

LA LITTÉRATURE
INDÉPENDANTE

ET LES

ÉCRIVAINS OUBLIÉS

ESSAIS DE CRITIQUE ET D'ÉRUDITION

SUR LE XVII^e SIÈCLE

PAR

VICTOR FOURNEL

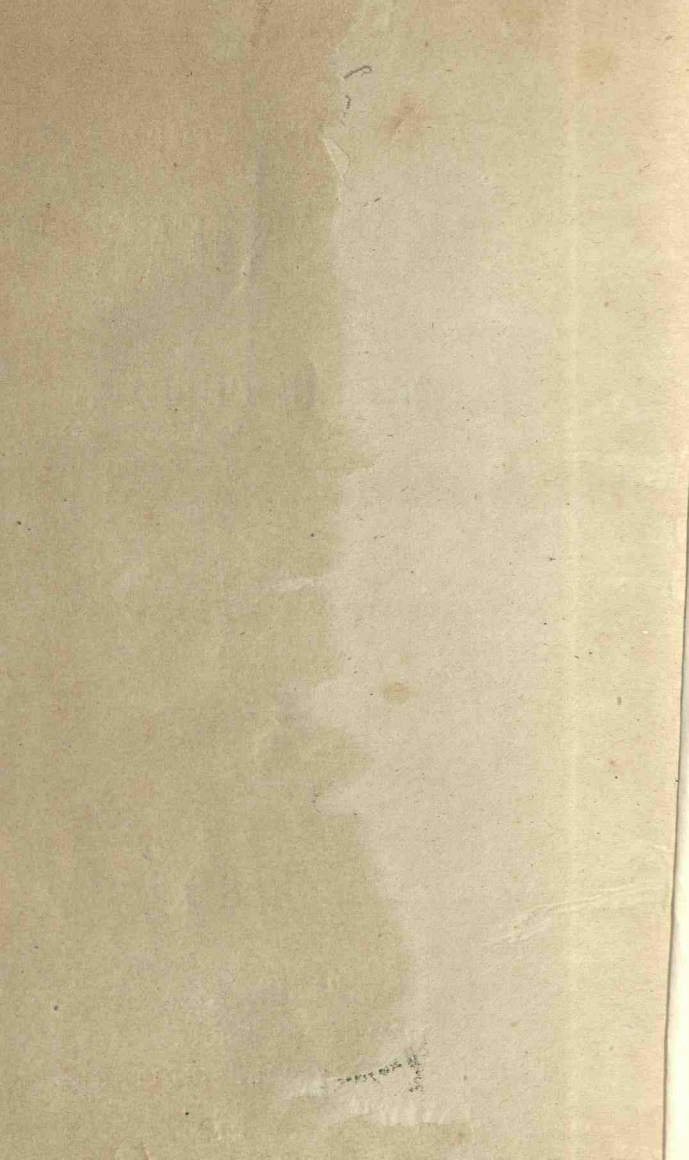


PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET C^e, LIBRAIRES-ÉDITEURS

QUAI DES AUGUSTINS, 35



LA

LITTÉRATURE INDÉPENDANTE

ET LES

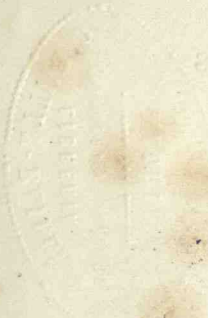
ÉCRIVAINS OUBLIÉS

AU XVII^e SIÈCLE

1301



1956



Inscr. A. 22.279

LA LITTÉRATURE

INDÉPENDANTE

ET LES

ÉCRIVAINS OUBLIÉS

ESSAIS DE CRITIQUE ET D'ÉRUDITION

SUR LE XVII^e SIÈCLE

PAR

VICTOR FOURNEL

46547



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET C^{ie}, LIBRAIRES-ÉDITEURS

QUAI DES AUGUSTINS, 35

1862

Réserve de tous droits



DONATION DE
M. I. CANTON

CONTROL 1953

Biblioteca Centrală Universitară
"Carol I" București
45431
Cota.....

1956

Re152/09

B.C.U. Bucuresti



C46547

1956

AVANT-PROPOS

Le titre de ce volume en indique clairement le but. Je range dans la littérature indépendante les écrivains qui se sont dérobés au grand courant classique du xvii^e siècle, ceux qui n'ont pas subi l'influence officielle et triomphante, la discipline, la correction, l'unité imposées par Malherbe et Boileau d'un côté, de l'autre par Richelieu et Louis XIV. Le terme ainsi entendu s'applique donc non-seulement à des auteurs d'un ordre inférieur, comme Saint-Amant, Cyrano, Scarron, Dausoucy, mais même à des noms du premier ordre, comme Saint-Simon. Quoique la plupart des écrivains dont je m'occupe rentrent à la fois dans les deux catégories embrassées par le titre, on en trouvera plusieurs, sans doute, qui, vus de face, dans l'ensemble et la physionomie générale de leurs œuvres, ne sont ni des indépendants ni des oubliés; mais on s'apercevra aussi qu'ils le sont par les côtés particuliers où je les envisage et par celles de leurs productions que j'étudie. Classer directement Corneille et Molière parmi les indépendants

ou les *excentriques*, même en m'en tenant à la signification rigoureusement étymologique et grammaticale de ce dernier mot, je n'y songe pas ; seulement ils se rattachent en droite ligne à l'histoire des origines classiques et de la tradition nationale du drame, c'est-à-dire d'un genre *excentrique* au xvii^e siècle. Boileau et Fénelon ne sont pas, assurément, des écrivains *oubliés* ; mais je ne les aborde que par leurs côtés les moins connus, et ils devaient nécessairement faire partie du chapitre de la *Critique*, dont l'étude a presque toujours été négligée dans les travaux sur le siècle de Louis XIV, et dont la plupart des représentants à cette date sont aujourd'hui plus ou moins complètement *oubliés*.

Ainsi, le présent volume embrasse dans son cadre ce qui n'est pas arrivé jusqu'au niveau classique ou ce qui s'en est éloigné ; les hommes et les genres qui échappent aux historiens de la littérature officielle, soit que leur indépendance les ait détachés du faisceau commun, soit que leur obscurité les ait dérobes à l'attention et au souvenir de la postérité. Le plus souvent ces deux raisons se tiennent, et c'est pour avoir résisté au mouvement général des esprits que bon nombre d'auteurs ont été délaissés par leurs contemporains et oubliés par nous. Là est l'unité du livre, qu'il était difficile d'exprimer nettement en un titre précis, et qui se révélera mieux, je l'espère, à la lecture. Toutefois, je touche, au moins en passant, à la plus grande

partie des écrivains du xvii^e siècle, qui a été exploré à peu près en entier, au point de vue spécial où je me suis placé. Un appendice, que j'eusse voulu pouvoir faire moins court, complète l'ouvrage, à mesure que les occasions se présentent, par des notices particulières qui se rattachent au sujet, bien qu'elles ne rentrent point dans ses grandes divisions générales.

On ne trouvera pas seulement ici des études purement littéraires : le penchant actuel est à l'érudition, et c'est le mien. La critique, telle que la demandent la plupart des lecteurs contemporains, ne doit plus se contenter de prononcer des jugements et de s'adresser au goût ; il faut en même temps qu'elle instruisse et s'adresse à la *curiosité*. En me restreignant à la critique proprement dite, je ne me fusse pas cru assez autorisé pour présenter mon livre, après tant de travaux éminents dont la grande littérature du xvii^e siècle a déjà été l'objet. Sur le terrain plus humble de l'érudition, il restait place pour une tâche non moins utile peut-être, où l'on ne courait pas risque de se faire accuser d'outrecuidance : c'est là que j'ai pris position, non sans m'efforcer, bien entendu, d'introduire la critique dans l'érudition même, en m'élevant des détails matériels aux idées générales, et en tirant la conclusion des faits. Quelques points n'avaient pas encore été traités, que je sache, au moins dans leur ensemble. Le premier chapitre, notamment, est consacré à l'une de ces questions nouvelles, mais où j'ai dû me borner, afin de ne pas dépasser les

proportions naturellement marquées par le reste du volume, aux indications élémentaires qui dessinaient les principales assises du travail, en réservant le surplus pour le jour où je pourrai la reprendre à fond, avec les développements indispensables et les pièces justificatives à l'appui.

Encore un mot. Une bonne partie des études qui composent ce livre avaient déjà paru dans des revues et journaux divers, mais la plupart avec une pensée bien arrêtée d'avance, et comme des chapitres détachés par anticipation du présent ouvrage. Toutes, et principalement celles qui avaient le caractère d'articles de circonstance, ont été corrigées soigneusement et souvent reprises sur de nouveaux frais. Tantôt j'en ai réuni et fondu plusieurs, combinant des fragments épars pour en faire un tout, élaguant les parties étrangères et transformant le reste; tantôt j'ai étendu et complété une esquisse de façon à en former, ou à tâcher d'en former un tableau, effaçant tout ce qui portait l'empreinte particulière du moment et du lieu où j'écrivais. Enfin, je me suis imposé et j'ai poursuivi sans faiblesse ce laborieux remaniement qui permet à une réunion d'articles de devenir un livre. Le lecteur dira si j'ai réussi.

15 avril 1862.

LA
LITTÉRATURE INDÉPENDANTE

ET LES
ÉCRIVAINS OUBLIÉS

· AU XVII^e SIÈCLE.

I

DES ORIGINES NATIONALES

DU DRAME FRANÇAIS

EN PARTICULIER AU XVII^e SIÈCLE.

Rien ne commence, tout recommence. Ce vieil axiome, déjà vrai dix siècles avant l'ère chrétienne, trouve éternellement son application ici-bas, et l'histoire littéraire, en particulier, n'est guère que la découverte et la mise en lumière, dans le passé, des germes et des origines du présent. Si l'on regarde de près la plupart des créations de l'esprit moderne, on s'aperçoit bien vite qu'elles ne sont rien autre chose que des renaissances.

Il y a un peu plus de trente ans, lorsque la jeune école eût pris bruyamment possession du vieux territoire classique, les partisans les plus déterminés eux-mêmes de la poétique révolutionnaire qui venait de triompher sentirent le besoin, comme tous les pou-

voirs nouveaux, de se rattacher au passé. Il est rare qu'on puisse s'affranchir de l'aide et du prestige de la tradition, même quand on affiche la prétention de la renverser, et le premier soin du duc de Guise, en méditant de s'asseoir sur le trône des Valois, fut de se faire fabriquer une généalogie qui lui donnait Charlemagne pour aïeul. Les romantiques imitèrent le duc de Guise, mais sans avoir besoin, comme lui, du secours d'un faussaire. Tandis que les poètes plantaient leur drapeau sur la citadelle classique, mal défendue par des troupes peu aguerries, les critiques et les érudits creusaient le sol du pays conquis pour y trouver les racines du romantisme. M. Sainte-Beuve traçait son *Tableau de la littérature française au XVI^e siècle*, tout exprès pour établir le *Cénacle* en légitime héritier de la *Pléiade*, et M. Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell*, démontrait rapidement que le drame, regardé par lui comme la forme littéraire des temps nouveaux, existait déjà en germe dans l'antiquité, spécialement sur le théâtre grec. Mais il ne s'est point douté, à ce qu'il semble, qu'il en eût jamais été de même en France, et jusqu'à présent personne, que nous sachions, ne s'est préoccupé de mettre en lumière les origines nationales du drame moderne. Il y a là une grave lacune de notre histoire littéraire, que nous voulons essayer de combler, en étudiant, dans son esprit général, la tradition du drame depuis l'éclosion de la scène française; en montrant, pièces en main, qu'il naquit chez nous avec le théâtre, et n'a cessé de se produire dans des œuvres souvent obscures, timides ou maladroites, sans doute, mais qui n'en préparaient pas moins peu à peu le triomphe définitif; enfin, que ce qu'on a pris pour une innovation audacieuse n'a été

qu'une application plus directe et plus complète, une consécration tardive de droits depuis longtemps réclamés ou mis en usage, même à l'époque classique par excellence, même chez les poètes dont les œuvres ont été opposées au drame avec le plus de complaisance.

Ce ne serait peut-être pas un paradoxe de soutenir que le drame, — en prenant le mot dans la signification restreinte qu'il a depuis Diderot, et surtout depuis le mouvement littéraire de 1829, — n'est pas une variété particulière, une *espèce* inférieure du genre dramatique, mais le genre lui-même, dans sa substance, et sous la forme qu'il a le plus fréquemment revêtue. A ce point de vue, le nom qu'on lui a donné peut se justifier sans peine, et il exprime mieux que tout autre l'action scénique ramenée à son type primitif, et complétée par la réunion de ses divers éléments. On regarde généralement le drame comme une altération de la tragédie; je crois qu'il serait plus vrai de considérer notre tragédie, au contraire, comme une modification accidentelle et toute spéciale du drame, aux xvii^e et xviii^e siècles, dans le sens des idées du temps, — ce qui ne veut pas dire, on le comprend bien, que le drame actuel soit au-dessus de la tragédie de Racine, car, indépendamment du principe, il reste à examiner les questions purement personnelles de génie et de goût. La plupart des nations modernes ont vu le drame prédominer chez elles, dans sa libre et vivante expansion, aux diverses époques de leur théâtre, comme le produit le plus naturel et le plus spontané de l'inspiration scénique; et cette forme, en ce qu'elle a d'essentiel, se rapproche du type grec mieux que notre tragédie classique. Le *Manfred* de Byron, voire le *Pro-*

méthée de M. Edgar Quinet, ressemblent certainement davantage au *Prométhée* d'Eschyle, que l'*Agamemnon* de Boyer, ou même celui de Lemercier, à l'*Agamemnon* du vieux poète. Malgré d'innombrables différences de détail et la diversité du génie, le *Roi Lear* est plus près de l'*Œdipe* de Sophocle que les pièces de Corneille et de Voltaire qui portent le même titre.

Les traductions du théâtre grec transportées sur la scène dans ces dernières années, quelle que pût être leur imperfection, ont du moins permis d'entrevoir toute la différence qui séparait les imitations factices de la tragédie officielle des originaux qu'elle prétendait reproduire. Voltaire ne s'y trompa point toujours, et il y eut un moment où, mettant Sophocle et Euripide sur la même ligne que Shakespeare, il les associe en un reproche uniforme, et les accuse tous trois de n'avoir pas eu le sentiment des bienséances théâtrales. Il en voulait conclure sans doute que ses propres tragédies ne ressemblaient point à celles des Grecs, et nous sommes de son avis, mais pour d'autres motifs. Par ses conditions morales et matérielles, sa pompe théâtrale, ses chœurs lyriques, ses chants, sa scène immense dressée en plein air, ses longues représentations qui embrassaient un vaste ensemble formé d'une trilogie et d'un drame satirique, comme aussi par son caractère de fête nationale et religieuse, si le théâtre grec a jamais eu à peu près son analogue chez nous, c'est, toute question d'art réservée, à l'époque où florissaient les mystères.

Mais je ne veux point rechercher ici les origines du drame dans l'antiquité, sans quoi j'aurais bien autre chose à dire. J'ai voulu seulement indiquer tout d'abord qu'en principe le drame n'a pas été une dévia-

tion, mais plutôt un retour au modèle primitif, tel qu'il s'est, d'ailleurs, perpétué chez presque tous les peuples modernes. Ce travail démontrera que, même en France, la tradition du drame n'avait jamais été entièrement rompue, quoiqu'il n'eût pas toujours conscience de lui-même et qu'il lui fût rarement arrivé, avant Diderot, de se replier sur soi pour constater son existence, se définir et réclamer ses droits.

Et d'abord qu'est-ce que le drame? « C'est, dit le Dictionnaire de l'Académie, une pièce de théâtre en vers ou en prose, d'un genre mixte entre la tragédie et la comédie, dont l'action sérieuse par le fond, souvent familière par la forme, admet toutes sortes de personnages, ainsi que tous les sentiments et tous les tons. » Essayons, en indiquant les divers caractères et les principales variétés du drame, tel qu'il se manifeste aujourd'hui, d'éclaircir un peu cette définition, qui se sent du vague et de la confusion de ce qu'elle définit.

Sous sa forme la plus indécise, le drame n'est rien autre chose que ce qu'on a nommé la comédie sérieuse ou larmoyante.

Dans sa deuxième évolution, il fait un pas de plus, arrive à la tragédie bourgeoise, et ne tarde pas à descendre jusqu'à la tragédie populaire. Cette dernière règne aux boulevards; l'autre a depuis longtemps pénétré à la Comédie-Française.

Il y a encore le drame romanesque, — qu'il soit historique ou non. — Sur le théâtre classique, le rang, la dignité, et par là même le ton d'une pièce étaient, sauf quelques rares exceptions, réglés par la nature de ses personnages: il fallait à la tragédie des rois ou des princes; la comédie seule admettait les *petites gens*. Sur le théâtre actuel, on s'exposerait à de graves mécomptes

en consultant la liste des personnages pour connaître d'avance le genre de l'œuvre, car la comédie et le drame les admettent tous. Ce qui distingue l'une de l'autre, d'après la poétique un peu flottante de l'époque, c'est moins la différence des tons que celle des faits : sont-ils tirés de la vie commune et ordinaire, l'ouvrage est une comédie; sinon, c'est un drame. Aussi a-t-on vu souvent, surtout dans les premières années du mouvement romantique, le drame sacrifier à l'intrigue l'étude des caractères et des mœurs, et concentrer tout son génie à multiplier les incidents, les surprises, les péripéties, les effets de scène et les coups de théâtre. Ce genre inférieur s'adresse avant tout à la curiosité, lors même qu'il cherche à émouvoir, et il vise à produire la terreur, l'intérêt ou la pitié, non plus, comme la tragédie classique, par l'étude approfondie des passions du cœur, mais par le choc des événements et le jeu des situations.

Du reste, la confusion s'établit de plus en plus entre le drame et la comédie, et dans certains cas il est bien difficile de les distinguer. Il n'y a souvent d'autre différence que celle du dénouement. Arrivé à la fin de sa pièce, l'auteur se demande : « Tuerai-je mon héros, ou lui ferai-je épouser l'ingénue? » Si le héros épouse, l'auteur écrit *comédie* en tête de son œuvre, et *drame* s'il est tué. Encore cette frêle barrière n'est-elle pas toujours respectée, et l'on pourrait citer nombre de cas où, sans se préoccuper du dénouement, les auteurs ont dû s'en rapporter, pour désigner leurs œuvres, au caractère dominant du style et de l'intrigue. Mais comment baser une classification rigoureuse sur des nuances parfois insaisissables? Il était aisé de définir nettement et brièvement les anciens genres, délimités avec une extrême

précision, et rangés chacun dans sa case avec son étiquette. Il n'en est plus de même pour le drame, cette création multiple et complexe, aussi infinie en ses variétés que la fantaisie même du poète, et dont le principe fondamental est justement de renverser les *principes* de l'école et de ne pas tenir compte des catégories. Tel ouvrage qui brille sur l'affiche du Théâtre-Français, est-ce un drame ou bien une comédie? Je n'en sais rien, ni peut-être l'auteur non plus, qui n'a trouvé d'autre moyen, pour se tirer d'embarras, que de tourner la difficulté, en l'intitulant *pièce*.

Cette confusion des genres, si soigneusement séparés par la poétique classique, constitue l'une des marques les plus essentielles du drame. Il ne faut point s'arrêter aux titres, qui ne signifient rien; mais partout où nous verrons les lignes de démarcation envahies et effacées, et le mélange plus ou moins tranché de l'élément tragique avec l'élément comique, sans hésiter nous reconnaitrons le drame. C'est là le caractère ineffaçable, fondamental, commun à toutes ses variétés et à toutes ses espèces. La comédie sérieuse, la tragédie bourgeoise ou populaire, etc., ne sont que les diverses formes du drame, dont l'essence consiste dans ce mélange et ce contraste, copiés sur la vie réelle¹. Le *δακρυόεν γελάσσα* d'Homère peut servir plus ou moins d'épigramme à tout drame. Ne cherchons donc plus d'autre

1. Contrairement au théâtre classique, dit G. Schlegel, qui n'admet que des éléments homogènes, l'essence du théâtre *romantique* consiste dans le rapprochement continu des choses les plus opposées : la nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et le plaisant, les idées abstraites et les sensations vives, le divin et le terrestre, la vie et la mort.

définition : celle-là suffit, car elle résume et complète les autres.

Or ce caractère fondamental se retrouve justement dans une multitude de pièces, qui forment une chaîne à peu près ininterrompue depuis les premiers essais du théâtre français jusqu'à nos jours. Notre intention n'est point de reprendre ici en détail la série de ces œuvres : la tâche serait longue, et risquerait de devenir fastidieuse pour le lecteur. Nous nous arrêterons seulement aux plus saillantes, à celles qui, pouvant passer pour les types du drame à chacune de nos époques littéraires, et surtout à la plus grande de toutes, au xvii^e siècle, nous permettront d'établir nettement la filiation des idées, l'enchaînement et l'identité persistante des traditions du genre. Nous ne nous arrêterons, en un mot, qu'aux principales étapes de la route, de manière à marquer dans ses grandes lignes le développement logique des faits et à le dégager des broussailles d'une érudition minutieuse.

Les premières productions du drame sont en même temps les premières de notre théâtre. Par le contraste des tons, par le mélange de l'élément tragique à l'élément comique, comme par bien d'autres points encore, les Mystères se rattachent de près aux œuvres de notre temps, que ses censeurs accusent d'avoir dépassé le terme de la virilité et d'épuiser en débordements séniles le reste de ses forces. Le xix^e siècle fait par raffinement ce que le moyen âge faisait par candeur : ce n'est pas la première fois que la satiété ramène à la naïveté, et que les gourmets blasés se mettent au régime des estomacs rustiques.

Dans les Mystères le sujet est fort noble, tragique même, mais il se déroule fréquemment à travers des

péripéties comiques, et il est rare que le poète recule devant les détails, quels qu'ils soient, amenés par le développement naturel de l'action. Il suit bravement son héros et son drame partout où les mènent la légende et les nécessités du spectacle; son style, quand il en a un, se plie sans remords à toutes les vicissitudes de l'intrigue, — élevé quelquefois, familier souvent, plaisant au besoin, par une recherche naturelle de la variété, comme aussi par l'ingénuité sans fard d'un art trop peu savant pour se composer d'après des formules qu'il ne connaît pas. Les auteurs des *Mystères*, qui n'avaient étudié les règles ni dans les livres de Boileau, ni même dans ceux d'Aristote, écrivaient avec leurs instincts dramatiques, et non avec leurs souvenirs d'école. Ils empruntaient naïvement à la vie de chaque jour, au langage et aux mœurs qui les entouraient, les éléments de leurs peintures et de leur action dramatique. Les valets, les mendiants, les bourreaux, les bateleurs, tels sont les bouffons habituels du genre. C'est surtout aux dépens du démon que le poète égayait le spectacle : il ne le montrait guère sur la scène que pour le tromper, le berner ou même l'étriller d'importance. Auteurs et spectateurs ressemblaient à des écoliers qui se vengent par des quolibets du terrible pédagogue dont la férule les fait trembler.

Si nous étions encore au temps où cette forêt luxuriante de notre vieux théâtre pouvait passer pour une forêt vierge, j'appuierais de quelques citations concluantes ce rapprochement entre les *Mystères* et le drame moderne. Ce serait aujourd'hui s'imposer une tâche inutile, tant les analogies doivent éclater d'elles-mêmes à tous les regards! Les *Mystères*, et souvent aussi les moralités, sont de véritables *autos sacramentales* qui

précédèrent ceux de l'Espagne de plus d'un siècle. La France, qu'on a cru doter du drame il y a une trentaine d'années, possédait en eux le drame *romantique* six siècles avant les romantiques de 1829; le drame shakespearien trois siècles avant Shakespeare; le drame national et religieux avant la plupart des autres peuples d'Europe. Seulement, au lieu de demeurer sur ce sol plein de séve et de le féconder par l'étude, comme firent l'Angleterre et l'Espagne, elle s'en détourna avec dédain pour se laisser entraîner, par le souffle classique de la Renaissance, à de froides et fausses imitations des originaux antiques. Les Mystères, toutefois, ne disparurent pas entièrement : on en retrouve jusque dans le xvii^e siècle, et même, lorsqu'ils ont disparu, ils exercent encore une influence réelle en restant une source où l'on puise de loin en loin des sujets et des inspirations.

La tradition fut surtout continuée, d'un côté par les poètes calvinistes, comme Théodore de Bèze, que leur fanatisme de sectaires tenait à l'écart du mouvement païen de la littérature; de l'autre, par les catholiques ardents, en particulier par un certain nombre de prêtres et de moines, écrivant d'ailleurs presque toujours en province, et restés fidèles, autant à cause de leur inexpérience littéraire que de leur zèle religieux, à l'esprit comme à la forme des premières productions du théâtre.

Nos vieux auteurs, qui n'avaient aucun des scrupules de la tragédie classique, ne craignirent jamais d'ensanguanter la scène, et ils usaient peu des ressources de la coulisse, qui, de Racine à M. Brifaut, a caché tant de crimes dans son ombre discrète. Le bourreau joue fréquemment son rôle dans leurs pièces, et le plus affreux mélodrame n'est qu'une fade idylle à côté de quelques-

unes d'entre elles¹, tant il est vrai que nous avons été dès longtemps précédés dans nos plus violents excès comme dans nos conquêtes les plus légitimes ! Il n'est, pour ainsi dire, pas une des prétendues innovations dont on fait honneur au théâtre moderne qui ne se rencontre déjà à cette date : Claude Billard, sieur de Courgenay, avait *inventé* la tragédie nationale avant Voltaire et Dubelloy, et d'autres, à côté de lui, mettaient sur la scène des sujets contemporains, et jusqu'à des personnages vivants.

Ainsi le drame, que le mouvement classique de la Renaissance avait semblé d'abord vouloir étouffer, persistait à vivre. Je dirai plus : il conservait la primauté. La plupart des pièces du xvi^e siècle se rattachent par quelque point à l'objet de nos recherches, et pour suivre les manifestations du drame dans le théâtre de cette époque, il faudrait, pour ainsi dire, épuiser ce théâtre en entier. La fin de ce siècle et le début du suivant sont marqués par la plus entière anarchie théâtrale, le mélange des genres et le mépris des règles : le docte Grévin s'en plaint, dès 1562, dans la préface de ses œuvres. On ne peut se figurer toutes les hardiesses dramatiques d'alors. C'était, en dehors des quelques noms qui marchaient laborieusement dans la voie tracée par Jodelle, la liberté absolue, telle qu'elle régnait en Angleterre avec Shakespeare, et en Espagne avec Lope de Vega. Durant une trentaine d'années, on ne rencontre qu'essais originaux et désordonnés, y compris des drames satiriques à la façon des Grecs ; poèmes scéniques de toute nature et sur tous sujets, bien propres à dérout

1. *Tragédie d'un More cruel envers son seigneur. — Tragédie mohomettiste*, par Jean Mouqué, 1612.

ter les amateurs des catégories méthodiques. Il y a des tragédies en sept actes, il y en a qui remplissent tout un volume, il y en a dont l'action se passe au pôle Arctique et dans « la forêt d'Inde. » Les vieux moules des Mystères ou des moralités semblent un moment revenir à la mode.

Cette floraison curieuse et anormale de notre littérature dramatique est restée à peu près complètement inaperçue des érudits eux-mêmes, parce qu'elle a été absorbée par les productions plus régulières des cinq ou six poètes qui préparaient de loin Corneille, et aussi, il faut bien le dire, parce qu'il ne s'est pas rencontré dans cette foule d'écrivains sans préjugés un homme d'un talent sérieux, d'une intelligence ferme, d'une volonté nette, pour faire prévaloir le drame libre, ou même pour le faire remarquer au milieu du chaos de tant d'efforts avortés. Ce sol, où des ouvriers inconnus s'agitent dans l'ombre, remuant des idées qu'ils ne soupçonnent pas, multipliant les tentatives imparfaites et marchant sans boussole à un but à peine entrevu, est jonché de matériaux parmi lesquels on trouve parfois des ébauches dignes d'attention, jamais un monument. Quand même notre examen devrait se borner à cette époque de transition et de laborieux enfantement, nous serions fondé à dire que la France, tout aussi bien que les nations voisines, a connu le drame, auquel seulement ont fait défaut le génie et le succès.

Elle l'a si bien connu que, vers la fin de la Renaissance, elle en faisait un genre à part, admis sans contestation, qui avait son code, ses lois et ses droits, et qui s'appelait la *tragi-comédie*, par un terme emprunté au théâtre italien. La *tragi-comédie* fut comme un asile légal ouvert à ceux que gênaient les lois nais-

santes, une sorte de compromis politique avec les actes d'indiscipline qu'on ne pouvait empêcher, et auxquels on voulait du moins enlever prudemment les apparences de la révolte. Ce fut Garnier, le correct imitateur des anciens, qui, en arborant ce titre significatif (1582), se trouva par le fait avoir octroyé à l'insurrection la première charte du théâtre, quand il n'avait cru satisfaire qu'un caprice personnel. L'étymologie du mot indique à elle seule les affinités de ce genre avec le drame. La tragi-comédie, qui, depuis son apparition chez nous jusqu'aux premières pièces de Racine et même au delà, occupe une si large place sur notre scène, fut introduite par le besoin de la variété, et le désir de tirer parti d'un grand nombre de sujets curieux qui se dérobaient aux classifications exclusives. De leurs rapports intellectuels avec l'Italie et l'Espagne, nos poètes avaient rapporté des histoires romanesques, faites à souhait pour exciter l'intérêt, tenant de la comédie par la familiarité des détails et de l'intrigue, de la tragédie par le rang des personnages : fallait-il laisser perdre tant de belles choses, qu'on trouvait à foison dans le *Roland furieux*, dans les *Nouvelles* de Cervantes, dans les pièces de Lope et, un peu plus tard, de Calderon ? Fallait-il les défigurer, les couper, les tailler, pour les enfermer, en dépit d'elles-mêmes, dans le lit de Procuste de la tragédie ou de la comédie, et se donner tant de peine en vue d'un résultat incertain ? Si le cas se fût présenté lorsque la littérature dramatique, disciplinée par Racine et Boileau, se resserrait dans des voies qu'elle faisait chaque jour plus étroites, de telles raisons n'eussent point prévalu ; mais il se présentait à un moment où rien n'était encore entièrement fixé, où les auteurs marchaient pour ainsi dire

à l'aventure sur un terrain nouveau, préoccupés avant tout de trouver les moyens de plaire. La paresse et l'inexpérience des uns devaient être d'accord avec l'habileté des autres pour s'accommoder d'un cadre com plaisant et souple, propre à recevoir tous les sujets, se prêtant à toutes les intrigues, et qui se passait de l'étude des caractères et du développement des passions. Dès lors la tragi-comédie fut créée ; mais on s'occupait bientôt d'en dessiner nettement les fuyants contours, car cette époque avait déjà, jusque dans ses écarts, une tendance à l'ordre et à la règle, comme la nôtre en a une à l'anarchie jusque dans ses principes.

En somme, les besoins qui donnèrent naissance à la tragi-comédie étaient en grande partie les mêmes que ceux auxquels le drame proprement dit dut plus tard son apparition sur la scène française. Elle différait de celui-ci, néanmoins, par l'exclusion de toute catastrophe tragique et par la nécessité d'un dénouement heureux, quoique, au fond, elle appartînt à la même famille par ses côtés romanesques et la fusion des deux genres opposés en un seul ouvrage. Aussi Scudéry a-t-il écrit, en tête de son *Andromire*, la théorie et l'apologie du drame, en voulant tracer celles de la tragi-comédie : « Ce beau et divertissant poëme, dit-il, sans pencher trop vers la sévérité de la tragédie, ni vers le style railleur de la comédie, prend les beautés les plus délicates de l'une et de l'autre, et, sans être ni l'une ni l'autre, on peut dire qu'elle est toutes les deux ensemble, et même quelque chose de plus. »

Par la tragi-comédie, le drame a donc eu une existence légale, officiellement reconnue, sur notre théâtre ; mais c'était un drame timide et incomplet. Avec tous les scrupules des écrivains d'alors, avec tout le bagage

de conditions et d'exclusions imposées à la tragi-comédie, il lui arriva ce qui arrive toujours de ces moyens termes sans franchise et sans décision : c'est qu'elle ne produisit presque jamais, comme plus tard la comédie larmoyante, que des pièces froides et fades, créations hybrides qui, en voulant unir une *douce* gaieté à une *tendre* émotion, louvoyaient à une égale distance de l'une et de l'autre. Le rang de ses personnages influait aussi sur le style et la physionomie de l'œuvre, de sorte qu'elle ressembla trop souvent, si l'on me permet cette comparaison ambitieuse, à ces plébéiens romains qui, satisfaits d'avoir obtenu pour leur ordre le droit au consulat, continuèrent d'y nommer des patriciens.

A la suite de la tragi-comédie, l'influence de l'Italie et de l'Espagne nous donna la pastorale. Bien vite mise à la mode par le contraste des peintures de la vie champêtre, d'abord avec les horreurs de la guerre civile, puis avec les raffinements de la société polie et de la vie de cour au xvii^e siècle, elle emprunta une vogue nouvelle au succès extraordinaire de l'*Astrée*, et la scène fut encombrée de ces pièces d'une nature intermédiaire et factice, sans caractère nettement arrêté, qui devaient finir par s'effacer et se perdre peu à peu dans les genres voisins. La pastorale avait beaucoup des traits de famille de la tragi-comédie, si bien que l'on confondait assez souvent les deux noms. Elle touchait au drame par les mêmes points de contact : l'intrigue romanesque, et le mélange habituel du rire aux larmes, du sentiment à la bouffonnerie. Un de ses personnages traditionnels, outre le magicien, était le satyre, chargé d'égayer l'action, en passant et repassant à travers la trame mélancolique de la pièce : il représentait le réel à côté de l'idéal, la prose en face de la poésie, et tou-

jours ses railleries triviales et ses grossières amours répondaient comme une voix moqueuse aux enthousiasmes passionnés des bergères.

Ces éléments furent recueillis et exploités avec une décision singulière par un homme dont nous parlerions plus longuement si l'on n'en avait déjà tant parlé. Hardy résuma dans ses œuvres toutes les libertés du théâtre, comme s'il eût voulu nous en laisser à la fois un témoignage et un monument. Avant Diderot, avant Mercier, avant M. Victor Hugo, il avait connu et mis en œuvre les formes diverses du drame moderne. Son esprit, naturellement aventureux; les conditions particulières qui le forçaient, pour ainsi dire, d'improviser ses pièces; sa connaissance de la langue espagnole, et la préférence qu'il accorda, dans le choix de ses sujets, aux auteurs de cette nation sur ceux de l'Italie, tout devait contribuer à donner à ses productions ce caractère d'indépendance et de liberté qui nous frappe, même sous les imperfections d'un travail hâtif et d'une forme à peine esquissée. Les catastrophes ne sont pas toujours exclues de ses tragi-comédies, qui, dès lors, ne remplissent point les conditions imposées par le titre; mais il est évident que son but, en les appelant ainsi, était simplement de s'affranchir de la régularité tragique, de se donner un prétexte pour mêler les genres et réunir un double ressort d'intérêt en une seule action.

— Voulez-vous des tragédies bourgeoises? Hardy en a fait plusieurs, et il n'est pas le premier. Les ravages du vice dans une famille de gens du peuple; le meurtre d'une femme de la classe moyenne, surprise par son mari en flagrant délit d'adultère, lui sont des sujets de tragédie, aussi bien que la mort d'Achille. Fontenelle s'en indigne; d'autres l'en loueront. Sa pièce de *Scédase*

ou l'*Hospitalité violée* étonnera surtout les lecteurs les plus assidus de notre théâtre contemporain. Elle a pour héros un pauvre habitant de Leuctres, dont les filles sont déshonorées, puis égorgées par deux misérables : le poète ne craint même pas de montrer les deux seigneurs contant fleurette sur la scène à Évexipe et à Théane, et, après avoir vainement tenté de les séduire, finissant par les forcer. Ainsi il a eu le triste mérite d'oser plus encore que ne devait le faire M. A. Dumas dans un de ses drames les plus connus, où l'on trouve une situation analogue dont il ne paraissait pas possible de dépasser l'audace. Voulez-vous le mélange des genres et des tons? Prenez presque toutes ses pièces. Est-ce le mépris des règles et les hardiesses du plan? Ici encore nous n'avons que l'embarras du choix. Voici la *Gigantomachie*, qu'il a intitulée *poème dramatique*, faute de pouvoir le ranger dans une catégorie plus précise, — composition hardie et colossale à la façon d'Eschyle, de Shakespeare et de Byron, moins le génie toutefois. Voici *Théagène et Chariclée*, pièce en dix journées de cinq actes chacune. Voici la *Force du sang*, où une jeune fille, enlevée au premier acte, et déshonorée par un gentilhomme, donne naissance à un fils, qui, dès le troisième acte, est âgé de sept ou huit ans, et qui fût devenu *barbon* avec quelques scènes de plus. Cet enfant n'est-il point le proche parent de la Perdita du *Conte d'hiver* et de ces innombrables héros du drame moderne, qui, à peine nés au début, jouent leur rôle et mènent toute la pièce dans les actes suivants? Le système dramatique de Hardy ressemble tout à fait à celui de Shakespeare : comme lui, il se donne pleine licence pour la durée et pour les déplacements de l'action, ne compte les scènes que par le changement de lieux, et

46547

pousse le sans-*façon* jusqu'à se transporter, dans quelques-unes de ses œuvres, du ciel à la terre et de la terre au ciel. Comme Lope de Vega, à qui il a tant emprunté, et dont on pourrait le rapprocher en plus d'un point, ne fût-ce que pour ses six ou huit cents pièces, avant d'écrire il enferma « sous trois clefs TERENCE, PLAUTE et *l'Art poétique*, » sentant bien que « celui qui vit pour plaire est forcé de plaire pour vivre. »

Quoi encore? Le drame n'existe-t-il à vos yeux que dans les détails plus vivants, l'intrigue plus rapide et plus variée, les incidents plus multipliés et plus frappants, le style plus pittoresque et plus coloré? Eh bien! Hardy est votre homme : il veut être dramatique, même avant d'être poète; il recherche les effets, les surprises, les situations, les coups de théâtre. Tout cela, il est vrai, n'est qu'indiqué rapidement, ou grossièrement ébauché, et une froide rhétorique vient souvent gâter un beau mouvement; tout cela aussi tombe plus d'une fois dans l'exagération et l'in vraisemblance; mais peut-être n'est-ce qu'une analogie de plus avec la scène moderne. Hardy avait le sentiment, sinon l'art du drame. Son style, dans sa rudesse et sa lourdeur, a des élans d'expression, des efforts de coloris témoignant qu'il avait compris d'une autre façon que Garnier la langue du théâtre. Et ce n'était pas seulement chez lui des hasards de plume : on voit par ses préfaces qu'il s'était fait des théories d'accord avec ses œuvres. Il ne veut pas que « notre langue, pauvre d'elle-même, devienne totalement gueuse en passant par l'alambic; » il reproche à ceux qui blâment ses licences de viser à changer la tragédie en une sorte d'élégie ou d'ode. Il redresse les critiques « qui cherchent la perfection de la poésie en je ne sais quelle douceur superficielle, et chastrent le

parterre des Muses de ses plus belles fleurs. » Mais ce n'est pas un novateur dans le sens absolu du mot, parce que, s'il a des tendances, il n'a pas de système personnel, et qu'il prend de toutes mains ce qui peut lui assurer le succès.

Pour trouver alors un novateur qui eût conscience de la hardiesse de sa tentative, il faut arriver à l'auteur de la tragi-comédie de *Tyr et Sidon*, Jean de Scheulandre, gentilhomme hugenot. Il avait publié sa pièce pour la première fois en 1608, sous le pseudonyme de Daniel d'Anchères; il en donna, vingt ans après, une seconde édition corrigée et augmentée, en la signant, cette fois, de son vrai nom. Le *Tyr et Sidon* de 1628 est en deux journées. Dans la première, les troupes des rois Abdolomin et Pharnabaze se rencontrent, et toutes les péripéties de la bataille se déroulent sur la scène. Les fils des deux rivaux sont faits prisonniers. L'un d'eux, Léonte, emmené à Sidon, cherche à se distraire des ennuis de la captivité en séduisant la femme de Zorote, espèce de Sganarelle qui, à la fin, se change en Othello. Il lui fait la cour dans un bal où il danse avec elle. Pour éloigner le mari du logis, un de ses pages se déguise en fille, et Zorote, qui est ivre, se laisse prendre à ses agaceries. Il y a là des pages dignes de la verve effrontée d'Aristophane, et qui donnent une singulière idée de la tolérance du public d'alors, car cette pièce, l'auteur le dit expressément, était destinée à la représentation. Mais bientôt la comédie tourne au tragique, quand Zorote, découvrant l'entreprise du jeune prince, le fait assassiner par deux spadassins.

La seconde journée, qui n'est guère que la reproduction du *Tyr et Sidon* de 1608, retrace les pathéti-

ques aventures de l'autre prince, Belcar, prisonnier à Tyr. Le comique s'y mêle à doses moins copieuses, mais bien sensibles pourtant. Schelandre, comme plus tard l'auteur de *Christophe Colomb*, a placé une partie de l'action en pleine mer, dans une barque de pêcheur, et la pièce finit par le supplice de Zorote, condamné à périr sur un bûcher.

Cette rapide analyse n'a pu que donner une idée fort incomplète de toutes les libertés prises par le poète. Le lieu de la scène passe, dans le même acte, de la salle de bal au conseil, de la ville aux champs et de Tyr à Sidon. La muse de Schelandre chausse tour à tour le *cothurne* et l'*escarpin*, avec une mobilité d'allures et une décision que nul de ses prédécesseurs n'avait encore montrées au même point. Il n'y a absolument rien à y ajouter, rien à y changer pour en faire un drame, et c'est faute d'un autre nom que l'auteur l'a intitulée tragi-comédie, malgré son dénoûment funeste. Aussi, lorsqu'il en donna la seconde édition, jugea-t-il convenable de la faire précéder d'une importante préface, écrite par son ami Fr. Ogier, véritable manifeste littéraire, où l'on n'est pas médiocrement étonné de trouver réunies, dans une argumentation assez vigoureuse, la plupart des objections qu'on a répétées depuis contre la tragédie classique et des observations qu'on a fait valoir en faveur du drame. C'est l'aïeule de la fameuse préface de *Cromwell*, et la plus ancienne théorie que nous connaissions chez nous de la poétique qui a triomphé de nos jours¹.

Fr. Ogier s'en prend d'abord à l'unité de temps,

1. On peut la lire dans l'*Ancien Théâtre français*, t. VIII (Bibl. elzevir.).

qu'il attaque au nom de la vraisemblance, de la vérité et de la liberté de l'action dramatique. Il démontre que les anciens, auxquels on l'a empruntée mal à propos, parce qu'elle avait chez eux des raisons d'être qui n'existent plus, et que d'ailleurs elle les a souvent égarés, ne se sont pas fait faute de la violer au besoin. Il ajoute que l'ardeur excessive d'imiter les Grecs a été une cause d'infériorité pour notre art dramatique; et c'est, en termes plus modérés, ce que dit Mercier, un siècle et demi plus tard, quand il va jusqu'à souhaiter que tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité eussent péri plutôt que d'avoir réduit notre théâtre à un si humiliant vasselage. Pour une société nouvelle, continue Ogier, il faut un art nouveau, et le goût varie essentiellement, suivant les temps et les nations : d'où il suit qu'il est nécessaire d'accommoder à notre usage des systèmes qui ont été faits pour d'autres que nous. Les anciens eux-mêmes avaient senti le défaut de la monotonie tragique; aussi avaient-ils introduit dans leurs tragédies, sous forme d'intermèdes, des satyres à la raillerie mordante, et quelques-unes de leurs pièces, comme le *Cyclope* d'Euripide, ne sont en réalité que des tragi-comédies où se mêlent tous les tons et tous les personnages. Au point de vue de la vérité comme de l'intérêt scénique, il est donc juste que le sérieux et le plaisant, la joie et l'affliction, le rire et les pleurs se succèdent dans toute pièce de théâtre, ainsi qu'ils se succèdent dans la vie ordinaire. Telle est la substance de cette curieuse dramaturgie, dont nous n'avons point à relever les erreurs ou les lacunes, mais qui n'en marque pas moins une des plus importantes étapes de ce travail. Nous plantons un jalon à ce point où le drame éman-

cipé, ne se contentant plus de se manifester par des œuvres, commence à s'affirmer par des théories et à proclamer hautement ses droits.

Le moment était bien choisi : les premières années du xvii^e siècle, on le sait, furent un temps de transition et de crise pour la littérature française. Il n'est pas de période, dans l'histoire des lettres, qui offre de plus nombreuses et de plus frappantes analogies avec la nôtre, qui en reproduise mieux les erreurs et les qualités, les élans et les défaillances. C'est surtout à l'influence espagnole, toujours croissante, qu'était due la persévérance des vieilles libertés du théâtre. Sans doute l'Italie partageait avec l'Espagne la domination littéraire en France; mais c'était cette dernière qui avait jeté dans nos mœurs et notre langage les plus récentes comme les plus profondes racines. Dès cette époque, en fait de littérature, il n'y avait plus de Pyrénées.

La rivale de l'Espagne dans cette influence sur notre scène, l'Italie, n'avait pas entièrement échappé au drame libre, qui, durant le xvi^e siècle, éclate et s'épanouit partout; mais le théâtre classique avait chez elle envahi et absorbé l'autre, et c'était par son théâtre classique surtout qu'elle devait agir sur le nôtre. En 1617, un fervent disciple du cavalier Marin, Théophile, essaya à la fois de faire triompher la forme italienne et de régulariser la tragédie par son *Pyrame et Thisbé*, qui obtint un succès de vogue. Mais cette pièce tenait encore au drame par le mélange, en quelques scènes, d'une familiarité plaisante; et d'ailleurs aux *concetti*, aux pointes, aux raffinements du bel esprit, Théophile ne se fit pas faute de joindre les éléments ordinaires de la tragi-comédie et du drame : une action mouve-

mentée, des meurtres, des combats et des suicides s'accomplissant sur la scène.

Le succès de *Pyrame et Thisbé* ne pouvait donc assurer celui de la tragédie. Il est remarquable, au contraire, que celle-ci semble alors disparaître de la scène pendant une vingtaine d'années, jusqu'à ce que Mairet l'y ramène et l'y raffermisse avec sa *Sophonisbe*. Mairet avait débuté par des pièces d'une allure à peu près aussi libre que celles de ses prédécesseurs ; mais sa *Sophonisbe*, imitée du Trissin dans l'intention avouée de donner à la scène française un modèle où fussent observées toutes les lois reconnues par les poètes italiens, passe généralement pour notre première tragédie régulière, bien qu'on y trouve en maints endroits des familiarités et même des plaisanteries qui accusent quelques intentions comiques. Ce qu'on a voulu surtout voir dans Mairet, c'est l'homme à qui notre théâtre est redevable de ces fameuses unités, dont l'histoire forme un des côtés essentiels de celle même du drame.

Les unités de temps et de lieu, si longtemps imposées au nom trois fois saint d'Aristote, qui nulle part n'en a fait une loi, n'ont jamais été considérées comme obligatoires par notre vieux théâtre antérieur à Corneille. Mais la discipline, qui est le caractère du xvii^e siècle, devait finir par triompher là comme ailleurs. Un jour le grand arbitre du goût, Chapelain, nourri de la lecture des poètes italiens, se plaint devant le cardinal de l'insubordination du théâtre français, qui s'obstine à regimber contre un frein nécessaire. Il n'en fallut pas davantage : le ministre-poète, tyran dans les lettres comme en politique, voulut poursuivre sur la scène la tâche qu'il s'était im-

posée dans le gouvernement, d'extirper sans pitié les restes de la féodalité, les souvenirs de la chevalerie, les derniers vestiges du moyen âge. Ces deux œuvres se tiennent logiquement dans sa vie. Il décida donc la victoire des unités, et Mairet, qui avait déjà plaidé cette cause en tête de sa *Silvanire*, mais avec une circonspection pleine de modestie, et en réclamant pour elles plutôt la tolérance que la soumission, fut choisi pour exécuter le décret, tandis qu'on agissait d'autre part sur les comédiens pour obtenir leur haut assentiment. Ce fut une grosse affaire, comme on voit. Le pis est qu'en regardant de près la *Sophonisbe*, on s'aperçoit que les deux unités, celle de lieu surtout, sont violées encore dans la pièce même qui était destinée à leur servir de modèle et de consécration, tant il devait être difficile d'établir cette loi nouvelle ! Quoi qu'il en soit, elle souleva une opposition violente et devint le signal d'une véritable guerre. C'est qu'au fond il y avait autre chose et plus que les unités dans le débat : la lutte était entre la tragédie classique et le drame libre. Sept ans après, Corneille se préoccupait fort peu de ces règles en écrivant le *Cid*. On sait la levée de boucliers qui se fit contre ce chef-d'œuvre, sous l'inspiration de Richelieu et la direction littéraire de Scudéry : ce fut alors que l'Académie, poussée par le cardinal, trouva l'occasion favorable pour donner au nouveau règlement l'autorité de sa décision officielle, qui ne triompha point elle-même sans combat.

Lorsque enfin la volonté toute-puissante de Richelieu, les oracles de Chapelain et l'arrêt de l'Académie, rédigé en code par l'abbé d'Aubignac, eurent fait prévaloir les lois étroites du théâtre italien, la tragi-comédie,

qui vivait surtout de l'influence espagnole, resta comme la citadelle où se conservèrent les vieilles libertés dramatiques. Le nombre est prodigieux alors de ces œuvres, un peu molles d'intrigue, sans doute, et un peu pâles de style, plus encore par la faute des auteurs que par celle du genre, mais où l'on retrouve précisément cette variété du drame moderne fondée sur la prédominance de l'intrigue, et sacrifiant l'émotion à la curiosité, les caractères aux événements. Bon nombre d'entre elles, soit de Boisrobert, soit de Scudéry, soit de Th. Corneille, rappellent d'assez près, au moins dans leur aspect général, ces imbroglios de M. Scribe, mi-drames et mi-comédies, conçus dans un système d'imagination modérée et de style mitoyen.

On voit avec quelle lenteur la tragédie régulière se dégageait du drame. Ceux mêmes qui se soumettaient le plus humblement aux lois inaugurées par Mairet, ceux qui devaient faire le plus pour l'amendement du théâtre dans le sens classique, ne se dérobaient point au caractère dominant de notre littérature dramatique avant Racine. Le futur auteur de *Venceslas*, aussi bien que le futur auteur de *Cinna*, débuta par une foule de pièces qui présentent, pour la plupart, beaucoup plus encore que celles de la même époque, tous les caractères du drame romanesque, aux péripéties sanglantes, à l'intrigue surchargée d'incidents, aux situations heurtées et aux violents effets de scène. C'est surtout en lisant ces œuvres de Rotrou qu'on a lieu d'admirer l'imperturbable assurance avec laquelle certains critiques se sont récriés contre les *innovations* du drame moderne, — qui ne fut, en réalité, qu'une renaissance des antiques franchises de la scène, restreintes et domptées pendant quatre-vingts ans, de Racine à la Chaussée,

mais sans jamais avoir cessé, même durant cette période, de donner signe de vie et de s'agiter pour reconquérir le terrain perdu. Les tons et les personnages les plus opposés se succèdent en ces pièces, dont l'intrigue vagabonde se promène sans façon dans les lieux les plus disparates : les princes y coudoient les bandits, et nous y passons tour à tour, dans le même ouvrage, de la Hongrie à la Dalmatie, et d'un palais à une caverne de voleurs. Une de ces tragédies, *Crisante*, dépasse tout l'emportement, toute la violente horreur du mélodrame le plus frénétique.

C'est précisément l'un des chefs-d'œuvre tragiques de Rotrou, *Saint Genest*, qui va nous offrir le drame dans sa plus complète et sa plus frappante expression. On sait que cette pièce roule sur la conversion d'un acteur, qui est frappé de la grâce au moment où il représente devant le peuple et la cour le martyr d'un chrétien. Il était impossible de choisir un sujet qui réclamât plus impérieusement l'union des deux genres ; aussi, dans l'ouvrage de Rotrou, la comédie sert-elle d'acheminement et de préparation à un dénoûment tragique : les émotions les plus profondes laissent place à côté d'elles au jeu des plus vulgaires passions ; les plus humbles personnages y parlent et y agissent en compagnie des plus hauts ; les discussions littéraires et même les cabales de coulisse s'y déroulent à travers les plus grands intérêts politiques et religieux, et les digressions les plus éloignées, en apparence, du but de l'auteur, se rattachent si bien à l'action, que, loin d'en affaiblir l'effet, elles ne servent qu'à l'accentuer davantage. Avant qu'il se transforme en martyr, nous voyons Genest s'occuper et discourir longuement des moindres particularités de sa profession. Le deuxième

acte, en particulier, naïf tableau d'intérieur, qui, par un anachronisme voulu, nous introduit derrière la toile de fond de l'hôtel de Bourgogne, peut se rapprocher de *l'Impromptu de Versailles*, et dépasse par la réalité de la peinture les *Comédiens* de Casimir Delavigne. Puis, dès que la représentation commence, après l'arrivée de la cour, Rotrou prend soin de mêler étroitement le spectacle familial de la salle à celui de la scène, et de fondre les deux actions dans un ensemble où l'une ne se peut oublier pour l'autre¹. Lorsque Genest, renonçant à la fiction, se déclare chrétien, et ajoute à son rôle tout ce que lui suggère l'ardeur de sa foi naissante, Rotrou se complaît à peindre d'une façon comique l'embarras de ses camarades qui manquent leurs répliques, en appellent au souffleur et perdent la tête, de même que l'enthousiaste admiration de l'auditoire pour un jeu si éloquent et si vrai. Mais il faut bien finir par comprendre. Dès lors la pièce s'élève et se maintient dans les plus grandes hauteurs de la tragédie, et, par moments, on croirait lire *Polyeucte*. En somme, *Saint Genest* est un Mystère écrit dans une langue plus mûrie, sous une forme plus sévère et plus correcte, et qui suffit à montrer ce qu'eût pu devenir chez nous ce genre primitif,

1. Déjà, sans parler de Corneille (*Illusion comique*) et de plusieurs autres, Gougenot et Scudéry avaient donné l'exemple d'une pièce renfermant ainsi une autre pièce, dans leurs *Comédies des comédiens*. En 1665, Quinault réunit, sous le titre de *Comédie sans comédie*, les quatre genres dramatiques : tragédie, tragi-comédie, comédie et pastorale. Dix-huit ans après, Montfleury donna l'*Ambigu-comique*, composé de trois actes sérieux et de trois intermèdes bouffons qui forment autant de pièces séparées. Il appuyait cette nouveauté sur l'exemple du théâtre espagnol, et se proposait pour but un mélange sans confusion des beautés tragiques avec les comiques.

librement cultivé par des hommes de génie, puisque, même plus de dix ans après le *Cid*, et sous la plume de Rotrou, converti dès longtemps à la tragédie, il produisait encore une œuvre pareille.

