

## Annexe 2

Dans une lettre datée du 17 octobre 1820, Manzoni s'adressait ainsi à Claude Fauriel :

J'ai honte de vous parler encore de mon fameux coup de lance contre M<sup>r</sup> Chauvet, mais je n'en fais ici mention que pour vous dire que dans le cas très probable, que vous jugiez que la publication si tardive de ce pauvre factum ne fût plus convenable, et que venant si longtemps après l'attaque elle n'eût tout-à-fait l'air d'être le produit d'une mémoire d'auteur, et d'une rancune vraiment *italienne*, dans ce cas vous dis-je, ne croyez pas me faire la plus petite peine en la supprimant. Mais si vous persistez dans la résolution de la livrer à l'empressement du public, il vaudrait peut-être mieux de la publier séparément, d'abord pour ne pas retarder encore, ou pour ne pas trop vous presser dans votre travail sur le romantique, et par beaucoup d'autres raisons dont je vous épargne l'ennuyeuse énumération<sup>1</sup>.

Fauriel publie effectivement la *Lettre à M.<sup>r</sup> Chauvet*, mais il inclut une nouvelle rédaction revue par Manzoni à l'intérieur d'un projet éditorial entièrement consacré à l'auteur italien : il s'agit de l'édition Bossange de 1823 (republiée à l'identique en 1834). Dans cette édition, dont le titre est *Le Comte de Carmagnola, et Adelghis, tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien par M.-C. Fauriel ; suivies d'un article de Goethe et de divers morceaux sur la théorie de l'art dramatique*, Fauriel présente et traduit les tragédies de Manzoni, en intégrant des morceaux théoriques<sup>2</sup>, parmi lesquels on peut lire justement la réponse de Manzoni au compte rendu du *Carmagnola*, élaboré par Victor

---

<sup>1</sup> *Lettre à Fauriel, Milan, 17 octobre 1821*, in Alessandro MANZONI, Claude FAURIEL, *Carteggio*, Irene BOTTA, éd., Ezio RAIMONDI, préf., Milan, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, p. 266.

<sup>2</sup> L'édition (Paris, Bossange, 1823) comprend : *Préface du traducteur* [de Fauriel] (p. I-XX), *Notice historique* (p. 3-19), *Personnages* (p. 20), *Le Comte de Carmagnola* (p. 21-127), *Examen de la tragédie de M. Manzoni, intitulée Il conte di Carmagnola, traduit de l'allemand, et tiré du recueil périodique : Sur l'Art et l'Antiquité (Ueber Kunst und Alterthum), publié à Stuttgart, par Goethe (2<sup>e</sup> vol., 3<sup>e</sup> cahier, p. 35-65)* (p. 128-145), *Note du traducteur* [de Fauriel, concernant l'écrit de Goethe] (p. 146-148), *Notice sommaire des événemens de l'histoire des Lombards représentés ou rappelés dans la tragédie suivante* (p. 151-167), *Personnages* (p. 168), *Adelghis* (p. 169-292), *Texte italien des chœurs du Comte de Carmagnola et d'Adelghis* (p. 293-312), *Avertissement du traducteur* [de Fauriel, concernant le dialogue de Visconti] (p. 315-317), *Dialogue sur l'unité de temps et de lieu dans les ouvrages romantiques. Par M. Hermès Visconti* (p. 319-358), *Avertissement de l'éditeur* [de Fauriel, concernant la publication de la *Lettre*] (p. 361-362), *Lettre à M. C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (p. 363-491).

Chauvet (*cf.* annexe 1). De même que l'écrit de Chauvet n'était pas seulement une analyse de la tragédie, cette *Lettre* de Manzoni part des remarques ponctuelles avancées à son ouvrage pour construire une ample réflexion théorique où, développant les raisons pour lesquelles il convient de dépasser les contraintes pseudo-aristotéliennes, il aborde de nombreux enjeux esthétiques et moraux. Nous avons donc choisi de publier une anthologie d'extraits de la *Lettre*, nous basant pour le texte sur l'édition de 1823 et, parmi les précieuses éditions modernes, sur celle de Carla Riccardi (Alessandro MANZONI, *Lettre à M.r C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, C. RICCARDI, éd., Rome, Salerno Editrice, 2008). Pour orienter le lecteur dans les passages choisis, nous présentons ici une schématisation de l'argumentation manzonienne<sup>3</sup>.

**1. Incipit** [§ 1-3 p. 363-364]

**2. Sur l'unité d'action** [§ 4-46 p. 365-382]

a. la question des deux unités « moins sous le rapport de la vraisemblance que sous celui de l'unité d'action et de la fixité des caractères » [§ 4-8 p. 364-366]

b. sur le sens de l'unité d'action [§ 9-22 p. 366-372]

c. arbitraire de l'unité d'action ; exemple : Hémon dans *Antigone* de Sophocle [§ 23-31 p. 372-376]

d. sur les rapports entre spectateur, poète et critique [§ 32-35 p. 376-377]

e. le système historique [§ 36-46 p. 377-382]

**3. Sur la fixité des caractères** [§ 47-83 p. 382-398]

a. limites artificielles (et public) [§ 47-55 p. 382-386]

b. vraisemblance provenant de la vérité, qui est la base du système historique [§ 56-60 p. 386-388]

c. unité dramatique « dans les idées du spectateur » ; exemples : Néron de Racine et Atrée de Crébillon [§ 61-72 p. 388-393]

d. le meurtre prémédité dans le système historique et dans celui des deux unités : *Othello* de Shakespeare et *Zaïre* de Voltaire [§ 73-83 p. 393-398]

**4. Encore sur la question des unités dans le drame** [§ 84-139 p. 398-421]

---

<sup>3</sup> Nous indiquons entre crochets le numéro des paragraphes selon la numération de la tradition éditoriale de la *Lettre*, ainsi que le numéro des pages correspondantes dans l'édition Bossange.

a. caractères superficiels du discours de ceux qui soutiennent la nécessité de la règle [§ 84-91 p. 398-401]

b. comique et sérieux chez Shakespeare [§ 92-96 p. 401-403]

c. effets néfastes de l'influence des deux unités sur la poésie dramatique [§ 97-105 p. 404-408]

d. premier inconvénient [§ 106-115 p. 408-412]

e. second inconvénient ; citations de Corneille et commentaires ; spontanéité du spectateur [§ 116-139 p. 412-421]

**5. Examen de tragédies conçues dans le système historique** [§ 140-180 p. 421-438]

a. *Richard II* de Shakespeare [§ 140-150 p. 421-425]

b. remarques d'un critique convaincu de la nécessité de la règle [§ 151-157 p. 425-428]

c. Shakespeare plus historien que poète ? [§ 158-162 p. 428-430]

d. Racine ; domaine de la poésie ; Corneille [§ 163-169 p. 430-434]

e. limites de l'invention [§ 170-180 p. 434-438]

**6. Retour au *Carmagnola* et développement des réfutations** [§ 181-250 p. 438-468]

a. remarques de Chauvet sur la structure [181-191 p. 438-444]

b. le romanesque [§ 192-196 p. 444-446]

c. analyse de la naissance et de l'évolution des passions humaines [§ 197-209 p. 446-451]

d. les fausses maximes : le suicide [§ 210-216 p. 451-454]

e. l'amour [§ 217-224 p. 455-457]

f. analyse d'*Andromaque* de Racine [§ 225-250 p. 457-468]

