ne sommes pas surpris que Chateaubriand ait fait de Nadab, dans Moïse, un caractère romantique, mélancolique, et hésitant.

Nadab dit:

"Silencieux abris, profonde solitude,  
Ne pouvez-vous calmer ma noire inquiétude?"  
I, 1

Et plus loin Aaron le décrit:

"Pâle et silencieux, dans sa marche pensive  
Il erre autour du camp comme une ombre plaintive."  
I, 2

A partir de ce moment le héros romantique abonde dans la littérature.

Nous le retrouvons dans les tragédies, dans Maria Padilla, Françoise de Rimini, et Louis XI. Le voici décrit par Delavigne, avec des épithètes qui rappellent le vocabulaire de Victor Hugo:

"Toujours morne, il fuyait au fond des basiliques  
La cour, ses vains plaisirs et ses jeux héroïques:  
Vengeance! disait-il, dans sa sombre ferveur  
Qui fixait son regard sur la croix du Sauveur."  
Louis XI, I, 6

Il erre aussi bien dans la poésie que dans le drame. Amant chez Byron, bandit chez Hugo, ou poète chez Vigny, il représente le beau Léandre du romantisme. Nous espérons avoir montré qu'il existait aussi dans

les tragédies entre 1819 et 1826, bien que, naturellement, il ne soit pas aussi nettement caractérisé que dans les oeuvres vraiment romantiques.

. . . . .

La femme avait toujours rempli un rôle fort important dans la tragédie. Nous pensons tout de suite à Electre, Clytemnestre, Athalie, Esther, Andromaque, Chimène, Zaïre, Lady Macbeth, Ophelia, - j'en passe - signalons les nombreuses pièces sur Jeanne d'Arc et la vingtaine sur Cléopâtre.

Entre 1819 et 1830 nous nous sommes déjà plaints de la substitution de la sensibilité au lieu de la vraie pitié. Et cela explique peut-être le grand nombre de pièces à héroïnes. Parmi les cinquante pièces que nous avons lues, dix-neuf ont pour titres des noms de femmes et dans d'autres, comme Les Machabées, Les Vêpres Siciliennes, Le Cid d'Andalousie, et Une Fête de Néron, la femme a un rôle de première importance.

En général dans les pièces nous y trouvons deux catégories de femmes, c'est-à-dire, l'innocente, qui devient plus tard l'héroïne romantique, et le monstre qui peut devenir plus cruelle et plus terrible que les traîtres de mélodrame.

Parmi ces dernières choisissons Frédégonde. Elle arrive à Rouen, avide du sang de Brunéhaut et de Mérovée et de tous ceux qui se trouvent dans sa route. Voici un exemple de sa cruauté:

Chilpéric: "Si je vous en croyais, quel serait donc le sort,  
Du prélat, de la reine et du prince?"

Frédégonde: La mort."  
II, 5

De même Mérovée la décrit dans un long monologue dont voici une partie:

"Le crime a peint sur son visage  
De ses penchans hideux une sinistre image:  
.....  
Je ne sais quoi d'affreux perce à travers ses charmes  
Leur séduisante amorce inspire des alarmes:  
.....  
Ses traits durs et pensifs ont un calme odieux,  
Et surtout, quand la joie étincelle en ses yeux,  
De leur férocité l'expression rapide  
Trahit toute l'horreur de sa beauté perfide."  
III, 2

Et regardons le fond de son âme farouche dans le monologue suivant:

"Toi seul es roi, dis-tu? va, mon titre me donne  
Pour ton propre salut la moitié de ton trône.  
Que dis-tu? à ma fierté, monarque irrésolu,  
Cède même ta part du pouvoir absolu.  
Ame ingrate, et farouche, et superstitieuse,  
Régirais-tu sans moi ta maison factieuse?  
Tes guerriers, tes prélats, ta cour, tes favoris,  
Possédaient ton royaume, et je le leur ai pris.  
Tu règues sur la France, et moi sur ta personne  
Moi seule sur ton front je maintiens ta couronne."  
II, 6

Telle une personnification du mal, elle triomphe, et elle réussira  
selon ses dernières paroles:

"Il me craint...ma puissance est désormais certaine.  
Encore un heureux coup sur son jeune Clovis,  
Et le roi n'aura plus d'héritiers que mes fils."  
V, 6

Liadières a sans doute suivi d'assez près l'histoire du  
quinzième siècle quand il a peint la terrible Isabelle de Bavière dans  
Jean sans Peur. Elle est ambitieuse et cruelle; elle néglige son mari,  
le roi fou; elle trame des complots pour déposer le régent. Bourbon

la dénonce avec violence vers la fin de la pièce; l'assistance a dû applaudir la promesse que le spectre de ce dernier tourmentera la reine:

"Vous parlez de punir, et vous ne tremblez pas,  
Reine indigne?.....  
Oui, vous!...vous malheureuse! exécrable étrangère!  
Vous, épouse perfide!...impitoyable mère!..  
Vous parlez de punir? Appelez en ces lieux  
L'Anglais qui m'a livré vos secrets odieux!  
.....  
Mais craignez mon aspect: pour prévenir vos coups,  
Vous me verrez sans cesse entre le trône et vous."  
V, 7.

Farmi les autres méchantes, il y a Hélène (1) et Elisabeth (2); toutes les deux sont cruelles à cause de leur jalousie. Elles sont laides; elles perdent l'amour d'un homme qui s'est épris d'une plus jeune, et elles ordonnent la mort aux jeunes couples pour se venger. De ces deux personnages créés par Ancelot, c'est peut-être Elisabeth qui est la mieux dessinée. Elle attend un mot d'Essex qu'elle aime, mais lui, il aime la duchesse de Nottingham. Après bien des hésitations féminines clairement décrites, elle prononce la sentence d'Essex:

"Je tremble! A quels tourments l'ingrat livre mon âme!  
Je veux être une reine, et ne suis qu'une femme!  
Je balance, j'attends..Personne ne viendra?  
Il méprise mes dons, il me hait...il mourra!  
Mais que dis-je? Sans doute, à son heure suprême,  
Sa dernière pensée est à celle qu'il aime;  
Il l'appelle...Et pour moi pas un seul souvenir!  
Rien, rien que le mépris...Il est temps de punir!  
Allez, Raleigh, allez; que l'arrêt s'accomplisse:  
Pour la dernière fois j'ordonne son supplice!"  
V, 2

Elisabeth ressemble quelque peu aux caractères shakespeariens. Elle

(1) Olga, tragédie d'Ancelot, 1828

(2) Elisabeth d'Angleterre, tragédie d'Ancelot, 1829.

semble complexe, sincère humaine. Elle est reine, mais, comme elle le dit elle-même, elle est femme. C'est ainsi qu'un dramaturge à tendances romantiques laisse descendre ses personnages nobles dans la réalité de la vie.

Dans les deux Christine de 1829, le caractère de la reine suédoise n'est pas bien développé. Les auteurs se sont intéressés surtout aux détails et aux événements qui entourent cette reine fameuse.

Les femmes les plus effrayantes dans la tragédie de l'époque sont Agrippine et Poppée dans Une Fête de Néron. Néron, fils d'Agrippine, veut divorcer Octavie, et épouser Poppée. Il va jouer une scène d'Oreste avec Poppée afin de s'assurer en observant les réactions de sa mère que c'est elle qui a égorgé son propre époux. La scène est assurément imitée de Hamlet. Puis il y a le complot de Poppée pour détruire Agrippine sur un vaisseau qui sombrera. Cependant elle s'échappe et revient se venger sur Poppée. Elle s'endort, elle rêve, elle s'éveille au moment où son fils allait l'étrangler. Il disparaît quand on annonce que le peuple s'émeut; il laisse à des assassins la besogne de poignarder Agrippine, qui, mourant au pied d'une statue de son fils, s'écrie:

"Je reçois, mon fils, ce don de ton amour."

V, 3.

Ces deux femmes sont trop laides pour une tragédie; elles appartiennent sûrement au mélodrame genre Soumet!

Quant aux héroïnes, il y a d'abord des esquisses d'une Hermione, brave, forte, mais hésitante, qui change avec le romantisme, en petite Doña Sol, plus belle, plus chétive, et beaucoup plus amoureuse.

Puis il y a les Jeanne d'Arc fières et courageuses, et Geneviève, autre héroïne nationale peinte dans Attila, et Salomé dans Les Machabées qui est pleine de bravoure et de foi religieuse.

Traçons l'héroïne amoureuse. D'abord, dans Les Vêpres Siciliennes, c'est Amélie, digne et classique, mais mélancolique:

"J'aperçois la princesse; elle approche à pas lents,  
Rêveuse et toute entière à sa mélancolie."

I, 2

Elle hésite entre son amour de Montfort et de Lorédan. Mais cet amour ne semble pas une partie essentielle de la pièce. Bien vite on oublie Amélie, car c'est un personnage assez vague. Delavigne a réussi un peu mieux dans Le Paria à donner la peinture de l'amour dans le cœur de Néala; mais elle reste froide et raisonneuse.

Dans le Clovis de Viennet, Eudomire est là pour être aimée du héros. Sa vie à lui est en danger. Elle reste sur la scène à crier: "Que dois-je faire?" Clovis vient lui annoncer la mort de son amant et elle s'écrie "Barbare!", mot favori des héroïnes de tragédie!

Marie Stuart est au contraire très réelle. Elle refuse de quitter l'Angleterre; elle se sent destinée à la tristesse:

"Fuyez, s'il en est temps, ce royaume odieux:  
Tous ceux qui m'ont aimée ont été malheureux."

Marie Stuart, I, 6

En vrai romantique, d'un pays plus nordique, elle est heureuse près de la nature dans le jardin à Fotheringay.

"Laisse mes livres pas errer à l'aventure;  
Je voudrais m'emparer de toute la nature.  
Combien le ciel est beau! que le jour est serein."

III, 1

Elle avoue son amour pour Leicester qui la trahit, et elle va calmement à l'échafaud:

"Adieu. Vivez heureux. Plein d'espérances vaines,  
 Vous avez à la fois voulu plaire à deux reines,  
 Et vous avez, aveugle en vos crédules vœux,  
 Trahi le coeur aimant pour le coeur orgueilleux."

V, 5

Quand on pense que cette pièce a été jouée en 1820, on voit que Pierre Lebrun, l'auteur, était déjà romantique. Il a été sévèrement critiqué pour son imitation des procédés allemands et anglais, mais il fut un des premiers à tenter quelque chose de romantique au point de vue du style, du caractère, et de la situation.

Le caractère de Jane Shore a quelque chose de touchant et de romantique. C'est un messager qui raconte combien elle souffre de la risée du peuple:

"L'oeil humide et la tête baissée,  
 Elle suivait la route aux criminels tracée;  
 .....  
 Par les cailloux aigus sa chaussure brisée  
 Ralentissait sa marche, et ses pieds délicats  
 Marquaient en traits de sang la trace de ses pas."

V, 2

Voilà des détails physiques assez précis qu'on ne trouverait pas dans une tragédie de Racine ou de Voltaire. A la fin, elle apparaît sur la scène, une sorte de paria:

"Moi, je n'ai plus de force: un feu lent et rongeur  
 Me brûle, me dévore, et s'attache à mon coeur."

V, 5

Son mari vient lui pardonner et elle meurt dans ses bras.

