OEUVRES

COMPLETES

DE

VOLTAIRE.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-635306-p0007-0

Nº 3530

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-635306-p0008-6

OEUVRES

COMPLETES

DE

VOLTAIRE.

TOME CINQUANTIEME.

DE L'IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE-TYPOGRAPHIQUE.

1785.

Universitäts- u. Landesbibliothek
HALLE (SAALE)
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
Zweigstelle Ausleihe

L 39

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-635306-p0010-7

COMMENTAIRES

SUR

CORNEILLE.

COMMENTAIRES

SUR

CORNEILLE.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-635306-p0012-8

AVERTISSEMENT

DES EDITEURS.

On a eu soin, dans ces Commentaires, de citer les passages entiers de *Corneille*, afin qu'il fût possible de les lire sans avoir son théâtre sous les yeux; et pour en faciliter l'usage aux personnes qui ont les différentes éditions de ce poëte, on a numéroté les vers de chaque scène.

C'est un des ouvrages de M. de *Voltaire* les plus propres à former le goût des jeunes gens et des étrangers; et on n'a pas cru pouvoir se permettre de le retrancher de cette édition, ni forcer ceux des souscripteurs, qui voudraient avoir les Oeuvres de M. de *Voltaire* complètes, d'acheter une édition de *Corneille* avec les Commentaires.

Les indications des *tomes* et des *pages* désignent toujours l'édition de *Corneille* commentée, en 8 volumes in-4°, publiée par M. de *Voltaire* en 1774, beaucoup plus ample que la première édition de 1762, en 12 volumes in-8°.

N. B. Les traductions du Jules-César de *Shakespeare*, et de l'Héraclius de *Calderon*, sont jointes au théâtre, tome IX de notre édition.

A MESSIEURS
DE L'ACADEMIE
FRANÇAISE.

MESSIEURS,

J'AI l'honneur de vous dédier cette édition des ouvrages d'un grand génie, à qui la France et notre compagnie doivent une partie de leur gloire. Les commentaires qui accompagnent cette édition seraient plus utiles si j'avais pu recevoir vos instructions de vive voix. Vous avez bien voulu m'éclairer quelquefois par lettres sur les difficultés de la langue; vous m'auriez guidé non moins utilement sur le goût. Cinquante ans d'expérience m'ont instruit, mais ont pu m'égarer; quelques-unes de vos séances m'en auraient plus enseigné qu'un demi-siècle de mes réflexions.

Vous savez, Messieurs, comment cette édition fut entreprise; ce que j'ai cru devoir au sang

de *Corneille* était mon premier motif ; le second est le désir d'être utile aux jeunes gens qui s'exercent dans la carrière des belles-lettres, et aux étrangers qui apprennent notre langue. Ces deux motifs me donnent quelques droits à votre indulgence. Je vous supplie, Messieurs, de me continuer vos bontés, et d'agréer mon profond respect.

VOLTAIRE.

AVERTISSEMENT

DU COMMENTATEUR,

Sur la seconde Edition, en 8 vol. in-4°.

DANS la première édition de ce commentaire, je crois avoir remarqué toutes les beautés de *Corneille*, et même avec enthousiasme; car quiconque ne sent pas vivement n'est pas digne de parler de ces morceaux, d'autant plus admirables que nous n'en avions aucun modèle ni dans notre nation, ni dans l'antiquité.

Dans le dessein d'être utile aux jeunes gens, dont le goût peut n'être pas encore formé, je remarquai aussi quelques défauts; et j'eus soin de dire, plus d'une fois, que le temps où vivait *Corneille* était l'excuse de ces fautes.

Des gens qui, dans le fond du cœur, étaient choqués autant que moi de ces défauts, et qui en parlent tous les jours avec le mépris et la dérision qui ne leur conviennent pas, osèrent me reprocher d'avoir imprimé pour le progrès de l'art, et d'avoir discuté, avec quelque attention, la centième partie des critiques qu'ils débitent eux-mêmes si souvent dans les cafés et dans les réduits qu'ils fréquentent.

Pour répondre à leurs reproches, j'examinerai plus sévèrement toutes les pièces de *Corneille*, tant celles qui auront un succès éternel, que celles qui n'ont eu qu'un succès passager: j'oublierai son nom; et je n'aurai devant les yeux que la vérité: j'ai eu

cette hardieſſe néceſſaire ſur des objets plus importans ; je l'aurai ſur cette partie de la littérature.

Ceux qui crurent que je voulais exalter *Corneille* par des louanges ſe trompèrent ; ceux qui imaginèrent que je voulais le déprimer par des critiques ſe trompèrent bien davantage : je ne voulus qu'être juſte. J'avais aſſez long-temps réfléchi ſur l'art, je l'avais aſſez exercé, pour être en droit de dire mon avis. Je dus le dire, puiſque j'étais obligé de faire un commentaire.

Ce fut en partie ce commentaire même qui ſervit à l'établiſſement heureux de la deſcendante de ce grand homme ; mais il fallait auſſi ſervir le public. Ce n'eſt pas la perſonne de *P. Corneille*, mort il y a ſi long-temps, que je reſpectai ; c'était Cinna, c'était le vieil Horace, c'étaient Sévère et Pauline, c'était le dernier acte de Rodogune. Ce n'eſt pas lui que je voulus déprimer, quand je développai les raiſons de ſes inégalités : quand on préfère une maiſon, un jardin, un tableau, une ſtatue, une muſique, le connaiſſeur ne ſonge ni à l'architecte, ni au jardinier, ni au peintre, ni au ſtatuaire, ni au muſicien ; il n'a que l'art en vue et non l'artiſte. Au contraire, les contemporains, toujours jaloux, ne ſongent qu'à l'artiſte et oublient l'art : aucun de ceux qui écrivirent contre *Corneille* n'avait la moindre connaiſſance du théâtre : l'abbé d'*Aubignac* même qui avait tant lu Ariſtote, et qui diſait tant d'injures à *Corneille*, n'avait pas la première idée de cette pratique du théâtre qu'il croyait enſeigner.

Un orgueil très-mépriſable, un lâche intérêt plus mépriſable encore, ſont les ſources de toutes ces

critiques dont nous sommes inondés : un homme de génie entreprendra une pièce de théâtre ou un autre poëme pour acquérir quelque gloire, un *Fréron* le dénigrera pour gagner un écu. Un homme qui fait un honneur infini à la littérature, enrichit la France du beau poëme des saisons, sujet dont jusqu'ici notre langue n'avait pu exprimer les détails ; cet ouvrage joint au mérite extrême de la difficulté vaincue les richesses de la poësie et les beautés du sentiment. Qu'arrive-t-il ? un jeune pédant de collége, ignorant et étourdi, pressé par l'orgueil et par la faim, écrit un gros libelle contre l'auteur et l'ouvrage : il prétend qu'il ne faut jamais faire des poëmes sur les saisons ; il critique tous les vers sans alléguer jamais la moindre raison de sa censure ; et après avoir décidé en maître, ce pauvre écolier va lire aux comédiens sa Médée.

Un homme de cette espèce, nommé *Sabatier*, natif de Castres, fait un dictionnaire littéraire, et donne des louanges à quelques personnes pour avoir du pain : il rencontre un autre gueux qui lui dit : Mon ami, tu fais des éloges, tu mourras de faim ; fais un dictionnaire de satires, si tu veux avoir de quoi vivre. Le malheureux travaille en conséquence, et n'en est pas plus à son aise.

Telle était la canaille de la littérature du temps de *Corneille ;* telle elle est aujourd'hui, telle on la verra dans tous les temps ; il y aura toujours dans une armée des officiers et des goujats, et dans une grande ville des magistrats et des filoux.

REPONSE

A UN DETRACTEUR DE CORNEILLE.

Comme on achevait cette édition, (*) il eſt tombé entre les mains de l'éditeur je ne ſais quel livre intitulé : *Réflexions morales, politiques, hiſtoriques, et littéraires, ſur le théâtre*, ſans nom d'auteur ; à Avignon, chez *Marc Chave*, imprimeur et libraire.

L'auteur paraît être un de ces fanatiques qui commencent depuis quelques temps à lever la tête, et qui ſe déclarent les ennemis des rois, des lois, des ſages, et des beaux arts. Cet homme pouſſe la démence juſqu'à traiter *Corneille* d'impie. Il dit que le parallèle continuel que *Corneille* fait des hommes avec les dieux, fait tout le ſublime de ſes pièces. Il anathématiſe ces beaux vers que *Cornélie*, dans la Mort de Pompée, adreſſe aux cendres de ſon mari :

Oui, je jure des dieux la puiſſance ſuprême,
Et, pour dire encor plus, je jure par vous-même,
Car vous êtes plus cher à ce cœur affligé, &c.

Et voici comme cet homme s'exprime :

» Mettre des cendres au-deſſus de la puiſſance
» des dieux qu'on adore, eſt-il rien de plus faux et
» de plus inſenſé? Cette penſée, tournée et retournée,
» eſt répétée en mille endroits dans les tragédies de
» *Corneille*. Ce fou, qui aux petites maiſons ſe diſait

(*) L'édition de 1762 en 12 vol. in-8° du théâtre de *Corneille*, avec le commentaire de M. de *Voltaire*.

» le *Père éternel*, et cet autre, qui se croyait *Jupiter*, » ne parlaient pas plus follement, &c. »

Il faut voir quel est ici le fou, si c'est le grand *Corneille* ou son détracteur. Ce pauvre homme n'a pas compris que, *pour dire encore plus*, ne signifie pas, et ne peut signifier que la cendre de *Pompée* est au-dessus de la Divinité, mais que la cendre de son époux est plus chère à *Cornélie* que les dieux qui n'ont pas secouru *Pompée*. Ce sentiment, qui échappe à une douleur excessive, n'a jamais déplu à personne. Le détracteur prétend-il qu'on doive, sur le théâtre, adorer dévotement *Jupiter* et *Vénus*? que prétend-il? que veut-il? et qui de *Corneille* ou de lui mérite les petites maisons? Laissons ces misérables compiler des déclamations ignorées. Le mépris qu'on a pour eux est égal au respect qu'on a pour le grand *Corneille*.

REPONSE
A UN ACADEMICIEN.

Vous me reprochez, Monsieur, de n'avoir pas assez étendu ma critique dans mes commentaires sur plusieurs vers de *Corneille;* vous voudriez que j'eusse examiné plus sévèrement les fautes contre la langue et contre le goût; vous blâmez ces vers-ci dans Pompée : (*a*)

Qu'il eût voulu souffrir qu'un bonheur de mes armes
Eût vaincu ses soupçons, dissipé ses alarmes.
Prenez donc en ces lieux liberté toute entière.

(*a*) Acte III, scène IV.

J'avoue que je devais remarquer les deux premiers vers, *qu'un bonheur des armes* ne peut se dire, et qu'un bonheur des armes qui eût vaincu des soupçons n'est pas tolérable. Mais il y a tant de fautes de cette espèce, que j'ai craint de charger trop les commentaires. J'ai laissé quelquefois au lecteur le soin d'observer par lui-même les beautés et les défauts.

Prenez donc en ces lieux liberté toute entière,

ne me paraît point un vers assez défectueux pour en faire une note. Vous avez trouvé trop de déclamation, trop de répétitions dans le rôle de *Cornélie*. Il me semble que je l'indique assez.

Je ne puis blâmer, avec la même rigueur que vous, ce que *Cornélie* dit au cinquième acte, en tenant l'urne de *Pompée* dans ses mains :

N'attendez pas de moi de regrets ni de larmes ;
Un grand cœur à ses maux applique d'autres charmes.
Les faibles déplaisirs s'amusent à parler,
Et quiconque se plaint cherche à se consoler.

Il est vrai qu'en général on ne doit point dire de soi qu'on a un grand cœur ; il est vrai qu'aujourd'hui on n'applique point de charmes à des maux ; il est encore vrai que, quand on parle assez long-temps, on ne doit point dire que les faibles déplaisirs s'amusent à parler : mais voici ce qui m'a déterminé à ne point critiquer ces vers. Il m'a paru que *Cornélie* s'impose ici le devoir de montrer un grand cœur, plutôt qu'elle ne se vante d'en avoir un.

Appliquer des charmes à des maux, m'a paru bien, parce que dans ce temps-là ce qu'on appelait charmes, la magie, était extrêmement en vogue, et que même *Sextus Pompée*, fils de *Cornélie*, fut très-connu pour avoir employé les prétendus secrets des sortiléges. *Les faibles déplaisirs s'amusent à parler*, semble signifier ici, *s'amusent à se plaindre*, et *Cornélie* s'excite à la vengeance.

Je n'ai point repris ces vers :

Mettant leur haine bas me sauvent aujourd'hui,
Par la moitié qu'en terre il a reçu de lui.

Je conviens avec vous qu'ils sont mauvais; mais ayant déjà remarqué la même faute dans Polyeucte, je n'ai pas cru devoir y revenir dans les notes sur Pompée.

Si vous me reprochez trop d'indulgence, vous savez que d'autres ont trouvé dans mes remarques trop de sévérité; mais je vous assure que je n'ai songé ni à être indulgent, ni à être difficile. J'ai examiné les ouvrages que je commentais, sans égard ni au temps où ils ont été faits, ni au nom qu'ils portent, ni à la nation dont est l'auteur. Quiconque cherche la vérité ne doit être d'aucun pays. Les beaux morceaux de *Corneille* m'ont paru au-dessus de tout ce qui s'est jamais fait dans ce genre chez aucun peuple de la terre : je ne pense point ainsi, parce que je suis né en France, mais parce que je suis juste. Aucun de mes compatriotes n'a jamais rendu plus de justice que moi aux étrangers; je peux me tromper, mais c'est assurément sans vouloir me tromper.

Le même esprit d'impartialité me fait convenir

des extrêmes défauts de *Corneille*, comme de ſes grandes beautés. Vous avez raiſon de dire que ſes dernières tragédies ſont très-mauvaiſes, et qu'il y a de grandes fautes dans ſes meilleures. C'eſt préciſément ce qui me prouve combien il eſt ſublime, puiſque tant de défauts n'ont diminué ni ſon mérite, ni ſa gloire. Je crois de plus qu'il y a des ſujets qui ont par eux-mêmes des défauts abſolument inſurmontables : par exemple, il me ſemble qu'il était impoſſible de faire cinq actes de la tragédie des Horaces ſans des longueurs et des additions inutiles. Je dis la même choſe de Pompée ; et il me paraît évident que l'on ne pouvait faire le beau cinquième acte de Rodogune, ſans gâter le caractère de la princeſſe qui donne le nom à la pièce.

Joignez à tous ces obſtacles, qui naiſſent preſque toujours du ſujet même, la prodigieuſe difficulté d'être précis et éloquent en vers dans notre langue. Songez combien nous avons peu de rimes dans le ſtyle noble. Sentez quelles peines extrêmes on éprouve à éviter la monotonie dans nos vers, qui marchent toujours deux à deux, qui ſouffrent très-peu d'inverſions, et qui ne permettent aucun enjambement.

Conſidérez encore la gêne des bienſéances, celle de lier les ſcènes, de façon que le théâtre ne reſte jamais vide ; celle de ne faire ni entrer ni ſortir aucun acteur ſans raiſon. Voyez combien nous ſommes aſſervis à des lois que les autres nations n'ont pas connues ; vous verrez alors quel eſt le mérite de *Corneille* d'avoir eu du moins des beautés qu'aucune nation n'a, je crois, égalées. Mais auſſi vous voyez qu'il n'eſt guère poſſible d'atteindre à la

perfection. Les difficultés de l'art, et les limites de l'esprit se montrent par-tout. Si quelque pièce entière approche de cette perfection, à laquelle il est à peine permis à l'homme de prétendre, c'est peut-être, comme je l'ai dit, la tragédie d'Athalie, c'est celle d'Iphigénie. J'ai toujours pensé que ce sont-là les deux chefs-d'œuvre de la France, comme j'ai pensé que le rôle de Phèdre était le plus beau de tous les rôles, sans faire aucun tort au grand mérite du petit nombre des autres ouvrages qui sont restés en possession du théâtre. Ce mérite est si rare, et cet art est si difficile, qu'il faut avouer que depuis *Racine* nous n'avons rien eu de véritablement beau.

Par quelle fatalité faut-il que presque tous les arts dégénèrent dès qu'il y a eu de grands modèles ? Vous n'êtes content, Monsieur, d'aucune des pièces de théâtre qu'on a faites depuis quatre-vingts ans ; voilà presque un siècle entier de perdu. Je suis malheureusement de votre avis : je vois quelques morceaux, quelques lambeaux de vers épars çà et là, dans nos pièces modernes, mais je ne vois aucun bon ouvrage. J'oserai convenir avec vous hardiment qu'il y a une tragédie d'Oedipe, qui est mieux reçue au théâtre que celle de *Corneille ;* mais je crois, avec la même ingénuité, que cette pièce ne vaut pas grand'chose, parce qu'il y a de la déclamation, et que le froid ressouvenir des anciennes amours de *Philoctete* et de *Jocaste*, me paraît insupportable.

Toutes les autres pièces du même auteur me semblent très-médiocres ; et la preuve en est que j'en oublie volontiers tous les vers, pour ne m'occuper que de ceux de *Racine* et de *Corneille*.