**7. Du poème épique à l'arbitraire des règles** [§ 251-270 p. 468-477]

a. règles factices dans les poèmes épiques [§ 251-255 p. 468-471]

b. poèmes épiques modernes et modèle homérique [§ 256-259 p. 471-472]

c. les commentateurs d'Aristote [§ 260-267 p. 472-476]

d. enjeux terminologiques [§ 268-270 p. 476-477]

**8. Conclusions** [§ 271-298 p. 477-XXX]

a. les idées romantiques en Italie [§ 271-281 p. 477-482]

b. dépassement des règles en France [§ 282-286 p. 482-484]

c. évolution du rapport du public avec la représentation de l'histoire [§ 287-290 p. 484-485]

d. limites de l'expérience humaine et conclusions théoriques de la *Lettre* [§ 291-298  
p. 485-488]

**9. Épilogue** [§ 299-303 p. 488-491]

### Catalogue des extraits choisis<sup>4</sup>

- Introduction [1 § 1-3 p. 363 *sq.*]
- Les deux unités et l'unité d'action [2.a § 5-6 p. 364 *sq.*]
- Différence entre poète et historien [2.b § 12-16 p. 367-369]
- Rapports entre spectateur, poète et critique [2.d § 32-34 p. 376 *sq.*]
- Le système historique [2.e § 38-42 p. 378-380]
- Vraisemblance, vérité et système historique [3.b § 57-59 p. 387 *sq.*]
- « Inconvénients » résultant des remarques de Chauvet [4.c § 105-107 p. 407-409]
- Polémique contre les critiques [4.e § 122-124 p. 415 *sq.*]
- Esprit d'adaptation du spectateur [4.e § 136-137 p. 420]
- Essence de la poésie [5.c § 160 p. 429]
- Domaine de la poésie [5.d § 163-167 p. 430-433]
- Vérité matérielle et vérité poétique [5.e § 170-176 p. 434-436]
- Altérations de la vérité [5.e § 177-178 p. 436 *sq.*]
- Compléter l'histoire [5.e § 179-180 p. 437 *sq.*]
- À propos des suggestions de Chauvet [6.a § 183-184 p. 440]
- Le romanesque [6.b § 191-197 p. 443-446]
- Les passions [6.c § 201-204 p. 448 *sq.*]
- Le suicide [6.d § 210-212 p. 451-453]
- L'amour [6.e § 217-218 p. 455]
- Les poèmes épiques modernes [7.b § 256-259 p. 471 *sq.*]
- À propos de quelques commentateurs d'Aristote [7.c § 260-261 p. 472 *sq.*]
- Deux périodes des erreurs [8.a § 276-281 p. 480-482]
- Le public et l'histoire [8.c § 287-290 p. 484 *sq.*]
- Conclusions humaines et théoriques [8.d § 293-298 p. 486-488]
- Hommage à Chauvet et à la France [9 § 299-305 p. 488-491]

---

<sup>4</sup> Nous indiquons entre crochets, selon notre schématisation, la partie du texte dont l'extrait est tiré, ainsi que le numéro du paragraphe selon la tradition éditoriale de la *Lettre* et les numéros des pages de l'édition Bossange.

Anthologie de la *Lettre à M.<sup>r</sup> Chauvet*Introduction [1 § 1-3 p. 363 *sq.*]

[1] MONSIEUR,

C'est une tentation à laquelle il est difficile de résister, que celle d'expliquer son opinion à un homme qui soutient l'opinion contraire avec beaucoup d'esprit et de politesse, avec une grande connaissance de la matière et une ferme conviction. Cette tentation, vous me l'avez donnée, Monsieur, en exposant les raisons qui vous portent à condamner le système dramatique que j'ai suivi dans la tragédie intitulée, *Il conte di Carmagnola*, dont vous m'avez fait l'honneur de rendre compte dans le *Lycée français*. Veuillez donc bien subir les conséquences de cette faveur, en lisant les observations que vous m'avez suggérées.

[2] Je me garderai bien de prendre la défense de ma tragédie contre vos bienveillantes censures, mêlées d'ailleurs d'encouragemens qui font plus, pour moi, que les compenser. Vouloir prouver que l'on a fait une tragédie bonne de tout point est une thèse toujours insoutenable, et qui serait ridicule ici, à propos d'une tragédie écrite en italien, par un homme dont elle est le coup d'essai, et qui ne peut, par conséquent, exciter en France aucune attention. [3] Je me tiendrai donc dans la question générale des deux unités ; et lorsqu'il me faudra des exemples, je les chercherai dans d'autres ouvrages dont le mérite est constaté par le jugement des siècles et des nations. Que s'il m'arrive parfois d'être obligé de parler de *Carmagnola*, pour raisonner sur l'application que vous faites de vos principes à ce sujet particulier de tragédie, je tâcherai de la considérer comme un sujet encore à traiter.

Les deux unités et l'unité d'action [2.a § 5-6 p. 364 *sq.*]

[5] J'avais dit que le seul fondement sur lequel on a pendant long-temps établi la règle des deux unités est l'impossibilité de sauver autrement la loi essentielle de la vraisemblance ; car, selon les partisans les plus accrédités de la règle, toute illusion est

détruite dès que l'on s'avise de transporter d'un lieu dans un autre, et de prolonger au-delà d'un jour, une action représentée devant des spectateurs qui n'y assistent que pendant deux ou trois heures, et sans changer de place. [6] Vous paraissez donner peu d'importance à ce raisonnement. « C'est moins encore, dites-vous, sous le rapport de la vraisemblance qu'il faut considérer l'unité de jour et de lieu, que sous celui de l'unité d'action et de la fixité des caractères ». J'admettrai donc, ces deux conditions comme essentielles à la nature même du drame, et j'essaierai de voir s'il est possible d'en déduire la nécessité de la règle.

Différence entre poète et historien [2.b § 12-16 p. 367-369]

[12] Mais il y a, entre le but du poète et celui de l'historien, une différence qui s'étend nécessairement au choix de leurs moyens respectifs. Et, pour ne parler de cette différence qu'en ce qui regarde proprement l'unité d'action, l'historien se propose de faire connaître une suite indéfinie d'événements : le poète dramatique veut bien aussi représenter des événements, mais avec un degré de développement exclusivement propre à son art : il cherche à mettre en scène une partie détachée de l'histoire, un groupe d'événements dont l'accomplissement puisse avoir lieu dans un temps à peu près déterminé. [13] Or, pour séparer ainsi quelques faits particuliers de la chaîne générale de l'histoire, et les offrir isolés, il faut qu'il soit décidé, dirigé par une raison ; il faut que cette raison soit dans les faits eux-mêmes, et que l'esprit du spectateur puisse sans effort, et même avec plaisir, s'arrêter sur cette partie détachée de l'histoire qu'on lui met sous les yeux. [14] Il faut enfin que l'action soit une ; mais cette unité existe-t-elle réellement dans la nature des faits historiques ? Elle n'y est pas d'une manière absolue, parce que dans le monde moral, comme dans le monde physique, toute existence touche à d'autres, se complique avec d'autres existences ; mais elle y est d'une manière approximative, qui suffit à l'intention du poète, et lui sert de point de direction dans son travail. [15] Que fait donc le poète ? Il choisit, dans l'histoire, des événements intéressans et dramatiques, qui soient liés si fortement l'un à l'autre, et si faiblement avec ce qui les a précédés et suivis, que

l'esprit, vivement frappé du rapport qu'ils ont entre eux, se complait à s'en former un spectacle unique, et s'applique avidement à saisir toute l'étendue, toute la profondeur de ce rapport qui les unit, à démêler aussi nettement que possible ces lois de cause et d'effet qui les gouvernent. [16] Cette unité est encore plus marquée et plus facile à saisir, lorsqu'entre plusieurs faits liés entre eux il se trouve un événement principal, autour duquel tous les autres viennent se grouper, comme moyens ou comme obstacles ; un événement qui se présente quelquefois comme l'accomplissement des desseins des hommes, quelquefois, au contraire, comme un coup de la Providence qui les anéantit ; comme un terme signalé ou entrevu de loin, que l'on voulait éviter, et vers lequel on se précipite par le chemin même où l'on s'était jeté pour courir au but opposé. C'est cet événement principal que l'on appelle catastrophe, et que l'on a trop souvent confondu avec l'action, qui est proprement l'ensemble et la progression de tous les faits représentés.