Mais, de tous les exemples, les plus concluants, tant par leur propre importance que par le nom du poète qui nous les fournira, ce sont ceux que nous allons demander à Corneille, surtout à Corneille parvenu à la maturité de l'esprit. Il n'est nullement exagéré de dire que le théâtre de l'auteur du *Cid* se compose presque en entier d'aspirations vers le drame. Dans ses premières pièces, où, tout en restant inférieur à lui-même, il était déjà supérieur à ses rivaux, il se modela sur Hardy; c'est lui qui le confesse, et cet aveu indique assez dans quelle veine d'indépendance et de fantaisie ces pièces ont été écrites. Sa *tragédie* de *Clitandre* est une œuvre singulière et pleine d'une verve folle, un imbroglio exubérant et touffu, comme un bois de jeunes pousses enchevêtrées les unes dans les autres. Pour en faire l'analyse, il faudrait la plume expérimentée de ces feuilletonistes du lundi, qui se consacrent depuis vingt ans à disséquer les œuvres de M. Bouchardy et de ses disciples. Scènes et personnages se succèdent dans une éternelle variété, comme les ombres chinoises d'une lanterne magique, et les plus bizarres aventures y courent les unes après les autres, sans laisser à la curiosité haletante le loisir de respirer. Les assassins masqués, les archers, les combats singuliers, les déguisements, remplissent ce mélodrame en vers, dont Corneille a écrit, en sept ou huit pages, l'argument *succinct*. Il est bon toutefois d'ajouter que, par une idée toute shakespearienne, inconnue au théâtre classique, mais très-familière au drame moderne, l'auteur a eu soin de

mettre l'état de la nature en harmonie avec celui de ses personnages, et d'associer le trouble des éléments aux agitations désordonnées de l'intrigue. Une tempête éclate, comme dans le *Roi Lear*, sur la forêt où s'accomplissent tant de merveilles; la pluie tombe à torrents, le tonnerre gronde et les éclairs concourent à l'effet dramatique.

Si Corneille n'avait pas fait autre chose, il mériterait une place au foyer de la Gaîté, à côté et un peu au-dessus du buste de Pixérécourt. Mais, même avant le *Cid*, il avait marqué sa place au premier rang par *Médée*, qui est si bien encore un drame, que les opérations de la redoutable magicienne ont rappelé à Voltaire les sorcières de *Macbeth*, et que le même commentateur, occupé d'un bout à l'autre de la pièce, comme de toutes les autres pièces de Corneille, à relever les inventions et les termes de comédie qui y abondent, observe en une de ses notes (II, sc. 3) : « Ces vers montrent qu'en effet on mêlait alors le comique au tragique. Ce mauvais goût était établi dans presque toute l'Europe ¹. » Les sanglantes et ironiques moqueries, les familiarités d'un style *pédestre* et bourgeois, s'y unissent à chaque page aux élans les plus tragiques. Enfin, la pompe du spectacle, les effets de scène, les prodiges, les machines, la recherche de la réalité mise au-dessus du *decorum*, continuent à faire de *Médée* une œuvre à part, qui se rapproche de l'antique opéra, ce genre auquel, par une convention tacite, on s'accordait à laisser

1. Il dit encore ailleurs : « On avait cru longtemps en France qu'on ne pouvait supporter le tragique continu sans mélange d'aucune familiarité. » Voltaire avait entrevu la vérité sur l'existence du drame, mais Voltaire faisait des tragédies, et il détestait Shakespeare autant qu'il aimait ses propres ouvrages.

pleine licence, alors même que tout le reste était soumis à de si sévères entraves ¹.

Et le *Cid*, est-ce bien une tragédie? Corneille ne le croyait pas, puisqu'il l'avait appelée d'abord *tragi-comédie* : ce titre n'était pas seulement dû à l'heureux dénouement de la pièce, mais aussi, sans doute, à la physionomie de plusieurs scènes et de certains personnages. Qui n'a remarqué les airs de parenté du comte de Gormas avec les capitans de comédie? L'intrigue a pour point de départ un soufflet ², et ce soufflet, si peu d'accord avec toutes les conventions tragiques, embarasse beaucoup les acteurs, qui se bornent à en faire le simulacre. Le style et les sentiments du *Cid*, la nature et la marche de l'action, le souffle original et fier qui l'anime, tout y annonce le drame, et je sais plus d'une scène de M. Victor Hugo qu'on dirait écrite par l'auteur du *Cid*, plus jeune et moins sûr de lui. Aussi toute la gent critique s'arma-t-elle en hâte sous le drapeau des saintes règles. La plupart de ceux qui attaquaient Corneille étaient comme les médecins de Molière : peu leur importait de tuer la tragédie, pourvu qu'elle mourût conformément aux ordonnances de la Faculté. Cette guerre absurde, et surtout l'*Examen* beaucoup plus sérieux de l'Académie, exercèrent une autorité décisive sur Corneille et sur l'art dramatique : c'est, en réalité, à cette date qu'il faut faire remonter l'inauguration du théâtre classique et l'affaiblissement de l'influence espagnole,

1. Lisez le *Cadmus* et l'*Alceste* de Quinault, comme *Andromède*, la *Toison d'or* et *Psyché* (véritables opéras, malgré leurs titres) : ce sont des œuvres mixtes où l'on trouve tous les tons, et qui se passent même des unités, sans scandaliser personne.

2. C'est bien pis dans *Attila*, où un saignement de nez, — une hémorragie, si l'on veut, — sert de fondement à l'action.

au moment où elle allait prévaloir d'une façon définitive, grâce à ce nouveau triomphe, le plus grand de tous. Le jugement des quarante fut le code de la tragédie régulière. Sans cet avertissement solennel, aidé par le déchaînement des critiques, le concours du cardinal de Richelieu, et bientôt la tendance à l'ordre et à l'unité que vont développer de concert Louis XIV sur le trône, Racine sur la scène et Boileau dans toute la littérature, peut-être le jour était-il venu où un drame plus libre et plus vivant allait, par la main d'un grand poète, s'épanouir et s'implanter parmi nous. Mais, tel qu'un écolier émancipé qui obéit à la férule de son pédagogue, le théâtre fit amende honorable. On émonda, on rogna le drame, on le façonna méthodiquement, comme le Nôtre et la Quintinie devaient façonner les jardins du roi, et on le tailla en tragédie.

Corneille se hâta d'obtenir son pardon en rentrant dans le giron des règles, avec *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, où l'on pourrait trouver néanmoins quelques veines de comique sobrement mêlées au tissu sévère de l'action. Mais l'admiration du théâtre espagnol et le penchant qui l'entraînait au drame étaient trop prononcés chez lui pour qu'il ne retombât pas encore, en dépit de ses bonnes résolutions, dans ses errements passés. C'est à cette rechute que nous devons *Rodogune*. Et si je m'arrête à cette pièce, ce n'est pas seulement à cause du cinquième acte, où Corneille, supprimant l'éternel récit du dénouement des tragédies, a mis sous les yeux du spectateur une situation qui atteint les dernières limites de la terreur¹ ; c'est à cause de l'ensemble entier de la

1. Il n'y a, dans tout le théâtre classique du xvii^e siècle, que le cinquième acte d'*Athalie* où l'on retrouve quelque chose d'analogue. Là aussi, Racine, soulevé par le sujet, a osé recourir hardiment à la

pièce. Voici tout ce que lui fournissait l'histoire : Cléopâtre, après avoir tué son premier mari, par haine de Rodogune qu'il avait prise pour seconde femme, tue aussi l'un des fils qu'elle a eus de ce premier mari, et elle est contrainte par l'autre de boire le poison qu'elle lui avait préparé. Corneille renforce et embrouille ce canevas, qui lui paraît trop frêle, par une foule d'inventions romanesques tellement compliquées, qu'il serait fort long de les exposer en détail, et tellement noires que, si l'on eût donné ce sujet à traiter à l'un de nos dramaturges actuels, il n'aurait pu s'y prendre autrement ni rien imaginer de plus.

Tout cela est peu de chose à côté de *Nicomède*, où Corneille a voulu expressément créer un nouveau genre, dans lequel la familiarité du langage, et parfois même les procédés de la comédie servissent à rehausser la grandeur du héros et à doubler l'impression du drame. C'est la seule fois peut-être que le rôle du railleur ait été élevé à la dignité tragique. Nicomède n'oppose que le mépris de ses sarcasmes et de sa froide ironie à ces terribles Romains, qui ont dompté l'univers et ne peuvent le dompter lui-même. Le sujet est des plus dramatiques; mais, par un contraste fort commun dans le théâtre entier de Corneille, il revêt une physionomie continuellement égayée d'un sourire. Si l'on ajoute que le même ton se retrouve, quoique moins marqué, dans la bouche de plusieurs personnages, enfin que Prusias est un vrai Géronte couronné, personne ne s'étonnera

mise en scène et à toute la pompe du spectacle matériel. Le rideau qui s'ouvre pour laisser voir Joad sur son trône, entouré des lévites armés, et dans toute la magnificence royale, est un coup de théâtre qui rompt franchement avec les habitudes de la tragédie, comme, du reste, les chœurs et les chants de la pièce entière.

que Voltaire ait cru voir dans *Nicomède* une espèce de comédie héroïque à la façon espagnole, et que le Théâtre-Français, lorsqu'il reprit cette pièce en 1756, n'ait osé lui donner d'abord sur l'affiche que le nom de *tragi-comédie*.

Ainsi, l'on rencontre dans le théâtre de Corneille à peu près tous les caractères qu'on est habitué à regarder comme particuliers au drame moderne : le mélange du comique au tragique, la familiarité de l'intrigue et du style, dans le *Cid* et *Nicomède* ; la complication du plan, la recherche des incidents embrouillés et l'intérêt romanesque puisé dans les évolutions de l'intrigue et la curiosité des spectateurs, avec *Rodogune* et *Héraclius* ; la violence de l'émotion, le goût des effets matériels, la mise en scène substituée au récit, même aux dépens de la *bienséance* et de la *dignité* tragiques ; la curiosité du détail, la multiplication des catastrophes sanglantes, dans *Clitandre* et dans *Rodogune* ; enfin dans presque toutes ses pièces, la violation plus ou moins complète de quelqu'une de ces règles, contre lesquelles on le voit se débattre sans cesse en ses *Examens*¹. Voici maintenant une nouvelle tentative, plus digne encore d'attention : je veux parler de *Don Sanche*, comédie héroïque, que Molière devait si malheureusement imiter, quelques années après, dans *Don Garcie de Navarre*.

La comédie héroïque était empruntée à l'Espagne, dont on ne pouvait guère imiter le théâtre sans tomber plus ou moins dans le drame ; Rotrou, Mairet, Scudéry, d'autres encore, l'avaient cultivée, mais avec moins d'éclat, sans l'ériger en système et sans en poser

1. Même dans son *Discours sur les unités*, sa soumission n'est que de la résignation, et un dernier ferment de révolte se trahit çà et là.

solidement les principes, comme Corneille. C'est une sorte de comédie sérieuse, dont les personnages appartiennent aux classes élevées. Rompant en visière avec la tradition reçue, qui réglait le rang d'une pièce d'après celui des personnages, Corneille devance ici la poétique moderne, dont les catégories ne sont fondées que sur la nature même de l'action. Tandis que la comédie classique devait presque nécessairement se passer entre gens de la classe moyenne ou populaire, la comédie héroïque se transportait sans scrupule dans les plus hautes sphères, tout en n'y mettant en jeu que des événements tirés de la vie domestique. Par son principe, bien qu'elle craignît de se compromettre en adoptant franchement les personnages et le style comiques, elle n'était point sans de nombreux rapports avec toute une classe d'œuvres modernes, telles que le *Pinto* de Lemercier, la *Princesse Aurélie* de C. Delavigne, et surtout le *Verre d'eau* de Scribe.

Le contraste entre la dignité des personnages et la familiarité de l'action, voilà donc ce qui forme la base de la comédie héroïque. Ce n'est point le drame, mais c'est un notable acheminement au drame. A vrai dire, le *Don Sanche* de Corneille n'est guère qu'une tragédie romanesque, mais qui, un moment, côtoie la tragédie bourgeoise, quand ce soldat de fortune, cet aventurier inconnu, est regardé par toute la cour comme le fils d'un pêcheur. Pourquoi Corneille n'a-t-il pas introduit ce pêcheur lui-même sur la scène? Il eût trouvé là matière à un effet dramatique, nouveau au théâtre, et digne de son génie : c'est Marmontel qui en fait la remarque, et Marmontel n'est pas un romantique. Mais s'il n'a point osé tirer du genre tout ce qu'il contenait, il a du moins été plus hardi en théorie, et sa dédicace

de *Don Sanche* montre amplement qu'il avait senti la portée de cette innovation, et que c'était en toute réflexion qu'il croyait pouvoir et devoir agrandir le domaine trop étroit du théâtre français. A ce propos même, il trace nettement la poétique de la tragédie bourgeoise, — faiblesse que le sévère M. Nisard ne lui a point pardonnée, — et il le fait au nom d'Aristote, ce qui rend la démonstration plus piquante :

« Je ne comprends point, dit-il en finissant, ce qui défend à la tragédie de descendre plus bas, quand il s'y rencontre des actions qui méritent qu'elle prenne soin de les imiter; et je ne puis croire que l'hospitalité violée en la personne des filles de Scédase, qui n'étoit qu'un paysan de Leuctres ¹, soit moins digne d'elle que l'assassinat d'Agamemnon par sa femme, ou la vengeance de cette mort par sa propre mère, quitte à chausser le cothurne un peu plus bas... Je dirai plus : la tragédie doit exciter de la pitié et de la crainte, et cela est de ses parties essentielles, puisqu'il entre dans sa définition. Or, s'il est vrai que ce dernier sentiment ne s'excite en nous par sa représentation que quand nous voyons souffrir nos semblables, et que leurs infortunes nous en font appréhender de pareilles, n'est-il pas vrai aussi qu'il y pourroit être excité plus fortement par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait, que par l'image de ceux qui font trébucher de leurs trônes les grands monarques, avec qui nous n'avons aucun rapport qu'en tant que nous sommes susceptibles des passions qui les ont jetés dans ce précipice, ce qui ne se rencontre pas toujours? »

1. On se rappelle la pièce de Hardy sur ce sujet.

Ce passage a été repris sous mille formes dans la dernière et victorieuse campagne contre la tragédie. Corneille a semé presque tous les examens et les dédicaces de ses pièces de jugements analogues, dont la réunion démontrerait aux plus incrédules jusqu'à quel point il a devancé les théories du drame. Ici, par exemple, il témoigne avoir assez peu de goût pour l'emploi de l'alexandrin au théâtre, et ajoute, après Aristote, qu'il faudrait se servir sur la scène des vers « qui sont les moins vers et qui se mêlent au langage commun. » Poussez cette idée à ses conséquences, et vous arrivez au drame en prose, si vivement réclamé plus tard par les théoriciens du genre, et que La Serre avait déjà tenté d'ériger en système, dans toute une série de curieux ouvrages. Là, il démontre que les anciens recouraient sans scrupule aux moyens extérieurs et matériels de produire impression, même à ceux que nous regardons à tort comme contraires à la dignité du théâtre : du reste, ils n'ont fait que défricher le terrain, et loin de se ranger dans le *servum pecus* qui ne se croit rien permis au delà des modèles, il ne faut pas craindre de hasarder du nouveau, au risque de s'égarer. Ailleurs il avance qu'on doit surtout essayer de mettre les incidents sur la scène et montrer l'action, au lieu de la dissimuler sous ces éternels récits qui sont l'écueil de l'intérêt tragique. Enfin, il est bon de se permettre quelques licences, parce que l'extrême sévérité des règles est trop rarement capable de beaux effets.

Je ne veux pas insister plus qu'il ne sied sur ces quelques mots recueillis çà et là. Mais s'ils ne forment pas un corps de doctrine, ils indiquent du moins les tendances de Corneille ; bien plus même, ils résument

les idées courantes du temps, et cela est tellement vrai que Scarron, qui n'était certes pas né pour le rôle de réformateur, a repris, pour son compte, la plupart de ces observations dans le *Roman comique*¹, où tout n'est pas aussi bouffon qu'on pourrait le penser. Si l'on en croit la Motte², dont la sincérité n'a jamais été mise en doute par ses détracteurs, Boileau lui-même, la plus ferme colonne du temple classique, ne s'était pas dérobé à l'influence de ces idées : « Il voulut bien me faire confidence d'un sentiment qui lui étoit propre :... c'est qu'Homère avoit craint d'ennuyer par le tragique continu de son sujet; qu'il avoit voulu égayer le fond de sa matière aux dépens des dieux mêmes, et qu'il leur avoit fait jouer la comédie dans les entr'actes de son action, pour délasser le lecteur. » De la part de Boileau, cet aveu a son prix, et l'on y pourrait joindre quelques passages de ses *Réflexions sur Longin*, qu'il se fût gardé d'écrire sans doute, s'il avait pu prévoir le dangereux usage qu'en devait faire M. Victor Hugo, dans sa préface de *Cromwell*.

Corneille, épuisé, usait les derniers restes de son génie en des tragédies sans couleur et sans flamme, et Racine, débutant, commençait au théâtre son œuvre d'unité et de pacification, quand parut, comme un adieu des vieilles libertés de la scène, le plus complet, et, on peut le dire, le dernier en date des drames du dix-septième siècle, le *Don Juan* de Molière. C'est encore à l'Espagne que nous devons ce poëme étrange et terrible, que Molière a rendu sien du droit de son génie. D'un bout à l'autre de la pièce, la terreur et le

1. I^{re} part., chap. XXI.

2. Préface de la traduction de l'*Iliade*.

merveilleux le plus tragique se mêlent aux mots bouffons et aux situations plaisantes; l'action ne marche que par contrastes. Don Juan se trouve à peu près en même temps aux prises avec dona Elvire, qui lui reproche sa trahison en termes d'une noblesse et d'une fierté admirables, et avec les deux paysannes coquettes, Charlotte et Mathurine; avec M. Dimanche et avec son père irrité, dont le langage d'une indignation virile, forme, par le ton comme par les idées, un digne pendant à la grande scène du *Menteur* de Corneille. Enfin, tandis que la statue du commandeur nous fait trembler, la peur naïve de Sganarelle nous fait rire; sa morale paternelle se marie à l'austère morale du spectre, de dona Elvire et de don Louis, comme, dans l'opéra de Mozart, l'accompagnement moqueur sautille autour de la mélancolique chanson du héros. Pour la scène du pauvre, longtemps perdue, on sait que, lors de sa découverte, elle fut d'abord regardée comme une interpolation des éditeurs de Hollande, tant elle sort, par sa hardiesse, des habitudes du théâtre classique! Quel contraste entre le rire cynique de ce grand seigneur à la fleur de l'âge, de ce libertin blasé, et le visage famélique de ce vieux mendiant, où luit comme un rayon d'en haut qui le transfigure; entre ce vice qui passe, opulent, insoucieux, riant de l'abîme qui va l'engloutir, et cette vertu en haillons qui d'un mot va se relever et grandir le drame avec elle!

Quand la peinture est complète, quand les lueurs de l'action scénique ont éclairé les derniers replis de cette âme perverse et desséchée, on sent que le châtimement est devenu inévitable et qu'il veille dans l'ombre. Les sarcasmes mêmes du fanfaron d'athéisme,

qui reste inébranlable dans son orgueil, ne font que redoubler cette attente anxieuse et cette muette épouvante. Après avoir ri de la voix du spectre voilé qui vient l'exhorter au repentir, il est abîmé dans les entrailles de la terre, au fracas de la foudre, à la lueur des flammes et des éclairs, comme le Prométhée d'Eschyle. Comme *Prométhée* aussi, comme un grand nombre de nos Mystères, comme quelques-unes de nos pièces modernes, le *Festin de Pierre* est un véritable *auto sacramentale*; on y retrouve toutes les parties constitutives et tous les caractères du genre. Le Théâtre-Français l'a repris dernièrement, au lieu de la pâle imitation de Th. Corneille, et chacun alors a pu voir si ce n'est pas bien réellement un drame, et un drame complet, dans le sens spécial du mot.

Un pareil sujet était toute une inspiration à lui seul; aussi le peuple s'en éprit à ce point qu'il fallut que chaque troupe eût son *Festin de Pierre*, et que tous les comédiens auteurs se mirent à l'œuvre pour répondre à cet engouement. La pièce de Rosimont offre une particularité digne de remarque : il est le seul qui, par une idée toute moderne, ait fait de don Juan une espèce de philosophe *byronien*, raisonnant et justifiant ses vices. Semblable au Frank d'Alfred de Musset, son héros entasse les sophismes et les paradoxes pour en faire un piédestal à ses débordements, et revendique hautement les droits du crime au nom de la nature. Mais, comme tous ses confrères, Rosimont parle de cette pièce, bien que ce soit sa meilleure, avec une modestie outrée qui va, pour ainsi dire, jusqu'à la honte; il s'en excuse comme d'une concession au caprice public, — indice assez piquant du crédit acquis dès lors par les règles classiques, et de la défaveur où

était tombé le drame libre, aux yeux même de ceux qui avaient la faiblesse d'en faire encore, par condescendance pour la foule.

Le *Don Juan* de Molière avait paru la même année que l'*Alexandre* de Racine, qui allait achever de discipliner le théâtre, et lui imposer sa régulière tragédie comme un type. Cette pièce ferme par un dernier coup d'éclat, désormais sans écho, la première période du drame, qui se divise elle-même en deux époques distinctes : celle où il règne sans partage, avec les Mystères, et celle où, cédant de bonne grâce une portion de son domaine, il n'en continue pas moins à se développer librement entre la tragédie et la comédie. Mais la conspiration organisée contre lui, depuis quelques années, devait finir par porter ses fruits. Attaqué violemment de tous les côtés à la fois, victime d'une réaction facile à comprendre, que favorisait singulièrement l'esprit du siècle, il entre, à partir du *Festin de Pierre*, dans sa période d'exil. Toutefois ce n'est qu'une éclipse momentanée et plus apparente que réelle. Il gardait des intelligences dans la place. A peine en était-il expulsé, qu'il y rentrait inaperçu par une porte dérobée et sous un déguisement, avec l'adresse du vaincu qui se cache sous le costume même du vainqueur, et les allures timides du banni qu'on tolère pourvu qu'il se tienne tranquille. A partir de Racine, le drame s'affaiblit et change de caractère plutôt qu'il ne disparaît. Jusqu'à présent il apparaissait surtout dans la tragédie; ce sera presque toujours dans la comédie qu'il se glissera maintenant, en attendant le jour de sa rentrée triomphale. Cette transformation, du reste, s'explique aisément par celle qui s'était opérée dans les idées littéraires, et elle en est la conséquence

naturelle. L'aspiration incessante à la grandeur et à la dignité, qui caractérise tous les arts sous le règne de Louis XIV, devait entraîner la comédie comme la tragédie : sous cette influence, celle-ci se débarrasse du drame pour revêtir de plus en plus l'unité absolue du style et des sentiments ; mais, de son côté, celle-là tend à s'élever aussi au-dessus de son ancienne sphère, et par moments elle côtoie l'émotion tragique. « Il n'est pas de comédie moderne, a dit G. Schlegel, sans un mélange de sérieux. » Cette observation est vraie, surtout de la comédie française, si l'on en excepte Regnard, le seul dont la gaieté n'ait point d'arrière-pensée.

Molière avait lui-même ouvert la voie à cette transformation par quelques scènes de *Tartufe* et du *Misanthrope*. Une fois entrée sur ce terrain, la comédie n'en sortira plus guère. Grâce au vigoureux élan de Molière et à l'émulation qu'inspirent ses grandes œuvres, la vieille farce gauloise est enterrée. Boursault aborde la comédie morale et philosophique. Le père Ducerceau et les jésuites, dans leurs collèges, cultivent assidûment un genre mitoyen, inspiré par la lecture du Térence expurgé de Jouvency, et qui annonce de loin l'école de M. Ponsard. La muse court-vêtue de Piron lui-même larmoyait çà et là, dans les *Fils ingrats*, sur un mode précurseur de la Chaussée, que Destouches annonçait de plus près encore. Ainsi la comédie larmoyante était née, elle avait grandi, quand vint celui qu'on en considère comme l'inventeur. Il n'eut guère que la peine de recueillir le legs amassé peu à peu et grossi en chemin. Si l'idée de la création du genre s'est attachée à son nom, c'est que personne avant lui ne s'y était consacré avec tant de succès ni de persévé-

rance. Jamais, du reste, il n'a prétendu au titre de novateur, et il suffit de lire ses ouvrages, en particulier son discours de réception à l'Académie, pour se convaincre qu'il n'en avait ni le caractère, ni la tournure d'esprit. Ce fut simplement chez lui affaire de tempérament, et non de système. Mais il est le véritable chef de cette école dramatique, surnommée de nos jours l'*Ecole du bon sens*. Ce qui nous autorise à lui assurer cette gloire, c'est qu'il a pris soin de proclamer lui-même le bon sens pour sa muse, et de s'enrôler solennellement sous son étendard, dans le prologue allégorique de sa première pièce, le seul de ses écrits où l'on puisse saisir une ombre de théorie.

La plupart des ouvrages de la Chaussée, spécialement *Mélanide*, sont déjà de vraies tragédies bourgeoises, mais mitigées, pleines de respect pour les formes classiques, et visant plus aux émotions douces qu'aux émotions fortes. Avec Diderot, la tragédie bourgeoise allait s'accuser plus nettement. La découverte dont l'auteur du *Père de famille* fit tant de bruit n'était, au fond, que la comédie larmoyante, mise en prose, et sérieuse d'un bout à l'autre comme un théorème; seulement, Diderot s'efforça de dégager l'idée des limbes qui l'enveloppaient encore, et de tracer la poétique du genre.

Diderot ouvre une nouvelle période, plus féconde que les précédentes, malgré les tâtonnements qui l'obscurcissent au début : la période de discussion. La théorie avait bien essayé déjà de se produire, nous l'avons vu; mais ce n'était qu'à l'état d'accident, et désormais elle va s'étaler au grand jour, chercher et trouver la lutte qui amènera la victoire. La discussion n'avait pas de raison d'être lorsque le drame, incontesté, s'épanouis-

sait librement sur la scène; mais, une fois repoussé dans l'ombre, il en fut réduit à plaider ses titres à l'existence; et par là même son expulsion momentanée tourna à son avantage, en le forçant de se reconstituer plus solidement sur la base du droit, de s'approfondir et de rassembler ses preuves pour revendiquer comme une possession légitime ce qui jusqu'alors n'avait été qu'à l'état de fait.

Avant Diderot, la Motte avait pris vivement à partie les règles et les traditions classiques, mais en partant d'un point de vue étroit pour prêcher une réforme libérale. En outre, aussi conservateur dans la pratique qu'il était révolutionnaire en théorie, il contredisait chacun de ses raisonnements par chacune de ses œuvres. Quoiqu'il en soit, ses vues critiques étaient exposées avec une ingénieuse souplesse d'argumentation, propre à servir la cause dans l'opinion publique. Il pouvait espérer pour appui dans cette croisade Voltaire, préparé par son séjour chez les Anglais, et qui venait d'exprimer des sentiments littéraires très-indépendants dans son *Essai sur la poésie épique* (1726). Mais Voltaire n'aimait pas les réformes qui venaient d'un autre que lui, et il le combattit. Nous retrouvons partout dans sa vie les mêmes inconséquences sur la question. Quand on le serre de près, il glisse entre les mains comme le Protée du poète. Voltaire est l'homme de la circonstance; il change d'avis suivant les besoins du moment, attaquant dans les préfaces de ses tragédies ce qu'il a défendu dans celles de ces comédies larmoyantes. Néanmoins il est évident, en lisant son théâtre, qu'il avait senti la nécessité d'introduire des éléments nouveaux dans l'art dramatique : ses comédies tournent toutes au drame; il a repris les sujets nationaux, recherché la pompe de

l'appareil scénique, élargi les entraves des unités, changé, dans *Tancrede*, la versification consacrée, et innové dans les détails avec une hardiesse prudente. C'est surtout en mettant Shakespeare à la mode qu'il a été utile à la cause du drame, et ses études sur le théâtre anglais, jusqu'alors dédaigné et peu connu, devinrent le signal d'une réaction que lui-même ne put plus arrêter.

Dès 1747, le président Hénault, en composant sur le modèle du *Henri VI* de Shakespeare son *François II*, qui embrasse un règne tout entier, introduisait dans notre littérature le drame historique, avec les innombrables personnages et presque la liberté d'allures de la tragédie anglaise. Mais on voit, en lisant sa pièce et la préface qu'il mit en tête de l'édition de 1768, que la scène n'est qu'un moyen mnémotechnique aux yeux du président, et qu'il a simplement pour but de créer un appendice d'un nouveau genre à l'*Abrégé chronologique*. L'année suivante, Shakespeare fit son apparition sur notre scène, conduit par Ducis, qui avait pris soin, au préalable, de le farder et de le travestir, comme, au siècle précédent, le grand maître des cérémonies avait essayé de *décrasser* Jean Bart avant de l'introduire dans les salons de Versailles. Cette précaution, qu'il faut se garder de juger d'après nos idées actuelles, ne fut pas inutile au triomphe de la cause : Ducis eût perdu la bataille en voulant rendre la victoire trop complète.

Pendant ce temps, le drame se développait aussi d'un autre côté par la seule force du génie national. Rien ne prouve que les tentatives et le système de Diderot soient le résultat d'une alluvion étrangère. Nous n'entrerons pas dans l'examen détaillé de sa théorie; il nous suffira de dire qu'il propose la création de deux genres

nouveaux, — la comédie sérieuse et la tragédie bourgeoise, — qui se résolvent, au fond, en un seul. Il recommande avant tout la moralité du but et la vérité de la peinture, vérité dans le langage, les mœurs, les personnages et les accessoires matériels. Seulement il prend ce mot de *vérité* dans son sens étroit et mathématique, et s'en préoccupe beaucoup plus que du beau et de l'idéal : c'est pourquoi il rejette le vers, et cette proscription est devenue le mot d'ordre de tous ceux qui, depuis Mercier jusqu'à Beyle, se sont placés au même point de vue que lui. Il combat aussi cette fausse dignité théâtrale, qui est l'une des principales sources de la froideur et de la convention dramatiques. Mais si, en bloc, il fait bon marché de toutes les règles factices, il revient sans cesse, en détail, pour l'atténuer et l'adoucir, sur ce libéralisme exagéré, qui l'eût rendu suspect à son ami Voltaire. Le masque du révolutionnaire tombe peu à peu, et toute illusion s'envole quand on le voit plaider la cause des unités, et repousser le mélange des disparates à la façon de la scène anglaise. Il ne sort de l'arbitraire reçu que pour rentrer dans un nouvel arbitraire, qui n'a même pas pour lui, comme l'autre, l'autorité d'une longue tradition et de nombreux chefs-d'œuvre. Aux lois d'Aristote il veut substituer, non la liberté, mais les lois de Diderot. Ses pièces ne valent ni plus ni moins que son système : elles en ont les vices et en révèlent la faiblesse.

Tout incomplète et parfois même contradictoire que fût cette théorie, elle n'en exerça pas moins une grande influence, et jusque dans les pays étrangers. L'Allemagne surtout s'en préoccupa : ses meilleurs critiques écrivirent l'apologie des drames de Diderot, et ses meilleurs poètes se mirent à composer des tra-

gédies bourgeoises. Cette influence directe de la France sur l'écllosion du théâtre allemand n'a pas été suffisamment remarquée. Plus tard, en empruntant beaucoup à la scène illustrée par Lessing et Schiller, nous n'avons fait que lui reprendre ce que nous lui avions prêté; et c'est notre copie qui nous a servi de modèle à son tour. En France aussi, ce système, véritable corollaire de la philosophie du temps, et qui répondait jusque dans ses principes arbitraires et ses restrictions au courant d'idées à la mode, ne pouvait manquer d'avoir un grand succès. Il est remarquable même que, malgré de nombreuses dissemblances, le drame actuel se rapproche en plusieurs points de la tragédie bourgeoise de Diderot, ne fût-ce que par sa prédilection pour les thèses morales et sociales, les tirades sentencieuses et les maximes réformatrices; par son habitude de tirer les effets scéniques du contraste et du choc des conditions diverses plutôt que de l'étude des caractères; enfin, par ce style entrecoupé, suspendu, convulsif, où, sous prétexte de naturel, chaque phrase demeure inachevée.

A partir de ce moment la victoire du drame est assurée, et nous jugeons inutile de suivre ses progrès pas à pas. Sedaine, Saurin, la Harpe, Baculard d'Arnaud, achèvent de l'implanter au théâtre. Beaumarchais et surtout Mercier ne se contentent pas de le cultiver; ils plaident vigoureusement ses droits. Sous la Révolution, le drame populaire trouve un aliment et un soutien dans les passions politiques, en dépit d'une recrudescence de la tragédie, qui devait encore augmenter sous l'Empire, grâce au goût déclaré du maître et au talent de Talma. Lemercier même servait dans ses pièces les libertés dramatiques qu'il combattait dans ses livres. En dépit des apparences, le

foyer intérieur avait donc conservé son étincelle, qui couvait lentement et ne devait plus s'éteindre. De toutes parts avait été préparée une réaction plus puissante et plus décisive que les précédentes, parce qu'elle venait mieux à l'heure et n'était plus l'œuvre isolée d'un homme, mais le résultat d'une sorte de conspiration générale de l'opinion. Dans ce mouvement des intelligences, les travaux même qui semblaient les plus éloignés de la question du drame, apprêtaient son triomphe avec celui de l'art nouveau : je veux parler surtout de la poétique chrétienne de Chateaubriand, et du retour à l'étude du moyen âge, si longtemps méprisé. Joignez-y les recherches plus approfondies et plus intelligentes entreprises sur les littératures étrangères, notamment par madame de Staël, dont le livre sur l'*Allemagne* exerça une si haute influence. Traduit en français, en 1814, le Cours de littérature dramatique de Schlegel révolta les esprits timorés, mais en éclaira beaucoup d'autres, et un peu plus tard, la grande collection des théâtres étrangers, publiée avec la coopération des coryphées du parti conservateur, vint fournir les pièces justificatives à l'appui. Ainsi, l'érudition elle-même servait puissamment la cause du drame. Les traductions, ou du moins les imitations de Shakespeare et de Schiller, envahissaient le théâtre; H. Beyle lançait, comme un brûlot à l'abordage du vaisseau classique, un libelle resté célèbre, et le *Globe* commentait sans relâche les idées fondamentales émises sur la question par les critiques étrangers. Mais ce n'étaient là que des escarmouches, auxquelles l'ennemi, retranché dans la forteresse du Théâtre-Français, répondait par l'affectation d'une sécurité dédaigneuse, quand retentit soudainement sur sa tête le coup de tonnerre de la préface

de *Cromwell* (1827). Il n'y avait pas à s'y méprendre : cette préface n'était plus seulement l'exposé d'un système révolutionnaire bon ou mauvais, c'était le manifeste d'une école, un drapeau autour duquel allaient se rallier les assaillants. Et, en effet, on vit aussitôt apparaître tout le *Cénacle*, la lance au poing, pour soutenir son chef; tandis que, profitant du trouble introduit dans les rangs adverses, par la brèche ouverte s'élançaient successivement jusqu'au sanctuaire du Théâtre-Français, *Henri III*, le *More de Venise* et *Hernani*.

C'est de la publication de *Cromwell* que date chez nous la résurrection définitive et triomphale du drame. A ce point de vue, et indépendamment de sa valeur critique, qui est assez mince, la fameuse préface est une œuvre d'une extrême importance. Le débordement du fleuve romantique fut si irrésistible et si impétueux, que les conservateurs eux-mêmes sentirent le besoin des concessions, et se décidèrent à suivre le courant pour n'être pas entraînés par lui. Le plus expert d'entre eux, Casimir Delavigne, se hâta d'entrer en compromis avec les vainqueurs. Au reste, tandis que les classiques, souvent sans le vouloir et sans le savoir, se rapprochaient du drame par la force des choses, le drame lui-même, après les premières fièvres du début, faisait à leur rencontre une partie du chemin. Aujourd'hui que les violences de l'attaque, cette espèce de délire et d'enivrement de la prise de possession, tout ce bouillonnement superficiel des premiers jours se sont apaisés peu à peu, à mesure que les envahisseurs se sentaient plus solidement établis dans leur conquête, il est revenu par une pente naturelle à ce niveau moyen, conforme au tempérament intellectuel de la France, et en dehors duquel il peut se produire souvent des œuvres, mais

jamais des genres durables. Dans ces limites, la victoire du drame est complète, et il tend même à absorber la comédie.

L'art du théâtre étant le plus étroitement lié à la pensée publique, et celui qui dépend le plus des sentiments dominants et des idées courantes, les changements du milieu social en modifient nécessairement les règles. La forme qui a prévalu de nos jours est bien celle d'une époque troublée, inquiète, chercheuse, insoumise; l'ordre, la correction, l'unité toute-puissante du siècle de Louis XIV, ont, en disparaissant, emporté la tragédie faite à leur image. En outre, cette transformation radicale se justifie par l'extension du plaisir dramatique à un public plus nombreux et, par là même, plus mêlé. S'il y a un grave danger dans ces conditions nouvelles, un auditoire restreint et trop peu renouvelé avait aussi ses périls d'un tout autre genre. La tragédie s'adressait à la société polie : c'était un art de cour, et qui semblait façonné plus encore pour la lecture que pour la représentation. Il n'en est pas ainsi du drame, œuvre de démocratie, fait pour la foule et combiné tout entier au point de vue de l'action scénique. Il est devenu désormais une nécessité du temps, qu'on le veuille ou non, et il serait puéril de ne le pas reconnaître. Aussi ses plus déterminés ennemis ont-ils fini par s'y résigner complètement. La tragédie inspire encore des amours platoniques, et, comme les grandes royautés déchues, elle garde pour elle le culte respectueux des souvenirs; mais sur le théâtre, où les théories abstraites doivent céder aux exigences pratiques, même parmi ceux qui croient lui rester fidèles, elle n'a plus que des apostats.

II

CYRANO DE BERGERAC

ET

LA LITTÉRATURE DE SECOND ORDRE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ
DU XVII^e SIÈCLE.

La première moitié du xvii^e siècle fut, pour la littérature française, une époque de crises fiévreuses et de grands mouvements avortés. Avant de venir se ranger sous la forte discipline et dans l'imposante unité du grand règne, les lettres cherchaient tumultueusement leur voie sur toutes les routes et dans les sentiers les plus hasardeux. L'anarchie divisait le domaine des intelligences comme celui de la politique, et l'on pourrait trouver un pendant à la Fronde dans l'histoire littéraire d'alors. Le goût, incertain, tolérant à l'extrême, dénué de grands modèles qui pussent lui servir d'exemples, incapable de se diriger d'après des principes fixes et un idéal arrêté, en attendant qu'il s'engageât dans une voie plus étroite, mais plus sûre, flottait à l'aventure, obéissant à toutes les influences, et se laissant entraîner, comme un enfant mobile, par toutes les inspirations étrangères. Le génie lui-même, soumis à l'incertitude générale, demandait humblement aide et

conseil au mauvais goût, comme à son maître légitime. Cependant, au milieu de cette variété infinie, un caractère général, qui ira s'effaçant de plus en plus, domine encore dans la langue et dans les idées, et se retrouve même dans bon nombre d'écrits qui semblaient, par leur nature et le nom de leurs auteurs, devoir échapper à son influence ; je veux parler de l'élément *gaulois*¹, que le *xvi^e* siècle avait transmis à son successeur, et qui imprime un cachet commun de ressemblance aux productions les plus diverses de cette époque. En lisant surtout une certaine classe d'écrivains, contemporains de Richelieu et de Mazarin, ceux qui ne se sont pas rangés sous la férule de Malherbe et de Balzac, ces deux grands régents de notre littérature, on se croirait volontiers encore au temps de Rabelais et de Montaigne.

Il n'en est peut-être pas chez qui cet élément soit demeuré plus visible que Cyrano de Bergerac, ce littérateur mousquetaire et gascon, une des physionomies

1. Je n'ignore pas tout ce que l'expression a de vague et d'impropre, mais elle est usitée, et l'avantage que j'y trouve c'est qu'elle éveille à elle seule dans l'esprit un ensemble d'idées qu'il serait long de rendre autrement. Il n'est personne qui ne sente ce qu'elle signifie, même parmi ceux qui auraient peine à la définir nettement ou à l'analyser dans toutes ses nuances. Frondeur et narquois, satirique et positif, plus préoccupé de la nature que de l'idéal et médiocrement soucieux de délicatesse, de chevalerie, voire de moralité ; plus vif que fin, plus voluptueux que tendre, et parfois plus grossier que voluptueux, l'esprit gaulois est hardi, primesautier, goguenard et *gouaillieur*, sans pourtant exclure en rien une sorte de naïveté matoise et rustique : avec lui, la philosophie même se fait railleuse, et le bon sens est plein de gauseries et de belle humeur. Si l'on a donné le nom de *gaulois* à ce genre d'esprit, c'est sans doute à cause de son rapport spécial avec le peuple qui représente plus particulièrement la vieille race indigène et conquise. — les Gaulois, — par opposition à la race conquérante, qui a dû naturellement former l'aristocratie de la nouvelle nation.

sans contredit les plus originales de son époque, et qui pourrait me fournir matière à des comparaisons curieuses, si je ne craignais d'effaroucher quelques personnalités contemporaines. Né en 1620, quelque temps avant que Richelieu parvint aux affaires, il mourut à trente-cinq ans, au moment où la Fronde venait de s'assoupir sous la main prudente de Mazarin. On voit que sa vie embrasse presque en entier l'intervalle d'anarchie et d'agitation littéraire dont j'ai parlé. Nul peut-être ne fut plus que lui de son temps, dont il a encore exagéré les principaux caractères. Durant sa courte vie, qui fut une fièvre continuelle, entrecoupée d'exploits à faire pâlir les héros de l'Arioste, il a pu jeter à peine les esquisses de quelques ouvrages, sans avoir eu le temps de rien achever : non-seulement il lui manque l'ordre, l'harmonieux accord de toutes les parties, l'arrangement définitif qui fait un tout homogène, mais il se livre avec emportement à l'enflure et au faux goût, et les pointes et les concetti, ce brillant limon déposé sur notre littérature par le double courant de l'influence espagnole et italienne, abondent dans ses œuvres. Toutefois il a laissé de lui, pour qui le regarde de près, avec l'attention d'un juge, l'idée d'un homme qui eût pu prendre place parmi nos meilleurs écrivains, s'il avait vécu et que l'âge eût ajouté un peu de maturité à son génie naturel.

Cyrano ne sortit du tumulte des camps que pour se mêler au tumulte plus grand encore d'une société aventureuse. Entraîné par l'ardeur d'un tempérament de feu et par la fougue d'une imagination désordonnée qui ne connut jamais le frein, écrivant à la hâte entre deux duels, parfois en plein corps de garde, forcé d'interrompre sans cesse son travail pour payer de sa per-

sonne dans quelque partie d'honneur ou de plaisir, on conçoit qu'il n'ait pu laisser que des fragments d'ouvrage et, pour ainsi dire, de simples ébauches; mais du moins ces ébauches sont fièrement tracées, et ces œuvres incomplètes fourmillent d'aperçus hardis, de traits originaux et spirituels, et, si je l'ose dire, d'éclairs d'éloquence et de génie.

La passion des vieux livres et des noms oubliés est un des caractères de notre temps; je ne l'en blâme pas: ce serait me blâmer moi-même. Laissons les censeurs moroses déclarer que c'est là un symptôme de décadence et une maladie de peuples vieillissés: pour moi, je n'en sais rien, mais il me semble que cette innocente manie d'antiquaire a bien son charme et même son utilité. Quoi qu'il en soit, il y a quelques années un grand bruit se fit tout à coup autour du nom de Cyrano de Bergerac; je ne sais plus qui au juste avait trouvé le premier, mais enfin on avait trouvé ces deux ou trois volumes ensevelis sous la poussière des bouquinistes. Charles Nodier, entre autres, publia sur le mousquetaire exhumé de sa tombe une notice ingénieuse et charmante, qui fit l'effet d'une révélation, et l'on se mit à jurer par ce nom longtemps méconnu. L'enthousiasme, pour avoir été exagéré, comme la plupart des enthousiasmes, n'était pas sans fondement: il y a dans Cyrano de quoi autoriser les plus grands éloges comme les plus sévères critiques.

Néanmoins, dans toutes ces études on s'attacha presque uniquement à son théâtre et à ses *Histoires comiques*, qui présentent un sujet de recherches plus faciles et plus agréables. Quant à ses *Lettres*, on ne s'en est, pour ainsi dire, point occupé. Cet oubli est-il entièrement mérité? Je ne le pense pas. Sans doute, c'est

une œuvre de jeunesse à laquelle il faut se garder d'attacher une trop grande importance; elle ne laisse pas pourtant de mériter quelque attention, soit au point de vue purement littéraire, soit comme la biographie la plus intime, la plus complète et la plus irrécusable de l'auteur, soit comme un recueil de documents peu connus, dont plusieurs ont leur intérêt historique.

I

LETTRES.

Les lettres de Cyrano, comme celles de Sénèque, si l'on veut bien me passer ce rapprochement singulier, sont des espèces d'amplifications, tour à tour littéraires, satiriques et galantes, qui sentent fortement leur rhéteur. Elles se divisent en trois parties : la première se compose presque tout entière de morceaux descriptifs, où l'auteur ne semble avoir eu d'autre but que de remplir ingénieusement un cadre donné, et de prouver qu'il avait assez d'imagination pour faire quelque chose de rien¹. Elle s'ouvre par une série de petits poèmes sur les quatre saisons, qui n'ont rien de commun avec les chants solennels de Thompson et de Saint-Lambert. Ces quelques lignes, tirées de la première lettre, suffi-

1. On peut lire, dans divers recueils de l'époque : *la Maison des Jeux, les Jeux de l'inconnu*, etc., des espèces de petits traités tout à fait analogues à beaucoup de lettres de Cyrano, — pour le style et le fond. Ces puérilités, fort en vogue alors parmi les écrivains de deuxième et de troisième ordre, rappellent les exercices des écoles de déclamation que nous a transmis Sénèque le père.

ront à donner une idée de ce style bizarre, plein de pointes extravagantes.

« C'est à ce coup que l'Hyver a noué l'esguillette à la Terre; il a rendu la matière impuissante, et l'esprit mesme, pour estre incorporel, n'est pas en seureté contre sa tyrannie; mon âme a tellement reculé sur elle-mesme, qu'en quelque endroit aujourd'huy que je me touche, il s'en faut plus de quatre doigts que je n'atteigne où je suis; je me taste sans me sentir... Le Soleil... marche à petites journées, il se met en chemin à huit heures et prend giste à quatre¹. Je croy qu'à mon exemple il trouve qu'il fait trop froid pour se lever si matin; mais Dieu veuille que ce soit seulement la paresse qui le retienne, et non pas le dépit; car il me semble que depuis plusieurs mois il nous regarde de travers²... Les hommes, espouvantez à leur tour des prodiges de cette effroyable Saison, en tirent des presages proportionnez à leur crainte : s'il neige, ils s'imaginent que c'est peut-estre au firmament le chemin de lait qui se dissout, que cette perte fait de rage escumer le Ciel, et que la Terre, tremblant pour ses enfans, en blanchit

1. Cette phrase rappelle les vers de Chapelle, qui était pourtant contemporain et ami de Boileau :

Le soleil n'ose plus aller,
Et puisque tant de temps se passe
Sans qu'il paroisse dans les cieus,
Crois que le forgeron des dieux
Lui ferre ses chevaux à glace.

(L'Hiver.)

2. Les vers de Théophile, dans son *Ode contre l'hiver*, sont dépassés :

L'air est malade d'un catherre,
Et l'œil du ciel, noyé de pleurs,
Ne sait plus regarder la terre.

de frayeur'. Ils se figurent que l'Univers est une tarte que l'Hyver, ce grand monstre, sucre pour l'avaler². »

Ce serait dommage de ne pas s'arrêter sur ce beau trait. Ces pages, où Cyrano a la prétention de peindre la nature, ne semblent pas indiquer en lui un sentiment bien profond de ses beautés et de sa grandeur. Mais il y avait parti pris, de sa part, de déguiser presque toujours ses sentiments, même les plus vrais, sous cette mascarade grossièrement enluminée : c'était là le bel air et le style galant. Ces descriptions des saisons, tour à tour sérieuses et bouffonnes, mais bouffonnes surtout, semblent avoir été à la mode alors, car on en trouve dans Théophile, Saint-Amant, Guill. Colletet, Chapelle et beaucoup d'autres, qui toutes rivalisent de mauvais goût, quoique Cyrano ait la *gloire* d'avoir déployé à lui seul plus de verve et d'énergie dans l'extravagance que tous les autres ensemble.

Mais ailleurs, quand il ne veut plus faire du burlesque avant tout, l'intelligence et l'amour de la nature se trahissent en termes plus vrais. Il est juste de mettre un de ces passages en regard du premier :

1. Chapelle a trouvé quelque chose d'analogue :

La terre aussi s'esmerveillant
De voir de la céleste voûte
Lui manquer le secours brillant,
De crainte se cache en déroute.

2. Voilà une idée digne de Brillat-Savarin. Saint-Amant, malgré ses instincts de gourmand et la joyeuse allure de sa poésie, a vu la neige sous un jour plus mélancolique et plus pieux :

Sa robe d'innocence et de pure splendeur
Couvre en quelque façon les crimes de la terre,

dit-il dans l'*Hiver des Alpes*. Il est inutile de multiplier ces rapprochements, qui seraient bien puérils s'ils n'aidaient à se rendre compte, par des exemples comparés, du style et des idées de cette époque.

« Là, de tous costez, les fleurs, sans avoir eu d'autre jardinier que la Nature, respirent une haleine sauvage qui resveille et satisfait l'odorat; la simplicité d'une rose sur l'églantier, et l'azur esclatant d'une violette sous des ronces, ne laissant point de liberté pour le choix, font juger qu'elles sont toutes deux plus belles l'une que l'autre. Là, le Printemps compose toutes les saisons;... là, les ruisseaux racontent leurs voyages aux cailloux; là, mille petites voix emplumées font retentir la forêt au bruit de leurs chansons, et la frémissante assemblée de ces gorges ¹ mélodieuses est si générale, qu'il semble que chaque feuille dans les bois ait pris la figure et la langue du Rossignol. Tantost vous leur oyez chatouiller un concert, tantost traîner et faire languir leur musique, tantost passionner une *élégie* par des soupirs entrecoupez, et puis amollir l'éclat de leurs sons pour exciter plus tendrement la pitié; tantost aussi ressusciter leur harmonie, et parmi les roulades, les fugues, les crochets et les éclats, rendre l'âme et la voix tout ensemble. »

Sans parler de ce style coloré, où chaque mot ajoute une nuance au tableau, n'est-ce point là, sauf quelques expressions de mauvais goût et l'inévitable recherche, un passage d'une fraîcheur charmante et délicieusement pittoresque? On croirait voir encadré, au milieu d'une bordure à la Quevedo, un paysage de Fénelon, plus jeune que lorsqu'il écrivait *Télémaque*, et qui se serait un peu laissé gâter par l'*Adone*. Il est pro-

1. « Vois branler leur petit gosier, » a dit Théophile en parlant des oiseaux, dans la *Solitude*. Quelques traits de cette description me paraissent imités du cavalier Marin, qui définit le rossignol, *une voix emplumée, un souffle errant vêtu de plume, un chant ailé, un petit esprit d'harmonie caché dans de petites entrailles.*

bable que l'auteur lui-même n'était pas mécontent de ce petit morceau, car il l'a répété presque textuellement, mais cette fois avec moins de couleur locale, ce semble, en parlant des campagnes de la Lune, dans la première de ses *Histoires comiques*.

En d'autres endroits, Cyrano paraît avoir été séduit par la puérilité même de certains sujets. En lisant ses lettres *sur l'ombre que faisaient des arbres dans l'eau et sur la description d'un cyprès*, on pense involontairement, pour peu qu'on ait la tête meublée de souvenirs classiques, à la pièce de Stace sur l'arbre d'Atedius Melior : comme Stace, Cyrano était homme à trouver un poème dans une feuille ou dans un brin d'herbe.

Je recommande aux amoureux du paradoxe la lettre *pour une dame rousse*. C'est un long et méthodique plaidoyer fait par un avocat qui ne croit pas à sa cause. L'art de soutenir avec verve une ingénieuse extravagance n'est pas d'invention si récente qu'on pourrait croire, car voici un auteur qui, en plein xvii^e siècle, s'entend mieux que pas un à ces subtiles jongleries de l'esprit, à ces jeux frivoles d'une imagination blasée. Ce fut toujours le côté faible de Cyrano, même dans ses meilleurs ouvrages, de pousser à l'excès la recherche de l'originalité et de préférer le neuf, fût-il faux, au vieux, fût-il naturel et vrai. Mais ce sont là des mots bien graves à propos d'un badinage littéraire : prenons garde de ressembler à un pédagogue, s'armant de harangues solennelles et de citations savantes à la moindre espièglerie d'un enfant terrible.

Si notre auteur n'avait fait que ces lettres bizarres et folles, j'approuverais fort mes prédécesseurs de n'avoir pas perdu leur temps à les examiner. Mais, déjà même dans cette première partie, il y a quelques pages qui

méritent plus d'attention, pour des motifs divers. Je citerai d'abord la lettre adressée à M. Gerzan¹, sur son *Triomphe des dames* : on y reconnaît, jusque sous les plaisanteries peu séantes, car de ce côté Cyrano se rattache à son compatriote Montaigne et à nos vieux comiques, l'homme qui, suivant son ami et biographe, le Bret, était pénétré du plus profond respect pour le beau sexe. Dans sa haine de la banalité et du lieu commun, il loue surtout Gerzan de n'avoir pas eu recours, pour exalter les dames, aux phrases et aux images rebattues, de n'avoir *point cloüé des estoilles dans leurs yeux*, de n'avoir *point dressé des montagnes de neige à la place de leur sein.... ainsi que tous les écrivains modernes*². Dans ces quelques lignes, aussi bien que dans ses deux lettres *contre Monsieur de V.*³ et *contre un liseur de romans*, on voit déjà l'ennemi du style languoureux des d'Urfé et des Gomberville. Cyrano de Bergerac a l'honneur d'avoir protesté, avant Molière et Boileau, contre le langage et les inventions romanesques, et cette protestation isolée, au milieu de l'en-

1. Ecrivain aujourd'hui fort justement oublié, auteur de l'*Histoire africaine* et de l'*Histoire asiatique*.

2. Saint-Amant a dit à peu près de même :

Car de lui faire un teint qui surpasse la neige...
 D'y mesler mainte rose en sa pure fraîcheur,
 De lui percer le front de deux estoilles vives,
 Bref, sur un tel sujet ne dire rien qui vaille,
 Et dire cependant ce qu'on peut de subtil,
 Si ce n'est mesme chose, hélas ! que s'en faut-il ?

