

Zeitschrift: Schweizerische pädagogische Zeitschrift
Band: 3 (1893)
Heft: 4

Artikel: Le développement du drame dans la littérature française d'après des travaux récents
Autor: Morel, Louis
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-788730>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le développement du drame dans la littérature française d'après des travaux récents.¹⁾

Le drame dans l'antiquité n'a jamais eu une existence indépendante qui le classât comme un genre régulier ; il ne se produisit que rarement et d'une manière inconsciente ; on en pourrait dire autant des Mystères et ce n'est guère qu'au commencement du XVII^e siècle que l'on assiste à des tâtonnements et à des essais. Le nom le plus considérable qui se rattache à ce mouvement est celui du poète Hardy. Il n'y a pas moins de douze tragi-comédies dans son répertoire dont *Scédase ou l'hospitalité violée* peut être considérée comme le type : on y voit des particuliers portant encore, il est vrai, des noms grecs. Mais ces sortes de pièces finirent par se confondre avec la tragédie lorsque celle-ci prit une forme plus régulière, par suite des modifications survenues dans le système décoratif et la mise en scène.

Mairet, Rotrou et Corneille lui-même composèrent encore des tragi-comédies ; mais quatre ans après le Cid, vers 1640, cette forme intermédiaire entre la tragédie et la comédie disparaît peu à peu. Corneille se tourne à ce moment vers la comédie de caractères. C'est que la tragédie classique s'était définitivement constituée ; la hiérarchie des genres commençait à s'établir. Ils se côtoient sans se mêler, comme dans l'Etat et la société le tiers état et la noblesse restent en présence sans entrer en contact. La tragédie admet dans son cadre les personnages nobles, heroïques ou historiques ; la comédie, la bourgeoisie et le peuple. On

¹⁾ Alexandre Hardy et le théâtre français, par Eugène Rigal, Paris 1889. — Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante, par G. Lanson, Paris 1887. — Beaumarchais et ses œuvres, par E. Lintilhac, Paris 1887. — Les époques du théâtre français (1636—1850), par F. Brunetière, Paris 1892. — Emile Augier, par H. Parigot, Paris 1890. — Le mouvement littéraire au XIX^e siècle, par G. Pellissier, Paris 1890. — Cette étude est le résumé d'une leçon faite devant la Faculté des lettres de l'Université de Zurich, pour obtenir le droit d'y professer en qualité de privat-docent.

ne conçoit pas un genre sans domaine propre qui aurait pris à la tragédie son action, à la comédie ses personnages.

Un élément de durée et de succès pour la tragédie, c'est que les personnages nobles, héros, rois et princes peuvent plus facilement devenir des types généraux. Les passions sont représentées en eux dans toute leur intensité, parceque chez les particuliers elles sont contenues par toutes les entraves des lois, de la fortune et de la position sociale. Un spectateur retrouvait dans le théâtre de Corneille le souvenir des héros de la Fronde, des intrigues et de la galanterie du temps, sans effort, sans rapprochement d'érudition. Il en fut de même pour Racine qui à la tragédie héroïque substitua la tragédie de l'amour, répondant à l'état nouveau de la société. Le génie de ce poète consiste dans un mélange heureux de l'antique et du moderne qui n'ôte rien à ses personnages de la vie et de la ressemblance humaines; ce furent ses contemporains et ses rivaux qui travestirent ridiculement les héros grecs et romains et contribuèrent par là à la décadence du genre. Après Racine, on ne lui emprunta plus guère que le style, la tirade d'amour, la déclamation et les lieux communs, tandis que d'autre part, l'action tragique se complique d'incidents, de reconnaissances, de déguisements, d'éléments romanesques. Crébillon, Boursault, Lagrange-Chancel recherchent l'extraordinaire, les crimes dénaturés, le terrible; la tragédie subsiste toujours, sans qu'aucun effort soit tenté dans le sens d'un genre nouveau. C'était du côté de la comédie qu'une transformation allait s'opérer.

La comédie, comme la tragédie, a un domaine qui lui est propre; à la tragédie les larmes et les douleurs, à la comédie le rire et l'amusement. Telle est la conception que Molière a toujours eue présente dans ses œuvres; et cependant il n'a pas ignoré la passion, la partie sensible du cœur humain et les émotions de l'âme. Il serait facile de retrouver dans l'Avare, le Misanthrope et le Tartufe, des situations qui pourraient être pathétiques et aboutir ainsi au drame bourgeois; le spectateur est souvent sur le point de céder à l'attendrissement; mais Molière reste constamment fidèle à la loi de l'unité d'impression; il sait couper court à l'émotion par un trait plaisant et l'impression finale sous laquelle on reste, c'est le rire.