Estrelle, dans Le Cid d'Andalousie, annonce certainement Doña Sol de Hernani. Elle est belle, jeune, fière, et amoureuse. Elle est naturelle; Lebrun, pour s'assurer de cette interprétation, a insisté que ce soit Mademoiselle Mars qui la représentât, car elle jouait plus naturellement que Mademoiselle Duchesnois. Elle se trouve dans une situation très difficile; c'est son devoir de condamner son amant qui vient de tuer son frère à elle:

"J'ai perdu frère, époux, famille; seule au monde,  
Seule avec ma douleur incurable et profonde,  
Seule avec le devoir qu'impose un noble nom,  
Et le soin de venger l'honneur de ma maison."

V, 6

Malgré ce qu'il y a de classique et ce qui est imité de l'espagnol, on sent que c'est là la première héroïne vraiment romantique.

L'innocence et le charme d'Olga s'opposent à la cruauté d'Hélène dans la tragédie d'Ancelet à laquelle nous avons déjà fait allusion. Olga ne veut pas être tsarine; elle ne veut que l'amour d'Obolenski. Quand on lui annonce (faussement) qu'il la trahit, elle est presque folle:

"Où suis-je? Qu'ai-je vu? Ma tête embarrassée  
Se trouble et ne peut plus saisir une pensée..  
Il me semblait souffrir! Que m'est-il arrivé?  
Quelqu'un n'était-il pas ici? Non, j'ai rêvé!  
Je suis seule...C'était un horrible délire!"

V, 3

Elle parle un peu le langage d'Hermione, mais on remarque clairement la différence de caractère. Olga n'a pas la force, le raisonnement, la dignité d'un personnage racinien.

La femme qui caractérise le drame romantique y entre donc

par la tragédie. Elle se trouve dans les tragédies d'après 1830, comme Maria Padilla, Françoise de Rimini, Chlodosinde dans Le Roi fainéant, et même quand le classicisme revient avec Lucrèce, on note que Lucrèce elle-même est plutôt l'innocente de l'époque romantique, que la femme racinienne qui se distingue par la force de ses passions.(1)(2).

. . . . .

Quand Lemercier présentait ses objections, en 1825, au mélange des genres dans la tragédie, c'est qu'on était déjà en train d'essayer de le réaliser, et ceci à l'imitation des pièces allemandes et anglaises. Lemercier dit: "Surtout, et je ne cesserai de le répéter, ne mêlez pas les genres dans l'espoir de créer une tragédie plus simple et plus vraie..."(3) Peut-être, d'une certaine façon, avait-il raison, car il nous semble que l'esprit français n'a jamais apprécié ce mélange chez Shakespeare, parce qu'il n'est pas lui-même porté au grotesque. On ne doit pas rire au moment sérieux; les hommes ne font pas cela. Mais, justement, l'Anglais le fait. Nous autres, nordiques, savons très bien qu'au moment le plus triste ou le plus émotionnant, nous cachons nos émotions sous un rire nerveux, une plaisanterie, ou...un silence. Le Français préfère s'exprimer; il aime donner ses opinions individuelles, et montrer ses joies et ses

---

(1) Avec l'ingénue (modèle doña Sol), le drame romantique connaît aussi la reine malheureuse et tragique. Avant de paraître dans Ray Blas, elle se trouvait dans les Jeanne Shore, les Christine, etc., de la tragédie pseudo-classique.

(2) Le type du Vampire est encore plus romantique. La femme fatale se dessine vaguement dans Frédégonde, Isabelle de Bavière, Hélène, et Elisabeth; ce seront les héroïnes de Baudelaire, de Swinburne, de Mallarmé, et d'Oscar Wilde.

(3) Lemercier: Remarques.... le 5 avril, 1825, citées dans Vial et Denise, p. 198.

pleurs. Alors il nous paraît naturel que Lady Macbeth ne se permette jamais d'exprimer ses craintes sauf quand elle dort. Un tel personnage dans une pièce française parlera à longuestirades; il analysera ses émotions.

Cependant, en 1827, Victor Hugo annonce qu'il faut ce mélange des genres dans le drame nouveau. Il trouve le beau et le difforme, le sublime et le grotesque dans la nature et dans la vie. Alors, afin de donner l'illusion de la vérité sur la scène, il faut tous ces éléments. A vrai dire nous ne sommes pas sûrs de ce qu'il voulait dire. Tantôt le grotesque, c'est le comique, tantôt c'est le fantastique, tantôt aussi c'est l'ensemble de tous les détails concrets qu'on peut mettre sur la scène. Quant au comique, Hugo l'a très mal manié. Il n'était pas spirituel; ses scènes de comédie, sauf dans Ruy Blas, sont lourdes et forcées, sans vraie gaieté. A cause sans doute de sa manie des antithèses, il commence chaque acte de Hernani sur un ton presque badin, et le finit, à l'aide de coups de théâtre et de surprises sur une note presque mélodramatique.

Ailleurs il a inventé des personnages vils et horribles comme le Triboulet dans Le Roi s'amuse ou Don César dans Ruy Blas; mais ces hommes n'ont rien de comparable avec l'élément comique de Shakespeare, - avec le porteur dans Macbeth ou les fossoyeurs de Hamlet. Les êtres de Shakespeare sont vraiment amusants; ils nous font rire, bien que, en même temps, ils ajoutent quelquefois à l'intensité du tragique.

Cependant reconnaissons que Victor Hugo tentait quelque chose de nouveau en France, et qu'on a loué la théorie du grotesque comme une des plus originales suggérées dans la Préface de Cromwell. Est-ce qu'on avait déjà été tenté par le grotesque dans la tragédie classique d'avant Hugo? Quelque peu. D'abord on y remarque quantité de monstres, de tyrans, d'assassins qui ne se trouvent pas dans les pièces du dix-septième siècle. Ils viennent du mélodrame. Nommons seulement Sylla, Frédégonde, Clovis, Ebroïn (dans Le Maire du Palais), Fiesque, et Isabelle de Bavière (dans Jean sans Peur). Il n'y a pas de comique dans ces peintures, mais il y a l'horrible, le grotesque hugolien.

L'élément grotesque existe dans le personnage de la Pythonisse d'Endor de Saül. Elle ressemble aux sorcières de Macbeth (qui sont horribles et grotesques, mais nullement comiques). D'une façon sauvage, elle représente le mal et la tentation.

"Pythonisse d'Endor et vouée aux forfaits,  
 Je n'ai d'autre bonheur que le mal que je fais.  
 Sur le seuil des mourans, dans l'horreur des ténèbres,  
 On m'entend murmurer des paroles funèbres;  
 J'accours aux cris du meurtre, à ceux de la douleur;  
 Ma présence est toujours l'indice d'un malheur;  
 Des plus mortels poisons mes filtres se composent."

I, 1

Mais combien cette tirade est faible à côté des scènes d'action et de mystères et d'horreur dans Macbeth. La Pythonisse se caractérise par autant de paroles, au lieu de montrer son caractère par ses actions. Elle est un peu trop éloquente; elle déclame! A la fin de la pièce c'est elle qui trompe Saül. A cause d'un changement d'armures, c'est Jonathas, fils de Saül au lieu de David, qui reçoit le coup fatal.

Hassan, le serviteur maure de Fiesque veut à tout prix assassiner quelqu'un. Il est grotesque, mais dans le genre du mélodrame. D'autres personnages qu'on pourrait classer ainsi sont ceux de Christine de Suède, et d'Une Fête de Néron, deux tragédies très mélodramatiques de l'année 1829.

Mais en général, avouons que parmi les pièces que nous avons lues, nous n'avons presque rien trouvé qui annonce la théorie du grotesque formulée en 1827 par Hugo. On en trouverait autant dans les tragédies voltairiennes. Il faut chercher ailleurs, c'est-à-dire dans le mélodrame et dans le théâtre anglais, l'origine du grotesque lequel ne s'est jamais très bien adapté à la scène française, sauf peut-être dans Cyrano de Bergerac.

. . . . .

En somme le traitement général des caractères dans les tragédies de cette époque reste insuffisant. Cependant on croit voir un certain développement vers la vraisemblance et la complexité.

Pour la plupart, chez Lemercier, Viennet, de Jouy, et Arnault, les hommes et les femmes se ressemblent d'une façon monotone et lamentable. Nous avons vu que toutes les héroïnes sont comme une faible copie d'Hermione: elles parlent toutes la même langue; elles sont froides, manquant de vie et d'originalité.

Néanmoins dans notre étude des caractères nous espérons avoir montré que graduellement, surtout chez Lebrun, Ancelot, et Delavigne, il y a une tentative d'originalité. Le personnage de tragédie cesse

d'être un roi ou un prince, accomplissant des actions et proférant des paroles surhumaines. Il devient plutôt homme; il commence à parler et à agir plus naturellement.

Mais combien ces auteurs médiocres sont loin de Racine qui a créé une Phèdre si pleine de passions; ou surtout de Shakespeare qui a créé des centaines de femmes et d'hommes qui sont si réels, qui se distinguent dès l'abord les uns des autres.

Chapitre V.StyleLes Unités

"C'est une question si rebattue que celle des trois unités, qu'on n'ose presque pas en parler;" (et si tel est le cas en 1810, c'est une bonne raison pour que cette discussion soit très courte) "mais de ces trois unités, il n'y en a qu'une d'importante, celle de l'action, et l'on ne peut jamais considérer les autres que comme lui étant subordonnées. Or, si la vérité de l'action perd à la nécessité puérile de ne pas changer de lieu, et de se borner à vingt-quatre heures, imposer cette nécessité, c'est soumettre le génie dramatique à une gêne....qui sacrifie le fond de l'art à sa forme." (1) Voltaire, bien avant Madame de Staël, avait remarqué l'impossibilité de se conformer naturellement aux unités. Mais, pendant le premier quart du dix-neuvième siècle, la pratique des écrivains a dépassé la rigidité des classiques eux-mêmes. On ne s'étonne pas que d'autres, traitant des sujets d'histoire moderne, se soient libérés peu à peu des règles exigeantes. Entre 1820 et 1840 on remarque en effet de grands changements. Pierre Lebrun a osé changer le lieu de l'action dans Marie Stuart (deux actes ont pour scène la chambre de Marie, les autres une autre salle du château de Fotheringay). En 1838, dans Philippe III, tragédie par Andraud, il y a cinq différents décors, comme

---

(1) Madame de Staël: De l'Allemagne, p. 195-196.

d'ailleurs dans la Maria Padilla d'Ancelet de la même année. Disons simplement qu'on peut tracer le relâchement graduel des Règles, non sans luttes, et peu souvent avant 1824. Ce développement se voit dans Les Machabées (1822), Fiesque (1824), Jane Shore (1824), Cléopâtre (1824), Le Cid d'Andalousie (1825), Jeanne d'Arc (1825) - et après cela la cause est gagnée.

On n'a pas tant contesté l'unité de temps. Quelquefois on sent que la pièce, afin d'être vraisemblable, se passe en trente-six heures ou même quelques jours, comme dans Jane Shore (1824), Une Fête de Néron (1829), et Maria Padilla (1838), mais les Français, même dans le drame, n'ont pas essayé de peindre toute une vie, toute une époque, comme le fait Shakespeare. Ils se contentent de mettre en scène des crises.

. . . . .

### Le Monologue

La tragédie doit être imprégnée d'action, mais puisque cette action est limitée à une crise qui dure tout au plus vingt-quatre heures, il est évident que cette action doit être, en partie au moins, une question de conflits intérieurs chez les personnages principaux. C'est ainsi que, depuis Euripide jusqu'à Racine, Corneille, Voltaire, et disons Shakespeare, Shaw, et O'Neil, le monologue est un des moyens favoris de communiquer, à un moment donné, l'état d'âme du héros ou de l'héroïne. A mesure qu'on se passe de confidents et de confidentes, le monologue devient encore plus important et nécessaire.