J'ai fait toute ma vie une étude assidue de l'art dramatique ; cela seul m'a mis en droit de commenter les tragédies d'un grand maître. J'ai toujours remarqué que le peintre le plus médiocre se connaissait quelquefois mieux en tableaux qu'aucun des amateurs qui n'ont jamais manié le pinceau.

C'est sur ce fondement que je me suis cru autorisé à dire ce que je pensais sur les ouvrages dramatiques que j'ai commentés, et de mettre sous les yeux des objets de comparaison. Tantôt je fais voir comment un espagnol et un anglais ont traité à peu-près les mêmes sujets que *Corneille*. Tantôt je tire des exemples de l'inimitable *Racine*. Quelquefois je cite des morceaux de *Quinault*, dans lequel je trouve, en dépit de *Boileau*, un mérite très-supérieur.

Je n'ai pu dire que mon sentiment. Ce n'est point ici un vain discours d'appareil, dans lequel on n'ose expliquer ses idées, de peur de choquer les idées de la multitude ; mais en exposant ce que j'ai cru vrai, je n'ai en effet exposé que des doutes que chaque lecteur pourra résoudre.

J'ai toujours souhaité, en voyant la tragédie de *Cinna*, que, puisque *Cinna* a des remords, il les eût immédiatement après la scène où *Auguste* lui dit :

Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire,
Mais je le retiendrai pour vous en faire part.

Je n'ai pensé ainsi qu'en interrogeant mon propre cœur ; il m'a semblé que, si j'avais conspiré contre un prince, et si ce prince m'avait accablé de bienfaits

dans le temps même de la conſpiration, ce ſerait alors même que j'aurais éprouvé un violent repentir.

Si d'autres lecteurs penſent autrement, je ne puis que les laiſſer dans leur opinion; mais je ſens qu'il ne m'eſt pas poſſible de leur ſacrifier la mienne.

J'obſerverai encore, avec vous, qu'il y a quelquefois un peu d'arbitraire dans la préférence qu'on donne à certains ouvrages ſur d'autres. Tel homme préfèrera Cinna, tel autre Andromaque; ce choix dépend du caractère du juge. Un politique s'occupera de Cinna plus volontiers; un homme plein de ſentiment ſera beaucoup plus touché d'Andromaque. Il en eſt de même dans tous les arts: ce qui ſe rapproche le plus de nos mœurs eſt toujours ce qui nous plaît davantage.

Ainſi, Monſieur, quand je vous dis que les tragédies d'Athalie et d'Iphigénie me paraiſſent les plus parfaites, je ne prétends point dire que vous deviez avoir moins de plaiſir à celles qui ſeront plus de votre goût. Je prétends ſeulement que, dans ces deux pièces, il y a moins de défauts contre l'art que dans aucune autre; que la magnificence de la poëſie y répand ſes charmes avec moins d'enflure, et avec plus d'élégance que dans les pièces d'aucun autre auteur; que jamais plus de difficultés n'ont produit plus de beautés: mais, comme il y a des beautés de différente eſpèce, celles qui ſeront le plus conformes à votre manière de penſer ſeront toujours celles qui devront faire le plus d'effet ſur vous.

Je m'en ſuis entièrement rapporté à vous ſur tout ce qui regarde la grammaire: c'eſt un article ſur lequel

il

il ne peut guère y avoir deux avis; mais, pour ce qui regarde le goût je ne peux faire autre chose que de conserver le mien, et de respecter celui des autres.

SENTIMENT

D'un académicien de Lyon, sur quelques endroits des commentaires de Corneille.

J'AVAIS adopté dans ma jeunesse quelques idées de M. de *Voltaire* sur la poësie, et sur la manière d'en juger. Les critiques de M. *Clément* m'ont inspiré quelques réflexions dont je vais rendre compte aux gens de lettres plus instruits que moi, qui les jugeront.

M de *Voltaire*, en commentant *Corneille*, a prétendu qu'il ne faut introduire dans le discours que des métaphores qui puissent former une image ou noble, ou agréable. Il condamne ces deux vers d'Héraclius:

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre,
Ce dessein avec lui serait tombé par terre.

Il blâme sur ce principe ces autres vers d'Héraclius:

Le peuple impatient de se laisser séduire
Au premier imposteur armé pour me détruire,
Qui s'osant revêtir de ce fantôme aimé,
Voudra servir d'idole à son zèle charmé.

Pour sentir, dit-il, combien cela est mal exprimé, mettez en prose ces vers:

Le peuple est impatient de se laisser séduire au premier

impoſteur armé pour me détruire; qui s'oſant revêtir de ce fantôme aimé, voudra ſervir d'idole à ſon zèle charmé.

Ne ſera-t-on pas révolté de cette foule d'impropriétés? Peut-on ſe vêtir d'un fantôme? L'image eſt-elle juſte? Comment peut-on ſe mettre un fantôme ſur le corps? &c.

M. *Clément* traite ce ſentiment de M. de *Voltaire* de *ridicule exceſſif.* Il l'attaque d'une manière plauſible en ces termes :

» La métaphore eſt principalement conſacrée aux » choſes intellectuelles qu'elle veut rendre ſenſibles » par des images frappantes. Ainſi, quand on dit : » Mon ame s'ouvre à la joie, mon cœur s'épanouit, » on emprunte l'image d'une fleur qui s'ouvre et » s'épanouit aux rayons du ſoleil. Or, quoiqu'on » puiſſe peindre cette fleur, on ne peut pas aſſurément » peindre de même une ame, &c. »

Il me ſemble qu'on doit répondre à M. *Clément :* Ce n'eſt pas de pareilles métaphores que M. de *Voltaire* parle. Elles ſont devenues des expreſſions vulgaires reçues dans le langage commun. Le premier qui a dit, mon cœur s'ouvre à la joie, la triſteſſe m'abat, l'eſpérance me ranime, a exprimé ces ſentimens par des images fortes et vraies : il a ſenti ſon cœur, qui était auparavant comme ſerré et flétri, ſe dilater en recevant des conſolations : et c'eſt même ce que des peintres, en des temps groſſiers, ont voulu figurer dans des tableaux d'autel, en peignant des cœurs frappés de rayons qu'on ſuppoſait être ceux de la grâce. La triſteſſe ne jette point une ame ſur le plancher ; mais un peintre peut fort bien figurer un homme abattu, terraſſé par la douleur, et en figurer

un autre qui se relève avec sérénité, quand l'espérance lui rend ses forces. Une ame ferme, un cœur dur, tendre, caché, volage, un esprit lumineux, rafiné, pesant, léger, furent d'abord des métaphores : elles ne le sont plus, c'est le langage ordinaire. M. de *Voltaire* parle de celles qu'un poëte invente. Je crois avec lui qu'il faut absolument qu'elles soient toujours justes et pittoresques. *Un dessein qui tombe à terre* n'a, ce me semble, ni justesse, ni vérité, ni grâce, et il est impossible de s'en faire une idée. M. *Clément* prétend qu'on peut dire dans une tragédie, *un dessein est tombé par terre*, parce qu'on dit dans la conversation, *ce dessein a échoué*. Je crois qu'il se trompe. Je pense que le premier qui s'avisa de dire, *mes desseins ont échoué*, se servit d'une métaphore hardie, noble, frappante, et très-pittoresque. L'idée en était prise d'un naufrage ; et les *desseins* étaient mis à la place de l'homme ; c'était proprement l'homme qui faisait naufrage. Il est d'usage de dire qu'un dessein a échoué ; ce n'est plus une métaphore, c'est aujourd'hui le mot propre. Il n'en est pas de même de *tomber par terre ;* c'est une invention du poëte, elle n'a rien de pittoresque ni de noble ; et ce vers ne me paraît pas plus élégant que celui-ci,

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre.

Il me semble aussi que personne n'approuvera un imposteur qui *s'osant revêtir d'un fantôme aimé, sert d'idole à un zèle charmé*. Si quelqu'un s'avisait aujourd'hui de nous donner de tels vers, je ne pense pas qu'on trouvât un seul homme qui osât en prendre la défense.

On a blâmé dans l'Andromaque ce vers d'*Oreſte*, qui compare les feux de ſon amour aux feux qui conſument Troye,

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

On condamne ce vers d'*Arons* dans Brutus, où *Arons* dit, en parlant des remparts de Rome,

Du ſang qui les inonde ils ſemblent ébranlés.

En effet ces figures ſont trop recherchées, trop hors de la nature. Le *fantôme* aimé dont on ſe revêt pour ſervir d'idole au zèle charmé, paraît encore plus défectueux. C'eſt ce que le père *Bouhours* appelle du nerveze, dans ſa *Manière de bien penſer*.

Souvent il arrive que des vers louches, obſcurs, mal conſtruits, hériſſés de figures outrées, et même remplis de ſoléciſmes, font quelque illuſion ſur le théâtre. La règle que donne M. de *Voltaire*, pour diſcerner ces vers, me paraît aſſez sûre. Dépouillez ces vers de la rime et de l'harmonie, réduiſez-les en proſe; alors le défaut ſe montre à nu, comme la difformité d'un corps qu'on a dépouillé de ſa parure.

Je me ſouviens d'avoir entendu réciter ces vers, dans une tragédie fort extraordinaire,

Du ſang de Nonius avec ſoin recueilli,
Autour d'un vaſe affreux dont il était rempli,
Au fond de ton palais, j'ai raſſemblé leur troupe,
Tous ſe ſont abreuvés de cette horrible coupe.

Réduiſez ces vers en proſe, et voyez ſi vous pouvez en faire quelque choſe d'intelligible. Comparez-les

enſuite aux vers d'*Eſchyle* ſur un ſujet ſemblable, traduits par *Boileau* dans le traité du ſublime.

Sur un bouclier noir ſept chefs impitoyables,
Epouvantent les Dieux de ſermens effroyables;
Près d'un taureau mourant qu'ils viennent d'égorger,
Tous, la main dans le ſang, jurent de ſe venger.

C'eſt à peu-près la même idée que celle des vers précédens; mais quelle différence! vous trouverez ici non-ſeulement de grandes images et de l'harmonie, mais encore toute l'exactitude de la proſe la plus châtiée.

Le judicieux *Boileau* avait donc très-grande raiſon de dire,

Mon eſprit n'admet point un pompeux barbariſme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux foléciſme.
Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Eſt toujours, quoi qu'il faſſe, un méchant écrivain.

Je penſe qu'il n'y a aucun bon vers, même avec la conſtruction la plus hardie, qui ne réſiſte à l'épreuve que M. de *Voltaire* propoſe, et qui ne ſorte triomphant de cet examen rigoureux. *Je t'aimais inconſtant, qu'aurais-je fait fidèle!* eſt peut-être la conſtruction la plus haſardée qu'on ait jamais faite. C'eſt un vers, ſi on compte douze ſyllabes; c'eſt de la proſe, ſi on en détache le vers ſuivant. Mais dans l'un et dans l'autre cas, *qu'aurais-je fait fidèle* eſt mille fois plus énergique que ſi on diſait, qu'aurais-je fait ſi tu avais été fidèle? Ce tour ſi nouveau enlève; il ne faudrait pas le répéter. Il y a des expreſſions que *Boileau* appelle *trouvées*, qui

font un effet merveilleux dans la place où un homme de génie les emploie : elles deviennent ridicules chez les imitateurs.

M. *Clément* croit que M. de *Voltaire* veut dire qu'il faut tourner en proſe un vers, en lui ſubſtituant d'autres expreſſions pour en bien juger. C'eſt préciſément le contraire. Il faut laiſſer la conſtruction entière, telle qu'elle eſt, avec tous les mots tels qu'ils ſont, et en ôter ſeulement la rime.

M. de *la Motte* ſembla prétendre que l'inimitable *Racine* n'était pas poëte ; et, pour le prouver, il ôta les rimes à la première ſcène de Mithridate, en conſervant ſcrupuleuſement tout le reſte, comme il le devait pour ſon deſſein. M. de *Voltaire* lui démontra, ſi je ne me trompe, que c'était par cela même que ce grand homme était auſſi bon poëte qu'on peut l'être dans notre langue. Pourquoi ? C'eſt qu'on ne trouva pas dans toute cette ſcène de Mithridate, délivrée de l'eſclavage de la rime, un ſeul mot qui ne fût à ſa place, pas une conſtruction vicieuſe, rien d'ampoulé ou de bas, rien de faux, de recherché, de répété, d'obſcur, de haſardé. Tous les gens de lettres convinrent que c'était la véritable pierre de touche. On voyait que *Racine* avait ſurmonté ſans effort toutes les difficultés de la rime. C'était un homme qui, chargé de fers, marchait librement avec grâce. C'eſt certainement ce qu'on ne pouvait dire d'aucun autre tragique depuis les belles ſcènes de *Cornélie*, de *Pauline*, d'*Horace*, de *Cinna*, du *Cid*. Ouvrons Rodogune dont la dernière ſcène eſt un chef-d'œuvre, et liſons le commencement de cette pièce fameuſe dégagée ſeulement de la rime.

„ Ce jour *pompeux*, ce jour heureux nous luit enfin
„ qui doit diſſiper la *nuit d'un trouble ſi long*, ce grand
„ jour où l'hyménée étouffant la vengeance, remet
„ l'intelligence entre le Parthe et nous, affranchit la
„ princeſſe, et nous fait pour jamais un lien de la
„ paix du motif de la guerre. Mon frère, ce grand
„ jour eſt venu où notre reine, ceſſant de tenir plus
„ la *couronne incertaine*, doit rompre ſon ſilence obſtiné
„ aux yeux de tous, nous déclarer l'aîné de deux
„ princes *jumeaux*, et l'avantage ſeul d'un *moment de*
„ *naiſſance* dont elle a caché la connaiſſance juſqu'ici,
„ mettant le ſceptre dans la main *au* plus heureux,
„ va faire l'un ſujet, et l'autre roi. Mais n'admirez-
„ vous point que cette même reine *le* donne pour
„ époux à l'objet de ſa haine, et n'en doit faire un
„ roi qu'afin de couronner celle qu'elle aimait à
„ *gêner* dans les fers? *Rodogune*, traitée par elle en
„ eſclave, *va être montée par elle* ſur le trône, &c. „

En liſant ce commencement de *Rodogune* tel qu'il eſt mot à mot dans la pièce, je découvre tout ce qui m'était échappé à la repréſentation. Un jour *pompeux*, un jour *heureux*, un *grand* jour, en quatre vers; une *nuit d'un* trouble, une princeſſe *affranchie*, ſans que je ſache encore quelle eſt cette princeſſe; un *motif* de la guerre qui devient un lien de la paix, ſans que je puiſſe deviner quel eſt ce motif, quelle eſt cette guerre, qui la fait, à qui on la fait, quel eſt le perſonnage qui parle. Je vois une reine qui ceſſe de *tenir plus* la couronne incertaine, et qui va mettre le ſceptre dans la main *au* plus heureux; mais on ne m'apprend pas ſeulement le nom de cette reine. J'apprends ſeulement que *Rodogune va être montée* ſur le trône par cette reine inconnue.

Toutes ces irrégularités se manifestent à moi bien plus aisément dans la prose, que lorsqu'elles m'étaient déguisées par la rime et par la déclamation. Je suis confirmé alors dans le principe de M. de *Voltaire*, qui établit que, pour bien juger si des vers sont corrects, il faut les réduire en prose. M. *Clément* dit que *ce système est celui d'un fou*. Je ne crois point être fou en l'adoptant; j'espère seulement que M. *Clément* aura un jour une raison plus sage et plus honnête.

Les bornes de ce petit écrit ne me permettent que d'ajouter ici quelques mots sur les injures atroces que M. *Clément* dit à M. de *la Harpe*, dans sa dissertation qui devait être purement grammaticale. Il l'accuse d'avoir fait une partie des commentaires sur le théâtre de *Corneille* par un motif d'intérêt, et il hasarde cette calomnie pour l'accabler d'outrages qui ne peuvent que retomber sur celui qui les prodigue si injustement. Je n'ai jamais vu M. de *Voltaire;* mais je suis assez instruit de ses procédés envers la famille de *Pierre Corneille*, et du sentiment de tous les honnêtes gens, pour savoir combien ils réprouvent les invectives odieuses de M. *Clément*, qui sont aussi déplacées que ses critiques. J'ai peu vu M. de *la Harpe*, je ne le connais que par les excellens ouvrages qui lui ont mérité tant de prix à l'académie, et par des pièces de poëfie qui respirent le bon goût. Tous ceux qui ont pu lire ce libelle de M. *Clément*, condamnent unanimement cette fureur grossière avec laquelle il amène ici le nom de M. de *la Harpe* pour l'insulter sans aucune raison. On est bien surpris qu'il continue comme il a débuté, et qu'après avoir fait un volume d'injures déjà oublié contre M. de *Saint-Lambert* et

tant d'autres gens de lettres si estimables, il veuille persuader au public que MM. de *Voltaire* et de *la Harpe* ont travaillé de concert à décrier le grand *Corneille*, tandis que l'auteur de Zaïre, d'Alzire, de Mérope, de Brutus, de Sémiramis, de Mahomet, de l'Orphelin de la Chine, de Tancrède, est à genoux devant le père du théâtre, devant le grand auteur du Cid, d'Horace, de Cinna, de Polyeucte, de Pompée, tandis qu'il ne relève les fautes qu'en admirant les beautés avec enthousiasme, tandis qu'à peine il critique Pertharite, Théodore, Dom Sanche, Attila, Pulchérie, Agésilas, Suréna; enfin, tandis qu'il n'a entrepris le commentaire de cet auteur si grand et si inégal, que pour augmenter la dot de sa vertueuse descendante.