Rapports entre spectateur, poète et critique [2.d § 32-34 p. 376 sq.]

[32] Faudra-t-il dire, après cela, que l'*Antigone* de Sophocle manque d'unité d'action, par la raison que la position et les desseins de tous les personnages ne sont pas établis dès le premier acte ? Dans un certain système de tragédie, qui est, à mes yeux, plutôt l'ouvrage successif et laborieux des critiques, que le résultat de la pratique des grands poètes, on attache une très grande importance à toutes ces préparations de personnages et d'événements. Mais cette importance même me paraît indiquer le faible du système ; elle dérive d'une attention excessive et presque exclusive à la forme, je dirais presque aux dehors du drame. [33] Il semblerait que le plus grand charme d'une tragédie vienne de la connaissance des moyens, dont le poète s'est servi pour la conduire à bout ; qu'on est là pour admirer la finesse de son jeu, et son adresse à se tirer des pièges qu'un art hostile a dressés sur son chemin. On le laisse faire ses conditions dans l'exposition ; mais on est, pendant tout le reste de la pièce, aux aguets pour voir s'il les tient. Qu'une situation non préparée trouve place, qu'un personnage non annoncé arrive dans le courant de la tragédie, le spectateur,



façonné par les critiques, se révoltera contre le poète ; il lui dira : Je vous comprends fort bien, cette situation n'est nullement embrouillée, nullement obscure pour moi ; mais je ne veux pas m'y intéresser, parce que j'avais le droit d'y être disposé d'une autre manière. [34] De là encore cette admiration si petite, je dirais presque cette admiration injurieuse pour ce qu'il y a de moins important dans les ouvrages des grands poètes. Il est pénible de voir les critiques rechercher avec un souci minutieux quelques vers jetés au commencement d'une tragédie, pour faire connaître d'avance un personnage qui jouera un grand rôle, pour annoncer un incident qui amènera la catastrophe : il est triste de les entendre s'émerveiller sur ces petits apprêts et vous commander, dans leur froide extase, d'admirer l'art, le grand art de Racine.

Le système historique [2.e § 38-42 p. 378-380]

[38] Veuillez avant tout observer, Monsieur, que, dans le système qui rejette les deux unités, et que, pour abrégé, j'appellerai dorénavant le système historique, dans ce système, dis-je, le poète ne s'impose nullement l'obligation de créer à plaisir de longs intervalles de temps et de lieux : il les prend dans l'action même, tels qu'ils lui sont donnés par la réalité. Que si une action historique est partout si entrecoupée, si morcelée qu'elle n'admette pas l'unité dramatique, que si les faits sont épars à de trop grandes distances, et trop faiblement liés entre eux, le poète en conclut que cette action n'est pas propre à devenir un sujet de tragédie, et l'abandonne.

[39] Permettez-moi de vous dire ensuite qu'il est bien de l'essence du système historique de supposer entre les actes des intervalles de temps plus ou moins longs, mais non des intervalles remplis d'événemens nombreux et importans relativement à l'action. C'est au contraire la portion de temps et d'espace que l'on peut franchir, éliminer ou réduire, comme indifférente à l'action, et sans blesser la vérité dramatique.

[40] On peut aussi, on doit même assez souvent rejeter dans les entr'actes quelques faits relatifs à l'action, et en donner connaissance au spectateur par les récits des personnages ; mais cela n'est nullement particulier au système de tragédie que je

nomme historique : c'est une condition générale du poème dramatique, également adoptée par le système des deux unités. Dans l'un comme dans l'autre, on présente à la vue un certain nombre d'événemens, on en indique quelques autres, et l'on fait abstraction de tout ce qui, étant étranger à l'action, ne s'y trouve mêlé que par les circonstances fortuites de la contemporanéité. [41] A cet égard, la différence entre les deux systèmes n'est que du plus au moins. Dans celui que je nomme historique, le poète se fie pleinement à l'aptitude, à la tendance qu'a naturellement notre esprit à rapprocher des faits épars dans l'espace, dès qu'il peut apercevoir entre eux une raison qui les lie, et à traverser rapidement des temps et des lieux en quelque sorte vides pour lui, pour arriver des causes aux effets. [42] Dans le système des deux unités, le poète demande de même des concessions à l'imagination du spectateur, puisqu'il veut qu'elle donne à trois heures le cours fictif de vingt-quatre. Seulement il suppose qu'elle ne peut se prêter à rien de plus, et que, quelque rapport qu'il y ait entre deux faits, il lui en coûte un effort désagréable et pénible pour les concevoir à la suite l'un de l'autre, s'il y a de l'un à l'autre un intervalle, de deux ou trois jours, et de plus d'une centaine de pas.

Vraisemblance, vérité et système historique [3.b § 57-59 p. 387 sq.]

[57] Permettez-moi de remonter à un principe bien commun, mais toujours sûr dans l'application. La vraisemblance et l'intérêt dans les caractères dramatiques, comme dans toutes les parties de la poésie, dérivent de la vérité. Or, cette vérité est justement la base du système historique. Le poète qui l'a adopté ne crée pas les distances pour le plaisir d'étendre son action ; il les prend dans l'histoire même. [58] Pour prouver que la persistance d'un personnage dans un même dessein sort de la vraisemblance lorsqu'elle se prolonge au-delà des limites de la règle, il faudrait prouver qu'il n'arrive jamais aux hommes d'aspirer à un but éloigné de plus de vingt-quatre heures, dans le temps, et de plus de quelques centaines de pas, dans l'espace ; et, pour avoir le droit de soutenir que le degré de persistance dont il s'agit produit la langueur et la froideur, il faudrait avoir démontré que l'esprit humain est constitué de

manière à se dégoûter et à se fatiguer d'être oublié de suivre les desseins d'un homme au-delà d'un seul jour et d'un seul lieu. [59] Mais l'expérience atteste suffisamment le contraire : il n'y a pas une histoire, pas un conte peut-être qui n'excède de si étroites limites. Il y a plus ; et l'on pourrait affirmer que, plus la volonté de l'homme traverse, si l'on peut le dire, de durée et d'étendue, et plus elle excite en nous de curiosité et d'intérêt ; que plus les événemens qui sont le produit de sa force se prolongent et se diversifient, pourvu toutefois qu'ils ne perdent pas l'unité, et qu'ils ne se compliquent pas jusqu'à fatiguer l'attention, et plus ils ont de prise sur l'imagination.

« Inconvéniens » résultant des remarques de Chauvet [4.c § 105-107 p. 407-409]

[105] Voici, Monsieur, les principaux inconvéniens qui me semblent résulter de cette manière de traiter dramatiquement les sujets historiques :

1° On se règle, dans le choix à faire entre les événemens que l'on représente devant le spectateur, et ceux que l'on se borne à lui faire connaître par des récits, sur une mesure arbitraire, et non sur la nature des événemens mêmes et sur leurs rapports avec l'action.