Même après la bataille romantique, Hugo, qui lui-même a critiqué les longueurs et l'invraisemblance du monologue, s'en est servi dans ses drames. Les monologues d'Hernani ou de Don Carlos ne perdent rien à être comparés aux monologues logiques et bien construits de Racine. Et la tradition continue. Aujourd'hui encore le spectateur ne s'ennuie pas à écouter un passage long mais bien pensé, comme dans Macbeth ou The Apple Cart.

Dans la tragédie pseudo-classique les monologues abondent, et leur monotonie ne fait que accuser le style monotone des autres scènes. Gautier condamne la tragédie dans cette phrase cruelle: "L'ancien répertoire ne se compose que de monologues coupés en actes et flanqués de confidents, échos complaisants qui donnent la rime et font les récits." (1)

Chez Casimir Delavigne pourtant, les monologues sont courts. Dans Les Vêpres Siciliennes, de 1819 même, Lorédan, quand il est seul, ne prononce que six ou huit vers. Dans Le Paria et dans Marino Faliero, on y voit le même traitement, grâce peut-être au fait que Delavigne garde le confident qui va disparaître pendant les dix années de lutte théâtrale. Cependant il y a des soliloques qui sont assez bien construits; relevons à titre d'exemple le monologue de Marino Faliero, (II, 9) où le héros hésite entre son ambition, son amour d'Eléna, et des remords.

Népomucène Lemercier, au contraire, appartient vraiment à la vieille école. Ses tragédies abondent en monologues. Dans La Démence de Charles VI c'est comme si tous les personnages faisaient des discours. Une seule exception; c'est le monologue de Frédégonde dans lequel elle annonce sa décision de tuer Brunéhaut et Mérovée; ce passage est plein

---

(1) Théophile Gautier, Histoire de l'art dramatique. p. 86 (tome 1)

de force, d'action, et il est logiquement construit:

"Toi seul es roi, dis-tu? va, mon titre me donne  
 Pour ton propre salut la moitié du trône.  
 Que dis-je? à ma fierté, monarque irrésolu,  
 Cède même ta part du pouvoir absolu.  
 Ame ingrate, et farouche, et superstitieuse,  
 Régirais-tu sans moi ta maison factieuse?  
 Tes guerriers, tes prélats, ta cour, tes favoris,  
 Possédaient ton royaume, et je le leur ai pris.  
 Tu règnes sur la France, et moi sur ta personne.  
 Moi seule sur ton front je maintiens ta couronne."

Frédégonde et Brunéhaut, -II, 6

Un autre monologue qui nous semble bien construit et très  
 dramatique c'est l'unique monologue dans Marie Stuart de Pierre Lebrun.

Elisabeth hésite plusieurs fois avant de signer la sentence de Marie  
 Stuart:

"Les rois sont-ils donc nés esclaves du vulgaire?  
 Ne régné-je en effet qu'afin de lui complaire?

.....

Je règne; l'Angleterre au dedans est tranquille;  
 Mais la tempête encor gronde autour de cette île;  
 La France n'a pour moi qu'une feinte amitié;

.....

C'en est trop; il est temps qu'enfin elle périsse;  
 Il est temps que ma crainte avec ses jours finisse.

.....

Marie est malheureuse, elle est femme, elle est reine;  
 Ses aïeux sont les miens, ma famille est la sienne.

Vingt ans dans la prison.....

Mais quoi! j'épargnerais celle qui veut ma vie!

.....

Allons, qu'elle périsse: il n'y faut plus penser

.....

Je frissonne.

....."

Marie Stuart, IV, 8

Alexandre Soumet a beaucoup employé le monologue, et  
 quelquefois avec succès. Clytemnestre commence avec Electre seule sur  
 la scène; elle parle longuement pour nous mettre au courant de la

situation. Au moins elle n'a pas de confidente; ce qui fait que la pièce débute plus naturellement que beaucoup d'autres pièces imitées des classiques. Et à la fin, Clytemnestre, seule, paraît attendre la mort de la main de son fils. Comme chez Racine (Phèdre) et Hugo (Hernani), un personnage qui s'égaré s'exprime dans un passage remarquablement logique. Le texte annoté explique qu'une partie de ce monologue a été supprimée par Mlle. Duchesnois, car elle craignait que le public ne trouvât des longueurs dans une scène où elle montrait une si profonde énergie.

Dans Une Fête de Néron, Agrippine offre au spectateur un monologue de soixante-dix vers. Avant de s'endormir elle résume la situation, craint Neron qu'elle aime, crie vengeance sur Poppée. Et en 1844 même son goût du monologue s'exagère dans Jane Grey. Northumberland révèle ses complots au premier acte; au deuxième acte c'est la Reine Marie qui parle de sa jalousie; dans un monologue final, dont voici une partie, elle voit des fantômes, elle est poursuivie par sa conscience comme un Oreste:

"Mais quoi! n'entends-je pas, au loin dans les ténèbres,  
Le bruit accusateur des roulements funèbres?

.....

J'entends déjà, j'entends une voix qui me crie:  
-Anathème!...Voilà la sanglante Marie.-  
La sanglante Marie! ô surnom redouté!  
Surnom qui fait du meurtre une immortalité!  
Je sens, avec mon coeur déjà d'intelligence,  
La foudre des remords tomber sur ma vengeance!

.....

Jane Grey...ciel! ô ciel! effroyable prodige!....  
Fuis, fantôme odieux...disparais donc, te dis-je!  
Mais il est là toujours..il ne disparaît pas...  
Sans heurter un cercueil je ne puis faire un pas.  
Épargnons à mon nom cette effroyable tache.  
Courons...Il n'est plus temps...j'entends tomber la hache...  
La hache est sur son front, et le remords sur moi."

Ancelot se sert assez habilement du monologue dans Olga; Hélène y dévoile sa jalousie d'Olga qui est jeune et belle, et sa peur de perdre en vieillissant l'amour d'Obolenski. Le moment se prête bien au monologue. Dans Elisabeth d'Angleterre, il y a des moments semblables où la reine jalouse, ou bien la duchesse de Nottingham éprise d'Essex, s'analysent d'une façon naturelle et dramatique.

Il faut conclure que, si le monologue monotone et raisonné du théâtre avant 1820 était sans action et sans intérêt, après cette date, à mesure que le style de certains auteurs se ranime, et que les situations dramatiques deviennent plus réelles, le monologue revient en faveur et produit plus d'effets. Il a servi à analyser un état d'âme complexe et hésitant. Dans ce rôle les romantiques l'ont gardé, et il y a raison de croire que le monologue gardera toujours sa place traditionnelle sur la scène.

. . . . .

### La Tirade

Pour une part, au moins, la critique qui s'est acharnée après la tragédie pseudo-classique est due au style monotone et déclamatoire des tirades qui sont si nombreuses. (1) Et ces tirades ont aidé à ralentir l'action en même temps que les auteurs s'en sont servis pour

---

(1) Hugo, Préface de Cromwell, - Hugo critique l'emploi de la tirade; il suggère qu'on la fuit. p. 280.

exprimer des idées politiques ou sociales.

Les discours au premier acte de la Jeanne d'Arc de d'Avrigny sont très longs et très ennuyeux. Par exemple Talbot déclame soixante-deux vers sans interruption, et à la fin de l'acte on n'a presque rien dit; certainement rien n'est arrivé et rien n'est décidé. Plus loin Jeanne raconte sa vie dans une longue tirade de quatre-vingt-quatorze vers, interrompus une seule fois par le duc qui ne dit que "Poursuivez". Cette pièce appartient à l'époque où l'on prétendait qu'il fallait chercher des sujets nouveaux à la tragédie, mais qu'il fallait toujours imiter le style des anciens. Et d'Avrigny a même été loué pour son style, "d'une pureté remarquable". Ecrivant en 1820, un critique dit: "Appliquez, à des sujets tirés de l'histoire moderne, les règles constantes du goût, et l'imitation des compositions antiques; consultez les chroniqueurs du moyen âge pour le fond, et les poètes grecs pour la forme. Suivez quelquefois les exemples de l'école allemande; imitez la hardiesse de ses conceptions, la fidélité de ses observations morales et locales; imitez quelquefois le charme pittoresque de son style; mais n'oubliez jamais les préceptes du maître suprême, d'Aristote." (1)

Le Louis IX d'Ancelet contient un beau discours bien composé. Le roi donne des conseils à son fils; on ne peut s'empêcher de penser aux conseils que Wolsey donne à son serviteur dans Henri VIII de Shakespeare (III, 2). Voici une partie de ce discours:

---

(1) Lettres normandes, tome X, 1820 - citées par Desgranges: La Presse littéraire.

"Fais régner la justice. Abolis pour toujours  
 Ces combats où, des lois usurpant la puissance,  
 La force absout le crime, et tient lieu d'innocence.  
 A la voix des flatteurs que ton coeur soit fermé.  
 Consolateur du pauvre, appui de l'opprimé."  
 Louis IX, IV, 6

Dans une tirade très peu convaincante, Joinville, dans cinquante-cinq vers, décrit les misères des Français en Egypte, (Louis IX en Egypte, II, 1). A la même époque on joue les deux Clovis de style si monotone, et le Sylla d'Etienne de Jouy, qui renferme un passage de cinquante et un vers débités d'un seul jet. Sylla, aussitôt entré en scène, commence à faire un aperçu historique de la liberté, en faisant défiler les noms de Curtius, Cincinnatus, Camille, Décius, Régulus, Brutus, Scipion, Lucrece. (Sylla, I, 4). Cela rappelle le monologue écrit par Victor Hugo, (Hernani, IV, 2 ou IV, 6). Ce penchant pour une prolixité de noms se retrouvera dans Le Cid d'Andalousie. On dirait certainement du Victor Hugo!

Le roi: "En vain Valladolid, Burgos, Léon, Cordoue,  
 Et Tolède et Madrid, tant de nobles cités,  
 De mon sceptre nouveau suivaient les volontés;  
 Mon règne n'a pour moi commencé qu'à Séville;  
 D'aujourd'hui seulement je suis roi de Castille."  
 I, 3

Depuis quelques années on faisait de la politique et de l'histoire au théâtre; et voici que Pierre Lebrun nous fait un cours de géographie!

. . . . .

---

Note:

D'autres exemples de tirades excessivement longues sont les suivants: Frédégonde et Brunehaut (IV, 1) où Chilpéric en quatre-vingt-quatre vers suggère un plan qui lui donnera tout le pouvoir; Régulus (II, 8) où le héros ne fait que parler de patriotisme et de liberté d'une manière bien emphatique; Jane Shore (I, 5) où Belmour, en cinquante-cinq vers, énumère les pays qu'il a visités pendant les cinq ans d'absence; Jeanne d'Ard de Soumet, (III, 1) quand l'héroïne, en soixante-huit vers, raconte sa jeunesse, sa vision, ses prières, et sa mission.

Le Récit

Déjà en parlant de la violence sur la scène, nous avons dit qu'il se passait rien de très horrible devant les yeux des spectateurs avant 1824. Entre 1819 et 1824 les tragédies se composent de longs discours, dont quelques-uns racontent l'action physique qui est censée avoir lieu ailleurs. Ce procédé<sup>qui</sup> vient du théâtre grec, est demeuré de rigueur depuis l'origine de la tragédie française.