Il m'a paru que le commentateur de *Corneille* n'avait eu en vue que la vérité, et l'instruction des gens de lettres. J'aime à voir comment en imitant la conduite de l'académie, lorsqu'elle jugea le Cid, il mêle à tout moment la juste louange à la juste critique. J'aime à voir comme il craint souvent de décider. Voici comme il s'exprime sur une difficulté qu'il se propose dans l'examen du troisième acte de Cinna. *C'est sur quoi les lecteurs, qui connaissent le cœur humain, doivent prononcer. Je suis bien loin de porter un jugement.* J'aime sur-tout à voir avec quel respect, avec quels sentimens d'un cœur pénétré il met Cinna au-dessus de l'Electre et de l'Oedipe de *Sophocle*, ces deux chefs-d'œuvre de la Gréce; et cela même en relevant de très-grands défauts dans Cinna. M. de *Voltaire* m'a paru un homme passionné de l'art, qui en sent les beautés avec idolâtrie, et qui est choqué très-vivement

des défauts. Un libraire m'a assuré qu'il se traite ainsi lui-même; et qu'il a été malade, par un excès d'affliction, de ce qu'on avait imprimé de lui des pièces de société, qu'il ne jugeait pas dignes du public.

Qu'a donc de commun M. *Clément* avec l'auteur de Cinna, et avec celui de Mahomet? De quel droit se met-il entre eux? Pourquoi ce déchaînement contre tous ses contemporains? Faut-il aboyer ainsi à la porte à tous ceux qui entrent dans la maison! que ne donne-t-il plutôt des exemples! que ne donne-t-il sa tragédie de Médée! nous lui applaudirons si elle est bonne. Les beautés qu'il aura répandues enrichiront notre littérature; mais tant qu'il fatiguera le public de satires en prose, et d'injures personnelles, il ne faudra que le plaindre.

REMARQUES

SUR LES DISCOURS

DE CORNEILLE,

Imprimés à la suite de son théâtre, tome VIII de l'édition in-4°, publiée par M. de Voltaire, en 1774.

PREMIER DISCOURS.

Du poëme dramatique.

PAGE 401..... *Il faut observer l'unité d'action, de lieu et de jour ; personne n'en doute.*

On en doutait tellement du temps de *Corneille*, que ni les Espagnols, ni les Anglais ne connurent cette règle. Les Italiens seuls l'observèrent. La Sophonisbe de *Mairet* fut la première pièce en France où ces trois unités parurent. *La Motte*, homme de beaucoup d'esprit et de talent, mais homme à paradoxes, a écrit de nos jours contre ces trois unités. Mais cette hérésie en littérature n'a pas fait fortune.

P. 402. *On en est venu jusqu'à établir une maxime très-fausse : qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable.*

Cette maxime, au contraire, est très-vraie en quelque sens qu'on l'entende. *Boileau* dit avec raison dans son Art poëtique :

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas.
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

P. 402. *Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfans, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère, mais l'histoire le dit, &c.*

Cela n'est pas commun. Mais cela n'est pas sans vraisemblance dans l'excès d'une fureur dont on n'est pas le maître. Ces crimes révoltent la nature, et cependant ils sont dans la nature. C'est ce qui les rend si convenables à la tragédie qui ne veut que du vrai, mais un vrai rare et terrible.

Ibid. *Il n'est ni vrai, ni vraisemblable qu'Andromède, exposée à un monstre marin, ait été garantie de ce péril par un cavalier volant.*

Il semble que les sujets d'*Andromède*, de *Phaéton*, soient plus faits pour l'opéra que pour la tragédie régulière. L'opéra aime le merveilleux. On est là dans le pays des métamorphoses d'*Ovide*. La tragédie est le pays de l'histoire, ou du moins de tout ce qui ressemble à l'histoire par la vraisemblance des faits et par la vérité des mœurs.

P. 405. *Quelque heureusement que réussisse cet étalage de moralités, il faut toujours craindre que ce ne soit un de ces ornemens ambitieux qu'Horace nous ordonne de retrancher.*

Il nous semble qu'on ne peut donner de meilleures leçons de goût, et raisonner avec un jugement plus solide : il est beau de voir l'auteur de Cinna et de Polyeucte creuser ainsi les principes de l'art dont il fut le père en France. Il est vrai qu'il est tombé souvent dans le défaut qu'il condamne ; on pensait que c'était faute de connaître

son art, qu'il connaissait pourtant si bien. Il déclare ici qu'il vaut beaucoup mieux mettre les maximes en sentiment que les étaler en préceptes : et il distingue très-finement les situations, dans lesquelles un personnage peut débiter un peu de morale, de celles qui exigent un abandonnement entier à la passion.... Ce sont les passions qui font l'ame de la tragédie. Par conséquent un héros ne doit point prêcher, et doit peu raisonner. Il faut qu'il sente beaucoup et qu'il agisse.

Pourquoi donc *Corneille*, dans plus de la moitié de ses pièces, donne-t-il tant aux lieux communs de politique, et presque rien aux grands mouvemens des passions ? La raison en est, à notre avis, que c'était là le caractère dominant de son esprit. Dans son Othon, par exemple, tous les personnages raisonnent et pas un n'est animé.

Peut-être aurait-il dû apporter ici un autre exemple que celui de Mélite. Cette comédie n'est aujourd'hui connue que par son titre, et parce qu'elle fut le premier ouvrage dramatique de *Corneille*.

P. 407. *La seconde utilité du poëme dramatique se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus.*

Ni dans la tragédie, ni dans l'histoire, ni dans un discours public, ni dans aucun genre d'éloquence et de poësie, il ne faut peindre la vertu odieuse et le vice aimable. C'est un devoir assez connu. Ce précepte n'appartient pas plus à la tragédie qu'à tout autre genre : mais de savoir s'il faut que le crime soit toujours récompensé et la vertu toujours punie sur le théâtre ; c'est une autre question. La tragédie est un tableau des grands événemens de ce monde ; et malheureusement plus la vertu est infortunée, plus le tableau est vrai. Intéressez ; c'est le devoir du poëte : rendez la vertu respectable ; c'est le devoir de tout homme.

P. 408. *Il est certain que nous ne saurions voir un honnête homme sur notre théâtre, sans lui souhaiter de la prospérité, et nous fâcher de ses infortunes.*

On ne sort point indigné contre *Racine* et contre les comédiens, de la mort de *Britannicus* et de celle d'*Hippolyte*. On sort enchanté du rôle de *Phèdre* et de celui de *Burrhus*; on sort la tête remplie des vers admirables qu'on a entendus :

Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,
De son ouvrage en vous laisse un long souvenir.

C'est là le grand point. C'est le seul moyen de s'assurer un succès éternel. C'est le mérite d'*Auguste* et de *Cinna*, c'est celui de *Sévère* dans Polyeucte.

P. 409. *La quatrième utilité du théâtre consiste en la purgation des passions, par le moyen de la pitié et de la crainte.*

Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent, selon *Aristote*. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre ame pendant deux heures, selon la nature; et comment il en résulte un plaisir très-noble et très-délicat, qui n'est bien senti que par les esprits cultivés.

Sans cette crainte et cette pitié, tout languit au théâtre. Si on ne remue pas l'ame, on l'assadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer.

Ibid. *Le poëme est composé de deux sortes de parties. Les unes sont appelées parties de quantité ou d'extension... Les autres se peuvent nommer des parties intégrantes.*

Il est à croire que ni *Molière*, ni *Racine*, ni *Corneille* lui-même, ne pensèrent aux parties de quantité et aux parties intégrantes, quand ils firent leurs chefs-d'œuvre.

P. 410. *Aristote définit simplement (la comédie) une imitation de personnes basses et fourbes. Je ne puis m'empêcher de dire que cette définition ne me satisfait point.*

Corneille a bien raison de ne pas approuver la définition d'*Aristote*, et probablement l'auteur du Misanthrope ne

l'approuva pas davantage. Apparemment *Ariſtote* était ſéduit par la réputation qu'avait uſurpée ce bouffon d'*Ariſtophane*, bas et fourbe lui-même, et qui avait toujours peint ſes ſemblables. *Ariſtote* prend ici la partie pour le tout, et l'acceſſoire pour le principal. Les principaux perſonnages de *Ménandre* et de *Térence*, ſon imitateur, ſont honnêtes. Il eſt permis de mettre des coquins ſur la ſcène. Mais il eſt beau d'y mettre des gens de bien.

Ibid. *Lorſqu'on met ſur la ſcène une ſimple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie, ni de leur Etat, je ne crois pas que, bien que les perſonnes ſoient illuſtres, l'action le ſoit aſſez pour s'élever juſqu'à la tragédie.*

Nous ſommes entièrement de l'avis de *Corneille*. Bérénice ne nous paraît pas une tragédie; l'élégant et habile *Racine* trouva, à la vérité, le ſecret de faire de ce ſujet une pièce très-intéreſſante. Mais ce n'eſt pas une tragédie. C'eſt, ſi l'on veut, une comédie héroïque, une idylle, une églogue entre des princes, un dialogue admirable d'amour, une très-belle paraphraſe de *Sapho*, et non pas de *Sophocle*, une élégie charmante; ce ſera tout ce qu'on voudra; mais ce n'eſt point, encore une fois, une tragédie.

P. 413. *Je connais des gens d'eſprit, et des plus ſavans en l'art poëtique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever le Cid et quelques autres de mes poëmes, parce que je n'y conclus pas préciſément le mariage des premiers acteurs.*

Ces ſavans en l'art poëtique ne paraiſſent pas ſavans dans la connaiſſance du cœur humain. *Corneille* en ſavait beaucoup plus qu'eux. Ce qui nous paraît ici de plus extraordinaire, c'eſt que, dans les premiers temps ſi tumultueux de la grande réputation du Cid, les ennemis de *Corneille* lui reprochaient d'avoir marié *Chimène* avec le meurtrier de ſon père, le propre jour de ſa mort, ce

qui n'était pas vrai ; au contraire, la pièce finit par ce beau vers :

Laiſſe faire le temps, ta vaillance, et ton roi.

P. 415. *L'action doit avoir une juſte grandeur.... Elle doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Ces termes... excluent les actions momentanées qui n'ont pas ces trois parties. Telle eſt peut-être la mort de la ſœur d'Horace qui ſe fait tout d'un coup, &c.*

Tout ce qu'ont dit *Ariſtote* et *Corneille* ſur ce commencement, ce milieu et cette fin, eſt inconteſtable ; et la remarque de *Corneille*, ſur le meurtre de *Camille*, par *Horace*, eſt très-fine. On ne peut trop eſtimer la candeur et le génie d'un homme qui recherche un défaut dans un de ſes ouvrages étincelant des plus grandes beautés, qui trouve la cauſe de ce défaut et qui l'explique.

P. 416. *Quelques-uns réduiſent le nombre des vers qu'on récite (au théâtre) à quinze cents.*

Deux mille vers, dix-huit cents, quinze cents, douze cents ; il n'importe. Ce ne ſera pas trop de deux mille vers, s'ils ſont bien faits, s'ils ſont intéreſſans. Ce ſera trop de douze cents, s'ils ennuient. Il eſt vrai que, depuis l'excellent *Racine*, nous avons eu des tragédies très-longues, et généralement très-mal écrites qui ont eu de grands ſuccès, ſoit par la force du ſujet, ſoit par des vers heureux qui brillaient à travers la barbarie du ſtyle, ſoit encore par des cabales qui ont tant d'influence au théâtre. Mais il demeure toujours très-vrai que douze cents bons vers valent mieux que dix-huit cents vers obſcurs, enflés, pleins de ſoléciſmes ou de lieux communs pires que des ſoléciſmes. Ils peuvent paſſer ſur le théâtre à la faveur d'une déclamation impoſante ; mais ils ſont à jamais réprouvés par tous les lecteurs judicieux.

P. 417. *Je viens à la ſeconde partie du poëme qui ſont les mœurs.... Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de* bonnes, *qu'il faut qu'elles ſoient* vertueuſes.

Quand

Quand on dispute sur un mot, c'est une preuve que l'auteur ne s'est pas servi du mot propre. La plupart des disputes en tout genre ont roulé sur des équivoques. Si *Aristote* avait dit, il faut que les mœurs soient vraies, au lieu de dire, il faut que les mœurs soient bonnes, on l'aurait très-bien entendu. On ne niera jamais que *Louis XI* doive être peint violent, fourbe et superstitieux, soutenant ses imprudences par des cruautés; *Louis XII* juste envers ses sujets, faible avec les étrangers; *François I* brave, ami des arts et des plaisirs; *Catherine de Médicis* intrigante, perfide, cruelle. L'histoire, la tragédie, les discours publics, doivent représenter les mœurs des hommes telles qu'elles ont été.

P. 418. *La poësie (dit Aristote) est une imitation de gens meilleurs qu'ils n'ont été.*

Meilleurs est encore ici une équivoque d'*Aristote;* il entend qu'il faut un peu exagérer, dans la poësie; que les hommes y doivent paraître plus grands, plus brillans qu'ils n'ont été. Il faut frapper l'imagination. Voilà pourquoi, dans la sculpture, on donnait aux héros une taille au-dessus du commun des hommes.

Il se pourrait que les mots grecs qui répondent chez *Aristote* à *bon* et à *meilleur*, ne signifiassent pas précisément ce que nous leur fesons signifier. Il n'y avait peut-être pas d'équivoque dans le texte grec, et il y en a dans le français.

P. 419. *C'est ce qui me fait douter si le mot grec* βαθυμοῖ *a été rendu dans le sens d'Aristote par les interprètes.*

Corneille n'a-t-il pas grande raison de traduire par *débonnaires* le mot grec si mal traduit par *fainéans?* En effet, le caractère de *mansuétude*, de *débonnaireté* est opposé à *colère;* fainéant est opposé à *laborieux.*

Avouons ici que toutes ces dissertations ne valent pas deux bons vers du Cid, des Horaces, de Cinna.

P. 422. *Aristote dit que la tragédie se peut faire sans mœurs.*

Peut-être qu'*Ariſtote* entendait, par des tragédies ſans mœurs, des pièces fondées uniquement ſur des aventures funeſtes qui peuvent arriver à tous les perſonnages, ſoit qu'ils aient des paſſions ou qu'ils n'en aient pas; ſoit qu'ils aient un caractère frappant, ou non. Le malheur d'*Oedipe*, par exemple, peut arriver à tout homme, indépendamment de ſon caractère et de ſes mœurs.

Qu'une princeſſe, ayant appris la mort de ſon mari tué ſur le rivage de la mer, aille lui dreſſer un tombeau, et qu'elle voie le corps de ſon fils étendu mort ſur le même rivage; cela eſt déplorable et tragique, mais n'a aucun rapport à la conduite et aux mœurs de cette princeſſe.

Au contraire, les deſtinées d'*Emilie*, de *Roxane*, de *Phèdre*, d'*Hermione*, dépendent de leurs mœurs. Auſſi les pièces de caractère ſont bien ſupérieures à celles qui ne repréſentent que des aventures fatales.

P. 424. *Il y a cette différence.... entre le poëte dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler ſon art.... et que l'autre doit le cacher.*

Grande règle, toujours obſervée par *Racine* et par *Molière*, rarement par d'autres. Il faut au théâtre, comme dans la ſociété, ſavoir s'oublier ſoi-même. *Corneille*, qui aimait à diſſerter, rend quelquefois ſes perſonnages trop diſſertateurs; et ſur-tout, dans ſes dernières pièces, il met le raiſonnement à la place du ſentiment.

Ibid. *La diction dépend de la grammaire.*

Oui; et encore plus du génie, témoin les beaux vers de *Corneille* dans ſes premières tragédies.

Ibid. *Le retranchement que nous avons fait des chœurs a retranché la muſique de nos poëmes. Une chanſon y a quelquefois bonne grâce.*

Cela fut écrit avant que l'opéra fût à la mode en France. Depuis ce temps, il s'eſt fait de grands changemens. La muſique s'eſt introduite avec beaucoup de

succès dans de petites comédies ; et ce nouveau genre de spectacle a pris le nom d'opéra comique.

Ibid. *Je n'ai plus qu'à parler des parties de quantité, qui sont le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur, &c.*

Il est difficile d'appliquer à notre usage le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur des Grecs ; les Anglais ont un prologue et un épilogue, qui sont deux petites pièces de vers détachées ; dans la première, on demande l'indulgence des spectateurs pour la tragédie ou la comédie qu'on va jouer ; dans la seconde, on fait des plaisanteries, et sur-tout des allusions à tout ce qui a pu, dans la pièce, avoir quelque rapport aux mœurs de la nation et aux aventures de Londres. C'est une espèce de farce récitée par un seul acteur. Cette facétie n'est pas admise en France, et pourra l'être ; tant on aime, depuis quelque temps, à prendre les modes anglaises.