2° On resserre, dans l'espace fixé par la règle, un plus grand nombre de faits que la vraisemblance ne le permet.

3° On n'en omet pas moins, malgré cela, beaucoup de matériaux très poétiques, fournis par l'histoire.

4° Et c'est là le plus grave, on substitue des causes de pure invention aux causes qui ont réellement déterminé l'action représentée.

[106] Et d'abord, pour ce qui regarde le premier inconvénient, il est sûr que, dans chaque partie de l'action, le poète peut découvrir le caractère et les raisons qui la rendent propre à être mise en scène, ou qui exigent qu'elle ne soit donnée qu'en narration. Or, ces raisons tirées de la nature des événemens, et de leur rapport avec l'ensemble de l'action et avec le but de l'art dramatique, le poète se trouve obligé de les négliger, dans une partie souvent très importante de l'action, je veux dire en ce qui concerne les faits qui ont précédé le jour de la catastrophe, et n'ont pu se passer dans

le lieu choisi pour la scène. [107] Indépendamment de toute considération sur leur importance et sur leur intérêt poétique, ces faits doivent être relégués dans l'avant-scène, et supposés avoir eu lieu loin du spectateur. Je conçois fort bien que, lorsqu'on a adopté les deux unités, on soit disposé à regarder ces sortes de faits, dans tout sujet dramatique, comme antérieurs à l'action proprement dite ; mais, Monsieur, sans inciter sur votre opinion dans l'exemple particulier que vous citez, je me permets de vous faire observer qu'il est en général fort difficile de déterminer le point où commence une action théâtrale, et qu'il serait contraire à toute raison et à toute expérience d'affirmer que toutes les actions historiques qui peuvent être, sous les autres rapports, de bons sujets de tragédie, ont eu leur véritable commencement dans les vingt-quatre heures qui ont précédé leur accomplissement.

Polémique contre les critiques [4.e § 122-124 p. 415 *sq.*]

[122] Ainsi c'est la vraisemblance qu'il s'agit de sacrifier à des règles que l'on prétend n'être faites que pour la vraisemblance ! Cette conséquence est si contraire au génie, au grand sens de Corneille, et aux idées que tant de méditations et une si longue pratique lui avaient données sur ce qu'il y a de fondamental dans l'art dramatique, que l'on ne peut guère expliquer ce passage, à moins de se retracer les circonstances où ce grand homme se trouvait en l'écrivant. [123] Gourmandé, régenté long-temps par des critiques qui avaient apparemment ce qu'il fallait pour être les maîtres de Pierre Corneille, il voulait apaiser ces critiques, leur faire voir qu'il entrerait dans leurs idées, qu'il comprenait et pouvait suivre leurs théories. Ici, il croyait se trouver entre deux écueils, entre l'invraisemblance et la violation des règles. [124] Les critiques n'étaient pas bien rigoureux sur l'article de la vraisemblance ; ils ne l'avaient pas inventée : mais les règles ! oh les règles ! c'était leur bien, et l'unique bien de plusieurs d'entre eux ; ils les avaient importées fraîchement je ne sais d'où, et venaient de les imposer au théâtre français. Le pauvre Corneille aurait-il pu mourir en paix s'il n'en eût reconnu l'autorité ?

## Esprit d'adaptation du spectateur [4.e § 136-137 p. 420]

[136] Y aurait-il de la témérité à plaindre Corneille d'avoir vu la vérité et de n'avoir pas osé s'y tenir ? Ce n'était pas un génie de la justesse et de la force du sien qui pouvait méconnaître que le public, abandonné à lui-même, ne voit jamais, dans une action dramatique, que l'action elle-même ; que l'imagination du spectateur non prévenu se prêt sans effort au temps fictif que le poète a besoin de supposer dans sa pièce, ou que, pour mieux dire, il n'y pense pas. [137] Mais le grand Corneille n'a pas eu le courage de dire que, puisque telle est la disposition naturelle du spectateur, telle l'art doit la prendre, sans chercher ailleurs que dans l'essence et l'étendue même du sujet qu'il veut mettre en drame, les conditions de temps et de lieu qui en sont inséparables.

## Essence de la poésie [5.c § 160 p. 429]

[160] Je ne sais si je vais dire quelque chose de contraire aux idées reçues ; mais je crois ne dire qu'une vérité très simple, en avançant que l'essence de la poésie ne consiste pas à inventer des faits : cette invention est ce qu'il y a de plus facile et de plus vulgaire dans le travail de l'esprit, ce qui exige le moins de réflexion, et même le moins d'imagination. Aussi n'y a-t-il rien de plus multiplié que les créations de ce genre ; tandis que tous les grands monumens de la poésie ont pour base des événemens donnés par l'histoire ou, ce qui revient ici au même, par ce qui a été regardé une fois comme l'histoire.

## Domaine de la poésie [5.d § 163-167 p. 430-433]

[163] Et, parmi les modernes, voyez, Monsieur, comme Racine cherche, dans toutes ses préfaces, à prouver qu'il a été fidèle à l'histoire ; comme, jusque dans

les sujets fabuleux, il songe toujours à s'appuyer sur des autorités. Ne trouvant pas convenable de terminer par le sacrifice d'Iphigénie la tragédie qui en porte le nom, et n'osant faire de son chef une chose contraire à la tradition la plus accréditée là-dessus, il se félicite d'avoir trouvé, dans Pausanias, le personnage d'Ériphile, qui lui fournit un autre dénouement : « l'heureux personnage d'Ériphile, sans lequel, dit-il, je n'aurais jamais osé entreprendre cette tragédie ».

[164] Eh quoi ! ce personnage dont Racine avait un si grand besoin, n'aurait-il donc pu l'inventer ; ou quelque chose d'équivalent ? Ce genre d'invention, libéralement départi par la nature à deux ou trois cents auteurs tragiques, Racine ne l'aurait pas eu ? Voyez si ces auteurs sont jamais embarrassés à dénouer leurs pièces lorsqu'il ne s'agit pour cela que d'inventer un personnage ou un prodige !

[165] Non, non, Racine n'était pas dépourvu d'une faculté si commune chez les poètes : mais Racine, doué d'un sentiment exquis de la vérité et des convenances, savait que, dans les sujets historiques, un fait qui n'a pas existé et que l'on voudrait donner comme cause ou comme résultat d'autres faits réels et connus, n'a pas non plus de vérité poétique. Dans les sujets fabuleux même, il sentait que ce qui a fait partie d'une tradition, ce qui a été cru par tout un peuple, a toujours un genre et un degré d'importance que ne peut obtenir la fiction isolée et arbitraire de l'homme, qui se renferme dans son cabinet pour y forger des bouts d'histoire, selon son besoin et son goût.

[166] Mais, dira-t-on peut-être, si l'on enlève au poète ce qui le distingue de l'historien, le droit d'inventer les faits, que lui reste-t-il ? Ce qui lui reste ? la poésie ; oui, la poésie. Car enfin que nous donne l'histoire ? des événemens qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leurs dehors ; ce que les hommes ont exécuté : mais ce qu'ils ont pensé, les sentimens qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes ; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés, sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, ils ont révélé leur individualité : tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire ; et tout cela est le domaine de la poésie.