Mais Molière n'eut pas d'héritiers. La peinture de l'homme de tous les temps, avec ce qu'il a dans le caractère de plus universel et de plus permanent, disparaît chez Régnard. Régnard ne sait tourner au rire que ce qui est ridicule de soi-même; on s'attaque aux vices et la comédie, tout en restant la comédie plaisante, ne se meut plus que dans le monde de déclassés et d'aventuriers des Dancourt et des Lesage. Puis un autre

changement se produit. Molière n'avait pas fait de la comédie exclusivement une intrigue d'amour; après lui, ce sont les troubles du sentiment et de la passion qui occupent la première place; c'est avec Marivaux que s'opère cette transformation. Ainsi la haute moralité du théâtre, la répression des travers et des ridicules avait disparu; il fallait donc nécessairement réintroduire l'élément honnête et vertueux. Celui qui l'y ramena fut Destouches; lui-même nous dit qu'il a pour objet principal de prêcher la vertu, de décrier le vice. Ses personnages parlent, moralisent et dissertent plus que de raison sur les conditions et les humeurs des hommes; et la pièce finit souvent par une moralité. Destouches sentit instinctivement qu'au théâtre trop de vertu fatigue et, comme diversion, il eut recours à l'emploi de l'émotion et du pathétique. C'est sur ce principe que repose la composition du *Glorieux*, représenté en 1732 et qui marque une évolution vers un genre nouveau. Toutefois Destouches n'a pas encore renoncé au rire; il veut être plaisant, malgré le fond sérieux; dix ans après *le Glorieux* il écrivait que la comédie n'admettait les larmes que par exception, c'est à dire que l'élément touchant qui était pour Destouches une exception, un accident, allait devenir l'essence même du drame. En ceci consiste l'invention de La Chaussée qui annonça franchement son dessein d'émouvoir au lieu de faire rire; il changeait du même coup le fond de la tragédie classique: aux catastrophes atteignant les familles nobles et historiques, il substituait une intrigue bourgeoise et domestique pouvant offrir la peinture sérieuse et vivante de la vie humaine.

Pour comprendre la place qui lui revient dans l'histoire du théâtre français, il suffira de résumer les principaux traits de sa physionomie intellectuelle et morale. La Chaussée (1691—1754) était un homme instruit sans être érudit. Elevé chez les Jésuites, il a gardé un goût très-vif des classiques du grand siècle et des anciens; mais sa connaissance de l'antiquité est aussi vague, aussi superficielle que celle de Voltaire. Comme Voltaire, comme Régnard, comme Saint-Evremont, La Chaussée a voyagé. Il semble donc qu'il y eût là comme un horizon nouveau qui pût s'ouvrir à lui par les littératures et les nations étrangères. Cette circonstance ne paraît pas avoir eu beaucoup d'action sur lui. La Chaussée ne connaît pas d'autre langue que sa langue maternelle; il sait à peine l'italien, pas du tout l'espagnol; dans un séjour prolongé à Amsterdam, il ne s'est pas soucié d'apprendre le hollandais. On serait un peu plus fondé à croire que l'Angleterre eut quelque action sur lui; le mouvement qui emportait la littérature de ce pays vers le pathétique moral et bourgeois ne fut peut-être pas ignoré de lui. La licence

du théâtre sous le règne de Guillaume III avait provoqué vers la fin du XVII^e siècle une réaction contre *l'irrégion* et l'immoralité dont Jeremy Collier en 1698 donna le signal contre Dryden. Le *Spectateur* d'Addison se fit l'organe des besoins nouveaux et le drame bourgeois à tendance moralisante régna désormais sur la scène.

Mais La Chaussée ne savait pas l'anglais; et ce ne fut que de seconde main qu'il fut au courant de la réforme qui s'accomplissait au delà du détroit. L'abbé Leblanc fit un peu pour le théâtre anglais ce que Voltaire fit dans ses Lettres anglaises, et avant lui, Destouches qui avait passé plusieurs années à Londres mit dans ses comédies plus d'un souvenir du théâtre anglais; rien donc d'impossible à ce qu'il se soit inspiré de son caractère sérieux et décent. Le pamphlet de Collier fut traduit en français en 1715 et recensé par le Journal des Savants; en Hollande, les journaux protestants entretenirent le public des efforts faits en Angleterre et des essais de réforme qu'on pourrait tenter en France.

Il est peu probable que La Chaussée ait lu ces publications; le *Spectateur* traduit en français dès 1714 paraît lui avoir été plus connu; il ne l'a peut-être lu qu'en 1735 et il le traite de rapsodies et de billevesées hebdomadaires. Comme l'a montré M. Lanson, l'œuvre de La Chaussée renferme en effet des réminiscences du *Spectateur*; mais il faut faire aussi minime que possible la part de l'Angleterre et l'on est alors conduit à se demander si ce n'est point dans le tempérament même du créateur de la comédie larmoyante qu'il faut chercher ce penchant à la sensibilité. Mais sa biographie interdit toute supposition de ce genre. Notre poète comique est un homme assez terre à terre, un épicurien de mœurs légères, de sagesse moyenne qui vit avant tout dans la littérature un moyen d'arriver à la notoriété et dans le théâtre la voie la plus assurée à la popularité.