P. 426. *Il faut qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivans, qu'il ne soit connu par le premier. Cette maxime est nouvelle et assez sévère, et je ne l'ai pas toujours gardée.*

Cette maxime nouvelle, établie par *Corneille*, était très-judicieuse. Non-seulement il est utile pour l'intelligence parfaite d'une pièce de théâtre, que tous les personnages essentiels soient annoncés dès le premier acte ; mais cette sage précaution contribue à augmenter l'intérêt. Le spectateur en attend avec plus d'émotion l'acteur qui doit servir au nœud, ou à le redoubler, ou à le dénouer ; ne fût-il qu'un subalterne. Rien ne fait mieux voir combien *Corneille* avait approfondi tous les secrets de son art.

Molière, si admirable par la peinture des mœurs, par les tableaux de la vie humaine, par la bonne plaisanterie, a manqué à cette règle de *Corneille*. Dans la plupart de ses dénouemens, les personnages ne sont pas assez annoncés, assez préparés.

P. 427. *Quand je n'aurais point parlé de Livie dans le premier acte de Cinna, j'aurais pu la faire entrer au quatrième.*

Il eût été mieux de ne point du tout faire paraître *Livie*. Elle ne sert qu'à dérober à *Auguste* le mérite et la gloire d'une belle action. *Corneille* n'introduisit *Livie* que pour se conformer à l'histoire, ou plutôt à ce qui passait pour l'histoire; car cette aventure ne fut d'abord écrite que dans une déclamation de *Sénèque* sur la clémence. Il n'était pas dans la vraisemblance qu'*Auguste* eût donné le consulat à un homme très-peu considérable dans la république, pour avoir voulu l'assassiner.

P. 428. *La conspiration de Cinna et la consultation d'Auguste, avec lui et Maxime, n'ont aucune liaison entre elles.... bien que le résultat de l'une produise de beaux effets pour l'autre.*

C'est un grand coup de l'art, en effet; c'est une des beautés les plus théâtrales, qu'au moment où *Cinna* vient de rendre compte à *Emilie* de la conspiration, lorsqu'il a inspiré tant d'horreur contre les cruautés d'*Auguste*, lorsqu'on ne désire que la mort de ce triumvir, lorsque chaque spectateur semble devenir lui-même un des conjurés, tout à coup *Auguste* mande *Cinna* et *Maxime* les chefs de la conspiration. On craint que tout ne soit découvert; on tremble pour eux. Et c'est-là cette terreur qui produit, dans la tragédie, un effet si admirable et si nécessaire.

Ibid. *Euripide a usé assez grossièrement (du prologue.)*

Toutes les tragédies d'*Euripide* commencent, ou par un acteur principal qui dit son nom au public, et qui lui apprend le sujet de la pièce, ou par une divinité qui descend du ciel pour jouer ce rôle, comme *Vénus* dans Phèdre et Hippolyte.

Iphigénie elle-même, dans la pièce d'Iphigénie en Tauride, explique d'abord le sujet du drame, et remonte jusqu'à *Tantale* dont elle fait l'histoire. *Corneille* a bien raison de dire que cet artifice est grossier. Ce qui est

ſurprenant, c'eſt que ce défaut, qui ſemblerait venir de l'enfance de l'art, ne ſe trouve point dans *Sophocle*, un peu antérieur à *Euripide*. Ce ſont toujours dans les tragédies de *Sophocle* les principaux acteurs qui expliquent le ſujet de la pièce, ſans paraître vouloir l'expliquer; leurs deſſeins, leurs intérêts, leurs paſſions s'annoncent de la manière la plus naturelle. Le dialogue porte l'émotion dans l'ame dès la première ſcène.

P. 430. *Plaute a cru remédier à ce déſordre d'Euripide en introduiſant un prologue détaché*, &c.

Plaute fait encore pis; non-ſeulement il fait paraître d'abord *Mercure* dans l'Amphitryon pour annoncer le ſujet de ſa tragi-comédie, pour prévenir les ſpectateurs ſur tout ce qu'il fera dans la pièce; mais au troiſième acte, il dépouille *Jupiter* de ſon rôle d'acteur. Ce *Jupiter* adreſſe la parole au public, l'inſtruit de tout et lui annonce le dénouement. C'eſt prendre aſſurément bien de la peine, pour ôter aux ſpectateurs tout leur plaiſir. Cependant la pièce plut beaucoup aux Romains, malgré ce défaut énorme, et malgré les baſſes plaiſanteries qu'*Horace* condamne dans *Plaute*; tant le ſujet d'Amphitryon eſt piquant, intéreſſant et comique par lui-même.

Ibid. *Térence, qui eſt venu depuis lui, a gardé ces prologues, et en a changé la matière.*

Les prologues de *Térence* ſont dans un goût qui eſt encore imité par les Anglais. C'eſt un diſcours en vers adreſſé aux auditeurs pour ſe les rendre favorables. Ce diſcours était prononcé d'ordinaire par l'entrepreneur de la troupe. Aujourd'hui, en Angleterre, ces prologues ſont toujours compoſés par un ami de l'auteur. *Térence* employa preſque toujours ces prologues à ſe plaindre de ſes envieux, qui ſe ſervaient contre lui des mêmes armes. Une telle guerre eſt honteuſe pour les beaux arts.

P. 431. *Ces prologues doivent avoir beaucoup d'invention, et je ne penſe pas qu'on n'y puiſſe raiſonnablement introduire*

que des dieux imaginaires de l'antiquité, qui ne laiſſent pas toutefois de parler des choſes de notre temps, par une fiction poëtique qui fait un grand accommodement de théâtre.

Il reſte à ſavoir ſi ces fictions poëtiques font au théâtre un accommodement ſi heureux; le prologue de la *Nuit* et de *Mercure* dans l'Amphitryon de *Molière*, réuſſit autant que la pièce même. Mais c'eſt qu'il eſt plein d'eſprit, de grâces et de bonnes plaiſanteries. Le prologue d'*Amadis* fut regardé comme un chef-d'œuvre. On admira l'art avec lequel *Quinault* ſut joindre l'éloge de *Louis XIV* avec le ſujet de la pièce, la beauté des vers et celle de la muſique. Le ſiècle de grandeur et de proſpérité qui produiſait ces brillans ſpectacles, augmentait encore leur prix

P. 432. *Ariſtote blâme fort les épiſodes détachés.*

Un épiſode inutile à la pièce eſt toujours mauvais; et, en aucun genre, ce qui eſt hors d'œuvre ne peut plaire ni aux yeux, ni aux oreilles, ni à l'eſprit. Nous avons dit ailleurs que le Cid réuſſit malgré l'infante, et non pas à cauſe de l'infante. *Corneille* parle ici en homme modeſte et ſupérieur.

P. 435. *Quoique l'auteur (de Mariamne) eût bien mérité ce beau ſuccès, par le grand effort d'eſprit qu'il avait fait à peindre les déſeſpoirs d'Hérode, peut-être que l'excellence de l'acteur, qui en ſoutenait le perſonnage, y contribuait beaucoup.*

La Mariamne de *Triſtan* eut, en effet, long-temps une très-grande réputation. Nous avons entendu dire au comédien *Baron*, que, lorſqu'il voulut débuter, *Louis XIV* lui feſait quelquefois réciter des vers de Mariamne; les belles pièces de *Corneille* la firent enfin oublier.

SECOND DISCOURS.

De la tragédie.

PAGE 437. *La tragédie a ceci de particulier, que par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions.*

Nous avons dit un mot de cette prétendue médecine des passions dans le commentaire sur le premier discours. Nous pensons avec *Racine*, qui a pris le *Phobos* et l'*Eleos* pour sa devise, que, pour qu'un acteur intéresse, il faut qu'on craigne pour lui, et qu'on soit touché de pitié pour lui. Voilà tout. Que le spectateur fasse ensuite quelque retour sur lui-même; qu'il examine, ou non, quels seraient ses sentimens s'il se trouvait dans la situation du personnage qui l'intéresse; qu'il soit purgé, ou qu'il ne soit pas purgé, c'est, selon nous, une question fort oiseuse.

Paul Bény peut rapporter quinze opinions sur un sujet aussi frivole, et en ajouter encore une seizième; cela n'empêchera pas que tout le secret ne consiste à faire de ces vers charmans tels qu'on en trouve dans le Cid:

Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis...
Tu vas mourir! Don Sanche est-il si redoutable?
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

Il n'y a point là de purgation. Le spectateur ne réfléchit point s'il aura besoin d'être purgé. S'il réfléchissait, le poëte aurait manqué son coup.

Et quocumque volent animum auditoris agunto.

P. 439. *Ce n'est pas une nécessité de ne mettre que les infortunes des rois sur le théâtre, celles des autres hommes y trouveraient place, s'il leur en arrivait d'assez illustres pour la mériter.*

Rois, empereurs, princes, généraux d'armée, principaux chefs de républiques ; il n'importe. Mais il faut toujours, dans la tragédie, des hommes élevés au-dessus du commun ; non-seulement parce que le destin des Etats dépend du sort de ces personnages importans, mais parce que les malheurs des hommes illustres, exposés aux regards des nations, font sur nous une impression plus profonde que les infortunes du vulgaire.

Je doute beaucoup qu'un payſan de Leuctres, nommé *Scédaſe*, dont on a violé deux filles, fût un aussi beau sujet de tragédie que Cinna et Iphigénie. Le viol, d'ailleurs, a toujours quelque chose de ridicule, et n'est guère fait pour être joué que dans le beau lieu où l'on prétend que Ste *Théodore* fut envoyée, supposé que cette *Théodore* ait jamais existé, et que jamais les Romains aient condamné les dames à cette espèce de supplice ; ce qui n'était assurément ni dans leurs lois ni dans leurs mœurs.

P. 440. (*Aristote*) *ne veut point qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur.*

S'il était permis de chercher un exemple dans nos livres saints, nous dirions que l'histoire de *Job* est une espèce de drame, et qu'un homme très-vertueux y tombe dans les plus grands malheurs ; mais c'est pour l'éprouver, et le drame finit par rendre *Job* plus heureux qu'il n'a jamais été.

Dans la tragédie de Britannicus, si ce jeune prince n'est pas un modèle de vertu, il est du moins entièrement innocent ; cependant il périt d'une mort cruelle. Son empoisonneur triomphe. *Cet événement est tout à fait injuste.* Pourquoi donc Britannicus a-t-il eu enfin un si grand succès, sur-tout auprès des connaisseurs et des hommes d'Etat ? c'est par la beauté des détails, c'est par la peinture la plus vraie d'une cour corrompue. Cette tragédie, à la vérité, ne fait point verser de larmes,

mais elle attache l'esprit, elle intéresse ; et le charme du style entraîne tous les suffrages, quoique le nœud de la pièce soit très-petit, et que la fin, un peu froide, n'excite que l'indignation. Ce sujet était le plus difficile de tous à traiter, et ne pouvait réussir que par l'éloquence de *Racine*.

Ibid. *Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme passe du malheur à la félicité.*

Il y a de grands exemples de tragédies qui ont eu des succès permanens, et dans lesquelles cependant le vertueux périt indignement, et le criminel est au comble de la gloire ; mais au moins il est puni par ses remords. La tragédie est le tableau de la vie des grands : ce tableau n'est que trop ressemblant, quand le crime est heureux. Il faut autant d'art, autant de ressources, autant d'éloquence dans ce genre de tragédie, et peut-être plus que dans tout autre.

P. 443. *Un des interprètes d'Aristote veut qu'il n'ait parlé de cette purgation des passions dans la tragédie, que parce qu'il écrivait après Platon, qui bannit les poëtes tragiques de sa république, parce qu'ils les remuent trop fortement.*

Après tout ce qu'a dit judicieusement *Corneille* sur les caractères vertueux ou méchans, ou mêlés de bien et de mal, nous penchons vers l'opinion de cet interprète d'*Aristote*, qui pense que ce philosophe n'imagina son galimatias de la purgation des passions, que pour ruiner le galimatias de *Platon*, qui veut chasser la tragédie et la comédie, et le poëme épique de sa république imaginaire. *Platon*, en rendant les femmes communes dans son Utopie, et en les envoyant à la guerre, croyait empêcher qu'on ne fît des poëmes pour une *Hélène ;* et *Aristote*, attribuant aux poëmes une utilité qu'ils n'ont peut-être pas, imaginait sa purgation des passions. Que résulte-t-il de cette vaine dispute? qu'on court à *Cinna* et à *Andromaque* sans se soucier d'être purgé.

P. 444. *Notre ſiècle n'a vu* (*les conditions qu'Ariſtote demande*) *que dans le Cid.*

Le Cid, comme nous l'avons dit, n'eſt beau que parce qu'il eſt très-touchant.

Ibid. *L'excluſion des perſonnes tout à fait vertueuſes qui tombent dans le malheur, bannit les martyrs de notre théâtre.*

Un martyr qui ne ſerait que martyr ſerait très-vénérable, et figurerait très-bien dans la vie des ſaints, mais aſſez mal au théâtre. Sans *Sévère* et *Pauline*, Polyeucte n'aurait point eu de ſuccès.

Ibid. *S'il eſt bien amoureux... il peut s'emporter de colère et tuer dans un premier mouvement; et l'ambition le peut engager dans un crime.*

On s'intéreſſe pour un jeune criminel que la paſſion emporte, et qui avoue ſes fautes, témoin *Venceſlas* et *Rhadamiſte*.

P. 447. *La perfection de la tragédie conſiſte... à exciter de la pitié et de la crainte, par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans le Cid, et Placide dans Théodore.*

Il eſt triſte de mettre *Placide* à côté du Cid.

P. 448. *On déſapprouve ſa manière d'agir;* (*de Félix*) *mais cette averſion... n'empêche pas que ſa converſion miraculeuſe, à la fin de la pièce, ne le réconcilie pleinement avec l'auditoire.*

La converſion miraculeuſe de *Félix* le réconcilie, ſans doute, avec le ciel, mais point du tout avec le parterre.

P. 449. *Qu'un indifférent* (*dit Ariſtote*) *tue un indifférent, cela ne touche guère... d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'ame de celui qui fait l'action.*

Ariſtote montre ici un jugement bien ſain, et une grande connaiſſance du cœur de l'homme. Preſque toute tragédie eſt froide ſans les combats des paſſions.

P. 451. *Disons donc (que cette condamnation) ne doit s'entendre que de ceux qui connaissent la personne qu'ils veulent perdre, et s'en dédisent par un simple changement de volonté, sans aucun événement notable qui les y oblige.*

Il nous semble qu'on ne peut mieux expliquer ce qu'*Aristote* a dû entendre. Si un homme commence une action funeste et ne l'achève pas sans avoir un motif supérieur et tragique qui le force, il n'est alors qu'inconstant et pusillanime; il n'inspire que le mépris. Il faut, ou que la nature ou la gloire l'arrête; et un tel dénouement peut faire un très-bel effet; ou bien le crime commencé par lui est puni avant d'être achevé, et le spectateur est encore plus content.

P. 453. *Le poëme d'Oedipe excite peut-être autant de commisération que le Cid ou Rodogune; mais il en doit une partie à Dircé.*

Il est toujours étonnant que *Corneille* ait cru que sa *Dircé* ait pu faire quelque sensation dans son Oedipe.

Ibid. *Cela se voit manifestement en la mort de Crispe, faite par un de leurs plus beaux esprits, Jean-Baptiste Chiraldelli, &c.*

On ne connaît plus guère la mort de *Crispe*, de *Jean-Baptiste Chiraldelli*, et pas davantage celle du jésuite *Stéphonius*. Mais il est clair qu'il n'y a presque rien de tragique dans cette pièce, si *Constantin* ne connaît pas son fils, s'il n'y a point dans son cœur de combats entre la nature et la vengeance.

P. 455. *J'estime donc... qu'il n'y a aucune liberté d'inventer l'action principale, mais qu'elle doit être tirée de l'histoire ou de la fable.*

C'est ici une grande question, s'il est permis d'inventer le sujet d'une tragédie. Pourquoi non? puisqu'on invente toujours les sujets de comédie. Nous avons beaucoup de tragédies de pure invention, qui ont eu des succès

durables à la repréſentation et à la lecture. Peut-être même ces ſortes de pièces ſont plus difficiles à faire que les autres. On n'y eſt pas ſoutenu par cet intérêt qu'inſpirent les grands noms connus dans l'hiſtoire, par le caractère des héros déjà tracé dans l'eſprit du ſpectateur. Il eſt au fait avant qu'on ait commencé. Vous n'avez nul beſoin de l'inſtruire ; et, s'il voit que vous lui donniez une copie fidelle du portrait qu'il a déjà dans la tête, il vous en tient compte ; mais dans une tragédie où tout eſt inventé, il faut annoncer les lieux, les temps et les héros ; il faut intéreſſer pour des perſonnages dont votre auditoire n'a aucune connaiſſance. La peine eſt double ; et, ſi votre ouvrage ne tranſporte pas l'ame, vous êtes doublement condamné. Il eſt vrai que le ſpectateur peut vous dire : ſi l'événement que vous me préſentez était arrivé, les hiſtoriens en auraient parlé. Mais il peut en dire autant de toutes les tragédies hiſtoriques dont les événemens lui ſont inconnus : ce qui eſt ignoré, et ce qui n'a jamais été écrit, ſont pour lui la même choſe. Il ne s'agit ici que d'intéreſſer.