(Amarante.)

3. C'est à lui que Cyrano adresse cette agréable bouffonnerie : « Vous avez la bouche si large, que jé crains quelquefois que votre teste ne tombe dedans. » La phrase m'a paru digne d'être notée comme spécimen.

gouement universel, témoigne d'une vigueur et d'une franchise naturelle du goût, que n'avaient pu corrompre entièrement l'enflure et la recherche espagnoles.

La lettre qu'il intitule le *Duelliste* est un document curieux pour la vie de ce d'Artagnan littéraire, et confirme tout ce que les mémoires du temps racontent de ses combats singuliers. On sait que Cyrano était le plus déterminé ferrailleur du monde, quoiqu'il professât un grand mépris pour les spadassins : ces contradictions entre les actes et la théorie ne sont pas rares, et l'étaient peut-être moins encore chez notre auteur que chez tout autre. A cette époque, où les duels étaient devenus une affaire de bon ton, ou plutôt d'engouement frénétique, dont les rigueurs de Richelieu et le supplice même de Bouteville ne purent arrêter le développement ; où tout galant homme se croyait obligé de porter une longue rapière au côté, la moustache relevée en croc, le chapeau penché sur l'oreille d'une façon victorieuse et provocatrice, et de dégaîner au moindre mot suspect ; où l'on se battait en pleine rue devant la foule amassée en cercle et se pressant aux balcons pour mieux voir ; au milieu de cette société qui poussait la bravoure jusqu'à la folie, un petit Périgourdin de dix-huit à vingt ans, sortant du collège, se fit bientôt connaître par-dessus les plus célèbres bretteurs. « Il faudroit, je pense, dit-il dans sa lettre, que Dieu accomplît quelque chose d'aussi miraculeux que le souhait de Caligula, s'il vouloit finir mes querelles. Quand tout le genre humain seroit érigé en une teste, quand de tous les vivants il n'en resteroit qu'un, ce seroit encore un duel qui me resteroit à faire : vraiment vous auriez grand tort de m'appeler maintenant le pre-

mier des hommes, car je vous proteste qu'il y a plus d'un mois que je suis le second de tout le monde. » N'allez pas croire, toutefois, d'après cette dernière phrase, comme le Bret nous l'assure, mais plutôt en ami qu'en très-fidèle historien, qu'il n'eut jamais une querelle de son chef : les mémoires du temps ne permettent pas d'adopter sans réserve cette assertion, qui est formellement contredite par le *Menagiana*.

J'arrive aux deux lettres *pour et contre les sorciers*, qui sont sans contredit les plus importantes, on pourrait même dire, sans grande injustice, les seules importantes de cette première partie. L'imagination de Cyrano avait toujours été attirée par l'attrait mystérieux des sciences occultes. Il y revient souvent, soit dans sa comédie du *Pédant joué*, dont certains passages présentent un grand étalage d'érudition diabolique ; soit dans ses romans, où il montre qu'il avait fait une étude spéciale de Cardan et des démonographes. La lettre pour les sorciers est une espèce de conte fantastique, écrit en un style dont la vigueur et l'originalité n'excluent pas cette fois le naturel et la juste mesure. Elle fera tressaillir d'aise les amateurs des ballades magiques, où figure l'assemblée grimaçante des sorcières accroupies sur leurs manches à balai. Rien ne manque à la décoration : ni la lune, plus pâle qu'à l'ordinaire, et qui s'éclipse trois fois, ni l'horreur d'un silence effroyable, ni le vieillard à longue barbe blanche, portant à l'endroit du cœur une chauve-souris à demi-morte. Il faut lire dans Cyrano les opérations du sorcier, racontées avec une exactitude qui s'allie sans effort à la verve. Certains traits de cette peinture rappellent Canidie et Sagana : ce vieillard qui ne remuoit presque point les lèvres, quoiqu'on entendît dans sa gorge

un bruissement comme de plusieurs voix entremêlées, fait penser involontairement au vers d'Horace :

Umbrae cum Saganâ resonarent triste et acutum.

Cyrano était savant ; l'ardeur qu'il portait en toutes choses, il l'avait également portée dans l'étude, et il connaissait son antiquité mieux que pas un mousquetaire. Il n'est nullement impossible qu'il se soit ressouvenu du poète latin, quoiqu'il eût peu de goût pour les imitations. En lisant cette lettre, pour peu qu'on se laisse aller, sans essayer de se roidir, aux impressions qu'elle éveille, une certaine terreur mystérieuse vous envahit par degrés, car on a beau faire le brave, on est toujours plus ou moins comme les enfants qui ont peur dans les ténèbres. Et d'ailleurs, comment rire de ces choses auxquelles ont cru autrefois les plus graves esprits, la gloire de leur siècle, les Bacon, les Postel, les de Thou, les d'Aubigné, etc. ? Ceux qui ont lu Bodin, dont la *Démonologie* était publiée depuis une soixantaine d'années à peine, Boguet, Le Loyer, Delancre, savent que la magie n'était pas pour nos pères une fantasmagorie innocente, destinée à servir de jouet à la curiosité et de ressource à la poésie, mais une réalité terrible et fatale, une menace perpétuellement suspendue sur leurs têtes. Le dernier siècle avait vu fleurir, parmi les prophètes et les magiciens plus ou moins en possession du crédit populaire, les noms de Gauric, de Cardan, de Paracelse, de Jean Dorat, et du grand Nostradamus, escorté de son disciple et commentateur Chavigny. Enfin les supplices récents des quatre Espagnols condamnés à Bordeaux en 1610, du prêtre Louis Gaufridy, du médecin Poirot, d'Urbain Grandier, le curé de Loudun, d'Adrien Bouchard et de Gargan, pour ne citer

qu'eux, démontrent assez que ces comédies tournaient souvent au tragique.

Il ne faudrait donc pas trop accuser le bon sens de notre auteur, quand même il eût pris tout à fait au sérieux la vision qu'il raconte et les croyances bizarres dont il se fait l'interprète. Mais il n'en est point ainsi : après avoir plaidé le pour, il n'en devait rien coûter à Cyrano, avocat complaisant et rhéteur habile, de soutenir le contre. Ou plutôt, cette première lettre n'est évidemment qu'une fantaisie, un drame romanesque dont la mise en scène a souri à son imagination. S'il a d'abord parlé en artiste, il va maintenant parler en philosophe dans cet éloquent plaidoyer où, selon son habitude, il s'élève de tout l'essor de son esprit original et dédaigneux au-dessus des superstitions les plus enracinées. Sa lettre *contre les sorciers* est une réfutation, vive et spirituelle autant que catégorique, des croyances vulgaires dont tout à l'heure il nous traçait le tableau. Il s'attache surtout à démontrer, et le fait avec beaucoup de force et de verve, que la plupart des *possessions* ne sont que des feintes adroites, des comédies intéressées. Il fallait alors une certaine vigueur d'esprit pour rompre aussi vaillamment en visière à ces préjugés intraitables ; il fallait, en un mot, ce caractère qu'il a décrit lui-même : « Non, je ne croy point de sorciers, encore que plusieurs grands personnages n'ayent pas esté de mon advis, et je ne deffère à l'autorité de personne, si elle n'est accompagnée de raison, ou si elle ne vient de Dieu, Dieu, qui tout seul doit estre cru de ce qu'il dit, à cause qu'il le dit. Ny le nom d'Aristote¹, plus savant que moy, ny celuy de Platon,

1. Ce n'est pas la seule fois qu'il s'en prend à Aristote ; on dirait

ny celui de Socrate, ne me persuade point, si mon jugement n'est convaincu par raison de ce qu'ils disent : la raison seule est ma reine, à qui je donne volontairement les mains¹; et puis je sçay par expérience que les esprits les plus sublimes ont choppé le plus lourdement : comme ils tombent de plus haut, ils font de plus grandes cheutes. Enfin nos pères se sont trompez jadis, leurs neveux se trompent maintenant, les nostres se tromperont quelque jour. N'embrassons donc point une opinion à cause que beaucoup la tiennent, ou parce que c'est la pensée d'un grand philosophe; mais seulement à cause que nous voyons plus d'apparence qu'il soit ainsi que d'estre autrement. »

J'ai cité ce passage, parce que c'est là tout Cyrano. Sa grande peur fut toujours de se traîner, avec le troupeau servile, dans les sentiers battus; sa grande préoccupation, de se frayer une route et d'y marcher dans toute son indépendance. Voilà ce qui fait en même temps sa force et sa faiblesse. Quoi qu'il en soit, on voit que le talent de l'auteur s'élève et s'épure avec le sujet. Je n'irai pourtant pas jusqu'à dire, avec M. Ch. Nodier, que j'aimerais mieux avoir fait cette seule lettre que toutes les *Provinciales*; cela me paraît d'un enthousiasme un peu risqué.

Il faut avouer que, parfois, dans ces pages, on sent

qu'il lui en veut d'avoir servi de prétexte et de bouclier à tant de sottises, et qu'il s'impatiente de l'entendre sans cesse appeler le juste. Il ne le traite pas toujours aussi poliment qu'ici.

1. Ch. Sorel, un esprit qui n'était pas sans quelques analogies avec Cyrano, s'exprime à peu près de la même manière au sujet d'Aristote, dans l'*advertissement* qui termine le premier volume de sa *Science universelle*, et ajoute : « L'on ne doit aymer que la vérité et la raison, qu'il faut recevoir de quelque lieu qu'elles nous viennent. »

le *libertin*, comme on disait alors. Cyrano a beau protester de son profond respect pour les décisions de l'Église, j'ai peur que le plaisir de se moquer des révérends exorcistes ne se soit mêlé dans son esprit à celui de convaincre le Diable d'ineptie. Bien d'autres passages pourraient confirmer ce soupçon, ne fût-ce que sa *Description du Carême*, où il semble parfois n'avoir eu d'autre but, en choisissant la forme d'un badinage littéraire, que d'exprimer plus librement sa pensée. On sait qu'il s'était formé dans la jeunesse de ce temps des coteries de sceptiques et d'esprits forts; certaines sociétés littéraires se piquaient de faire profession d'incrédulité, parfois d'athéisme. Comment Cyrano, lancé au milieu de ce monde à l'âge de dix-huit ans, plein d'une ardeur imprudente et d'une curiosité téméraire qui n'avaient d'égale que son inexpérience, presque au sortir de ce presbytère de campagne où il s'était ennuyé à mourir, eût-il pu se tenir à l'écart et ne point se laisser entraîner? Il céda à la tentation, et ce fut seulement dans sa dernière maladie qu'il revint à des sentiments plus chrétiens. Mais, du moins, il sut conserver quelque modération jusque dans son incrédulité même : on ne voit pas qu'il ait jamais pris part à ces extravagantes débauches d'impiété auxquelles se plaisaient Miton, Desbarreaux et Saint-Pavin. Si l'on trouve dans ses écrits quelques hardiesses à peine déguisées, quelques traits d'une sceptique ironie, quelques traces peu équivoques de matérialisme, qui trahissent le disciple exagéré de Gassendi, le partisan de la philosophie de Démocrite et de Pyrrhon, ces passages n'ont rien de provocateur, presque rien même qui ne puisse, avec un peu d'indulgence, s'expliquer sans encombre, et ils sont contre-balancés par d'autres où, comme dans sa lettre

contre les Frondeurs, Cyrano affiche un grand zèle pour l'Église orthodoxe. Il est vrai que ce zèle était, cette fois, dans les intérêts de sa cause.

La plus curieuse et la plus importante partie des lettres de notre auteur est, sans contredit, la deuxième, qu'il intitule *Lettres satiriques*, et qu'il eût mieux fait d'intituler *Lettres injurieuses*. C'est là surtout qu'il se révèle tout entier avec son humeur arrogante, son caractère narquois et hautain ; c'est là qu'il faut étudier cet étrange littérateur, écrivant avec son épée, comme il le dit lui-même¹, et toujours prêt, comme le Gareau de sa comédie, à donner un coup pour un argument. En lisant certaines lettres de son recueil, celles, par exemple, qu'il intitule *le Duelliste, contre Soucidas, contre un gros homme*, on comprend mieux le langage que les comédies du temps prêtent à leurs matamores, et l'on s'empresse moins de les condamner comme des exagérations ridicules et dénuées de toute vraisemblance. Voici un homme qui parle sérieusement, en son propre nom, le style qu'il a prêté lui-même au capitaine de sa comédie, le plus outré peut-être de ces personnages qui nous paraissent tous aujourd'hui si outrés. Il y a là, sinon la justification entière, du moins une excuse et une explication des rôles de ce genre.

On pardonne volontiers à Cyrano les bravacheries et les fanfaronnades dont ces pages sont remplies, parce qu'on sait que ce n'était pas des mensonges, et qu'il se battait dans ses lettres comme il se serait battu en champ clos. C'est la nature qui perce sous le rhéteur ; la fougue du tempérament emporte sa plume comme elle emporterait son épée, et l'on est si ravi de trouver

1. Dans sa lettre du *Duelliste*.

un vaillant de cette force dans un homme de lettres, qu'on n'a pas trop le courage de lui reprocher ce ton *crâne* et ces allures *fendantes*, comme on le ferait à Scudéry, un autre spadassin littéraire, dont les préfaces surtout offrent une matière d'intéressantes comparaisons avec certains passages de Cyrano. La violence qui règne dans la plupart des *Lettres satiriques* étaient dans les mœurs du temps. Le xvii^e siècle ne devait jamais entièrement répudier, même dans sa période la plus éclatante de politesse et de bon goût, ce legs de son prédécesseur, et rien n'y est plus commun que ces gladiateurs de plume, suivant l'expression de Balzac.

Cette seconde partie renferme encore trop de lettres insignifiantes, sans idées et sans mesure, qui fatiguent par l'excès de la recherche et les raffinements puérils du style ou de la pensée. Ces insipides fadaïses suffiraient pour faire jeter le livre, si, à côté de ses plus mauvaises pages, mélange prétentieux de tout ce que Lalli, Caporali, Marini, Gracian et Quevedo renferment d'oripeaux et de paillettes fanées, il n'y en avait d'autres où l'on pressent un écrivain de premier ordre qui n'est pas encore parvenu à se dégager.

Cyrano a écrit une lettre *contre un pédant* : c'est un sujet sur lequel il revient sans cesse avec une véritable volupté, dans sa comédie et même dans ses romans. Il ne connaissait pas de plus sanglante injure que ce mot. Cette horreur l'avait pris dès l'enfance, chez le curé de campagne où son père l'avait placé pour y commencer ses études. « Je me souviens, dit le Bret dans sa biographie, de l'aversion qu'il avoit dès ce temps-là pour ce qui luy paroissoit l'ombre d'un Sidias¹,

1. C'est le nom donné par Théophile, dans ses Fragments d'histoire

parce que, dans la pensée que cet homme en tenoit un peu, il le croyoit incapable de luy enseigner quelque chose. » Ce sentiment de répulsion ne fit que s'accroître de plus en plus, surtout quand il eut passé par le collège de Beauvais, que dirigeait alors Grangier ; par une conséquence naturelle, quoique poussée à l'excès, la *nation des critiques* lui semblait insupportable. Les critiques se sont bien vengés de ses dédains, en laissant passer près de deux siècles sans s'occuper de lui.

Dans sa lettre *contre les médecins*, Cyrano, comme son ami et condisciple Molière, comme la Fontaine et Boileau, comme beaucoup d'autres contemporains, s'en prend à ces doctes élèves d'Hippocrate, dont la science consistait surtout à tuer scrupuleusement leur homme d'après les règles. Il y a tracé le portrait d'un homme de l'art, qui est, à coup sûr, l'aïeul du médecin Tant mieux de la Fontaine. « Admirez l'effronterie de mon bourreau : plus je sens empirer le mal qu'il me cause par ses remèdes, et plus je me plains d'un nouvel accident, plus il tesmoigne s'en réjouir, et ne me pense d'autre chose que d'un tant mieux. Quand je luy raconte que je suis tombé dans un syncope léthargique qui m'a duré près d'une heure, il répond que c'est bon signe ; quand il me void entre les doigts d'un flux de sang qui me déchire :

comique, à un pédant qu'il fait discuter à coups de poing, pour soutenir qu'*odor in pomo non est forma, sed accidens*. La Bruyère a pris aussi à Théophile ce nom de Cydias. Cette guerre contre les pédants est générale dans la première moitié du siècle ; on la retrouve encore dans les comédies, dans Ch. Sorel, et même dans *Ménage* et *Balzac*, qui pourtant étaient considérés eux-mêmes comme des types du genre, et qu'on raillait comme tels. Suivant l'abbé de Pure, les *précieuses*, ces pédantes du beau ton, faisaient, entre autres vœux, celui de haïr les pédants.

« Bon, dit-il, cela vaudra une saignée ; » quand je m'attriste de sentir comme un glaçon qui me gagne toutes les extrémités, il rit, en m'assurant qu'il le sçavoit bien que ses remèdes éteindraient ce grand feu. Quelquefois mesme, que semblable à la mort, je ne puis parler, je l'entends s'écrier aux miens qui pleurent de me voir à l'extrémité : « Pauvres gens que vous estes, ne voyez-vous pas que c'est la fièvre qui tire aux abois ! » Voilà comme ce traistre me berce ; et cependant, à force de me bien porter, je me meurs. » La lettre de Cyrano prouve que Purgon et Diafoirus sont des types historiques. « Ils sont tellement ennemis de la chaleur, dit Cyrano, qu'ils n'ont pas sitost connu dans un malade quelque chose de tiède, que, comme si ce corps estoit un Mont-Gibel, les voilà tous occupez à saigner, à clisteriser, à noyer ce pauvre estomach dans le Céné, la Casse, la Tisane, et debilter la vie, pour debilter, disent-ils, ce feu qui prend nourriture, tant qu'il rencontre de la matière. »

Ainsi les titres seuls, et, à plus forte raison, le contenu de la plupart de ses lettres, sont déjà une révélation curieuse et sans arrière-pensée du caractère, des goûts, surtout des antipathies de l'auteur. Elles nous apprennent que Cyrano avait en horreur les poltrons¹,

1. Je trouve dans sa *Lettre contre un poltron* matière à quelques rapprochements qu'on trouvera peut-être singuliers : « La moindre puce en vie, y dit-il, vaut mieux que le grand Alexandre décédé. » C'est le vers de la Fontaine :

Mieux vaut goujat debout qu'empereur enterré.

Théophile a dit de même, dans sa tragédie de *Pyrame et Thisbé* :

Le moindre chien vivant vaut mieux que cent cohortes
De tigres, de lions et de panthères mortes.

Et C. le Petit, dans *l'Heure du Berger* (1662) : « J'estime sans compa-

les mendiants, les faux braves ; qu'il détestait l'avarice, et que sa bourse était toujours ouverte à ses amis ; que les plagiaires étaient à ses yeux plus coupables et dignes de châtimens plus sévères que les voleurs de grands chemins. Tant qu'il demeure ainsi dans les généralités, on lui passe assez volontiers ses intempéranes de style : En écrivant *contre un ingrat* ou *contre un médisant*, c'est contre l'ingratitude ou la médisance qu'il écrit ; seulement il aimait mieux donner un corps à ce qu'il attaquait, et se battre contre une personne que contre une abstraction. Il fallait toujours à ce bretteur intrépide quelque chose qui ressemblât à un combat particulier. Mais lorsque, sous le masque d'une transparente anagramme, ou en soulevant lui-même d'une main le voile de l'anonyme qu'il feint d'étendre de l'autre, il satisfait violemment ses haines personnelles, alors l'esprit le moins délicat se récrie contre ces habitudes de *bravo* transportées dans la littérature.

Sa lettre *contre un gros homme* s'adresse, sans le moindre doute, au comédien Montfleury, de l'hôtel de Bourgogne, qui a laissé la tragédie de la *Mort d'Asdrubal*. Tout le monde a lu l'histoire si souvent citée de ses démêlés avec cet acteur. Il s'était pris, je ne sais pourquoi, d'une haine violente contre lui et lui avait interdit la scène pour un mois. Montfleury n'en tint compte, et, deux jours après, reparut sur le théâtre.

raison plus un chien vivant qu'un satrape mort » (p. 29). *Id.* la Thuillerie (*Crispin Bel-esprit*, sc. 13). « Il est bien certain, dit Voltaire (Lettre au roi de Prusse, 1772), qu'un lion mort ne vaut pas un chien vivant. » On voit que ces phrases sont tout à fait les mêmes. C'a été longtemps une sorte de proverbe courant ; seulement Cyrano, qui est sans pitié pour les lecteurs délicats, n'a pas manqué de prendre pour terme de comparaison cet animal de mauvaise compagnie auquel il revient beaucoup trop souvent dans ses Lettres.

Cyrano, du parterre, lui crie de quitter la place au plus vite; et comme sa victime, troublée, hésitante, essayait de continuer, notre homme s'emporte et menace de le rouer de coups de bâton, s'il n'obéit. Le comédien connaissait assez sans doute celui à qui il avait affaire pour juger qu'il ne serait pas prudent de le braver; aussi s'exécuta-t-il, et d'un mois on ne le revit plus à l'hôtel de Bourgogne. Cette anecdote, que raconte le *Ménagiana*, paraîtrait tout à fait incroyable, si l'on ne savait quelles étaient les habitudes des théâtres d'alors, et quelles licences s'y donnaient souvent les gentils-hommes assis sur la scène et le parterre debout.

C'est sans doute vers cette époque, et dans tout le feu de son courroux, que Cyrano écrivit cette lettre; il écrase son adversaire de formidables quolibets, sans épargner sa tragédie, qu'il compare à la corneille d'Ésope, et qu'il accuse d'avoir été composée un peu par tout le monde. Mais c'est principalement sur sa monstrueuse grosseur qu'il s'évertue avec délectation: « Pensez-vous donc, dit-il plaisamment, à cause qu'un homme ne vous sçauroit battre tout entier en vingt-quatre heures, et qu'il ne sçauroit en un jour échigner qu'une de vos omoplates, que je me veuille reposer de votre mort sur le bourreau? » Il n'a pas été le seul à tourner en raillerie cette infirmité, qui forçait le malheureux acteur à se cercler le ventre afin de le maintenir dans les bornes: Molière, dans son *Impromptu de Versailles* (sc. 1), a plaisanté cruellement aux dépens de ce roi gros et gras comme quatre, entrepaillé comme il faut; de ce roi d'une vaste circonférence, qui peut remplir un trône de la belle manière.

Notre auteur, qui était en guerre avec beaucoup de gens, traite encore plus mal Dassouci, car je n'ai

pas besoin de dire que c'est lui qu'il désigne sous le nom de Soucidas, comme plus loin il fait Ronscar de Scarron. Il est vrai que l'empereur du burlesque était un pied plat, dont les mœurs ne valaient guère mieux que les ouvrages, ce qui est beaucoup dire. Mais, du moins par respect pour lui-même, Cyrano eût dû se garder d'imiter le langage qu'il attaquait chez son adversaire : sa lettre abonde en plaisanteries peu attiques, et c'est par une distraction singulière qu'il a pu lui reprocher que sa poésie était trop des halles.

On rencontre dans ces quelques pages certains détails qui peuvent servir à l'histoire de Dassouci, pourvu qu'on en use avec une sage réserve. Cyrano nous le représente comme un laid petit homme, fort sale et fort puant, se rapprochant beaucoup de la physionomie du singe et du magot, aux dents longues, au nez retroussé, impie, libertin, bavard, jasant et frétilant sans intervalle, si bien qu'on eût cru volontiers que sa parole était le son produit par le mouvement perpétuel de ses nerfs desséchés, résonnant comme les cordes d'une aigre guitare. Il était gueux, avare, tricheur au jeu, criblé de dettes et toujours affamé; son nez semblait le reposoir et le paradis des chiquenaudes, et l'on avait semé sur ses épaules tant de coups de bâton, que, s'ils y avaient pris racine, elles eussent porté un grand bois de haute futaie. C'est là une caricature sans doute; mais il y a des caricatures qui sont plus ressemblantes que les portraits, et celle-ci pourrait bien être du nombre. Du reste, si vous aimez le calembour, lisez cette lettre, on en a mis partout.

Et pourtant, on trouve à la suite de l'*Ovide en belle humeur* du même Dassouci, publié en 1653, un madrigal louangeur de Cyrano, qui s'était sans doute ré-

concilié avec lui. De même, dans les quelques lettres qui ont été ajoutées à son recueil après la première édition, il y en a une *pour Soucidas*, contre un partisan qui avait refusé de lui prêter de l'argent.

Notre auteur va s'attaquer à Scarron avec plus d'acharnement encore. On peut s'étonner, en vertu d'un proverbe bien connu, de lui voir traiter ainsi ses confrères en burlesque. Pour découvrir l'origine et les causes de sa guerre contre le pauvre cul-de-jatte, il faut remonter jusque dans les hautes sphères de la politique. On était alors en pleine Fronde; tous les écrivains s'étaient déclarés contre le cardinal, et semblaient avoir pris pour devise le mot de Gui Patin : *Non sum animal Mazarinicum*. Scarron brillait au premier rang de cette fougueuse croisade. Or Cyrano de Bergerac était mazarin. Avant Naudé, dont le *Mascurat* ne fut publié qu'en 1649, il prit la défense du ministre, et il le fit avec cette vigueur et cette décision qu'il mettait en toutes choses. C'était encore un acte d'originalité et d'indépendance que de se séparer avec tant d'éclat du parti populaire, en 1648, au moment où le roi venait d'être obligé de quitter Paris. Mais Cyrano ne s'effrayait pas pour si peu : celui qui dispersait à lui seul, à la porte de Nesle, un rassemblement de cent hommes venus pour insulter son ami Linière, pouvait bien affronter, seul aussi, toute la nuée des chansonniers et des pamphlétaires, gens plus braves habituellement en paroles qu'en actes. Il commença d'abord par attaquer l'*Homère de la Fronde*, et ne pouvant l'appeler sur le pré, il s'étudia du moins à donner à sa lettre toutes les allures d'un combat singulier. Il l'accuse de répandre l'écume de la rage et de la calomnie sur la pourpre d'un prince de l'Église. Il ajoute que ce *monstre, semblable au*

Codinde, aussi bien en sa difformité qu'en son courroux, ne peut supporter la veuë d'un chapeau d'écarlate sans entrer en fureur. Voilà, sans doute, de beaux motifs d'indignation ; mais regardons de plus près, et nous verrons passer, en un aveu naïf, le bout d'oreille de l'auteur, blessé dans son amour-propre. Il lui reproche, en effet, dans la même lettre, d'en être *venu à ce poinct de bestialité que de bannir les pointes... de la composition des ouvrages* ¹ Ce crime a frappé Cyrano ; il y revient à plusieurs reprises, et pour mieux lui prouver qu'il a tort de mépriser une si belle chose, joignant l'exemple au précepte, comme tous les grands maîtres, il lui assure que les chevaux attelés au char de sa renommée auraient bien besoin qu'il se servit de *pointes*, pour la faire avancer plus vite ; autrement elle court risque de ne pas faire un long voyage. Plus loin, il l'accuse de n'avoir point voulu écouter la lecture d'un de ses sonnets : c'étaient là deux crimes impardonnables, on en conviendra, et qui devaient bien entrer pour quelque chose dans cette généreuse colère. Sonnets, sonnets, éternelles pommes de discorde, que de gens vous avez brouillés ! Est-ce que l'Oronte du *Misanthrope* aurait pris à Cyrano ce trait de haute comédie ?

Comme on peut croire, Scarron ne sort que tout meurtri des mains du terrible mousquetaire. Celui-ci

1. Si l'on veut connaître le fond de l'opinion de Cyrano sur la pointe, il faut lire la préface qu'il a mise en tête de ses *Entretiens pointus* : « La pointe, dit-il, est l'agréable jeu de l'esprit, et merveilleux en ce poinct qu'il réduit toute chose sur le pied nécessaire à ses agrémens, sans avoir égard à leur propre substance... Toujours on a bien fait pourvu qu'on ait bien dit : on ne pèse pas les choses ; pourvu qu'elles brillent, il n'importe, et s'il s'y trouve d'ailleurs quelques défauts, ils sont purifiés par le feu qui les accompagne. »

le déclare convaincu de n'avoir su que détruire, d'avoir profané Virgile et la poésie, et de ressembler à une grenouille en colère coassant au pied du Parnasse. Il lui conseille d'obtenir un arrêt de la cour portant commandement aux harengères de ne rien changer à leurs façons de parler, de peur qu'on ne vienne à se demander, avant quatre mois, en quelle langue il a écrit. Il prétend que Scarron n'a de l'esprit que depuis qu'il est malade, qu'il revend ses drogues aux libraires pour en tirer doublement parti, et qu'il force tout le monde à s'étonner comment les vingt-quatre lettres de l'alphabet peuvent, sous sa plume, s'assembler en tant de façons sans rien dire. C'était bien assez, et, par honneur pour lui, il eût dû s'arrêter là; mais cet homme, si chatouilleux pour tout ce qui touchait de près ou de loin à sa considération personnelle, se laisse aller néanmoins à railler les infirmités physiques de son adversaire avec une cruauté grossière, qui n'a d'égale que sa verve bizarre. Jamais Callot n'a tracé une silhouette de grotesque plus puissante, dans sa pittoresque laideur, que celle dont je vais citer quelques lignes :

« Sans mourir, il a cessé d'être homme, et n'en est plus que la façon... A le voir sans bras et sans jambes, on le prendroit (si sa langue estoit immobile) pour un Terme planté aux parois du temple de la Mort... A curieusement considérer le squelette de cette momie, je vous puis assurer que si jamais il prenoit envie à la Parque de danser une sarabande, elle prendroit à chaque main une couple de Ronscars, au lieu de castagnettes, ou tout au moins elle se passeroit leurs langues entre ses doigts pour s'en servir, comme on se sert de cliquettes de ladres. Ma foy, puisque nous en sommes arrivés jusques-là, il vaut autant achever son portrait.

Je me figure donc (car il faut bien se figurer les animaux que l'on ne montre pas pour de l'argent) que si ses pensées se forment au moule de sa teste, il doit avoir la teste fort plate... On adjouste à sa description qu'il y a plus de dix ans que la Parque luy a tordu le col sans le pouvoir estrangler; et, ces jours passez, un de ses amis m'asseura qu'après avoir comtemplé ses bras tords et pétrifiés sur ses hanches, il avoit pris son corps pour un gibet, où le Diable avoit pendu son âme, et se persuada mesme qu'il pouvoit estre arrivé que le ciel, animant ce cadavre infecté et pourry, avoit voulu, pour le punir des crimes qu'il n'avoit pas commis encore, jeter par avance son âme à la voirie¹. »

Mais ce n'était là qu'une première escarmouche. Voici maintenant la lettre, ou plutôt le pamphlet contre les frondeurs; car, par son ton, sa longueur, son importance, sa physionomie tout entière, c'est un véritable pamphlet. L'auteur le lança, comme un obus, dans les rangs adverses, pendant le siège de Paris, au milieu de la plus grande effervescence populaire. Dès l'abord, Cyrano se proclame mazarin, avec la décision de Polyeucte s'écriant: « Je suis chrétien, » en face du bourreau. Et ce n'est point par servilité qu'il se range de ce parti, car la nature s'est peu souciée de le faire bon courtisan, mais par amour pour la vérité et

1. On ne s'aperçoit pas que Scarron se soit jamais occupé de lui répondre; il n'y a pas trace du nom de Cyrano dans ses œuvres. Celui-ci a passé, pour ainsi dire, inaperçu. Cyrano marchait seul, à l'écart des coteries et des écoles littéraires, et il dédaigna toujours de soigner sa réputation. Pourtant Boileau l'a nommé, et, plus tard, la Bruyère aussi; mais c'est à peu près tout. Dans la longue liste de ses amis, que nous a donnée le Bret, je ne trouve que deux hommes de lettres d'une certaine célébrité, Linière et l'abbé de Villeloin.

la justice. S'il avait voulu briguer les applaudissements et la faveur, il eût écrit pour la Fronde; mais rien ne marque plus une âme vulgaire que de penser comme le vulgaire. Cette phrase est curieuse, et elle fait bien clairement entendre que c'était au moins autant par originalité que par conviction que Cyrano se déclarait pour l'impopulaire cardinal.

Que reproche-t-on à Mazarin? continue-t-il. Les poètes du Pont-Neuf allèguent qu'il est Italien; mais un honnête homme n'est ni Français, ni Italien, ni Espagnol; il est citoyen du monde, et sa patrie est partout. Du reste, né à Rome, ville neutre, il a pu, par conséquent, s'attacher aux intérêts de la nation qu'il a voulu choisir, et les heureux fruits de son ministère témoignent bien que la faveur du ciel a ratifié son choix. Il est Italien, c'est vrai; mais de quoi se plaint-on, puisqu'il n'avance que des Français, qu'il n'a fait aucune création, et qu'il laisse même se morfondre à la cour de grands seigneurs, ses compatriotes et ses parents? Ce n'est pas d'aujourd'hui que les mécontents imputent à la bonne fortune des autres les mauvais offices de la leur; ils se plaindraient de n'avoir pas de quoi se plaindre. Ils l'appellent ingrat pour n'avoir pas fait de création, et, s'il en eût fait, ils l'eussent nommé ambitieux; parce qu'il a poussé les frontières de la France en Italie, il est traître envers son pays natal, et s'il ne l'eût pas fait, il se serait entendu contre nous avec ses compatriotes.

On attaque ensuite sa naissance, et l'on fait semblant de ne pas savoir qu'elle est des plus nobles. Le peuple des Halles et de la place Maubert ne serait pas de la lie s'il pouvait être sainement informé de quelque chose : dans sa bassesse, il se venge des vertus élevées

auxquelles il ne peut atteindre en les calomniant.

On l'accuse encore d'avoir protégé les cardinaux Barberins, mais il n'y pouvait manquer sans imprudence et sans forfaire à l'honneur. Quant aux extorsions qu'on lui impute, sur quoi se fonde-t-on, puisque le parlement de Paris, après le plus minutieux examen, n'a même pu trouver à reprendre un quart d'écu dans ses comptes? A-t-il établi un seul nouvel impôt? Non; les anciens mêmes sont perçus avec moins de rigueur, quoique les nécessités soient plus grandes. Croit-on, d'ailleurs, que ce soit avec des feuilles de chêne qu'on peut payer cinq ou six armées, entretenir les correspondances de l'intérieur et de l'extérieur, faire révolter des royaumes entiers, etc.? Mais « monsieur le drapier se figure qu'il en va du gouvernement d'une monarchie comme des gages d'une chambrière ou de la pension de son fils Pierrot. » Si les choses n'ont pas toujours répondu à ses conseils, c'est qu'il est maître de son raisonnement, non des caprices de la fortune. Repoussés de ce côté, ses adversaires lui reprochent le palais qu'il a fait bâtir à Rome; mais le moindre des cardinaux y a le sien, et cette magnificence, dont sa bourse a fait tous les frais, tourne à la gloire de notre nation.

La plus terrible accusation qu'on porte contre lui, c'est d'être l'auteur du siège de Paris. Il est injuste d'attribuer à lui seul une résolution qui a été prise en commun dans le conseil, où il n'a que sa voix comme tout autre. Il a été contraint, malgré lui, d'en arriver là; mais du moins il a exécuté cette mesure avec une extrême douceur et des ménagements infinis, semblable à un père qui se contente de montrer les verges à ses enfants. Ainsi tombent devant un examen sincère tous les

chefs d'accusation accumulés contre lui. On ne laisse pas de le comparer avec son prédécesseur, pour le rabaisser par ce rapprochement, sans songer que c'est Richelieu qui l'a choisi lui-même comme un successeur digne de lui.

Jamais, du reste, les armes, les lettres et la religion n'ont été plus favorisées : les armes, témoin MM. de Gassion et de Rantzau, faits, par son crédit, maréchaux de France ; la religion, témoin le père Vincent, chargé de veiller à la juste distribution des bénéfices ; les lettres, témoin le docte Naudé, qu'il honore de son amitié, et la grande bibliothèque qu'il a fait construire à ses frais.

Cyrano poursuit son plaidoyer par des considérations plus générales et plus philosophiques. Déjà, dans les pages précédentes, on avait pu remarquer qu'il ne parlait de la populace qu'avec un dédain bien visible ; il la traitait volontiers de *canaille*, et tournait en ridicule les petits commerçants et les petits bourgeois, avec une morgue des plus prononcées. Ici, il va étaler plus nettement ses opinions de gentilhomme, et, si l'on me passe ce mot, qui est presque un anachronisme, ses théories ultraroyalistes. Il pose en fait que, le roi étant l'image vivante de Dieu, qui l'a choisi pour notre maître, contrôler ses volontés c'est accuser d'erreur la majesté divine. Le gouvernement de la terre, ajoute-t-il, doit être monarchique, pour se modeler sur celui du ciel ; et il conclut de l'inviolabilité du prince à celle de son favori, car, comme le prince est l'image de Dieu, le favori est l'image du prince ; c'est trop peu dire son image, il est son fils, par choix et par création. Ainsi les attaques dirigées contre un ministre remontent en réalité jusqu'à Dieu.

On voit que Cyrano était loin de porter dans la politique la liberté de vues qu'il montrait ailleurs : c'est un exemple de plus qu'on peut ajouter à la liste de ses contradictions. On aurait donc grand tort d'en faire, à cause de son caractère bien connu, une espèce de révolutionnaire anticipé. Il n'est pas fort éloigné de croire, s'il n'ose tout à fait l'affirmer, que les républicains sont hors de la voie du salut, car ce n'est plus un bel esprit libertin qui parle dans cette lettre, mais un homme plein de zèle pour la foi, plein de sollicitude pour les intérêts sacrés de l'Église; et j'avoue que je me défie un peu de cette conversion à point nommé, qui concorde si bien avec les besoins de sa cause.

Corneille a dit dans *Cinna*, par la bouche de Maxime :

Le pire des États, c'est l'État populaire.

Et Bossuet : « L'État populaire qui est le pire de tous¹. » Cyrano dit à peu près de même : « Le gouvernement populaire est le pire fléau dont Dieu afflige un Etat, quand il le veut chastier. » Et il ajoute : « N'est-il pas contre l'ordre de la nature qu'un bastelier ou un croche-teur soient en puissance de condamner à mort un général d'armée, et que la vie du plus grand personnage soit à la discrétion des polmons du plus sot, qui, à perte d'haleine, demandera qu'il meure? » La Fronde avait soulevé et mis en mouvement ces grandes questions politiques qu'on avait laissées sommeiller jusqu'alors; elle avait jeté en quelque sorte dans la circulation, par une conséquence naturelle de l'esprit de révolte, un grand courant d'idées hasardeuses et téméraires, et avait même été jusqu'à toucher au mot de répu-

1. Avertissement aux protestants.

blique. La discussion s'engage, en effet, sur tous ces points, dans la lettre *contre les Frondeurs* ; mais il est vrai de dire qu'elle reste d'un bout à l'autre assez superficielle et beaucoup trop rapide. Cyrano devait se sentir un peu dépaysé sur ce terrain, et il cherche à se tirer de cette partie de sa polémique par les figures de rhéteur, les exagérations et les subtilités.

Il a établi qu'en attaquant un favori du roi on s'attaquait à Dieu même. Qu'est-ce donc lorsque ce favori est un prince de l'Église ? Alors on est vraiment apostat, on offense le Saint-Esprit qui préside à la promotion de tous les cardinaux, et on ne doit pas douter qu'il ne punisse ce « sacrilège aussi rigoureusement qu'il a puny le massacre du cardinal de Guise, dont la mort, *quoy que juste*, saigna durant vingt ans par les gorges de quatre cens mille François. » Si la rébellion devait réussir, ce serait le bouleversement et le chaos universels, et la guerre s'allumerait à l'extérieur comme à l'intérieur. Mais, grâce à Dieu, nous sommes loin d'un tel résultat : « On se cache déjà pour dire : *le cardinal*, sans *monseigneur*, et chacun commence à se persuader qu'il est malaisé de parler comme les maux et de ne le pas estre. »

Quant aux chefs de la révolte, M. de Beaufort, qui est du sang de France, ne pourra tourner ses armes contre le sein de sa mère, et les autres ne peuvent en vouloir à Mazarin de posséder à son tour les honneurs que leurs pères ou eux-mêmes ont possédés sous les rois précédents. A défaut de cette considération, la reconnaissance pour les bienfaits du roi suffirait à les arrêter, car « l'ingratitude est un vice de coquin, dont la noblesse est incapable. »

L'ingratitude le conduit naturellement à parler de

Scarron; il revient sur le pauvre cul-de-jatte avec une nouvelle violence, et termine son pamphlet par une chaleureuse diatribe, dans laquelle il l'accuse d'employer l'argent qu'il reçoit de la cour à barbouiller du papier contre elle. Il en fait une espèce de mythe, et comme un Prométhée burlesque, expiant dans son corps tous les crimes des frondeurs. Le spadassin se change en orateur sacré; sa voix prend des inflexions solennelles, pleines de majesté et d'onction. Le mouvement par lequel il convoque les rebelles autour de la *parlante momie* de Scarron a quelque chose d'analogue à celui de Bossuet appelant le peuple et les princes autour du cercueil du grand Condé.

« Peuple séditieux, s'écrie-t-il, accourez pour voir un spectacle digne de la justice de Dieu : c'est l'épouvantable Ronscar qui vous est donné pour exemple de la peine que souffriront aux enfers les ingrats, les traîtres et les calomnieux de leurs princes. Considérez en luy de quelles verges le ciel chastie la calomnie, la sédition et la médisance. Venez, écrivains burlesques, voir un hospital tout entier dans le corps de votre Apollon; confessez, en regardant les escrouelles qui le mangent, qu'il n'est pas seulement le malade de la reine, comme il se dit, mais encor le malade du roy. Il meurt chaque jour par quelque membre, et sa langue reste la dernière, afin que ses cris vous apprennent la douleur qu'il ressent. Vous le voyez, ce n'est point un conte à plaisir; depuis que je vous parle il a peut-estre perdu le nez ou le menton. Un tel spectacle ne vous excite-t-il point à pénitence? Admirez, endurcis, admirez les secrets jugemens du Très-Haut. »

N'est-ce pas *l'erudimini* du prophète, ou, si l'on veut, le *Discite justitiam moniti* du poète latin? Le pamphlet

est tombé en pleine homélie, et l'on ne peut assez s'étonner en songeant à tout ce que Cyrano a vu dans ce petit homme contrefait. Du reste, il parle dans ces lignes le langage d'un écrivain convaincu, ce qui peut excuser, jusqu'à un certain point, aussi bien que le feu du combat et l'ardeur naturelle de son caractère, cette verve d'insultes qui s'enivre d'elle-même et qui va parfois jusqu'à l'atrocité. Mais voulez-vous savoir comment Scarron lui-même traitait le cardinal dans sa *Mazarinade* (si toutefois cette pièce est bien réellement de lui)? Après l'avoir sali des plus dégoûtants outrages, il lui souhaite la potence à plusieurs reprises, et dit qu'il espère voir le jour où

Sa carcasse désentraillée,
Par la canaille tirillée,
Ensanglantera le pavé.

Il eût donc été mal fondé à se plaindre des aménités de Cyrano. Seulement celui-ci eut le tort de le prendre beaucoup trop au sérieux : c'était simplement un pauvre diable, fort amoureux des gratifications, et très-vexé d'avoir toujours retiré vide la main qu'il tendait au ministre, peu prodigue de son naturel. Il avait commencé par louer platement *Jule plus grand que l'autre Jule* : « Je lui ai dédié mon *Typhon*, disait-il, il ne l'a pas seulement regardé. » *Inde iræ*. Le courtisan aiguisa sa plume et se mit à pourfendre celui qu'il avait encensé d'abord. Mais, plus tard, quand il vit le triomphe de Mazarin assuré, il songea prudemment à se réconcilier avec lui : grâce à l'accommodante philosophie du poète, les palinodies ne lui coûtaient rien. Il se remit en conséquence à célébrer

Jule, autrefois l'objet de l'injuste satire.

Et il osa ajouter :

Par le malheur des temps, ou plutôt pour le mien,
 J'ai douté d'un mérite aussi pur que le sien ;
 Mais il ne m'a pas cru digne de sa colère.

Il compléta la comédie par un triolet et une chanson
 contre la troupe frondeuse,

Moitié chauve et moitié morveuse.

Il fallait bien se garder, on le voit, de faire de Scarron le Tyrtée et l'infernal représentant de la révolte. C'était une maladresse, au fond, assez ridicule, que de grandir jusqu'à des proportions aussi monumentales ce bourgeois positif et bouffon.

Telle est cette lettre importante dont j'ai essayé de faire l'analyse, autant que j'ai pu, avec les termes mêmes employés par l'auteur. C'est un document digne d'être étudié par ceux qui veulent connaître la Fronde sous tous ses aspects. Les sentiments et les opinions populaires, l'état des esprits, les principales accusations dirigées contre le cardinal, les réponses qu'y faisaient ses partisans, tout cela s'y trouve reproduit avec autant de vivacité que d'exactitude. La lettre presque tout entière est purement écrite et fortement raisonnée. Au milieu des injures les plus virulentes, mais aussi les plus désintéressées, sous ce langage de matamore qui a toujours l'air de proposer un cartel au moindre mot qu'il prononce, il y a des raisonnements solides, adroitement déduits et vigoureusement exprimés. L'ironie surtout est maniée avec une habileté supérieure. Quand Cyrano consent à oublier un moment ses péchés favoris, les hyperboles, les subtilités et les con-cetti, la polémique de sa plume vaut celle de son épée.

Il s'est même élevé parfois jusqu'à l'éloquence; qu'on en juge par le passage suivant :

« La canaille murmure encore et crie qu'il n'a aucun lieu de retraite si la France l'abandonnoit. Hé! quoy donc, messieurs les aveugles, à cause que pour vous protéger et conserver il s'est fait des ennemis par toute la terre, c'est un homme détestable et abominable, et vous le jugez indigne de pardon! Sa faute, en effet, n'est pas pardonnable d'avoir si fidèlement servy des ingrats; et Dieu, qui le vouloit donner en exemple à ceux qui s'exposent pour le peuple, a permis que, s'estant comporté aussi généreusement que Phocion, Périclès et Socrate, il ait rencontré d'aussi méchans citoyens que ceux qui condamnèrent jadis ces grands hommes. — On le blâme ensuite de ce qu'il a refusé la paix, et ma blanchisseuse m'a juré que l'Espagne l'offroit à des conditions très-utiles et très-honorables pour ce royaume¹, etc... Ils ne laissent pas de décrier ses plus éclatantes vertus, de blâmer son ministère, et luy préférer son prédécesseur. Mais par quelle raison? Je n'en sçay aucune, si ce n'est peut-estre parce que M. le cardinal Mazarin n'envoye personne à la mort sans connoissance de cause, parce qu'il n'a point une cour grasse du sang des peuples, parce qu'il ne fait point trancher la teste à des comtes, à des mareschaux et à des ducs et pairs, parce qu'il n'esloigne pas les princes de la connoissance des affaires, parce qu'il n'est pas d'humeur à se venger, enfin parce que mesme ils le voyent si modéré, qu'ils en prévoient l'impunité

1. Cette forme d'ironie est très-familière à Cyrano. On en a déjà vu plus haut un exemple tiré de la même lettre; j'en pourrais citer d'autres encore.

de leurs attentats. Voilà pourquoi ces factieux ne le jugent pas grand politique. O stupide vulgaire ! un ministre benin te déplait : prends garde de tomber dans le malheur des oyseaux de la Fable, qui, ayant demandé un chef, ne se contentèrent pas du gouvernement de la colombe que Jupiter leur donna, qui les gouvernoit paisiblement, et crièrent tant après un autre, qu'ils obtinrent un aigle, qui les dévora tous. »

Mais continuez, et voici ce que vous trouverez à la suite de ce beau mouvement : « Qu'ajouter, messieurs, après cela ? Rien, sinon que la gloire de ce royaume ne sauroit monter plus haut, puisqu'elle est en Son Éminence. » Voilà Cyrano ; voilà le contraste, qui se reproduit souvent dans ses œuvres, du vigoureux écrivain et de l'auteur de mauvais goût, tombant des hauteurs de l'éloquence dans les bas-fonds d'un calembour.

Je ne m'arrêterai pas longtemps à la troisième partie du recueil, qui porte pour titre : *Lettres amoureuses*. Là, l'auteur, payant son tribut à la galanterie du temps, débite à quelque Iris en l'air des fadeurs entremêlées de pointes sentimentales, et brodées sur un fond de galimatias, près duquel le pathos des grands romans à la mode est le langage le plus clair et le plus simple du monde. Ces lettres sont presque toutes bien monotones et bien froides : c'est de la quintessence de sentiment, exprimée en un jargon ambitieux et raffiné, mais, à vrai dire, peu spirituel, encore moins intéressant et surtout nullement passionné. L'auteur ne voulait que faire du bel esprit sur l'amour, et j'imagine qu'avec ce style du dernier galant il eût été très-bien venu près de mesdemoiselles Cathos et Madelon, et qu'il eût fait les délices des précieuses du Périgord.

Ces métaphores follement recherchées, ces images et ces comparaisons extravagantes appartenaient en réalité au genre burlesque, et Scarron, en plusieurs endroits de ses œuvres, par exemple au début de sa nouvelle des *Hypocrites*, n'a pas eu besoin de les exagérer, pour les assortir à son style ordinaire. Cyrano ne les employait pas sérieusement lui-même, ou du moins il se rendait fort bien compte de leur puérité ridicule. Il avait trop d'esprit pour se laisser prendre à ce style, qu'il a si souvent raillé lui-même ailleurs. Mais il trouvait un double plaisir à l'employer : d'abord de faire une satire et une parodie, puis de s'y donner libre carrière, à couvert de cette intention évidente, et d'y montrer sans péril toutes les ressources de son esprit et de son imagination.

Un passage donnera une idée du ton général de cette prétendue correspondance amoureuse.

« Tandis que j'encourageois ma raison au triomphe, dit-il en racontant à une maîtresse imaginaire la façon dont il a été vaincu par ses charmes, je formois en mon âme des vœux pour sa défaite : moy-mesme contre moy je vous prestois main-forte, et cependant le repentir d'un dessein si téméraire me forçoit d'en pleurer. Je me persuadois que vous tiriez ces larmes de mon cœur pour le rendre plus combustible, ayant osté l'eau d'une maison où vous vouliez mettre le feu¹, et

1. Cyrano n'a eu garde de négliger une si belle pensée ; il y est revenu plusieurs fois. Ainsi, dans sa cinquième lettre, il dit : « En vérité, je soupçonnerois que vous n'épuisiez ces sources d'eau qui sont chez moy (ses yeux) que pour me brusler plus facilement ; et je commence d'en croire quelque chose, depuis que j'ay pris garde que plus mes yeux tirent d'humide de mon cœur, plus il brusle. » Et il pour-

je me confirmois dans cette pensée, lorsqu'il me venoit en mémoire que le cœur est une place au contraire des autres, qu'on ne peut garder si l'on ne la brusle. Vous ne croyez peut-estre pas que je parle sérieusement; si fait, en vérité, et je vous proteste, si je ne vous vois bientôt, que la bile et l'amour me vont rostir d'une si belle sorte, que je laisseray aux vers du cimetière l'espérance d'un maigre déjeusné, » etc.

Pourquoi donc Cyrano ne nous a-t-il pas conservé ses sonnets et ses madrigaux galants¹? Il eût été curieux de comparer ses poésies légères avec sa tragédie d'*Agrippine*. Son biographe raconte qu'il le vit un jour, dans un corps de garde, travailler à une élégie avec non moins d'ardeur et d'attention que s'il eût été dans un cabinet solitaire. J'ai grand'peur qu'il n'ait semé dans cette élégie-là autant d'esprit faux et aussi peu de sentiment que dans ses lettres. Mais, même en admettant qu'il ait été complètement dupe de ces fadeurs quintessenciées, on aurait tort de le rendre responsable d'une faute qui lui était commune, pour ainsi dire,

suit l'image en disant que son corps n'est pas formé de l'argile ordinaire, mais sans doute d'une pierre de chaux, puisque l'humidité des larmes qu'il répand l'aura bientôt consumé. — On lit dans la *Chasteté invincible* (bergerie en prose de J.-B. de Croisilles, 1633) : « J'ay dans le sein un amas de larmes, qui fait que mon cœur oppose toujours son naufrage à son embrasement. » Et jusque dans saint François de Sales : « Parmi les tribulations et regrets d'une vive repentance, Dieu met bien souvent dans le fond de notre cœur le feu sacré de son amour; puis cet amour se convertit en l'eau de plusieurs larmes, lesquelles, par un second changement, se convertissent en un autre plus grand feu d'amour. »

1. Nous n'avons qu'un sonnet de lui, à mademoiselle d'Arpajon, dans le genre raffiné et précieux, et un madrigal louangeur, mais qui n'a rien de galant, — à Dassoucy.

avec tous les écrivains du temps. L'amour ne parlait plus alors, en vers et en prose, qu'un étrange galimatias à travers lequel surnageait à peine quelque parcelle de raison et de bon sens. C'est principalement sur les yeux des belles que s'exerçaient à l'envi l'imagination subtile et la sensibilité prétentieuse des écrivains galants; on les changeait tour à tour en astres, en soleils, en divinités, en aimables larrons, en charmants meurtriers¹. Cyrano ne manque pas de retourner sans cesse à ce thème inépuisable de comparaisons et de concetti ravissants, mais toutefois avec une pointe d'ironie et je ne sais quel sourire à demi voilé.

Il n'est pas jusqu'aux traits les plus éclatants de mauvais goût, jusqu'aux raffinements les plus burlesques de ces lettres, dont on ne puisse trouver souvent les analogues dans les auteurs contemporains, tant ce bagage d'idées factices et de phrases recherchées était alors devenu comme une mine publique où chacun puisait à son tour. Il y aurait là matière à des rapprochements piquants : je n'en choisirai que deux ou trois. « Le moyen de vivre, dit Cyrano dans sa septième lettre amoureuse (et à beaucoup d'autres endroits il reprend la même idée, quelquefois avec plus d'affectation encore), quand on a donné son cœur, qui est la cause de la vie! Rendez-le-moy donc, ou me donnez le vostre en la place du mien. » Voici comme parle Saint-Amant à Sylvie :

Un homme qui n'a point de cœur,
Ne faut-il pas qu'il tremble?

1. Lisez les stances de Saint-Amant sur les yeux de mademoiselle de V.

Je n'en ay point, tu possèdes le mien,
 Me veux-tu pas donner le tien ¹? (Nuit.)

Je vous rendrai votre peinture
 Quand vous m'aurez rendu mon cœur,

dit à sa maîtresse l'un des héros de la *Clélie*. Il paraît qu'on tenait beaucoup alors à cette idée-là et qu'on la trouvait du dernier galant.

Voici encore un madrigal (*Recueil de Sercy*) qui est à la même hauteur :

Depuis assez de temps je possédois un cœur...
 L'auriez-vous pas pris par mégarde ?
 Faites du moins qu'on y regarde :
 Je crois, sans y penser l'avoir laissé chez vous.