Comment donc, puisque sa nature ne l'y portait pas, put-il fonder un théâtre larmoyant et moral? La Chaussée est un exemple significatif de ce que peut chez un individu l'influence du milieu et du moment. La comédie, après avoir passé depuis Molière, par toutes les évolutions, aboutissait à cette dernière forme qui est en somme celle de la comédie moderne. La Chaussée ne pouvait plus faire autre chose; cette première tentative a pu échouer; elle n'en a pas moins porté ses fruits et ceux qui, après le déclin du romantisme, se sont préoccupés des destinées du théâtre n'ont fait que rebrousser chemin vers l'étape où s'était arrêté La Chaussée. En résumé, son mérite s'est réduit à cela: il a eu une idée et cette idée lui venait de la force des choses. Ainsi s'explique le succès de ses pièces et l'effet moralisateur qu'elles eurent sur la foule; l'arche-

vêque de Sens qui reçut en 1736 l'auteur du *Préjugé à la mode* à l'Académie française le félicita de la voie qu'il avait suivie, et l'on appela ses œuvres, non sans une pointe d'ironie, les sermons du révérend père La Chaussée.

Nanine et *l'Enfant prodigue* de Voltaire sont les seules pièces conçues dans l'esprit de la comédie larmoyante; elles ne dénotent aucun progrès et Voltaire, malgré toute l'autorité de son talent dramatique trop rabaissé par quelques critiques, n'a rien innové au théâtre. C'est vers 1757 à 1758 avec Diderot que le drame bourgeois commence à prendre conscience de lui-même. Précurseur, dans la science, du transformisme contemporain, Diderot a été à la fois pour le théâtre théoricien et écrivain. La comédie et la tragédie sont pour lui deux termes extrêmes qui ne répondent pas à tous les états d'âme de l'existence humaine; il y a place encore pour deux genres de spectacle intermédiaires: la comédie sérieuse ou tableau de l'existence dans lequel il faut se tenir à égale distance entre la douleur et la joie excessive et la tragédie bourgeoise qui aura pour sujet les infortunes et les catastrophes de la vie humaine.

Ce que Diderot vise dans ces deux formes, c'est la vérité moyenne. La tragédie bourgeoise doit s'en tenir à la vie contemporaine, emprunter ses héros aux simples particuliers et les exposer à des coups du sort où le spectateur puisse se reconnaître et non pas à des périls peu communs et extraordinaires comme dans la tragédie classique. En conséquence, il faut abolir toutes les conventions théâtrales en usage, l'emploi des confidents, des valets, des longues tirades, substituer la prose aux vers; ne pas craindre une pantomime expressive, un cri, un geste éloquent. L'innovation la plus importante qui resta de Diderot, fut l'étude des conditions des personnages et non plus des caractères. Il mit sur la scène non plus l'homme avec ses défauts et ses qualités, mais le père, l'époux, le frère. Pour exécuter ces réformes, il manquait à Diderot la qualité essentielle du poète dramatique. Il était incapable de se déprendre de lui-même et de soumettre ses personnages à une observation attentive et prolongée; il les transformait tous en lui-même; tous ont cette sensibilité déclamatoire, cette fureur de moraliser qu'il a mise dans tout ce qu'il écrivait. La préoccupation morale lui fait envisager la scène comme une tribune ou une chaire d'où il prêche la vertu et toujours la vertu.

Les idées de Diderot ont été mises en pratique par Beaumarchais; toutefois on sent dans *La mère coupable*, *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*, le résumé d'un long passé dramatique qui rappelle à la fois Molière, Lesage et les temps nouveaux. Il y a la fois en lui un classique et un romantique, comme le montrent les théories dramatiques

éparses soit dans sa correspondance, soit dans les préfaces de ses pièces. Il a repris d'abord la question déjà agitée par Diderot, relative à la condition et au caractère des individus. Il la résoud dans ce sens que les caractères doivent contraster continuellement avec la situation des personnages dans la pièce. C'est là ce qu'il a appelé la disconvenance sociale. Une jeune fille, une épouse vertueuse par caractère, jetées par les circonstances dans un état qui les fasse croire coupables, un honnête homme qui passera pour un escroc ou un Tartufe dont le monde sera dupe; un vieillard amoureux qui voudra traîner une jeune fille à l'autel; un valet qui aura de l'esprit au-dessus de sa condition, un seigneur, un roi qui étaleront des mœurs au-dessous de la leur, — voilà autant de disconvenances sociales et c'est là tout le théâtre de Beaumarchais. Son esthétique théâtrale reste classique sur quelques points. Le drame pour Beaumarchais, comme pour Racine est le moment psychologique: il faut entrer dans l'heure de la crise en un sujet dramatique en prenant l'action le plus près de sa fin. Quant à l'impression sous laquelle le spectateur doit rester, il faut qu'il revienne à l'état de sérénité où il était en entrant, c'est à dire que le dénouement de la pièce doit être l'apaisement final des œuvres antiques, comme la fin de l'Oedipe-Roi de Sophocle ou des Horaces de Corneille. Ajoutons enfin que Beaumarchais comme Diderot respecte l'unité de temps et ne viole pas l'unité de lieu.