Par exemple, dans la Jeanne d'Arc de 1819, c'est le sénéchal qui vient annoncer la mort de Jeanne et ses dernières paroles. Et ce récit continue dans la scène suivante où Talbot parle de la vision mystérieuse apparue au peuple au bûcher:

"Le peuple a vu, dit-il, au milieu des éclairs,  
La victime, de fleurs la tête couronnée,  
Des messagers divins monter environnée,  
Et, planant en triomphe, au son de leurs concerts,  
Se perdre dans les cieux devant elle entr'ouverts".

V, 9

Dans le Clovis de Lemer cier, c'est Adelm ar qui annonce la mort de Sigebert, le héros, qui vient de se suicider, (Iv, 5). La mort de Conradin est décrite par Blanche au cinquième acte de la pièce de Liadières. Warwick, dans La Démence de Charles VI, raconte la conversation entre le Dauphin et Bourgogne et la mort de ce dernier. Pylade court en messenger, tout à fait à la manière grecque, annoncer le triomphe d'Oreste et la mort d'Egisthe (V, 5). Dans Louis IX, Lemer cier, qui s'est toujours beaucoup servi de longs récits, laisse à quelqu'un décrire la révolte contre Almadan. Dans une description que nous allons comparer à une scène de Racine (page 74), Geneviève arrive annoncer la victoire des Francs et

la mort d'Attila. Clytemnestre en décrivant Oreste en furie, fait un récit classique qui est assez réaliste pour 1822:

"Ses bras sont teints de sang, ses cheveux hérissés;  
Némésis d'aiguillons presse son coeur farouche!  
Des poissons dévorans bouillonnent sur sa bouche;  
Je l'ai vu, je l'ai vu, par la rage égaré,  
Rouvrir le sein fumant d'Égypte massacré."

V, 4

Passé cette date de 1822, on trouve moins de ces longues descriptions. Le meurtre, l'assassinat, ou la folie se montrent désormais sur la scène même.

Une exception, c'est le récit très impressionnant que Belmour nous donne dans Jane Shore (1824). Il décrit la souffrance de Jane; elle marche dans la rue, victime de la risée du peuple qui la proclame adultère:

"L'oeil humide et la tête baissée,  
Elle suivait la route aux criminels tracée;  
.....  
Par les cailloux aigus sa chaussure brisée,  
Ralentissait sa marche, et ses pieds délicats  
Marquaient en traits de sang la trace de ses pas."

V, 2

Notons le réalisme du vocabulaire, et que ce passage ajoute à l'horreur de la scène qui suit. Car Jane entre, épuisée, mourante, une sorte de paria romantique.

Graduellement, après 1824, on admet à la Comédie Française et à l'Odéon des pièces plus violentes. On a cessé de combattre cet élément mélodramatique qui attirait le public ailleurs. Le récit a disparu, grâce aussi à la liberté accordée aux unités. Avec un changement de lieu, l'auditoire a pu assister à la bataille, au duel, ou à l'assassinat.



Et si l'on cite ce passage pour ces vers coupés, on peut à peine dire que c'est de la conversation naturelle entre deux hommes, d'autant moins que le vocabulaire contient les mots "immoler" et "trépas", ces clichés pseudo-classiques.

Et en 1821 dans Le Paria, Delavigne n'a pas fait de grands progrès; les passages longs et logiques sont la règle, et il n'y a que deux ou trois scènes où l'auteur essaie de faire de la conversation, (Voir V, 5).

La scène la plus déchirante des Machabées est très courte, et en phrases brèves. Mizaël, le dernier des fils dit adieu à sa mère:

Salomé: "Mon fils, voilà tes frères.  
 Mizaël: Où sont-ils maintenant?  
 Salomé: Entre les mains de Dieu.  
 Mizaël: Quoi! tous mes frères....  
 Salomé: Tous.  
 Mizaël: Eh bien! ma mère, adieu!  
 Salomé: O mon fils! "

V, 6

C'est dans Clytemnestre que nous avons vu le meilleur emploi d'une réplique rapide:

Clytemnestre: "Electre.  
 Electre: Adieu, ma mère.  
 C. Electre.  
 E. Il vous attend.  
 C. Arrête, écoute-moi!  
 E. Mon père nous entend.  
 C. Voici mes pleurs!  
 E. Je rejoins son ombre délaissée.  
 C. Par delà tes souhaits tremble d'être exaucée.  
 Si tu savais....  
 E. D'où naît un si tardif remède?  
 Qui vous poursuit?  
 C. Les Dieux.  
 E. Que veulent-ils?  
 C. Ma mort!"  
 I, 4.

Bien plus tard dans sa tragédie dramatique, Frédéric Soulié ajoute à l'action de quelques scènes par la rapidité de la conversation.

Voici Mérula et Landini qui se préparent à enlever Marianne:

Mérula: "Allons, il faut agir.  
J'ai le mouchoir, le masque...et toi...  
Landini: J'ai la lanterne.  
M. La clef de la porte?  
L. Oui.  
M. Celle de la poterne?  
L. Oui...  
M. Vite en place."

Christine à Fontainebleau, I, 3

Ou bien, citons deux passages dont il y a plusieurs dans la Christine de Suède de Brault.

Ebba: "J'ai peur:  
Monaldeschi: De votre ami?  
E. Je crains...  
M. Un aveu de sa bouche,  
Pourrait vous effrayer?  
E. Au contraire, il me touche,  
Mais si l'on nous voyait...  
M. En effet.  
E. Dans ces lieux  
L'écho peut nous trahir et les murs ont des yeux."  
I, 3

Et plus loin à un moment de tension voici un dialogue rapide, caractéristique du mélodramatique dans cette pièce:

Scintinelli: "On vous attend.  
Monaldeschi: Moi?  
S. Vous.  
M. Et qui s'attend?  
S. Le prêtre."

V, 4

Il est intéressant de comparer avec quel effet Alexandre Dumas père emploie le même procédé dans Caligula. Après une scène d'amour dans laquelle Stella baptise Aquila, et attend la mort de l'horrible Caligula, voici les vers:

Stella: "Ma mère, ma mère! ....Ah!...  
 Ma mère, au nom du Ciel, secourez-nous!..  
 Aquila: Stella!  
 Caligula: Attachez cet esclave, emmenez cette femme.  
 A. Infâme!  
 C. Obéissez.  
 A. Infâme!  
 C. Allez.  
 Stella: Infâme!  
 Adieu donc, mon époux! Adieu, ma mère, adieu!  
 Nous nous retrouverons à la droite de Dieu!"  
 IV, 3

Et avec des vers comme ceux-là nous sommes loin des tragédies de Racine et de Voltaire. A mesure que l'action est devenue dramatique, plus pleine d'action physique, les conversations ont pris un ton plus naturel, surtout dans certains exemples que nous venons de mentionner.

Puisqu'il y a moins de récits, de monologues, de discours, et de tirades, dans les pièces de 1827, 1828, 1829, etc., cela montre que les pièces deviennent moins didactiques, moins politiques, moins ennuyeuses!

. . . . .

#### La Monotonie du style pseudo-classique

Les personnages, avons-nous dit, sont très semblables les uns aux autres. La plupart sont de pâles imitations de Racine, et ils parlent tous le même langage terne et emphatique. Comme exemple, voici quelques-unes des héroïnes (ou des héros) qui imitent Hermione et sa manière de s'exprimer:

Hermione: "Où suis-je? qu'ai-je fait? que dois-je faire encore?  
 Quel transport me saisit? quel chagrin me dévore?  
 Errante et sans dessein, je cours dans ce palais.  
 Ah! puis-je savoir si j'aime ou si je hais?"

V, 1

Dans Les Vêpres Siciliennes voici Lorédan qui décrit la princesse:

"Loin des murs du palais, si l'effroi la conduit,  
Errante, sans secours, dans l'ombre de la nuit..."  
II, 6

Sigebert, au comble de sa misère, emploie le même style:

"Vieux, chancelant, fuirai-je sur nos rivages  
Battu des vents fougueux, et trempé des orages  
Et trouvant sur les monts, dans la fange ou les eaux,  
Mon terme inévitable au bout de tant de maux."  
Sylla (Lemer cier) .. IV, 2

Lemer cier, dans La Démence de Charles VI, écrit les passages suivants:

Odelle décrit le roi:

"Sombre, errant, aveuglé, sous ces murs il s'é gare."  
III, 2

Le Dauphin parle:

"Eh bien! sans guide, sans parens,  
Suivi d'un seul honneur, ....."  
V, 4

On pourrait très bien comparer les deux monologues de Marie Stuart à celui d'Hermione:

"Seule, sans défenseur, sans conseil, sans appui,  
Abandonnée enfin à ma seule innocence.  
Depuis ce jour, tout garde un sinistre silence.  
Parlez, à quel destin faut-il me préparer?"  
I, 2

Et plus loin elle décrit sa misère:

"Dépouillée à la fois de toutes mes grandeurs,  
Sans secours, sans amis, presque sans serviteurs,  
Au plus vil dénûment dans ma prison réduite,  
Devant un tribunal, moi reine, on m'a conduite."  
III, 4

Constance, seule, presque en délire, vers la fin de Conradin et Frédéric, s'écrie:

"Malgré l'amour fatal qui sut trop me charmer,  
 .Jamais mon triste coeur n'a cessé de t'aimer.  
 Quels voeux me sont permis?...La force m'abandonne..  
 Seule dans ce palais..je tremble...je frissonne..  
 Mon père!.....Frédéric!....."

V, 5

Clytemnestre plaint Oreste dans ces vers très classiques de ton:

"Que pourrait-il? Errant, fugitif, sans asile,  
 .Privé de tout secours, traînant de ville en ville.  
 Les malheureux débris du nom d'Agamemnon."

Oreste, I, 4

Et ce ne sont que de courts passages assez bien écrits. Nous ne donnerons pas au lecteur la peine de lire un passage long et monotone, dont il y en avait des milliers - "implacablement nobles".

On a déjà comparé le songe de Clytemnestre à celui d'Athalie. Au lieu de refaire cela, pour montrer la similarité entre les pièces classiques et pseudo-classiques, nous préférons citer un monologue de Clytemnestre, pas mal construit d'ailleurs, qui est logique et dramatique, à la manière de Racine, avec la répétition de "mourons":

"Ah! je bénis Oreste, il m'ôte mes remords;  
 .Je les lui laisse tous en fuyant chez les morts.  
Mourons....un fils cruel assassine sa mère;  
 Mon crime désormais n'est qu'un crime ordinaire;  
 Mon fils va m'en absoudre en me perçant le sein:  
Mourons...et que mon ombre autour de l'assassin,  
 Telle qu'un songe affreux me l'a représentée,  
 Des flambeaux à la main s'agite ensanglantée,  
 Et prenne à ses côtés dans ces moments d'effroi  
 La place que son père occupait près de moi.  
 Oui, mourons... la voilà cette mort redoutable,  
 La mort que m'annonça l'oracle épouvantable...."

Clytemnestre, V, 5.

Dans l'Attila de Hippolyte Bis, nous venons de trouver une tirade qui rappelle vivement la fameuse tirade d'Andromaque.

"Quel carnage! Du camp la clarté dévorante,  
Des flots de sang humain la plaine ruisselante,  
Le fleuve épouventé s'échappant de ses bords,  
Les plaintes des mourans, l'affreux aspect des morts,  
Le fracas de l'acier, les horreurs du pillage,  
Et la nuit, ~~et~~ la flamme, Elphège, quel carnage!"