[167] Eh ! qu'il serait vain de craindre qu'elle y manque jamais d'occasions de créer, dans le sens

le plus sérieux et peut-être le seul sérieux de ce mot ! Tout secret de l'âme humaine se dévoile, tout ce qui fait les grands événements, tout ce qui caractérise les grandes destinées, se découvre aux imaginations douées d'une force de sympathie suffisante. Tout ce que la volonté humaine a de fort ou de mystérieux, le malheur de religieux et de profond, le poète peut le deviner ; ou, pour mieux dire, l'apercevoir, le saisir et le rendre.

Vérité matérielle et vérité poétique [5.e § 170-176 p. 434-436]

[170] Il est cependant certain que, si l'on interdisait au poète toute faculté d'inventer des événements, on se priverait d'un très grand nombre de sujets de tragédie. Cette faculté lui doit donc être accordée, ou, pour mieux dire, elle est donnée par les principes de l'art : mais quelle en est la limite ? à partir de quel point l'invention commence-t-elle à devenir vicieuse ?

[171] Les critiques ont admis généralement les deux principes : qu'il ne faut point falsifier l'histoire, et que l'on peut, que l'on doit même souvent y ajouter des circonstances qui ne s'y trouvent point, pour rendre l'action dramatique. Ils ont ensuite cherché une règle qui pût concilier ces deux principes, et sont à peu près convenus d'admettre celle-ci : que les incidens inventés ne doivent pas contredire les faits les plus connus et les plus importants de l'action représentée. La raison qu'ils en ont donnée est que le spectateur ne peut pas ajouter foi à ce qui est contraire à une vérité qu'il connaît. [172] Je crois la règle bonne, parce qu'elle est fondée sur la nature, et assez vague pour ne pas devenir une gêne gratuite dans la pratique ; j'en crois même la raison fort juste : mais il me semble qu'il y a à cette règle une autre raison plus importante, plus inhérente à l'essence de l'art, et qui peut donner une direction plus sûre et plus forte pour l'appliquer avec succès ; cette raison est que les causes historiques d'une action sont essentiellement les plus dramatiques et les plus intéressantes. [173] Les faits, par cela même qu'ils sont conformes à la vérité pour ainsi dire matérielle, ont au plus haut degré le caractère de vérité poétique que l'on cherche dans la tragédie : car quel est l'attrait intellectuel pour cette sorte de

composition ? Celui que l'on trouve à connaître l'homme, à découvrir ce qu'il y a dans sa nature de réel et d'intime, à voir l'effet des phénomènes extérieurs sur son âme, le fond des pensées par lesquelles il se détermine à agir ; à voir, dans un autre homme, des sentimens qui puissent exciter en nous une véritable sympathie. [174] Quand on raconte une histoire à un enfant, il ne manque jamais de faire cette question : Cela est-il vrai ? Et ce n'est pas là un goût particulier de l'enfance ; le besoin de la vérité est l'unique chose qui puisse nous faire donner de l'importance à tout ce que nous apprenons. Or, le vrai dramatique, où peut-il mieux se rencontrer que dans ce que les hommes ont réellement fait ? Un poète trouve dans l'histoire un caractère imposant qui l'arrête, qui semble lui dire, Observe-moi, je t'apprendrai quelque chose sur la nature humaine ; le poète accepte l'invitation ; il veut tracer ce caractère, le développer : où trouvera-t-il des actes extérieurs plus conformes à la véritable idée de l'homme qu'il se propose de peindre que ceux que cet homme a effectivement exécutés ? Il a eu un but ; il y est parvenu, ou il a échoué : où le poète trouvera-t-il une révélation plus sûre de ce but et des sentimens qui portaient son personnage à le poursuivre que dans les moyens choisis par celui-ci même ? [176] Poussons la proposition un peu plus loin pour la compléter. Notre poète rencontre de même dans l'histoire une action qu'il se plaît à considérer, au fond de laquelle il voudrait pénétrer ; elle est si intéressante qu'il désire la connaître dans toutes ses parties et en donner l'idée la plus vraie, la plus entière et la plus vive. Pour y parvenir, où cherchera-t-il les causes qui l'ont provoquée, qui en ont décidé l'accomplissement, si ce n'est dans les faits mêmes qui ont été ces causes ?

Altérations de la vérité [5.e § 177-178 p. 436 sq.]

[177] C'est peut-être faute d'avoir observé ce rapport entre la vérité matérielle des faits et leur vérité poétique que les critiques ont apporté à la règle dont j'ai parlé une exception qui ne me semble pas raisonnable. Ils ont dit que lorsque les principales circonstances d'une histoire n'étaient pas très connues, on pouvait les altérer, ou leur en substituer d'autres de pure invention : mais, ou je me trompe fort, ou cela ne



s'appelle pas faciliter au poète la disposition de son sujet ; c'est bien plutôt lui ôter les moyens les plus sûrs d'en tirer parti. [178] Qu'importe que ces événemens soient ou non connus du spectateur ? Si le poète les a trouvés, c'est un fil qui lui est donné pour arriver au vrai ; pourquoi l'abandonnerait-il ? Il tient quelque chose de réel, pourquoi le rejeter ? pourquoi renoncer volontairement aux grandes leçons de l'histoire ? A quoi bon créer une action, un nœud, des péripéties, pour motiver un résultat dont les motifs sont des faits ? Voudrait-on par hasard faire voir comment s'y prendrait la nature humaine pour agir si elle avait adopté la règle des deux unités ? On croit sans doute faire autre chose ; mais, sérieusement, fait-on autre chose que cela dans toutes ces créations où la vérité est altérée à si grands frais et avec des effets si mesquins ?

Compléter l'histoire [5.e § 179-180 p. 437 *sq.*]

[179] Ainsi donc, trouver dans une série de faits ce qui les constitue proprement une action, saisir les caractères des acteurs, donner à cette action et à ces caractères un développement harmonique, compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les mœurs connus d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de plus de la faire ressortir, voilà ce que l'on peut raisonnablement dire créer ; mais substituer des faits imaginaires à des faits constatés, conserver des résultats historiques et en rejeter les causes parce qu'elles ne cadrent pas avec une poétique convenue, en supposer d'autres par la raison qu'elles peuvent mieux s'y adapter, c'est évidemment ôter à l'art les bases de la nature. [180] Veut-on que ce soit là une création ? à la bonne heure ; mais ce sera du moins une création à peu près semblable à celle d'un peintre qui, voulant absolument faire entrer dans un paysage plus d'arbres que l'espace figuré sur la toile ne peut en contenir, les presserait les uns contre les autres, et leur donnerait à tous une forme et un port que n'ont pas les arbres de la nature.

À propos des suggestions de Chauvet<sup>5</sup> [6.a § 183-184 p. 440]

[183] Ce plan est très ingénieux dans le système que vous croyez le meilleur ; quant à moi, ce qui m'empêcherait de l'adopter, c'est que rien de tout ce que vous y faites entrer n'a existé. Il est vrai que des sénateurs, exerçant la puissance souveraine, ont envoyé à la mort un général qui avait été leur bienfaiteur et leur ami ; mais cette puissance que vous voudriez attribuer à celui-ci, il ne l'a jamais eue, et le sénat vénitien n'a jamais eu non plus ces craintes par lesquelles vous voudriez motiver ce qu'il a fait. [184] Il l'a cependant fait ; il a eu des motifs pour le faire ; la connaissance de ces motifs est d'un grand intérêt, je dis d'un grand intérêt dramatique, parce qu'il est très intéressant de voir les véritables pensées par lesquelles les hommes arrivent à commettre une grande injustice : c'est de cette vue que peuvent naître de profondes émotions de terreur et de pitié, si l'on veut caractériser la tragédie par la propriété de produire ces émotions. Or ces motifs, où puis-je les trouver ? nulle autre part que dans l'histoire même : ce n'est que là que je puis découvrir le caractère propre des hommes et de l'époque que je veux peindre.