Je n'en dirai pas davantage de cette troisième partie ; ce serait lui accorder une importance qu'elle n'a pas. Cyrano a dédié ses lettres, comme tous ses autres

1. Charles d'Orléans avait exprimé la même pensée presque en mêmes termes :

Puisque le cueur de moi avez,
 Le vostre fault que me laissez ;
 Car sans cueur vivre ne pourroie. (Ball. II.)

Ronsard dit la même chose dans une pièce à Marie. Le Virbluneau, sieur d'Ofayel, s'exprime ainsi, fort sérieusement, dans un sonnet :

Alarme, alarme, alarme, et au secours !
 On m'a volé mon cœur dans ma poitrine.

C. le Petit, dans l'*Heure du Berger*, a dit, — en plaisantant :

Belle Phillis, qui de nous deux
 A plus sujet de se poursuivre
 Et de s'écrier : Au voleur !
 Vous, d'avoir perdu votre livre,
 Ou moi, d'avoir perdu mon cœur?...
 Il vous est plus aisé, ma sœur,
 De prier Dieu sans votre livre,
 Que moi de vivre sans mon cœur.

Il y a de singulières pérégrinations d'idées : celle-ci s'est perpétuée

ouvrages, au duc d'Arpajon, auquel il s'était attaché vers 1652, trois ans avant sa mort. Le maréchal de Gassion avait d'abord essayé de l'avoir près de lui; mais notre auteur, qui aimait la liberté, et qui craignait de trouver un maître dans un protecteur, avait résisté à ses avances. Néanmoins, assez longtemps après, la difficulté d'arriver à être connu par soi-même, et le besoin d'un patron puissant, dont le nom pût servir de sauvegarde à ses ouvrages et en rehausser le prix, le déterminèrent à s'attacher au duc.

Il eut donc son protecteur comme les autres, et, comme les autres aussi, il l'exalta outre mesure dans ses préfaces, surtout dans celle d'*Agrippine*, où il le met au-dessus de *Germanicus*, et prétend que les prophètes ont parlé de lui. Il est un peu plus modéré dans la dédicace de ses lettres, et se borne à y déclarer qu'il regarde comme perdu tout le temps de sa vie qu'il a passé ailleurs qu'à son service. Il le supplie aussi de vouloir

jusqu'à nous, car le mauvais goût ne meurt jamais. Je la retrouve, affaiblie il est vrai, dans une romance contemporaine :

A ton regard si tendre,
 Mon cœur s'est laissé prendre,
 Il te faut me le rendre,
 Ou me donner le tien
 En échange du mien.

Voulez-vous encore un exemple? C'est M. A. Dumas qui nous le fournira, avec une autre romance tirée de son *Don Juan de Marana*, qu'on a vue longtemps sur tous les pianos.

En me promenant, ce soir, au rivage,
 Où pendant une heure à vous j'avais rêvé,
 J'ai laissé tomber mon cœur sur la plage,
 Vous veniez après, vous l'avez trouvé...
 Vous avez deux cœurs, et je n'en ai plus.

Tout cela ne rappelle-t-il pas le fameux quatrain de Mascarille, dans les *Précieuses* ?

Le monde en l'on s'ennuie

bien agréer l'offrande de ces premières folies de sa jeunesse, quelle que soit leur peu de valeur, en se souvenant que Dieu, dans l'ancienne loi, voyait surtout d'un œil favorable l'oblation des premiers fruits, quoiqu'ils ne soient point ordinairement les meilleurs.

Cyrano est sévère pour ses lettres en disant qu'il méprise ces productions hâtives, et ne les signe de son nom qu'avec répugnance. C'est là une modestie qui, j'en suis sûr, n'est pas entièrement sincère. En effet, même sans parler des lettres contre les sorciers et les frondeurs, elles ont, au milieu de défauts énormes qui choquent le goût le moins délicat, des qualités dont ce travail a pu donner une idée. Sans doute, elles ne brillent ni par la correction du style ni par la pureté du goût. L'auteur, dont l'ardente et libre imagination ne connut jamais de frein, en connaissait moins alors que jamais. Il s'abandonna à toute l'extravagance du temps, en mousquetaire enivré de verve et de jeunesse; il se jeta la tête en avant et les yeux fermés, avec une intrépidité égale à celle de tous ses actes, à travers les plus grandes hardiesses du style et toutes les témérités de l'imagination. Aussi peut-on dire que jamais auteur n'a été plus *lui* dans ses œuvres que Cyrano de Bergerac dans ses lettres; jamais personne n'a plus complètement révélé sa nature, ses opinions, ses préjugés, ses qualités et ses défauts. Quoiqu'il y parle un langage qui n'a rien, certes, de bien naturel, néanmoins ces pages sont transparentes et laissent voir sans cesse l'homme derrière l'écrivain, parce que le sentiment est presque toujours franc et vrai, même quand l'expression ne l'est pas, et que celle-ci, par sa physionomie originale et *bravache*, ne fait qu'offrir une analogie de plus avec le caractère de l'auteur.

Presque toutes ces dissertations littéraires, didactiques, philosophiques ou historiques, mises sous forme épistolaire, sont, pour ainsi dire, autant de forêts vierges, où les mots s'allient, se mêlent, s'entre-croisent de la façon la plus étrange et la plus inattendue : les adjectifs y sont enflés jusqu'à l'hyperbole, les épithètes les plus simples semblent se dresser tout à coup avec bruit sous vos pieds; les choses les plus ordinaires sont désignées par les termes les plus bizarres et les phrases les plus excentriques. C'est un tissu compliqué, où les pointes et les calembours, les saillies et les rébus, les subtilités et les concetti étincellent, vous éblouissent comme des fusées volantes, dont l'éclat aveugle et empêche d'y voir clair. C'est, en un mot, si l'on veut me passer ce luxe de couleur locale, un véritable carnaval de style, un sabbat d'images et de métaphores, à rendre jaloux maint écrivain moderne qui se croit le créateur du genre pittoresque, le roi du style plastique et de l'enluminure littéraire. L'esprit est ce qui manque le moins dans ces pages; et néanmoins elles offrent souvent des plaisanteries bien fades, bien froides et même bien plates. On a beau être riche, à force de jeter à pleines poignées son argent par les fenêtres, on finit par se trouver à court. Il y a une multitude de perles fausses parmi ces pierreries que Cyrano s'amuse à faire étinceler sous nos yeux. Et puis, l'abus produit bientôt la satiété et le dégoût. Mais à côté de tous ces défauts, que de choses à prendre, que de détails dont on peut tirer profit, quand on a le goût assez ferme et assez sûr pour pouvoir s'aventurer sans péril dans cette étude ! Cyrano a un vocabulaire très-curieusement élaboré. On ne peut nier qu'il ne possède à fond sa langue, qu'il n'en connaisse les moindres ressources et les plus se-

crets détours. Il en est tout à fait maître, et c'est même là ce qui le porte à s'en faire le tyran. Il la manie et la retourne en tous sens, comme un cavalier qui dompte un cheval rebelle et fait plier le fier animal à ses caprices les plus bizarres. Il a, enfin, jusque dans son luxe de mauvais goût, une vivacité pittoresque, une fécondité, une puissance, une vigueur originales qui étonnent le lecteur, même lorsqu'elles le choquent. On conviendra donc, je crois, que ces pages valent la peine d'être lues, comme l'un des monuments les plus curieux et les plus complets d'une époque de la littérature française; comme un tableau, instructif et fidèle dans son exagération même, d'un genre de style alors en grande faveur, et tombé depuis pour toujours dans un entier discrédit.

La plupart des lettres de Cyrano trahissent l'extrême jeunesse de l'auteur. Nous savons, d'ailleurs, par son témoignage, qu'elles sont les prémices de son esprit : il doit les avoir composées à peu près en même temps que sa comédie du *Pédant joué*, les unes quand il était encore au collège, les autres peu de temps après en être sorti, c'est-à-dire de 1638 à 1640, au moment de la grande efflorescence du genre épistolaire, mis à la mode par Antonio Pérez, et cultivé en France par des centaines d'écrivains. Il en est néanmoins qu'il faut évidemment rapporter à des dates postérieures, soit parce qu'elles annoncent plus de maturité, soit parce qu'elles se rattachent à des événements qui se sont accomplis plus tard. Elles ne furent imprimées pour la première fois qu'en 1653, deux ans avant sa mort; mais le recueil n'était pas alors entièrement complet, et dans les réimpressions suivantes on en ajouta quelques-unes, qu'il eût autant valu laisser en manuscrit.

II

HISTOIRES COMIQUES ET PIÈCES DE THÉÂTRE.

Comme le Dante, Cyrano a entrepris aussi un voyage dans l'autre monde ; mais on se doute bien que ce voyage fantastique rappelle de plus près l'aventureuse expédition du seigneur Astolphe que la descente du grand Gibelin aux enfers. Cette œuvre, qui comprend l'*Histoire comique des État et Empire de la Lune*, et l'*Histoire comique des État et Empire du Soleil*, avec son complément l'*Histoire des Oiseaux*, a deux visages, l'un sérieux et l'autre bouffon, comme les statues de Janus. C'est Bergerac qui est à la fois le héros et l'historien de ces étranges romans, semblables à un rêve méthodiquement organisé.

Qui ne connaît le début de la première de ces *Histoires comiques* ?

« La Lune estoit en son plein, le ciel estoit découvert, et neuf heures du soir estoient sonnées, lorsque revenant de Clamart près Paris... les diverses pensées que nous donna cette boule de safran nous défrayèrent sur le chemin, de sorte que les yeux noyés dans ce grand astre, tantôt l'un le prenoit pour une lucarne du ciel, tantôt un autre assuroit que c'estoit la platine où Diane dresse les rabats d'Apollon ; un autre, que ce pouvoit bien estre le soleil lui-même, qui s'estant au soir dépouillé de ses rayons, regardoit par un trou ce qu'on faisoit au monde quand il n'y estoit pas. »

Cette conversation pique vivement la curiosité de Cyrano, et il lui prend envie d'aller faire une descente

sur les lieux pour prononcer en connaissance de cause. Après diverses tentatives infructueuses, le succès finit par couronner sa persévérance, et il parvient, à l'aide d'un mécanisme vraiment ingénieux, à opérer son ascension jusque sur le sol lunaïque.

Je me garderai bien, aujourd'hui que l'industrie humaine en est venue à lutter tour à tour avec la nature et avec Dieu, et se flatte de les vaincre l'un et l'autre, aujourd'hui qu'on cherche surtout avidement les moyens de voler par les airs, de ne point exposer en abrégé les divers essais de Cyrano. On verra que, si l'imagination y est pour beaucoup et le grotesque même pour quelque chose, la science positive et pratique y dispute aussi sa place à la fantaisie.

La première fois, Cyrano se sert de fioles remplies de rosée, qu'il s'attache autour du corps : l'action d'un soleil ardent, les faisant évaporer, l'enlève ainsi dans l'espace, jusqu'à ce qu'il retombe, après avoir cassé quelques-unes de ces bouteilles miraculeuses. Mais comme la terre avait tourné sous ses pieds, il se trouve dans la Nouvelle-France. N'est-ce point là un pressentiment de cet aéronaute moderne qui avait calculé qu'en parvenant à maintenir quelques minutes son vaisseau dans les airs, il pourrait aussitôt descendre à des milliers de lieues à l'ouest de son point de départ ?

Cette invention n'était pas très-forte, et voici qui ne vaut pas encore beaucoup mieux. Ruminant toujours son projet, il avait construit une machine qu'il ne décrit pas ; mais, à sa première tentative, il tombe rudement avec elle du haut de la roche d'où il s'était élancé. Tout froissé de sa chute, il va oindre son corps de moelle de bœuf et se fortifier le cœur d'une bouteille d'essence cordiale, puis revient pour chercher l'instru-

ment qui lui avait si mal réussi. Des soldats, l'ayant découvert, venaient d'y attacher une énorme quantité de fusées volantes, afin de le lancer à travers l'espace; déjà ils commençaient à y mettre le feu, quand il s'élança, furieux, dans l'intérieur, pour éteindre les fusées; mais il était trop tard, et il y eut à peine mis les pieds qu'il se sentit élevé dans la nue. Au bout de quelque temps, lorsque toutes les pièces d'artifice furent consumées, la machine, prenant congé de lui, retomba vers la terre, et il s'aperçut que son ascension continuait du même cours qu'auparavant.

« Comme donc je cherchois des yeux et de la pensée, dit-il, ce qui en pouvoit être la cause, j'aperçus ma chair boursoufflée, et grasse encore de la moelle dont je m'estois enduit pour les meurtrissures de mon trébuchement; je connus qu'estant alors en décours, et la Lune, pendant ce quartier, ayant accoutumé de sucer la moelle des animaux, elle buvoit celle dont je m'estois enduit, avec d'autant plus de force que son globe estoit plus proche de moi, et que l'interposition des nuées n'en affaiblissoit point la vigueur. »

On a droit, sans doute, de trouver cette explication fort étrange; mais patience: Cyrano s'élèvera par degrés à des inventions de plus en plus satisfaisantes. Il commence par des procédés assez bouffons; il arrivera à des théories empreintes, comme par anticipation, du génie des découvertes modernes. Il y a déjà dans ces lignes un indice du penchant scientifique de l'écrivain, une révélation du côté ingénieux, sagace et pénétrant de son imagination hardie. Comme l'Américain Edgar Poë, il allie l'une à l'autre deux qualités qui semblent s'exclure: la précision et la rêverie¹; les fantaisies de

1. Comparer l'*Aventure d'un certain Hans Pfaal*, dans les œuvres

son esprit ont quelque chose des rigoureuses déductions d'un théorème géométrique. Ses prédécesseurs, dans le vague domaine du voyage fantastique, n'y faisaient point tant de façons pour introduire leur héros d'une manière spacieuse au pays des chimères. Lucien supposait un aiglon complaisant qui s'engouffrait dans les voiles d'un vaisseau et l'enlevait sur ses ailes; Arioste installait son paladin sur le dos d'un hippocriche, vrai frère de l'oiseau-roc des *Mille et une Nuits*, et nul ne songeait à les chicaner là-dessus. Mais il faut à cette imagination chercheuse quelque chose de plus logique et de plus rationnel. Cyrano, qui revient aussi souvent qu'il le peut à la philosophie et surtout à la physique, avec une prédilection visible où se trahit l'élève de Gassendi, l'ami de Rohault et le lecteur assidu de Descartes, s'applique toujours à donner une certaine valeur positive et scientifique à ses conceptions les plus extravagantes, qui ne sont souvent autre chose que la vérité présentée sous une forme paradoxale, et poussée jusqu'à une exagération téméraire, en haine des timidités vulgaires et des banalités du lieu commun. Tout en se jouant, il remue des idées et ouvre des vues fécondes.

Après avoir ainsi parcouru plus des trois quarts du chemin qui sépare la terre de la lune, il se sent tout à coup tomber les pieds en haut jusqu'au sol de ce dernier astre. Dès qu'il est arrivé au terme de son voyage, son corps s'épure et se renouvelle, sa jeunesse se rallume et son visage se transforme. Après avoir cheminé quelque temps dans une forêt de jasmins et de myrtes,

de Poë, au voyage dans la lune, de Cyrano. Les analogies sont frappantes; seulement Poë ne songe pas à la satire.

il rencontre un adolescent d'une beauté majestueuse, qui entame avec lui une conversation instructive. Nous allons voir ici presque résolu en quelques lignes ce grand problème de la navigation aérienne, qui semble avoir préoccupé à un si haut point Cyrano. L'adolescent lui parle d'un homme qui s'éleva dans la lune de la manière suivante : « Il remplit deux grands vases qu'il luta hermétiquement, et se les attacha sous les ailes; la fumée aussitôt qui tendoit à s'élever et qui ne pouvoit pénétrer le métal, poussa les vases en haut, et de la sorte (ils) enlevèrent avec eux ce grand homme. » Bien plus, le parachute lui-même est en germe un peu plus loin, dans ce *grand tour de robe* où le vent s'engouffre, de façon à soutenir doucement le voyageur jusqu'à ce qu'il ait mis pied à terre. Montgolfier avait-il lu ces phrases, grosses d'un si merveilleux secret? Je n'irai pas jusqu'à y voir l'invention des aréostats : Cyrano me semble même avoir laissé tomber de sa plume ces lignes un peu vagues, sans trop en soupçonner la portée; mais il n'en est pas moins vrai qu'il doit être compté parmi les précurseurs de cet art, qui deviendra une science.

Quant à l'adolescent lui-même, il s'est avisé d'un autre moyen, qui a également son côté spécieux, mais que je n'oserai conseiller à personne. Il s'est *hissé* jusqu'à la Lune, à l'aide d'une boule d'aimant réduit à sa plus pure quintessence, et d'une machine de fer, fort légère, dans laquelle il s'enferma. Il jetait la boule en l'air de toute sa force, et la machine, plus massive au milieu qu'aux extrémités, courait s'y joindre dans un parfait équilibre. Ce fut ainsi qu'il alla jusqu'au bout de son aventureuse odyssée.

Voilà déjà, si je compte bien, quatre façons différentes de voyager dans les airs : Cyrano ne s'en contentera

point, et nous en trouverons d'autres encore, non moins ingénieuses, dans la même histoire et dans la suivante.

Il est temps d'entrer maintenant avec le voyageur dans la ville des Séléniens, gens longs de douze coudées et qui marchent à quatre pieds. Ce pays est une espèce de monde renversé, où tous les usages sont la contre-partie des nôtres ; et pour appuyer les coutumes des Séléniens, même les plus bizarres et, à ce qu'il semble, les plus incompréhensibles, les explications burlesques ou satiriques, raisonnables ou simplement pittoresques, ne font jamais défaut à l'auteur.

Les savants du lieu, réunis en concile, décident que cet être inconnu est une bête rare, et on le confie à un bateleur qui l'exerce à exécuter, comme un singe savant, des grimaces et des culbutes. Il s'en acquitte si bien, que les spectateurs, charmés, trouvent qu'il a *presque autant d'esprit que les bêtes de leur pays.*

Je ne puis suivre l'intrigue du roman, qui, du reste, ne se compose guère que de scènes détachées, se succédant les unes aux autres sans lien nécessaire. Il serait même fort difficile d'en présenter une analyse complète, à cause de la grande diversité des matières dont il traite, de la brusquerie des transitions, des obscurités et des lacunes qu'on rencontre à chaque instant dans ces pages inachevées. L'intérêt est tout entier dans les entretiens et les discussions. Qu'on me permette donc de ne m'occuper qu'à recueillir, en un résumé nécessairement un peu aride, les principales idées et les aperçus les plus originaux de l'ouvrage.

Voici, par exemple, une manière de se rajeunir, meilleure, à coup sûr, que le procédé des filles de Pélias : vous êtes vieux et cassé ; il ne s'agit que de trouver le cadavre d'un jeune homme, d'appliquer votre

bouche contre la sienne, et d'envoyer votre âme par un souffle dans ce nouveau corps, qui sur l'heure vous appartient.

Voulez-vous savoir aussi la façon dont la guerre se fait dans la Lune? Elle vaut la peine d'être méditée, je crois. D'abord, des arbitres, élus par les deux camps ennemis, établissent entre eux la balance aussi égale que possible, donnant à chaque armée le même nombre de soldats, opposant les braves aux braves, les géants aux géants, les estropiés aux estropiés, sans qu'il soit permis à personne de s'attaquer, dans la lutte, à un autre qu'à l'adversaire désigné d'avance. Si les pertes sont les mêmes, on tire le vainqueur à la courte paille. Il y a aussi des armées de savants et d'esprités, comme dit Cyrano, et les triomphes qu'un État remporte, dans ces combats d'une nature supérieure, lui comptent pour trois victoires à force ouverte. « Pourquoi vos princes, ajoute l'indigène qui lui donne ces intéressants détails, ne choisissent-ils pas des arbitres non suspects, pour s'accorder dans les cas de guerre? » Je cite cette réflexion, pour montrer qu'à la liste des inventions de Bergerac il faut encore ajouter celle du congrès de la paix.

Il y a deux idiomes usités dans la Lune, l'un parmi les grands, l'autre parmi le peuple. Le premier n'est qu'une suite de tons inarticulés qu'on exécute soit avec la voix, soit sur un instrument de musique, « de sorte que quelquefois ils se rencontreront jusqu'à quinze ou vingt de compagnie, qui agiteront un point de théologie ou les difficultés d'un procès par un concert, le plus harmonieux dont on puisse chatouiller l'oreille. » Le second consiste dans le trémoussement des membres, gradué de manière à exprimer, tantôt un mot seule-

ment, tantôt une période entière, ou même tout un discours. Quant aux livres, on ne les lit pas avec les yeux, mais avec les oreilles. Ils sont faits de métal, remplis de ressorts et de rouages imperceptibles, et ne renferment ni feuillets, ni caractères : on bande la machine et l'on met l'aiguille sur le chapitre dont on veut écouter la lecture ; il sort alors, des rouages mis en mouvement, une voix comme de la bouche d'un homme.

Que les architectes méditent sur ces villes mobiles de la Lune, dont les palais sont bâtis en un bois fort léger reposant sur quatre roues, de sorte qu'ils peuvent se déplacer sans peine à l'aide de voiles qu'on déploie au-devant de ces vaisseaux terrestres, et qu'on enfle avec de gros soufflets. Qu'ils songent également à ces villes sédentaires dont, par le moyen d'un mécanisme commode, on fait, au besoin, rentrer les maisons sous le sol, pour éviter les intempéries des saisons mauvaises, jusqu'à ce qu'on les en tire au printemps. Ce procédé, imité des escargots, me semble particulièrement digne d'attention, et je m'étonne que, parmi les fondateurs de Salentes, de phalanstères et de cités modèles, pas un n'ait jamais songé à le réaliser. Ne pourrait-on aussi employer ce mode économique d'éclairage qui consiste à enfermer dans une lampe en cristal une trentaine de gros vers luisants, ou à emprisonner, dans des boules transparentes, des rayons de soleil purgés de leur chaleur, et dont on a fixé la lumière ?

On vit de fumée dans la Lune. Les préparatifs d'un gala consistent à amasser dans de grands vaisseaux l'exhalaison qui sort des viandes quand on les cuit ; puis, dès qu'on en a réuni de plusieurs sortes et de différents goûts, pour tous les genres d'appétits, on débouche successivement chaque vaisseau, jusqu'à ce que

les conviés, qu'on a pris soin de déshabiller auparavant, afin de les rendre plus pénétrables de toutes parts à cette fumée savoureuse, se trouvent suffisamment repus. Cyrano ne manque point d'appuyer ce mode de nutrition de raisonnements fort logiques, mais il trouve le festin un peu léger, faute d'habitude; aussi son amphitryon, condescendant à la grossièreté de ses organes, lui sert-il quelques alouettes dont un chasseur vient de tuer vingt ou trente d'un seul coup de fusil, qui les a en même temps plumées, rôties et assaisonnées.

Ce qui tient aux repas est jusqu'au bout traité de main de maître. Je me garderai bien d'oublier le *Physionome des Séléniens*, espèce de médecin-cuisinier, qui règle les mets et diversifie le dîner de chacun, d'après l'inspection de sa figure, la symétrie de ses membres, le coloris de sa chair, la délicatesse de sa peau, le son de sa voix, la couleur et la force de son poil. On paye avec des quatrains ou des tragédies, des madrigaux ou des épopées, des odes ou des épîtres dédicatoires. Les vers, voilà les billets de banque du pays; il y a une valeur tarifée pour chaque pièce, suivant son mérite, et la dépense de Cyrano et de son guide pour le régal dont j'ai donné le menu se monte à un sixain. « Ainsi, quand quelqu'un meurt de faim, ce n'est jamais qu'un buffle, et les personnes d'esprit font toujours grande chère. »

Tout cela est admirable. Pourquoi le pauvre Colletet n'allait-il pas là-haut? Il y eût largement vécu de cuisine en cuisine, sans compter la satisfaction de digérer tranquillement sur un lit de fleurs d'oranger, et de s'endormir sous les caresses magnétiques d'une troupe de jeunes garçons, employant tout leur art à lui chatouiller délicatement la plante des pieds. La Lune est

le pays de cocagne et la vraie patrie des poètes : je m'en doutais déjà.

Cyrano, à force de vivre parmi les Séléniens, parvient bientôt à apprendre leur langue, au moins dans ses éléments essentiels, au grand ébahissement des badauds. Dès lors on change d'opinion sur son compte; on le prend pour un homme sauvage « qui, par un défaut de la semence de ses pères, n'avoit pas eu les jambes de devant assez fortes pour s'appuyer dessus. » Heureusement, les savants du pays sont là pour réfuter cette *impiété épouvantable*. Oser croire qu'une bête, un monstre, soit de la même espèce qu'eux! Et les voilà démontrant catégoriquement l'immense infériorité de ce petit être, qui ne possède que deux pieds, et qui, au lieu d'avoir la tête penchée vers la terre, avec la sécurité et l'abandon du Sélékien, l'a sans cesse tournée vers le ciel, comme pour l'implorer au secours de sa détresse par cette posture suppliante. Bref, on conclut que c'est évidemment un perroquet sans plumes. Mais, une fois en pleine possession du langage de la contrée, il se met à débiter de si gentilles sornettes, que le conseil se voit contraint de publier un arrêt par lequel on défend de croire qu'il ait de l'intelligence, avec commandement exprès à toutes personnes d'être persuadées, quoi qu'il pût dire de spirituel, qu'il n'agissait que par instinct. Boileau ne se souvenait-il point de ce passage, quand il publia son *Arrêt burlesque* contre cette inconnue qu'on nomme la Raison, avec défense au sang de circuler à l'avenir?

Cependant la ville se partage en deux factions sur son compte, si bien qu'on est obligé, pour pacifier les esprits, d'avoir recours à une assemblée des états. On l'interroge sur la philosophie, et il se fait battre hon-

teusement, en répétant ce que son régent lui a appris; il se réfugie dans les principes d'Aristote, et ne peut comprendre que les Séléniens, au lieu de tenir pour raison suffisante le *Magister dixit*, concluent, à l'entendre argumenter, qu'il n'est qu'une espèce d'auto-truche, et le fassent reporter dans sa cage. Il n'est pas plus heureux en physique qu'en philosophie, et les rires se changent en indignation quand il a l'impudence de soutenir que la Lune d'où il sort est un monde, dont ce monde-ci n'est qu'une lune : les savants fanatiques du pays adressent leur plainte au roi, et Cyrano est fort heureux de s'en trouver quitte pour être traîné, recouvert, par ignominie, d'habits magnifiques, sur un char attelé de quatre princes, et pour se rétracter à tous les carrefours de la ville.

Ainsi va le hardi voyageur, de dissertations physiques en dissertations métaphysiques, de causeries bouffonnes en causeries sérieuses, et prenant prétexte de tout ce qu'il écrit pour accabler d'épigrammes le pédantisme, les démonstrations officielles de la science, la ténacité des opinions reçues, et la haine de toute nouveauté. Néanmoins la nostalgie le tourmente de plus en plus; le conseil de la Lune finit par consentir à son départ, à condition qu'il racontera sur la terre ce qu'il a vu dans ce pays, et le démon de Socrate le descend entre ses bras, en fendant l'air comme un tourbillon.

On a pu le voir d'après cette rapide analyse, il n'y a pas d'*art*, à proprement parler, dans l'*Histoire comique de la Lune*, au moins pour ce qui est du plan et du nœud de l'ouvrage. Il marche un peu à l'aventure et finit au hasard, en coupant court, sans même songer à remplir quelques-unes des promesses jetées en avant dans le cours de l'intrigue. Le roman n'est qu'un cadre destiné

à recevoir les idées un peu confuses qui bouillonnaient dans le cerveau de cet aventurier littéraire; les Séléniens semblaient des personnages faits à souhait pour qu'il pût leur prêter sans péril, grâce au bouclier de la fiction et de la fantaisie, ses théories et ses aperçus téméraires. Les questions les plus ardues, les plus hautes, les plus graves, celles du fini et de l'infini, de l'origine de la matière, de la spiritualité de l'âme, de la nature du mouvement, de l'intelligence des bêtes, etc., sont posées et débattues dans ce roman, qu'on est habitué à regarder comme une œuvre frivole. Descartes, que Cyrano avait sérieusement étudié, lui sert presque toujours de guide; cependant il n'a pas craint de s'en séparer avec éclat sur plusieurs points fondamentaux, par exemple, sur la rotation de la terre, qu'il proclame hautement, quoique le maître, dans sa *Théorie du monde*, n'eût pas osé professer ce système, qui passait encore pour contraire aux doctrines religieuses, et eût préféré à l'opinion de Copernic le terme moyen de Tycho-Brahé. Il s'en sépare encore sur le système des tourbillons, sur celui des animaux-machines, etc., et par là il n'a pas fait moins d'honneur à la justesse qu'à l'indépendance de son esprit. Ceux donc qui se sont autorisés de son *Histoire comique de la Lune*, pour croire à sa prétendue folie, ont commis une absurdité manifeste.

Qu'il me soit permis de donner aussi une très-rapide analyse de l'*Histoire comique des États et Empire du Soleil*. J'aurais voulu l'étudier en détail, tant à cause de son importance et de son intérêt que parce qu'elle est restée, je ne sais pourquoi, moins connue que la précédente. Mais il faut savoir se borner.

Je laisse de côté les pittoresques récits du début, où

Cyrano (qui se déguise sous l'anagramme de Dyrcona), regardé comme sorcier et magicien, après avoir écrit l'histoire de son premier voyage, raconte comment il est exorcisé, appréhendé au corps, et jeté dans un cachot hideux. Il y a là quelques pages d'une verve triviale et colorée, d'une énergie familière et singulièrement saisissante. Heureusement le génie inventif du prisonnier ne l'a point quitté : il fabrique un instrument d'une description compliquée, et il s'y est à peine enfermé pendant une heure, sur la terrasse de sa prison, quand il se sent enlevé, avec une rapidité extraordinaire, par l'action du vent qui s'engouffre dans la machine, à mesure que les rayons ardents du soleil, concentrés par des verres concaves, y font le vide. Il monte ainsi dans les airs. Plus il approche du soleil, plus ses forces redoublent ; ni la faim ni le sommeil n'ont d'action sur lui, ce qu'il explique en disant que cet astre, par le voisinage de sa pure et continuelle irradiation, lui faisait plus recouvrer de chaleur radicale qu'il n'en perdait, et que, par conséquent, il ne pouvait être soumis davantage à ces instincts par lesquels la nature pousse les êtres à réparer ce qui s'évapore de leur substance. Mais on voudra bien me dispenser d'entrer dans toutes les explications scientifiques de Cyrano ; à mesure qu'il rencontre sur sa route la Lune et les planètes, à mesure que chaque pays se déroule sous ses yeux, il entasse avec intempérance des raisonnements géographiques et astronomiques, où je ne suis pas bien sûr qu'il se soit toujours parfaitement compris lui-même.

Au bout d'environ quatre mois, il arrive dans une des terres qui voltigent autour du soleil, et y rencontre un petit homme tout nu, qui lui parle une langue dont

il n'a jamais entendu le premier mot, mais qu'il comprend parfaitement, parce que c'est la langue conforme à la nature, la langue matrice, comme il l'appelle, — celle sans doute que parlait Adam. Que ne nous a-t-il donné la théorie de cette langue universelle pour l'établissement de laquelle Leibnitz devait rencontrer plus tard tant de difficultés! Le petit homme lui révèle quelques-uns des arcanes de la nature, et lui apprend, entre autres choses, comment en ce pays les hommes naissent des mottes de terre échauffées par le soleil, et se développent avec une énergie de croissance prodigieuse.

Bientôt Dyrcona reprend son voyage, et les mêmes effets se font sentir à lui avec plus de force encore. Une joie pleine de sérénité coule dans son sang et passe jusqu'à son âme. Tout à coup je ne sais quoi de lourd s'envole de toutes les parties de son corps; un tourbillon de fumée épaisse et presque palpable obscurcit son verre, et sa boîte, devenue diaphane aussi bien que sa chair, disparaît à ses regards : c'est l'influence de la pure lumière dans sa source qui vient de le *décrasser de son opacité*. Vingt-deux mois après son départ, il aborde aux grandes plaines du jour, dont le sol est semblable à de la neige embrasée. Les habitants qu'il y rencontre, à l'inverse des Séléniens, sont des nains microscopiques qui naissent du fruit des arbres, et savent, au besoin, se réunir et se fondre en un seul corps, au moyen d'une danse furieuse qui les mêle, les rapproche et les fait rentrer les uns dans les autres, comme les serpents que Dante a chantés dans son *Enfer*. Cyrano, qui ne doute de rien, explique cette métamorphose par la force de l'imagination et de la volonté, très-vive en un climat si chaud, et qui doit

avoir un empire presque sans bornes sur des corps si légers et si subtils.

A partir de ce moment, la folle du logis rompt ses derniers liens, et l'auteur ne la tient plus en laisse. A force de cheminer, il parvient dans la contrée du Soleil, où est établie la république des oiseaux. Ici la satire apparaît et se fait de plus en plus mordante. Cette *Histoire des oiseaux* est presque d'un bout à l'autre une allégorie bouffonne, sous laquelle l'épigramme et l'allusion percent à chaque instant. A côté d'une page où se retrouve un écho des charmantes fantaisies d'Aristophane, dans cette pièce aérienne dont Cyrano semble s'être ressouvenu, en voici d'autres qui semblent faites pour le crayon de Grandville, et que n'eût pas désavouées ce dessinateur philosophe et poète, qui voyait dans le monde des bêtes le miroir fidèle et railleur du monde des hommes.

Cyrano, dans sa République, a donné à chaque classe d'oiseaux des fonctions en rapport avec son caractère ou sa physionomie. Il rencontre d'abord un phénix qui lui parle en chantant, comme le rossignol des bosquets d'Armide. Bientôt après des aigles fondent sur lui, et le transportent dans un cachot; mais une brave pie, qui s'est prise de compassion pour son air d'innocence, vient le consoler; elle lui raconte qu'elle a voulu désarmer la colère des oiseaux en leur représentant qu'après tout il était un animal raisonnable, et qu'ils ont trouvé cette assertion bien ridicule et bien impertinente. Comment pourrait-il avoir de la raison, lui qui n'est pas fait comme eux? Il n'y a rien à répondre à cela.

Enfin, il comparait par-devant le tribunal du lieu, et le président lui fait les questions d'usage. Suivant

les conseils de sa bonne amie la pie, il se garde bien d'avouer qu'il est homme, et concentre tous les efforts de sa dialectique à prouver qu'il est singe. On charge des syndics de vérifier son affirmation. Ceux-ci ne s'occupent devant lui qu'à exécuter des culbutes, à faire des processions avec des coques de noix sur la tête, etc.; après quoi le malheureux est confondu de les entendre déclarer au tribunal qu'il ne peut être singe, car un singe n'eût pas manqué de les contrefaire aussitôt. Heureusement on leva l'audience parce que le ciel se couvrait : dans le Soleil on ne vide un procès criminel que lorsque l'horizon est serein, de peur que la mauvaise température n'influe sur la décision des juges. Il reste en prison cinq ou six jours, pendant qu'on instruit la cause d'un chardonneret, accusé du crime énorme de n'avoir pas encore su, depuis six ans, se gagner un ami. En cet endroit, Cyrano, qui est coutumier du fait, a dérobé d'avance un article du projet de constitution de Saint-Just; toutefois il en diffère dans la punition qu'il inflige au coupable : on condamne celui-ci à être roi, mais roi d'une espèce différente de la sienne, afin qu'il ait toutes les fatigues et les amertumes du pouvoir sans en goûter les douceurs.

Durant cet intervalle, la pie continue à l'instruire des usages et du gouvernement. Au lieu de choisir les plus forts pour souverains, les oiseaux choisissent les plus faibles et les plus doux, et ils les changent tous les six mois. Chacun est reçu à se plaindre du monarque, et s'il se trouve seulement trois oiseaux mécontents de son administration, il est dépossédé du trône. Voilà de la haute politique; il y a là un mélange de la royauté égyptienne, de la débonnaire monarchie des Incas et de l'empire éphémère des ar-

chontes grecs ou des consuls romains, sous la république.

Cependant Dyrcona est cité de nouveau devant le terrible aréopage. La perdrix Guillemette, arrivée récemment de la terre avec une décharge de plomb dans la gorge, prononce contre *cet animal accusé d'être homme* un plaidoyer superbe, en deux points. Dans le premier, elle démontre victorieusement qu'il est homme, et ce, par huit raisons principales, qui sont de rudes épigrammes contre notre espèce. Après quoi elle n'a pas de peine à prouver qu'étant homme, il mérite la mort pour tous ses forfaits et ses attentats, surtout contre la gent des oiseaux. Elle déclame ce réquisitoire avec tant d'éloquence, qu'un étourneau, grand jurisconsulte, renonce à la défense de l'accusé dont il s'était d'abord chargé par pitié. Les conclusions de la féroce perdrix tendent à ce qu'on le fasse périr de la mort triste. Pour ce supplice, on choisit les oiseaux qui ont la voix la plus mélancolique et la plus funèbre; ils entourent le coupable, posté sur un cyprès, « et lui remplissent l'âme, par l'oreille, de chansons si lugubres et si tragiques, que, l'amertume de son chagrin désordonnant l'économie de ses organes et lui prenant le cœur, il se consume à vue d'œil, et meurt suffoqué de tristesse. » Mais, afin de l'humilier, on le condamne à être mangé par les mouches. La sentence prononcée, une grande autruche noire enlève honteusement Dyrcona sur son dos; les archers l'escortent, suivis d'une procession de corbeaux qui croassent un chant lamentable, auquel répond de loin la voix des chouettes. Pendant la marche, deux oiseaux de paradis l'exhortent à ne pas craindre la mort, lui prouvant que ce n'est pas un mal, mais un bien fort souhaitable, surtout pour un

misérable animal comme lui. Cette exhortation funèbre, où il entre fort peu d'onction religieuse, est empreinte d'un matérialisme terrible, qui doit retomber toutefois sur les oiseaux de paradis et non sur Cyrano, quoiqu'on puisse reprocher à ce dernier un trop grand nombre de semblables audaces. C'est une parodie des raisonnements quintessenciés de l'école; mais je suis bien sûr que notre auteur n'a pas été fâché de pouvoir, sous ce couvert, étaler à son aise sa propre subtilité et l'admirable toute-puissance de sa sophistique.

Arrivés au lieu du supplice, quatre hérons l'entortillent avec leurs longs cous, les uns par les bras, les autres par les jambes, de façon qu'il ne puisse bouger. Pour le faire dévorer méthodiquement, on assigne ses yeux aux abeilles, ses oreilles aux bourdons, ses épaules aux puces, etc. Le bataillon des mouches s'avance en rangs si compacts, que la lumière en est interceptée. L'exécution allait commencer, quand, grâce à un perroquet qui avait autrefois appartenu à sa cousine, il se fait une révolution en sa faveur. On le délie, et une autruche blanche l'emporte jusque sur la lisière d'une forêt, où elle le dépose.

Je laisse au lecteur curieux le plaisir de rechercher dans le livre même toutes les merveilles dont Dyrcona est témoin dans cette forêt enchantée : les conversations des arbres entre eux, les preuves catégoriques qu'ils lui donnent de leur intelligence et de leur sensibilité, la description de la bête à feu et de la bête à glace qui se livrent un combat acharné, prestigieuse fantasmagorie où vogue à pleines voiles l'exubérante imagination de ce songeur, doublé d'un philosophe et d'un mathématicien. A mesure qu'elle approche du terme, il semble que la fantaisie de l'auteur devienne

de plus en plus rétive à tout joug. Elle voyage, comme les habitants du Soleil, dans des chars aériens emportés par le vol impétueux des condors ; elle s'égaré aux bords du lac du Sommeil, parmi ces trois larges fleuves, dont le plus grand se nomme la Mémoire, le plus creux l'Imagination, et le plus petit, — qui n'a pas l'air, et pour cause, d'être dans les bonnes grâces de Cyrano, — le Jugement.

Les habitants du lieu vivent de sept à huit mille ans : l'être n'est dissous qu'au moment où la nature s'aperçoit qu'il faudrait plus de temps pour réparer ses ruines que pour en créer un nouveau. A sa mort, ou plutôt à son extinction, les petits corps ignés qui formaient sa substance entrent dans la matière même du soleil, car cet astre n'est que le composé subtil de toutes les âmes rectifiées, la quintessence et l'élixir de toutes les intelligences, qui, à leur séparation des organes, s'élèvent vers lui, pour s'y réunir, comme on voit la flamme d'une chandelle y voler en pointe, malgré le lien qui la retient par les pieds. Mais il arrive parfois que les philosophes meurent avant le temps, pour avoir trop exercé leur esprit, et que leur cerveau, s'enflant par l'excessive accumulation des idées, éclate tout à coup avec bruit. Ces philosophes ont une manière originale de converser entre eux : ils peuvent se rendre diaphanes par une vigoureuse contention de la volonté, et, quand ils se sont purgés, par cet énergique élan, de la sombre vapeur qui tenait leurs conceptions à couvert, on voit leurs pensées et leurs sentiments apparaître sans voile à travers l'enveloppe de leur corps. De même, ils savent deviner les plus secrètes réflexions d'un interlocuteur, en copiant exactement sa posture, ses gestes et ses mouvements, pour produire en eux les

mêmes idées par les mêmes dispositions de la matière, car il est impossible que deux instruments égaux touchés également ne rendent pas une harmonie égale.

Voilà bien l'élève de Gassendi, l'admirateur de Démocrite et d'Épicure, le zélé sectateur de la philosophie atomistique, poussant jusqu'à leurs extrêmes conséquences, avec sa fougue irréfléchie, les principes de ses maîtres ! Mais j'imagine qu'un sourire railleur dut plus d'une fois égayer sa moustache quand il écrivait de sa plume la plus grave ces bizarres paradoxes, bien faits pour effrayer les pédants et déconcerter les bourgeois, deux classes qu'il avait en égale horreur. Dussé-je passer moi-même pour un bourgeois et un pédant, j'en veux à ces audaces malsaines de la pensée et de l'expression, qui me gâtent quelquefois les plus spirituelles pages de Cyrano.

L'*Histoire comique du Soleil* finit plus brusquement encore que celle de la Lune : par une fatalité que partagèrent plusieurs romans comiques et satiriques du siècle, il paraît certain qu'elle n'a point été achevée, puisqu'elle se termine au milieu d'une conversation avec Descartes, avant que l'auteur ait songé à redescendre sur la terre, avant même qu'il ait pu réunir dans le faisceau final les fils épars de son intrigue. Il se réservait probablement de faire entrer de nouveaux développements dans ce cadre toujours ouvert et toujours disposé à les recevoir. Peut-être cet ouvrage avait-il son complément dans l'*Histoire de l'Étincelle*, qui était, à ce qu'il paraît, le plus curieux et le meilleur des livres de Cyrano, mais qu'un voleur déroba à la postérité. Il y a plus de bizarreries obscures et quelquefois incohérentes, plus de rêveries incroyables dans le voyage au

Soleil que dans le voyage à la Lune; mais l'auteur y soulève aussi de plus nombreuses et même de plus grandes questions. Ce n'est plus seulement à la philosophie, à l'astronomie, à la physique, au langage, aux mœurs et usages de la vie privée qu'il touche, dans cette espèce d'encyclopédie romanesque, tour de Babel où malheureusement la confusion ne manque pas; c'est aussi à l'histoire naturelle, à la religion, aux lois, à la constitution civile, au système de gouvernement, et à bien d'autres choses encore. Son audacieuse utopie va de la base au sommet; il prend pour guide Campanella et Descartes; mais, disciple imprudent de maîtres plus respectueux que lui, il se lance en enfant terrible à travers les plus redoutables problèmes, et les enlève à la pointe de l'épée. Je serai content si, dans cette incolore et incomplète esquisse, j'ai réussi à dégager nettement la physionomie du fougueux écrivain, dont la plume, malgré ses négligences et ses incorrections, est un pinceau chargé de couleurs éclatantes, du spirituel satirique, de l'aventureux philosophe, du moraliste et du réformateur plus hardi que sage, mais pourtant quelquefois heureux.

Les *Histoires comiques* de Cyrano sont un des premiers et des plus célèbres types, en France, du voyage fantastique et de l'allégorie satirique, tels à peu près que devait les réaliser Voltaire dans son *Micromégas*. Il serait curieux peut-être de rechercher quelles sont les principales fictions analogues qui ont précédé la sienne, et dont quelques-unes ont pu, plus ou moins directement, l'inspirer. Je citerai d'abord le roman grec d'Antoine Diogènes : *Des choses incroyables que l'on voit au delà de Thulé*, dont il ne reste qu'une analyse dans la Bibliothèque de Photius. Le héros, l'Arcadien Dinias,

rencontre la Lune de plain-pied à l'extrémité des régions septentrionales, et il y entreprend un voyage. La Grèce eut ensuite un très-grand nombre de récits merveilleux de ce genre, et l'*Histoire véritable* de Lucien, qui nous introduit également dans la Lune, et que Cyrano avait certainement lue, semble à certaines pages en être la parodie.

L'Arioste fait, comme on sait, voyager Astolphe dans le même astre. La *Nouvelle Atlantis* de Bacon, l'*Utopie* de Th. Morus, et une foule d'autres ouvrages qu'on peut voir dans le *Recueil des voyages extraordinaires*, racontent des expéditions fantastiques et décrivent des pays inconnus; au dix-septième siècle surtout, c'était là une des formes préférées du roman philosophique et satirique. Joignons-y deux livres anglais contemporains de Cyrano, d'abord le *Monde dans la Lune*, de Wilkins (1638), et l'*Homme dans la Lune*, ingénieuse production de Godwin¹, à la même date, traduite en français dix ans plus tard par Baudoin. Cyrano était un des rares écrivains d'alors qui connussent la langue et la littérature anglaise: sa tragédie d'*Agrippine* semblerait indiquer qu'il avait lu Shakespeare, et l'on y trouve çà et là comme des ressouvenirs de *Cymbeline* et surtout d'*Hamlet*. Peut-être aussi les *Nouvelles des régions de la Lune*, supplément à la satire *Ménippée*, écrites évidemment sur le modèle de la *Navigation des compagnons de la dive bouteille*, dans Rabelais, ont-elles pu lui suggérer quelque idée de ses *Histoires comiques*,

1. Le héros de ce livre est un Espagnol, Dominique Gonzalès. De là vient que, par une confusion entre le héros et l'auteur, confusion à laquelle prête le titre, on a souvent attribué au livre lui-même une origine espagnole.

quoique les traits de ressemblance soient excessivement minimes. Je croirais plutôt que là encore, comme dans ses lettres, c'est surtout de Quevedo que s'est inspiré notre auteur, en particulier de sa sixième vision, qui est une espèce de roman comique et satirique, sous forme de voyage imaginaire.

Pour justifier la conception de son ami, Le Bret cite, dans sa Préface, tous les hommes célèbres qui ont cru, avant lui, la Lune habitée ou du moins habitable : Héraclite, Xénophane, Anaxagore, le père Mersenne, Gilbert, Helvétius, Gassendi, auxquels nous pourrions ajouter bien d'autres noms, si nous croyions nécessaire, comme lui, de plaider pour la fantaisie de Cyrano en démontrant qu'elle est appuyée sur la réalité. Sorel, entre autres, nous apprend (*Bibliot. fr.*, p. 191) qu'on avait fait des cartes de la lune, et, dans son *Francion*, il prête au pédant Hortensius le projet d'écrire une histoire des choses qui se sont passées dans cet astre, qu'il regarde comme une terre habitée.

De tous les ouvrages que je viens d'énumérer, c'est encore, peut-être, les *Histoires comiques* de Cyrano qui sont restées les plus célèbres et qui ont été les plus exploitées. Il ne faut pas croire que Fontenelle dans ses *Mondes*, Voltaire dans *Micromégas*, Swift dans les *Voyages de Gulliver*, aient été les seuls à s'en souvenir; bien d'autres, célèbres ou obscurs, paraissent avoir plus ou moins puisé leur inspiration à la même source, depuis l'abbé Bordelon et le cousin Jacques, jusqu'à Dulaure, en un de ses ouvrages les moins connus; depuis l'*Arlequin dans la Lune*, du Théâtre italien, et l'*Homme volant*, de Rétif de la Bretonne, jusqu'à l'*Histoire curieuse et amusante d'un nouveau voyage à la Lune*, fait par un

aéromane (Momoro, 1784) ¹. Il serait facile d'y joindre beaucoup d'autres imitations plus ou moins enfantines, et tels petits auteurs de petits articles ou de petits romans, qui ne se sont pas fait faute de piller notre auteur sans en dire mot. Mais il est temps d'arrêter cette excursion, qui pourrait nous entraîner loin, et de reprendre la suite de notre examen.

Cyrano a laissé une tragédie d'*Agrippine*, qui, avec beaucoup de mauvais goût, de l'emphase, des pointes, peu d'habileté dans les développements, a de la force, une certaine grandeur, des tirades superbes et quelques vers vraiment cornéliens. Elle ne brille point par la nouveauté de l'intrigue, par la hardiesse du plan, par l'originalité des moyens mis en jeu. On y retrouve les confidents ordinaires, et le poète s'est humblement soumis aux deux unités. Les ressorts qu'il emploie trahissent son inexpérience; ils sentent à la fois la comédie et le mélodrame : la comédie par la multitude de feintes et de ruses, le mélodrame par l'entassement de trahisons et de perversités étalées d'un bout à l'autre de la pièce. Tout l'art et tout l'effort de l'auteur se sont portés sur le style : là aussi est pour nous l'intérêt de cette œuvre puissante, au vers savant, coloré, nerveux, tout éclatant de métaphores énergiques et de sonores antithèses, et à laquelle il ne manque de ce côté que la règle et la mesure. Il faut lire la *mort d'Agrippine* si l'on veut savoir de quelle force et de quelle élévation

1. Dans ces dernières années encore, l'auteur anglais de *Helionde*, or *Adventures in the Sun*, et l'auteur français de *Star*, ont montré qu'on lit toujours Cyrano.

était capable le talent de *Cyrano*, au milieu de ses incorrections, de ses trivialités, et parfois de son galimatias prétentieux. La tragédie se clôt par un trait voisin du sublime, que Voltaire semble avoir imité, en l'affaiblissant, au dénouement de son *Brutus*. Le poète manie aussi avec beaucoup d'habileté l'arme de l'ironie, qui lui fournit de très-beaux effets, et si toute la pièce était à la hauteur d'un assez grand nombre de scènes, si elle avait autant d'art et de goût qu'elle a souvent d'énergie et d'inspiration, on pourrait la placer sans crainte dans les premiers rangs de notre tragédie.

Quant au *Pédant joué*, cette œuvre, malheureusement fort licencieuse, comme la plupart de celles qui précédèrent l'époque de Molière, est pleine de verve comique, et les passages heureux y abondent. Elle est d'autant plus remarquable qu'elle fut composée par un écolier, douze ou quatorze ans avant l'apparition du *Menteur*, et qu'il y avait à peine jusqu'alors un petit nombre de pièces qui méritassent le titre de comédies. *Cyrano*, dit-on, la fit au collège, à l'âge de dix-huit ans, pour se venger de son principal, Grangier¹, qu'il a mis en scène et raillé impitoyablement, en se bornant à retrancher une lettre de son nom. Granger est le type du pédant de notre ancien théâtre, pingre, laid, sale, ridicule, et de plus amoureux : c'est en même temps un *Géronte* et un *Sganarelle*. *Châteaufort*, *Corbinelli* et *Pâquier* sont les types du *Matamore*, du *Scapin* et du *Gilles*; *Mathieu Gareau*, dont La Fontaine s'est souvenu peut-être dans sa fable du *Gland et de la Citrouille*,

1. Ce principal était, du reste, un savant homme, habile à parler en public, et qui a laissé quelques opuscules non sans mérite. Il mourut en 1643.

est un paysan madré, bavard, narquois, d'humeur chamailleuse et naïvement brutale, qui contient en germe tous les Piarrot, les Lucas et les Lubin de Molière. Il y a aussi du Sancho, moins la poltronnerie toutefois, dans ce personnage rustique, comme il y a du Falstaff dans ce prodige de bavardage, de fanfaronnade et de poltronnerie qui se nomme Châteaufort. Gareau a le même amour des proverbes que Sancho, la même rondeur de manières, les mêmes comparaisons pittoresques, la même faconde intarissable, le même esprit d'à-propos, trouvant toujours réponse à tout. C'est encore, dans sa balourdise, le personnage le plus sensé de toute la pièce. Il me semble que cette création ne serait pas trop indigne de Cervantes, tant elle a de naturel, de verve et de franchise!

Ainsi, on le voit, le *Pédant joué* réunit et permet d'étudier l'un à côté de l'autre la plupart des types ordinaires mis en œuvre par notre vieille comédie.