V, 7

Jusqu'aux mots eux-mêmes on remarque une similarité intéressante:

"carnage", "sang", "mourant" se répètent. Et faisons une digression pour un moment, car il faut mentionner que cette description est comparable à celle de la bataille du roi Arthur, décrite par Tennyson:

"For friend and foe were shadows in the mist,  
For friend slew friend not knowing whom he slew;  
.....  
Shocks, and the splintering spear, the hard mail hewn,  
Shield-breakings, and the clash of brands, the crash  
Of battleaxes....  
Moans of the dying, and voices of the dead."

Les pseudo-classiques n'ont pas réussi dans leur tentative de faire renaître la tragédie; on les a presque complètement oubliés parce qu'ils n'avaient pas de souffle poétique, d'originalité d'expression. On les a toujours critiqués surtout à ce point de vue, et avec raison. Leur style est d'une monotonie désespérante; leur vocabulaire spécialisé et abstrait nous a même suggéré de compter la fréquence de certains mots. Le résultat de cette expérience assez triviale suffit à prouver quelque chose, car aux appendices, (page 87.), on voit combien on se servait des mots raciniens comme "trépas", "courroux", "funeste", et "fatal". D'autres mots qui reviennent avec une insistance navrante sont: barbare, perfide, coupable, traître, monstre, assassin, lâche, oppobre, téméraire, sinistre, crime, haine, fureur, immoler, trahir. Au moins on avait assez d'épithètes pour décrire le criminel "stupéfait". Et cette liste suggère presque les sujets des tragédies.

Il est amusant de noter que le mot favori de Soumet c'est "trépas"; il l'emploie dix-sept fois dans Saül et trente et une fois dans Clytemnestre. Quand le héros s'appelle Oreste, on s'attend à des difficultés avec les rimes. Racine s'est servi de funeste quatorze fois dans Andromaque, mais Mély-Janin l'a dépassé avec vingt fois dans Oreste.

Un autre procédé classique dont abusent nos dramaturges de 1819 à 1829 c'est l'emploi des périphrases et de la métonymie. On n'en finit jamais avec les fers, le glaive, l'hymen, les mânes, l'autel, l'encens, le diadème, le trône, le joug, la couronne, les noeuds, les forfaits, les chaînes. Ils vont jusqu'à remâcher toutes sortes de clichés: briser la chaîne, le sang coule à longs flots, un coupable anathème, sous le joug d'un pouvoir barbare. Et de là des tirades, des monologues, des longueurs qui ennuiant au dernier point. Citons un seul exemple de ce style:

Conradin: "L'ai-je bien entendu?  
 Est-ce à moi que s'adresse un semblable langage?  
 Crois-tu que l'infortune accable mon courage?  
 Moi! que j'aïlle, en servant tes perfides projets,  
 Légitimer ton crime et trahir mes sujets?  
 Usurpateur superbe, apprends à me connaître:  
 Je suis roi de Sicile, et je veux toujours l'être."  
Conradin et Frédéric V, 2.

Pendant la période pré-romantique on a dû se quereller beaucoup sur la valeur des mots. On se souvient que Lebrun nous dit qu'il a fallu supprimer le mot "mouchoir" et y substituer "tissu". En traitant des sujets d'histoire plus ou moins moderne, on s'est lentement rendu compte du besoin d'un style nouveau. On en a parlé, en théorie, mais personne n'a guère rien osé avant Victor Hugo. "La pompe des alexandrins est

un plus grand obstacle encore que la routine même du bon goût à tout changement dans la forme et le fond des tragédies françaises: on ne peut dire en vers alexandrins qu'on entre ou qu'on sort, qu'on dort ou qu'on veille, sans qu'il faille chercher pour cela une tournure poétique; et une foule de sentiments et d'effets sont bannis du théâtre, non par les règles de la tragédie, mais par l'exigeance même de la versification." (1) Pendant nos lectures nous avons cherché quelques périphrases qui montrent l'absurdité et l'irréalité du langage dramatique de cette époque. Alchimelech, l'aveugle est appelé "Faible vieillard privé du céleste flambeau" (Saül, I, 3). La croix est "le signe adorable d'un mystère sanglant" (Les Vêpres Siciliennes). "Le bronze va bientôt marquer la dixième heure" (Fiesque, IV, 5). "On dit que sur son front le bandeau royal pèse" (Jane Grey, I, 2). Cependant, Lebrun nous dit que c'était la faute du public qui condamnait le mot familier, tant il était disciple des classiques. "Le public, en 1825, voulait du nouveau, mais il se tenait en garde contre le nouveau; il était défiant, exigeant, chatouilleux; on avait à compter avec ses susceptibilités, ses incertitudes, dirai-je ses préjugés. Une expression très simple lui faisait froncer le sourcil; il était sévère pour le mot propre; les mots familiers lui plaisaient difficilement; ce qui n'était pas noble ne pouvait passer qu'à grand'peine." (2)

A la fin, l'auditoire a dû accueillir les drames de Victor

(1) Staël, Madame de, De l'Allemagne, p. 198.

(2) Lebrun, Pierre, Préface du Cid d'Andalousie, écrite en 1844, p. 261.

Hugo, car cet auteur a essayé de mettre en pratique ses propres suggestions de sa Préface de Cromwell, c'est-à-dire d'écrire une langue plus simple, plus concrète, et moins fixe. Cette idée a réformé le théâtre en France, comme la décision de Wordsworth l'a fait pour la poésie en Angleterre. C'est de cette façon que la littérature peut se rapprocher de la vie. C'est surtout poésie, vie, et réalité qui manquaient lamentablement à la tragédie du début du dix-neuvième siècle.

. . . . .

### Langage poétique

Il est extrêmement intéressant de chercher dans les tragédies de cette époque, l'arrivée soudaine et la croissance de la poésie, c'est-à-dire du langage poétique qu'a créé Lamartine et qu'ont développé Hugo et Musset. Nous pensons ici à la poésie délicate et fervente et harmonieuse des romantiques.

En citant des passages on peut se rendre compte des tournures simples et poétiques et des descriptions de la nature qui abondent plus tard chez Hugo. Le premier exemple se manifeste en 1820 dans la Marie Stuart de Pierre Lebrun.

"Laisse mes libres pas errer à l'aventure;  
Je voudrais m'emparer de toute la nature.  
Combien le ciel est beau! que le jour est serein!"

III, 1

Probablement c'est là une des premières expressions de cette passion de la nature qui aient eu lieu sur la scène française.

Puis, quoique le ton soit plutôt classique, ces vers du

Paria suggèrent l'amour de la nature:

"Tout repose dans l'ombre, et le seul Idamore  
Des murs de Bénarès s'échappe avant l'aurore!  
Quel est ce bois antique où vos pas m'ont conduit?  
Mais j'entrevois un temple, et l'astre de la nuit,  
Dont les faibles rayons nous guident sous l'ombrage,  
Du dieu de l'Indostan me découvre l'image...  
Sans répondre à ma voix, d'où vient que vous errez  
Sous ces palmiers épais à Brama consacrés?

I, 1

Oui, les ombres, le temple, l'astre de la nuit, sentent le décor classique, mais au moins le poète s'est arrêté assez longtemps pour parler de la nature, bien que cette nature apparaisse assez pâle à côté de ce qui a été écrit dix ans plus tard. Dans les chansons des prêtresses, allusion est faite à la nature, quoique l'expression reste vague et abstraite. Elles s'adressent "aux nymphes des bois sacrés":

"Demi-dieux, dont les mains fidèles  
Allument de la nuit les innombrables feux,  
Epanchent les rosées, ouvrent les fleurs nouvelles,  
Et des insectes amoureux  
Suspendent aux gazons les vives étincelles!..."

II, 6

Il y a un passage assez poétique dans Saül, où Michol décrit la première fois qu'elle a vu David:

"Ce fut un jour qu'auprès de mes compagnes  
Je cueillais pour l'autel des lis sur nos montagnes.  
Tandis qu'en longs festons j'enlaçais leurs couleurs,  
David nous apparut sous des palmiers en fleurs;  
L'aloès embaumé, la myrrhe précieuse  
Entouraient de parfums sa tête gracieuse."

II, 1

On y remarque des détails qui sont plus précis qu'auparavant. Dans d'autres pièces, Soumet semble poète timide. Voici les paroles qu'il donne à Jeanne d'Arc qui décrit son désir de revoir sa famille et sa patrie:

"Loin du toit paternel par la guerre entraînée,  
 Mon coeur habite encore aux lieux où je suis née.  
 Là ma mère m'attend, là, près de mes troupeaux,  
 Mes jours s'écouleraient dans un pieux repos."

Jeanne d'Arc I, 3

Emotion et style presque romantiques. Dans Olga, il y a un contraste efficace entre les beautés du sud et celles du nord:

Olga chante: "Salut, riant pays, beau ciel, sol parfumé,  
 Où tout respire la tendresse....."

Puis Blaskoff chante du nord:

"Tressons l'écorce du bouleau:  
 Le vent siffle et durcit la neige;  
 Réparons mon léger traîneau,  
 Et que Saint Neuski me protège."

II, 1

Une imitation du style shakespearien se montre dans Roméo et Juliette, de Soulié, où l'héroïne, seule sur le balcon, se rend compte pour un moment de la nature qui l'entoure:

"Mais qu'entends-je? Non, non, c'est le chant des oiseaux  
 Qui se mêle dans l'air au murmure des eaux.  
 Quand pourrai-je goûter un bonheur sans mélange?  
 Je ne me trompe pas..ô ciel! quel bruit étrange."

II, 2

Chateaubriand est vraiment poète orientaliste, presque à la manière de Leconte de Lisle, dans sa description du désert:

"Voici l'heure pesante accordée au sommeil:  
 Tout se tait à présent sous les feux du soleil;  
 Les vents ont expiré; du palmier immobile  
 L'ombre se raccourcit sur l'arène stérile;  
 L'Arabe fuit du jour les traits étincelants,  
 Et le chameau s'endort dans les sables brûlants."

Moïse, I, 6

Mais nous sommes maintenant en plein romantisme; la tragédie contient plusieurs exemples de descriptions et de poésie. Casimir Delavigne place Eléna, brodant une écharpe, où elle peut regarder et

admirer la mer à Venise, pendant qu'elle commence l'exposition de Marino Faliero.

"Le beau jour! que la mer où mon oeil se repose,  
Que le ciel radieux brillent d'un éclat pur,  
Et que Venise est belle entre leur double azur!  
Lui seul ne verra plus nos lagunes chéries:  
Il n'est qu'une Venise! on n'a pas deux patries!..."

I, 1

Et dans Les Enfants d'Edouard les paroles du duc d'York sont pathétiques et romantiques:

"Là, je rêve à mon tour, mais plus gaîment que toi:  
Je fends l'azur du ciel qui s'ouvre devant moi;  
Libre, je rends visite à la terre, aux étoiles;  
Sur la Tamise en feu je suis ces blanches voiles,  
Ces barques dont la lune enflamme les sillons,  
Et je me laisse à bord glisser dans ses rayons."

III, 1

Avant de quitter ce sujet de la poésie dans les tragédies, il faut dire deux choses. D'abord il y a un manque presque complet d'images. Des périphrases, mais pas de métaphores ou de comparaisons. C'est Victor Hugo qui viendra créer des images fraîches, vraies et pleines de couleur. Il introduira dans l'art du théâtre, de la musique et de la peinture.