Après Beaumarchais, nous entrons dans l'époque révolutionnaire. Il semble que le moment fût venu de secouer le joug complet des règles et de constituer le drame à la manière des romantiques de 1830. Outre l'évolution qui s'était accomplie au théâtre, d'autres influences s'étaient fait sentir qui se résument dans l'apparition de Rousseau. Avec lui renaît dans tous les domaines l'individualisme. L'homme étant la mesure de toutes choses, le relatif se substitue à l'absolu; en critique les règles et les procédés de composition n'ont plus de raison d'exister. Les conséquences de ce principe ne ressortirent pas immédiatement; la Révolution survint et bien loin d'opérer dans ce sens, elle agit au contraire en littérature dans le sens le plus opposé. Le théâtre est empreint comme d'une recrudescence de classicisme; les Grecs et les Romains reparaissent en foule sur la scène avec Joseph Chénier et les nombreux auteurs dramatiques qui se pressent de 1789 à 1800. Cette ferveur de l'antiquité persistera sous l'empire; et Népomucène Lemercier dont le *Cours analytique de littérature* ne parut qu'en 1820 s'en fera le théoricien jusqu'à l'avènement du romantisme.

II.

Le romantisme, en France, indépendamment de toute influence étrangère, c'est l'apparition du lyrisme dans la poésie. Rousseau est en date le premier romantique, parceque, le premier, il a mis dans ses écrits sa personnalité; tandis que la littérature classique est tout impersonnelle, se meut dans la région des idées générales et que nous ne connaissons rien de l'homme dans son œuvre, à partir de Rousseau, c'est le contraire qui se produit; on étale maintenant ce que l'on dissimulait alors.

Si Chateaubriand a été le premier lyrique, Mme. de Staël allait renouveler les sources de la poésie dramatique. Dans son livre *de l'Allemagne*, elle analysait les chefs-d'œuvre du théâtre allemand et elle montrait que les œuvres des maîtres soutiennent des rapports étroits avec la philosophie, l'histoire, la religion et les mœurs, que le genre de beautés qui s'y trouve ne doit pas être jugé par le criterium de l'art classique, parcequ'elles répondent à un état d'âme et à une société différente. Déjà en 1809 M. de Barante avait traduit le théâtre de Schiller et recommandait au lecteur d'éviter dans ses appréciations un parallèle du poète allemand avec l'idéal de beauté des classiques français, parallèle aussi inutile que faux. Il insistait sur la connaissance de la vie de Schiller, de son caractère et des circonstances dans lesquelles avaient paru ses pièces, comme la seule base d'un jugement équitable et sûr.

Les idées de Mme. Stael furent reprises et développées par *le Globe* en 1824 et avant même qu'aucun essai se fût produit sur la scène, le théâtre romantique avait sa poétique toute faite. Examinons d'un peu près les circonstances dans lesquelles allait se produire un drame d'un genre nouveau.

Le romantisme qui se manifesta tout d'abord dans la poésie lyrique, fut un réveil littéraire fortement marqué de la double empreinte du catholicisme et de la légitimité. Pour célébrer le retour à l'ancien ordre de choses, il fallut rendre l'ode capable d'exprimer tous les sentiments, toutes les émotions. Ce fut l'œuvre de V. Hugo qui en renouvela la forme et la métrique. Cependant, par la liberté d'allures que l'ode laisse au poète, la réforme tentée dans la poésie lyrique avait quelque chose de moins voulu, de moins systématique; l'opposition aux anciennes doctrines littéraires y prenait un caractère moins tranché; le classicisme n'y était pas heurté directement. Il en fut tout autrement au théâtre.

Par ce qui précède, la poésie dramatique se présentait enrichie d'expériences et de théories longuement élaborées qui établissaient entre elles