La scène se passe à Paris, dans le collège de Beauvais, probablement pendant les vacances : du moins est-ce là un collège fort hospitalier et ouvert à tous les vents du ciel, où entre qui veut, hommes et femmes, nobles et paysans; où l'on monte à l'assaut des fenêtres, où l'on joue la comédie, où l'on voit toute sorte de gens, hormis des élèves, faisant toute sorte de choses, excepté ce qu'on devrait faire en un collège. Cyrano se soucie médiocrement de la vraisemblance, et peu lui importe le cadre, pourvu qu'il y puisse glisser ses tableaux. Il ne s'est nullement préoccupé de réaliser un progrès dans la forme, non plus que dans le but et la portée morale de la comédie. Sa pièce petite d'esprit, d'un esprit populaire, hardi, *gouailleux*,

plutôt que délicat, bien différent de ce que les Latins nommaient *sales urbani* ; le comique y déborde sous toutes ses formes et dans toutes les bouches, mais il n'y faut chercher rien de plus. Le *Pédant joué* est une espèce de parade qui sent encore les tréteaux : il se rattache à la *comedia dell' arte* et aux vieilles bouffonneries italiennes. C'est, en un mot, ce genre aimé du peuple, c'est la farce des Halles ou des *Pois pilés*, traitée sans doute avec plus de verve, de style et d'esprit, mais non soumise à une plus forte discipline, ni élevée à la hauteur de la comédie classique, comme elle allait l'être par les mains de Molière. Cyrano se borne à prendre les types courants, sans chercher à les transformer en caractères, et il jette ses personnages dans ce moule banal et factice, dont on avait tant abusé. Toutefois, sur ce point, il a devancé la plupart de ses contemporains : par la seule puissance de ses facultés comiques, plusieurs de ces types brisent les liens qui les emprisonnaient, et presque tous sont neufs par la forme, sinon par le fond. Tel est, pour me borner à cet exemple, le rôle du pédant, un des plus usés du vieux répertoire. Par bien des endroits, ce pédant, qui semble avoir pris à tâche de dépecer tout Despautère dans ses doctes causeries, se rattache à ses prédécesseurs, et peut se comparer même à Pancrace et à Marphurius du *Mariage forcé*, ou encore au Métaphraste du *Dépit amoureux*. L'obscurité de Granger n'est aussi qu'un ressouvenir de notre vieille comédie, qui aimait à donner ce vice à ses docteurs, comme si elle eût voulu faire voir qu'ils portaient leur lourdeur et leur grossièreté naturelles jusque dans le langage léger de la galanterie, et que, par défaut d'usage et d'éducation, comme par *cuistrerie* naturelle,

ils étaient même incapables de faire agréablement l'amour : qu'on se rappelle la manière dont Diafoirus père s'y prend pour décerner un éloge congruent à son fils Thomas, devant celle qu'il doit épouser. Mais Cyrano n'a pas mis seulement une intention comique dans le langage de Granger, il y a mis aussi évidemment une intention satirique. C'est très-souvent une parodie du phœbus et du style précieux, une épigramme contre le galimatias quintessencié des ruelles. « Le marteau de la jalousie, qui sonne les longues heures du désespoir dans le clocher d'une âme, » vaut bien le *cœur qui crie avant qu'on l'écorche*, et « ces aveugles clairvoyans (je veux dire vos yeux, belle tigresse, ces innocents coupables), » peuvent soutenir la comparaison avec ces « deux yeux qui ont la mine d'être de fort mauvais garçons, et de traiter une âme de Turc à More. »

Ailleurs, ce langage est une assez jolie caricature du style moyen âge, qui eût pu aller à son adresse il y a quelques années : « J'ay d'autres armes encore qui sont toutes neufves à force d'être vieilles, dont je présume outrepercer vostre tendrelette poitrine, » dit-il à Genevoté. C'est l'éloquence du franc Gaulois. Or oyez : « Et dea, Royne de haut parage, Mie de mes pensées, cresse, fleur et parangon des Infantes, » etc. Plus souvent, ce sont des mots forgés sur la même enclume que ceux de du Bartas et de Ronsard, et conservant sous l'habit français leur physionomie grecque ou latine. Ce style, qui touche de près à la langue macaronique, comme celui de l'écolier limousin que Pantagruel rencontra sur le chemin de « l'alme, inclyte et célèbre académie que l'on vocite Lutèce, » ressemble par moments à une satire du poète vendômois lui-même :

« J'aurois composé là-dessus, dit Granger, une épigramme la plus acute qu'aient jamais vanté les siècles pristins. — *Extemplò*, je les vais congréger. — Ah ! les misérables, c'estoit pour incuter la peur dans cette jeune poitrine. »

Le *Pédant joué* sent l'extrême jeunesse de l'auteur : on peut lui reprocher l'absence de liaison dans les scènes, de l'in vraisemblance, des longueurs, des exagérations, de l'inexpérience ; le comique y tombe souvent dans la bouffonnerie ; mais, à côté de ces graves défauts, quelle verve étonnante, que de traits, que de scènes même vraiment dignes de Molière ! Aussi celui-ci s'est-il cru permis de le dévaliser en ami, et de transporter, avec quelques changements secondaires, dans ses *Fourberies de Scapin*, la quatrième scène du deuxième acte et la seconde du troisième. De même dans l'*Avare* nous retrouvons, comme dans le *Pédant joué*, un fils rival et vainqueur de son père en amour : Harpagon est joué par Marianne et Cléante, comme Granger par Genevot et Charlot, et Cléante aussi bien que Charlot cherche à escroquer de l'argent à son père, pour arriver à son mariage avec la jeune fille qu'il aime. La scène de l'*Ecole des femmes* (III, 4), où Horace vient raconter à Arnolphe les bons tours qu'Agnès a joués à celui-ci, offre aussi plus d'un trait de ressemblance avec la seconde du troisième acte du *Pédant joué*. Enfin la scène dixième du cinquième acte paraît à la fois avoir inspiré à Molière le passage du *Malade imaginaire* où Angélique et Cléante se chantent leur amour devant Argan, sous prétexte de répéter une leçon de musique, et surtout le dénouement bien connu de l'*Amour médecin*.

Indépendamment de ces analogies dont j'aurais pu

multiplier le nombre, et qui semblent indiquer combien Molière avait lu la pièce de Cyrano, il y en a une autre qui n'a pas encore été signalée, mais qui, à la vérité, est loin d'être d'une haute importance. Qu'on lise, à la scène sixième de la *Jalousie du Barbouillé*, farce de la jeunesse de Molière, la réponse du docteur à Angélique : « Tu es docteur quand tu veux ? Mais je « pense, » etc., et l'on y retrouvera mot pour mot plusieurs des phrases et des équivoques obscènes et péchantes de Granger¹.

Enfin, pour clore cette liste déjà longue, la scène du souffleur des *Plaideurs* de Racine se trouve en germe dans un endroit de la dernière scène de notre auteur.

Maintenant le lecteur pourra, je pense, résumer avec nous le jugement qu'il faut porter sur Cyrano de Bergerac. Ses œuvres ne brillent ni par le goût, ni par la méthode, ni par la mesure. Son caractère se reflète dans ses écrits; il est dans ses ouvrages ce qu'il fut dans sa vie. La recherche italienne et l'emphase espagnole dominant tour à tour dans ces pages bizarres et paradoxales, où l'on trouve, à côté des plus folles extravagances, les pensées les plus fortes et les plus har-

1. Il est vrai qu'ici la question de priorité, si elle valait la peine qu'on l'approfondit, serait assez difficile à décider, car le *Pédant joué* ne fut représenté qu'en 1654, plusieurs années après la farce de Molière, quoiqu'il eût été fait de 1638 à 1640. Est-ce que ce passage représenterait un fond commun entre les deux élèves de Gassendi, qu'ils auraient exploité chacun de son côté? Il put exister entre eux, tandis qu'ils étudiaient ensemble, des relations d'idées et de travaux qui aboutirent plus tard aux analogies signalées entre leurs œuvres.

dies, exprimées en un style fougueux, mais manié et assoupli d'une main puissante.

La littérature était alors soumise à l'influence combinée de l'Espagne et de l'Italie, qui avait agi sur les productions de l'esprit comme sur les mœurs. Avec les princesses de Médicis s'était affermi en France le goût de la littérature italienne, que nous avons déjà rapporté de nos longues guerres dans la Péninsule; avec les princesses de la maison d'Autriche et l'invasion espagnole, — pendant la Ligue, puis sous Richelieu, où il était de bon ton d'intriguer au delà des Pyrénées pour faire acte d'opposition au cardinal, enfin sous la Fronde, où les nombreux ennemis de Mazarin se jetaient dans l'*hispanisme*, comme en un asile menaçant, — s'était répandue la littérature de l'Espagne, où régnaient alors, avec Gongora et Balthazar Gracian, la célèbre école des cultoristes. On sait que cette école avait pour caractère principal une phraséologie tourmentée outre mesure, qui faisait du style un vrai tissu d'énigmes presque incompréhensibles. Le séjour des Espagnols en France y avait naturalisé non-seulement leur costume et leurs usages, mais leurs idées, leurs opinions et leur style; le dictionnaire même leur avait emprunté un certain nombre de mots. Les choses en vinrent au point que Henri IV, après les avoir chassés, se vit contraint, en grondant, d'apprendre leur langue dans sa vieillesse, ainsi que Caton avait dû le faire pour celle des Grecs. On allait jusqu'à imiter, comme une chose admirable, le ton bravache et provocateur de leurs préfaces; car il est à remarquer qu'on retrouve dans Montemayor, dans Montalvan, dans Alarcon surtout, les originaux de ces avis au lecteur si cavalièrement insolents des Sorel, des La Calprenède et des

Scudéry, des Jean de Lannel, des Subligny et des de Pure. Les traductions de l'espagnol se multipliaient et amenaient chaque jour des imitations nouvelles. Ce grand mouvement des esprits parvint à son apogée lors de l'arrivée en France du cavalier Marin, qui, représentant à la fois le goût italien et le goût espagnol dans ses écrits, combina et fondit en lui-même cette double influence, et réunit les deux partis dans le sentiment d'une admiration commune. Chapelain, l'oracle et le *paladium* de la littérature française, esprit peu exubérant qui eût dû, ce semble, se tenir plus que tout autre à l'écart de ces entraînements irréfléchis, contribua à les accroître encore en conseillant d'étudier Gongora, et en écrivant une préface louangeuse pour l'*Adone*. Chapelain tombé, nul ne pouvait rester debout. A ces deux impulsions désastreuses vint s'unir celle de l'Angleterre, qui s'enorgueillissait de John Lilly et de son école des Euphuistes, et où l'Espagnol Antonio Perez, dont les Mémoires exercèrent une action si grande sur les écrivains d'alors, était allé pendant quelque temps se perfectionner dans l'art d'écrire sans simplicité et sans naturel.

Toutes ces influences réunies étaient venues aboutir en France à l'hôtel Rambouillet, qui s'était mis à travailler sur ce fonds. Mais, quoiqu'il continuât, sur bien des points, les traditions des littératures espagnole et surtout italienne, il les avait modifiées cependant, en n'en prenant que la partie la plus délicate et la plus raffinée. Il lui arriva, en un mot, ce qui est presque inévitable dans les réunions d'esprits *polis* et distingués : c'est que, par degrés, la grâce, la finesse, la subtilité même en vinrent à dominer exclusivement. Une fois sur ce penchant, il n'était plus possible de s'arrêter : la

prétention se fit mignarde et précieuse ; la recherche devint bientôt puérile et ridicule, à force d'exagérer ; la pureté du langage, qui était un besoin impérieux pour ces oreilles délicates, se changea en purisme. Ainsi cette révolution littéraire, qui avait commencé par l'excès de la verve, de la force et de la liberté, aboutissait à l'excès du scrupule, de l'afféterie, de la timidité, sinon dans les images et les sentiments, du moins dans l'expression. Elle n'avait pas changé de nature, mais elle avait changé de but et s'était laissé détourner de son cours ; elle avait bien encore les mêmes caractères, la recherche, l'affectation, l'absence de mesure et de tempérament ; mais elle les appliquait en un autre sens. On glissait de la poésie dans la grammaire ; on tombait de Gongora et de Marini à Balzac et à Vaugelas.

L'esprit de cette réforme finit peu à peu par s'étendre. Balzac régenta la prose, comme Malherbe avait régenté la poésie ; mais Cyrano ne se soumit ni en prose ni en vers à cette influence régulatrice et pédagogique, et il en resta toujours à l'anarchie d'avant 1624. Sa *burlesque audace*, comme celle de Scarron et de quelques autres, protestait, par l'exagération de la licence, contre l'exagération du principe d'autorité ; et cette protestation, au fond très-légitime, n'était excessive que dans la forme. Les qualités comme les défauts de son esprit devaient nécessairement l'entraîner vers la littérature espagnole, dont l'éclat attirait son ardente imagination, sans qu'il se donnât la peine de vérifier si ce qu'il prenait pour de l'or n'était que du clinquant. Quevedo, en particulier, l'a séduit, et l'on s'en apercevrait facilement en comparant sa manière à celle de cet écrivain, quand même il n'aurait pas té-

moigné en propres termes qu'il le lisait avec plaisir, et que cette lecture laissait de fortes traces dans son esprit. Mais cette imitation était beaucoup plus instinctive que réfléchie; souvent même c'était plutôt analogie naturelle qu'imitation véritable, et du moins il y imprimait toujours son cachet propre d'originalité.

Si donc notre auteur se rattache par certains points à l'hôtel Rambouillet, s'il s'en rapproche par la recherche du style et la subtilité des sentiments, il s'en distingue, d'une manière bien tranchée, par sa verve gauloise, l'audace de sa pensée, la vigoureuse saveur et quelquefois la crudité de son langage. C'est peut-être un cousin de la famille, mais d'une physionomie et d'un caractère bien différents, à coup sûr. J'imagine que la société polie, comme on disait alors, aurait jeté les hauts cris, si l'un des habitués du petit salon bleu se fût permis quelques-unes de ces verdeurs d'expression qu'affectionne Cyrano, de ces phrases si énergiques et si hardies dans leur triviale recherche, qu'on rencontre à chaque instant dans ses œuvres.

Pourquoi est-il mort à trente-cinq ans, avant que l'âge eût jeté un peu plus de calme et de sang-froid dans son esprit! Il y a en lui le germe d'un homme de génie, mais il n'y a que le germe, et de tant de promesses et d'espérances, de tant d'idées semées à travers champs d'une main prodigue, pas une n'est venue à maturité.

III

LA BOHÈME LITTÉRAIRE

THÉOPHILE DE VIAU. — SAINT-AMANT. — CHAPELLE.

LES POÈTES CROTTÉS ET LES POÈTES DE CABARETS.

Quelques publications récentes nous fournissent l'occasion naturelle de réunir dans un même cadre ce trio de figures littéraires, si ressemblantes dans leur diversité, si diverses dans leur ressemblance, et à qui l'on pourrait appliquer le vers du poète latin :

Facies non omnibus una,
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.

Théophile, le poète *libertin*, le philosophe de cabaret; Saint-Amant, le boute-en-train des *rouges-trongnes* et des *francs-beuveurs*, l'Homère du melon, du petit-salé et de la *crevaille*; enfin l'épicurien Chapelle, bon fainéant du Marais, qui, toute sa vie, se laissa doucement aller au facile courant de l'épicurisme pratique, voilà, si je ne me trompe, trois membres de la même famille, que la nature avait créés à peu près semblables et que les circonstances ont marqués de nuances diverses.

Tous trois sont, à des degrés inégaux, les ancêtres de ceux qu'on a appelés, de nos jours, les bohèmes de

la littérature. Même vie insouciant, jetée à tous les vents du caprice, abandonnée à tous les souffles courants; mêmes fantaisies vagabondes, même imagination aventureuse, même paresse de l'esprit, même sensualité païenne, même scepticisme, dont, en des temps plus sévères, la harte ou le fagot eût quelquefois fait justice. Les bohèmes de notre époque, suivant l'école à laquelle ils se rattachent, hantent les divans, les brasseries ou les cabarets; ceux du xvii^e siècle hantaient la Pomme-de-Pin, la Croix-de-Lorraine, le Mouton-Blanc, le Cormier, et le *piot* leur tenait lieu de café et de bière. Nos trois poètes nous ont laissé, dans une série de tableaux à la Van-Ostade, la vive description de ces lieux de plaisance, où retentissaient du matin au soir les refrains bachiques d'Olivier Basselin, le joyeux fendeur de draps du Val-de-Vire, de Villon et de Roger de Collerye, ce Bontemps du xv^e siècle, ce gai meurt-de-faim, le rimeur favori de tous les acolytes de la Mère-Folle d'Auxerre, quoique ses chansons aient souvent les pâles couleurs, mais plutôt par faute de sa cave que par celle de son esprit. Nous y entrerons à leur suite, mais en tâchant de ne pas trop dépasser le seuil.

I

Grâce à l'ardeur qui nous a pris, depuis quelques années, pour les exhumations littéraires, Théophile est bien connu aujourd'hui, quoique peu de personnes, sans doute, aient eu le courage de lire ses œuvres complètes, tant latines que françaises, tant en prose qu'en vers. C'est une physionomie digne d'attention que

celle de ce poète, si moderne dans le caractère général de son inspiration et de son style; mais on en a singulièrement exagéré la valeur dans ces derniers temps. S'il est vrai, comme on le dit, qu'un de nos plus brillants écrivains modernes se soit pris pour lui d'un bel amour, non-seulement à cause de la ressemblance des noms, mais à cause de l'analogie des talents, il se serait fait tort à lui-même dans cette appréciation indulgente, car aucune langue, en somme, ne ressemble moins à la sienne que la langue claire, correcte et facile, mais sans hardiesse et sans éclat, de son homonyme du xvii^e siècle.

Théophile est très-inégal dans ses vers, et la trame de son style n'est pas assez serrée. Il a de beaux élans, mais le prosaïsme revient vite. Les odes abondent dans ses œuvres, quoique son lyrisme ait en général peu de souffle et de feu. Il y en a une pourtant sur l'exil de l'auteur, qui débute à peu près de la même façon que l'oraison funèbre du prince de Condé, avec une pompe et une ampleur remarquables. Les strophes lyriques sur l'*Hiver*, sur le *Matin*, sur une *Tempête*, etc., ces lieux communs de la poésie d'alors, reviennent souvent chez lui, traités avec un goût des plus contestables. L'ode célèbre à la *Solitude* est loin de se soutenir d'un bout à l'autre à la même hauteur. Malgré son titre, c'est surtout une pièce érotique, où l'on trouve de l'afféterie et une grande recherche, à côté de beaucoup de facilité; de pittoresque et de grâce. On n'en cite ordinairement qu'un assez petit nombre de strophes sur plus de quarante dont elle se compose, et on a raison.

En un mot, l'aisance, la clarté, la souplesse me paraissent les caractères de cette poésie, qui manque, quoi qu'on en ait dit, de force, de nerf, de verve, d'ori-

ginalité même, et dont la lecture ne tarde pas à devenir monotone. Quand il veut s'élever au ton soutenu, Théophile se perd souvent dans une ridicule emphase, puis tout à coup trébuche dans la platitude. Aussi sa renommée poétique déclina-t-elle bien vite. « Dans ma jeunesse, dit Saint-Évremond¹, on l'admiroit, malgré ses irrégularités et ses négligences..... Je l'ai vu décrié depuis par tous les versificateurs. » Sa prose me semble bien préférable à ses vers. Il est tel passage de son *Histoire comique* où l'on peut louer un style vif et net; ses apologies sont d'un tour vigoureux, et l'habileté en égale la force : celle surtout qui s'adresse au roi est écrite d'un ton ferme et plein d'accent, très-remarquable pour l'époque. On connaît la lettre verte et fière qui fit repentir Balzac de s'être rangé parmi ses ennemis.

Théophile était le chef des poètes *libertins*, des libres penseurs de tavernes et de cabarets. La bande des Berthelot, des Motin, des Sigogne, de tous ces drôles de mauvaise vie et de plume éhontée, qui peuplaient de leurs priapées révoltantes les pages du *Parnasse*, du *Cabinet*, de l'*Espadon satirique*, le vénérait comme son patriarche. Aussi, quoiqu'il ait toujours mieux valu que sa réputation, et qu'il y eût autre chose en lui qu'un esprit fort de bas étage et un Arétin de ruisseau, on comprend sans peine que ce soit contre sa personne qu'ait été dirigé tout l'effort du père Garasse, dans sa *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*. Quand le terrible jésuite, armé de sa plume en guise de massue, s'évertue à prouver que tous les poètes *libertins*, hantent de l'hôtel de Bourgogne et chevaliers de la Pomme-

1. *Quelques observations sur le goût et le discernement des Français*. V. aussi La Bruyère : *Ouvrages de l'esprit*.

de-Pin, ne sont rien autres que *veaux*, coquins et bêlîtres, c'est de lui surtout qu'il s'agit, et, du reste, il ne se gêne pas pour le nommer.

Je ne raconterai pas ici la vie de Théophile, non plus que le procès qui amena sa condamnation. Qu'on eut grand tort de vouloir punir du dernier supplice, comme un criminel d'État, un libertin soupçonné d'athéisme, cela ne peut soulever un doute aujourd'hui; mais il n'en est pas moins certain que Théophile fut très-coupable, et que bon nombre de ses œuvres ignobles, rêvées dans quelque mauvais lieu pour l'édification des débauchés les plus infâmes, ne méritent pas la moindre indulgence. J'aurais voulu que la récente édition de ses œuvres n'admit sous aucun prétexte, dans l'intérêt de Théophile même et par respect pour le lecteur, ces dix à douze pages honteuses de la fin, qu'il fallait laisser pourrir dans l'épouvantable cloaque du *Parnasse satirique*.

Mais voici le vrai bohème, le bohème par excellence, le roi des bohèmes! Place à Marc-Antoine de Gérard, écuyer, sieur de Saint-Amant, le premier buveur du monde et le plus grand poète des cabarets, celui avec qui l'on se vantait d'avoir *fait la débauche*¹. Il s'avance, ventru et chancelant comme un Silène, soutenu d'un côté par l'ami Faret, son compagnon d'office, de l'autre par le maréchal de Belle-Isle, et entouré de la troupe bruyante de tous ces joyeux *drilles* qu'il a célébrés dans ses vers, et qui formaient l'acadé-

1. « Le poète se tuoit de leur dire qu'il avoit vu Corneille, qu'il avoit fait la débauche avec Saint-Amant et Beys. » (*Roman comique* de Scarron, 1^{re} part., ch. VIII.)

mie ordinaire du Cormier ou de la Fosse-aux-Lions.

Que va-t-il faire ? Il va boire, on peut le prédire sans crainte. Et que pourrait-il faire autre chose, à moins de composer des vers ? Mais ces deux occupations marchent toujours de pair avec lui. Il était de l'avis d'Horace et du vieux Cratinus :

Nulla placere diù, nec vivere carmina possunt
 Quæ scribuntur aquæ potoribus...
 Vina ferè dulces oluerunt malè Camenæ.

La bouteille était le Pégase de Saint-Amant ; le vin lui tenait lieu de muse et d'inspiration. Ne lui parlez pas du café, apporté à Paris sur les dernières années de sa vie ; il ne le connaît pas : plus fidèle au vin qu'à ses maîtresses, il ne l'a jamais trahi pour une autre liqueur. Il ne fait pas fi du grenache ni de l'ermitage ; mais, au fond, c'est le *piot* qu'il préfère. Quelques bouteilles de ce divin *piot*, en compagnie d'un jambon, d'une carbonade, d'un melon savoureux, voire d'un exquis fromage de Brie, et la verve du poète va s'allumer bien vite et éclater en hymnes d'extase et d'attendrissement.

En lisant ces poésies endiablées, aux titres caractéristiques : les *Cabarets*, la *Chambre du débauché*, le *Fromage*, la *Vigne*, la *Crevailla*, les *Goinfres*, etc., il semble qu'on assiste à leur composition. On entend le choc des verres, le petillement de la mousse à la surface des brocs, les voix des gais compagnons répétant en chœur le refrain, avec accompagnement de coups de couteau sur les bouteilles et sur la table, les éclats de rire, les quolibets, les applaudissements. Ses pièces font du bruit, à elles seules, comme toute une orgie ; ses vers éclatent bruyamment avec un fracas de pots brisés et de tables jetées à terre. Pour peu que vous ayez l'ima-

gination facile, vous vous représentez l'auteur débraillé, le pourpoint rougi, les cheveux ébouriffés, les yeux éclatants, la pipe à la bouche, faisant courir la plume sur le papier au coin de la table, sans s'arrêter une seconde, surexcité par le bruit comme un taureau par les cris de la foule, et composant avec la même fougue et le même entrain qu'il buvait.

Ah! c'est un maître homme en son genre que Saint-Amant, et il est difficile, en le lisant, de ne point se sentir entraîné par cette verve et échauffé par cette flamme! Sans doute, les Muses discrètement voilées et les Grâces décentes n'ont rien à voir ici, et plus d'une fois le lecteur délicat s'écriera, comme Louis XIV à la vue des tableaux de Téniers : « Otez-nous ces magots! » Mais, quoique les cabarets de Téniers ou de Brauwer ne soient que des pastels auprès de certains tableaux de Saint-Amant, on nous permettra de n'être point de l'avis du grand roi : il y a là une puissance trop frappante, même en ses égarements, une originalité trop réelle, trop d'élan, de fantaisie, de facilité, de naturel et de feu, pour qu'il ne soit pas juste d'en tenir compte, et, en dépit des mépris du sévère Boileau, — qui, du reste, lui reconnut un jour beaucoup de génie pour les pièces de ce genre, — de le compter à son rang dans notre littérature, comme on se garde bien d'oublier, dans les arts, les *Grotesques* de Callot.

Assurément, il est déplorable que cette poésie se sente à tel point « des lieux où fréquentait l'auteur, » et que chacune de ses détestables habitudes y ait laissé sa trace. Allez donc demander de l'atticisme à ce gros homme qui passait sa vie à *grenouiller* chez Crenet ou la Coiffier, *en mâchant de fin tabac*. J'entends d'ici l'éclat de rire qui eût répondu à ce plaisant con-

seil. Il faut bien se résigner à le prendre tel qu'il est, ce grossier et vivant poète, qui révolte souvent l'esprit, mais qui ne l'endort jamais ! Et d'ailleurs, on ne le croirait guère, Saint-Amant a aussi de quoi dédommager les délicats. Il était reçu à l'hôtel Rambouillet, sous le petit nom de Sapurnius : une pareille fréquentation obligeait, et l'auteur du *Poète crotté* s'en souvint quelquefois. C'était sans doute pour plaire à ses nobles patronnes de la petite chambre bleue, comme pour racheter les caprices gaillards de sa muse aventureuse, et pour satisfaire aux ardeurs de dévotion qui, sur le tard de sa vie, s'étaient éveillées en son âme, qu'il écrivit le *Moïse sauvé*, cette longue idylle dont on s'est moqué comme d'un poème épique, et ses stances à Corneille sur l'*Imitation*. Est-ce bien cet ivrogne, ce goinfre, qui a distillé ces vers précieux ?

- Son visage est plus frais qu'une rose au matin,
Quand au chant des oiseaux son odeur se réveille.

Ceux-ci :

L'abeille, pour boire des pleurs,
Sort de sa ruche aimée,
Et va sucer l'âme des fleurs
Dont la plaine est semée.

Et ces autres, dignes de l'abbé Cotin :

Ruisseau qui cours après toy-mesme,
Et qui te fuis toy-mesme aussi,
Arreste un peu ton onde ici,
Pour escouter mon deuil extrême ;
Puis, quand tu l'auras sçeu, va-t-en dire à la mer
Qu'elle n'a rien de plus amer....
Adieu, ruisseau, reprends ton cours,
Qui, non plus que moy, ne repose ;
Que si, par mes regrets, j'ai bien pu l'arrester,
Voilà des pleurs pour te haster.

Oui, c'est lui, et il en a laissé bien d'autres pareils.

Arrêtons-nous un moment à celles de ses œuvres qui nous offrent l'occasion d'étudier son talent sous un meilleur jour. C'est d'abord la *Solitude*, son coup d'essai et l'une de ses plus belles pièces, mais que, par cet amour du contraste qui est l'un des caractères de l'école moderne, il a mélangée à plaisir de tons discordants, accouplant aux plus riantes images les tableaux les plus sinistres. Comme les *romantiques*, dont il est un des précurseurs, Saint-Amant aime à peindre les couleuvres et les hiboux au milieu des ruines, les sorciers qui font leur sabbat, la limace et le crapaud souillant les murs de venin et de bave, et dans un coin, branlant sous un chevron de bois maudit, le squelette horrible d'un pauvre amant qui se pendit; puis, tout près de ces sombres objets qui servent de repoussoir au reste de la pièce, il nous montre le Zéphire, les Nymphes, les oiseaux qui lissent leurs plumes en se becquetant, et vingt autres détails aussi gracieux. Quoique j'aime peu les comparaisons qui tendent à confondre la poésie avec la peinture, cependant elles me reviennent à chaque instant pour l'auteur de la *Solitude*, dont les vers pittoresques et colorés peignent si bien et, pour ainsi dire, si *matériellement* les choses. Ici, en particulier, je ne puis m'empêcher de songer aux *Capricci* grotesquement terribles de Goya, et aux effets puissants que ce maître obtient par le contraste perpétuel du blanc se détachant sur le noir, de l'ombre environnant et faisant valoir la lumière. Des deux parts, c'est là un procédé, une manière, dont on pourrait donner la recette.

Cet amour de l'opposition dans les couleurs et cette prédilection pour l'énergie burlesque, l'expressive et

vivante trivialité des peintures, se remarquent encore dans beaucoup de ses autres pièces : la *Nuit*, par exemple, et surtout les *Visions*, où l'on pourrait noter tant de vers heureux et d'une tournure saisissante. La *Pluie* est un charmant petit tableau dont les tons, — pour continuer notre métaphore, — n'ont rien de heurté ni d'excessif, une jolie ébauche tracée d'un pinceau vif et net. C'est encore Saint-Amant qui a écrit cette longue ode du *Contemplateur*, digne de l'évêque de Nantes, Philippe Cospeau, à qui elle est dédiée, et où l'on ne reconnaîtrait jamais certainement, sinon peut-être à quelques vers, le chantre des *Pourveus bachiques*. Il n'y a pas de pièce où l'on voie mieux ce qu'aurait pu devenir Saint-Amant si la débauche n'avait brutalement étouffé le poète, et si tant de germes précieux n'avaient abouti, grâce à une vie sans discipline et sans dignité, qu'à en faire le premier des lyriques de tavernes, l'Horace et l'Anacréon des mauvaises compagnies.

Chapelle est encore un bohème sans doute, mais dont l'histoire offre un caractère tout opposé. Ici, plus de misère et de malheur ; au contraire, voici l'homme le plus heureux du monde, qui écrit comme il vit, en paresseux, et que la gloire vient chercher à table, sans qu'il ait fait un pas au-devant d'elle.

J'ai dit la gloire, et en vérité le mot n'est guère trop fort, car la célébrité de Chapelle est de celles qui touchent à la gloire. Heureux bohème, heureux fainéant ! Il passa sa vie entière à boire, rimant, vaille que vaille, tous les deux ou trois ans, des vers qui s'en vont à la diable, en enjambant par-dessus les règles, dont ils ne se soucient guère ; et par ce fascicule, qu'un souffle de vent emporterait, il s'est acquis un nom qui paraît

ne devoir pas mourir. Pour avoir écrit un *Voyage* où le naturel, l'esprit et la gaieté brillent dans des proportions discrètes, il s'envole à l'immortalité, entraînant dans le rayonnement de sa renommée son ami Bachaumont, dont les œuvres personnelles tiendraient dans une coquille de noix.

En dehors de ce fameux *Voyage*, tant loué, tant cité, si connu de tous qu'on ne peut plus en rien extraire sans faire un lieu commun, Chapelle n'a guère laissé que la *Description de Saint-Lazare*, qui mérite d'être recueillie. Presque tout le reste se compose de badinages futiles, de lettres, sonnets, épigrammes, placets, rondeaux, inscriptions, dont le vers a toujours cette aisance, ces grâces négligées, cette malice sans fiel, cette verve simple, franche et d'une rondeur aimable, qui forment le plus clair de son mérite. Un des plus curieux parmi ces petits morceaux est la *Lettre au marquis de Jonzac*, où il énumère ses compagnons de la Croix-de-Lorraine.

C'est sans doute afin de grossir un peu le mince bagage de son poète, que le dernier éditeur a donné l'hospitalité à quelques mauvaises pièces qu'il avoue n'être probablement pas de Chapelle, et qui bien certainement ne lui appartiennent pas. Il eût mieux valu les laisser de côté : rejeter les pages apocryphes, ce n'est pas être plus incomplet, c'est être plus exact que les éditeurs qui les admettent.

Du reste, on s'expose à méconnaître et défigurer la physionomie de Chapelle en cherchant à étendre le nombre de ses productions. Cette extrême sobriété de plume est précisément un des caractères de son originalité. C'est moins un auteur qu'un homme de goût, — ce que nous appellerions aujourd'hui un amateur, —

qui vécut en commerce intime avec tous les beaux esprits, qui fut recherché pour sa bonne humeur, ses dons heureux, ses penchants d'épicurien, et qui écrivit sans y penser, à ses moments perdus. Il fit des vers, comme en faisaient le duc de Nevers et tant d'autres, pour payer son écot dans les joyeuses réunions de la rue du Vieux-Colombier ou du Mouton-Blanc, pour se distraire et pour amuser ses amis, « et je m'étonne fort pourquoi la *gloire* daigna songer à *lui*, qui ne songea jamais à elle. »

II

Après ces diverses catégories, représentées chacune par un écrivain-type, vient dans la hiérarchie de la bohème littéraire au xvii^e siècle, le pauvre diable qu'un vers de Boileau et une pièce de Saint-Amant ont baptisé du nom expressif de *Poëte crotté*. Le poëte crotté, c'est le meurt-de-faim, le maigre hère « passant l'été sans linge et l'hiver sans manteau, » battant du matin au soir le pavé de Paris et pataugeant dans la boue pour colporter une dédicace ici, toucher là un quartier de quelque chétive pension dont il donne la quittance en sonnets, attraper ailleurs un dîner à l'office. Tout poëte crotté était parasite,

Savant en ce métier, si cher aux beaux esprits,
Dont Montmaur autrefois fit leçon dans Paris.

Dans cette foule d'écrivains quémailleurs, *domestiques* en titre de grands personnages, se disputant les faveurs des ducs et des traitants, faisant trafic de la louange et tenant commerce d'encens, surtout

avant l'époque où Boileau, par ses conseils et son exemple, vint relever les lettres, nous n'aurions que l'embarras du choix, depuis les plus petits jusqu'aux plus grands, depuis le fou Neufgermain, qui se qualifiait de *poète hétéroclite de Monsieur*, jusqu'à l'illustre Chapelain, qui était aux gages du duc de Longueville. Mais, sans étendre si loin la signification du mot, combien n'en reste-t-il pas encore dont l'histoire littéraire a conservé le nom ! On comprend bien que je ne veux nullement passer en revue cette grande armée des auteurs faméliques. Quelques-uns pourtant méritent l'honneur d'une mention. Et comment oublier, par exemple, le bonhomme Rangouze, qui avait élevé l'industrie de la dédicace aux proportions de l'art le plus raffiné, poussant la rouerie jusqu'à faire imprimer sans chiffres son Recueil de lettres, de façon à pouvoir varier celle qui se trouvait en tête, suivant les personnes à qui il faisait hommage de son volume, et se vantant de ne point composer d'épître qui ne lui rapportât pour le moins de dix à vingt pistoles ; ce bizarre comte de Permission, qui, après avoir vécu tant bien que mal des chétives aumônes qu'il extorquait aux uns et aux autres en leur mettant ses incroyables élucubrations sur la gorge, finit par se laisser mourir de faim ; et tous ces poètes de la Samaritaine et ces chantres du Pont-Neuf, dont l'Homère est le fameux Savoyard, embaumé dans un vers de Boileau ?

Elle est interminable, cette procession de poètes dépeñaillés, que nous voyons défiler fièrement sous leurs guenilles, dans les moqueuses esquisses des chroniqueurs familiers du xvii^e siècle. Mais le type par excellence de la bande, et qui la résume tout entière en lui seul, celui que Saint-Amant a voulu peindre dans sa pièce

célèbre, que Furetière a eu probablement en vue dans le *Mytophilacte* de son *Roman bourgeois*, et peut-être l'auteur anonyme de l'*Histoire du poète Sibus*¹, dans cet amusant et navrant tableau des misères de la profession, c'est Marc de Maillet, auquel nous nous arrêterons un peu plus longuement, en nous aidant, pour reconstituer les éléments épars de son incomplète et obscure biographie, des renseignements que nous fournit le recueil manuscrit de G. Colletet (Biblioth. du Louvre).

Maillet, né à Bordeaux vers 1568, fit partie de la maison de la reine Marguerite, femme de Henri IV, à la louange de laquelle il a publié un volume de poésies (1612), et il dit lui-même, dans la dédicace de son recueil d'*Épigrammes* (1620), qu'il y resta attaché huit ans. Ce ne fut pas sans quelques disgrâces plus ou moins passagères, car sa haute opinion de soi et son humeur satirique le firent bannir de la cour à diverses reprises, sans que pour cela la reine, qui l'aimait, le privât de ses bienfaits; mais, plus altéré d'honneur que d'argent, il n'acceptait point ces compensations pécuniaires, et n'avait pas de cesse qu'il n'eût reconquis sa position à force de requêtes poétiques. Comme il réjouissait fort sa maîtresse, non-seulement par ses vers, mais par les grimaces horribles et le bizarre son de voix dont il les accompagnait en les récitant, on lui pardonnait assez volontiers. Il finit toutefois par être exilé définitivement.

Le vaniteux Maillet ne pouvait souffrir les représentations : il se cabrait à la critique la plus anodine, et y

1. *Recueil de Sercy*, in-12 (1661), II^e partie. On peut consulter aussi le *Francion* de Sorèl, en particulier le 5^e livre, sur le genre de vie, les habitudes intellectuelles et morales des poëtereaux d'alors.

répondait par d'âpres satires. Vital d'Audiguier ayant trouvé quelque point à redire dans une ode qu'il avait présentée à la reine Marguerite pour louer son éloquence, il prit fort mal la chose, maltraita son critique en prose et en vers, et lui décocha, pour l'achever, un sonnet foudroyant, dont voici un échantillon :

Excrément du Parnasse, erreur de la nature...
 Hibou, pour ton faible œil je tuis trop vivement :
 L'excez de ma lumière est ton aveuglement...
 Apprends que Maillet parle ainsi qu'on parle aux cieux,
 Et que, s'il ne parloit le langage des dieux,
 Il ne pourroit parler de cette Marguerite.

D'Audiguier ne demeura pas en reste, comme on pense, et lui répondit sur le même ton.

Maillet avait d'autres défauts non moins insupportables : ainsi il était possédé d'une rage effrénée de réciter ses vers à tout venant ; il empoignait sa victime par un des boutons de son pourpoint, et ne la lâchait pas qu'il ne l'eût martyrisée à son aise. Une fois, rapporte Fr. Colletet, « il arracha à mon père les glands de son rabat et sept boutons de son habit, ce dont il lui fit bien des excuses dès qu'il fut revenu de sa fureur poétique. Encore qu'il fit profession de traîner toujours une espée à son costé, son espée estoit aussy douce que son humeur estoit revesche. » Il se vantait souvent à G. Colletet, son ami, d'être brave, mais d'être prudent.

Pour comble de ridicule, Maillet tomba éperdument amoureux d'une jeune et charmante personne, Anne Olive, femme d'un conseiller au parlement de Bordeaux, appelé de Jehan. Avec sa mine austère, ses yeux hargards, son *poil* confus et mêlé, sa taille haute et convexe, ses habits que la misère mettait en lambeaux,

son entretien rustique et sauvage, c'était un piètre amoureux, et qui n'avait nulle chance de réussir. Il ne laissa pas d'adresser force vers à sa maîtresse, et même de lui dédier un recueil tout entier (1616, in-8°) ; mais on ne voit pas qu'il ait été payé de retour.

Maillet vivait dans une extrême indigence, dont il se plaint souvent dans ses poésies. Le pauvre diable se montrait assez libéral dès qu'il avait quelque argent, ce qui ne contribuait point à l'enrichir. Et puis il était doué d'un solide appétit, ayant surtout pour les gigots, à ce que nous apprend Colletet, une passion incommode et ruineuse. Il en gardait toujours dix ou douze pendus, comme des jambons de Mayence, au plancher de sa chambre, où il les laissait *mortifier* pour les manger plus tendres, ce qui ne l'empêchait point de s'arrêter dix fois par jour devant les rôtisseries de la rue de la Huchette, et d'en humer les parfums d'un air rêveur et concentré. Sa pauvreté le réduisait à toutes sortes d'expédients burlesques. Tallemant rapporte qu'il fit un jour marché avec une femme qui chantait sur le Pont-Neuf, et qui promit de lui donner un écu pour une chanson, ou quatre livres, si c'était un chef-d'œuvre. Maillet se hâta de livrer le produit de sa verve : ce n'étaient qu'*astres* et *soleils*. On n'en vendit pas un exemplaire. La chanteuse, en fureur, lui fit un procès, et il fallut que Gombauld restituât l'écu pour lui. Tournant de plus en plus à la bizarrerie, par suite de ses malheurs, toujours solitaire et mélancolique comme un esprit bourru, il devint bien vite le jouet des grands et du peuple. Ses confrères, lui rendant à usure le mépris qu'il leur témoignait, le prirent pour cible de leurs traits les plus piquants. Théophile ouvrit le feu dans une de ses premières élégies (*A une Dame*), car on

s'est généralement accordé à reconnaître Maillet dans ces jolis vers :

Il est blesme, transy, solitaire, resveur,
 La barbe mal peignée, un œil branlant et cave,
 Un front tout refrogné, tout le visage have,
 Ahanne dans son lit et marmotte tout seul,
 Comme un esprit qu'on oit parler dans le linceul,
 Grimasse par la rue, et, stupide, retarde
 Ses yeux sur un objet sans voir ce qu'il regarde.

Jean Rou, dans ses *Mémoires*, nous a conservé sur Maillet un sonnet de Cl. Le Petit, l'auteur du *Paris ridicule*, où l'on retrouve absolument les mêmes traits que dans les vers de Théophile.

Saint-Amant, dans sa *Gazette du Pont-Neuf*, et surtout dans son *Poëte crotté*, ne tarit pas sur

ce chardon de Parnasse,
 Ce vain espouvantail de classe,
 Ce pot-pourry d'estranges mœurs,
 Ce moine bourru des rimeurs,
 Ce chaland de vieille tripière,
 Ce faquin orné de rapière,
 Cet esprit chaussé de travers,
 Ce petit fagotteur de vers.

Il nous le montre,

Après avoir esté vingt ans
 Un des plus parfaits sots du temps,
 Et s'estre veu, par son mérite,
 Fol de la reyne Marguerite,
 Qui l'estimoit, Dieu sçait combien !
 C'est-à-dire autant comme rien,
 A la fin saoul de chiquenaudes,
 De taloches, de gringuenaudes...
 Et de plusieurs autres caresses
 Que dans le Louvre on lui faisoit
 Quand son diable l'y conduisoit,

forcé de se dérober par la fuite aux insultes et au mépris

de tous, même des laquais. Dans la première pièce, il le peint sous l'accoutrement le plus sordide, vêtu de ses seuls lauriers, comme dit Maynard, en permanence aux abords du cheval de bronze et sous le portail des Augustins, où il ramasse d'un air fier, avec des malédictions, les aumônes qu'on lui jette. Il ne faut sans doute pas prendre à la lettre ce chef-d'œuvre d'une verve bouffonne et exubérante, qui cache néanmoins sous la caricature un portrait fidèle, et donne des renseignements curieux sur notre poète. D'Audiguier, Tallemant, d'Aceilly, etc., lui ont également décoché plusieurs flèches. G. Colletet l'a mis en parallèle, dans un de ses sonnets, avec Gomez, autre poète contemporain du même acabit, et aussi pauvre que lui : « Gomez et Maillet, lit-on dans les additions du *Ménagiana* (1719, t. III, p. 55), sont parmi nous ce qu'ont été Bavius et Mœvius parmi les Latins. » Enfin Furetière revint à la charge, dans sa satire des *Poètes* et dans son *Roman bourgeois*, quoiqu'il fût mort depuis 1628.

Les vers de Maillet sont d'ordinaire raboteux, barbares, contournés, obscurs; mais il n'était pas tout à fait sans mérite : il a surtout réussi quelquefois dans l'épigramme. Nous aurions trop beau jeu si nous voulions rapporter des échantillons de ses défauts; à quoi bon, d'ailleurs? Nous aimons mieux citer l'une de ses meilleures épigrammes, dont on lui a souvent dérobé injustement la gloire, pour l'attribuer tantôt à Saint-Amant, tantôt à Théophile :

Si Jacques, le roy du sçavoir,
Ne fut curieux de me voir,
En voicy la cause infailible :
C'est que, ravy de mon escrit,

Il crut que j'étois tout esprit,
Et par conséquent invisible.

Cette petite pièce est tout à fait caractéristique, et à elle seule elle peint Maillet de pied en cap, avec cette ingénieuse façon de tirer parti du mépris même qu'on avait pour lui, et de faire tourner ses déconvenues au profit de son naïf orgueil. On peut voir aussi la bonne opinion qu'il avait de sa personne dans l'épître dédicatoire de ses *Épigrammes* au comte de Luynes, qui abonde en réjouissantes gasconnades.

Tel fut ce grotesque poète, dont la vie et les œuvres sont à la même hauteur, et qui porta la peine de son caractère plus encore que de son style. C'est là ce qui lui valut doublement cette notoriété de mauvais aloi, qui incarna en lui, comme dans un symbole vivant, toute la race des écrivains chétifs et des mendiants littéraires du xvii^e siècle. Mais cette gloire même, car c'est une gloire encore, lui a survécu à peine. Quand on pense aujourd'hui aux scribes ridicules de ce temps, ceux qui viennent à la pensée tout d'abord, c'est Pradon et l'abbé Cotin; plus bas, Neufgermain et Dulot; plus bas encore, Nervèze et Des Escuteaux. Pour la majorité des érudits eux-mêmes, Maillet n'est qu'un nom qui ne réveille aucun souvenir précis, et il faut fouiller très-avant dans le sous-sol de la littérature, avant de rencontrer la couche où sa trace reste ensevelie depuis plus de deux cents ans.

III

Pour compléter cette esquisse, il nous paraît opportun de tracer une courte monographie des lieux célèbres où tant d'écrivains allaient demander à la *divine bouteille* une inspiration facile. On ne peut faire complètement l'histoire littéraire de cette époque sans faire plus ou moins celle des cabarets, qui en est une des parties les plus curieuses et pourtant les moins étudiées. Cette histoire-là est un peu partout, dans les Mémoires, les chansons, les pamphlets et les *ana* du temps, dans Tallemant des Réaux, dans les poésies de Saint-Amant, de Chapelle, de Boileau, dans la *Doctrine curieuse* de Garasse, dans les Mazarinades, dans les comédies, et dans une foule de *plaquettes* depuis longtemps oubliées.

Je ne remonterai pas jusqu'à Gringore, ni même jusqu'à Villon, pour trouver l'origine des *cabarets littéraires* du XVII^e siècle : la question considérée ainsi n'aurait plus de bornes, et avec un peu de bonne volonté on pourrait la rattacher au déluge. Nombre des écrivains de l'âge précédent étaient de francs et rudes buveurs, qui inspiraient volontiers dans le vin leur verve effrontée : c'est là qu'étaient nées la plupart des poésies licencieuses d'alors ; ce fut là aussi que trônèrent successivement les deux grandes sociétés des poètes *libertins* et des poètes *rouge-trongne*.

Le siècle de Richelieu et de Louis XIV, en héritant de cet usage, lui imprima en partie ce cachet de bon ton qu'il imprimait à tout. J'ai dit *en partie*, car il est remarquable que les cabarets conservèrent toujours

quelque chose de leur licence primitive, même au milieu des raffinements de cette société qui transportait dans la ville les habitudes de la cour, et qu'ils se déroberent plus que tout le reste à l'influence des mœurs précieuses et polies. C'était comme un coin du ^{xvi}^e siècle égaré dans le ^{xvii}^e. On allait volontiers y oublier la fatigue du *decorum* et l'ennui de l'étiquette, et s'y délasser largement à huis clos de la dignité et de la roideur officielles, surtout à l'époque de Richelieu et de Mazarin, où manquait presque complètement encore la dignité littéraire. Toutefois il ne faudrait pas attacher à ce mot de *cabaret* la signification populaire et triviale qu'il entraîne de nos jours; non-seulement ces cabarets étaient d'un degré au-dessus des tavernes, débits de bas étage, où du reste on ne donnait pas à manger; mais ils comportaient tous les degrés du luxe, et correspondaient à nos cafés d'aujourd'hui. Ils recevaient à peu près la même société qu'on vit, sous Louis XV, s'assembler chez Gradot, chez la veuve Laurent et chez Procope.

... Cette liqueur au poète si chère,
Qui manquait à Virgile et qu'adorait Voltaire,

ne fut apportée à Paris que vers 1650, et ne commença à s'y répandre que vers 1669 : ce fut seulement quelques années plus tard qu'on entreprit de la servir au public dans des maisons spéciales. Mais, même au siècle suivant, il y eut de gais littérateurs qui, fidèles aux vieux usages, s'assemblèrent de préférence chez le traiteur Landelle, et y formèrent une sorte d'académie aux libres allures, qui rappelait, par plus d'un trait, la physionomie des cabarets du ^{xvii}^e siècle. En effet, ce n'était pas uniquement pour boire qu'on se réunis-

sait dans ces établissements, mais pour causer, pour lire des vers, parfois même pour en composer ensemble, en s'aidant des conseils et des critiques de ses amis. Il s'y forma peu à peu des espèces de coteries, dont chacune avait son centre favori de réunion. On n'y rencontrait pas exclusivement ces esprits plus francs que *polis*, plus ardents que délicats, ces gens d'humeur indépendante, d'appétits sensuels, parfois de mœurs peu distinguées, qui se sentaient mal à l'aise dans les solennelles assemblées littéraires de l'époque; mais ceux-là même qui brillaient à l'Académie, aux samedis de mademoiselle de Scudéry, ou dans le salon de l'incomparable Arthénice. Les plus grands seigneurs et les plus grands écrivains s'y asseyaient familièrement près des rimeurs à gage et des *poètes crottés*.

Il est permis de le dire sans être soupçonné de vouloir faire une plaisanterie peu séante, la table joua toujours un grand rôle au xvii^e siècle, et les questions de haute gastronomie occupaient fort les esprits; on peut s'en convaincre par le témoignage des étrangers qui visitèrent alors la France, surtout du cavalier Marin. Le fameux ordre des Coteaux jouissait d'une grande considération. Il ne manquait pas de savants et d'écrivains qui, comme Montmaur, se changeaient en parasites et faisaient la chasse aux bons diners. Beaucoup de poètes avaient charge de commensaux : c'était un des principaux revenus de leur profession. On se rassemblait souvent chez quelque riche amphitryon, ou même chez des gens de lettres¹, pour y diner ensemble, ce qui n'allait pas sans quelque

1. Je ne citerai que les repas de pièces rapportées qui se faisaient chez Scarron.

débauche de bonne ou mauvaise compagnie. Il y eut dans la seconde moitié du siècle de nombreuses réunions de ce genre chez le duc de Nevers; à Anet, chez le duc de Vendôme; à Bâville, chez Lamoignon; plus tard au Temple, et chez la Fare, dans son hôtel de la butte Saint-Roch. D'Olonne et le commandeur de Souvré tenaient table ouverte et table somptueuse : les dîners de ce dernier, qui étaient très-renommés, comptaient pour principaux convives Villandry, gourmet émérite, et le comte du Broussin, qui *traitait sérieusement les repas*, et transformait en dogmes, comme dit Boileau, ses prescriptions culinaires. Joignez à cette liste des gastronomes du haut rang le marquis d'Uxelles, le comte d'Harcourt, le duc de Vitry, le marquis de Bois-Dauphin, l'abbé de Villarceaux, etc. Une telle société devait naturellement faire prospérer les cabarets, non-seulement celui de la Boisselière, établissement du plus haut ton, fréquenté par les riches courtisans qui le trouvaient sur leur passage au sortir du Louvre, mais les tavernes même les plus équivoques.

Il y avait dans Paris une multitude d'établissements de ce genre, de toute importance et de tout étage, fort tolérants pour la plupart, et touchant quelquefois de près aux maisons suspectes. La *Pomme-de-Pin*, déjà renommée du temps de Regnier, de Rabelais et même de Villon, comptait parmi les plus fameux; elle était située dans la Cité, près du pont Notre-Dame. Le *Mouton-Blanc*, place du Cimetière-Saint-Jean; la *Croix-de-Lorraine*, sise au même endroit, et la *Fosse-aux-Lions*, recevaient d'illustres poètes. G. Colletet a chanté, en un sonnet fort bien tourné, un joyeux festin fait à la *Croix-de-Fer*, modeste cabaret de la rue

Saint-Denis; et Chapelle, qui s'y connaissait, a daigné faire mention de la *Croix-Blanche*. L'*Écu d'argent*, dans le quartier de l'Université, était célèbre par ses soupes au citron et au jaune d'œuf. Quelques autres endroits se partageaient les restes de cette clientèle littéraire, fort recherchée des cabaretiers d'alors. Je nommerai encore les maisons qui portaient pour enseignes : *A la Croix du Trahoir*; *Au Panier-Fleury*, rue Tirechappe; *Au Petit-Panier*, rue Troussevache; *Aux Bons-Enfants*, près le Palais-Royal; *Au Chesne-Verd*, non loin du préau du Temple; *A Bel-Air*, près le Luxembourg, et *Au Cormié*, rue des Fossés-Saint-Germain. Enfin, autour de la butte Saint-Roch, il s'était élevé un grand nombre de tavernes et de cabarets, qui, en général, étaient appropriés à la grossière population des rues environnantes.

Les noms de certains cabaretiers-traiteurs avaient acquis aussi une réputation qui les a fait arriver jusqu'à nous, dans les écrits des poètes reconnaissants. Crenet, l'hôte de la *Pomme-de-Pin*, n'est guère moins connu que son enseigne. Saint-Amant a célébré le fameux Cormier, ainsi que la Coiffier, cette pâtissière qui, selon Tallemant, s'avisait la première de traiter par tête, et qui tenait la *Fosse-aux-Lions*. L'abbé de Marolles, dans ses *Mémoires*, les nomme tous deux, avec Poliac, le Clerc, Gribou, la Basoche, Guille et la Varenne, parmi les meilleurs artistes culinaires du temps. Joignez-y Bergerat, l'hôte des *Bons-Enfants*, et l'illustre marchand de vin Boucingo; Lamy, le maître des *Trois-Cuillers*; Renard, qui avait caché sous les ombrages du jardin des Tuileries son établissement aristocratique; Fite et la Morigère, dont a parlé Chaulieu. N'oublions pas non plus Mignot, qui n'était point, il est vrai, un ca-

baretier proprement dit, mais un pâtissier-traiteur, dont la boutique se trouvait dans la rue de la Harpe¹; non plus que ses collègues Fagnault, et ce fameux Ragueneau, qui eut le tort de quitter son art pour celui des Muses, parce que les lauriers de maître Adam le menuisier l'empêchaient de dormir. Enfin, vers les dernières années du siècle, le cabaret de la Guerbois, aux environs de la butte Saint-Roch, acquit une vogue extraordinaire; il réunissait des poètes et de gros financiers, deux classes qui s'accordaient fort bien alors, et il était de mode d'aller en partie fine chez la Guerbois². Les maisons de Forel, près du Théâtre-Français, et surtout de Rousseau, dans la rue d'Avignon³, commencèrent dès lors aussi cette réputation qui devait atteindre son apogée au siècle suivant.

On peut voir, dans les poésies du temps, l'ordinaire menu des repas du cabaret: les cervelas, le melon, les carbonnades, le *petit-salé*, les pâtés, les jambons, les langues de bœuf fumées, etc., mets solides et choisis avec art pour irriter la soif. A en croire certains bruits, que je ne garantis point, les hôtes s'entendaient fort

1. Boileau a enchâssé dans ses vers les noms de Crenet, de Boucingo, de Bergerat, et surtout de l'*empoisonneur* Mignot, qu'il a condamné à l'immortalité.

2. *Poésies* de Lainez, Dancourt (*l'Été des coquettes*), Boursault (*les Mots à la mode*), etc.

3. Voir les *Lettres* de Boursault, qui parle aussi de plusieurs autres cabarets, notamment de celui de Gardy, rue Béthizy: *A la petite Bastille*. Ceux qui voudront avoir une liste moins incomplète, la trouveront dans l'*Almanach* de du Pradel (1690), le *Discours facétieux et politique en vers burlesques sur toutes les affaires du temps* (1649), mazarinade, les *Visions du pèlerin du Parnasse*, livre rare, du commencement du xvii^e siècle, l'*Ode sur les Cabarets* (même date), le *Moulin de Javelle*, de Dancourt, etc.

bien aux mélanges ; mais je n'ai pas vu qu'on les accusât de mettre de l'eau dans leur vin : le palais exercé des gens de lettres eût bien vite découvert la fraude.