Inventez des reſſorts qui puiſſent m'attacher.

Il ne faut pas, ſans doute, choquer l'hiſtoire connue, encore moins les mœurs des peuples qu'on met ſur la ſcène. Peignez ces mœurs, rendez votre fable vraiſemblable, qu'elle ſoit touchante et tragique, que le ſtyle ſoit pur, que les vers ſoient beaux ; et je vous réponds que vous réuſſirez.

P. 457. *Les apparitions dē Vénus et d'Eole ont eu bonne grâce dans Andromède.*

Pas ſi bonne grâce.

P. 458. *Qu'aurait-on dit, ſi, pour démêler Héraclius de Martian, après la mort de Phocas, je me fuſſe ſervi d'un ange?*

Nous avouons ingénument que nous aimerions presque autant un ange descendant du ciel, que le froid procès par écrit qui suit la mort de *Phocas*, et qu'on débrouille à peine par une ancienne lettre de l'impératrice *Constantine*, lettre qui pourrait encore produire bien des contestations.

Louis Racine, fils du grand *Racine*, a très-bien remarqué les défauts de ce dénouement d'*Héraclius*, et de cette reconnaissance qui se fait après la catastrophe ; nous avons toujours été de son avis sur ce point. Nous avons toujours pensé qu'un dénouement doit être clair, naturel, touchant; qu'il doit être, s'il se peut, la plus belle situation de la pièce. Toutes ces beautés sont réunies dans Cinna. Heureuses les pièces où tout parle au cœur, qui commencent naturellement et qui finissent de même !

Ibid. *Je ne condamnerai jamais personne pour en avoir inventé ; mais je ne me le permettrai jamais.*

Nous ne voyons pas pourquoi *Corneille* ne se serait pas permis une tragédie, dans laquelle un père reconnaîtrait un fils après l'avoir fait périr. Il nous semble qu'un tel sujet pourrait produire un très-beau cinquième acte. Il inspirerait cette crainte et cette pitié qui sont l'ame du spectacle tragique.

P. 459. *Aristote... dit... qu'il ne faut pas changer les sujets reçus.*

Nous pensons qu'on pourrait changer quelque circonstance principale dans les sujets reçus, pourvu que ces circonstances changées augmentassent l'intérêt, loin de le diminuer.

Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

P. 460. *Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

Médée ne doit point tuer ses enfans devant des mères qui s'enfuiraient d'horreur. Un tel spectacle révolterait

des cannibales et des inquisiteurs même. *Cadmus* ne peut guère être changé en serpent qu'à l'opéra. Nous aurions souhaité qu'*Horace* eût dit *aversor et odi*, au lieu de *incredulus odi ;* car le sujet de ces pièces étant connu et reçu de tout le monde, la fable passant pour une vérité, le spectateur n'est point *incredulus* ; mais il est révolté, il recule, il fuit à l'aspect de deux figures d'enfant qu'on met à la broche. A l'égard de la métamorphose de *Cadmus* en serpent, et de *Progné* en hirondelle, c'étaient encore des fables qui tenaient lieu d'histoire. Mais l'exécution de ces prodiges serait d'une telle difficulté, et l'exécution même la plus heureuse serait si puérile et si ridicule, qu'elle ne pourrait amuser que des enfans et de vieilles imbécilles.

P. 463. *Aristote... nous apprend que le poëte n'est pas obligé de traiter les choses comme elles se sont passées, mais comme elles ont pu ou dû se passer selon le vraisemblable ou le nécessaire.*

Tout ce que dit ici *Corneille* sur l'art de traiter des sujets terribles, sans les rendre trop atroces, est digne du père et du législateur du théâtre ; et ce qu'il propose sur la manière de sauver l'horreur du parricide d'*Oreste* et d'*Electre*, est si judicieux que les poëtes qui, depuis lui, ont manié ce sujet si cher à l'antiquité, se sont absolument conformés aux conseils qu'il donne.

A l'égard du conseil d'*Aristote*, de représenter les événemens *selon le vraisemblable ou le nécessaire*, voici comment nous entendons ces paroles.

Choisissez la manière la plus vraisemblable, pourvu qu'elle soit tragique et non révoltante ; et, si vous ne pouvez concilier ces deux choses, choisissez la manière dont la catastrophe doit arriver nécessairement par tout ce qui aura été annoncé dans les premiers actes.

Par exemple, vous mettez sur le théâtre le malheur d'*Oedipe*, il faut que ce malheur arrive. Voilà le

néceſſaire. Un vieillard lui apprend qu'il eſt inceſtueux et parricide, et lui en donne de funeſtes preuves. Voilà le vraiſemblable.

P. 471. *On peut m'objecter que le même philoſophe dit qu'au regard de la poëſie, on doit préférer l'impoſſible croyable au poſſible incroyable*, &c.

Il nous ſemble que *Corneille* aurait pu s'épargner toutes les peines qu'il prend pour concilier *Ariſtote* avec lui-même. Nous n'entendons point ce que c'eſt que *l'impoſſible croyable et le poſſible incroyable.* On a beau donner la torture à ſon eſprit, l'impoſſible ne ſera jamais croyable; l'impoſſible, ſelon la force du mot, eſt ce qui ne peut jamais *arriver*. C'eſt abuſer de ſon eſprit que d'établir de telles propoſitions; c'eſt en abuſer encore de vouloir les expliquer. C'eſt vouloir plaiſanter, de dire que, quand une choſe eſt faite, il eſt impoſſible qu'elle ne ſoit pas faite, et qu'on n'y peut rien changer. Ces queſtions ſont de la nature de celles qu'on agitait dans les écoles, ſi DIEU pouvait ſe changer en citrouille, et ſi, en montant à une échelle, il pouvait ſe caſſer le cou.

P. 475. *J'ai fait voir qu'il y a des choſes ſur qui nous n'avons aucun droit; et, pour celles où ce privilége peut avoir lieu, il doit être plus ou moins reſſerré, ſelon que les ſujets ſont plus ou moins connus.*

Voilà tout le précis de cette diſſertation : ne changez rien d'important dans la mort de *Pompée*, parce qu'elle eſt connue de tout le monde; changez, imaginez tout ce qu'il vous plaira dans l'hiſtoire de *Pertharite* et de *don Sanche d'Arragon*, parce que ces gens-là ne ſont connus de perſonne.

TROISIEME DISCOURS.

Des trois unités, d'action, de jour et de lieu.

PAGE 477. *Je tiens donc... que l'unité d'action consiste dans la comédie en l'unité d'intrigue, ou d'obstacles aux desseins des principaux acteurs; et en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte.*

Nous pensons que *Corneille* entend ici, par unité d'action et d'intrigue, une action principale, à laquelle les intérêts divers et les intrigues particulières sont subordonnées; un tout composé de plusieurs parties qui toutes tendent au même but. C'est un bel édifice, dont l'œil embrasse toute la structure, et dont il voit avec plaisir les différens corps.

Il condamne, avec une noble candeur, la duplicité d'action dans ses Horaces, et la mort inattendue de *Camille*, qui forme une pièce nouvelle. Il pouvait ne pas citer Théodore. Ce n'est pas la double action, la double intrigue qui rend Théodore une mauvaise tragédie; c'est le vice du sujet; c'est le vice de la diction et des sentimens; c'est le ridicule de la prostitution.

Il y a manifestement deux intrigues dans l'Andromaque de *Racine*, celle d'*Hermione* aimée d'*Oreste*, et dédaignée de *Pyrrhus*, celle d'*Andromaque* qui voudrait sauver son fils, et être fidelle aux manes d'*Hector*. Mais ces deux intérêts, ces deux plans sont si heureusement rejoints ensemble, que, si la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques scènes de coquetterie et d'amour, plus dignes de *Térence* que de *Sophocle*, elle serait la première tragédie du théâtre français.

Nous avons déjà dit que, dans la Mort de Pompée, il y a trois à quatre actions, trois à quatre espèces d'intrigues mal réunies. Mais ce défaut est peu de chose en comparaison

comparaiſon des autres qui rendent cette tragédie trop irrégulière. Le célèbre Caton *d'Addiſſon* péche par la multiplicité des actions et des intrigues, mais encore plus par l'inſipidité des froids amours, et d'une conſpiration en maſque. Sans cela *Addiſſon* aurait pu, par l'éloquence de ſon ſtyle noble et ſage, réformer le théâtre anglais.

Corneille a raiſon de dire qu'il ne doit y avoir qu'une action complète. Nous doutons qu'on ne puiſſe y parvenir que par pluſieurs autres actions imparfaites. Il nous ſemble qu'une ſeule action ſans aucun épiſode, à peu-près comme dans Athalie, ſerait la perfection de l'art.

P. 480. *Il y a grande différence (dit Ariſtote) entre les événemens qui viennent les uns après les autres, et ceux qui viennent les uns à cauſe des autres.*

Cette maxime d'*Ariſtote* marque un eſprit juſte, profond et clair. Ce ne ſont pas-là des ſophiſmes et des chimères à la *Platon*. Ce ne ſont pas-là des idées archétypes.

Ibid. *La liaiſon des ſcènes ... eſt un grand ornement dans un poëme.*

Cet ornement de la tragédie eſt devenu une règle, parce qu'on a ſenti combien il était devenu néceſſaire.

P. 484. *Je n'ai pas beſoin de contredire Ariſtote pour me juſtifier ſur (le char de Médée.)*

Que devons-nous dire de tout ce morceau précédent? Applaudir au bon ſens de *Corneille* autant qu'à ſes grands talens.

Ibid. *Ariſtote ne preſcrit point le nombre des actes, Horace le borne à cinq*, &c.

Cinq actes nous paraiſſent néceſſaires; le premier expoſe le lieu de la ſcène, la ſituation des héros de la pièce, leurs intérêts, leurs mœurs, leurs deſſeins; le ſecond commence l'intrigue; elle ſe noue au troiſième;

le quatrième prépare le dénouement qui se fait au cinquième. Moins de temps précipiterait trop l'action, plus d'étendue l'énerverait. Il en est comme d'un repas d'appareil : s'il dure trop peu, c'est une halte ; s'il est trop long, il ennuie et il dégoûte.

P. 485. *Il faut, s'il se peut, y rendre raison de l'entrée et de la sortie de chaque acteur.*

La règle qu'un personnage ne doit ni entrer ni sortir sans raison, est essentielle ; cependant on y manque souvent. Il faut un dessein dans chaque scène, et que toutes augmentent l'intérêt, le nœud et le trouble. Rien n'est plus difficile et plus rare.

P. 486. *Aristote veut que la tragédie bien faite soit belle et capable de plaire sans le secours des comédiens et hors de la représentation.*

Aristote avait donc beaucoup de goût. Pour qu'une pièce de théâtre plaise à la lecture, il faut que tout y soit naturel, et qu'elle soit parfaitement écrite. Il y a quelques fautes de style dans Cinna. On y a découvert aussi quelques défauts dans la conduite et dans les sentimens ; mais, en général, il y règne une si noble simplicité, tant de naturel, tant de clarté ; le style a tant de beautés qu'on lira toujours cette pièce avec intérêt et avec admiration. Il n'en sera pas de même d'Héraclius et de Rodogune ; elles réussiront toujours moins à la lecture qu'au théâtre. La diction dans Héraclius n'est souvent ni noble ni correcte. L'intrigue fait peine à l'esprit, la pièce ne touche point le cœur ; Rodogune, jusqu'au cinquième acte, fait peu d'effet sur un lecteur judicieux qui a du goût. Quelquefois une tragédie, dénuée de vraisemblance et de raison, charme à la lecture par la beauté continue du style, comme la tragédie d'Esther. On rit du sujet, et on admire l'auteur. Ce sujet, en effet, respectable dans nos saintes écritures, révolte l'esprit

par-tout ailleurs. Perſonne ne peut concevoir qu'un roi ſoit aſſez ſot pour ne pas ſavoir au bout d'un an de quel pays eſt ſa femme, et aſſez fou pour condamner toute une nation à la mort, parce qu'on n'a pas fait la révérence à ſon miniſtre. L'ivreſſe de l'idolâtrie pour *Louis XIV*, et la baſſeſſe de la flatterie pour madame de *Maintenon*, faſcinèrent les yeux à Verſailles. Ils furent éclairés au théâtre de Paris. Mais le charme de la diction eſt ſi grand que tous ceux qui aiment les vers en retiennent par cœur pluſieurs de cette pièce. C'eſt ce qui n'eſt arrivé à aucune des vingt dernières pièces de *Corneille*. Quelque choſe qu'on écrive, ſoit vers, ſoit proſe, ſoit tragédie ou comédie, ſoit fable ou ſermon, la première loi eſt de bien écrire.

P. 488. *La règle de l'unité de jour a ſon fondement ſur ce mot d'Ariſtote : que la tragédie doit renfermer la durée de ſon action dans un tour du ſoleil*, &c.

L'unité de jour a ſon fondement, non-ſeulement dans les préceptes d'*Ariſtote*, mais dans ceux de la nature. Il ſerait même très-convenable que l'action ne durât pas en effet plus long-temps que la repréſentation ; et *Corneille* a raiſon de dire que ſa tragédie de Cinna jouit de cet avantage.

Il eſt clair qu'on peut ſacrifier ce mérite à un plus grand qui eſt celui d'intéreſſer. Si vous faites verſer plus de larmes en étendant votre action à vingt-quatre heures, prenez le jour et la nuit ; mais n'allez pas plus loin. Alors l'illuſion ſerait trop détruite.

P. 490. *Si nous ne pouvons renfermer l'action dans deux heures, prenons-en quatre, ſix, dix ; mais ne paſſons pas de beaucoup les vingt-quatre heures, de peur de tomber dans le déréglement*, &c.

Nous ſommes entièrement de l'avis de *Corneille* dans tout ce qu'il dit de l'unité de jour.

P. 493. *Je ſouhaiterais, pour ne point gêner du tout le ſpectateur, que ce qu'on fait repréſenter devant lui en deux heures ſe pût paſſer en effet en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir ſur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre ou dans une ſalle... mais ſouvent cela... eſt mal aiſé pour ne pas dire impoſſible...* &c.

Nous avons dit ailleurs que la mauvaiſe conſtruction de nos théâtres, perpétuée depuis nos temps de barbarie juſqu'à nos jours, rendait la loi de l'unité de lieu preſque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conſpirer contre *Céſar* dans ſa chambre; on ne s'entretient pas de ſes intérêts ſecrets dans une place publique; la même décoration ne peut repréſenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple. Il faudrait que le théâtre fît voir aux yeux tous les endroits particuliers où la ſcène ſe paſſe, ſans nuire à l'unité de lieu; ici une partie d'un temple, là le veſtibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement; enfin tout ce qui eſt néceſſaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu eſt tout le ſpectacle que l'œil peut embraſſer ſans peine.

Nous ne ſommes point de l'avis de *Corneille*, qui veut que la ſcène du Menteur ſoit tantôt à un bout de la ville, tantôt à l'autre. Il était très-aiſé de remédier à ce défaut en rapprochant les lieux. Nous ne ſuppoſons pas même que l'action de Cinna puiſſe ſe paſſer d'abord dans la maiſon d'*Emilie*, et enſuite dans celle d'*Auguſte*. Rien n'était plus facile que de faire une décoration qui repréſentât la maiſon d'*Emilie*, celle d'*Auguſte*, une place, des rues de Rome.

P. 497. (Fin du diſcours.) Après les exemples que *Corneille* donna dans ſes pièces, il ne pouvait guère donner de préceptes plus utiles que dans ces diſcours.

REMARQUES

Sur la vie de Pierre Corneille, écrite par Bernard de Fontenelle, son neveu.

PAGE 498.... *Il fit la comédie de Mélite, qui parut en 1625... et sur la confiance qu'on eut du nouvel auteur qui paraissait, il se forma une nouvelle troupe de comédiens.*

Comme on a promis des notes grammaticales, il est juste d'observer que la *confiance du nouvel auteur* est une faute de langue. On a de la confiance en quelqu'un, dans le mérite et les talens de quelqu'un; mais non pas *du* mérite et *des* talens. On a de la défiance *de*, et de la confiance *en*. Cette remarque est pour les étrangers; ils pourraient être induits en erreur par cette inadvertance de M. de *Fontenelle*, qui écrivait d'ailleurs avec autant de pureté que de grâce et de finesse.

P. 499. *Il est certain que ces (premières) pièces ne sont pas belles; mais, outre qu'elles servent à l'histoire du théâtre, elles servent beaucoup aussi à la gloire de Corneille.*

Ce qu'on ne peut lire ne peut guère servir à la gloire de l'auteur. La gloire est le concert des louanges constantes du public. Deux ou trois littérateurs qui diront d'un ouvrage mauvais en soi, *cet ouvrage était bon pour son temps*, ne procureront à l'auteur aucune gloire. *Corneille* n'est point un grand homme pour avoir fait de mauvaises comédies, bien moins mauvaises que celles de son temps; mais pour avoir fait des tragédies infiniment supérieures à celles de son temps, et dans lesquelles il y a des morceaux supérieurs à tous ceux du théâtre d'Athènes.