Deuxièmement, le choeur mérite quelques remarques. Cette idée vient de la tragédie grecque; les pseudo-classiques avancés l'emploient seulement pour sa valeur poétique. Dans ce chapitre on a déjà cité une chanson des prêtresses dans Le Paria, et deux chansons dans Olga. Le rythme et l'originalité de ce vers de Moïse arrête<sup>n</sup> notre attention:

"Oh! quel spectacle!  
 Les chars, les javelots,  
 Engloutis au sein des flots,  
 Les hurlements et les sanglots,  
 La noire mort croissant dans ce chaos,  
 Du vengeur d'Israël attestent le miracle."

IV, 6

Ancelot se sert de chansons dans Le Roi fainéant, et Dumas met une sorte de coryphée dans l'acte final et horrible de Caligula. Voici, ce que chante Marcel un paysan, pendant une fête de village que Delavigne représente dans le troisième acte de Louis XI. Certainement ce n'est plus l'idée de la tragédie classique que d'avoir des paysans qui chantent pendant l'action d'une pièce.

"Quel plaisir!...Jusqu'à demain  
 Sautons au bruit du tambourin;  
 Pour étourdir le chagrin,  
 Fillettes,  
 Musettes  
 Répétez mon refrain!"

III, 1

. . . . .

### Duos d'amour

Comme il y a une tragédie classique et un théâtre romantique, il existe la passion classique et l'amour romantique. L'amour est le sujet même des tragédies de Corneille et de Racine, mais c'est une émotion tragique, et pleine de luttes intérieures. Le conflit dans l'âme de Phèdre ou de Hermione n'est pas le sentiment qui pénètre le cœur de Doña Sol. L'amour racinien dépend de la jalousie et de l'action, celui des personnages romantiques vient d'une tendresse plus féminine, moins profonde et sérieuse, plus poétique.

Il nous semble que l'amour a un rôle très peu important dans beaucoup des tragédies du dix-neuvième siècle. Le dramaturge et le public s'intéressaient, comme on l'a déjà dit, plutôt à la politique, à l'histoire, et à des questions de forme. Cependant on voit s'infiltrer des scènes d'amour, qui annoncent en quelque sorte le duo d'amour de Hernani. Cet élément s'est fait voir pour la première fois peut-être dans Le Paria. Néala et Idamore, seuls sur la scène, avouent une tendresse mutuelle, mais Néala craint d'y penser. Et cette scène d'amour troublé et plein de craintes, est suivie par la poésie du chœur des prêtresses. L'amour et la poésie semblent entrer ensemble dans le théâtre bientôt après la sentimentalité de Lamartine et de ses successeurs.

Le Saül de Soumet n'a pas pour sujet l'amour. Les scènes poétiques y sont très secondaires mais très belles et très à la mode romantique. David parle ainsi à Michol :

"Vous habitiez mon coeur, vous viviez dans mes songes,  
La nuit n'avait que vous pour ses plus doux mensonges;  
Et le jour qui montait à l'horizon vermeil  
Rencontrait votre image enchantant mon sommeil  
Pardonnez aux secrets d'une si chaste flamme  
De s'exhaler vers vous et de trahir mon âme."

III, 2.

Dans Le Cid d'Andalousie le deuxième acte est une vraie scène d'amour entre Estrelle et Don Sanche qui va l'épouser le lendemain. C'est un soir de fêtes; dans un jardin plein de jasmins et d'orangers, comme dans Roméo et Juliette ou Hernani, les amants échangent leurs vœux d'amour pour un moment passager. Et leurs paroles ont perdu la raideur, la formalité, et la noblesse des vers classiques.

Ils se parlent poétiquement - au milieu de la nature - on s'attend à être interrompu par un son de cor quelconque!

Don Sanche: "Quoi! la nuit est venue?  
 J'étais tout en mon âme, et près de vous mes yeux  
 N'avaient rien aperçu du changement des cieux.  
 Pourquoi de ces jardins nous retirer, Estrelle?  
 Dans le ciel transparent la nuit brille si belle!  
 .....

Estrelle: Je vous vois, vous m'aimez, je vous aime et  
 je tremble;  
 Sans cause, sans objet, je suis triste.....  
 .....

Du lendemain! Hélas! dans un si court espace  
 Pour le malheur encor il est assez de place.  
 Du soir au lendemain l'amandier a péri;  
 Le plus tendre feuillage est le plus tôt flétri."  
 II, 3

Et puis on entre en plein romantisme où les scènes d'amour entre la belle innocente et le héros fatal, byronesque, et échevelé abondent. Nous en avons remarqué une des plus romantiques dans

Ivan de Russie:

Ivan: "Oh! parle, parle encor! pour mon âme ravie,  
 Ton regard, c'est le jour; mais ta voix, c'est la vie."  
 II, 2

Après la bataille romantique, Casimir Delavigne se livre à la mode des scènes passionnées:

Marie: "Vous souvient-il, ami, de ce beau jour  
 Où votre aveu m'apprit que vous m'aimiez d'amour?  
 C'était le soir.  
 Nemours: Au pied d'une croix solitaire.  
 Marie: Mes yeux baissés comptaient les grains de mon rosaire,  
 Et j'écoutais pourtant.  
 Nemours: Sur le bord du chemin,  
 Un vieillard qui pleurait vint nous tendre la main.  
 Marie: Il reçut notre aumône, et sa voix attendrie  
 Me dit que....je serais...  
 Nemours: Ma compagne chérie  
 Ma femme.  
 Marie: Il s'en souvient!

Nemours:

Ces biens que j'ai perdus,

J'espérais que, pour vous, ils me seraient rendus.  
Je reviens; mais l'exil est toujours mon partage.  
Des biens, je n'en ai plus, et dans mon héritage,  
Sous le toit paternel, par la force envahis,  
Je suis un étranger comme dans mon pays.

Marie: Votre exil peut finir.

Nemours:

En traversant la France,  
Je visitai ces murs, berceau de mon enfance;  
Morne et le coeur navré, j'entends les roseaux  
Murmurer tristement au pied de leurs créneaux."

Louis XI, III, 9

Voilà un Hernani, sauf que nous nous attendions à ce que le vieillard ait le cor du héros afin de lui demander sa vie.

Les quelques exemples que nous avons cités entre 1820 et 1828 suggèrent qu'il a dû y en avoir d'autres, et ils prouvent encore une fois que le romantisme était dans l'air; que Victor Hugo avait ses devanciers, tout en admettant qu'ils sont de cinquième ordre. Pour la question de style, de poésie, et du traitement de l'amour, Alexandre Soumet et Pierre Lebrun semblent avoir été les plus audacieux. Audace en 1822 ou en 1825 devient timidité après 1830.

Chapitre VI.Conclusion

Il ressort de notre étude de la tragédie entre 1819 et 1830, que les auteurs essayaient de faire du nouveau au théâtre. D'abord ils ont cherché des sujets nouveaux, qu'ils ont traités dans le vieux style des classiques. Puis plus lentement ils ont essayé des changements de style et de technique. Cependant, entre ces dates il n'apparaît aucune pièce viable. Seulement nous espérons avoir montré que ces pièces, moitié tragédies, moitié drames, ont préparé la voie pour les drames de Victor Hugo (1), de Vigny, et de Musset.

Le succès du drame romantique a fait disparaître la tragédie de la scène pendant plusieurs années. Sauf pour Louis XI et Les Enfants d'Edouard de Casimir Delavigne, personne n'a même écrit une tragédie (2). Vers 1838 on recommençait à en produire, grâce au succès de Mademoiselle Rachel, qui a été annoncée comme la merveille qui allait renouveler l'ancienne tragédie française. Ponsard a profité de l'occasion, et a gagné pour sa Lucrèce plus de louanges qu'elle ne méritait. On n'a pas remarqué en 1843 que la pièce était beaucoup influencée par les théories romantiques, bien qu'elle retourne au sujet et en partie à la dignité du style classique.

---

(1) D'après notre étude des tentatives, il semble que les écrivains dramatiques aient tout essayé avant 1827. Donc, le grand génie de Victor Hugo dépend, non pas de ses théories, mais de la manière dont il a écrit ses drames. Il a réussi, où les autres ont échoué, grâce à son style naturel, clair, et imagé.

(2) Voir l'Appendice, p. 88-95.

Il est intéressant de ~~voir~~ constater cependant, selon Joannidès, que les tragédies du dix-septième siècle sont restées même pendant les années où le drame triomphait. Et après la bataille des classiques et des romantiques, de la tragédie et du drame, du style noble et du style naturel, on est arrivé à une attitude raisonnable. On voit le bon des deux côtés. On a oublié le drame de Voltaire; on a oublié le théâtre pseudo-classique (un peu trop peut-être, car après nos recherches nous espérons avoir noté des influences assez importantes parmi les pièces pré-romantiques). On joue et on continue à admirer Racine et Corneille. On joue et admire en même temps ce qu'il y avait de bon et de juste chez les romantiques; car on joue à la Comédie Française les drames de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny, et d'Alfred de Musset. Ces tragédies du dix-septième siècle et ces drames du dix-neuvième siècle subsistent, tels des monuments élevés aux triomphes dramatiques, dont chacun représente un éclair de génie dans le développement du théâtre en France.

Appendice (1)

Voici une sorte de schéma qui montre la popularité de certains mots favoris des classiques et surtout des néo-classiques:

<u>Date</u>	<u>Pièce</u>	<u>funeste</u>	<u>le courroux</u>	<u>le trépas</u>	<u>fatal</u>
1667	<u>Andromaque</u> (Racine)	14	22	9	4
1732	<u>Zaïre</u> (Voltaire)	8	4	4	6
1819	<u>Louis IX</u> (Ancelot)	9	13	6	2
1820	<u>Marie Stuart</u> (Lebrun)	5		11	
1821	<u>Oreste</u> (Mély-Janin)	20		31	
1822	<u>Attila</u> (Bis)	4		9	
1822	<u>Saül</u> (Soumet)	6		17	5
1825	<u>Le Cid d'Andalousie</u> (Lebrun)	2	1	7	10
1828	<u>Roméo et Juliette</u> (Soulié)	8	5	24	4
1828	<u>Olga</u> (Ancelot)	5	6	5	1
1829	<u>Elisabeth d'Angleterre</u> (Ancelot)	4	3	4	3
1829	<u>Christine à Fontainebleau</u> (Soulié)			14	10
1829	<u>Une Fête de Néron</u> (Soumet)	8	6	21	3
1829	<u>Christine de Suède</u> (Brault)	7	5	2	4
1830	<u>Le Roi fainéant</u> (Ancelot)	1	4	3	4
1831	<u>Moïse</u> (Chateaubriand)	4		4	2
1838	<u>Françoise de Rimini</u> (Ostrowski)	8		11	2
1838	<u>Maria Padilla</u> (Ancelot)	2		3	4
1841	<u>Ivan de Russie</u> (Lafont)	0	3	0	7
1844	<u>Jane Grey</u> (Soumet et D'Altenheym)	1	5	17	2
1843	<u>Lucrèce</u> (Ponsard)	3	5	2	4

Appendice (2)Tragédies entre 1818 et 1848

Note: Les tragédies que nous avons lues soigneusement sont indiquées ainsi (X), et une note en suggère l'importance. Pour les pièces jouées à la Comédie Française nous donnons le nombre de représentations, ce qui montre la popularité de certaines tragédies (1).