Si l'on voulait passer en revue les auteurs plus ou moins célèbres du XVII^e siècle, on trouverait qu'il n'en est presque pas un qui n'ait largement payé son tribut aux cabarets. La sobriété de Cyrano, de Naudé, de Voiture et de Gassendi, est un phénomène dans la vie littéraire du temps. Théophile, *franc-beuveur*, Molière le tragique ou plutôt le romancier, Bilot, qui avait donné au chantré des *Goïnfras* ce fromage de Brie célébré avec tant de verve, étaient morts au moment de la plus grande splendeur de Saint-Amant ; mais ils eurent des successeurs dignes d'eux, à la tête desquels nous placerons Saint-Amant lui-même : c'est un honneur qui lui revient de droit. Il allait un peu partout, et même plus volontiers, j'imagine, dans les cabarets moins relevés, où il était mieux à l'aise, et il y passait souvent la nuit à boire et à fumer ; car le tabac, dit-il, est le seul encens de Bacchus. A côté de lui, il faut nommer Faret, dont le nom semblait fait à souhait pour rimer à cabaret. C'est sans doute à cette circonstance, comme il s'en plaignait, et comme le dit Pellisson, qu'il dut une partie de sa renommée bachique ; mais on peut croire, sans jugement téméraire, qu'on ne se fût point avisé de lui faire cette réputation sur la seule autorité de la rime, si son genre de vie n'en eût inspiré l'idée et donné le droit, Saint-Amant en parle trop souvent, et avec un accent trop sincère, comme de son plus fidèle compagnon d'orgies, pour qu'il soit possible de ne pas tenir compte de son témoignage, confirmé par un vers bien connu de l'*Art poétique* de Boileau.

Ce bon couple hantait de préférence la *Pomme-de-Pin*,

le *Cormié* et le cabaret de la Coiffier. Autour d'eux se pressait la bande des *goinfres* en sous-ordre : Maricourt, noble *yvrongne*; Bardin, de l'Académie; de Marigny-Mallenoë, philosophe cynique et original déterminé, à qui Saint-Amant a dédié la *Chambre du débauché*, et sur lequel Tallemant des Réaux a écrit l'une de ses historiettes; le Carpentier de Marigny, auteur du curieux petit poëme satirique *le Pain bénit*, qui lui valut une vive réplique où on le traite de « cuistre de Saint-Amant; » Gilot, le *roy de la débauche*; Belot, *puissant démon de joie*; l'académicien Boissat, moins célèbre par son *Histoire négrepontique* et ses autres ouvrages que par ses démêlés avec le comte de Sault et les coups de bâton qu'il en reçut publiquement; le poëte Vion Dalibray, puis de grands personnages comme le marquis de Laval et le gros comte d'Harcourt, et toute la cohue anonyme des la Mothe, des Chateaupers, des la Flotte, des de Lâtre, des Dufour, des Grandchamp, etc., que la poésie de Saint-Amant n'a pas suffi pour immortaliser.

En dehors de cette bruyante coterie, que de noms ne reste-t-il pas encore à citer! Tandis que les précieux allaient roucouler leurs madrigaux musqués dans les salons de l'hôtel Rambouillet, tout le reste des écrivains et des poëtes, parmi lesquels se glissèrent plus d'une fois les *précieux* eux-mêmes, avaient transporté leurs réunions dans les cabarets d'honneur, comme on disait alors, et comme s'exprime particulièrement Garasse en sa *Doctrine curieuse des beaux esprits*. A côté des solennelles séances littéraires de l'Académie et du petit salon bleu, les séances turbulentes de la *confrérie des bouteilles* se perpétuaient comme une protestation de la vieille liberté de l'esprit et des mœurs, et la verve gauloise des poëtes libres d'allure et francs

du collier, poursuivie par les envahissements de l'école triomphante de Malherbe, se retrempait aux banquets à deux pistoles par tête, dans les cabarets de la Pomme-de-Pin et de l'Île-du-Pont-de-Bois. Gaston d'Orléans s'échappait du Louvre en compagnie de son gentilhomme le baron Blot, bel esprit satirique et libertin, à qui le vin inspirait les saillies les plus originales, et, excité par ses bons mots et ses couplets bachiques, il courait les rues pour battre le guet et jouer au tire-laine. Boisrobert s'échappait de l'Académie, qu'il venait de créer en faisant descendre sur elle la protection de Richelieu, et allait s'attabler à la taverne pour oublier le Dictionnaire. G. Colletet quittait furtivement le Palais-Cardinal, et se dérobaît aux poétiques entretiens de son puissant protecteur pour retrouver à la *Croix-de-Fer* de plus divertissants compagnons. L'excellent homme aimait fort à *chopiner*, suivant l'expression familière de Tallemant, et ses œuvres témoignent d'un généreux mépris pour les poètes *beuveurs d'eau*¹.

L'intime liaison de l'historien Mézeray avec son *cher compère* le cabaretier Lefaucheur, à la Chapelle Saint-Denis, est restée célèbre : on sait qu'il allait travailler chez lui et qu'il l'institua son légataire universel. Vous eussiez vu encore, dans ces repues franches, le poète

1. Cependant, dans un *Recueil curieux de diverses poésies non imprimées* (Bibl. du Louvre, Mss.), fait par son fils François, et qui contient nombre de pièces bachiques à l'adresse des *goinfres*, je trouve un sonnet de Guillaume *pour la tisane* et contre le vin :

Ce nectar innocent me plaît bien davantage;
Voyez dans ce cristal son bel ambre doré :
Par lui le corps est sain, l'esprit est épuré,
Et par lui la raison ne fait jamais naufrage.

Il fallait que ce jour-là la *Croix-de-Fer* lui eût refusé crédit.

tragique Mairet, le libre penseur Saint-Pavin, Ch. Beys, Puimorin, la Serre et l'épicurien Saint-Évre-mont, qui, durant son exil à Londres, devait retrouver son cabaret parisien dans le café de Will. Comme Dassoucy, Scarron, son maître en burlesque, avait commencé par fréquenter assidûment les mêmes lieux, et, à en juger par le lyrisme de ses nombreuses chansons à boire, il dut lui en coûter beaucoup de renoncer à ces assemblées joyeuses, qu'il s'efforça du moins de reconstituer chez lui. Benserade, le poète de cour, pour peu qu'il fût de loisir, ne bougeait du cabaret de Bel-Air, tenu par le Puis, où il faisait tout le jour des bouts-rimés avec de Lyonne, et de petits vers que Lambert mettait en musique sur la table. N'oublions pas non plus Linière, qui, raconté la légende, empruntait de l'argent à Boileau pour aller au prochain cabaret rimer contre lui, et son Pylade, l'abbé Martinet, si complètement oublié, bien qu'il ait fait quelques jolies chansons et que le grand Condé goûtât ses vers. Quand ces messieurs ne pouvaient acquitter leurs dettes, ils se tiraient parfois d'embaras en payant de leur personne, comme la Serre et Lambert, qui épousèrent les filles de leurs hôtes.

Tout cela semble bien peu digne des études de la critique ou de l'érudition : ce n'est pas dans les cabarets, je le crains, que Diogène eût eu chance d'éteindre sa lanterne. On s'étonnera peut-être que nous nous y soyons arrêtés, mais il le fallait bien. Nous n'avons fait que suivre la littérature anti-précieuse, les héritiers de Rabelais et de Regnier, là où ils nous menaient, — dans leur académie, dans leur hôtel de Rambouillet, à la taverne, mais en nous contentant d'entr'ouvrir la porte et de jeter un coup d'œil. Supprimer les cabarets,

ce serait vouloir supprimer une partie de l'histoire littéraire du xvii^e siècle, aux plus bas degrés de laquelle ils occupent une place importante. Boileau lui-même leur a donné quelques vers de son *Art poétique*. Ce qui relève quelque peu ces orgies, autant du moins qu'elles peuvent être relevées, c'est qu'on les séparerait rarement de la poésie. La dive bouteille inspirait ces joyeux compagnons, comme elle avait inspiré Olivier Basselin et Jean le Houx, comme elle devait inspirer plus tard les membres du Caveau. A mesure que coulait le vin, la verve s'allumait, et bientôt l'hymne d'extase et de reconnaissance éclatait avec transport. Les cabarets ont même donné naissance à toute une poésie spéciale et très-vivante, dont, entre les Vaux-de-Vire du vieux poète normand et les flons-flons de Panard et de Collé, les dithyrambes fameux du chantre de la *Vigne* et de la *Crevaille* restent les prototypes.

Dans la seconde moitié du siècle, la *Croix-de-Lorraine* succéda à la vogue de la *Pomme-de-Pin*, et devint le plus illustre de tous les cabarets littéraires. La *Croix-de-Lorraine* comptait parmi ses habitués le comte de Lignon, l'abbé du Broussin, du Toc, Desbarreaux, épicurien autant qu'esprit fort; puis Petitval, la Planche et le frère de la Mothe le Vayer¹. Mais tous ces hommes, malgré le mérite réel qu'ils déployaient à table, n'étaient que la monnaie de Chapelle, que, selon Bernier, « les Muses et les Grâces suivaient chez les Crenet et les Boucingo, » et qui eût pu parfaitement tenir tête à table à son père Lhuillier, si terrible convive que fût celui-ci. Il faudrait bien des pages pour recueillir les anecdotes de cabaret rapportées sur son compte²;

1. Lettre de Chapelle au marquis de Jonzac.

2. V. *Mémoires pour servir à l'hist. de Chapelle*, par Saint-Marc.

car il n'est pour ainsi dire pas un de ces établissements où il n'ait laissé trace de son passage. La chronique nous le montre tantôt oubliant, à l'*Image Saint-Claude*, au milieu d'un souper de joueurs, une invitation du prince de Condé; tantôt s'échappant tout effrayé de l'hôtel de Bourgogne, où il venait de voir, à travers les fumées du vin, un combat sur la scène, pour se réfugier dans un cabaret voisin; tantôt, enfin, au sortir de l'une de ces maisons, dans la rue Tirechappe, prenant une guitare pour un gourdin, et celui qui la porte pour un *brave* qui veut l'assassiner. Il est probable que plusieurs des hauts personnages qui l'honoraient de leur amitié, comme le marquis de Jonzac, lequel, dit-il, rimait sans peine, après avoir bu comme un trou, des vers qui n'étaient pas vers à la douzaine; le comte du Lude, à qui il a adressé une pièce pour demander du *petit-salé*; les ducs de Saint-Aignan, de Nevers et de Sully; le duc de Vendôme, chez lequel il allait souvent boire à Anet; les marquis de Vardes et d'Effiat, l'accompagnaient quelquefois dans ses lieux favoris : on le devine à la manière dont il leur parle, et, du reste, on ne pouvait guère le rencontrer et en jouer ailleurs. C'est là seulement qu'il était complètement lui-même; c'est là qu'il écrivait sur la nappe ces vers qui coulaient de sa veine sans qu'il y songeât. La gravité descendait sur lui avec l'ivresse; à mesure qu'il buvait, il devenait sérieux, faisait de la morale, prenait une humeur revêche et grondeuse, et, suivant les occasions, se gourmait avec son vieux valet Godenet, ou querellait Boileau sur la poésie.

Boileau lui-même compromit plusieurs fois sa réputation de tempérance avec ce terrible ami, pour qui c'était une volupté suprême de mettre ainsi le satiri-

que en faute, et de l'enivrer au moment où il lui prêchait la sobriété. Dans ces occasions, celui-ci ne dédaignait pas de *descendre de son haut style*, et Chapelle s'applaudissait en songeant à toute la bile qu'il avait épargnée au genre humain. Boileau nous a laissé des monuments de ces faiblesses dans deux chansons à boire : ce ne sont pas précisément des chefs-d'œuvre, mais la bonne volonté y est. Tout le monde a lu l'histoire du fameux souper d'Auteuil, dont le satirique fut un des héros avec Chapelle, Jonzac, Nantouillet et Lully, cet Italien sensuel et gourmand, héros de cabaret et bouffon de société, ordinaire compagnon d'orgie du chevalier de Lorraine. Cette anecdote est une nouvelle preuve que ces messieurs ne dédaignaient pas toujours de tenir tête à table au *bon ivrogne du Marais*.

On sait que Boileau, Molière, Racine et La Fontaine, auxquels s'adjoignait Chapelle, quand il n'était pas retenu par des occupations plus intimes, se rassemblaient trois fois par semaine, rue du Vieux-Colombier, dans le voisinage d'un bruyant cabaret, qui troublait quelquefois la tranquillité de leurs réunions. Dès le commencement de la brouille qui survint entre Racine et Molière, la société transporta le lieu ordinaire de ses séances et de ses soupers à la *Croix-de-Lorraine*. Mais, à partir de cette époque, Molière négligea ces rendez-vous. Il y parut néanmoins, et malgré sa sobriété naturelle, encore accrue par la faiblesse de son tempérament, il lui arriva de boire parfois assez

Pour, vers le soir, être en goguettes.

s'il faut en croire Chapelle, qui aime à faire la confession de ses amis.

On s'assemblait souvent aussi au *Mouton-Blanc*. Pendant la durée de ces réunions, la *Pucelle* de Chapelain restait sur la table, et celui qui s'était rendu coupable d'une faute contre les statuts devait en lire quelques lignes. Après avoir quitté la rue du Vieux-Colombier, la société s'accrut de Furetière et de plusieurs courtisans, tels que le duc de Vivonne et le chevalier de Nantouillet. Cette petite académie familière, sans parler de la critique judicieuse qu'elle exerçait sur les ouvrages de ses membres, donna naissance à quelques badinages ingénieux, et même à des productions littéraires plus importantes : suivant la tradition, les *Plaideurs* avaient été en grande partie composés à table, à la *Croix-de-Lorraine*, et Chapelle avait fourni à Racine quelques-uns des meilleurs traits de la pièce. Ce fut au *Mouton-Blanc*, selon les uns, et selon Boileau dans un repas chez Furetière, que le *Chapelain décoiffé* se fit le verre en main. La dissolution de ces assemblées eut lieu vers 1665, et dès lors Chapelle, qu'elles avaient un peu maintenu dans les bornes, retomba plus bas que jamais, et ne sortit plus des tavernes.

Ce furent là, sans contredit, les hôtes les plus illustres des cabarets du temps. Après eux, et vers la fin du siècle, il ne faut pas oublier le marquis de Saint-Aulaire, mais surtout Chaulieu, qui ne dégénéra point de son maître Chapelle, dont il avait appris à faire des vers faciles *entre le tabac et le vin*, et son ami La Fare, qui fut aussi un des plus brillants habitués de ces lieux, en attendant qu'il en transportât les mœurs et les désordres dans son hôtel.

Je me suis contenté de choisir les enseignes devenues en quelque sorte historiques et les établissements hantés surtout par les gens de lettres. Il en reste bien

d'autres, inutiles à nommer. Je ne veux point m'occuper davantage de ceux qu'on rencontrait dans les environs de Paris, à Sceaux, à Vincennes, à Charonne, à Bagnolet, à Meudon, à Passy, etc. Celui de la Duryer à Saint-Cloud, et le Petit-More, à Vaugirard, avaient pourtant une telle vogue parmi les écrivains, que je ne puis me dispenser de leur accorder une mention honorable; mais, si j'en disais davantage, le lecteur, qui a bien voulu me suivre jusqu'ici, serait en droit de se plaindre que je le retiens au cabaret plus longtemps qu'il ne sied.

IV

DU ROMAN CHEVALERESQUE

ET POÉTIQUE AU XVII^e SIÈCLE,

ET DE SON INFLUENCE.

D'URFÉ, M^{lle} DE SCUDÉRY, GOMBERVILLE, LA CALPRENÈDE,
M^{me} DE LA FAYETTE.

I

Depuis quelque temps, une petite réaction s'est prononcée en faveur de mademoiselle de Scudéry, comme en faveur des *Précieuses*. M. de Loménie, dans une série d'excellentes leçons dont je me ressouviendrai plus d'une fois en ce travail, a révélé les romans du xvii^e siècle à ses auditeurs du Collège de France. M. Saint-Marc-Girardin a réhabilité l'auteur de la *Clélie* dans le troisième volume de son *Cours de littérature dramatique*, et M. Cousin est venu à son tour, avec toute l'autorité de son nom et de son talent, compléter la révision du procès.

Cependant mademoiselle de Scudéry est morte et bien morte; on peut l'exhumer, mais non la ressusciter, et

lorsqu'on remet en lumière, dans des éditions complètes et commentées savamment, jusqu'à Théophile, Saint-Amant et Sénecé, il est très-probable qu'on ne pensera jamais à rendre le même honneur à ces romans qui firent la passion des beaux esprits d'autrefois, et qu'on ne peut plus ouvrir aujourd'hui sans un ennui mortel, à peine contre-balancé par une de ces curiosités d'érudit, que pourtant, d'ordinaire, aucun ennui ne rebute. Que voulez-vous que fasse un homme, eût-il le cœur bardé d'un triple airain, quand, l'an de grâce 1862, il se trouve face à face avec un roman en vingt-deux volumes in-12, d'une impression compacte, qui, au lieu de porter la signature de M. Alexandre Dumas, porte celle de « M. de Scudéry, gouverneur de Notre-Dame-de-la-Garde, » et la date de 1650? Cet homme, s'il n'est pas M. Cousin, c'est-à-dire l'esprit aujourd'hui le plus passionné pour le XVII^e siècle, que nul ne connaît plus à fond, fermera le livre en toute hâte. Vainement M. Cousin, de sa voix éloquente, convie le passant à s'embarquer sur cette onde enchantée qui ne connaît pas les orages : celui-ci, mesurant l'espace, recule épouvanté. Plus hardi, nous aurons le courage d'entreprendre cette navigation de long cours, à la suite de l'illustre académicien qui nous servira de pilote¹, mais nous ne répondons pas d'arriver jusqu'au bout, et nous nous garderons surtout de quitter les côtes pour nous lancer en pleine mer.

Les ouvrages de mademoiselle de Scudéry et de La Calprenède, les *Cléopâtre*, les *Clélie*, les *Grand Cyrus*, malgré leur titre, ne sont pas du tout des romans his-

¹ 1. *De la Société française au XVII^e siècle, d'après le GRAND CYRUS de mademoiselle de Scudéry*, par M. Cousin. — Didier, 2 vol. in-8, 1858.

toriques, mais des romans de mœurs et de portraits contemporains sous des masques plus ou moins antiques. Encore ces masques n'ont-ils de l'antiquité que le nom, sans prétendre le moins du monde à la couleur locale. C'est le pendant de ces réunions de l'hôtel Rambouillet, où chaque précieux portait un nom grec ou romain, par suite d'une convention adoptée, et sans que l'usage tirât autrement à conséquence.

On n'a tant crié contre l'invraisemblance ridicule des romans d'alors que pour n'avoir pas compris le but des auteurs, et on n'avait pas compris leur but parce qu'on n'avait pas lu leurs ouvrages, ni même leurs préfaces, ce qui est pourtant le moins que puisse faire un critique, avant de prononcer son arrêt. Le premier verdict porté contre l'engouement des contemporains s'est transmis de bouche en bouche jusqu'à nos jours, par un procédé de justice expéditive et commode, renouvelé des moutons de Panurge. On a accusé l'*Astrée*, par exemple, d'avoir créé un berger faux et factice, prototype des Némorins du chevalier de Florian, aïeul de toute cette race de Corydons qui portent si coquettement la houlette parée des couleurs d'Amaryllis, dans les tableaux roses de Boucher et des peintres galants du XVIII^e siècle. Mais « on voit bien, en lisant le roman, que ces bergers-là ne le sont que par goût, et qu'en mettant l'amour à la campagne, d'Urfé, comme les poètes pastoraux de l'Italie, a voulu seulement lui donner plus de charme et plus de liberté. Ses bergers et ses bergères... ne sont pas gens du village : ce sont gens qui font la *villégiature*. Ils ont le loisir que donne l'aisance ; ils sont de noble naissance ; ils sont enfin aussi discrets et aussi civils que les meilleurs courtisans... D'Urfé a voulu représenter l'amour tel qu'il le

concevait dans la bonne compagnie, et s'il a préféré les champs au salon, c'est que, d'une part, il n'y avait guère encore de salons, et que, d'une autre part, la pastorale étant, dans l'usage du temps, consacrée à l'amour, il lui semblait naturel de donner à ses récits amoureux la forme pastorale¹. »

Quant à *Cyrus* et à la *Clélie*, ce qui nous choque, nous qui sommes si intraitables, comme le sait M. A. Dumas, sur la question des invraisemblances et des anachronismes, c'est cette étrange alliance des noms antiques avec les usages et les passions modernes, cette transformation en Romains peu farouches des habitués du samedi. Mais on a été plus dupe que ne le voulait l'auteur, qui était loin d'attacher à ce cadre factice autant d'importance que nous. Pour mademoiselle de Scudéry, le roman n'est que l'accessoire, dont elle eût fait, je crois, bon marché elle-même. Son but était d'introduire et de faire passer, sous ce déguisement, non-seulement des portraits, des sentences, des dissertations morales, des conversations subtiles sur toutes les règles de la *politesse*, sur tout ce qui constitue l'*honnête homme* au xvii^e siècle, mais même quelque grande et sérieuse controverse sur des questions d'un haut intérêt social : c'est ainsi que dans la *Clélie* l'auteur a traité de tout ce qui tient à la condition des femmes dans le monde, et que nous y trouvons, revêtus d'une forme plus calme, tous les débats orageux qui se sont soulevés de nos jours sur la *liberté* du beau sexe².

1. Saint-Marc Girardin, *Cours de Littér. dram.*, t. III.

2. Il ne faut pas croire non plus d'une manière absolue à ces accusations, tant de fois répétées, qui reprochent aux romans du xvii^e siècle d'avoir entièrement négligé le côté réel et positif de la vie. Dans l'*Ass-tée*, par exemple, qui passe pour dûment convaincu de ce forfait,

Le *Grand Cyrus* est comme une mascarade ingénieuse et galante, où les déguisements sont, pour les invités, un charme de plus ajouté à la fête, et servent, en dépayasant les spectateurs profanes, à piquer la curiosité des adeptes. Dans le septième volume, on trouve toute une galerie fort curieuse des habitués de l'hôtel Rambouillet, qui lui-même est assez fidèlement dépeint. L'antiquité n'est que le cadre choisi par l'auteur pour y faire mouvoir des tableaux et des portraits modernes. C'est aussi le genre de La Calprenède, qui respecte à peu près les faits, mais sans se préoccuper des mœurs et des caractères de l'histoire ancienne. Il y a là sans doute une contradiction et une incohérence blâmables au point de vue de l'art; mais cette contradiction venait d'un système faux, et non d'ignorance. Les lecteurs savaient fort bien que ce n'était pas le vrai Cyrus qu'on leur présentait, et, loin d'y tenir, ils tenaient beaucoup plus à se reconnaître eux-mêmes sous ces accoutrements de convention, sans lesquels on ne pouvait produire en public les portraits de ses contemporains. Il n'y avait que les esprits prosaïques ou révolutionnaires, Scarron, Sorel, Furetière, Subligny, etc., pour se dérober à cette loi bizarre qui assimilait les romans à la solennelle épopée.

en face de l'idéal, représenté par Céladon et sa bergère, d'Urfé a peint, comme contraste, l'amour ordinaire et commun dans Galatée et Hylas. En outre, le même Hylas égaye l'ouvrage par ses bouffonneries, comme feront les satyres dans les pastorales, toutes inspirées par ce livre, la large source où puisèrent si longtemps le roman et le théâtre. Ainsi, par une singulière coïncidence, c'est d'Urfé qui a ouvert de ses propres mains la porte par où devaient passer ces romans comiques et satiriques, qui allaient peu à peu détruire son influence et renverser sa royauté.

Pour tout le monde, le grand Cyrus c'était le grand Condé, comme Artamène c'était le duc d'Enghien. Bossuet, en comparant Condé à Cyrus, dans sa magnifique *oraison funèbre*, pouvait céder à son insu à la tradition qui, depuis lors, semblait confondre ces deux noms en un seul. On s'est récrié sur l'aveuglement de Boileau, qui dans ses *héros de roman* n'a pas vu l'allégorie et l'allusion continuelles, qui a pris au sérieux cet appareil historique sans valeur. Si Boileau avait commis réellement cette méprise, elle pourrait bien prouver au moins autant contre l'ouvrage que contre lui-même. Mais est-il vrai qu'il n'ait point vu ces allusions? ou plutôt n'a-t-il pas affecté de ne les point voir? Avec son goût sévère et ennemi du faux, Boileau devait être choqué plus que tout autre de ces contrastes entre les caractères, les actes, les paroles, et les noms des personnages ou le lieu de la scène : que cette contradiction fût volontaire ou non, elle n'en restait pas moins ridicule à ses yeux; il eût même certainement pardonné à l'ignorance plutôt qu'au parti pris. Si la connaissance de cette clef du *Cyrus* et de la *Clélie* était devenue si populaire et si universelle, comment comprendre qu'un homme qui se tenait mieux que pas un au courant de toutes les choses littéraires, et qui écrivait les *Héros de romans* peu d'années après ces ouvrages, quoiqu'il ne les ait publiés que beaucoup plus tard, ait pu ne la pas connaître, bien plus, n'en pas soupçonner l'existence?

Malgré les ingénieux et éloquents plaidoyers des illustres avocats de *Sapho*, il nous semble que Boileau avait raison, au point de vue de l'art et du goût, de s'élever contre cette mascarade de personnages anciens travestis à la moderne. Pour le *Grand Cyrus*, passe

encore : il n'y a, dans tout le roman, que ce seul nom historique ; et, d'ailleurs, la scène se déroule en un temps et dans un pays dont l'éloignement laisse le champ libre à l'imagination. Mais combien ce défaut n'est-il pas plus choquant dans la *Clélie*, composée très-peu de temps après ! Là il s'agit de personnages plus connus, d'une époque plus rapprochée de nous, de mœurs que nous avons étudiées davantage. Ce n'est pas seulement Clélie que mademoiselle de Scudéry travestit ; c'est Coclès, c'est Brutus, c'est Lucrece, c'est Tarquin, ce sont vingt autres Romains dont Tite-Live et nos études classiques nous ont gravé les caractères ineffaçablement dans la mémoire. Et ce qui rend le contraste plus discordant encore, c'est que, tout en défigurant les mœurs des personnages, l'auteur reste fidèle à l'histoire quant aux faits généraux, et raconte assez exactement, par exemple, l'attentat contre Lucrece, la folie simulée de Brutus, l'héroïsme d'Horatius Coclès et de Clélie, l'expulsion des Tarquins, etc. Jugez de l'harmonie d'un tel ensemble ! C'est à la *Clélie* que pensait Boileau dans ses vers célèbres de l'*Art poétique* : c'est là, en effet, qu'on peut voir Brutus, le farouche patriote, transformé en dameret du meilleur ton, en parfait galant qui connaît toutes les délicatesses de l'amour, et à qui il ne manque que des canons, la petite-oie et une perruque pour briller aux samedis. Brutus est l'amant en titre, le mourant de Lucrece, et Lucrece tient un bureau d'esprit comme mademoiselle de Scudéry elle-même.

La *Clélie*, qui porte tous les caractères du temps où elle fut composée, est tout simplement l'histoire de la Fronde sous un accoutrement romain. Les chefs de cette petite guerre aimaient à s'assimiler aux person-

nages romanesques et à se donner les noms des héros de l'*Astrée* : Mademoiselle de Scudéry les servit à souhait. On y trouve peut-être plus de portraits encore que dans le précédent roman. Cette nouvelle œuvre était l'exagération de l'idée qui avait inspiré le *Grand Cyrus*, mais elle en était aussi la suite naturelle. Voilà où cette idée devait fatalement aboutir.

De tous les romans de Sapho, l'*Illustre Bassa* est celui où elle a montré le plus de respect pour la couleur locale. Ses Turcs sont plus Turcs que ses Romains et ses Assyriens ne sont Romains et Assyriens. C'est sans doute à l'influence d'un peuple plus moderne et d'une époque plus contemporaine qu'il faut l'attribuer. Le talent de mademoiselle de Scudéry ne semblait guère constitué cependant pour peindre les mœurs barbares de ce peuple en dehors de la civilisation. Tels sont la fadeur habituelle de son style et son penchant aux teintes molles et claires, qu'elle ne sait pas mettre en scène un caractère vigoureux, dessiner une figure qui exige des traits fermes et nets. Dans la *Clélie*, elle adoucit singulièrement le portrait de la féroce Tullie, aussi bien que celui de Brutus; et, dans le *Grand Cyrus*, elle va jusqu'à présenter sous une physionomie qui ne manque pas d'un certain agrément la furie Tisiphone.

Toutefois il y a de grands coups d'épée dans ces romans, mais ces grands coups d'épée s'y donnent de la façon la plus chevaleresque du monde, et il est permis de croire que le frère de mademoiselle de Scudéry, qui lui a prêté l'égide de sa signature, comme plus tard Segrais à madame de La Fayette, et qui a fait les préfaces et les dédicaces, l'a aidé dans ces passages difficiles pour une plume féminine. A maint endroit

qui sent le matamore, on soupçonne la collaboration du capitain Georges de Scudéry.

Par là, et aussi par la ressemblance du plan et du point de départ, les romans de notre Sapho ressemblent à ceux de La Calprenède; mais ils l'emportent de beaucoup sur eux, parce qu'ils entrent bien plus avant dans l'étude du cœur humain, étude quelquefois fausse ou superficielle, surtout trop subtile, mais réelle, et, en bien des pages, fine et délicate; parce qu'ils ne se bornent pas à faire mouvoir les fils d'une intrigue plus ou moins curieuse, et qu'à côté de ces aventures héroïques, qui ravissaient madame de Sévigné comme une petite fille, ils donnent une large place aux allusions, aux portraits contemporains, et principalement à la conversation, la grande affaire d'alors, celle dont se préoccupent non-seulement tous les *honnêtes gens*, mais tous les écrivains, poètes, orateurs sacrés et moralistes. Si jamais on écrit une histoire de la conversation en France, les romans de mademoiselle de Scudéry devront tenir le premier rang parmi les documents à consulter pour le XVII^e siècle, et c'est là qu'on en pourra saisir sur le vif les défauts et les qualités. Mademoiselle de Scudéry était une des reines incontestables de ce domaine : elle a laissé un volume, intitulé *Conversations*, dans lequel il y a un traité spécial sur la matière. Elle en a tracé des modèles dans tous les genres, — dans le genre éloquent et dans le genre familier, dans le genre badin et dans le genre sérieux, — mais c'est toujours l'air *galant* et le ton de la *bonne cabale* qui dominant. Elle se plaît surtout à la peinture d'un certain ordre de sentiments mixtes et complexes, difficiles à analyser avec précision, et dont on n'avait guère abordé l'examen avant elle; elle aime à poser à

ses personnages des questions raffinées, comme celles qui exerçaient si souvent les ingénieuses causeries de l'hôtel Rambouillet.

Si l'on en excepte les solitaires de Port-Royal, Bossuet qui, dans l'oraison funèbre de la duchesse d'Orléans, parle avec un mépris non dissimulé des romans et de leurs « fades héros, » et un très-petit nombre d'autres esprits sévères, les personnages les plus illustres professaient pour ces ouvrages une admiration hautement avouée qui rejaillissait en respect sur mademoiselle de Scudéry : c'étaient, par exemple, madame de Sévigné, le duc de Montausier, La Fontaine ¹, Boileau lui-même, au moins dans sa jeunesse, comme il l'avoue dans la préface de ses *Héros de roman*, où il confesse n'avoir pas eu le courage de publier cette satire du vivant de Sapho, qu'il aimait et estimait beaucoup. Bien plus, les évêques, — Camus, Mascaron, Huet ², Godeau, Fléchier, Massillon, — gagnés par l'extrême pureté de sentiment de ces ouvrages, où

1. Non que monsieur d'Urfé n'ait fait une œuvre exquise :

Étant petit garçon, je lisois son roman,

Et je le lis encore ayant la barbe grise...

Le roman d'*Ariane* est très-bien inventé ;

J'ai lu vingt et vingt fois celui de *Polexandre*.

En fait d'événements, *Cléopâtre* et *Cassandre*

Entre les beaux premiers doivent être rangés.

Chacun prise *Cyrus* et la carte du Tendre.

(Ballade, 1667.)

2. On sait que l'évêque de Belley, Camus, a fait de petits romans dévots ; mais ce qu'on sait moins, et ce que nous apprend d'Olivet, c'est que Huet, non content d'admirer ces productions, et d'en exposer l'origine dans un docte traité, avait fait lui-même un roman, resté manuscrit, dont le titre (*le Faux Incas*) semble indiquer une imitation du roman mexicain de Gomberville.

pourtant il n'est question que d'amour et de galanterie, mais d'amour élevé et de galanterie platonique, les avaient pris en quelque sorte sous leur protection. Ce qui séduisait encore et même passionnait de pareils lecteurs, c'était la grandeur et l'héroïsme des sentiments. Ils cherchaient dans ces livres un reflet de leur idéal, et passaient volontiers par-dessus les défauts d'un style dont ils ne se dissimulaient pas la lenteur et la monotonie fatigantes. Cette surabondance et ces détails inutiles, qui affaiblissent l'idée en la délayant, voilà les vrais défauts de mademoiselle de Scudéry, beaucoup plus que les subtilités, le précieux, le maniérisme. C'est l'ouvrage d'une femme qui écrit comme elle cause, avec des négligences, des répétitions, une prolixité languissante et terne, sans se revoir, en se laissant aller. Mais ces romans, dernier reste de la littérature héroïque et chevaleresque, n'en devaient pas moins charmer les lecteurs du xvii^e siècle, surtout joignant à leurs qualités réelles l'attrait des peintures contemporaines, cachées sous un voile suffisant pour exciter la curiosité, insuffisant pour la décourager. On sait à quel point les portraits étaient alors à la mode ; on en mettait partout. La grande Mademoiselle en faisait un recueil et composait dans le même but sa *Princesse de Paphlagonie*. Dans les alcôves, chacun traçait son portrait et celui du voisin. Tout cela circulait de main en main, manuscrit ou imprimé, et formait la principale occupation de quiconque se piquait de bel air et de galanterie. Les choses en étaient venues au point que Sorel se crut obligé d'écrire un roman spécial contre cette manie : la *Description de l'isle de Portraiture*, où néanmoins, tout en critiquant l'engouement des portraits à la plume, il fait, par une excep-

tion caractéristique, le plus grand éloge de ceux de mademoiselle de Scudéry. Enfin, les *Caractères* de La Bruyère, qu'est-ce autre chose, après tout, qu'une réunion de portraits élevés à la perfection du genre, et reliés entre eux par des réflexions et des maximes, de manière à former un livre d'un intérêt général? — Ainsi s'explique le prodigieux succès, de ces œuvres, qui ont transporté nos pères pendant près d'un siècle qui ont exercé une véritable influence sur les idées et les mœurs, et qui, par là même, indépendamment de leur valeur littéraire, méritent une étude sérieuse.

Mais peut-être le lecteur est-il curieux de connaître le fond du roman qui nous occupe. Voilà le point délicat. Je ne me hasarderai pas, pour bien des raisons, à en donner une analyse tant soit peu détaillée. Je ne manque pas de courage au besoin, et la preuve, c'est que j'ai lu les douze chants imprimés de la *Pucelle* de Chapelain; mais j'avoue qu'après nombre de tentatives acharnées, il m'a fallu, la sueur au front, renoncer à la tâche d'une lecture suivie du *Grand Cyrus*. Je n'hésiterais pas à déclarer que cette besogne est aujourd'hui complètement impossible, si M. Cousin n'en était évidemment venu à bout. Tout ce que je puis dire, c'est que Cyrus, poursuivi par la haine d'Astyage, entreprend des voyages sous le nom d'Artamène; il se rend à la cour d'Assyrie, où il rencontre au temple, suivant l'usage, sa belle cousine Mandane, dont il tombe amoureux subitement, comme frappé d'un coup de foudre. Il faut se rappeler ici la théorie de Madelon, cette Mandane bourgeoise : « Premièrement, l'amant doit voir au temple, ou à la promenade, ou dans quelque cérémonie publique, la personne dont il devient amoureux...; et sortir de là tout rêveur et mélanco-

lique. » On sait le reste par cœur. Mais, j'y songe, Molière a fait pour moi cette analyse, qui me met si fort en peine, dans sa comédie des *Précieuses ridicules*, ce commentaire ironique et railleur du roman chevaleresque au XVII^e siècle.

« Il cache un temps sa passion à l'objet aimé, et cependant lui rend plusieurs visites, où l'on ne manque jamais de mettre sur le tapis une question galante qui exerce les esprits de l'assemblée. Le jour de la déclaration arrive, qui se doit faire ordinairement dans une allée de quelque jardin, tandis que la compagnie s'est un peu éloignée, et cette déclaration est suivie d'un prompt courroux qui paraît à notre rougeur, et qui, pour un temps, bannit l'amant de notre présence. Ensuite il trouve moyen de nous apaiser, de nous accoutumer insensiblement au discours de sa passion, et de tirer de nous cet aveu qui fait tant de peine. Après cela, viennent les aventures, les rivaux qui se jettent à la traverse d'une inclination établie, les persécutions des pères, les jalousies conçues sur de fausses apparences, les plaintes, les désespoirs, les enlèvements. »

C'est justement cela : Molière n'a pas oublié un seul point important. et mademoiselle de Scudéry eût été satisfaite de son style. Artamène entreprend des choses incroyables et fait des prodiges pour gagner sa belle ; mais il ne peut se dévoiler, parce que le père de Mandane a contre lui des projets aussi cruels que ceux d'Astyage.

Le roman s'ouvre par un tableau solennel. Sinope est en flammes, et l'amoureux Artamène, débouchant d'un vallon en face de la ville, où il accourt pour sauver Mandane, se trouve en présence de ce ter-

rible spectacle. Après d'interminables monologues, il se détermine à se jeter avec sa troupe au milieu de l'incendie, et soutient un double combat contre le feu qu'il cherche à éteindre et contre les ennemis qui veulent lui fermer le passage. Au milieu de la mêlée, il remarque une tour, jusqu'alors épargnée par les flammes, sur le haut de laquelle se tient un homme qui ne cesse de regarder du côté de la mer ; pensant que sa princesse est peut-être enfermée dans cette tour, il s'en approche, monte jusqu'au sommet, et reconnaît son rival, le roi d'Assyrie, ravisseur de Mandane, qui, plongé dans la plus grande douleur, lui montre une galère encore en vue des côtes et ballottée par les vagues. Cette galère porte Mandane, qui vient d'être enlevée par le traître Mazare, de sorte qu'Artamène, oubliant sa colère contre le roi d'Assyrie, mêle ses lamentations aux siennes, et que tous deux confondent leurs imprécations contre ce nouvel ennemi. Mais ils ne savaient que souhaiter en cette triste occurrence, car lorsqu'ils suppliaient les dieux de retenir le vaisseau dans le port par les vents contraires, voyant qu'il courait risque de se briser au pied de la tour, ils en étaient réduits à désirer que la mer secondât les vœux du ravisseur. Il y a là, comme on voit, matière à de bien délicates antithèses et à des raffinements d'analyse du *dernier fin* ; mademoiselle de Scudéry ne s'en fait pas faute. Ce début met aussitôt le lecteur au diapason du roman, et dès les premières pages il peut juger du reste. La suite répond tout à fait aux promesses d'un si beau commencement. L'illustre et infortunée Mandane est enlevée cinq fois dans le cours de l'ouvrage, — huit même, suivant Boileau : je laisse à de plus consciencieux le soin de vérifier lequel de ces calculs est le bon. Ai-je besoin

d'ajouter que les cinq princes, poussés par leur passion à ces extrémités, se montrent plus respectueux les uns que les autres, et que la princesse sort intacte de ces redoutables épreuves ? Les sceptiques raillaient cette vertu si souvent exposée : « Voilà une beauté qui a passé par bien des mains ! » s'écrie irrévérencieusement Minos, dans les *Héros de roman*. Et l'avocat Guéret, traçant dans son *Parnasse réformé* le code des fictions futures, fait décréter qu'on ne reconnaîtra plus désormais pour héroïne toute femme qui aura été enlevée plus d'une fois. Mais Artamène est au-dessus de ces vulgaires soupçons, et il finit par épouser Mandane à la fin du dixième volume in-8^o ou du vingt-deuxième in-42.

« La belle chose, s'écrie encore à ce propos Madelon, si d'abord Cyrus épousait Mandane !... En venir de but en blanc à l'union conjugale, ne faire l'amour qu'en faisant le contrat de mariage, et prendre justement le roman par la queue... J'ai mal au cœur de la seule vision que cela me fait. » Mademoiselle de Rambouillet était sans doute aussi de l'avis de Madelon et de Sapho, et M. de Montausier put reconnaître dans le *Grand Cyrus* un tableau, fidèle en bien des points, de la longue attente qu'il dut subir avant de voir couronner sa flamme par la main de la belle Julie.

Au canevas général il faut joindre les épisodes résultant d'une centaine de personnages secondaires, qui ont tous leur histoire à raconter, et qui la racontent dans les moindres particularités. Mademoiselle de Scudéry est d'une conscience qu'on peut qualifier de désespérante : elle se ferait scrupule de retrancher une parenthèse aux récits de ses derniers héros, de supprimer une réflexion, un mot, une virgule dans les dia-

logues ou les monologues, de rien laisser deviner à l'esprit du lecteur. Elle s'inquiète peu des répétitions de mots ou d'idées, quand ces répétitions sont demandées par la situation. L'intrigue se déroule avec une majestueuse lenteur, comme il sied entre gens qui causent en tête-à-tête et qui sont de loisir. Ses livres n'ont point été écrits pour des impatientes qui voyagent en chemin de fer et qui trouvent la vapeur paresseuse. Les beaux esprits du temps à qui elle s'adressait n'avaient rien autre chose à faire qu'à lire, à savourer, à commenter toutes ces galantes inventions; et d'ailleurs il faut dire, pour expliquer encore comment ils n'étaient pas rebutés de ces longueurs qui nous tuent, qu'au lieu de se trouver comme nous aux prises avec ces dix in-octavo réunis en bloc, ils eurent cinq ans (1649-1654) pour les déguster, chaque tome paraissant tour à tour à des intervalles qui laissaient à la curiosité le loisir de se satisfaire sans se fatiguer.

Je n'entrerai pas plus avant dans l'analyse du roman. Suivant ma promesse, je me suis tenu près des côtes.

On n'a pas encore essayé de réhabiliter Gomberville, ni La Calprenède. Pourtant, avec des nuances diverses, ils sont tout à fait de la même famille; leurs succès furent de même nature et s'expliquent par des causes analogues. Nous ne pourrions que nous répéter en nous étendant sur leurs œuvres, et nous n'en voulons dire qu'un mot.

Gombauld avait commencé la transition du roman pastoral au roman héroïque avec son ennuyeux et obscur *Endymion*, dont le succès, tout d'allusion et de curiosité, passa vite. Un progrès plus décisif fut accompli par Gomberville, qui se rattache toutefois encore par

beaucoup de points à l'époque des romans chevaleresques et fabuleux.

Parmi les ouvrages de ce dernier, le principal est *Po-lexandre* (1632, 4 vol. in-4°), que l'auteur transforma plusieurs fois, dans des éditions successives, et dont il donna la suite, mais sans l'achever, sous le titre de *la Jeune Alcidiane*, 1651, in-8°. Ce fut surtout *Po-lexandre* qui lui valut sa renommée. Si nous cherchons à nous rendre compte du succès de ce livre, nous trouverons qu'il faut probablement l'attribuer au caractère particulier du sujet et au choix du lieu de la scène. Gomberville, en effet, a placé l'action dans un pays étranger, inconnu, dont on racontait des merveilles et qu'on était très-avide de connaître, le Mexique. Pour satisfaire la curiosité des lecteurs, et donner de cette contrée lointaine un tableau aussi exact que possible, il se servit des récits de tous les voyageurs, compulsa les relations les plus accréditées, et fit entrer dans son cadre, avec plus ou moins de bonheur, tous les renseignements qu'il avait recueillis. La plupart de ses descriptions, au lieu de flotter dans ce vague, de s'abandonner à ces lieux communs indéterminés qui étaient la ressource ordinaire des ouvrages de ce genre, ont quelque chose de plus précis, de plus fixe, de mieux marqué; elles renferment même des particularités caractéristiques qui sont justes et vraies, et qui indiquent un homme instruit et sérieusement préparé sur ce point. Il est vrai que les Mexicains de Gomberville, comme les Romains de mademoiselle de Scudéry, sont beaucoup trop courtois et galants, et qu'ils semblent tous avoir fait le voyage de Tendre : c'est là un défaut qui tenait à trop de circonstances et d'influences extérieures pour qu'on

s'étonne de le retrouver uniformément dans les romans héroïques de l'époque. Comme analyse des sentiments et des passions, Gomberville est inférieur à d'Urfé, et même à Camus, le pieux et singulier évêque de Belley, dont les romans chrétiens, *Palombe*, *Dorothee*, *Alexis*, etc., ont au moins, à défaut d'autre mérite, celui d'une certaine connaissance du cœur humain. Seulement, il a un style plus correct, une invention plus originale, sortant du moule reçu et des voies frayées, une intrigue plus fortement nouée, trop fortement même, car *Polexandre* est certainement un des livres les plus enchevêtrés que nous ayons dans la langue française; mais alors comme aujourd'hui ce n'était pas une raison d'insuccès, au contraire.

Cléopâtre est le chef-d'œuvre de La Calprenède, et maintenant encore on comprend jusqu'à un certain point l'intérêt que pouvait avoir ce roman pour des lecteurs peu pressés. On y trouve des combats singuliers, décrits avec verve; de grands coups d'épée, qui pourraient presque rivaliser avec ceux de l'Arioste; des écuyers qui sont des modèles accomplis de chevaliers fidèles et de confidents discrets, de mystérieux inconnus, des héros tous beaux et tous parfaits, des princesses qui vont se noyer dans la mer pour donner occasion à un prince mélancolique, se promenant par hasard sur le rivage, de les arracher à la fureur des flots; des sentiments poussés dans le dernier fin, des conversations d'une galanterie exquise, des lettres délicatement tournées, des histoires incidentes qui reviennent sans cesse interrompre la trame déjà si longue du récit; en un mot, tout l'attirail ordinaire du genre.

Cléopâtre est le type complet du roman de l'époque.

Au milieu de ses énormes défauts, cet ouvrage a

un mérite réel, qu'il serait injuste de méconnaître. Sans doute, le style en est un peu lâche et traînant; toutefois il est presque toujours net et clair. Les périodes sont généralement moins diffuses et moins embarrassées que celles de mademoiselle de Scudéry. Mais ce qui augmente pour nous la difficulté de la lecture et ne contribue pas médiocrement à la fatigue, c'est que, dans les éditions originales, tout semble se tenir d'un bloc, et qu'il faut franchir des quatre-vingts pages à la file sans rencontrer un alinéa. Il y a bien aussi plus d'un passage empreint d'un étrange mauvais goût : « Oh ! que cette nuit, tout aveugle qu'elle estoit, vit de beaux feux (*les feux de l'amour*) allumez dans cette petite retraite, et qu'ils y eussent apporté un beau jour, si, avec la puissance de brusler, ils eussent eu la faculté d'esclairer. » Mais, en somme, un pareil phœbus est assez rare.

Quelques caractères sont tracés avec un incontestable talent. On connaît celui d'Artaban, dont le nom est passé en proverbe; celui de Britomare est moins célèbre, quoique non moins remarquable. Ce personnage, avec ses hautes aspirations et sa fierté au-dessus de sa naissance, mais non au-dessus de son mérite, avec le sentiment profond et douloureux de l'injustice du sort qui l'a relégué dans une condition inférieure, tandis que son courage, sa noble mine, son grand cœur, tous ses penchans et ses qualités le rendaient digne de la première place, est conçu d'une façon très-vraie et peint avec beaucoup de force et de finesse à la fois.

Polexandre et Cléopâtre précédèrent le *Grand Cyrus*. Mademoiselle de Scudéry vint à la fin, comme pour

1. Tome II, p. 3.

résumer le genre. Sous sa plume, le roman poétique et chevaleresque du XVII^e siècle prit sa forme la plus complète et la plus caractéristique, et pour l'étudier dans ses qualités comme dans ses défauts, il n'est pas besoin d'ouvrir d'autres livres que les siens.

II

Avant tout examen, nous avons toujours été porté à croire que ces ouvrages, qui ont passionné nos pères, ne pouvaient être dénués de mérite, et que, si on les avait admirés avec excès autrefois, on les méprisait beaucoup trop aujourd'hui. Au lieu d'accuser le goût de nos ancêtres, qui valait bien le nôtre, il serait plus juste de se reporter aux mœurs et aux idées du temps, qui expliquent un succès désormais évanoui sans retour avec les causes qui l'avaient produit.

Ces livres obtinrent, d'ailleurs, un succès plus durable et plus décisif qu'on ne le croit généralement : il est facile de le démontrer en étudiant la trace qu'ils ont laissée après eux, l'influence qu'ils ont exercée sur les diverses branches, les plus sérieuses comme les plus frivoles, de notre littérature.

Ce qui distingue avant tout ces romans, c'est, d'une part, une grandeur de sentiments qui vise au chevaleresque et même à l'héroïque; de l'autre, ce qu'on peut appeler l'air et le tour *galants*, c'est-à-dire une recherche de la délicatesse, qui, par horreur de la vulgarité, va jusqu'à l'afféterie. La réunion de ces deux qualités constitue le parfait héros de roman. En descendant aux détails, on trouve, comme éléments essentiels et

invariables de ces ouvrages, les fréquents monologues, les longues conversations, les analyses subtiles et raffinées des passions. Or, tous ces traits leur sont communs avec notre tragédie. Pour qui veut y regarder de près, il est certain que l'action des ouvrages de mademoiselle de Scudéry sur le théâtre a été incontestable, et l'on pourrait même dire, à un certain point de vue, que la tragédie française, telle qu'elle a été formée par le XVII^e siècle, est la fille du roman¹. On y retrouve la grandeur des sentiments unie à la galanterie, les personnages à la fois héroïques et tendres; on y retrouve aussi les monologues, les longues conversations et les subtiles analyses des passions du cœur. On a reproché souvent à notre tragédie de trop développer le dialogue, au détriment de l'action : c'est un défaut qui vient du roman. Les éternels confidents tragiques font également partie du même héritage; ils ne sont rien autre chose que les dévoués écuyers, les « fidèles Féraulas, » transportés sur la scène, par suite de ce goût pour la dissertation, pour les causeries en tête-à-tête, pour les belles et complètes amitiés, qu'avait mis à la mode la littérature de l'hôtel Rambouillet. C'est à la même cause encore qu'on doit la part exagérée faite sur notre théâtre à l'amour, qui est l'âme de presque toutes nos tragédies classiques, et la tendance aristocratique de ces pièces, qui se passent toujours entre princes, et n'admettent que le ton noble et soutenu.

Bien d'autres considérations démontrent l'influence du roman sur le théâtre français. La Calprenède, Scu-

1. Je ne parle pas des emprunts matériels faits par nos écrivains dramatiques à ces romans et surtout à celui de d'Urfé.

déry, qui avait signé les ouvrages de sa sœur et pris part à leur composition, ont fait des pièces qui ne sont que des romans dialogués, et ces pièces ressemblent à presque tout ce qui se jouait alors à l'hôtel de Bourgogne. La tragi-comédie surtout, qui, jusqu'à Racine, remplit un rôle si prépondérant dans notre littérature dramatique, et qui finit par se fondre avec la tragédie, était un genre tout à fait romanesque, où les analogies que nous signalons allaient parfois jusqu'à la plus entière ressemblance. Les points de contact sont particulièrement visibles dans les auteurs secondaires : Rotrou, Tristan, Mairet, l'abbé Boyer, Pradon, Th. Corneille et bien d'autres, se rattachant plus ou moins directement pour la plupart à la coterie des *Précieux* et faisant partie de la *bonne cabale*, semblent avoir pris à tâche de modeler leurs œuvres sur les romans à la mode. Mais ce n'est pas assez, et nous allons voir que le véritable créateur de la tragédie française, et celui qui lui a donné sa forme la plus parfaite, les deux maîtres et les deux modèles qui résument le genre en eux seuls, ne se sont pas tenus davantage à l'écart de cette influence, quoique leur génie ait su en tirer un bien autre parti.

Pierre Corneille était le poète favori des *Précieuses*, et cette prédilection s'explique aisément par ses défauts comme par ses qualités. Les héros et les héroïnes de Corneille sont tout à fait des personnages de roman : ils en ont à la fois la grandeur épique et la galanterie délicate. Qu'est-ce que le Cid, sinon un prédécesseur d'Artaban ? Quand il s'écrie, animé par un mot d'encouragement tombé des lèvres de Chimène :

Paraissez, Navarrois, Mores et Castellans,
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillans !...

ne croirait-on pas entendre le héros de La Calprenède ?
Et jamais phénix de l'hôtel Rambouillet aligna-t-il de plus doctes antithèses, de pointes plus fines et plus ingénieuses que celles des couplets qui terminent le premier acte ?

Père, maîtresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, *aimable tyrannie*,...
Cher et cruel espoir d'une âme généreuse,
Mais ensemble amoureuse,
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
Fer qui causes ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honneur ?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène ?

Chimène ne reste pas en arrière : il semble qu'elle se pique d'émulation, et jusque dans le désespoir où l'a plongée la mort de son père, elle conserve la présence d'esprit de se plaindre en termes du *dernier fin*.

Ce sang qui, tout sorti, fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous...
Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau :
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

Philinte s'écrierait certainement ici :

Ah ! qu'en termes galants ces choses-là sont mises !

Nous aurions trop beau jeu à nous arrêter plus longtemps au *Cid*, qui offre d'un bout à l'autre tous les caractères du roman, mais élevés, agrandis, portés à leur plus sublime expression par un génie supérieur.

On connaît les vers si souvent cités de *Rodogune* :

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
 Dont par le doux rapport les âmes assorties
 S'attachent l'une à l'autre et se laissent piquer
 Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer. (1, sc. 7.)

Le *je ne sais quoi*, sur lequel le précieux père Bouhours a écrit un chapitre dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, joue un rôle continuel dans les romans d'alors, et les nœuds secrets, les sympathies nées de l'influence des astres, qui unissent les âmes par leurs doux rapports, abondent dans les ouvrages de mademoiselle de Scudéry. Ce langage n'est pas rare chez les héroïnes les plus fières de Corneille, et on le retrouve encore, par exemple, sur les lèvres de la reine Laodice, au début de *Nicomède*.