Le romanesque [6.b § 191-197 p. 443-446]

[191] On ne peut changer ces circonstances, sans ôter à la peinture de ces mœurs ce qu'elle a de plus saillant et de plus instructif. Expliquer ce que les hommes ont senti, voulu et souffert, par ce qu'ils ont fait, voilà la poésie dramatique : créer des faits pour y adapter des sentimens, c'est la grande tâche des romans, depuis mademoiselle Scudéri jusqu'à nos jours.

[192] Je ne prétends pas pour cela que ce genre de compositions soit essentiellement faux ; il y a certainement des romans qui méritent d'être regardés comme des modèles de vérité poétique ; ce sont ceux dont les auteurs, après avoir conçu, d'une manière précise et sûre, des caractères et des mœurs, ont inventé des

---

<sup>5</sup> Cf. Annexe 1 § 30-34

actions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le développement de ces caractères et de ces mœurs : je dis seulement que, comme tout genre a son écueil particulier, celui du genre romanesque c'est le faux. [193] La pensée des hommes se manifeste plus ou moins clairement par leurs actions et par leurs discours ; mais, alors même que l'on part de cette large et solide base, il est encore bien rare d'atteindre à la vérité dans l'expression des sentimens humains. A côté d'une idée claire, simple et vraie, il s'en présente cent qui sont obscures, forcées ou fausses ; et c'est la difficulté de dégager nettement la première de celles-ci qui rend si petit le nombre des bons poètes. Cependant les plus médiocres eux-mêmes sont souvent sur la voie de la vérité : ils en ont toujours quelques indices plus ou moins vagues ; seulement ces indices sont difficiles à suivre : mais que sera-ce si on les néglige, si on les dédaigne ? [194] Or c'est la faute qu'ont commis la plupart des romanciers en inventant les faits ; et il en est arrivé ce qui devait en arriver, que la vérité leur a échappé plus souvent qu'à ceux qui se sont tenus plus près de la réalité ; il en est arrivé qu'ils se sont mis peu en peine de la vraisemblance, tant dans les faits qu'ils ont imaginés que dans les caractères dont ils ont fait sortir ces faits ; et qu'à force d'inventer d'histoires, de situations neuves, de dangers inattendus, d'oppositions singulières de passions et d'intérêts, ils ont fini par créer une nature humaine qui ne ressemble en rien à celle qu'ils avaient sous les yeux, ou, pour mieux dire, à celle qu'ils n'ont pas su voir. [195] Et cela est si bien arrivé que l'épithète de romanesque a été consacrée pour designer généralement, à propos de sentimens et de mœurs, ce genre particulier de fausseté, ce ton factice, ces traits de convention qui distinguent les personnages de roman.

Les passions [6.c § 201-204 p. 448 *sq.*]

[201] Nous avons vu Corneille demander la permission de *faire aller les événemens plus vite que la vraisemblance ne le permet*, c'est-à-dire plus vite que dans la réalité. Or ces événemens que la tragédie représente de quoi sont-ils le résultat ? de la volonté de certains hommes, mus par certaines passions. Il a donc fallu faire naître plus vite cette

volonté en exagérant les passions, en les dénaturant. [202] Pour qu'un personnage en vienne en vingt-quatre heures à une résolution décisive, il faut absolument un autre degré de passion que celle contre laquelle il s'est débattu pendant un mois. Ainsi cette gradation si intéressante par laquelle l'âme atteint l'extrémité, pour ainsi dire, de ses sentimens, il a fallu y renoncer en partie ; toute peinture de ces passions qui prennent un peu de temps pour se manifester, il a fallu la négliger ; ces nuances de caractère qui ne se laissent apercevoir que par la succession de circonstances toujours diverses et toujours liées, il a fallu les supprimer ou les confondre. [203] Il a été indispensable de recourir à des passions excessives, à des passions assez fortes pour amener brusquement les plus violens partis. Les poètes tragiques ont été, en quelque sorte, réduits à ne peindre que ce petit nombre de passions tranchées et dominantes, qui figurent dans les classifications idéales des pédans de morale. Toutes les anomalies de ces passions, leurs variétés infinies, leurs combinaisons singulières qui, dans la réalité des choses humaines, constituent les caractères individuels, se sont trouvées de force exclues d'une scène où il s'agissait de frapper brusquement et à tout risque de grands coups. [204] Ce fond général de nature humaine, sur lequel se dessinent, pour ainsi dire, les individus humains, on n'a eu ni le temps ni la place de le déployer ; et le théâtre s'est rempli de personnages fictifs, qui y ont figuré comme types abstraits de certaines passions, plutôt que comme des êtres passionnés. Ainsi l'on a eu des allégories de l'amour ou de l'ambition, par exemple, plutôt que des amans ou des ambitieux. De là cette exagération, ce ton convenu, cette uniformité des caractères tragiques, qui constituent proprement le romanesque.

Le suicide [6.d § 210-212 p. 451-453]

[210] Les faux événemens ont produit en partie les faux sentimens, et ceux-ci, à force d'être répétés, ont fini par être réduits en maximes. C'est ainsi que s'est formé ce code de morale théâtrale, opposé si souvent au bon sens et à la morale véritable, contre lequel se sont élevés, particulièrement en France, des écrits qui restent, et auxquels on a fait des réponses oubliées.

[211] Il ne faudrait pas, j'en conviens, trop insister sur l'influence que ces fausses maximes, pompeusement étalées et mises en action dans la tragédie, ont pu exercer sur l'opinion ; mais l'on ne saurait non plus nier qu'elles n'en aient eu quelque'une ; car enfin le plaisir que l'on éprouve à entendre répéter ces maximes ne peut venir que de ce qu'on les trouve vraies, et de ce que l'on peut y donner son assentiment. On les adopte donc, et, lorsqu'ensuite il se présente, dans la vie réelle, quelque incident, auquel elles sont applicables, il est tout simple que l'on se les rappelle. [212] Ce serait peut-être une recherche curieuse que celle des opinions que le théâtre a introduites dans la masse des idées morales. Je n'ai garde de l'entreprendre ici ; mais je ne veux pas rejeter l'occasion de citer au moins un exemple de cette influence des doctrines théâtrales ; je veux parler de celle du suicide ; elle est on ne peut plus commune dans la tragédie, et la cause en est claire : on y met ordinairement les hommes dans des rapports si forcés ; on les fait entrer dans des plans où il est si difficile que tous puissent s'arranger ; on leur donne une impulsion si violente vers un but exclusif, qu'il n'y a pas moyen de supposer que ceux qui le manquent en prendront leur parti, et trouveront encore dans la vie quelque chose qui leur plaise, quelque intérêt digne de les occuper : ce sont des malencontreux dont le poète se débarrasse bien vite par un coup de poignard.

## L'amour [6.e § 217-218 p. 455]

[217] On a beaucoup reproché aux poètes dramatiques de l'école française, sans en excepter ceux du premier ordre, d'avoir donné, dans leurs tragédies, une trop grande part à l'amour ; surtout d'avoir fréquemment subordonné à une intrigue amoureuse des événemens de la plus haute importance, et où il est bien constaté, que l'amour ne fut jamais pour rien. Je ne veux pas décider ici si ces reproches sont fondés ou non ; mais je ne puis me défendre d'observer que, parmi les causes qui ont concouru à rendre l'amour si dominant sur le théâtre français, on n'a jamais compté la règle des deux unités. [218] Elle a dû cependant y être pour quelque chose. Cette règle, en effet, a forcé le poète à se restreindre à un nombre plus limité de moyens dramatiques, et parmi ceux qui lui restaient, il était naturel qu'il s'arrêtât de préférence à ceux que lui fournissait la passion de l'amour, cette passion étant de toutes la plus féconde en incidens brusques, rapides, et partant plus susceptibles d'être renfermés dans le cadre étroit de la règle.