et la tragédie classique un antagonisme ouvert; et cela d'autant plus que, sous l'Empire, de grands acteurs redonnaient à l'ancien répertoire une vie factice. Les choses en étaient comme au temps de Hardy; auteurs et acteurs se trouvaient engagés dans l'ancienne routine, obligés de compter avec les conditions matérielles et extérieures de la scène. Aussi le théâtre fut-il le véritable terrain sur lequel se transporta la lutte entre les deux écoles. Alfred de Vigny avait fait représenter sans succès son *Othello* en 1824 et trois ans plus tard la *Préface de Cromwell* donnait le signal décisif du combat. Saluée à son apparition comme le code du romantisme, elle ne jouit plus devant la critique que du privilège d'avoir fait pénétrer dans le grand public, des vues émises quelques années auparavant par quelques théoriciens. La *Préface de Cromwell* est postérieure de seize ou dixsept ans au volume de l'Allemagne dans lequel Mme. de Staël avait dit tout ce qu'il est possible d'être dit sur les rapports de l'art et de la société. Aussi Victor Hugo n'a-t-il rien exposé de bien nouveau là-dessus. Sans lui refuser d'une manière absolue le sens historique, il a eu surtout des intuitions qui l'ont fait voir juste sur une partie des questions; mais l'esprit critique lui a fait ici défaut. La distinction que Mme. de Staël avait établie entre deux conceptions, deux formes d'esprit aussi différentes qui séparent les courants littéraires du Nord et du Midi, semble passer inaperçue chez Victor Hugo. Il affirme qu'en littérature, comme en toute chose, il n'y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux. Le beau dans Shakespeare, ajoute-t-il, est aussi classique que le beau dans Racine et le faux dans Voltaire est tout aussi romantique que le faux dans Calderon. Mais qui ne voit que pour apprécier chacun à son juste mérite, il faut commencer par se refaire contemporain, Anglais du temps d'Elisabeth, Français ou Espagnol du XVII^e siècle, et que les œuvres littéraires ne s'expliquent et ne se comprennent que par les œuvres de même genre qui les ont précédées? L'idéal de beauté de l'auteur de *Cromwell* est aussi absolu que l'idéal du classicisme.

C'est ici le lieu d'examiner les conditions nouvelles que le romantisme imposait au théâtre dans la conception des personnages, la conduite de l'action, la forme et le style.

Les romantiques se piquaient de peindre non plus l'homme abstrait et universel des classiques, mais un certain homme, une certaine variété de caractère et de passion qu'il faut individualiser par des traits extérieurs; le spectateur devra reconnaître non plus l'avare, l'ambitieux, mais un certain avare, un financier de la capitale ou un provincial enrichi, un ambitieux d'influence ou de pouvoir apportant dans l'assouvissement de ses désirs, des moyens, des expédients à lui. — Les classiques avaient

fait bon marché de la vérité historique, de la couleur locale; les romantiques allaient rechercher la vraisemblance des lieux, du costume, des mœurs et si la renaissance du théâtre en France coïncide avec la renaissance des études historiques, il n'y a point là l'effet du hasard; ce qu'on veut, de part et d'autre, c'est de montrer l'effet des causes particulières qui font varier à l'infini le fond humain. — Chez les classiques, les unités de temps et de lieu obligeaient à remplacer par la narration l'action qui se passait dans la coulisse et Victor Hugo avait raison de dire que la tragédie du XVII^e siècle ne nous laisse voir bien souvent que les coudes de l'action et que les mains sont ailleurs. Or puisqu'il visait avant tout à reproduire la réalité, le drame romantique allait prendre le contre-pied de la vieille tragédie. L'action ne sera plus une crise psychologique, très-proche de son dénouement; elle sera complexe et permettra des tableaux et des développements tels que l'histoire en présente, animés non plus par quelques personnages, mais par un très grand nombre, par des foules même. On ne parlera donc plus d'unité d'action, mais d'unité d'ensemble et d'intérêt. — Le vers était la forme consacrée par une longue tradition; le style du drame romantique devra désormais prendre tous les tons, s'approprier à toutes les situations, exprimer les plus élevées comme les plus vulgaires, puiser largement dans le vocabulaire, abolir la distinction arbitraire des mots, des termes nobles et des termes bas.

Si de ces traits il s'agit de dégager une doctrine littéraire, le romantisme au théâtre apparaît sous un jour moins révolutionnaire qu'il n'en a l'air. Il s'est proposé de réunir les deux éléments de la tragédie et de la comédie, de combiner le grotesque et le sublime, suivant les termes de l'école. Mais ils n'ont jamais été confondus et mêlés; ils contribuent à donner à l'action la variété, à produire l'harmonie des contraires, de telle manière que la loi de l'unité d'impression reste toujours observée. Si *Hernani*, si *Ruy-Blas* commencent par une scène comique, ils finissent par une scène tragique. En somme, le romantisme n'a pas porté une grave atteinte au classicisme; il s'est moins attaqué à son esthétique intime qu'à des conventions, à des convenances de mode et à une mise en scène qui n'était plus compatible avec la transformation de l'état social. Il a réduit tous les contrastes à de justes proportions et le réalisme contemporain n'y a pas trouvé son compte. Car le romantisme n'a pas reproduit la réalité telle qu'elle est; il a choisi entre les faits significatifs et les faits insignifiants, entre les personnages accessoires trop nombreux et les figures de premier plan.