Que serait-ce donc si nous voulions aborder les tragédies inférieures du grand poète : *Attila*, *Agésilas*, *Tite et Bérénice*, etc. ? Le côté romanesque qu'il y eut toujours en Corneille se marque de plus en plus, et sans contre-poids, à mesure que son génie baisse; mais il n'avait jamais entièrement disparu, on le rencontre jusque dans ses tragédies les plus sobres, les plus mâles et les plus correctes, dans celles où la maturité de son goût s'égalé à la sévère grandeur du sujet. Les sentiments et la phraséologie romanesque se montrent en mainte scène d'*Horace* :

Que les pleurs d'une amante ont de puissants discours,
 Et qu'un bel œil est fort avec un tel secours!
 Que mon cœur s'attendrit à cette triste vue!
 Ma constance contre elle à regret s'évertue.
 N'attaquez plus ma gloire avec tant de douleurs
 Et laissez-moi sauver ma vertu de vos pleurs :

Je sens qu'elle chancelle et défend mal la place.
Plus je suis votre amant, moins je suis Curiace. (II, sc. 5.)

Ailleurs, Julie parlant des Horaces et des Curiaces, qui persistent à vouloir combattre les uns contre les autres, quoiqu'on ait tenté de les séparer, les appelle « ces cruels généreux. » Plus loin, Camille fait sur l'amour une théorie qui a dû jeter dans le ravissement toutes les ruelles :

On peut lui résister quand il commence à naître,
Mais non pas le bannir quand il s'est rendu maître,
Et que l'aveu d'un père, engageant notre foi,
A fait de ce tyran un légitime roi.
Il entre avec douceur, mais il règne par force. (III, sc. 4.)

Il y a vingt autres passages semblables dans *Horace*.
Et dans *Cinna*, tantôt c'est le petit-fils de Pompée qui dit à la pupille d'Auguste :

Ah ! souffrez que tout mort je vive encore en vous !

Tantôt c'est Maxime qui raffine avec une subtilité admirable :

Ouvrez enfin les yeux, et connaissez Maxime :
C'est un autre Cinna qu'en lui vous regardez ;
Le ciel vous rend en lui l'amant que vous perdez,
Et puisque l'amitié n'en faisait plus qu'une âme,
Aimez en cet ami l'objet de votre flamme. (IV, sc. 6.)

Tantôt, enfin, c'est Émilie elle-même qui exprime à Auguste son repentir avec une délicatesse charmante, qui n'est point exempte d'une nuance de *précieux* :

Je sens naître en mon âme un repentir puissant,
Et mon cœur en secret me dit qu'il y consent.

Dans *Polyeucte* même, l'air et le tour galant des héros de romans apparaissent encore, surtout au milieu des rôles de Pauline et de Sévère, si admirables pour tant, et développés avec tant de grandeur :

Tant qu'ils ne sont qu'amants, nous sommes souveraines,
Et jusqu'à la conquête ils nous traitent de reines...

Écoutez Sévère sur le point de revoir Pauline :

Achevons de mourir en lui disant adieu :
Que mon cœur, chez les morts emportant son image,
De son dernier soupir puisse lui faire hommage...
Je ne veux que la voir, soupirer et mourir...
Laisse-la-moi donc voir, soupirer et mourir.

Tout cela dans la même scène. Jamais le mot de *mourants*, appliqué aux chevaliers fidèles dans la langue précieuse, n'a été mieux à sa place qu'ici.

Sévère, désespéré de ne pouvoir rien obtenir de la vertu de Pauline, manifeste l'intention d'aller chercher au milieu des combats

Cette immortalité que donne un beau trépas...
Si toutefois, après ce coup mortel du sort,
J'ai de la vie assez pour chercher une mort.

Et la scène se clôt sur cet adieu :

SÉVÈRE.

Adieu, trop vertueux objet et trop charmant !

PAULINE.

Adieu, trop malheureux et trop parfait amant !

Corneille a encore emprunté au roman l'habitude des longs monologues et des longues conversations, où un personnage fait l'analyse subtile et détaillée de ses

propres sentiments (voir le monologue d'Émilie au début de *Cinna*). Il aime les plaidoyers, les dissertations, les combats et les péripéties d'un cœur ; ses pièces reposent presque toujours sur les luttes du devoir contre la passion, sur ces chocs et ces contrastes qui prêtent aux raffinements aimés des romanciers. Quelquefois c'est la nature même des faits matériels de son intrigue qui est toute romanesque : ce caractère n'apparaît nulle part avec plus d'évidence que dans *Rodogune*.

La tendance de Racine n'était pas moins marquée dans la même direction, et les deux pièces par lesquelles il débuta au théâtre le prouvent suffisamment ; mais la perfection de son goût le sauva presque toujours de l'excès, et le maintint dans cette mesure parfaite qui donne un charme si exquis à ses œuvres. Qu'est-ce que *Bajazet*, sinon un Artamène moins languoureux, un Turc dans le genre de l'*illustre Bassa*, mais plus naturel et plus vrai ? Qu'est-ce que le Titus de *Bérénice*, sinon quelque chose comme le Brutus de la *Clélie*, mais moins outré et avec un respect plus grand pour la couleur locale ? Ainsi que La Calprenède et mademoiselle de Scudéry, Racine transforme ses héros anciens en personnages modernes : l'Hippolyte, le Xipharès, le Pyrrhus de l'un, comme la Cléopâtre, l'Horatius Coclès et le Valérius Publicola des autres, n'ont de grec ou de romain que le nom ; ce sont des Français du XVII^e siècle qui vivent à la cour de Versailles, et qui ont passé, sans y séjourner, dans la petite chambre bleue. C'est surtout par ces tendances générales de son talent que Racine se rattache au roman de l'époque : l'analogie est réelle, mais elle est vague et ne se peut guère préciser davantage. Il est cependant un petit nombre de passages où elle se trahit

d'une façon plus nette. L'auteur d'*Andromaque* a prêté à Pyrrhus le langage d'un héros de mademoiselle de Scudéry :

Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés,

dit-il à la veuve d'Hector :

Qu'ils m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés!...
 Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie :
 Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai. (1, sc. 4.)

Molière, qui s'est si bien moqué des romans dans les *Précieuses ridicules*, a pourtant, lui aussi, sacrifié sur leurs autels. Il n'est presque pas une de ses scènes d'amour qui n'en parle plus ou moins le style. Il n'a même pas entièrement échappé à cette faiblesse universelle dans son chef-d'œuvre, et Alceste, après avoir traité de la bonne manière le faux bel esprit d'Oronte, s'abandonne deux ou trois fois aux tournures galantes et un peu affectées, quand il s'adresse à Célimène :

Ah ! que si de vos mains je rattrape mon cœur!...
 Ce n'était pas en vain que s'alarmoit ma flamme.
 Par ces fréquents soupçons qu'on trouvoit odieux,
 Je cherchois le malheur qu'ont rencontré mes yeux.
 Mon astre me disoit ce que j'avois à craindre.

En outre, Molière a un certain nombre de pièces purement et complètement romanesques, où cette influence se montre plus à découvert. La première scène surtout de la *Princesse d'Élide* semble copiée dans la *Cléopâtre* de La Calprenède, et on lit, dans les intermèdes des *Amants magnifiques*, des vers comme ceux-ci :

Dormez, dormez, beaux yeux, adorables vainqueurs,
 Et goûtez le repos que vous ôtez aux cœurs...

Vengez-vous de mon cœur,
Tircis, je vous le donne.

Molière avait pour la tragédie romanesque une passion malheureuse dont il nous a laissé un témoignage dans *Don Garcie de Navarre*. C'est l'insuccès seul de cette pièce qui l'a détourné du genre, pour lequel il conserva toujours une prédilection secrète. On y rencontre l'amour qu'inspire un astre, les chaînes du ciel qui tombent sur des âmes, le je ne sais quoi, un illustré effort et de doux périls, une flamme qui querelle un événement, que sais-je encore? J'en pourrais citer cent passages comme celui-ci :

Sans employer la langue, il est des interprètes
Qui parlent clairement des atteintes secrètes :
Un soupir, un regard, une simple rougeur,
Un silence est assez pour expliquer un cœur. Etc.

Ainsi, comme on le voit déjà par l'exemple de Corneille et de Molière, ce ne sont pas seulement les esprits délicats et fins qui ont subi, en bien et en mal, l'influence des romans, ce sont aussi les génies les plus fermes et les plus virils, ceux qu'on eût crus les mieux à l'abri et les plus invulnérables. Je ne sais s'il en est un seul qui se soit entièrement dérobbé au courant. Il n'y a guère, je crois, d'homme et d'écrivain qui, au premier abord, paraisse moins romanesque que Pascal, et pourtant il n'a pas échappé lui-même à cette loi commune. Sans parler des quelques subtilités de ses *Pensées de littérature* et de son *Discours de la différence de l'esprit géométrique et de l'esprit de finesse*, arrêtons-nous un moment au *Discours sur les passions de l'amour*, qui est comme un écho de l'hôtel Rambouillet,

et qu'on pourrait croire, sauf le style, sorti de la même plume que le *Grand Cyrus*. Écoutez plutôt :

« L'Amour n'a point d'âge ; il est toujours naissant, les poètes nous l'ont dit : c'est pour cela qu'ils le représentent comme un enfant. »

Ailleurs :

« Tant plus le chemin est long dans l'amour, tant plus un esprit délicat sent de plaisir. Il y a de certains esprits à qui il faut donner longtemps des espérances, et ce sont les délicats ; il y en a d'autres qui ne peuvent pas résister longtemps aux difficultés, et ce sont les plus grossiers. » C'est pour cela que Julie d'Angennes fit attendre quatorze ans sa main au duc de Montausier, et que La Calprenède ne nous montre que juste au bout du douzième et dernier volume de son roman tous ses *illustres amants* réunis et mariés, « l'heureux Coriolan avec sa divine Cléopâtre, Artaban avec la charmante Élise, Césarion avec la reine Candace, Marcel avec la princesse Julie, Drusus avec la belle Antonia, la reine d'Arménie avec son Olympie, Philadelphé, roi de Cilicie, avec son aimable Arsinoé, Alexandre avec Arthémise, le roi de Cappadoce avec la vertueuse Andromède, le roi des Mèdes avec Uranie, et le vaillant Arminius avec sa chère Isménie. » Le passage de Pascal semble même une apologie de la longueur des romans, qui a précisément pour cause une idée tout à fait semblable à celle qu'il exprime. Madelon, dans les *Précieuses ridicules*, ne les justifie pas autrement.

Pascal continue :

« Le premier effet de l'amour, c'est d'inspirer un grand respect... Les auteurs ne nous peuvent pas bien dire les mouvements de l'amour de leurs héros : il faudrait qu'ils fussent héros eux-mêmes. »

« En amour, un silence vaut mieux qu'un langage. Il est bon d'être interdit... Qu'un amant persuade bien sa maîtresse quand il est interdit, et que d'ailleurs il a de l'esprit ! »

Là aussi, comparez avec la théorie de Madelon et avec les procédés habituels des romans.

« Il semble que l'on ait toute une autre âme quand on aime que quand on n'aime pas ; on s'élève par cette passion et on devient toute grandeur ; il faut donc que le reste ait proportion... »

Encore une idée à l'usage des romans, où tout héros est imparfait tant qu'il n'est pas amoureux, et croît en courage, en magnanimité, en vertu de toutes sortes, sitôt qu'il le devient. Évidemment, Pascal s'était nourri de leur lecture avant d'écrire son *Discours*, et il ne fait que les répéter avec plus de mesure et de bon sens. Par bonheur, il s'est dérobé à temps à cette influence, et l'on ne retrouve plus sous sa plume ces banalités, alors à la mode, sur la *divinité* de l'amour respectueux et pur, qui, en accoutumant les esprits à voir cette passion partout, à l'admirer par-dessus toutes choses, à la regarder comme le complément indispensable de l'honnête homme, devaient aboutir peu à peu, par une évolution naturelle, aux « lieux communs de morale lubrique » dont les opéras de Quinault resteront les types accomplis.

On trouve aussi çà et là quelques traces de cette phraséologie précieuse ou de ces idées quintessenciées dans les *Réflexions morales* de La Rochefoucauld, ce qui s'explique aisément par son genre de vie, ses relations et ses amitiés. Sa passion pour madame de Longueville, son commerce affectueux avec mesdames de Sévigné, de Sablé et de La Fayette, avaient mêlé à

son esprit misanthropique et désenchanté une certaine délicatesse ingénieuse et fine, qui se traduit quelquefois par des ressouvenirs du style romanesque. La manière dont il démontre que la constance en amour n'est autre chose qu'une inconstance perpétuelle, renfermée dans un même sujet, eût fait dire aux habitués des Samedis : « Ma chère, c'est le caractère enjoué. Je vois que c'est un Amilcar. » — « Quelques découvertes que l'on ait faites dans le pays de l'amour-propre, écrit-il ailleurs, il y reste encore bien des terres inconnues. » N'y a-t-il point là une réminiscence de la *carte de Tendre*, et de la géographie allégorique à laquelle ce jeu d'esprit avait donné naissance ?

De tous les auteurs du xvii^e siècle, le sévère Boileau, qui fit toute sa vie la guerre au style et aux idées du roman, est celui qui les a le mieux évités. On pourrait même dire qu'il les a évités complètement, si, en regardant de tout près, de trop près peut-être, parmi ses petites pièces, celles surtout qui sont des œuvres de sa jeunesse, on n'y trouvait quelques traits comme celui-ci :

Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle ;
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

Certes, pour un homme comme Boileau, voilà deux vers d'un tour bien galant, et qui touche au précieux ! Je me contente néanmoins de les indiquer discrètement du doigt, sans appuyer.

Après de tels exemples, je crois qu'il est inutile de passer aux écrivains d'un ordre secondaire, ou à ceux que leur nature d'esprit devait prédisposer à l'imitation des formes romanesques. Mais je veux faire voir maintenant que les écrivains sacrés eux-mêmes ont

subi cette loi comme les autres, et qu'elle s'est fait sentir jusque dans la chaire chrétienne. Pour Mascaron et Fléchier, tous deux grands admirateurs de l'hôtel Rambouillet, nous n'aurons que l'embaras du choix. L'évêque de Tulle surtout a abreuvé son éloquence, qui n'en est pas moins réelle, parfois même éclatante et vigoureuse, à la source de la littérature précieuse et romanesque, et ce serait s'imposer une tâche trop longue et trop facile à la fois que de rechercher, d'un bout à l'autre de ses *Oraisons funèbres*, les preuves à l'appui de cette vérité évidente. Nous nous contenterons de feuilleter seulement celle d'Henriette d'Angleterre. On y trouve à chaque page les traces de l'un des deux caractères principaux que nous avons signalés dans le roman, — la délicatesse du sentiment ou de l'expression poussée jusqu'à la recherche et la subtilité : « Ce dôme superbe, qui montre de si loin aux hommes, et de si près aux anges, la grandeur de l'illustre princesse qui l'a élevé...—L'ombre, messieurs, est la fille du soleil et de la lumière, mais une fille bien différente des pères qui la produisent. Cette ombre peut disparaître en deux manières, ou par le défaut, ou par l'excès de la lumière qui la produit, etc.

« Cette illustre mourante se voit attaquée par la douleur de ceux qui pleurent sa mort, plus vivement que par la douleur même qui la fait mourir; tous les cœurs des témoins de ses maux attaquent son cœur... Le grand, l'invincible, le magnanime Louis, à qui l'antiquité eût donné mille cœurs, elle qui les multiplioit dans ses héros selon le nombre de leurs grandes qualités, se trouve sans cœur à ce spectacle. La mort, indignée de ne pouvoir l'ébranler sous des formes terribles par la crainte, prend une autre forme plus douce et plus

touchante pour l'émouvoir... Cependant cette princesse s'avance vers la mort avec autant de majesté que le soleil vers son couchant. »

On connaît le magnifique éloge que Fléchier, dans son *Oraison funèbre de la duchesse de Montausier*, a tracé de la marquise de Rambouillet, « ce nom capable d'imprimer du respect dans tous les esprits où il reste encore quelque *politesse*, ce nom qui renferme je ne sais quel mélange de la grandeur romaine et de la civilisation françoise, » et de « ces cabinets que l'on regarde encore avec tant de vénération, où l'esprit se purifioit, où la vertu étoit révéree sous le nom de l'incomparable Arthénice. » Ces éloges, écrits en un style conforme au sujet, mais accommodé pourtant à la gravité de la chaire, indiquent assez la trace qu'avaient laissée chez l'auteur les relations et les lectures de sa jeunesse. L'abbé Fléchier, alors simple précepteur des enfants de M. de Caumartin, avait déjà montré, dans sa *Relation des Grands Jours d'Auvergne*, à quel point il s'étoit laissé pénétrer par l'influence romanesque. Mûri par l'âge et devenu un des principaux prélats de France, il garda toujours quelque chose, mais avec plus de réserve et de modération, de ce penchant au bel esprit; et nulle part ces grâces un peu affectées du langage et du sentiment ne pouvaient être mieux à leur place que dans l'éloge funèbre de la duchesse de Montausier. Il a mis aussi bien des tours délicats et *galants* dans celui du duc, son époux, qui n'en est pas moins, en nombre de pages, un chef-d'œuvre de pensée et de style harmonieusement pondérés. On prendrait les phrases suivantes pour un passage de la *Cythérée* ou de l'*Ariane* : « Déjà se formoient dans le ciel ces nœuds sacrés qui devoient unir éternellement son cœur à celui de l'in-

comparable Julie. Déjà s'allumoient dans son âme ces feux ardents et purs que la sagesse, la beauté, l'esprit et un mérite universel ont coutume de faire naître. »

L'autre caractère des romans, — c'est-à-dire une grandeur de sentiments qui vise à l'héroïque, et même une sorte de prédilection pour ces grands coups d'épée tant admirés de madame de Sévigné, — se remarque d'une façon non moins évidente en ces oraisons funèbres. Toutes, à l'occasion, parlent avec amour des batailles et des exploits de leurs personnages; elles s'y étendent, elles les exaltent. Voyez en quels termes Fléchier nous montre le duc de Montausier, à la bataille de Cerné, chargeant « trois fois les ennemis, couvert de sang et de poussière, et dressant, au pied de son général, comme un honorable trophée, trois drapeaux qu'il leur enleva. » Écoutez sa voix résonner comme un clairon, dans l'éloge de Turenne, quand il arrive aux derniers exploits, précurseurs de la mort du grand capitaine : « Déjà prenoit l'essor pour se sauver dans les montagnes cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces. Ces foudres de bronze, que l'enfer a inventées pour la destruction des hommes, tonnoient de tous côtés pour favoriser ou précipiter cette retraite, » etc.

Mascaron a bien dépassé ce mouvement martial dans l'oraison funèbre du duc de Beaufort, pleine tout entière d'une sorte d'exaltation fougueuse. Ici, son héros « sent l'ardeur d'un jeune lion qui se sauve de la cage où on l'a tenu longtemps enfermé¹. » Ailleurs

1. Cette image fournit un peu plus loin à l'orateur l'idée d'un passage du goût le plus incroyable, lorsqu'il vient à parler de la garde du jeune roi confiée au duc : « On peut dire que l'orient de ce

il est comparé à ce fleuve d'Espagne qui, après un commencement vigoureux, disparaît un moment sous la terre, pour en sortir ensuite plus fort que jamais et s'aller décharger dans l'Océan. Enfin, quand Mascaron arrive au siège de Candie, où fut tué le vaillant *roi des halles*, le style se précipite, tout bouillant d'ardeur; les métaphores hardies, les images sonores, les apostrophes frémissantes se succèdent et se multiplient. Il y a là un reflet des romans, avec leur ton héroïque et leur fièvre de grandeur.

Mais c'est surtout dans les oraisons funèbres de Bossuet que ce côté de l'influence romanesque se marque avec d'autant plus d'éclat que la sévère élévation de son caractère et de son génie le fait mieux ressortir. Lisez certaines pages de l'éloge de la reine d'Angleterre; lisez celui du prince de Condé, et, en particulier, l'admirable récit de la bataille de Rocroy¹, où se

beau soleil (le roi, qui avait un soleil pour devise) fut l'orient de la gloire du duc de Beaufort. Le règne du lion n'est jamais plus brillant, ses influences ne sont jamais plus fortes, que lorsqu'il est joint au soleil et qu'il reçoit un redoublement d'ardeur de la conjonction de ce grand luminaire. Jusqu'ici le duc de Beaufort vous a paru comme un lion dans les combats;... mais ce lion joint à ce soleil brillé de son plus bel éclat et est embrasé de ses plus beaux feux. »

1. Je note, comme une curiosité littéraire, qu'on trouve même à quelques endroits de ce récit un certain rapport d'idées et de phrases avec la description de la bataille d'Almaras, dans le roman de *Zayde*. Madame de La Fayette a rencontré par avance quelques-uns des traits de Bossuet : « Gonzalve recommença la même attaque jusqu'à trois fois. Enfin il enveloppa cette infanterie de tous côtés, et touché de voir périr de si braves gens, il cria qu'on leur fît quartier. Ils mirent tous les armes bas, et se jetant en foule autour de lui, ils sembloient n'avoir d'autre application qu'à admirer sa clémence après avoir éprouvé sa valeur. » Pour qui a bien présent à la mémoire le passage de Bossuet, le rapprochement saute aux yeux.

sent une sorte d'enivrement belliqueux, soit que Bossuet nous peigne ce jeune prince « qui portoit la victoire dans ses yeux, » soit qu'il nous montre « cette redoutable infanterie de l'armée d'Espagne, dont les gros bataillons serrés, semblables à autant de tours, mais à des tours qui sauroient réparer leurs brèches, demeuroient inébranlables au milieu de tout le reste en déroute, et lançoient des feux de toutes parts. » Dans l'entraînement de la narration, il écrit une phrase qui a certainement dépassé et trahi jusqu'à un certain point sa pensée : « Les deux généraux et les deux armées, dit-il, sembloient avoir voulu se renfermer dans les bois et dans les marais *pour décider leur querelle comme deux braves en champ clos.* » Est-ce bien Bossuet qui parle ? Est-ce bien ce prélat austère, sans complaisance pour tout ce que condamne l'Église, et qui si souvent a tonné contre les combats particuliers ? C'est là certainement un ressouvenir des traditions chevaleresques conservées dans les ouvrages de La Calprenède et de mademoiselle de Scudéry.

Bossuet, on le sait, était entré à l'hôtel Rambouillet, où il avait prêché à l'âge de seize ans : il s'en souvint dans quelques-uns de ses sermons et dans ses premières oraisons funèbres, antérieures à celle de la reine d'Angleterre. L'éloge du père Bourgoing (1662) est rempli de phrases antithétiques, d'images et de tournures qui ne sont pas exemptes d'une certaine afféterie :

« Détruirez-vous ces remparts en jetant des fleurs ? Croyez-vous que ces superbes hauteurs tombent au bruit de vos périodes mesurées ?... — La nature, cruelle marâtre, nous ôte tantôt un sens, tantôt un autre... ; elle ne manque pas tous les jours de nous enlever quelque

chose, comme pour l'intérêt de son prêt, sans se départir pour cela du droit qu'elle se réserve d'exiger en toute rigueur la somme totale à sa volonté. »

Et dans l'oraison funèbre de Nicolas Cornet (1663) :

« Vous verrez donc N. Cornet, trésor public et trésor caché, plein de lumière céleste, et couvert, autant qu'il a pu, de nuages épais. Vous verrez dans le premier point de ce discours les richesses immenses et inestimables qui sont renfermées dans ce trésor, et vous admirerez dans le deuxième l'enveloppe mystérieuse, et plus riche que le trésor même, dans laquelle il nous l'a caché. »

Et plus loin :

« Il a pris à quelques docteurs une pitié meurtrière qui leur a fait porter des *coussins* sous les coudes des pécheurs, chercher des *couvertures* à leurs passions. »

Mais c'est là tout simplement un trait de mauvais goût, bien capable de faire douter que nous ayons le texte exact de ce discours, tel qu'il a été prononcé par Bossuet.

Dans celles de ses oraisons funèbres qui sont devenues classiques, on trouve aussi, de loin en loin, quelques faibles vestiges du tour délicat et recherché mis en vogue par les romans. Il y en a dans celles de la princesse Palatine et de Marie-Thérèse. Le passage suivant, par exemple, tout en combattant la *doctrine*, si j'ose ainsi dire, et l'idée fondamentale sur laquelle reposent les romans, n'en rappelle pas moins le ton et le style : « Cessez, princes et potentats, de troubler par vos prétentions le projet de ce mariage : que l'amour, qui semble aussi le vouloir troubler, cède lui-même. L'amour peut bien remuer le cœur des héros du monde, et peut bien y soulever des tempêtes... Mais il y a des

âmes d'un ordre supérieur à ses lois à qui il ne peut inspirer des sentiments indignes de leur rang. Il y a des mesures prises dans le ciel, qu'il ne peut rompre. »

« Représentons-nous, dit plus loin Bossuet, ce jeune prince que les Grâces sembloient elles-mêmes avoir formé de leurs mains (pardonnez-moi ces expressions); il me semble que je vois encore tomber cette fleur. »

N'est-ce pas à quelque réminiscence du même genre qu'il faut attribuer cette comparaison un peu mondaine, dont l'orateur se croit obligé de demander aussitôt pardon à ses auditeurs? Sans doute, ce n'est point là de l'afféterie, c'est simplement une délicatesse de style qui forme un agréable contraste avec l'ordinaire gravité de son éloquence; mais il ne faut pas croire que les romans et l'hôtel Rambouillet, — ce qui est à peu près la même chose, — n'aient eu que des résultats fatals pour le goût. On se rappelle le mot de Fléchier, sur « ces cabinets où l'esprit se purifioit, » et s'il arrivait souvent que cette influence conduisît certains écrivains à la recherche et à l'affectation, les faisant tomber du côté où ils penchaient déjà, il arrivait parfois aussi qu'elle attendrît et humanisât en quelque sorte un génie sévère, en mêlant à son austérité une grâce qui lui fût restée inconnue.

Mais les romans du xvii^e siècle n'ont pas exclusivement agi sur les contemporains; on peut dire, sans aucun paradoxe, que leur action est arrivée jusqu'à nous. Rien ne semble, au premier abord, si profondément distinct de la littérature actuelle que ces ouvrages, dont notre époque a peine à comprendre le succès, et pour lesquels elle professe un si complet dédain; il n'en est pas moins vrai pourtant que le roman du xix^e siècle relève en plusieurs points de celui de Gomberville et de

mademoiselle de Scudéry. Et ici, je ne veux pas parler de ces romans d'intrigue et d'aventure, qui ressemblent aux *Polexandre* et aux *Grand Cyrus* par leur invention générale, leur manière d'accommoder l'histoire, et jusque par leurs dimensions énormes, s'ils s'en éloignent par le style et les sentiments ; je parle surtout du roman de mœurs et de la nouvelle. En effet, la nouvelle et le roman de mœurs ont été, pour ainsi dire, créés chez nous par madame de La Fayette, et les ouvrages de madame de La Fayette se rattachent directement à ceux de mademoiselle de Scudéry, dont ils ne sont guère qu'une réduction perfectionnée, et qu'ils ne voulaient que continuer en les abrégeant, quoiqu'ils leur aient porté un coup mortel.

Comme les précieuses au milieu desquelles elle vécut longtemps, comme Ménage qui lui avait appris le latin, et comme son amie intime, la marquise de Sévigné, madame de La Fayette admirait beaucoup les romans de *Sapho*, et ce fut précisément cette admiration qui lui inspira le désir de les refaire sur une plus courte échelle. Elle y trouvait des sentiments, des idées, des passions bien propres à charmer la délicatesse de son esprit et de son cœur ; mais l'aimable femme, ainsi que la plupart des discrètes et fines natures, avait peur des longs ouvrages. Elle avait dû, plus d'une fois, s'armer de courage pour achever ces lectures, qui la ravissaient pourtant, et elle sentait combien cette prolixité fatigante et ces développements factices nuisaient à la valeur de l'ouvrage et à son succès, en dehors des ruelles. D'ailleurs, paresseuse avec délices, n'aimant pas à écrire longtemps, et donnant lieu à ses meilleurs amis de se plaindre de la brièveté de ses lettres, elle avait coutume de dire qu'une période retranchée d'un ou-

vrage vaut un louis d'or, et un mot vingt sols. Il lui sembla qu'en concentrant les traits épars et affaiblis par leur diffusion, elle donnerait à la fois plus d'intérêt à l'action et plus de force aux sentiments, et cette ambition modeste la conduisit à la conception du vrai roman de mœurs, ou plutôt du roman de passion, — tant il est vrai que tous les éléments essentiels se trouvaient dans ces ouvrages tombés en proie au ridicule, et qu'il ne s'agissait que de les en extraire et de les *déblayer* !

Ce dessein donna d'abord naissance à *Zayde*¹, qui n'est qu'un premier pas, encore timide, mais déjà décisif, dans cette voie. C'est là surtout que la véritable intention de madame de La Fayette se montre sans équivoque : cet ouvrage est le point de départ du petit roman de mœurs, qu'il rattache et qu'il soude au roman héroïque, galant et chevaleresque. *Zayde* est tout à fait un livre de mademoiselle de Scudéry, notablement abrégé et mieux écrit : même plan, mêmes personnages, mêmes aventures, même phraséologie, quoique plus rapide et plus nette. Ce jeune seigneur espagnol qui se promène mélancoliquement sur le bord de la mer, cet inconnu de noble mine, victime de la trahison des hommes et des persécutions de la fortune, qui s'est expatrié et cache son nom et son rang ; ces rencontres *romanesques*, ce naufrage qui jette sur le sable de la rive une princesse évanouie, cette passion subite et profonde, tout cela, dès les premières pages,

1. Nous ne parlons pas de la *Princesse de Montpensier*, qui avait précédé *Zayde* de quelques années, non plus que nous ne parlerons de la *Comtesse de Tende*, qui suivit la *Princesse de Clèves*. Ce sont deux récits très-courts et dont l'étude ne nous offrirait rien de particulier.

nous introduit en pays de connaissance; et, en poursuivant la lecture, les subtilités et les raffinements, les idées ingénieuses et fines, pleines d'une tendresse ou d'une galanterie délicate, les exploits incroyables, les passions profondes et taciturnes, qui font mourir les princesses de désespoir, le lendemain du jour où elles ont perdu celui qu'elles aimaient, et juste à la même heure; les monologues du héros qui réfléchit à ses aventures, les longs entretiens des personnages, les histoires épisodiques mêlées au cours du récit, et s'enchevêtrant les unes dans les autres, les déguisements, les méprises, enfin toutes les conventions ordinaires du roman, viennent multiplier encore les traits de ressemblance, non-seulement dans l'intrigue, mais dans les pensées, les sentiments et jusque dans le langage. Il y a un astrologue qui joue un rôle dans l'ouvrage, et l'intrigue est fondée sur un portrait mystérieux, qui devient le *deus ex machina* du dénouement. L'amour est le centre et le but du livre tout entier. C'est une œuvre de cour : il n'y est question que de rois et de princes; le reste du monde n'existe point. Enfin, il n'est pas jusqu'à ces Maures et ces Arabes, au milieu desquels se passe l'action, qui ne contribuent à donner à *Zayde* un cachet vraiment romanesque, et à le rapprocher des compositions de Gomberville et de mademoiselle de Scudéry. La seule différence essentielle, en dehors de la supériorité du style et de la rapidité beaucoup plus grande de la narration, c'est qu'on n'y trouve plus cette malheureuse manie de travestir l'antiquité, en l'habillant à la mode du temps. Cette solidité d'esprit, dont Segrais et d'autres encore louaient madame de La Fayette, lui a fait comprendre la nécessité de choisir des noms et des

aventures modernes pour peindre des mœurs et des sentiments modernes.

Zayde est de pure invention, et l'intrigue s'y déroule dans un milieu strictement romanesque; dans la *Princesse de Clèves*, au contraire, comme dans les ouvrages de mademoiselle de Scudéry, le cadre est historique et la fiction se mêle à la réalité, mais sans discordance et sans anachronisme. D'ailleurs, il n'y a guère qu'une partie des noms qui appartiennent à l'histoire dans ce roman; du moins madame de La Fayette ne s'est pas fait scrupule de modifier à son gré les caractères et les événements, quoique le début semble d'abord promettre un tableau fidèle et rigoureusement étudié de la cour de Henri II. L'idée fondamentale de la *Princesse de Clèves*, c'est la lutte du devoir qui triomphe de la passion, c'est-à-dire le thème presque invariable des tragédies de Corneille, et en même temps, comme je l'ai déjà fait remarquer, des romans de *Sapho* et de La Calprenède. Aussitôt que la princesse découvre son penchant pour le duc de Nemours, elle ne pense plus qu'à l'étouffer; mais débordée, vaincue, sentant, malgré ses efforts, cette inclination naissante se transformer en amour, elle prend le parti d'aller trouver son mari, et de lui demander, comme avait fait madame de Montespan en pareil cas, de consentir à son éloignement de la cour, lui avouant, sans nommer personne, qu'elle ressent en dépit d'elle un entraînement dangereux qui doit être combattu par l'absence. Cette scène est fort belle, d'une simplicité égale à son élévation; mais elle était nouvelle dans un roman, et il ne faut pas s'étonner qu'elle ait excité beaucoup de discussions et de joutes d'esprit dans la *bonne cabale*.

La *Princesse de Clèves* nous offre à chaque page l'al-

liance de ces qualités si différentes, et souvent si opposées, que réunissait en elle madame de La Fayette : je veux dire la justesse d'esprit jointe à la finesse, la raison, et même une raison désabusée des chimères de la vie, et que n'effrayait pas trop la misanthropie de La Rochefoucauld, — jointe à la tendresse du cœur ; un fond d'exactitude et de solidité, se mariant, sans en souffrir, à une fleur de sensibilité presque malade et à une tournure d'esprit romanesque. La lutte de la princesse contre elle-même est exposée dans toutes ses péripéties avec une franchise et un naturel parfaits, mais pourtant avec le tact exquis d'une femme. Elle est suivie dans toutes ses fluctuations, ses contradictions, ses compromis et ses faux-fuyants, démêlée en ce qu'elle a de plus insaisissable et de plus indécis. Ce rougissant amour, tout en demi-teintes, en clins d'œil, en battements de cœur, en espoirs muets ou en remords cachés, se trahit et se sent à mille symptômes saisis au passage ; et sans exagération, sans aucun incident dramatique, sans même que le duc et la princesse se soient fait confidence de leur passion, il arrive à produire l'intérêt, le trouble, l'émotion la plus pathétique. Madame de La Fayette indique tout d'un mot, d'un trait, avec une sorte de négligence et d'abandon charmants. Il lui a fallu autant de délicatesse dans le cœur que dans l'esprit pour étudier la naissance, le développement et les vicissitudes de cet amour à la fois pudique et coupable, avec une vérité tellement parfaite, tellement exempte, jusque dans ses moindres nuances, de tout maniérisme et de toute subtilité fausse.

Quelques incidents, par exemple l'histoire de la lettre, semblent cherchés d'un peu loin et empreints d'un certain raffinement ; mais ces défauts sont sauvés

par le ton aisé et naturel du style, comme par je ne sais quel air de vérité et de simplicité qui, même alors, n'abandonne jamais l'auteur. Madame de La Fayette est si loin de toute affectation qu'elle ne recherche nulle part l'effet, le tableau, et que son ouvrage n'a même pas de dénoûment. Mademoiselle de Scudéry n'eût pas manqué de faire épouser le duc de Nemours à la princesse, après la mort de son mari; mais madame de La Fayette s'en est bien gardée, tant par une horreur instinctive de la vulgarité et du lieu commun, que par une dernière délicatesse qui achève le portrait de son héroïne.

Les caractères du style et du récit, ces tableaux de la cour, de ses usages, de ses galanteries, la nature même de quelques-unes des intrigues qu'elle raconte, tout cela n'est pas sans donner à la *Princesse de Clèves* un certain air de parenté lointaine avec les *Mémoires de Grammont*, par Hamilton, et même l'*Histoire amoureuse des Gaules*, de Bussy-Rabutin. Est-il besoin d'ajouter qu'elle n'est pourtant pas de la même famille, et que dans les veines de cette aimable et discrète personne il ne coule pas une goutte du sang de ces deux turbulents libertins? Mais, quels que soient la noblesse, le charme adorable, la fraîche et suave poésie du sentiment dans la *Princesse de Clèves*, quelles que soient la réserve et la retenue de la narration, il n'en est pas moins vrai qu'il n'est question, d'un bout à l'autre de ce livre, que de galanterie et d'amour. C'est l'atmosphère de la cour, et madame de La Fayette ne songe pas à s'en étonner ou à s'en effrayer; jamais un mot de blâme ne lui vient sous la plume, et elle raconte comme une chose toute simple que le vidame de Chartres, étant amoureux de madame de Thémines, et entretenant un

commerce de galanterie avec une autre personne moins belle et moins sévère, se livre également à une tendre liaison avec la reine. Ce n'est point une moraliste, c'est une femme du monde dont le regard indulgent s'est habitué au désordre moral qui l'entoure ; mais elle porte dans son style la bienséance naturelle de son âme, et le respect de la décence est encore pour elle du goût et du savoir-vivre. La leçon qui résulte du roman, c'est que tout amour qui attaque le devoir ne peut être heureux ; cependant l'amour de la princesse n'est vaincu par le devoir qu'après tant de concessions, de résistances et de larmes, il est encore si beau et si touchant dans sa défaite, il en sort enfin une émotion si douce et si communicative, qu'il affaiblira certainement plus de cœurs que son dénoûment n'en pourra raffermir. Il faut le reconnaître, cette lecture est troublante, elle énerve en charmant. Ces amours profonds, ou plutôt ces adorations ardentes qui constituent le roman chevaleresque et poétique du xvii^e siècle, madame de La Fayette en a accru la force, parce qu'elle en a perfectionné la peinture, parce qu'elle leur a prêté l'appui d'une observation plus fine et plus vraie, d'un sentiment plus intime, d'un style plus attrayant ; enfin et surtout parce qu'elle a réuni, pour ainsi dire, en faisceau les traits qui s'affaiblissaient par leur éparpillement dans les dix ou vingt volumes de *Cassandre* et du *Grand Cyrus*. De cette source vont découler ces petites nouvelles qui écourtent les descriptions, les passions et les situations, et qui, lorsqu'elles seront franchement immorales, comme au xviii^e siècle, rendront le poison d'autant plus dangereux qu'il sera plus concentré.

C'est peut-être encore par le style que la *Princesse de*

Clèves a le mieux marqué sa place au rang des chefs-d'œuvre du XVII^e siècle : ce style est véritablement exquis, et il a un caractère original qui le fait reconnaître. Simple, aisé, naturel, arrivant sans effort et de son pas habituel au grand air, il a, dans une correction parfaite, je ne sais quelle négligence aristocratique et quel laisser-aller qui est une grâce de plus. On n'y sent point l'écrivain de profession, mais la femme du meilleur monde, qui, d'elle-même, sans y prétendre et sans le savoir, égale les premiers écrivains, avec ce charme tout particulier qu'offre le style d'une personne de condition, quand elle a de l'esprit et de la délicatesse.

Nous n'avons pas discuté l'opinion de ceux qui persistent à attribuer à Segrais, leur signataire, la composition de *Zayde* et de la *Princesse de Clèves*; nous ne nous sommes point occupé de rechercher jusqu'où peut s'être étendue sa collaboration, ou celle de La Rochefoucauld. Pour qui n'est point absolument dénué de sens critique, tout y trahit la main d'une femme, tout y proclame l'aimable comtesse de La Fayette. En voulant extraire des ouvrages de La Calprenède, de Gomberville et de mademoiselle de Scudéry une sorte de quintessence de leurs meilleures qualités, elle en fit sentir le ridicule et les défauts, et leur porta un coup aussi décisif que Boileau et Molière; elle tua ce qu'elle avait voulu renouveler. La *Princesse de Clèves* clôt l'histoire du roman poétique et chevaleresque et ouvre en même temps celle du petit roman de mœurs et de passion : elle est l'acheminement de l'un à l'autre et leur sert de trait d'union.

DU ROMAN COMIQUE

SATIRIQUE ET BOURGEOIS.

I

LE ROMAN COMIQUE ET SATIRIQUE DANS BARCLAY, THÉOPHILE,
SOREL, DE LANNEL, FURETIÈRE, SUBLIGNY, DASSOUCY, ETC.

D'où vient que ceux-là mêmes qui recherchent avec passion les coins les plus pittoresques et les plus inexplorés du grand domaine des lettres ont si complètement négligé ce chapitre de l'histoire littéraire du xvii^e siècle, ou qu'ils ont à peine daigné jeter quelques phrases sur cette longue série d'œuvres originales et curieuses, comme on jette une pelletée de terre sur un mort ? Il y a là pourtant une veine puissante et vive du vieil esprit français, passant à la dérobée à travers l'époque régulière et correcte de Louis XIV, pour relier le xvi^e siècle au xviii^e, l'âge de Rabelais, de Verville, de G. Bouchet et de Desperriers, à l'âge de Voltaire, de Diderot et de Mercier ; — dernier reste de la verve fantasque des fabliaux et joyeux devis, protestation du bon sens narquois et un peu grossier, de l'es-

prit positif et railleur, non-seulement contre les subtilités, les raffinements, l'héroïsme guindé des *Cyrus* et des *Grand Scipion*, des *Astrée* et des *Polexandre*, contre le langage faux et les faux sentiments des pastorales, mais aussi contre les allures solennelles et disciplinées de la littérature officielle. Le besoin de la réalité, l'amour du détail se mettent en état d'insurrection contre ce caractère impersonnel qui va dominant de plus en plus dans les écrits, à mesure qu'on avance vers la fin du siècle. Il y a là enfin la préparation, et même l'avènement, sous une forme encore incertaine et souvent maladroite, du roman moderne, — non-seulement du roman de courte dimension et de la nouvelle, au lieu de ces interminables récits qui remplissaient dix et vingt volumes, mais du roman d'observation intime, voire du roman réaliste, comme on dit dans le jargon d'aujourd'hui.

La plupart des écrivains à qui l'on doit les œuvres que nous allons passer en revue étaient des esprits nets et vifs, mordants et familiers, ennemis de toute emphase, de tous grands airs, et, par haine d'un excès, se jetant dans l'excès opposé. Libres penseurs en littérature, dans la mesure de leur époque et de leur caractère; marchant à part, en dehors des salons et des coteries, ils joignaient presque tous à cette indépendance littéraire une hardiesse d'opinions plus ou moins grande dans la philosophie, la morale et la religion. Beaucoup d'entre eux se rattachaient à cette société de *libertins* qui faisaient fi du décorum et de l'étiquette, et s'oubliaient volontiers au cabaret.

Don Quichotte avait paru en 1617, et avait été traduit presque immédiatement en français. Au delà des Pyrénées, le triomphe du *quévédisme* et l'avènement du ro-

man picaresque (dont le nom — de *picaro*, gueux, vaurien — indique assez la tendance) venaient de transformer la littérature. *Lazarille de Tormes*, *Marc Obregon*, *Guzman d'Alfarache*, *Don Pablos de Ségovie*, *l'Aventurier Buscon*, sans parler du *Décameron castillan*, le *Comte Lucanor*, toute cette vivante et vaillante glorification de la misère, cette familière épopée du vagabondage, s'étaient succédé en peu de temps, et avaient pénétré en France, grâce aux communications incessantes qui existaient entre les deux pays, depuis la Ligue et les princesses de la maison d'Autriche. De 1600 à 1650 surtout, l'influence de Cervantes, de Hurtado de Mendoza, de Quevedo, de don Juan Manuel, est visible pour les plus aveugles, aussi bien que celle de Gongora et du cavalier Marin, dans presque toutes les branches de notre littérature ; elle ne l'est nulle part davantage que dans les principaux romans que nous voulons étudier ici.

Dès les premières années du xvii^e siècle, le goût de la réalité commence à lutter, dans la littérature, contre les tendances abstraites qu'allait faire triompher la période classique. On trouve dans G. Colletet, dans Théophile, dans les poésies détachées de Saint-Amant, et même dans son *Moïse sauvé*, comme plus tard dans la *Pucelle* de Chapelain, une manie de description minutieuse dont s'est moqué Boileau, et qui ne recule même pas toujours devant la limite où la familiarité devient triviale, et la trivialité grotesque et repoussante.

Mais, sans nous arrêter davantage à ces considérations incidentes, il est temps de pénétrer au cœur même de notre sujet. La marche des romans de mœurs et d'observation, comiques, satiriques ou bourgeois, s'ouvre par un ouvrage d'un caractère encore indécis :

Euphormion, écrit par J. Barclay dans l'idiome universel des savants et des beaux esprits de la Renaissance. *Euphormion*, dont la première partie parut en 1602, est un vrai roman pour la forme; mais, s'il montre quelques vellétés de satire, il n'a presque rien de commun, sauf dans certains détails accessoires où l'écrivain paraît s'être inspiré de ses souvenirs personnels, avec la peinture réelle de la société d'alors, avec l'observation vraie et la fidèle reproduction des mœurs, et il se maintient presque partout dans des généralités où la plaisanterie tourne sans cesse à l'amplification et l'épigramme à l'homélie. On ne pouvait demander davantage au futur auteur d'*Argenis*. Toute la satire se borne à peu près à des discours contre les procès, les médecins, les courtisans, les sorciers, etc., à des réflexions morales peu piquantes, à des déclamations vagues et sans but. C'est, avant tout, l'œuvre d'un rhéteur. Quoi qu'il en soit, cet ouvrage, bien certainement inspiré par les romans espagnols, où, en haine des grandes épopées chevaleresques, on racontait les aventures de quelque héros du commun, est d'une tout autre famille que les œuvres de Gomberville et de mademoiselle de Scudéry. Ce n'est pas que le style y ait beaucoup plus de simplicité et de naturel, mais du moins, malgré ses périphrases, sa froideur et son emphase un peu fatigante, il nous introduit souvent dans les intérieurs domestiques, et jusqu'à un certain point dans les détails familiers ou plaisants de la vie commune. On comprendra mieux la différence que je veux signaler, si l'on songe qu'*Euphormion*, au lieu d'être un héros grec ou romain, est un esclave qui raconte lui-même les malheurs de son existence vagabonde et méprisée, alternant dans son récit les tableaux d'orgies et d'é-

meutes, les combats de voleurs, les épisodes burlesques, les scènes d'alchimistes, de sorcières, de laquais, de sergents, d'archers. A travers cette succession de péripéties, le merveilleux apparaît et reparait sans cesse : l'*Ane d'or*, que Barclay devait avoir relu bien des fois, a prêté aux *Satires d'Euphormion* un reflet de son réalisme fantastique. L'allégorie, trop souvent obscure, domine surtout dans la seconde partie, où l'on croit voir percer les allusions contemporaines à travers le voile d'une mythologie d'emprunt : aussi les clefs, fort diverses toutefois, n'ont-elles pas plus manqué à cet ouvrage qu'elles ne manquèrent plus tard à celui de La Bruyère.

Nous ne parlons pas du *Baron de Fœneste*, où d'Aubigné a voulu se récréer, comme il le dit, par la *description de son siècle*, mais qui est une satire pure et simple plutôt qu'un récit, un pamphlet dialogué et non un roman.

Théophile de Viau nous a laissé des *Fragments d'une histoire comique*, où se retrouve, affaiblie, il est vrai, et dans des proportions beaucoup plus modestes, la verve des cyniques railleurs du siècle précédent. Il a encadré dans ces quelques chapitres inachevés les principaux types de la vieille comédie : le débauché, le *libertin*, l'Italien, l'Allemand, le pédant surtout, dont il a laissé, dans la personne de Sidias, un modèle qui devait rester comme le type du genre, et que se rappelleront Cyrano et Molière. Toutefois ces fragments, malgré les excellents tableaux dont ils sont parsemés, me semblent écrits d'un style un peu lent, et les réflexions littéraires, les digressions philosophiques et morales, viennent trop souvent retarder, la marche de l'intrigue.

Mais nous voici arrivés à une étape importante de

notre excursion. Parmi tous les auteurs de romans satiriques et bourgeois, Charles Sorel est celui qui a laissé les pages, sinon les plus remarquables, du moins les plus nombreuses, et peut-être les plus originales, après celles de Cyrano, qu'il n'a été donné à personne de surpasser en ce point. La *Vraie Histoire comique de Francion*, qu'il publia en 1622, l'année même où paraissaient le deuxième volume de l'*Astrée* et la *Cythérée* de Gomberville, est un essai tenté par un homme d'esprit, dans le but, ainsi qu'il le dit lui-même, de ressusciter le roman rabelaisien, — l'idéal du genre à ses yeux, — et de l'opposer aux compositions tristement langoureuses qui commençaient à envahir la littérature. Sorel aime la vérité toute nue; ses muses sont l'observation familière et la raillerie bouffonne. C'est surtout à la solennité, à l'emphase, au gonflement romanesque et prétentieux qu'il en veut. On ne s'en douterait pas, et pourtant rien de plus vrai : Sorel est un précurseur de Boileau. Comme lui, quoique dans un autre but et en employant d'autres armes, il fut un révolutionnaire qui s'attaqua à la littérature officielle et aux triomphateurs du moment. Avec une vigueur moindre et un talent bien inférieur, il s'imposa la tâche de faire une guerre infatigable au goût de son temps, et d'en prendre le contre-pied dans ses livres.

Francion est un roman de mœurs, mais c'est aussi un roman d'intrigue, qui a subi l'influence de la littérature espagnole, dans ses derniers chapitres surtout. Sorel savait que l'observation pure n'aurait pas chance de succès, et ce fut pour n'avoir pas pris les mêmes précautions que Furetière échoua plus tard. Cet ouvrage est un vrai roman picaresque; le héros, personnage d'humeur vagabonde et peu scrupuleuse, sorte de Gil-Blas

anticipé, sert de lien entre les diverses scènes et les tableaux détachés dont se compose l'ouvrage, et qui se succèdent, sans former un tout, comme dans une lanterne magique. Il n'y faut pas chercher un plan solidement conçu ; mais ce qu'on y trouvera, c'est la satire littéraire et morale, c'est l'épigramme se mêlant à la comédie, et le trait de mœurs coudoyant l'anecdote. Pour qui veut l'étudier de près, *Francion* est particulièrement utile à l'histoire intime du temps, à celle des modes et des ridicules, aussi bien qu'à celle des usages et de l'opinion. Il va du Pont-Neuf aux boutiques des libraires, de l'intérieur des châteaux à celui des collèges : charlatans, rose-croix, opérateurs, paysans, courtisans et courtisanes, voleurs, bravi, pédants et cuistres, écoliers, hommes de loi, fripons, débauchés de toutes les espèces, défilent tour à tour sous nos yeux ; et il faut bien avouer que les mœurs de ce monde étrange soulèvent plus d'une fois, à juste titre, les nausées du lecteur délicat.

Ce sont surtout les classes dédaignées par ses glorieux confrères que Sorel a voulu peindre. A côté de ces romans à perruques et à grands canons, qui faisaient ou qui allaient faire les délices des réduits lettrés, dont ils représentaient les nobles habitués sous des noms mythologiques et avec l'accoutrement romain, à peu près comme ces statues qui nous montrent Wellington en Achille, et la princesse Borghèse en Vénus, notre auteur, esprit original et systématiquement positif, prosaïque même, par réaction contre les fadeurs et les mensonges de la poésie, déroule ses tableaux plébéiens, traités avec un entrain familier et une vérité grotesque. Il ne craindra pas de reproduire, au besoin, le patois rustique aussi bien

que le jargon d'un Suisse ou d'un Anglais; il ne reculera pas devant les bouges les plus suspects; il descendra même au fond des égouts, pour compléter sa peinture du *monde inférieur*.

Le plus souvent, c'est avec des aventures réelles, avec des anecdotes et des personnages historiques, que Sorel a composé son roman. *Francion* n'est pas seulement un tableau des mœurs générales de l'époque, il est encore, suivant la mode particulière du temps, un recueil de portraits déguisés. Il était naturel que, voulant peindre la société contemporaine dans toute sa réalité, Sorel choisît parmi ceux qui l'entouraient les modèles de ses personnages. Chacun d'eux est un masque qui recouvre une figure connue. Pour en citer quelques exemples, on y trouve l'aventure des trois Sallustes, c'est-à-dire celle des trois Racan, que Tallemant des Réaux et Ménage ont mise en récit et Boisrobert en comédie; ailleurs il a représenté Boisrobert lui-même, son effronterie et ses procédés ingénieux pour s'enrichir aux dépens des seigneurs, dans le personnage du joueur de luth Mélibée. Le pédant Hortensius, avec sa fatuité naïve et son orgueil béat qui le font bafouer sans qu'il s'en doute, ne parlant que par hyperboles recherchées, par doctes antithèses, par images et comparaisons exquises, n'est ni plus ni moins que Balzac. Celui-là est Neufgermain, cet autre est Porchères-l'Augier. Bien des épigrammes aussi, qui paraissent d'abord frapper dans le vide, se laissent deviner à mesure qu'on les regarde de plus près et qu'on les contrôle au témoignage des contemporains. Dans le v^e livre en particulier, le plus curieux de tous comme peinture des mœurs littéraires, il suffit, pour donner une valeur historique à beaucoup de traits détachés, de les comparer

aux satires de Boileau, au *Poëte crotté* de Saint-Amant, aux comédies de Molière : ces rapprochements faciles éclairent les tableaux de Sorel, et ceux-ci complètent à leur tour les renseignements qu'on rencontre ailleurs.

Il y a dans ce livre de piquants et véridiques détails sur la pauvreté, la servilité, la cupidité des petits poètes de l'époque, leurs moyens de capter la réputation, les flatteuses préfaces et les vers louangeurs qu'ils se commandaient les uns aux autres, ou qu'ils composaient eux-mêmes en leur propre honneur sous le nom d'un ami, leur prédilection poussée jusqu'à la manie pour le genre épistolaire, leur haine contre certains mots, leurs projets de réforme de l'orthographe, où ils veulent retrancher les lettres superflues, absolument comme nos modernes *révolutionnaires de l'A, B, C*, leur libertinage, leur vie de cabaret, etc., etc. Il n'existe pas, que je sache, de clef proprement dite pour *Francion*; mais les écrivains contemporains, en particulier Tallemant, peuvent y suppléer jusqu'à un certain point. Tout est si bien pris dans le vif du temps, dans les mœurs et les faits d'alentour, qu'on reconnaît au passage, en dehors des portraits, beaucoup de détails historiques et de reparties connues. Quand il ne copie pas tout d'un bloc, l'auteur est un mosaïste qui, de divers traits choisis çà et là, compose une figure ou une scène non moins vraie que les autres.

Sorel n'a certes pas fait preuve dans cet ouvrage d'un talent extraordinaire : son style est presque toujours lent, pâteux, embarrassé; il sait rarement tirer un parti complet d'une situation heureuse ou d'une donnée comique; il manque, sinon d'esprit et d'imagination, du moins de verdeur, de nerf, de vivacité, de précision. Le goût et la mesure lui faisant défaut, il pousse la

gaieté jusqu'au cynisme, et ses meilleures intentions se mélangent de puérités et de farces enfantines. Il gâte ses récits par de lourds et maladroits commentaires ; à force d'appuyer, il émousse la pointe de ses traits malins. Le conteur amusant se double en lui du pédant gourmé. Plus ingénieux que spirituel, doué de plus d'abondance que de force, il passe souvent à côté du but, et manque ses effets, qu'il veut trop marquer. C'est un des types les plus curieux de l'avortement littéraire.