<u>1818</u>	(X) <u>Saül</u> , Alphonse de Lamartine. Tragédie biblique non jouée.		
<u>1819</u>	(X) <u>Les Vêpres Siciliennes</u> , Casimir Delavigne. Essai timide d'un nouveau genre à cause du sujet et de l'emploi de quelque couleur locale. D'abord à l'Odéon, puis à la Comédie Française, ce fut un succès presque aussi politique que littéraire.	1832-1839 1843-1848	60 10
	(X) <u>Louis IX</u> , J.F.A. Ancelot.	1819-1825	37
	(X) <u>Jeanne d'Arc à Rouen</u> , C.-J.-L. d'Avrigny. Cette tragédie a fait un grand appel au patriotisme et au sentiment de la pitié.	1819-1820 1821-1830 1831	35 32 1
	<u>Hécube et Polixène</u> , P.-F.-X.-Bourgignon d'Herbigny.	1819	1
	<u>Philippe II</u> , J.B. Daumier. Non représenté; publié à Marseille en 1819, à Paris en 1823.		
<u>1820</u>	(X) <u>Clovis</u> , J. P. Guillaume Viennet.	1820-1821	7
	(X) <u>Clovis</u> , Népomucène Lemercier. Des discours longs et ennuyeux caractérisent cette tragédie.	1830	4
	(X) <u>Marie Stuart</u> , Pierre Lebrun. Imitée de Schiller, cette pièce a osé présenter quelque chose de nouveau. Le style en est plus naturel; la couleur locale est employée; l'unité de lieu est violée; les caractères sont plus complexes.	1820-1840	88
	(X) <u>La Démence de Charles VI</u> , N. Lemercier. La censure a interdit la pièce.		
	(X) <u>Conradin et Frédéric</u> , P.Ch. Liadières. On a donné 16 représentations à l'Odéon.		

---

(1) Joannides: La Comédie Française de 1620 à 1920.

- 1820 (X) Le More de Venise, Alfred de Vigny. 1829-1830 17  
Jean de Bourgogne, Guillaume de Formont.  
Charles de Navarre, Ch. Briffaut. A l'Odéon.  
Darius, Amédée Tissot.  
Marie Stuart, Henri de Latouche  
Annibal, B.F.A. Fonvielle.  
Louis XIV, ou l'Ecole des peuples, B.F.A. Fonvielle.  
Diodémon, ou le Pouvoir des lois, B.F.A. Fonvielle.  
Héromède, reine de Ségaste, Dorion.  
Daniel dans la fosse aux lions, Leroy.
- 1821 (X) Sylla, Etienne de Jouy. Cette pièce a obtenu 1821-1833 103  
un grand succès. Triomphe dû en partie au  
génie de Talma, et en partie aux actualités  
de 1821; l'histoire d'un tyran qui abdique  
a ému l'auditoire.
- (X) Frédégonde et Brunehaut, N. Lemercier. D'abord  
à l'Odéon en 1821. 1842-1843 7
- (X) Louis IX en Egypte, N. Lemercier. Appel  
à l'émotion religieuse et patriotique.  
A l'Odéon.
- (X) Oreste, Mély-Janin. Insuccès à l'Odéon;  
joué trois fois.
- (X) Le Paria, Casimir Delavigne. Cette pièce  
philosophique obtint un succès d'enthousiasme.  
On admira les chœurs. A l'Odéon.
- (X) Jean sans Peur, P. Ch. Liadières. A l'Odéon.  
Zénobie, Royou. 1821 5  
Badouin, comte de Provence, de Montbrison,  
A l'Odéon.  
Arthur, B.F.A. Fonvielle.  
Théodebert, ou la Régence de Brunehaut, B.F.A. Fonvielle.  
Jean-Baptiste, Roucher-Deratte.
- 1822 (X) Attila, Hippolyte Bis. La tragédie eut du  
succès à l'Odéon à cause du sujet nationaliste.
- (X) Les Machabées ou le martyr, Alexandre Guiraud.  
A l'Odéon. Pièce biblique assez impressionnante.
- (X) Régulus, Lucien Arnault. Pièce en trois 1822-1833 52  
actes qui ressemble plutôt à un discours sur  
la liberté.
- (X) Saül, Alexandre Soumet. A l'Odéon. Il y a  
des passages poétiques et le personnage  
intéressant de la Pythonisse d'Endor.
- (X) Clytemnestre, Alexandre Soumet. 1822-1828 34  
Pallas, fille d'Eviandre, P. A. Lebrun.  
En trois actes.



<u>1825</u>		<u>La Clémence de David</u> , Victor Draparnaud.	1825	2
		En trois actes avec chœurs.		
		<u>L'Orphélin de Bethléem</u> , M. Lxxx. Chute à l'Odéon.		
		<u>Alain Blanchard</u> , citoyen de Rouen,		
		M. Dupias fils. A l'Odéon.		
		<u>Camille, ou le Capitole sauvé</u> , N. Lemercier.		
		A l'Odéon.		
		<u>La Mort de César</u> , Jacques Corentin Royou.		
		Chute à l'Odéon.		
		<u>Les Martyrs de Souli, ou l'Epire moderne</u> ,		
		N. Lemercier. A l'Odéon.		
		<u>Judith</u> , De Comberousse.		
<u>1826</u>		<u>Rosémonde</u> , F. Emile de Bonnechose.	1826-1827	12
		<u>Le Siège de Paris</u> , le vict. Victor d'Arlincourt	1826	10
		<u>Marcel</u> , Balissan de Rougemont.	1826	5
		<u>Charles VI</u> , Al. J.J. de la Ville de Mirmont.	1826	12
		<u>Dernière de Talma</u> .		
		<u>Rienzi, tribun de Rome</u> , Gust. Drouineau.		
		Succès a l'Odéon.		
		<u>Thomas Morus, ou le divorce de Henri VIII</u> ,		
		Victor Draparnaud. A l'Odéon.		
		<u>Arrie, ou les victimes de la tyrannie</u> , Amédée Tissot.		
		<u>Guillaume de Nassau</u> , A. V. Arnault.		
<u>1827</u>	(X)	<u>Virginie</u> , P.M.A. Guiraud. Toute la pièce	1827	10
		semble un cri contre la tyrannie. Le peuple		
		a un rôle important.		
		<u>Julien dans les Gaules</u> , Etienne de Jouy.	1827	7
		<u>Blanche d'Aquitaine, ou le dernier des</u>		
		<u>Carlovingiens</u> , H. Bis.	1827-1829	29
		<u>Le Proscrit, ou les Guelfes et le Gibelins</u> ,		
		A. V. Arnault.	1827.	5
		<u>La Prison de Pompeïa</u> , Paul Lacroix.		
		En un acte. Chute à l'Odéon.		
		<u>Françoise de Rimini</u> , C. Berrier. A l'Odéon.		
		<u>Catalina</u> , P.J.B. Dalban.		
<u>1828</u>	(X)	<u>Olga, ou l'Orphéline moscovite</u> , J.F.A. Ancelot.	1828-1829	19
		Pièce très intéressante qui a beaucoup de		
		caractéristiques romantiques. Il y a de		
		la couleur locale; il y a de la poésie, de la		
		nature, de l'amour; les unités sont violées.		
	(X)	<u>Moïse</u> , Chateaubriand. Traitement très		
		poétique de ce sujet biblique. Représenté		
		à l'Odéon en 1834.		

- 1828 (X) Roméo et Juliette, Frédéric Soulié. Cette pièce est peu satisfaisante à côté de l'original de Shakespeare. A l'Odéon.
- Le Dernier jour de Tibère, Lucien Arnault. 1828 14
- Elizabeth de France, Alexandre Soumet. 1828 19
- Walstein, P.Ch. Liadières. 1828 15
- Marie de Brabant, J.F.A. Ancelot. A l'Odéon.
- La Règne féodale, Auguste Clavareau.
- Le Secret de la confession, Alexandre Soumet.
- 1829 (X) Christine de Suède, L. Brault. Comme on est en plein romantisme, chaque pièce offre désormais plus de rapidité, moins de longues tirades, plus de caractérisation naturelle. 1829-1831 24
- (X) Christine à Fontainebleau, Frédéric Soulié. La fin sanglante, le caractère vil de Monaldeschi, et tous les artifices font de cette pièce plutôt un mélodrame. A l'Odéon.
- (X) Elizabeth d'Angleterre, J.F. A. Ancelot. 1829-1830 27
- (X) Marino Faliero, Casimir Delavigne. L'influence de Byron est y importante. La tragédie s'approche aussi près du drame que possible. D'abord à la Porte Saint-Martin, puis succès en 1829 à l'Odéon. Plus tard à la Comédie Française. 1836-1844 29
- Le Czar Démétrius, L. Halévy. 1829-1831 18
- Cathérine de Médecis aux Etats de Blois. L. Arnault. A l'Odéon.
- Constantin le Grand, Pellet d'Epinal.
- Hécube, P.J.B. Dalban.
- 1830 (X) Une Fête de Néron, Soumet et Belmontet. D'abord à l'Odéon. 1832-1835 19
- (X) Le Roi fainéant, J.F.A. Ancelot. Notez le grand nombre de personnages. Joué une fois seulement à l'Odéon.
- Françoise de Rimini, Gustave Drouineau. 1830-1831 13
- Gustave-Adolphe, ou la Bataille de Lutzen, L. Arnault. 1830 11
- Lucius Junius Brutus, F.G.J.S. Andrieux. 1830 21
- 1831 4
- Guillaume Tell, M. Pichat. A l'Odéon.
- Antigone, R. Jeanne Champein.
- Thirsa, ou le Triomphe de la religion, Auguste Clavareau.

- 1831 (X) Charles VII chez ses grands vassaux, Alexandre Dumas père. D'abord à l'Odéon. 1837-1846 29  
Norma, ou l'Infanticide, Alexandre Soumet. Succès à l'Odéon pour Mademoiselle Georges.
- 1832 (X) Louis XI, Casimir Delavigne. On n'aurait jamais représenté un roi si criminel en 1821. 1832-1840 108  
 1842-1850 55  
 Grand contraste entre les danses, les chants, les paroles d'amour et le caractère sombre du roi. C'est peut-être la meilleure et la plus romantique des pièces de Casimir Delavigne.  
Le Comte d'Egmont, Riquier. Théâtre du Panthéon.
- 1833 (X) Les Enfants d'Edouard, Casimir Delavigne. 1833-1840 128  
 Pièce en trois actes qui a beaucoup réussi 1841-1850 77  
 surtout à cause du sujet poétique et pathétique.  
Caïus Gracchus, ou le Sénat et le peuple, L.A.T. Dartois de Bournonville. 1833 9  
Jugurtha, M.D.....(Delpierre)  
Béatrix Cenci, Le Marquis de Custine.  
 Porte Saint-Martin.
- 1834 Thésée ou les Lois de Minos, P.J.B. Dalban.
- 1835 -----
- 1836 (X) Une Famille au temps de Luther, Casimir Delavigne. Pièce en un acte, en vingt-huit scènes. Le noeud de la pièce roule sur "le duel entre deux croyances rivales". 1836-1839 29  
Léonie, ou la France en 420, Et.J.B.Delrieu. 1836 8
- 1837 (X) Caligula, Alexandre Dumas père. Tragédie à grand spectacle. 1837-1838 20
- 1838 (X) Philippe III, Andraud. Tragédie très mélodramatique. 1838 10  
 (X) Maria Padilla, Ancelot. Les caractères de Maria et de son père sont complexes et pathétiques. 1838 11