On se demande donc pourquoi avec des procédés si simples et conformes aux traditions nationales, le romantisme a été impuissant à donner

au théâtre le drame vers lequel on tendait depuis un demi-siècle environ. Il faut en chercher la raison moins dans le talent des écrivains dramatiques qui fut grand que dans l'état d'âme que le romantisme lui-même avait apporté dans la littérature. Cet état d'âme nouveau, c'est l'individualisme, phénomène social qui se manifeste en poésie par le lyrisme, par l'exaltation du sentiment personnel ; d'où s'explique la prédominance de l'imagination et de la sensibilité à l'exclusion de la raison. La liberté dans l'art n'est autre que le droit d'être soi-même en tout, d'opposer sa manière de voir et de sentir à celle de tout le monde. Or, ce qui fit à la fois la grandeur et l'écueil du romantisme, ce fut de faire entrer cette fantaisie individuelle jusques dans les genres où l'écrivain doit s'interdire toute intervention de sa personnalité. Il serait facile de le prouver dans l'histoire par l'exemple de Michelet ; mais combien plus dans le drame, dont la désorganisation intérieure sous l'influence du romantisme apparaît avec évidence dans sa courte carrière ! C'est une condition ou une convention nécessaire du genre que l'auteur dramatique, pour faire vivre un personnage d'une vie qui lui soit propre, doit s'abstraire de son œuvre. Mais c'est précisément ce que n'ont fait ni Alfred de Vigny, ni Victor Hugo, ni Alexandre Dumas. On l'a cent fois répété à propos de Victor Hugo. Son tour d'esprit, éminemment lyrique lui a fait concevoir des héros aussi peu conformes à la nature qu'à l'histoire ; les caractères manquent d'analyse et les fragments psychologiques qu'on détache dans ses monologues tournent trop souvent à la rhétorique de sentiment dans laquelle le poète est lui, toujours lui, sous les noms de Hernani, de Gennaro, de Ruy-Blas. La meilleure preuve à l'appui, ne sont-ce pas les préfaces et les avertissements de Hugo nous renseignant sur ce qu'il a voulu faire entrer dans la composition de ses personnages ? Au lieu de les faire agir ou de leur conserver le caractère que l'histoire leur a donné, il se les représente d'avance comme des types, il procède lui aussi comme les classiques par voie d'abstraction et d'idéalisation. Quelle est en effet la pensée intime . . . dans *le Roi s'amuse* ? . . . Prenez la difformité physique la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; . . . éclairez de tous côtés par le jour sinistre des contrastes cette misérable créature ; et puis, jetez-lui une âme, et mettez dans cette âme le sentiment le plus pur qui soit donné à l'homme, le sentiment paternel . . . ; l'être petit deviendra grand, l'être difforme deviendra beau. — Qu'est-ce que c'est que *Lucrèce Borgia* ? Prenez la difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; placez-là où elle ressort le mieux, dans le cœur d'une femme, avec toutes les conditions de la beauté physique et de la grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime et

maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel ; . . . cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux . . . la maternité purifiant la difformité morale, voilà *Lucrèce Borgia*." — Marion Delorme sera la courtisane réhabilitée à force de vertu ; Marie Tudor sera une femme qui sera reine, et une reine qui sera femme. Hernani sera un bandit plein d'honneur ; et Ruy-Blas réalise bien le type rêvé par Beaumarchais du valet qui a des aptitudes au-dessus de sa condition. Ainsi compris, les personnages d'un drame tournent tous à l'abstraction, puisqu'ils doivent avant tout réaliser une idée du poète et prouver une thèse morale.

Chez Alfred de Vigny le lyrisme fit également du drame l'objet d'une question non pas morale, mais philosophique ; comme Victor Hugo, il explique aussi rationnellement ses pièces ; Chatterton, le poète froissé par le dédain de ses contemporains, n'est autre que l'auteur des *Poèmes philosophiques*. Et Dumas lui-même n'a pas échappé non plus à l'étalage du moi ; c'est bien lui qu'on reconnaît dans Kean avec ses désenchantements, ses vues sur l'artiste méconnu, et oublié, mais toujours roi dans le domaine de l'art. Ajoutez encore l'exagération des moyens destinés à frapper fort, la prétention de créer un théâtre historique tout en façade, où les yeux ont plus de part que l'esprit ; la décadence arrive à grands pas ; le mélodrame fait son entrée sur la scène. Ne recherchons pas davantage la peinture de la réalité dans la comédie ; le romantisme n'a rien innové ici. Scribe est un habile metteur en scène ; mais il n'a fait que des comédies d'intrigue sans style, sans observation de caractères.

Une réaction devait nécessairement se produire. Après la chute des *Burgraves* en février 1843, six semaines après, une nouvelle école tentait la fusion des idées nouvelles avec les traditions classiques. Pas plus en philosophie qu'en esthétique, l'eclectisme ne fit fortune. „L'école du bon sens" n'eut guère de représentants que Ponsard et Augier. *Lucrèce* rappelait par la facture la tragédie de Racine, moins l'observation des règles ; mais ce ne fut qu'une résurrection de courte vie ; *Charlotte Corday* et *Agnès de Méranie* ne sont qu'un retour mal déguisé au drame historique. Augier lui-même avec *la Ciguë* et *Philiberte* inaugurait un genre demi-romantique qu'il abandonnait bientôt pour la haute comédie.