## Les poèmes épiques modernes [7.b § 256-259 p. 471 sq.]

[256] Parmi les ouvrages modernes qui approchent le plus de l'idéal convenu pour le poème épique, et qui sont regardés comme classiques dans l'Europe entière, il y en a trois, je crois, où l'on est parvenu, tant bien que mal, à trouver l'application des règles homériques, et le vrai type du genre ; ce sont la *Jérusalem délivrée*, la *Lusiade* et la *Henriade* : mais, pour la *Divine comédie* et le *Roland furieux*, pour le *Paradis perdu*, la *Messiede* et tant d'autres poèmes, les critiques ont eu beau se tourmenter à leur faire une case dans leurs théories, ils n'ont pu en venir à bout ; ces poèmes leur ont toujours échappé par quelque côté. [257] Dans le premier, on a cherché en vain une certaine unité conforme à l'idée générale que l'on s'en était faite ; dans le second, on n'a pas su au juste quel était le protagoniste ; dans l'autre, enfin, les événemens n'étaient pas du genre épique proprement dit : si bien que l'on a fini par ne plus

savoir de quel titre qualifier ces compositions indociles ; tout ce dont en est convenu à leur égard, c'est qu'elles n'avaient pas moins d'agréments ou moins de beautés que les modèles auxquels elles ne rassemblaient pas. [258] Le plus plaisant est que les critiques, au lieu de se donner tant de peine pour essayer de ranger sous une dénomination commune tant de poèmes divers, ne se soient jamais avisés de réfléchir que cette dénomination n'existait pas *a priori*, et que le vrai titre de chacun de ces poèmes était celui que lui avait donné son auteur. Mais cela était trop complexe, trop opposé à l'idée commode de l'unité ; il fallait à la théorie, pour la mettre à son aise, un nom de genre pour les poèmes épiques. Mais il eût fallu pour cela que la théorie devançât la pratique : alors plus d'exceptions obligées, et partant plus de difficultés, plus d'embarras.

[§ 259] Forcés de reconnaître des exceptions, les critiques épiques ont du moins essayé de les limiter et de les restreindre, combattant encore ainsi pour l'honneur des règles, alors même qu'ils semblaient les sacrifier : ils ont déclaré qu'ils voulaient accorder le privilège de violer ces règles, mais qu'ils ne voulaient l'accorder qu'à de grands génies. Y pensaient-ils bien ? Si ce sont les grands génies qui violent les règles, quelle raison restera-t-il de présumer qu'elles sont fondées sur la nature, et qu'elles sont bonnes à quelque chose ?

À propos de quelques commentateurs d'Aristote [7.c § 260-261 p. 472 *sq.*]

[260] Il est impossible de tromper un homme de goût sur l'unité de lieu, et difficile de le tromper sur celle de temps. Aussitôt que, dans votre pièce, une décoration change, il vous prend en flagrant délit, et il est prouvé dès lors que vous ne connaissez pas les premiers élémens de l'art.

[261] Et par respect pour qui supporterait-on à perpétuité cette gêne ? Par respect pour quelques commentateurs d'Aristote ? Ah ! si Aristote le savait ! Mais n'est-il pas bien démontré aujourd'hui qu'il n'a jamais songé à prescrire à la tragédie les règles qui lui ont été imposées en son nom, et que l'on a abusé de son autorité pour établir un déplorable despotisme ? Si ce philosophe revenait, et qu'on lui présentât nos

axiomes dramatiques comme issus de lui, ne leur ferait-il pas le même accueil que fait M. de Pourceaugnac à ces jeunes Languedociens et à ces jeunes Picards dont on veut à toute force qu'il se déclare le père ?

Deux périodes des erreurs [8.a § 276-281 p. 480-482]

[276] Le règne des erreurs grandes et petites me semble avoir deux périodes bien distinctes. Dans la première, c'est comme étant la vérité qu'elles triomphent ; elles sont admises sans discussion, prêchées avec assurance, on les affirme, on les impose ; on en fait des règles, et l'on se contente de rappeler, sans aucun raisonnement, à l'observance de ces règles ceux qui s'en écartent dans la pratique. S'il se rencontre quelqu'un d'assez hardi pour les rejeter, pour les attaquer, on dit sèchement qu'il ne mérite pas de réponse, et l'on s'en tient là. [277] Mais peu à peu ces hommes qui ne méritent pas de réponse, augmentent en nombre ; ils en réclament, ils en exigent une, et font tant de bruit que l'on ne peut plus faire semblant de ne pas les entendre ; on est forcé de croire à leur existence, et il n'est plus permis de dire qu'on les a confondus quand on les a appelés des hommes à paradoxe. [278] Alors il paraît des écrivains (et, par je ne sais quelle fatalité, ce sont toujours des hommes d'esprit), qui, par des argumens auxquels personne n'avait songé, prennent à tâche de prouver que la chose dont on conteste la vérité est d'une incontestable utilité ; qu'il ne faut pas en examiner le principe à la rigueur ; que, dans la guerre qu'on lui fait, il y a quelque chose de léger, de puéril même ; que les raisons que l'on entasse, pour en démontrer la fausseté, sont d'une évidence, tout-à-fait vulgaire, presque niaises. [279] Ils vous disent qu'il ne faut pas s'arrêter à l'apparence, mais bien chercher, dans la durée de cette opinion, les raisons de sa convenance, et la preuve de son utilité dans l'heureuse application qu'en ont faite des hommes qui étaient bien d'autres génies que les hommes d'à présent.

[280] Quand elles en sont à cette seconde époque, les erreurs ont peu de temps à vivre : une fois dépostées de leurs premiers retranchemens, elles ne peuvent plus s'y rétablir. Or, je ne serais pas loin de croire que la règle des deux unités en est à sa



seconde période ; on ne prétend plus la fonder sur l'idée de l'illusion et de la vraisemblance, idée absolue, et avec laquelle il n'y aurait pas lieu à transiger ; mais cette idée n'est pas soutenable, la fausseté en est reconnue. [281] Il faut donc prouver que les règles n'étant pas nécessaires par elles-mêmes, le sont du moins pour obtenir certains effets réputés avantageux, et qui dépendent de leur observance. Elles se trouvent dès lors dans une position nouvelle, qui paraît encore assez bonne ; elles y sont défendues par des hommes habiles, je le sais : mais dans ce changement de position je ne puis voir qu'un pas, et même un grand pas de l'erreur à la vérité.

Le public et l'histoire [8.c § 287-290 p. 484 *sq.*]

[287] Il est d'ailleurs impossible que ce préjugé ne s'affaiblisse pas de jour en jour ; le goût toujours croissant des études historiques finira par modifier aussi les idées des spectateurs, et par rendre rares et difficiles les succès de théâtre qui ne sont fondés que sur l'ignorance du parterre. [288] L'histoire paraît enfin devenir une science ; on la refait de tous côtés, on s'aperçoit que ce que l'on a pris jusqu'ici pour elle n'a guère été qu'une abstraction systématique, qu'une suite de tentatives pour démontrer des idées fausses ou vraies, par des faits toujours plus ou moins dénaturés par l'intention partielle à laquelle on a voulu les faire servir. [289] Dans le jugement du passé, dans l'appréciation des anciennes mœurs, des anciennes lois et des anciens peuples, de même que dans les théories des arts, ce sont les idées de convention et la prétention vaniteuse d'atteindre un but exclusif et isolé, qui ont dominé et faussé l'esprit humain.