P. 500. *Le théâtre devint florissant par la faveur du cardinal de Richelieu.*

Malgré le cardinal de *Richelieu*, qui, voulant être poëte, voulut humilier *Corneille* et élever les mauvais auteurs.

Ibid. *Les princes et les miniſtres n'ont qu'à commander qu'il ſe forme des poëtes, des peintres, tout ce qu'ils voudront, et il s'en forme.*

C'eſt de quoi je doute beaucoup. Notre meilleur peintre, *le Pouſſin*, fut perſécuté, et les bienfaits prodigués aux académies ont fait tout au plus un ou deux bons peintres qui avaient déjà donné leurs chefs-d'œuvre avant d'être récompenſés. *Rameau* avait fait tous ſes bons ouvrages de muſique au milieu des plus grandes traverſes, et *Corneille* lui-même fut très-peu encouragé. *Homère* vécut errant et pauvre. *Le Taſſe* fut le plus malheureux des hommes de ſon temps. *Camoëns* et *Milton* furent plus malheureux encore. *Chapelain* fut récompenſé; et je ne connais aucun homme de génie qui n'ait été perſécuté.

Ibid. *La règle des vingt-quatre heures fut une des premières dont on s'aviſa; mais on n'en feſait pas encore trop grand cas, témoin la manière dont Corneille en parle lui-même dans la préface de Clitandre, imprimée en 1632.*

Les tragédies italiennes du ſeizième ſiècle étaient dans la règle de trois unités, règle admirable d'*Ariſtote*. La Sophonisbe de *Mairet* fut la première pièce de théâtre, en France, dans laquelle cette loi fut ſuivie: elle eſt de 1633.

En Angleterre, en Eſpagne, on ne s'eſt aſſujetti que depuis peu à cette règle, et encore très-rarement.

P. 501. *Corneille... prit tout à coup l'eſſor dans Médée, et monta juſqu'au tragique le plus ſublime.*

Les louanges trop exagérées font tort à celui qui les donne, ſans relever celui qui les reçoit.

P. 502. *Corneille avait dans ſon cabinet cette pièce (le Cid) traduite en toutes les langues de l'Europe, hors l'eſclavonne et la turque. Elle était en allemand, en anglais, en flamand; et, par une exactitude flamande, on l'avait rendue vers pour vers.*

On en uſe encore ainſi en Italie, et même en Angleterre. Il y a de nos ouvrages de poëſie traduits en ces

deux langues, vers pour vers ; et, ce qui est étonnant, c'est qu'ils sont assez bien traduits.

Ibid. *M. Pélisson... dit qu'il était passé en proverbe de dire : Cela est beau comme le Cid. Si ce proverbe a péri, il faut s'en prendre aux auteurs qui ne le goûtaient pas ; et à la cour, où c'eût été très-mal parler que de s'en servir sous le ministère du cardinal de Richelieu.*

J'ose plutôt penser qu'il faut s'en prendre à Cinna, qui fut mis par toute la cour au-dessus du Cid, quoiqu'il ne fût pas si touchant.

Le cardinal de *Richelieu* montra tant de partialité contre *Corneille*, que, quand *Scudéri* eut donné sa mauvaise pièce de l'*Amour tyrannique*, que le cardinal trouvait divine, *Sarrasin*, par ordre de ce ministre, fit une mauvaise préface, dans laquelle il louait *Hardy*, sans oser nommer *Corneille*.

P. 503. *Il récompensait comme ministre ce même mérite dont il était jaloux comme poëte.*

Pierre Corneille avait le malheur de recevoir une petite pension du cardinal, pour avoir quelque temps travaillé sous lui aux pièces des cinq auteurs.

P. 504. *Enfin il alla jusqu'à Cinna et à Polyeucte, au-dessus desquels il n'y a rien.*

On peut croire que *Fontenelle* parle ainsi, moins parce qu'il était neveu du grand *Corneille*, que parce qu'il était l'ennemi de *Racine*, qui avait fait contre lui une épigramme piquante, à laquelle il avait répondu par une épigramme plus violente encore. Les connaisseurs pensent qu'Athalie est très-supérieure à Polyeucte, par la simplicité du sujet, par la régularité, par la grandeur des idées, par la sublimité de l'expression, par la beauté de la poësie. Il est vrai que ces connaisseurs reprochent au prêtre *Joad* d'être impitoyable et fanatique, de dire à sa femme qui parle à *Mathan : Ne craignez-vous pas que ces murailles ne tombent sur vous, et que l'enfer ne vous engloutisse?* d'aller

beaucoup au-delà de son ministère, d'empêcher qu'Athalie n'élève le petit *Joas*, qui est son seul héritier, de faire tomber la reine dans le piége, d'ordonner son supplice comme s'il était son juge, de prendre enfin le brave *Abner* pour dupe. On reproche à *Mathan* de se vanter de ses crimes; on reproche à la pièce des longueurs. Presque tous ces défauts sont ceux du sujet; mais le grand mérite de cette tragédie est d'être la première qui ait intéressé sans amour, au lieu que dans Polyeucte le plus grand mérite est l'amour de *Sévère*.

Ibid. *Voiture vint trouver Corneille... pour lui dire que Polyeucte n'avait pas réussi (à l'hôtel de Rambouillet); que sur-tout le christianisme avait extrêmement déplu.*

C'est qu'on n'avait encore vu que les comédies de la Passion et des Actes des apôtres. D'ailleurs il faut peut-être pardonner à l'hôtel de *Rambouillet* d'avoir condamné l'imprudence punissable de *Polyeucte* et de *Néarque*, qui exercent dans le temple une violence que DIEU n'a jamais commandée. On pouvait craindre encore qu'un homme, qui résigne sa femme à son rival, ne passât pour un imbécille plutôt que pour un bon chrétien. Le caractère bas de *Félix* pouvait déplaire; mais on ne fesait pas réflexion que *Sévère* et *Pauline* feraient réussir la pièce.

P. 505. *La plus grande beauté de la comédie était inconnue; on ne songeait point aux mœurs et aux caractères.... Molière est le premier qui l'ait cherchée.*

Fontenelle oublie ici que la comédie du Menteur est une pièce de caractère. Il y a beaucoup d'incidens, il en faut aussi; les pièces de *Molière* n'en ont peut-être pas assez. Tous servent à faire paraître le caractère du Menteur.

On avait, long-temps avant *Molière*, plusieurs pièces dans ce goût en Espagne, le Menteur, le Jaloux, l'Impie ou le Convié de Pierre, traduit depuis par *Molière*, sous le nom du Festin de Pierre.

P. 507. *Il ne perdit pas en vieillissant l'inimitable noblesse de son génie ; mais il s'y mêla quelquefois un peu de dureté... Ainsi, dans Pertharite, une reine consent à épouser un tyran qu'elle déteste, pourvu qu'il égorge un fils unique qu'elle a*, &c.

Tout cela est dit mal à propos ; Pertharite est de 1653. *Corneille* n'avait que quarante-sept ans.

P. 508. *Il est aisé de voir que ce sentiment, au lieu d'être noble, n'est que dur ; et il ne faut pas trouver mauvais que le public ne l'ait pas goûté.*

Comme s'il n'y avait que cela de mauvais dans Pertharite.

Ibid. *Cet ouvrage (l'imitation de J. C. en vers français) eut un succès prodigieux.*

Il y a une grande différence entre le débit et le succès. Les jésuites, qui avaient un très-grand crédit, firent lire le livre à leurs dévotes, et dans les couvens ; ils le prônaient, on l'achetait, et on s'ennuyait. Aujourd'hui ce livre est inconnu. L'Imitation de *Jésus* n'est pas plus faite pour être mise en vers qu'une épître de St *Paul.*

P. 510. *Corneille dédaigna fièrement d'avoir de la complaisance pour ce nouveau goût.*

Au contraire, il n'a fait aucune pièce sans amour.

Ibid. *Bérénice fut un duel dont tout le monde sait l'histoire. Une princesse fort touchée des choses d'esprit... eut besoin de beaucoup d'adresse pour faire trouver les deux combattans sur le champ de bataille.*

La princesse *Henriette*, (*) belle-sœur de *Louis XIV*, ne proposa pas seulement ce sujet parce qu'elle était touchée des choses d'esprit, mais parce que ce sujet était, à plusieurs égards, sa propre aventure.

La victoire ne demeura pas à *Racine*, seulement parce qu'il était le plus jeune, mais parce que sa pièce est

(*) *Henriette-Anne* d'Angleterre.

incomparablement meilleure que celle de *Corneille*, qui tomba et qu'on ne peut lire. *Racine* tira de ce mauvais sujet tout ce qu'on en pouvait tirer. Son goût épuré, son esprit flexible, sa diction toujours élégante, son style toujours châtié et toujours charmant, étaient propres à toutes les matières, et *Corneille* ne pouvait guère traiter heureusement que des sujets conformes au caractère de son génie.

P. 513. *Il a eu souvent besoin d'être rassuré par des casuistes sur ses pièces de théâtre, et ils lui ont toujours fait grâce en faveur de la pureté qu'il avait établie sur la scène*, &c.

Ces casuistes avaient bien raison. L'art du théâtre est comme celui de la peinture. Un peintre peut également faire des ouvrages lascifs et des tableaux de dévotion. Tout auteur peut être dans ce cas. Ce n'est donc point le théâtre qui est condamnable, mais l'abus du théâtre. Or, les pièces étant approuvées par les magistrats, et ayant la sanction de l'autorité royale, le seul abus est de les condamner. Cette ancienne méprise a subsisté, parce que les comédies des mimes étaient obscènes du temps des premiers chrétiens, et que les autres spectacles étaient consacrés chez les Romains et chez les Grecs par les cérémonies de leur religion. Elles étaient regardées comme un acte d'idolâtrie; mais c'est une grande inconséquence de vouloir flétrir des pièces très-morales, parce qu'il y en a eu autrefois de scandaleuses. Les fanatiques qui, par une jalousie secrète, ont prétendu flétrir les chefs-d'œuvre de *Corneille*, n'ont pas songé combien cet outrage révolte des hommes de génie; ils font un tort irréparable à la religion chrétienne, en aliénant d'elle des esprits très-éclairés, qui ne peuvent souffrir qu'on avilisse le plus beau des arts.

Le public éclairé préférera toujours les *Sophocles*, les *Euripides*, les *Térences* aux *Baïus*, *Jansénius*, *du Verger-de-Haurane*, *Quesnel*, *Petit-Pied*, et à tous les gens de cette espèce.

Au reste, cette persécution fanatique ne s'est vue qu'en France. On a tempéré en Espagne, en Italie, les anciennes rigueurs qui étaient absurdes; on ne les connaît point en Angleterre. Les vainqueurs de *Bleinheim* et les maîtres des mers, les contemporains de *Newton*, de *Locke*, d'*Addisson* et de *Pope*, ont rendu des honneurs aux beaux arts. Le grand *Corneille* avait projeté un ouvrage pour répondre aux détracteurs du théâtre.

REMARQUES
SUR MEDÉE,

Tragédie représentée en 1635.

NOUS commençons ce recueil par la Médée, parce que, dans ce poëme, on peut entrevoir déjà le germe des grandes beautés qui brillent dans les autres pièces. Nous rejettons à une autre place les six premières comédies, dans lesquelles il n'y a presque rien qui fasse apercevoir les grands talens de *Corneille*.

J'avoue qu'il serait aujourd'hui inconnu s'il n'avait fait d'autre tragédie que Médée. Il était alors confondu parmi les cinq auteurs que le cardinal de *Richelieu* fesait travailler aux pièces dont il était l'inventeur. Ces cinq auteurs étaient, comme on sait, *l'Etoile*, fils du grand audiencier, dont nous avons les mémoires; *Boisrobert*, abbé de Châtillon-sur-Seine, aumônier du roi et conseiller d'Etat; *Colletet*, qui n'est plus connu que par les satires de *Boileau*, mais que le cardinal regardait alors avec estime; *Rotrou*, lieutenant civil au bailliage de Dreux, homme de génie; *Corneille* lui-même, assez subordonné aux autres, qui l'emportaient sur lui par la fortune ou par la faveur.

Corneille se retira bientôt de cette société, sous le prétexte des arrangemens de sa petite fortune qui exigeait sa présence à Rouen. *Rotrou* n'avait encore rien fait qui approchât même du médiocre. Il ne donna son Venceslas que quatorze ans après la Médée, en 1649, lorsque *Corneille*, qui l'appelait

son père, fut devenu son maître, et que *Rotrou*, ranimé par le génie de *Corneille*, devint digne de lui être comparé dans la première scène de Venceslas, et dans le quatrième acte. Encore même, cette pièce de *Rotrou* était-elle une imitation de l'auteur espagnol *Francesco de Roxas*.

Mais en 1635, temps auquel on joua la Médée de *Corneille*, on n'avait d'ouvrage un peu supportable, à quelques égards, que la Sophonisbe de *Mairet*, donnée en 1633. Il est remarquable qu'en Italie et en France, la véritable tragédie dut sa naissance à une Sophonisbe. Le prélat *Trissino*, auteur de la Sophonisbe italienne, eut l'avantage d'écrire dans une langue déjà fixée et perfectionnée; et *Mairet*, au contraire, dans le temps où la langue française luttait contre la barbarie. On ne connaissait que des imitations languissantes des tragédies grecques et espagnoles, ou des inventions puériles, telles que l'Innocente infidélité de *Rotrou*, l'Hôpital des fous d'un nommé *Beys*, le Cléomédon de *du Ryer*, l'Orante de *Scudéri*, la Pélérine amoureuse. Ce sont-là les pièces qu'on joua dans cette même année 1635, un peu avant la Médée de *Corneille*.

Avec quelle lenteur tout se forme! Nous avions déjà plus de mille pièces de théâtre, et pas une seule qui pût être soufferte aujourd'hui par la populace des provinces les plus grossières. Il en a été de même dans tous les arts, et dans tout ce qui concerne les agrémens de la société, et les commodités de la vie. Que chaque nation parcoure son histoire, et elle verra que, depuis la chute de l'empire romain, elle a été presque sauvage pendant dix ou douze siècles.

La Médée de *Corneille* n'eut qu'un succès médiocre, quoiqu'elle fût au-dessus de tout ce qu'on avait donné jusqu'alors. Un ouvrage peut toucher avec les plus énormes défauts, quand il est animé par une passion vive, et par un grand intérêt, comme le Cid ; mais de longues déclamations ne réussissent en aucun pays, ni en aucun temps. La Médée de *Sénèque*, qui avait ce défaut, n'eut point de succès chez les Romains ; celle de *Corneille* n'a pu rester au théâtre.

On ne représente d'autre Médée à Paris que celle de *Longepierre*, tragédie à la vérité très-médiocre, et où le défaut des Grecs, qui était la vaine déclamation, est poussé à l'excès ; mais, lorsqu'une actrice imposante fait valoir le rôle de Médée, cette pièce a quelque éclat aux représentations, quoique la lecture en soit peu supportable.

Ces tragédies uniquement tirées de la fable, et où tout est incroyable, ont aujourd'hui peu de réputation parmi nous, depuis que *Corneille* nous a accoutumés au vrai ; et il faut avouer qu'un homme sensé qui vient d'entendre la délibération d'*Auguste*, de *Cinna* et de *Maxime*, a bien de la peine à supporter *Médée* traversant les airs dans un char traîné par des dragons. Un défaut plus grand encore dans la tragédie de Médée, c'est qu'on ne s'intéresse à aucun personnage. *Médée* est une méchante femme qui se venge d'un malhonnête homme. La manière dont *Corneille* a traité ce sujet nous révolte aujourd'hui ; celles d'*Euripide* et de *Sénèque* nous révolteraient encore davantage.

Une magicienne ne nous paraît pas un sujet propre à la tragédie régulière, ni convenable à un peuple dont le goût est perfectionné. On demande pourquoi

nous rejetterions des magiciens, et que non-seulement nous permettons que dans la tragédie on parle d'ombres et de fantômes, mais même qu'une ombre paraisse quelquefois sur le théâtre ?

Il n'y a certainement pas plus de revenans que de magiciens dans le monde; et, si le théâtre est la représentation de la vérité, il faut bannir également les apparitions et la magie.

Voici, je crois, la raison pour laquelle nous souffririons l'apparition d'un mort, et non le vol d'un magicien dans les airs. Il est possible que la Divinité fasse paraître une ombre pour étonner les hommes par ces coups extraordinaires de sa providence, et pour faire rentrer les criminels en eux-mêmes ; mais il n'est pas possible que des magiciens aient le pouvoir de violer les lois éternelles de cette même providence: telles sont aujourd'hui les idées reçues.

Un prodige opéré par le ciel même ne révoltera point; mais un prodige opéré par un sorcier, malgré le ciel, ne plaira jamais qu'à la populace.

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Chez les Grecs, et même chez les Romains, qui admettaient des sortiléges, Médée pouvait être un très-beau sujet. Aujourd'hui nous le reléguons à l'opéra, qui est parmi nous l'empire des fables, et qui est à peu-près parmi les théâtres ce qu'est l'*Orlando furioso* parmi les poëmes épiques.