- 1838 (X) Françoise de Rimini, J.C.Ostrowski. Françoise de Rimini hésite pendant les trois actes entre son devoir envers son mari et son amour de Paolo. A la fin le mari tue les deux amants. Théâtre de Versailles.  
Olindre et Sophronie, P.J.B. Dalban.  
Don Sébastien de Portugal, Paul Foucher. Porte Saint-Martin.
- 1839 (X) Laurent de Médecis, L. Bertrand. En trois actes. 1839 9  
Téléphe, P.J.B. Dalban.
- 1840 (X) La Fille du Cid, Casimir Delavigne. Pièce artificielle qui raconte la mort du vieux Cid. En trois actes. 1841 8
- 1841 Vallia, Isadore Latour de Saint-Ybars. 1841 8  
Le Gladiateur, Soumet et Mme d'Altenheym. 1841 15  
En trois actes.  
Argobaste, Viennet. Tragédie inédite. 1841 1  
La Mort de M. Malesherbes, Edouard Josso. En trois actes.  
La Conjuraton d'Amboise, Et. de Jouy. Pièce jamais représentée.
- 1842 (X) Ivan de Russie, Ch. Lafont. Cette pièce en trois actes donne un tableau historique dans un décor romantique. A l'Odéon.  
Lallier, ou Paris délivré, M. de Vennes. Chute à l'Odéon.  
Agrippine, Le marquis de Larochevoucauld-Liancourt. A l'Odéon.  
Jugurtha à Rome, Melchior Potier.  
Perolla ou Annibal à Capoue, P.J.B. Dalban.
- 1843 (X) Lucrèce, François Ponsard. A l'Odéon. 1848-1850 20  
En 1843 Vigny écrit: "Toute la presse vient de louer Lucrèce pour ses qualités classiques, tandis que son succès vient précisément de ses qualités romantiques, détails de la vie intime et simplicité de langage." (1) La tragédie semble trop pleine de récits, de tirades sur la vertu et la liberté. Il y a plus de paroles que d'action.  
Judith, Mme Emile de Girardin. En trois actes 1843-1844 9

---

(1) Vigny, Alfred de., Journal, p. 181.

<u>1844</u>	(X) <u>Jane Grey</u> , Soumet et Mme. d'Altenheim. Le tableau historique et les caractères de Jane Grey et de la reine Marie sont très intéressants. L'action de la pièce est rapide, mais le style est abstrait et caractérisé par des tournures classiques. A l'Odéon.		
	<u>Catherine II</u> , Hippolyte Romand.	1844-1845	14
	<u>Le Vieux Consul</u> , Arthur Ponroy. A l'Odéon.		
	<u>Antigone</u> , Paul Meurice et A. Vacquerie. A l'Odéon.		
	<u>Héli, le prophète</u> , tragédie biblique de M. Riquier-Aldée. A l'Odéon.		
	<u>Méléagre</u> , P.J.B. Dalban.		
	<u>Macbeth</u> , traduit de Shakespeare par Emile Deschamps.		
	<u>Roméo et Juliette</u> , traduit de Shakespeare par Emile Deschamps.		
<u>1845</u>	<u>Virginie</u> , Isadore Latour de Saint-Ybars.	1845-1850	49
	<u>Le Triumvirat</u> , P.J.B. Dalban.		
	<u>Le Lys d'Evreux</u> , A. Loyau de Lacy. A l'Odéon.		
<u>1846</u>	<u>La Vestale</u> , Elie Sauvage et Frédéric Duhomme.	1846	11
<u>1847</u>	<u>Agnès de Méranie</u> , François Ponsard. A l'Odéon.		
	<u>Le Vieux de la montagne</u> , Isadore Latour de Saint-Ybars.	1847	1
	<u>Alceste</u> , Hippolyte Lucas. D'abord à l'Odéon.	1847-1850	15
	Pièce en trois actes arrangée avec chœurs.		
	<u>Cléopâtre</u> , Mme. Emile de Girardin.		
	<u>Spartacus</u> , Hippolyte Magen.		
	<u>Les Atrides</u> , Arthur Ponroy.		

---

Nombre de tragédies entre 1818 et 1847 ..... 160

Nombre de tragédies dont nous avons consulté les textes..... 49

La liste ci-dessus montre des faits intéressants: par exemple on voit que l'année 1835 n'a produit aucune tragédie, sans doute à cause de la popularité du drame romantique. Aussi est-il intéressant de noter combien de fois certaines tragédies pseudo-classiques ont été jouées à la Comédie Française. La popularité de Sylla, de Marie Stuart, et des pièces de Casimir Delavigne est étonnante.

Bibliographie

- ALBERT, Maurice. Les Théâtres des Boulevards, 1789-1848. Paris, 1902.
- ANCELOT, M. Oeuvres complètes, Paris, 1838.
- ARGE, A.P. Chaalons d'. Histoire critique et littéraire des théâtres de Paris, Paris, 1824.
- ARTZ, F.B. Reaction and Revolution, New York, 1934.
- BARAT, Emmanuel. Le Style poétique et la révolution romantique, Paris, 1904.
- BRUNETIERE, Ferdinand. Victor Hugo, Paris, 1902.
- BRUNOT, F. et d'autres. Le Romantisme et les lettres, Paris, 1929.
- CAIN, Georges. Anciens théâtres de Paris, Paris, 1906.
- CHATEAUBRIAND, René de. Moïse, Paris, 1831.
- DELAVIGNE, Casimir. Oeuvres complètes, Paris, ?
- DESGRANGES, Ch-M. La Presse littéraire sous la Restauration, 1815-1830, Paris, 1907.
- DUMAS, Alexandre. Souvenirs dramatiques, Paris, 1868.
- DUVAL, Georges. Frédéric-Lemaître et son temps, 1800-1876, Paris, 1876.
- EVANS, David-Owen. Le Drame romantique à l'époque romantique, 1827-1850, Paris, 1923.
- FAGUET, Emile. Propos de théâtre, Paris, 1910.
- FAUCIGNY-LUCINGE, A. de. Rachel et son temps, Paris, 1910.
- FIN DU REPERTOIRE, Senlis, 1829.
- FOUCHER, Paul. Entre coeur et jardin, Paris, 1868.
- LA FRANCE DRAMATIQUE, Paris, ?
- GAUTIER, Théophile. Histoire de l'art dramatique en France. Paris, 1858.
- GAVAULT, Paul. Conférences de l'Odéon, Paris, 1916.
- GREEN, Clarence C., The Neo-Classical Theory of Tragedy in England, Harvard, 1934.

- GUEX, Jules. Le Théâtre et la société française de 1815-1848, Paris, 1900.
- GUIRAUD, Alexandre. Virginie, Paris, 1827.
- JANIN, Jules. Histoire de la littérature dramatique, Paris, 1857.
- JOANNIDES, A. La Comédie Française de 1620 à 1920, Paris, 1921.
- JULLEVILLE, L. Petit de. Le Théâtre en France, Paris, 1921.
- KING, Helen Maxwell. Les Doctrines littéraires de la Quotidienne, 1814-1830, Massachusetts, 1920.
- KROMSIGT, Anna L.C. Le Théâtre biblique à la veille du romantisme, 1789-1830, Zutphen, 1931.
- LANSON, Gustave. Esquisse d'une histoire de la tragédie française, Columbia, 1920.
- LANSON, Gustave. Manuel bibliographique de la littérature française moderne, Paris, 1921.
- LARROUMET, Gustave. Nouvelles études d'histoire et de critique dramatiques, Paris, 1899.
- LEBIDOIS, Georges. De l'Action dans la tragédie de Racine, Paris, 1900.
- LEBRUN, Pierre. Oeuvres, Paris, 1864.
- LEROY, Albert. L'Aube du théâtre romantique, Paris, 1904.
- LINTILHAC, Eugène. Histoire générale du théâtre en France, Paris, 1910.
- LION, Henri. Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire, Paris, 1895.
- LOLIEE, Frédéric. La Comédie Française de 1658 à 1907, Paris, 1907.
- LUCAS, F. L. Tragedy in relation to Aristotle's Poetics, London, 1927.
- MAGASIN THEATRAL, Paris, 1843.
- MARCH, Harold. Frédéric Soulié, New Haven, 1931.
- MARTINENCHE, Ernest. L'Espagne et le romantisme français, Paris, 1922.
- MURET, Théodore. L'Histoire par le théâtre, Paris, 1865.
- MUSSET, Alfred de. Oeuvres complètes, (Tome 9), Paris, 1879.

- PARIGOT, Hippolyte. Le Drame d'Alexandre Dumas, Paris, 1899.
- PARTRIDGE, Eric. The French Romantics' Knowledge of English Literature, 1820-1848, Paris, 1924.
- PIECES DE THEATRE, contenant Jeanne d'Arc (Soumet) et Christine de Suède (Brault).
- QUERARD, J.-M. La France littéraire, ou le dictionnaire bibliographique, Paris, 1827-1839.
- RIGAL, Eugène. De Jodelle à Molière, Paris, 1911.
- RIGAL, Eugène. Le Romantisme au théâtre avant les romantiques, R.H.L., 1915.
- SARCEY, Francisque. Quarante ans de théâtre, Paris, 1901.
- SOLEINNE, Mr. de. Bibliothèque dramatique, Paris, 1843.
- SOUBIES, Albert. Une Première par jour, Paris, ?
- SOURIAU, Maurice. De la Convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique, Paris, 1885.
- SOURIAU, Maurice. Histoire du romantisme en France, Paris, 1827.
- SOURIAU, Maurice. Préface de Cromwell, Paris, ?
- STAEL, Madame de. De l'Allemagne, Paris, ?
- STENDHAL (Henry Beyle) Racine et Shakespeare, Paris, ?
- SUITE DU REPERTOIRE, Paris, 1823.
- THIEME, Hugo P. Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1906, Paris, 1907.
- TREILLE, Marguerite. Le Conflit dramatique en France de 1823 à 1830 d'après les journaux et les revues du temps, Paris, 1929.
- TROTAIN, Marthe. Les Scènes historiques, Paris, 1923.
- VIAL, Francisque et DENISE, Louis. Idées et doctrines littéraires du XIXe siècle, Paris, 1918.
- VIGNY, Alfred, Oeuvres complètes, Paris.
- VOLTAIRE, F.M. Arouet. Théâtre, Paris, ?
- WEISS, J.-J. Le Drame historique et le drame passionnel, Paris, 1894.

TABLE DES MATIERESLa Tragédie classique à l'époque romantique

	<u>Page</u>
Introduction: L'importance du théâtre entre 1820 et 1830 .....	3
Chapitre 1. <u>Les théories</u> dramatiques des précurseurs du romantisme .....	5
Chapitre 2. <u>Les sujets</u> : l'histoire; le patriotisme; la religion .....	9
Chapitre 3. <u>Le traitement du sujet</u> : le décor; la couleur locale; le mélodrame; le conflit du bien et du mal; la pitié; le rôle du peuple; les situations cornéliennes .....	17
Chapitre 4. <u>Les caractères</u> : le héros romantique; l'héroïne romantique; le grotesque .....	41
Chapitre 5. <u>Le style</u> : les unités; le monologue; la tirade; le récit; les dialogues coupés; la monotonie du style pseudo-classique; le langage poétique; les duos d'amour. ....	58
Chapitre 6. <u>Conclusion</u> : le sort de la tragédie française...	85
Appendices. a) Vocabulaire .....	87
b) Tragédies lues et non-lues .....	88
Bibliographie .....	96
Table des matières .....	99