En somme, le romantisme avait échoué dans sa tentative de faire triompher la tragédie bourgeoise et le drame sérieux ; le problème était à reprendre au point où l'avaient laissé La Chaussée et Diderot. C'est entre 1840 et 1850 que se place la dernière évolution du mouvement littéraire contemporain, qui se fit tout entière dans le roman. Le roman

lui aussi, lui surtout était empreint de cette exaltation du sentiment personnel, de ce débordement d'individualisme qui compromit le théâtre. George Sand, Lamartine, Musset n'ont fait autre chose que de livrer leur biographie, leurs aveux ou leurs confidences au public dans *Valentine*, *Indiana*, *Graziella*, *les Confessions d'un enfant du siècle*. Vers 1840 une réaction commence avec Mérimée qui par la peinture des mœurs exotiques et les romans historiques, (*Le théâtre de Clara Gazul* et *La Chronique de Charles IX*) ramène l'impersonnalité poussée jusqu'à la sécheresse; avec lui le réalisme faisait son apparition. Balzac et Flaubert pouvaient venir.

On pourrait se demander pourquoi l'évolution s'est opérée de préférence dans le roman qu'au théâtre. De toutes les raisons que l'on donnerait, la principale est tirée du réalisme même qui s'arrête aux analyses minutieuses et aux détails; plus que toute autre forme littéraire, le roman se prête à la représentation des mœurs et de la vie moderne, tandis que la scène aura toujours à compter avec les nécessités extérieures et matérielles et demande avant tout une action rapide. Aussi lorsque Balzac lui-même dans les dernières années de sa vie, remania quelques-uns de ses romans pour leur faire affronter les feux de la rampe, il ne réussit qu'à moitié. Le don du théâtre qui lui manquait, Alexandre Dumas fils le possédait et c'est avec lui qu'il faut enfin marquer l'avènement du drame bourgeois. De 1852 jusqu'à nos jours a commencé une ère nouvelle dans la haute comédie. *La Dame aux camélias*, représentée en 1852, est une date importante dans l'histoire des lettres. Le sujet, emprunté au romantisme, n'est autre que celui de Marion Delorme, la courtisane réhabilitée par l'amour. L'auteur y fut conduit comme par la force des choses, un peu, comme l'avait été plus d'un siècle auparavant La Chaussée, lorsqu'il créa la comédie larmoyante. Alexandre Dumas trouvait, comme l'auteur du *Préjugé à la mode*, les formes et les sujets dramatiques épuisés; l'antiquité grecque et latine, l'histoire nationale, l'histoire européenne avaient été mises à contribution. Il ne restait plus que la vie et la société modernes, traitées déjà il est vrai, mais superficiellement par Scribe. C'est en effet les mœurs contemporaines que Dumas se donna la tâche de peindre avec une entière franchise, décidé à braver les fausses convenances et même les principes de la morale. Sur cette partie de son œuvre, c'est à dire sur le choix des sujets qu'il porta sur la scène et qui lui valurent de la part du public de sévères réprobations, souvent trop justifiées, il y aurait mainte réserve à faire. Mais l'impulsion était donnée et le théâtre dit réaliste s'est dès lors réclamé de *la Dame aux camélias*.

Et cependant à la distance où nous sommes aujourd'hui, cette pièce nous apparaît encore remplie du sentimentalisme vague des romantiques de 1830. Comme Victor Hugo, Alexandre Dumas se proposait de démontrer une thèse, une thèse morale : qu'un sentiment pur et vrai peut subsister dans une créature momentanément avilie. Elle se déroulait au milieu de la poésie de la maladie et de la mort, de personnages bien embellis pour la circonstance et le dénouement ; mais c'est par la forme que la Dame aux camélias était entièrement nouvelle. S'il est bon que dans la tragédie, l'auteur rejette l'action dans le passé et se serve du reflet du lointain pour tirer des effets plus saisissants et plus inattendus, il n'est pas moins opportun que le drame fasse appel à des figures suffisamment connues, à des intérieurs entrevus. Alexandre Dumas eut cette intuition. Il ouvrait devant le public non plus l'appartement de la courtisane historique, poétisée par la légende, mais l'appartement d'Alphonsine Plessis ; il le restituait tel qu'il l'avait vu ; par la vérité extérieure il arrivait à la vérité intérieure. Il dit lui-même que sa première œuvre fut écrite sans aucune intention de faire une démonstration morale ; il est difficile de l'en croire, car toutes celles qui suivirent roulent également sur des problèmes de morale sociale ou privée, sur le rôle et la position de la femme dans la société contemporaine, le mariage et les unions libres. Alexandre Dumas était bien qualifié pour traiter ces sortes de sujets. Quoiqu'il se soit abstenu de mêler sa personne à ses œuvres, il n'a point revendiqué, comme les réalistes, le principe de l'impassibilité dans l'art. Il a compris aussi que lorsqu'il ne reste dans l'âme du spectateur „ni une idée, ni une réflexion, ni un enthousiasme, ni une espérance, ni un remords“, cela revient à dire que l'on a fait de l'art pour l'art et il n'a pas craint se ranger lui-même du côté de ses personnages, en les jugeant et en déterminant ainsi le jugement et la sympathie du lecteur ou du spectateur.