[290] A mesure que le public verra plus clair dans l'histoire, il s'y affectionnera davantage, et sera plus disposé à la préférer aux fictions individuelles. Accoutumé à trouver, dans la connaissance des événements, des causes simples, vraies et variées à l'infini, il ne demandera pas mieux que de les voir développer sur la scène ; il finira même, je crois, par s'étonner et par murmurer, si, assistant à une tragédie dont le sujet lui est connu, il s'aperçoit que, pour ne pas heurter un préjugé, on a négligé les incidens les plus frappans et les plus relevés de ce sujet.

## Conclusions humaines et théoriques [8.d § 293-298 p. 486-488]

[293] Ainsi, tout poète qui aura bien compris l'unité d'action verra dans chaque sujet la mesure de temps et de lieu qui lui est propre ; et, après avoir reçu de l'histoire une idée dramatique, il s'efforcera de la rendre fidèlement, et pourra dès-lors en faire ressortir l'effet moral. N'étant plus obligé de faire jouer violemment et brusquement les fait entre eux, il aura le moyen de montrer, dans chacun, la véritable part des passions. Sûr d'intéresser à l'aide de la vérité, il ne se croira plus dans la nécessité d'inspirer des passions au spectateur pour le captiver ; et il ne tiendra qu'à lui de conserver ainsi à l'histoire son caractère le plus grave et le plus poétique, l'impartialité.

[294] Ce n'est pas, il faut le dire, en partageant le délire et les angoisses, les désirs et l'orgueil des personnages tragiques, que l'on éprouve le plus haut degré d'émotion ; c'est au-dessus de cette sphère étroite et agitée, c'est dans les pures régions de la contemplation désintéressée, qu'à la vue des souffrances inutiles et des vaines jouissances des hommes, on est plus vivement saisi de terreur et de pitié pour soi-même. Ce n'est pas en essayant de soulever, dans des âmes calmes, les orages des passions, que le poète exerce son plus grand pouvoir. En nous faisant descendre, il nous égare et nous attriste. A quoi bon tant de peine pour un tel effet ? Ne lui demandons que d'être vrai, et de savoir que ce n'est pas en se communiquant à nous que les passions peuvent nous émouvoir d'une manière qui nous attache et nous plaise, mais en favorisant en nous le développement de la force morale à l'aide de laquelle on les domine et les juge. [296] C'est de l'histoire que le poète tragique peut faire ressortir, sans contrainte, des sentimens humains ; ce sont toujours les plus nobles, et nous en avons tant besoin ! C'est à la vue des passions qui ont tourmenté les hommes, qu'il peut nous faire sentir ce fonds commun de misère et de faiblesse qui dispose à une indulgence, non de lassitude ou de mépris, mais de raison et d'amour. [297] En nous faisant assister à des événemens qui ne nous intéressent pas comme acteurs, où nous ne sommes que

témoins, il peut nous aider à prendre l'habitude de fixer notre pensée sur ces idées calmes et grandes qui s'effacent et s'évanouissent par le choc des réalités journalières de la vie, et qui, plus soigneusement cultivées et plus présentes, assureraient sans doute mieux notre sagesse et notre dignité. [298] Qu'il prétende, il le doit, s'il le peut, à toucher fortement les âmes ; mais que ce soit en vivifiant, en développant l'idéal de justice et de bonté que chacune porte en elle, et non en les plongeant à l'étroit dans un idéal de passions factices ; que ce soit en élevant notre raison, et non en l'offusquant, et non en exigeant d'elle d'humiliants sacrifices, au profit de notre mollesse, et de nos préjugés !

Hommage à Chauvet et à la France [9 § 299-305 p. 488-491]

[299] Pour terminer cette lettre déjà si longue, permettez-moi, Monsieur, de vous exprimer un sentiment bien agréable que m'a fait éprouver l'article dans lequel vous avez combattu mes opinions littéraires.

[230] En examinant le travail d'un étranger, qui n'a pas l'honneur d'être connu personnellement de vous, vous y avez repris ce qui vous a paru contraire à l'idée que vous avez de la perfection dramatique ; mais vos critiques, adoucies même par des encouragemens flatteurs, ne sont conçues, pour ainsi dire, que dans l'intérêt universel de la littérature. On n'y voit aucune trace de cet esprit d'aversion et de dédain avec lequel on a traité trop souvent, dans tous les pays, les littératures étrangères. Vous combattez même, Monsieur, pour les foyers poétiques de l'Italie, en homme qui voudrait voir dans tous les pays la perfection de l'art, et qui la regarde, partout où elle se trouve, comme la richesse de tous, comme un patrimoine acquis à toute intelligence capable de l'apprécier. [301] Je ne vous ferai pas le tort de vous louer de cette disposition qui se manifeste partout dans votre écrit, puisque la disposition contraire est injuste et absurde ; mais je ne puis ni ne veux me défendre de l'impression heureuse que toute âme honnête éprouve sans doute en voyant ce besoin de bienveillance et de justice devenir de jour en jour plus général en France et en Italie, et succéder à des haines littéraires que leur extrême ridicule n'empêchait pas

d'être affligeantes. [302] Il n'y a pas long-temps encore que juger avec impartialité les génies étrangers attirait le reproche de manquer de patriotisme ; comme si ce noble sentiment pouvait être fondé sur la supposition absurde d'une perfection exclusive, et obliger, par conséquent, quelqu'un à prendre une jalousie stupide pour base de ses jugemens ; comme si le cœur humain était si resserré pour les affections sympathiques qu'il ne pût fortement aimer sans haïr ; comme si les mêmes douleurs et la même espérance, le sentiment de la même dignité et de la même faiblesse, le lien universel de la vérité, ne devaient pas plus rapprocher les hommes, même sous les rapports littéraires, que ne peuvent les séparer la différence de langage et quelques degrés de latitude. [303] C'est une considération pénible, mais vraie, que des écrivains distingués, que ceux-là même qui auraient dû se servir de leur ascendant pour corriger le public de cet égoïsme prétendu national, aient, au contraire, cherché à le renforcer ; mais le sens commun des peuples et un sentiment prépondérant de concorde, ont vaincu les efforts et trompé les espérances de la haine. [304] L'Italie a donné naguère un exemple consolant de cette disposition. Un homme célèbre, et qu'elle était accoutumée à écouter avec la plus grande déférence, avait annoncé qu'il laissait après lui un écrit où il avait consigné ses sentimens les plus intimes. Le *Misogallo* a paru, et la voix d'Alfieri, sa voix sortant du tombeau, n'a point eu d'éclat en Italie, parce qu'une voix plus puissante s'élevait, dans tous les cœurs, contre un ressentiment qui aspirait à fonder le patriotisme sur la haine. La haine pour la France ! pour cette France illustrée par tant de génie et par tant de vertus ! d'où sont sortis tant de vérités et tant d'exemples ! pour cette France que l'on ne peut voir sans éprouver une affection qui ressemble à l'amour de la patrie, et que l'on ne peut quitter sans qu'au souvenir de l'avoir habitée il ne se mêle quelque chose de mélancolique et de profond qui tient des impressions de l'exil !...