Mais, quand *Médée* ne serait pas sorcière, le parricide qu'elle commet presque de sang froid sur ses deux enfans, pour se venger de son mari, et l'envie que *Jason* a, de son côté, de tuer ces mêmes enfans,

pour se venger de sa femme, forment un amas de monstres dégoûtans, qui n'est malheureusement soutenu que par des amplifications de rhétorique, en vers souvent durs ou faibles, ou tenant de ce comique qu'on mêlait avec le tragique sur tous les théâtres de l'Europe, au commencement du dix-septième siècle. Cependant cette pièce est un chef-d'œuvre, en comparaison de presque tous les ouvrages dramatiques qui la précédèrent. C'est ce que M. de *Fontenelle* appelle *prendre l'essor, et monter jusqu'au tragique le plus sublime*. Et, en effet, il a raison, si on compare Médée aux six cents pièces de *Hardy*, qui furent faites chacune en deux ou trois jours, aux tragédies de *Garnier*, aux Amours infortunés de *Léandre* et de *Héro*, par l'avocat *la Selve*, à la Fidelle tromperie d'un autre avocat nommé *Gougenot*, au Pirandre de *Boisrobert* qui fut joué un an avant la Médée.

Nous avons déjà remarqué que toutes les autres parties de la littérature n'étaient pas mieux cultivées.

Corneille avait trente ans quand il donna sa Médée; c'est l'âge de la force de l'esprit; mais il était encore subjugué par son siècle. Ce n'est point sa première tragédie; il avait fait jouer *Clitandre* trois ans auparavant. Ce *Clitandre* est entièrement dans le goût espagnol, et dans le goût anglais; les personnages combattent sur le théâtre; on y tue, on y assassine; on voit des héroïnes tirer l'épée; des archers courent après les meurtriers; des femmes se déguisent en hommes; une *Dorise* crève un œil à un de ses amans avec une aiguille à tête. Il y a de quoi faire un roman de dix tomes, et cependant il n'y a rien de si froid et de plus ennuyeux. La bienséance, la vraisemblance

négligées,

négligées, toutes les règles violées, ne sont qu'un très-léger défaut en comparaison de l'ennui. Les tragédies de *Shakespeare* étaient plus monstrueuses encore que *Clitandre*, mais elles n'ennuyaient pas. Il fallut enfin revenir aux anciens pour faire quelque chose de supportable, et Médée est la première pièce dans laquelle on trouve quelque goût de l'antiquité. Cette imitation est, sans doute, très-inférieure à ces beautés vraies que *Corneille* tira depuis de son seul génie.

Resserrer un événement illustre et intéressant dans l'espace de deux ou trois heures, ne faire paraître les personnages que quand ils doivent venir, ne laisser jamais le théâtre vide, former une intrigue aussi vraisemblable qu'attachante, ne dire rien d'inutile, instruire l'esprit et remuer le cœur, être toujours éloquent en vers, et de l'éloquence propre à chaque caractère qu'on représente; parler sa langue avec autant de pureté que dans la prose la plus châtiée, sans que la contrainte de la rime paraisse gêner les pensées; ne se pas permettre un seul vers, ou dur, ou obscur, ou déclamateur; ce sont là les conditions qu'on exige aujourd'hui d'une tragédie, pour qu'elle puisse passer à la postérité avec l'approbation des connaisseurs, sans laquelle il n'y a jamais de réputation véritable.

On verra comment, dans les pièces suivantes, *Pierre Corneille* a rempli plusieurs de ces conditions.

On se contentera d'indiquer, dans cette pièce de Médée, quelques imitations de *Sénèque*, et quelques vers qui annoncent déjà le grand *Corneille;* et on entrera dans plus de détails quand il s'agira de pièces dont presque tous les vers exigent un examen réfléchi.

REMARQUES
SUR
L'EPITRE DEDICATOIRE
DE CORNEILLE,
A MONSIEUR P. T. N. G.

Tome premier de l'édition in-4°, page 9.

Je vous donne Médée toute méchante qu'elle eſt, &c.
Je n'ai pu découvrir qui eſt ce monſieur *P. T. N. G.* à qui *Corneille* dédie Médée. Mais il eſt aſſez utile de voir que l'auteur condamne lui-même ſon ouvrage.

Cette dédicace eſt faite pluſieurs années après la repréſentation. Il était alors aſſez grand pour avouer qu'il ne l'avait pas toujours été.

Pag. 10. *Dans la portraiture, il n'eſt pas queſtion ſi un viſage eſt beau, mais s'il reſſemble.*

Portraiture eſt un mot ſuranné, et c'eſt dommage ; il eſt néceſſaire : *Portraiture* ſignifie l'art de faire reſſembler ; on emploie aujourd'hui *portrait* pour exprimer l'art et la choſe. *Portraire* eſt encore un mot néceſſaire que nous avons abandonné.

Ibid. *Et dans la poëſie, il ne faut pas conſidérer ſi les mœurs ſont vertueuſes, mais ſi elles ſont pareilles à celles de la perſonne qu'elle introduit.*

Il faut ſur-tout qu'elles ſoient intéreſſantes, c'eſt là le premier devoir. Des jeunes gens, dont le goût n'était point encore formé, et qui n'avaient qu'une connaiſſance confuſe du théâtre et de l'art des vers, ſe ſont

souvent étonnés du peu de succès de la tragédie d'Atrée. Ils ont cru que la délicatesse de nos dames s'effrayait trop de voir présenter à *Thieste* une coupe remplie du sang de son fils. Ils se sont trompés. Ce sang, qu'on ne voyait pas, ne pouvait effaroucher les yeux ; et l'action de *Cléopâtre* dans Rodogune est plus criminelle et plus atroce que celle d'*Atrée*. Cependant on la voit avec un plaisir mêlé d'horreur. Le grand défaut d'Atrée est qu'on ne peut s'intéresser à la vengeance raffinée d'une injure faite il y a vingt ans. On peut exercer une vengeance exécrable dans les premiers mouvemens d'une juste colère. Mais élever le fils d'un adultère sous le nom de son propre fils pour le faire manger en ragoût à son véritable père, quand cet enfant sera majeur, ce n'est là qu'une horreur absurde ; et quand cette horreur est mise en vers obscurs, chevillés et barbares, il est impossible aux gens de goût de la supporter. Nous ne pouvons trop souvent faire cette remarque.

P. 11. *J'espère qu'elles vous satisferont encore aucunement sur le papier.*

Aucunement, vieux mot, qui signifie *en quelque sorte*, *en partie*, et qui valait mieux que ces périphrases.

REMARQUES

SUR MEDÉE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 7. Quoi ! Médée eſt donc morte, ami ? — Non, elle vit ;
Mais un objet plus beau la chaſſe de mon lit, *&c.*

Je ne ferai ſur ce début qu'une ſeule remarque, qui pourra ſervir pour pluſieurs autres occaſions. On voit aſſez que c'eſt là le ſtyle de la comédie ; on n'écrivait point alors autrement les tragédies. Les bornes qui diſtinguent la familiarité bourgeoiſe, et la noble ſimplicité, n'étaient point encore poſées. *Corneille* fut le premier qui eut de l'élévation dans le ſtyle, comme dans les ſentimens. On en voit déjà pluſieurs exemples dans cette pièce. Il y a de la juſtice à lui tenir compte du ſublime qu'on y trouve quelquefois, et à n'accuſer que ſon ſiècle de ce ſtyle comique négligé et vicieux qui déshonorait la ſcène tragique. Je n'inſiſte point ſur la *meilleure ſaiſon*, ſur les *mille et mille malheurs*, ſur le Jaſon *ſans conſcience*, ſur Créuſe *poſſédée autant vaut*, ſur une flamme *accommodée au bien des affaires*. C'était le malheureux ſtyle d'une nation qui ne ſavait pas encore parler. Et cela même fait voir quelle obligation nous avons au grand *Corneille* de s'être tiré dans ſes beaux morceaux de cette fange où ſon ſiècle l'avait plongé,

et d'avoir seul appris à ses contemporains l'art si longtemps inconnu de bien penser et de bien s'exprimer.

V. 35. Et depuis, à Colchos, que fit votre Jason ?
Que cajoler Médée et gagner la toison.

On doit dire ici un mot de cette fameuse toison d'or. La Colchide, pays de *Médée*, est la Mingrélie, pays barbare, toujours habité par des barbares, où l'on pouvait faire un commerce de fourrures assez avantageux. Les Grecs entreprirent ce voyage par le Pont-Euxin qui est très-périlleux ; et ce péril donna de la célébrité à l'entreprise : c'est là l'origine de toutes ces fables absurdes qui eurent cours dans l'Occident. Il n'y avait alors d'autre histoire que des fables.

V. 43. Et j'ai trouvé l'adresse, en lui fesant la cour,
De relever mon sort sur les ailes d'Amour.

Ce vers est un exemple de ce mauvais goût qui régnait alors chez toutes les nations de l'Europe. Les métaphores outrées, les comparaisons fausses, étaient les seuls ornemens qu'on employât ; on croyait avoir surpassé *Virgile* et *le Tasse*, quand on fesait voler un sort sur les ailes de l'Amour. *Driden* comparait *Antoine* à un aigle qui portait sur ses ailes un roitelet, lequel alors s'élevait au-dessus de l'aigle ; et ce roitelet, c'était l'empereur *Auguste*. Les beautés vraies étaient par-tout ignorées. On a reproché depuis à quelques auteurs de courir après l'esprit. En effet, c'est un défaut insupportable de chercher des épigrammes quand il faut donner de la sensibilité à ses personnages ; il est ridicule de montrer ainsi l'auteur quand le héros seul doit paraître au naturel ; mais ce défaut puéril était bien plus commun du temps de *Corneille* que du nôtre. La pièce de Clitandre, qui précéda Médée, est remplie de pointes ;

un amant qui a été bleſſé en défendant ſa maîtreſſe, apoſtrophe ſes bleſſures, et leur dit :

Bleſſures, hâtez-vous d'élargir vos canaux.
Ah ! pour l'être trop peu, bleſſures trop cruelles,
De peur de m'obliger vous n'êtes point mortelles.

Tel était le malheureux goût de ce temps-là.

V. 73. . . . . Les ſœurs crient miracle.

J'ai remarqué que, parmi les étrangers qui s'exercent quelquefois à faire des vers français, et parmi pluſieurs provinciaux qui commencent, il s'en trouve toujours qui font, *crient*, *plient*, *croient*, &c. de deux ſyllabes. Ces mots n'en valent jamais qu'une ſeule, et ne peuvent être employés qu'à la fin d'un vers. *Corneille* fit ſouvent cette faute dans ſes premières pièces ; et c'eſt ce qui établit ce mauvais uſage dans nos provinces.

V. 87. Et l'amour paternel qui fait agir leurs bras,
Croirait commettre un crime à n'en commettre pas.

Ce morceau eſt imité du ſeptième livre des Métamorphoſes.

His, ut quæque pia eſt, hortatibus impia prima eſt ;
Et, ne ſit ſcelerata, facit ſcelus : haud tamen ictus
Ulla ſuos ſpectare poteſt, oculoſque reflectunt.

Remarquez que *Corneille* fut le premier qui sût tranſporter ſur la ſcène françaiſe les beautés des auteurs grecs et latins.

V. 158. . . . . Adieu ; l'amour vous preſſe,
Et je ſerais marri qu'un ſoin officieux
Vous fît perdre pour moi des temps ſi précieux.

Le lecteur judicieux s'aperçoit, ſans doute, combien la plupart des expreſſions ſont impropres ou familières

dans cette scène. Nous demandons grâce pour cette première tragédie. Nous tâcherons de ne faire des réflexions utiles que sur les pièces qui le sont elles-mêmes par les grands exemples qu'on y trouve de tous les genres de beautés.

SCENE II.

V. 1. Depuis que mon esprit est capable de flamme,
Jamais un trouble égal n'a confondu mon ame.

Cette scène, où *Jason* débute par dire que son esprit est capable de flamme, est entièrement inutile. Et ces scènes, qui ne sont que de liaison, jettent un peu de froid dans nos meilleures tragédies, qui ne sont point soutenues par le grand appareil du théâtre grec, par la magnificence des chœurs, et qui ne sont que des dialogues sur des planches.

SCENE III.

V. 19. Vous le saurez après, je ne veux rien pour rien.

On sent assez que ce vers est plus fait pour la farce que pour la tragédie. Mais nous n'insistons pas sur les fautes du style et de langage.

SCENE IV.

V. 1. Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux, garans de la foi que Jason m'a jurée, *&c.*

Voici des vers qui annoncent *Corneille*. Ce monologue est tout entier imité de celui de *Sénèque* le tragique.

Dii conjugales, tuque genialis tori Lucina custos.

Rien n'est plus difficile que de traduire les vers latins et grecs en vers français rimés. On est presque toujours

obligé de dire en deux lignes ce que les anciens ont dit en une. Il y a très-peu de rimes dans le ſtyle noble, comme je le remarque ailleurs; et nous avons même beaucoup de mots auxquels on ne peut rimer : auſſi le poëte eſt rarement le maître de ſes expreſſions. J'oſe affirmer qu'il n'eſt point de langue dans laquelle la verſification ait plus d'entraves.

V. 6. Et m'aidez à venger cette commune injure,

n'appartient qu'à *Corneille*. *Racine* a imité ce vers dans Phèdre :

Déeſſe, venge-toi ; nos cauſes ſont pareilles.

Mais, dans *Corneille*, il n'eſt qu'une beauté de poëſie; dans *Racine*, il eſt une beauté de ſentiment. Ce monologue pourrait aujourd'hui paraître une amplification, une déclamation de rhétorique : il eſt pourtant bien moins chargé de ce défaut que la ſcène de *Sénèque*.

V. 31. Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
M'oſe-t-il bien quitter après tant de forfaits ? *&c.*

Ces vers ſont dignes de la vraie tragédie, et *Corneille* n'en a guère fait de plus beaux. Si, au lieu d'être noyés dans un long monologue inutile, ils étaient placés dans un dialogue vif et touchant, ils feraient le plus grand effet.

Ces monologues furent très-long-temps à la mode. Les comédiens les feſaient ronfler avec une emphaſe ridicule; ils les exigeaient des auteurs qui leur vendaient leurs pièces; et une comédienne, qui n'aurait point eu de monologue dans ſon rôle, n'aurait pas voulu réciter. Voilà comme le théâtre, relevé par *Corneille*, commença parmi nous. Des farceurs ampoulés repréſentaient dans des jeux de paume ces maſcarades rimées qu'ils achetaient dix écus : les Athéniens en uſaient autrement.

V. 61. Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race,
Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place.

Cette prière au Soleil, son père, est encore toute de *Sénèque*, et devait faire plus d'effet sur les peuples qui mettaient le soleil au rang des dieux, que sur nous qui n'admettons pas cette mythologie.

SCENE V.

V. 6. S'il cesse de m'aimer, qu'il commence à me craindre.

Le vers de *Sénèque*, *adeone credit omne consumptum nefas?* paraît bien plus fort.

V. 12. Et faut-il perdre ainsi des menaces en l'air?

J'ai déjà dit que je ne ferais aucune remarque sur le style de cette tragédie, qui est vicieux presque d'un bout à l'autre. J'observerai seulement ici, à propos de ces rimes *dissimuler* et *en l'air*, qu'alors on prononçait *dissimulair* pour rimer à *l'air*. J'ajouterai qu'on a été long-temps dans le préjugé, que la rime doit être pour les yeux. C'est pour cette raison qu'on faisait rimer *cher* à *bûcher*. Il est indubitable que la rime n'a été inventée que pour l'oreille. C'est le retour des mêmes sons, ou des sons à peu-près semblables qu'on demande, et non pas le retour des mêmes lettres. On fait rimer *abhorre*, qui a deux *rr*, avec *encore* qui n'en a qu'une; par la même raison *terre* peut rimer à *père*; mais *je me hâte* ne peut rimer avec *je me flatte*, parce que *flatte* est bref, et *hâte* est long.

V. 41. Cette lâche ennemie a peur des grands courages, *&c.*

Cela est imité de *Sénèque*, et enchérit encore sur le mauvais goût de l'original : *fortuna fortes metuit, ignavos premit. Corneille* appelle la fortune *lâche*. Toutes les tragédies qui précédèrent sa Médée sont remplies d'exemples

de ce faux bel esprit. Ces puérilités furent si long-temps en vogue, que l'abbé *Cotin*, du temps même de *Boileau* et de *Molière*, donna à la fièvre l'épithète d'*ingrate*; cette ingrate de fièvre qui attaquait insolemment le beau corps de mademoiselle de *Guise*, où elle était si bien logée.

V. 48. Dans un si grand revers que vous reste-t-il? — Moi.
. . . . . Moi, dis-je, et c'est assez.

Ce *moi* est célèbre. C'est le *Medea superest* de *Sénèque*. Ce qui suit est encore une traduction de *Sénèque*. Mais dans l'original et dans la traduction, ces vers affaiblissent la grande idée que donne, *moi*, *dis-je*, *et c'est assez*. Tout ce qui explique un grand sentiment l'énerve. On demande si le *Medea superest* est sublime? je répondrai à cette question, que ce serait en effet un sentiment sublime, si ce *moi* exprimait de la grandeur de courage. Par exemple, si lorsque *Horatius Coclès* défendit seul un pont contre une armée, on lui eût demandé, que vous reste-t-il? et qu'il eût répondu, *moi*, c'eût été du véritable sublime: mais ici il ne signifie que le pouvoir de la magie; et, puisque *Médée* dispose des élémens, il n'est pas étonnant qu'elle puisse seule et sans autre secours se venger de tous ses ennemis.