On trouve néanmoins dans *Francion* bien des germes qui ne demandaient qu'à mûrir, bien des mots et des situations que de plus illustres n'ont pas dédaigné d'y prendre. Il est évident que Molière avait lu et relu *Francion* et qu'il y a puisé largement. Je noterai quelques-unes de ces imitations, qui ne sont pas les seules, mais qui suffiront à mon but. Au troisième livre, dans une curieuse description de la vie de collège, Sorel fait citer à Hortensius, aussi avare que pédant, la sentence de Cicéron, dont Harpagon fera plus tard son profit, « qu'il ne faut manger que pour vivre, non pas vivre pour manger. » Ailleurs (xi^e livre), on trouve, en une phrase un peu crue, l'original des fameux vers :

Quand sur une personne on prétend se régler,
C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler ;
Et ce n'est point du tout la prendre pour modèle,
Ma sœur, que de tousser et de cracher comme elle.

Thomas Diafoirus m'a bien l'air d'avoir volé dans l'une des harangues de *Francion* à sa maîtresse Nays, la belle comparaison du souci qui se tourne toujours vers le soleil ; seulement il a changé le souci en un héliotrope. Enfin, pour me borner là, la cérémonie du mamamouchi est plus qu'indiquée dans le xi^e livre de *Francion*, où

l'on feint d'élire roi de Pologne Hortensius, qui prend la chose au sérieux, se prête à tous les détails de la cérémonie, et développe fort au long les extravagants projets de réforme qu'il se propose de mettre à exécution pendant son règne¹. Avant l'*Histoire comique* de Cyrano, Sorel a prêté à Hortensius le plan d'un voyage dans la lune, et il a émis quelques-unes des plus étranges idées qu'on rencontre dans les œuvres du mousquetaire périgourdin.

Si de ces rapprochements il ne faut pas toujours conclure à un plagiat, ils montrent du moins qu'on ne doit pas trop dédaigner ce livre ni son auteur.

Je passe par-dessus une infinité d'autres imitations, et j'arrive à une dernière, qu'on ne s'attendait pas, j'en suis sûr, à rencontrer ici. Francion, devenu charlatan, s'avise d'un moyen ingénieux pour découvrir les femmes qui ont violé la fidélité conjugale (x^e livre) : il déclare que les maris trompés doivent être, le lendemain, métamorphosés en chiens ; l'un d'eux, au point du jour, feint d'aboyer comme un dogue, et sa moitié, effrayée et tremblante, lui fait sa confession. Or, on peut se rappeler avoir vu au Vaudeville, il y a quelques années,

1. Pour juger les cas douteux, les tribunaux feront tirer les parties à la courte paille. Il mandera de Paris, afin d'adoucir les mœurs farouches des Cosaques, un quarteron de poètes qui fonderont une académie et des cours sur leur art. Tout le monde écrira des livres et sur toutes sortes de matières, le drapier sur son commerce, l'avocat sur sa pratique, car qui empêche de régénérer la littérature en l'étendant aux finances et à l'industrie? Hortensius avait deviné nos poèmes lyriques sur les hauts-fourneaux et nos romans sur la popularisation du drainage. Tout le monde sera de bonne compagnie, et on payera les vers, qui seront même reçus comme monnaie courante. — Bref, il veut régner d'après les livres anciens et les règles des philosophes, et témoigne l'intention de ne plus parler que par apophthegmes.

une petite comédie qui reposait absolument sur la même donnée et sur des développements analogues. Ce ne sont donc pas seulement les érudits qui lisent et qui étudient *Francion*¹.

Ce livre eut un succès prodigieux : on le réimprima soixante fois dans le courant du siècle, on le traduisit ou on l'imita dans presque toutes les langues, et Gillet de la Tessonnerie en tira une comédie du même titre. Néanmoins Sorel, qui l'avait publié sous le nom de Moulinet du Parc, ne voulut jamais en avouer franchement la paternité, sans doute à cause des gravelures innombrables et souvent dégoûtantes qu'il renferme, et dont son titre officiel d'historiographe lui faisait un devoir de rougir. Par un contraste bizarre, il mêle à ses licences les réflexions les plus morales et les plus édifiantes, et souvent il tâche, après coup, de déduire d'une page obscène, pour se la faire pardonner, de sages et vertueuses conclusions. Si vous l'écoutez, il vous prouvera qu'il ne peint si crûment le vice que pour mieux faire aimer la vertu. Pas un livre de *Francion*, pour ainsi dire, qui ne se ferme par la moralité fort imprévue de la fable ; presque pas un surtout qui ne s'ouvre par quelque préface où perce le bout d'oreille de l'historiographe futur. Il respecte toujours la religion proprement dite, même quand il outrage le plus les mœurs, et, dans une grande débauche, qu'on croirait en partie empruntée à Pétrone, l'un des conviés voulant commencer un conte gras sur un

1. Il est vrai que l'auteur de cette comédie avait fort bien pu ne pas remonter lui-même jusque-là, et qu'il a probablement puisé dans quelque source plus moderne et plus à la portée des vaudevillistes, par exemple dans les *Mémoires de Fleury*, qui ont repris le même conte avec quelques variantes (ch. xxx).

prêtre, il lui fait imposer silence avec indignation, et s'empporte contre Érasme, Marot, Marguerite de Navarre, qui ont mis le clergé en scène dans leurs contes licencieux. Cet imitateur de Rabelais semble flotter sans cesse entre l'auteur du *Pantagruel* et le curé de Meudon.

Le désaveu de l'auteur, qui pourtant prit soin quelquefois d'en atténuer la portée, laissa le champ libre à la tourbe des écrivains de bonne volonté, trop pauvres pour créer un ouvrage de leur propre fonds; et, son succès aidant, ce roman fut considéré comme une sorte de canevas commun sur lequel chacun pouvait broder à sa guise. La première édition n'avait que sept livres; Sorel en ajouta cinq à la seconde, et d'autres se chargèrent d'y coudre qui une page scandaleuse, qui une anecdote satirique, de sorte que *Francion* se trouva bientôt être le fils anonyme de plusieurs pères.

Déjà, dans cet ouvrage, Sorel avait montré son aversion pour les romans à la mode, et il avait aussi décoché quelques traits contre les poètes, les rangeant parmi les bouffons, et déclarant que « c'est un grand avantage pour la poésie que d'être fou. » Ce n'était là qu'un faible prélude : il allait maintenant porter les coups définitifs. Après avoir réagi indirectement contre le genre reçu et consacré, il allait l'attaquer droit au cœur et le charger à fond, avec plus ou moins de bonheur, mais avec une fougue et une audace incontestables.

Depuis *Francion*, le succès de l'*Astrée* et des *Bergeries* avait été croissant. Sorel s'en indignait et pestait en silence contre le mauvais goût public. Enfin la patience lui échappe : « Je ne puis plus souffrir, dit-il, qu'il y ait des hommes si sots que de croire que, par leurs ro-

mans, leurs poésies et leurs autres ouvrages inutiles, ils méritent d'être au rang des beaux esprits¹. » Le réquisitoire continue sur ce ton cavalier et exaspéré. L'auteur en vient même aux gros mots ; on sent que c'est un homme à bout de longanimité et qui brûle de faire prompte et complète justice. En conséquence, il prend sa plume de pourfendeur, et il écrit le *Berger extravagant*, où, parmi des fantaisies amoureuses, l'on voit les impertinences des romans et de la poésie². Poètes et romanciers, tenez-vous fermes, car voici venir un rude adversaire, armé de pied en cap, et traînant à sa suite la cavalerie légère de la raillerie et la pesante artillerie de l'érudition !

Le Berger extravagant (1627) est une évidente imitation de *Don Quichotte*. Lysis est devenu fou par la lecture des romans et des pastorales, et son innocente folie consiste à prendre au sérieux toutes les inventions des poètes, à interpréter littéralement toutes les fictions de la mythologie, à vouloir reproduire et retrouver dans la réalité les rêves de l'âge d'or et les fantaisies de la fable. Le plan est conçu, on le voit, de manière à présenter en action une satire continuelle du genre d'ouvrages auquel s'attaquait l'auteur : satire multiple, minutieuse, qui s'en prend à la fois au côté littéraire et à l'influence morale, s'éparpillant en d'interminables longueurs et ne reculant pas même devant la caricature et la bouffonnerie burlesque. Cette satire se produit presque toujours sous la forme de l'antithèse, soit entre le lyrisme de Lysis et le bon sens positif du bourgeois

1. Préface du *Berger extravagant*.

2. Quelques éditions de ce livre furent données sous le nom de l'*Antiroman*, qui en marquait nettement le but.

Anselme, soit entre l'amour mystique du pauvre homme et la vulgarité de sa bien aimée Catherine, vraie Dulcinée du Toboso, soit entre sa folie poétique et la sottise triviale de son valet Carmelin, une doublure de Sancho. C'est surtout l'*Astrée* qui est en cause; mais Ch. Sorel ne ménage personne, et, une fois dans la mêlée, il frappe comme un sourd, à droite et à gauche, toujours fort, souvent juste, avec un bon sens rude et mordant, mais grossier, qui a horreur des banalités romanesques, des lieux communs de style et d'invention. L'auteur attaque en mathématicien les fictions les plus souriantes, les dépeçant une à une et en prouvant l'absurdité par $A + B$. Je pourrais indiquer plus d'un point de détail où il se rencontre non-seulement avec Furetière, mais avec Molière et Boileau. Malheureusement ce beau zèle, légitime dans son principe, cesse de l'être dans l'extrême rigueur de ses impitoyables conclusions : il faut plaindre un écrivain qui va jusqu'à envelopper la poésie elle-même dans la ruine du roman, qui la condamne comme coupable au premier chef de fausseté et d'in vraisemblance, qui la poursuit sous toutes ses formes avec une bouffonnerie sacrilège, et la chasse honteusement de sa république, sans même la couronner de fleurs. Qu'eût dit Boileau s'il eût entendu ce verdict contre Homère, dans lequel Sorel devance La Motte en le dépassant? Même lorsqu'on reconnaît la justesse et la vivacité de son esprit, on est contraint d'avouer qu'il est presque toujours étroit, chagrin et prosaïque. Le *Berger extravagant* est un recueil de taquineries vécilleuses en trois volumes, dirigées contre la lignée tout entière des romanciers et des poètes. Et pourtant Sorel, lui aussi, avait été poète et romancier.

Le lecteur pourra se donner une idée à peu près exacte des qualités et des défauts de l'ouvrage en lisant quelques pages détachées du v^e livre. Lysis, qui s'est fait berger, comme don Quichotte s'est fait chevalier errant, tombe dans le creux d'un vieux saule en voulant reprendre son chapeau, qui s'est accroché aux branches, et ce faible cerveau, malade de ses récentes lectures, se persuade aussitôt qu'il est changé en arbre. On ne peut parvenir à le convaincre du contraire; il s'obstine à rester dans le tronc, et, aux profanes qui le contredisent, prouve doctement, par exemples catégoriques tirés des *Métamorphoses d'Ovide*, de l'*Endymion* de Gombauld et de tous les « bons auteurs, » que cette métamorphose n'est ni impossible ni même invraisemblable. Il est assez difficile de lui répondre, car ses démonstrations sont toujours appuyées sur les ouvrages les plus acérés et reçus avec le plus de respect. Rien de bouffon comme la manière dont on s'y prend pour le déterminer à manger et à boire, sous le prétexte de l'arroser; les nécessités humaines du plus bas étage auxquelles, malgré sa qualité d'arbre et de demi-dieu, il se trouve obligé de satisfaire, ce qui fournit à Sorel une ample matière de plaisanteries peu ragoûtantes, dont il ne manque pas d'abuser; les cérémonies mythologiques auxquelles le convient à la clarté de la lune de feintes Hamadryades, qui sont forcées de lui citer Desportes pour lui prouver qu'il peut sortir de son tronc; ses aventures nocturnes avec le dieu Morin, la collation des arbres qui mangent du pâté, le cyprès qui joue du violon, et au milieu de tout cela les savantes et poétiques réflexions de Lysis. Mais à la longue toutes ces inventions, qui avaient réjoui d'abord, et où l'on trouvait à bon droit de la gaieté, de l'imagination, une

certaine verve, finissent par devenir puériles, forcées, monotones, invraisemblables. Une folie poussée à ce point, — quoique Sorel ait eu le bon esprit de donner à Lysis, comme Cervantes à don Quichotte, des accès lucides, mais trop rares et trop effacés, et quoique cette folie soit la condamnation du prétendu bon sens des poètes et des romanciers, — a peu de chose qui puisse nous intéresser longtemps. L'auteur ne s'en est pas aperçu, et l'on dirait souvent qu'il ne songe qu'à accumuler des mystifications sans aucun but précis; il ne sait pas s'arrêter à temps, et gâte ses plaisanteries à force de les vouloir épuiser.

Chaque livre est suivi de longues remarques où Sorel commente lui-même son œuvre en détail, avec plus de respect et de conviction que s'il s'agissait de *l'Iliade*. On ne peut s'en étonner, quand on a lu ces préfaces où il parle de lui et de ses écrits sur le ton d'une confiance si fanfaronne, d'une si naïve outrecuidance. Dans ces remarques il revient, en son propre nom, sur les hommes et les ouvrages dont il est question dans son livre, sur les idées qu'il a émises, pour les appuyer et les compléter à son aise; et, chemin faisant, il trouve moyen de déployer une érudition littéraire des plus étendues, sinon des plus discrètes et des mieux dirigées, qui témoigne d'une immense lecture. Le *Berger extravagant* est, pour ainsi dire, une encyclopédie, où toutes les productions de la littérature pastorale, romanesque et poétique, de l'antiquité et des temps modernes, de la France et des nations étrangères, comparaissent les unes après les autres par-devant le tribunal souverain de ce Minos inflexible, qui les juge et les condamne sans se laisser émouvoir à l'éloquence ni aux grâces des coupables.

Avec tous ses défauts, le *Berger extravagant* fut une œuvre salubre et qui porta coup. Il contribua certainement à la chute de la pastorale, qui, surtout après le succès de l'*Astrée*, avait envahi les livres et le théâtre. Déjà compromise sur la scène par l'abus qu'on en avait fait, par l'absence d'un caractère bien déterminé qui la séparât nettement du drame et de la comédie, elle fut enfin tuée par le ridicule. On avait vu Des Yveteaux, dans sa maison de la rue des Marais, tout enguirlandée de lacs d'amour, se promener une houlette à la main, couvert de rubans, côte à côte avec sa bergère, et transformer son jardin en pastiche de l'Arcadie. N'y avait-il pas là de quoi justifier l'idée qui fait la base du livre de Sorel, et le berger Lysis ne semble-t-il point la parodie légitime du berger Vauquelin? Quoi qu'il en soit, la pastorale mourut pour ne ressusciter que plus tard, — sous une autre forme et sans remonter sur le théâtre, — avec Segrais et madame Deshoulières; seulement Molière, qui a recueilli toutes les traditions scéniques, même celles de l'opéra, du ballet et de la tragi-comédie, s'y essaya, en passant, pour varier les amusements de la cour, ce qui ne l'empêcha pas de s'en moquer dans le *Malade imaginaire*.

Je ne relèverai pas tous les emprunts qu'on a faits au *Berger extravagant* : ils sont plus nombreux encore

1. En voici un des plus curieux. On connaît la pensée de Pascal : « Qui s'imaginera une femme vêtue sur ce modèle, verra une jolie demoiselle toute couverte de miroirs et de chaînes de laiton ; et au lieu de la trouver agréable, il ne pourra s'empêcher d'en rire, parce qu'on sait mieux en quoi consiste l'agrément d'une femme que l'agrément des vers. Mais ceux qui ne s'y connaissent pas l'admiraient peut-être en cet équipage, et il y a bien des villages où on la prendrait pour la reine. » M. Alphonse Karr, en un de ses romans (*Sous*

que pour *Francion*, et Molière, en particulier, s'en est souvenu plus d'une fois, ainsi que La Fontaine et Scarron. Je me bornerai à dire qu'il eut assez de succès pour mettre de toutes parts en mouvement le servile troupeau des imitateurs. Thomas Corneille, toujours à la piste du goût et de la mode du moment, fit de l'ouvrage de Sorel sa comédie en vers du *Berger extravagant*, où il a transporté les personnages et les aventures les plus saillantes du roman, sans rien ou presque rien y ajouter du sien.

Et pourtant Ch. Sorel est oublié aujourd'hui ! Ne nous hâtons pas de crier à l'injustice : ce n'est qu'un écrivain à l'état d'embryon ; ses livres ne sont guère que des ébauches inégales, qui auraient besoin d'être dégrossies par une main plus habile ; ils valent plus par le but et l'intention que par la réalité, mais c'est précisément ce but *excentrique*, cette intention originale, qui les rendent dignes d'examen. Il y a là une curiosité littéraire dont l'étude ne peut manquer d'être piquante pour les simples amateurs et utile pour les érudits, — rien de plus.

Théophile, au début de ses *Fragments d'histoire comique*, avait déjà raillé le jargon des romans ; Scarron le parodia de même, comme Sorel et Furetière. En

les tilleuls), a spirituellement tourné en ridicule les métaphores dont se servent les poètes pour dépeindre les charmes féminins, et Grandville, dans un dessin du *Magasin pittoresque*, s'est amusé à représenter une figure de femme d'après le type habituel des romanciers et des faiseurs de vers, c'est-à-dire avec des joues couvertes de lis et de roses, des perles, des soleils, des globes en place de seins, etc. Mais Sorel les avait devancés l'un et l'autre dans son *Berger extravagant*, où l'on trouve même, à l'appui de ses épigrammes, le portrait de Charite ironiquement gravé d'une façon tout à fait analogue à celle du dessin de Grandville.

1626, un auteur inconnu, Fancan, publia aussi un opuscule : le *Tombeau des romans*, où il plaide tour à tour le pour et le contre, et, dans cette dernière partie, il s'en prend surtout aux romans de chevalerie, et, parmi les modernes, à l'*Astrée*¹ et à l'*Argenis*. On voit que les idées de révolte avaient déjà commencé à se répandre avant Molière et Boileau. Plus tard, au XVIII^e siècle, le père Bougeant, qui ne manquait point d'esprit, devait reprendre la même thèse et la traiter à sa manière en son *Voyage merveilleux du prince Fan-Feredin dans le pays de Romancie*.

Mais, pour ne pas sortir de l'époque que nous avons choisie, le *Berger extravagant*, imitation de *Don Quichotte*, comme nous l'avons dit, donna lui-même naissance à plusieurs imitations, parmi lesquelles il faut distinguer le *Gascon extravagant*, de Clerville, et le *Chevalier hypocondriaque*, de du Verdier, qui, après avoir jeté bon nombre de romans dans le moule banal, se laissa entraîner par le succès de Sorel à railler ce qu'il avait adoré jusqu'alors. Le *Chevalier hypocondriaque*, dont la lecture n'a rien de particulièrement récréatif, surtout à la longue, tend tout au plus à combattre la dangereuse influence des livres de chevalerie sur les cerveaux faibles, sans chercher directement à démontrer l'ineptie de leurs inventions, leurs contradictions et leurs invraisemblances ; par là, comme par d'autres points de détail, il serre de fort près *Don Quichotte*, et

1. Citons encore, parmi les attaques les plus vives dirigées contre l'*Astrée* au plus fort de sa faveur, celle qu'on lit dans le *Don Quixote gascon (Jeux de l'inconnu)*. L'auteur va jusqu'à ranger ce roman parmi les livres « que les hommes accorts et capables rejettent comme exeréments, avortons de l'esprit... où il n'y a ni invention, ni locution, ni disposition, » etc.

pousse parfois jusqu'au plagiat ce qui chez Sorel n'avait été qu'une imitation originale et discrète. Ce n'est pas une satire littéraire, pas même, à proprement parler, une satire morale, mais un roman comique où domine la fantaisie, et dont le côté plaisant repose surtout sur l'intrigue et les situations, comme dans l'*E-tourdi* de Molière et les comédies espagnoles. Malgré son but satirique et ses traits contre les romans, le *Chevalier hypocondriaque*, par une contradiction qui est assez commune dans les ouvrages du même genre, ressemble, pour le plan et les procédés, au premier roman venu de l'époque.

En plusieurs passages de son livre, du Verdier prend plaisir à accabler les villageois d'expressions méprisantes. La plupart des écrivains d'alors professaient pour les bourgeois, et à plus forte raison pour les paysans, un dédain superbe, dont les traces ne sont pas rares dans leurs œuvres, quand ils daignent faire mention de ces petits personnages. Sans parler ici de la fameuse lettre de madame de Sévigné et des passages non moins fameux de La Bruyère, — Furetière, et surtout Sorel, deux petits bourgeois pourtant, et deux esprits qui paraissaient peu faits pour se laisser prendre à cette morgue aristocratique, en offrent de nombreux exemples. Il semblait qu'aux yeux des gens de lettres, qui en étaient venus à partager les manières de voir des gentilshommes et des courtisans, leurs Méécènes, les paysans fussent des espèces d'animaux mal léchés, et qu'il fût permis d'assommer sans scrupule *ces coquins*, comme les nomme du Verdier, en les laissant *se guérir comme ils peuvent des coups qu'ils ont reçus*.

Un mot des autres ouvrages de Sorel qui se rattachent à la même catégorie, *Polyandre*, *histoire comique*

(1648), renferme, a-t-il dit lui-même, « les aventures de cinq ou six personnes de Paris qu'on appelle des originaux... Il y a l'homme adroit, le poète grotesque, l'alchimiste trompeur, le parasite, le fils de partisan, l'amoureux universel. » La *Description de l'île de Portraiture* est une satire de la mode des portraits, qui s'était répandue depuis quelque temps dans les lettres. Sous forme de voyage, Sorel y étudie tour à tour, d'une manière assez mordante, les peintres héroïques, les peintres comiques et burlesques, les peintres satiriques, les peintres amoureux, etc.; il raille leurs défauts ou leurs ridicules, et n'épargne pas davantage les prétentions de ceux qui se font peindre. L'intrigue est fort légère, mais le récit ne manque ni de vivacité ni d'intérêt. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que l'auteur place dans la bouche de son guide un grand éloge des portraits que Scudéry frère et sœur ont semés dans la *Cyrus* et la *Clélie*, qu'il a si vertement attaqués ailleurs¹.

Mettons côte à côte avec cet ouvrage la *Relation du royaume de Coquetterie*, par l'abbé d'Aubignac. Le début de ce livret satirique, évidente imitation du *Voyage de Tendre*, fourmille de personnifications abstraites, et nous rencontrons, dès les premiers pas, les châteaux d'Oisiveté et de Libertinage, la place de Cajolerie, la plaine des Agréments, le gué de l'Occasion, etc. Mais cette géographie métaphysique fait bientôt place à quelque chose de plus vif et de plus piquant : les ro-

1. Il est peut-être aussi l'auteur des *Aventures satiriques de Florinde, habitant de la basse région de la Lune* (1625), dirigées « contre la malice insupportable des esprits de ce siècle, » suivant les expressions de la préface.

mans y sont critiqués, surtout au point de vue moral; la galanterie raffinée du jour y est criblée d'épigrammes; les diverses catégories de coquettes qui peuplent l'empire de la mode, défilent successivement sous nos yeux, et les petits manéges de cette capricieuse et changeante république sont étudiés avec une verve parfois ingénieuse, quoiqu'elle n'égalé point celle de Ch. Sorel.

Pour en finir avec ce dernier, dont l'abbé d'Aubignac nous a écartés un moment sans nous en éloigner tout à fait, j'ajouterai que dans ses *Nouvelles françoises*, il a tracé les aventures de personnages de la condition médiocre en un style qui, à ce qu'il assure, est approprié au sujet. C'est toujours, on le voit, les mêmes tendances bourgeoises et positives : il n'a guère sacrifié aux faux dieux que dans l'*Orphize de Chryzante*; mais il était si jeune, et le roman est si court en regard de l'*Astrée*! Enfin citons, pour ne rien omettre, quoique cet ouvrage ne rentre que fort incidemment dans notre sujet, la *Relation de ce qui s'est passé au royaume de Sophie, depuis les troubles excités par la rhétorique et l'éloquence*, composée pour faire suite à l'*Histoire des derniers troubles arrivés au royaume de l'Éloquence*, de Furetière¹. Ces allégories, le plus souvent mêlées de satires, qui nous paraissent d'un genre si froid aujourd'hui, étaient alors en grande faveur². On avait créé une espèce de géographie symbolique, qui dressait la carte des senti-

1. Dans plusieurs endroits de cette *Nouvelle allégorique*, Furetière préludait déjà à ses futures attaques contre le roman officiel.

2. Elles se retrouvent souvent disséminées dans divers ouvrages de l'époque. Il n'est presque pas d'auteur qui n'ait fait la sienne; une des plus curieuses est la topographie des régions habitées par le Bon Goût, que Sénecé a décrites dans sa *Lettre de Clément Marot*. On remarquera que Sénecé place la demeure du Goût dans les Plaines allégoriques.

ments et des opinions, des vices et des ridicules, des systèmes et des partis. Les plus connus parmi ces ouvrages, avec celui que nous venons de nommer, furent la *Carte du royaume des Précieuses*, attribuée au comte de Maulevrier, la *Carte du royaume d'Amour* attribuée à Tristan; la *Carte de la cour*, le *Parnasse réformé* et la *Guerre des auteurs*, de Guéret; plus tard, vers la fin du siècle, l'*Histoire politique de la nouvelle guerre entre les anciens et les modernes*, de Callières, et la *Relation du siège de Beauté*, etc.

La longue suite des ouvrages de Sorel nous a entraînés loin; il faut maintenant remonter jusqu'en 1624, pour retrouver le *Roman satirique* de J. de Lannel, quoique, en vérité, il mérite à peine de nous arrêter en chemin. L'ouvrage n'a guère de satirique que le titre, mais on doit tenir compte à l'auteur de l'intention, car c'est déjà quelque chose d'avoir songé à un roman qui peignît les mœurs et combattît les vices contemporains, au milieu de tant de récits pastoraux ou chevaleresques, sans réalité ni vraisemblance. Cette concession faite, hâtons-nous de reconnaître que c'est chose déplorable et risible à la fois de voir comme le pauvre homme s'y est pris pour conduire son idée à bonne fin. Il déclare, dans la préface, qu'il a voulu « représenter le dérèglement des passions humaines sous des noms supposés, » et, pour cela, il n'a rien trouvé de mieux que de copier maladroitement et à profusion, comme s'il eût craint d'en laisser un seul de côté, les procédés les plus banals et les plus outrés de toutes les intrigues romanesques, en exagérant, avec une bonne foi désespérante, chaque défaut et chaque ridicule. Dans l'intrigue, niaise et prolix, ce ne sont que duels et grands coups d'épée, amours, enlèvements, pleurs

abondants et longs récits épisodiques. Dans le style, pâle décalque de la phraséologie usuelle, ce ne sont que *flammes et feux, soupirs, mains qui arrachent les cœurs sans faire mal, etc.* Quant aux personnages, ils se nomment Boittentual, Ennemidor, Gardenfort, Argentuaire, Regnault-Chanfort : cet échantillon suffit.

Où donc est la satire là-dedans? Elle est dans certains discours moraux, j'allais dire dans certains sermons, que l'auteur prête parfois à ses personnages; dans les réflexions générales jetées de page en page, dans les épigrammes, presque toujours fort anodines et même puériles, où triomphe le *génie observateur* de l'écrivain, et qu'il n'avait certes pas besoin de défendre, comme il l'a fait, contre tout soupçon de personnalités offensantes. Cependant, de loin en loin, surnagent quelques satires indirectes d'une saveur un peu plus relevée, quelques remarques justes, principalement sur les femmes, exprimées avec assez de bonheur. Mais ces débris sont noyés *in gurgite vasto*, et il faut les pêcher patiemment en eau trouble. Il semble vraiment, à voir toutes ces belles pensées, qui ressortent en caractères italiques dans le texte du récit, pour mieux frapper les yeux, que de Lannel se soit surtout proposé de faire une anthologie de réflexions banales, dans le goût « des quatrains de Pibrac ou des doctes tablettes du conseiller Mathieu. »

Il ne faut rien moins que le nom suivant pour nous consoler de tant de platitude, rien moins que Cyrano de Bergerac avec ses *Histoires comiques de la Lune et du Soleil*, pour nous faire oublier de Lannel et son prétendu roman satirique. Les *Histoires comiques* de Cyrano, quoique n'appartenant point au monde réel, puisqu'elles se déroulent tout entières dans le capricieux

domaine de l'imagination, rentrent pourtant dans notre étude par leur côté satirique et bouffon, sans parler des points de détail qui les rattachent aux récits familiers et bourgeois : je ne pouvais donc me dispenser de les énumérer à leur rang.

Cette forme de voyages imaginaires a souvent été employée par les auteurs satiriques, à qui elle fournit un cadre commode. Le xvii^e siècle, outre ceux que nous avons déjà rencontrés, en offre divers autres exemples, parmi lesquels je me borne à citer ici, pour ne point tomber dans des répétitions fatigantes, l'*Histoire des Sevarambes* (1677-1679), utopie philosophique, aux idées hardies, aux vues téméraires, qui fut proscrite dans presque toute l'Europe pour la coupable audace de ses allusions.

La chronologie est féconde en contrastes. L'année même où paraissait l'*Histoire comique de la Lune*, l'abbé de Pure, sous le pseudonyme de Gelasire, publiait le premier volume d'un roman bien différent, si même on peut donner le nom de roman à la *Précieuse ou le Mystère des ruelles*. Rien n'est plus éloigné de la verve de Cyrano que cette satire languissante, pâteuse, prolix, par le moyen de laquelle l'abbé tenta de se venger des ruelles, dont il avait été d'abord un des fidèles les plus dévots et les plus assidus. Cette rapsodie en quatre volumes n'est pourtant pas à dédaigner pour l'histoire littéraire de l'époque, parce qu'on y découvre, en les déblayant des puérités inouïes qui les cachent d'abord, un assez grand nombre de révélations intéressantes sur la société des précieuses. Ce n'est, au fond, qu'une série de dialogues raffinés et d'interminables conversations. Le roman, absent du reste de l'ouvrage, s'est réfugié dans les histoires incidentes, parfois assez sca-

breuses, même pour des oreilles moins chastes que ne devaient l'être, ce semble, celles de ces *divines et incomparables* personnes. De Pure a eu soin aussi de multiplier les vers, les lettres, les portraits; car, bien qu'il ait semé son ouvrage d'épigrammes, directes et indirectes, contre le genre en vogue, il tâchait néanmoins de s'en rapprocher, n'étant point un esprit assez vigoureux pour s'affranchir de cette routine à laquelle ne savaient pas toujours se dérober les plus indépendants eux-mêmes. Pourtant, dans les premières pages du quatrième volume, il a prêté à l'une des précieuses une dissertation assez remarquable, où elle propose de substituer un nouveau genre de romans qui seraient basés tout entiers sur les développements de l'amour, à ceux où la curiosité et l'inquiétude sont les principaux aliments de l'intérêt. Elle voudrait éviter l'uniformité habituelle de ces ouvrages, y proscrire l'abus des grands coups d'épée, l'introduction parasite et envahissante des éléments extérieurs¹. La conversation se continue longtemps sur ce projet de réforme, mais elle finit par une protestation de l'assemblée contre le retranchement des actions héroïques et contre les tendances bourgeoises.

Outre bien d'autres défauts, la *Précieuse* en a deux qui suffiraient pour en faire une œuvre avortée, même aux yeux des juges les plus indulgents. Loin d'avoir la netteté de toute bonne critique, ce livre est, au contraire, d'une obscurité rare, et le sens en reste trop souvent caché; la pensée de l'auteur s'y confond si bien, la plupart du temps, avec celle des personnages, qu'on ne

1. C'est tout à fait le plan réalisé par madame de La Fayette dans la *Princesse de Clèves*.

peut toujours les démêler sans embarras. En beaucoup de pages, l'esprit du lecteur hésite et ne sait s'il a affaire à un panégyrique ou à une satire. L'autre défaut, plus grave encore peut-être, c'est qu'il appartient corps et âme au genre ennuyeux : si ce sont là les conversations des précieuses, et tout nous porte à le croire, il fallait que ces dames y missent beaucoup de candeur et de bonne volonté pour s'en amuser comme elles le faisaient.

De Pure a poursuivi la même tâche contre les précieuses, dans une comédie introuvable jouée sur le théâtre italien. On peut aussi rapprocher de son ouvrage la pièce de Somaize, les *Véritables Précieuses*, et le tableau qu'a tracé de la même société, dans ses *Portraits*, la grande Mademoiselle, un an avant la comédie de Molière.

Une autre satire qui, suivant nous, n'est guère plus claire et plus amusante, mais qui a le mérite d'être plus courte, c'est l'*Histoire de la princesse de Paphlagonie*, écrite vers la même époque par mademoiselle de Montpensier. Il lui prit un jour fantaisie de railler, sous des noms supposés, quelques dames de la cour, et, pour arriver à ses fins, elle eut recours à la forme du roman, — sinon dans le style, plus simple et moins emphatique, quoiqu'il reproduise toutes les expressions consacrées, — du moins dans la fable et l'invention, farcies de tous les ingrédients habituels recommandés par la recette du genre. Cet ouvrage, où manquent l'observation générale et l'imagination, n'a d'intérêt que par la clef, qui lui donne la valeur d'un document historique¹. Pris en soi, ce n'est qu'un récit embrouillé,

1. V. la clef complète dans le *Segraisiana*.

diffus, sans but et sans méthode, écrit lourdement, mais non sans prétention. Mademoiselle de Montpensier fut moins heureuse encore dans la *Relation de l'île imaginaire*, dont on lui attribue la composition, bien qu'elle porte la signature de Segrain¹, qui servit également de prête-nom à madame de La Fayette. Au moins y avait-il quelques peintures de mœurs dans le précédent ouvrage; il n'y en a point dans celui-ci, qui est écrit sans gaieté, sans netteté et sans vraisemblance, malgré l'excellent modèle qu'avait l'auteur dans un épisode de *Don Quichotte*. On y trouve tout au plus quelque mérite de style. Je n'ai pu guère démêler, pour toute intention satirique, que deux ou trois traits timides décochés contre Nervèze, qui était alors, avec des Escuteaux, son compère, le bouc émissaire de la littérature.

Joignons encore à notre liste l'*Heure du berger*, *demi-roman comique ou roman demi-comique*, par C. Le Petit, livre burlesque et quelque peu licencieux, plein de galimatias et de mauvais goût, ne manquant pas toutefois d'un certain esprit qui en fait supporter la lecture; la *Prison sans chagrin*, *histoire comique du temps*, mais histoire fade, longue et sans intérêt; les *Aventures tragi-*

1. Segrain a composé aussi, comme on sait, un volume de *Nouvelles françaises*. Dans le préambule, tout en traçant l'éloge des romans en vogue, il fait quelques réserves, au point de vue de la vraisemblance et de la réalité, contre leurs imitateurs. Il remarque qu'il serait plus naturel de choisir des aventures françaises et des héros français. C'est peu de chose, mais c'est quelque chose. Ce titre de *Nouvelles françaises* fut souvent donné alors, en guise de protestation contre les romans grecs et romains, à de petites narrations prises dans les mœurs et les événements du jour, comme les comédies dont elles forment le pendant. Les *Illustres Françaises*, de Challes, *histoires véritables*, rentrent dans ce genre; mais elles appartiennent aux premières années du XVII^e siècle par la date de leur publication.

comiques du chevalier de la Gaillardise, par le sieur de Préfontaine, l'un des écrivains facétieux les plus abondants de l'époque, dont le nom est aujourd'hui aussi oublié que les œuvres.

Enfin nous voici, — il était temps, — sortis du fatras des infiniment petits, et arrivés à deux livres d'une plus haute valeur, les premiers sans contredit de ceux que nous étudions, par le nom de leurs auteurs et par leur mérite propre : je veux parler, on le devine, du *Roman comique* de Scarron et du *Roman bourgeois* de Furetière.

Le titre du *Roman bourgeois* (1666) indique assez son but. Furetière, intime ami de Boileau, s'est proposé de peindre en action les mœurs de la bourgeoisie d'alors. Il a voulu faire un roman *réaliste* ¹, sans tomber, sinon en de rares accès d'humeur bouffonne, dans la charge et la caricature. Prenant cinq ou six physionomies marquées, le procureur et la procureuse, l'avocat, le plaideur ²,

1. « Je vous raconteray sincèrement et avec fidélité plusieurs historiettes et galanteries arrivées entre des personnes ny héros ny héroïnes..., mais qui seront de ces bonnes gens de médiocre condition, qui vont tout doucement leur grand chemin, dont les uns seront beaux et les autres laids, les uns sages et les autres sots ; et ceux-cy ont bien la mine de composer le plus grand nombre. »

2. C'est surtout à ces premiers types qu'il s'est attaché ; toute la gent chicanière est fustigée par lui avec une verve impitoyable. Furetière, ancien avocat et fils de procureur, nourri dans le sérail de la chicane, en connaissait les détours. La tradition qui lui attribue une large part de conseils dans la composition des *Plaideurs* doit être vraie : il avait profondément étudié la question, et Racine, qui donna sa comédie plus de deux ans après, put trouver en germe quelques-unes de ses scènes dans le roman de son ami. Il est probable, d'après les dates, qu'ils travaillaient en même temps à ces deux ouvrages, et qu'ils mirent plus d'une fois leurs idées et leurs observations en commun.

la fille bourgeoise et coquette, l'homme de lettres, etc., il les a encadrées dans une intrigue peu variée, comme celle de presque tous les romans contemporains, qui cachait une grande monotonie et une pauvreté excessive sous leur complication apparente. Tous ces personnages ont des noms (Pancrease, Javotte, Nicodème, Vollichon, Jean Bedout, Philipote, et non Mandane, Poxandre, Artamène), des caractères, des façons de parler et d'agir, qui sont aux antipodes des romans poétiques. Rien d'héroïque dans ce monde terre à terre, pas de grands sentiments ni de belles paroles dans ces prosaïques chevaliers du pot-au-feu. Au lieu de placer la scène dans un temple ou dans un palais d'Assyrie, Furetière nous transporte, dès le début, sur la place Maubert : nous sommes avertis.

Le *Roman bourgeois* est une satire continuelle où l'allusion perce à chaque instant le tissu du récit, où la critique ingénieuse et sensée voyage côte à côte avec la parodie, mais une parodie de bon ton et de bon goût, qui laisse place à l'observation. Furetière n'idéalise pas les mœurs qu'il retrace, il les étudie à fond et dans des classes entières, non plus seulement à l'extérieur et sous leur côté individuel. Ses procureurs et ses bourgeois sont des masques frappants de vérité : nous reconnaissons au passage ce Vollichon, fieffé ladre, fesse-mathieu, *fort en gueule* comme la Dorine de Molière, grand diseur de proverbes et quolibets, qu'on séduit en faisant sa partie de boules, et en ayant soin de perdre *la belle* — vieux coquin qui ne se fait nul scrupule d'*occuper*, sous divers noms, pour deux ou trois parties à la fois, — au demeurant *bon enfant*, surtout lorsqu'il est en joyeuse humeur, et méditant de devenir honnête homme dans sa vieillesse, depuis qu'il a remarqué

que d'ordinaire cela rapporte davantage; ce prédicateur *poli*, jeune abbé de bonne famille, très-bien frisé, qui parle un peu gras pour avoir un langage plus mignard, et qui veut qu'on juge de l'excellence de ses sermons par le nombre des chaises louées à l'avance; cette petite Javotte, dont la beauté, splendidement insignifiante, égale la niaiserie, ou, si l'on veut, l'ingénuité, qui emprunte un laquais et des diamants pour quêter avec plus d'éclat à l'église, et met tout son orgueil à surpasser la collecte de ses rivales; ce Nicodème, galant avocat toujours vêtu à la dernière mode, qui tourne un madrigal comme M. de Voiture et abuse d'un poireau placé au bas du visage pour y étaler une mouche assassine; ce Villeflatin, digne confrère du grand Vollichon, qui tire si admirablement parti d'une imprudente promesse de mariage, afin d'en extorquer de solides dommages-intérêts, et cet infortuné Charro-selles, le plus à plaindre et le plus berné des hommes de lettres. Tout le monde a son *paquet* dans ces railleries aussi spirituelles qu'impitoyables : les académies de beaux esprits, les ruelles, et surtout les ruelles bourgeoises, les poètes, et même les marquis. La satire littéraire s'y mêle sans cesse à la satire morale, et le récit fait souvent place aux malignes remarques de l'auteur et aux digressions, trop fréquentes et trop détournées peut-être, où il aime à égarer sa verve. Mais cet ouvrage est plutôt un pamphlet qu'un roman, parce que le développement de l'intrigue et des caractères se fait dans un plan trop artificiel, dont l'action n'est pas suffisamment nouée.

A peu près vers le même temps où le livre de Furetière ouvrait en quelque sorte la voie au roman d'observation, les autres branches de la littérature se trouvaient

entraînées par un mouvement semblable, et quittaient les caprices de la fantaisie et d'une intrigue fondée sur l'imagination pure pour le domaine de l'étude des mœurs et l'analyse du cœur humain. La tragédie, avec Racine, passait de la *Thébaïde* et d'*Alexandre* à *Andromaque*; Molière, après avoir fait l'*Étourdi*, qui correspondait assez bien aux imbroglios des vieux romans, composait le *Misanthrope* et *Tartufe*. Le roman chevaleresque lui-même franchissait l'immense espace qui sépare *Clélie* et *Polexandre* de *Zayde* et de la *Princesse de Clèves*. La Rochefoucauld et La Bruyère allaient bientôt venir.

A côté du *Roman comique* (dont nous parlerons spécialement dans la seconde partie de cette étude), inspiré à Scarron par les romans picaresques de l'Espagne, avec lesquels il était très-familier, on doit citer quelques-unes des *Nouvelles tragi-comiques*, du même, puisées à une source analogue. Bien que la plupart des personnages principaux appartiennent aux classes élevées, ce n'en sont pas moins des récits bourgeois, par les rôles subalternes que l'auteur y mêle et par les mœurs qui s'y trouvent retracées. L'intrigue y domine sans doute, mais les peintures de caractère et l'observation n'y manquent pas : il suffira de citer, dans le *Châtiment de l'avarice*, don Marcos, dont la lésinerie est peinte de main de maître, et, dans l'*Hypocrite*, ce passage admirable de vérité et de profondeur dont Molière devait faire la plus belle scène de son *Tartufe* (III, 6).

Boursault s'est inspiré des mêmes modèles dans son petit roman : *Ne pas croire ce qu'on voit* (1670), au bout duquel on lirait sans trop de surprise la signature de Scarron. La physionomie de cet imbroglio ressemble tout à fait à celle des *Nouvelles tragi-comiques*, par le

mélange des personnages, la rapidité du style, le genre des aventures et le ton dont elles sont racontées. Bour-sault, du reste, avait tout ce qu'il faut pour réussir dans cette voie : ses *Lettres*, spirituelles et curieuses, renferment des modèles de narrations enjouées, et l'introduction qu'il plaça en tête d'*Arthémise et Poliante* offre le cadre d'un petit roman satirique, bien que la mise en scène ne tarde pas à s'effacer devant la discussion.

Il ne nous reste plus maintenant que des ouvrages dont l'intérêt pâlit à côté de ceux-là. C'est d'abord la *Fausse Clélie* de Subligny (1670), recueil d'*histoires françoises, galantes et comiques*, dont les héros sont presque tous des gens de qualité, mais passant par des aventures familières et plaisantes. L'héroïne est une fille que la lecture de la *Clélie* a rendue folle, et qui se prend elle-même pour cette romaine illustre. On voit que la pensée première se rapproche de celle du *Berger extravagant*. Depuis les noms des personnages jusqu'aux lieux successifs de la scène, tout y est moderne, contrairement aux usages reçus, et l'on y surprend parfois des railleries contre les romans romanesques. — C'est ensuite le *Louis d'or politique et galant* (1695), par Ysarn, un des littérateurs qui hantaient les samedis de mademoiselle de Scudéry, « garçon bien fait, dit Tallemant, qui a bien de l'esprit, et qui fait joliment les vers. » Le *Louis d'or* est une sorte de petit roman satirique, dont le cadre, souvent repris et remanié depuis, offre quelque analogie avec celui du *Diable boiteux* de Le Sage. Mais l'auteur, malgré des passages assez piquants, et certaines protestations, qui ne manquent pas de hardiesse, contre la politique de Louis XIV, n'a pas su remplir son sujet : le lecteur perd bientôt

l'espérance que les premières pages lui avaient fait concevoir, et, au lieu d'un roman de mœurs et d'observation satirique, il n'a guère qu'un mince recueil d'anecdotes sans grande portée et de discussions peu intéressantes.

De la *Fausse Clélie* et des *Nouvelles tragi-comiques* se rapprochent quelques autres œuvres, telles que les *Nouvelles et Contes aux heures perdues* de Douville, frère du bouffon Boisrobert, et le *Gage touché, histoires galantes et comiques*, des dernières années du siècle, attribué à Le Noble. Ce volume est un recueil de récits bourgeois, qui souvent ne sont pas sans ressemblance avec ceux de Boccace et de la reine de Navarre, dont l'auteur a même calqué le plan, comme La Fontaine en avait imité la libre et joyeuse allure dans ses *Contes*. Les uns sont conçus dans la manière espagnole; les autres sont simplement de petits romans d'intrigue, avec une pointe de réalisme. Le Noble a un penchant marqué à choisir ses sujets et ses personnages dans les classes les plus humbles : ce ne sont que jardiniers, tailleurs, donneurs d'eau bénite, laquais, sages-femmes, etc., qu'il fait agir et parler suivant leur condition. On retrouve dans ces pages l'original du fameux drame populaire de Mercier, la *Brouette du vinaigrier*. Les caricatures ne sont pas rares non plus dans le *Gage touché*, qui se heurte même parfois au burlesque, et l'ouvrage, qui avait débuté par des peintures plus exactes du monde réel, tombe de plus en plus vers la fin dans le romanesque et l'invraisemblance.

Que le *Gage touché* soit ou non de Le Noble, il y a dans les œuvres authentiques de celui-ci un certain nombre de nouvelles que nous ne pouvons oublier, comme les *Aventures provinciales*, et beaucoup d'autres

histoires analogues qui font partie de ses *Promenades*. Tout cela est assez vif, preste, comique, de couleur moderne et française, souvent bourgeoise et familière, plein d'observation, mais d'une observation un peu superficielle et rarement satirique.

Joignons encore à cet inventaire, que nous voudrions faire le plus complet possible, tout en avouant bien haut qu'il doit nécessairement y rester beaucoup de lacunes, quelques autres productions d'un genre mi-toyen, qui se rattachent, par certains points de contact, à la même catégorie, sans y rentrer directement. Tels sont le *Barbon* et la *Défaite du paladin Javerzac*, pièces satiriques de Balzac, qui, par la forme et le ton, sont presque de petits romans; le *Mamurra* de Ménage; quelques-unes des pages échappées à la plume trop facile de du Souhait et de le Pays; un grand nombre de facéties et de morceaux divers qu'on peut découvrir dans les recueils du temps (par exemple l'*Histoire du poëte Sibis*, etc.), quelques *Nouvelles* de Rosset, qui, du reste, avait traduit *Don Quichotte*; quelques contes de la Fontaine, d'Hamilton et de Sénecé; enfin toute une série de romans historico-satiriques, ou, si l'on aime mieux, de satires historico-romanesques, relatives surtout aux amours des grands personnages, fort licencieuses pour la plupart, et sorties des officines de Hollande pour être débitées sous le manteau, mais dont l'examen, un peu en dehors de mon sujet, m'entraînerait beaucoup trop loin.

J'ai bien envie de réunir à cette liste le *Page disgracié*, qui est une auto-biographie de Tristan l'Hermite. Il me paraît fort probable, en effet, que l'auteur ne s'est pas fait faute de glisser quelques particularités de son invention dans ces pittoresques mémoires; et je le croi-

rais d'autant plus volontiers, que la narration a l'air arrangée à souhait pour toutes les exigences du roman, et que le titre même semble renfermer un aveu implicite de l'auteur (*Le Page disgracié, où l'on voit de vifs caractères d'hommes de tous tempéraments et de toutes professions*). S'il n'eût voulu que faire le simple récit de ses aventures, fort variées et fort intéressantes par elles-mêmes, je l'avoue, qui l'empêchait de mettre partout les noms propres, au lieu d'employer ces déguisements et ces détours qui donnent à l'ouvrage toute la physionomie d'un roman? Aussi est-ce de ce nom que l'appelle, dans sa *Bibliothèque françoise*, Ch. Sorel, qui le range parmi « les romans divertissans. » Or les scènes de la vie commune et vulgaire se succèdent de fort près dans ces confessions; on y rencontre même parfois des portraits grotesques et des tableaux de genre tout empreints du vieil esprit gaulois, qui ressemblent aussi peu aux tableaux ordinaires des romans chevaleresques et pastoraux qu'une toile de Van-Ostade à une de Lebrun.

Les *Avantures* de Dassoucy, livre curieux et même d'une certaine valeur littéraire, offrent plus d'un rapport avec le *Page disgracié*. Vous n'y trouverez point la verve exubérante et les bouffonneries de mauvais goût que le nom de l'auteur pourrait faire attendre, mais tout au plus un enjouement tranquille et modéré qui confine à une sorte de gravité relative. Il y a nombre de passages sérieux, dont l'un, sur la vanité de la faveur des princes, a mérité d'être comparé par Bayle, non pour le style, mais pour les idées, à une page de La Bruyère. Le récit, en général, a une allure de placidité et de bonhomie qui sent un peu le vieillard. Sans doute Dassoucy se livre assez souvent à une pointe de gaieté

triviale, il entre dans des détails *ultra-familiers*; il cultive le paradoxe et la bizarrerie, mais on dirait qu'au milieu même de ses imaginations les plus réjouissantes, il a voulu se poser en lettré, parfois en rhéteur. Lisez les *Pensées du Saint-Office*, si vous voulez savoir jusqu'à quelle profondeur de mysticisme et de mélancolie peut descendre l'âme d'un bouffon qui a peur. Dassoucy affirme que ces pensées lui ont été dictées directement par le Saint-Esprit, et il ne rit pas, je vous jure. De même, dans sa préface, il montre l'opiniâtre iniquité de ses ennemis confondue par un Dieu vigilant, et promet au lecteur qu'il apprendra, dans ses *Avantures*, non-seulement la science du monde, mais la science du ciel, qui est la science des sciences. Dassoucy aime à philosopher de temps à autre de cette façon solennelle. Il est plus à son aise et il réussit mieux dans les pages bouffonnes, où l'on trouve quelques scènes peintes avec un réel talent descriptif, quelques types dessinés avec assez de bonheur¹.

Enfin se récrierait-on beaucoup si, à la suite de tous ces noms, j'en introduisais un autre qu'on ne s'attend peut-être pas à rencontrer en cette compagnie, celui de Charles Perrault, qui, du reste, dans ses *Parallèles*, et dans toute la part qu'il prit à la querelle des anciens et des modernes, avait montré les idées d'un véritable novateur littéraire? Les *Contes de Fées* sont du fantastique et du merveilleux, sans doute; mais ils tiennent souvent par les détails à la réalité familière, et quelquefois à l'intention comique ou satirique: il en était déjà ainsi des fables milésiennes chez les anciens, et chez nous des voyages de Cyrano dans la lune et le soleil. Qui-

1. Voir l'Appendice I.

conque a lu le *Petit Poucet*, la *Barbe Bleue*, le *Petit Chape-ron rouge* et *Peau d'Ane*, c'est-à-dire quiconque a dépassé l'âge de sept ans, se rappelle ces tableaux d'intérieur bourgeois ou populaires, ces scènes de forêts, de fermes, de villages, qui s'y trouvent mêlés, et font de ces gracieux contes de petits romans naïfs, d'allure simple et familière.

Ainsi, pour nous résumer en quelques lignes, le caractère commun à la plupart des œuvres que nous venons d'étudier est un caractère de protestation, directe ou indirecte, réfléchie ou spontanée, sérieuse ou plaisante, contre la dignité solennelle du genre à la mode, contre la subtilité, l'emphase, l'exagération des idées, des sentiments et des personnages. Elles se tiennent plus près de la terre, ne dédaignent point les menus détails et les peintures vulgaires, entrent dans la voie d'une observation plus vraie des mœurs et du cœur de l'homme; en un mot, au lieu de se lancer dans un monde factice et monotone, elles étudient la société réelle, et surtout ses régions inférieures, pour en faire le portrait ou la satire. Presque tous ces ouvrages semblent vouloir aussi protester par la licence des détails et la crudité de l'expression contre la galanterie précieuse et raffinée, la langueur discrète et un peu prude, la quintessence de platonisme, mises en vogue par d'Urf: c'est comme un ressouvenir du siècle précédent conservé en toute sa verdeur par ces esprits rebelles, qui s'effrayent de voir la langue se décolorer, la libre et forte sève des joyeux conteurs d'autrefois s'effacer devant un jargon prétentieux, affadi, éviré. Lieux, héros, aventures, tout y change de nature et de ton; le style lui-même s'assortit au sujet: moins régulier souvent et moins correct, il a, dans les meilleures de ces

œuvres, plus d'originalité, de verve pittoresque; il abonde à la fois en hardiesses heureuses et en trop fréquentes négligences. Bien plus, la majorité de ces romans offrent les mêmes singularités de détail et une physionomie toute semblable jusque dans les moindres traits : c'est ainsi que l'on y retrouve fort souvent la préface orgueilleuse et cavalière, poussant le dédain du public jusqu'à l'outrecuidance; mais c'est un ridicule que Scudéry et La Calprenède partagent avec de Lannel, Sorel, de Pure et Subligny. Enfin, par un hasard étrange, un très-grand nombre d'entre eux sont restés également inachevés : cette fatalité est commune aux *Histoires comiques* de Théophile et de Cyrano, au *Polyandre* de Sorel, au *Roman bourgeois*, au *Roman comique*, à la *Fausse Clélie*, etc.

Indépendamment du mérite propre et de l'intérêt littéraire qui les recommandent aux érudits et aux simples curieux, ces œuvres, dont beaucoup ont à peu près l'attrait de l'inédit et de l'inconnu, méritent encore d'être consultées, comme d'inépuisables mines de renseignements sur les mœurs, les usages et les opinions de l'époque, qui s'y reflètent avec plus de vivacité, d'exactitude et d'abandon, qu'elles ne pouvaient le faire dans des récits grecs et assyriens, où la convention laissait si peu de place à l'observation véritable. Comme les romans héroïques, et beaucoup plus qu'eux, les romans comiques et satiriques ont presque tous une clef, dont la connaissance complète, si la plupart du temps on n'était réduit sur ce point à des conjectures incertaines, ajouterait beaucoup à leur intérêt et à leur utilité. Mais, en outre, ils sont, pour qui les comprend bien, une histoire intime du xvii^e siècle, et toutes les classes de la société y parlent et y agissent,