Une notion claire des exigences de la scène, de la partie technique du drame et de son économie intérieure assigne une place non moins haute à Dumas. S'il y a en lui quelque chose de Balzac pour la connaissance et l'observation des mobiles du cœur humain, il a possédé, comme Scribe, l'aptitude originelle, le don de mettre en action une donnée, de faire naître des situations nouvelles, animées par un dialogue un peu artificiel peut-être, un peu trop chargé de mots, de maximes et de tirades, mais rapide, vif, concourant toujours à la progression de l'idée et de la fable. Habileté scénique, respect de l'art, préoccupation morale, tout cela a étendu son influence au loin, dans d'autres domaines. L'auteur des „*Essais de psychologie contemporaine*“ (Paul Bourget) range avec raison

Dumas au nombre des maîtres dont l'action s'est le plus profondément exercée sur les écrivains qui ont suivi. On la retrouverait, cette action, dans plus d'un livre daté d'hier. Elle n'est pas encore épuisée et Mr. Dumas peut revendiquer une grande part dans le mouvement contemporain. En dehors de ceux qui sont, par métier, des penseurs et dont les idées vont porter la vie dans toutes les branches de l'art, nul n'aura été pour la littérature de notre temps un plus vigoureux initiateur.

Au nom de Dumas se rattache celui d'Emile Augier, dont l'œuvre est non moins étendue. On reconnaît en général trois moments dans sa carrière. Ses débuts commencent à la *Ciguë* et se terminent avec *Diane* (1844—1852); c'est une période de tâtonnements dans laquelle il n'a pas encore trouvé sa voie et flotte entre les souvenirs du romantisme et une tendance qui l'emporte vers le réalisme. A partir du *Gendre de Monsieur Poirier* jusqu'au *Beau mariage* (1852—1859), il incline vers la comédie de mœurs; de 1859—1878, son œuvre se diversifie; il a abordé tous les genres, la comédie politique et sociale avec *les Effrontés* et *le Fils de Giboyer*, et la pièce à thèse telle que *Madame Caverlet* et *les Fourchambault*. Emile Augier est moins entier dans ses idées que Dumas; il ne s'est pas renfermé dans sa manière, et fut toujours ouvert aux influences extérieures. Aussi son théâtre n'aura-t-il pas la portée philosophique et sociale de celui de son confrère; il s'est préoccupé des faits de la morale quotidienne; les thèses psychologiques l'ont moins sollicité; il n'y est venu que vers la fin de sa carrière, comme pour céder au goût du jour. Que durera cette œuvre? Sans rien présumer, elle a des chances pour elles, car l'auteur y a montré la bourgeoisie française avec ses qualités moyennes et solides, ses faiblesses et ses vues un peu étroites, son âpreté au gain, ses appétits de fortune et de plaisir, mais aussi son honnêteté et ses vertus cachées.

En dehors de ces deux chefs, il existe encore quelques groupes qui n'ont pas de formule et qui continuent, en s'accommodant aux exigences de la mode, les traditions de leurs devanciers. Si la tragédie classique est bien morte, si elle n'existe plus que comme une curiosité d'art, on serait tenté d'en dire autant à propos de la tragédie historique qui fait encore une apparition de loin en loin, mais sans réussir à reprendre le rang qu'elle occupait jadis. Les drames de François Coppée n'ont rien de très-original, malgré leur pathétique entraînant et le charme de la langue et du rythme. On retrouve en lui un disciple de Victor Hugo par les effets scéniques et de Corneille par le conflit des passions, du devoir et du point d'honneur.

Notons enfin les efforts des romanciers naturalistes qui ne tendent à rien de moins qu'à introduire au théâtre les mêmes libertés que dans le livre. Mais la suppression de la division consacrée de l'action en actes et en scènes ne tient pas devant les conventions scéniques qui sont devenues de véritables lois qu'on ne saurait abolir sans renverser le principe même de toute construction dramatique : l'illusion et la vérité moyenne. Aussi le théâtre résistera-t-il longtemps à toutes les influences ; malgré les évolutions par lesquelles il a passé, il restera le genre dont la tradition est fixée, comparée à celle du roman auquel semble ouvert un avenir illimité.

Louis Morel.