ACTE SECOND.

SCENE II.

Vers 12. Ah ! l'innocence même, et la même candeur ! *&c.*

C'EST dans la scène de *Sénèque*, qui a servi de modèle à celle-ci, qu'on trouve ce beau vers :

Si judicas, cognosce ; si regnas, jube.
N'es-tu que roi ? commande. Es-tu juge ? examine.

C'eſt dommage que *Corneille* n'ait pas traduit ce vers, il l'aurait bien mieux rendu.

Ah ! l'innocence même, et la même candeur ! Quæ causa pellat innocens mulier rogat. Cette ironie eſt, comme on voit, de *Sénèque*. La figure de l'ironie tient preſque toujours du comique ; car l'ironie n'eſt autre choſe qu'une raillerie. L'éloquence ſouffre cette figure en proſe. *Démoſthènes* et *Cicéron* l'emploient quelquefois. *Homère* et *Virgile* n'ont pas dédaigné même de s'en ſervir dans l'épopée ; mais dans la tragédie il faut l'employer ſobrement ; il faut qu'elle ſoit néceſſaire ; il faut que le perſonnage ſe trouve dans des circonſtances où il ne puiſſe s'expliquer autrement, où il ſoit obligé de cacher ſa douleur, et de feindre d'applaudir à ce qu'il déteſte.

Racine fait parler ironiquement *Axiane* à *Taxile*, quand elle lui dit :

. . . . . Approche, puiſſant roi,
Grand monarque de l'Inde, on parle ici de toi.

Il met auſſi quelques ironies dans la bouche d'*Hermione* ; mais, dans ſes autres tragédies, il ne ſe ſert plus de cette figure. Remarquez, en général, que l'ironie ne convient point aux paſſions : elle ne peut aller au cœur,

elle sèche les larmes. Il y a une autre espèce d'ironie qui est un retour sur soi-même, et qui exprime parfaitement l'excès du malheur. C'est ainsi qu'*Oreste* dit dans l'Andromaque : *Oui, je te loue, ô Ciel, de ta persévérance.* C'est ainsi que *Gatimozin* disait au milieu des flammes : *Et moi suis-je sur un lit de roses ?* Cette figure est très-noble et très-tragique dans *Oreste*, et dans *Gatimozin* elle est sublime. Observez que toutes les scènes semblables à celle-ci sont toujours froides ; il convient rarement au tragique de parler long-temps du passé. Ce poëme est *natum rebus agendis ;* ce doit être une action.

V. 85. Vous voulez qu'on l'honore, et que, de deux complices,
L'un ait votre couronne, et l'autre des supplices.
Hic pretium sceleris tulit, hic diadema.

V. 133. . . . . Soldats, remettez-la chez elle.

Si *Médée* est une magicienne aussi puissante qu'on le dit, et que *Créon* même le croit, comment ne craint-il pas de l'offenser, et comment même peut-il disposer d'elle ? C'est là une étrange contradiction que l'antiquité grecque s'est permise. Les illusions de l'antiquité ont été adoptées par nous ; les juges ont osé juger des sorciers ; mais il s'était répandu une opinion aussi ridicule que celle de la magie même, et qui lui servait de correctif ; c'était que les magiciens perdaient tout leur pouvoir dès qu'ils étaient entre les mains de la justice. L'*Arioste* et *le Tasse*, son heureux imitateur, prirent un tour plus heureux ; ils feignirent que les enchantemens pouvaient être détruits par d'autres enchantemens ; cela seul mettait de la vraisemblance dans ces fables qui, par elles-mêmes, n'en ont aucune. *Arioste*, tout fécond qu'il était, avait appris cet art d'*Homère ;* il est vrai que son *Alcine* est prodigieusement supérieure à la *Circé* de l'*Odyssée ;* mais enfin *Homère* est le premier qui paraît avoir imaginé des

préservatifs contre le pouvoir de la magie, et qui par-là mit quelque raison dans des choses qui n'en avaient pas.

SCENE III.

V. 5. Et le sacré respect de ma condition
En a-t-il arraché quelque soumission ?

Il est bien ici question du sacré respect qu'on doit à la condition de ce *Créon*, qui, d'ailleurs, joue dans cette pièce un rôle trop froid.

SCENE IV.

V. 3. Nous n'avons déformais que craindre de sa part.

Nous n'avons que craindre, est un barbarisme. Cette pièce en a beaucoup. Mais, encore une fois, c'est la première de *Corneille*.

V. 25. Je voudrais pour tout autre un peu de raillerie,
Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie.

Ces vers montrent qu'en effet on mêlait alors le comique au tragique. Ce mauvais goût était établi dans presque toute l'Europe, comme on le remarque ailleurs.

SCENE V.

V. 24. La robe de Médée a donné dans mes yeux.

La robe de *Médée*, qui a donné dans les yeux de *Créuse*, et la description de cette robe ne feraient pas souffertes aujourd'hui, et la réponse de *Jason* n'est pas moins petite que la demande.

SCENE VI.

V. 23. Souvent je ne ſais quoi qu'on ne peut exprimer,
Nous ſurprend, nous emporte, et nous force d'aimer.

Voilà le germe de ces vers qu'on applaudit autrefois dans Rodogune :

Il eſt des nœuds ſecrets, il eſt des ſympathies,
Dont par le doux rapport les ames aſſorties, *&c.*

C'eſt au lecteur judicieux à décider lequel vaut le mieux de ces deux morceaux. Il décidera peut-être que de telles maximes ſont plus convenables à la haute comédie, et que les maximes détachées ne valent pas un ſentiment. Cette même idée ſe retrouve dans la ſuite du Menteur, et elle y eſt mieux placée.

SCENE VII.

Aegée ſeul. Il eſt inutile de remarquer combien le rôle d'*Aegée* eſt froid et inſipide. Une pièce de théâtre eſt *une expérience ſur le cœur humain.* Quel reſſort remuera l'ame des hommes ? ce ne ſera pas un vieillard amoureux et mépriſé qu'on met en priſon, et qu'une ſorcière délivre. Tout perſonnage principal doit inſpirer un degré d'intérêt ; c'eſt une des règles inviolables : elles ſont toutes fondées ſur la nature. On a déjà averti qu'on ne reprend pas les fautes de détail.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Malheureux inſtrument du malheur qui nous preſſe,
Que j'ai pitié de toi, déplorable Princeſſe !

C'EST ici un grand exemple de l'abus des monologues. Une ſuivante, qui vient parler toute ſeule du pouvoir de ſa maîtreſſe, eſt d'un grand ridicule. Cette faute de faire dire ce qui arrivera, par un acteur qui parle ſeul, et qu'on introduit ſans raiſon, était très-commune ſur les théâtres grecs et latins : ils ſuivaient cet uſage parce qu'il eſt facile. Mais on devrait dire aux *Menandres*, aux *Ariſtophanes*, aux *Plautes* : Surmontez la difficulté ; inſtruiſez-nous du fait ſans avoir l'air de nous inſtruire : amenez ſur le théâtre des perſonnages néceſſaires qui aient des raiſons de ſe parler : qu'ils m'expliquent tout ſans jamais s'adreſſer à moi : que je les voie agir et dialoguer ; ſinon, vous êtes dans l'enfance de l'art.

SCENE II.

V. 31. Pour montrer, ſans les voir, ſon courage apaiſé,
Je te dirai, Nérine, un moyen fort aiſé, *&c.*

Convenons que ce n'eſt pas un trop bon moyen d'apaiſer une femme et une mère que de lui arracher ſes enfans, et de lui prendre ſes habits. Cette invention de comédie produit une cataſtrophe horrible ; mais ce contraſte même d'une intrigue faible et baſſe avec un dénouement épouvantable, forme une bigarrure qui révolte tous les eſprits cultivés.

SCENE III.

V. 1. Ne fuyez pas, Jaſon, de ces funeſtes lieux;
C'eſt à moi d'en partir; recevez mes adieux, *&c.*

Cette ſcène eſt toute de *Sénèque.*

Fugimus, Jaſon; fugimus, hoc non eſt novum,
Mutare ſedes. Cauſa fugiendi nova eſt, &c.
Ad quos remittis, Phaſim et Colchos petam? &c.

Il y a dans ce couplet de très-beaux vers qui annonçaient déjà *Corneille.* C'eſt en ce ſens, et c'eſt dans ces morceaux détachés qu'on peut dire avec *Fontenelle* que *Corneille* s'éleva juſqu'à *Médée.*

V. 85. Oui, je te les reproche, et de plus... quels forfaits? —
La trahiſon, le meurtre, et tous ceux que j'ai faits.

Médée dit dans *Sénèque : Quodcumque feci.*

V. 90. Celui-là fait le crime, à qui le crime ſert.

Tua illa ſunt, cui prodeſt ſcelus is fecit.

V. 141. Je t'aime encor, Jaſon, malgré ta lâcheté,

n'eſt point imité de *Sénèque;* et *Racine*, en cet endroit, s'eſt rencontré avec *Corneille*, quand il fait dire à *Roxane :*

Ecoutez, Bajazet, je ſens que je vous aime, *&c.*

La ſituation et la paſſion amènent ſouvent des ſentimens et des expreſſions qui ſe reſſemblent ſans qu'elles ſoient imitées. Mais quelle différence entre *Roxane* et *Médée!* Le rôle de *Médée* eſt l'eſſai d'un génie vigoureux et ſans art, qui en vain fait déjà quelques efforts contre la barbarie qui enveloppe ſon ſiècle; et le rôle de *Roxane* eſt le chef-d'œuvre de l'eſprit et du goût dans un temps plus heureux; l'un eſt une ſtatue groſſière de l'ancienne Egypte; l'autre eſt une ſtatue de *Phidias.*

V. 150.

V. 150. Que je t'aime, et te baise en ces petits portraits, *&c.*

On sent assez que le mot *baise* ne serait pas souffert aujourd'hui ; mais il y a une réflexion plus importante à faire : *Médée* conçoit la vengeance la plus horrible, et qui retombe sur elle-même. Pour y parvenir, elle a recours à la plus indigne fourberie : elle devient alors exécrable aux spectateurs ; elle attirerait la pitié, si elle égorgeait ses enfans dans un moment de désespoir et de démence. C'est une loi du théâtre qui ne souffre guère d'exception ; ne commettez jamais de grands crimes que quand de grandes passions en diminueront l'atrocité, et vous attireront même quelque compassion des spectateurs. *Cléopâtre*, à la vérité, dans la tragédie de Rodogune, ne s'attire nulle compassion ; mais songez que si elle n'était pas possédée de la passion forcenée de régner, on ne la pourrait pas souffrir, et que si elle n'était pas punie, la pièce ne pourrait être jouée.

SCENE IV.

V. 1. . . . . Il est en ta puissance
D'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance.
Je la saurai graver en tes esprits glacés
Par des coups trop profonds pour en être effacés.

Cette idée détestable de tuer ses propres enfans pour se venger de leur père, idée un peu soudaine, et qui ne laisse voir que l'atrocité d'une vengeance révoltante, sans qu'elle soit ici combattue par les moindres remords, est encore prise de *Sénèque*, dont *Corneille* a imité les beautés et les défauts.

ACTE QUATRIEME.

SCENE II.

Vers 1. Le charme eſt achevé, tu peux entrer, Nérine.

DANS la tragédie de Macbeth, qu'on regarde comme un chef-d'œuvre de *Shakeſpeare*, trois ſorcières font leurs enchantemens ſur le théâtre : elles arrivent au milieu des éclairs et du tonnerre avec un grand chaudron, dans lequel elles font bouillir des herbes. *Le chat a miaulé trois fois*, diſent-elles, *il eſt temps*, *il eſt temps ;* elles jettent un crapaud dans le chaudron, et apoſtrophent le crapaud, en criant en refrain : *Double*, *double*, *chaudron*, *trouble*, *que le feu brûle*, *que l'eau bouille*, *double*, *double*. Cela vaut bien les ſerpens qui ſont venus d'Afrique en un moment, et ces herbes que *Médée* a cueillies le pied nu, en feſant pâlir la lune, et ce plumage noir d'une harpie. Ces puérilités ne ſeraient pas admiſes aujourd'hui.

C'eſt à l'opéra, c'eſt à ce ſpectacle conſacré aux fables que ces enchantemens conviennent, et c'eſt là qu'ils ont été le mieux traités. Voyez dans *Quinault*, ſupérieur en ce genre :

Eſprits malheureux et jaloux,
Qui ne pouvez ſouffrir la vertu qu'avec peine,
Vous, dont la fureur inhumaine
Dans les maux qu'elle fait trouve un plaiſir ſi doux,
Démons, préparez-vous à ſeconder ma haine ;
Démons, préparez-vous à ſervir mon courroux.

Voyez en un autre endroit ce morceau encore plus fort que chante *Médée :*

Sortez, ombres, ſortez de la nuit éternelle ;
Voyez le jour pour le troubler :

Que l'affreux déſeſpoir, que la rage cruelle,
Prennent ſoin de vous raſſembler :
Avancez, malheureux coupables,
Soyez aujourd'hui déchaînés ;
Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne ſoyez pas ſeuls miſérables.
Ma rivale m'expoſe à des maux effroyables,
Qu'elle ait part aux tourmens qui vous ſont deſtinés.
Non, les enfers impitoyables
Ne pourront inventer des horreurs comparables
Aux tourmens qu'elle m'a donnés.
Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne ſoyons pas ſeuls miſérables.

Ce ſeul couplet vaut mieux, peut-être, que toute la Médée de *Sénèque*, de *Corneille* et de *Longepierre*, parce qu'il eſt fort et naturel, harmonieux et ſublime. Obſervons que c'eſt-là ce *Quinault* que *Boileau* affectait de mépriſer, et apprenons à être juſtes.

V. 80. Avant que ſur Créuſe ils agiraient ſur moi.

Cette ſuivante, qui craint la brûlure, et qui refuſe de porter la robe, eſt très-comique et fournirait de bonnes plaiſanteries. Il était fort aiſé d'envoyer la robe par un domeſtique qui ne fût pas inſtruit du poiſon qu'elle renfermait.

SCENE III.

V. 1. Nous devons bien chérir cette valeur parfaite, *&c.*

On voit combien *Pollux* eſt inutile à la pièce ; *Corneille* l'appelle un perſonnage protatique.

SCENE IV.

V. 20. J'eus toujours pour ſuſpects les dons des ennemis.

Ce vers eſt la traduction de ce beau vers de *Virgile* :

. . . . *Timeo Danaos, et dona ferentes.*

Et *Virgile* lui-même a pris ce vers d'*Homère* mot à mot. Quand on imite de tels vers qui ſont devenus proverbes, il faut tâcher que nos imitations deviennent auſſi proverbes dans notre langue. On n'y peut réuſſir que par des mots harmonieux aiſés à retenir. *Pour ſuſpects les dons*, eſt trop rude; on doit éviter les conſonnes qui ſe heurtent. C'eſt le mélange heureux des voyelles et des conſonnes qui fait le charme de la verſification.

SCENE V.

(*Aegée en priſon.*)

V. 1. Demeure affreuſe des coupables, *&c.*

Rotrou avait mis les ſtances à la mode. *Corneille* qui les employa, les condamne lui-même dans ſes réflexions ſur la tragédie. Elles ont quelque rapport à ces odes que chantaient les chœurs entre les ſcènes ſur le théâtre grec. Les Romains les imitèrent : il me ſemble que c'était l'enfance de l'art. Il était bien plus aiſé d'inſérer ces inutiles déclamations entre neuf ou dix ſcènes qui compoſaient une tragédie, que de trouver dans ſon ſujet même de quoi animer toujours le théâtre, et de ſoutenir une longue intrigue toujours intéreſſante. Lorſque notre théâtre commença à ſortir de la barbarie, et de l'aſſerviſſement aux uſages anciens, pire encore que la barbarie, on ſubſtitua à ces odes des chœurs qu'on voit dans *Garnier*, dans *Jodèle* et dans *Baïf*, des ſtances que les

personnages récitaient. Cette mode a duré cent années ; le dernier exemple que nous ayons des stances est dans la Thébaïde. *Racine* se corrigea bientôt de ce défaut ; il sentit que cette mesure, différente de la mesure employée dans la pièce, n'était pas naturelle ; que les personnages ne devaient pas changer le langage convenu ; qu'ils devenaient poëtes mal à propos.

V. 37. Amour, contre Jason tourne ton trait fatal,
Au pouvoir de tes dards je remets ma vengeance ;
Atterre son orgueil, et montre ta puissance
A perdre également l'un et l'autre rival.

Quand même ces stances ennuyeuses et mal écrites auraient été aussi bonnes que la meilleure ode d'*Horace*, elles ne feraient aucun effet, parce qu'elles sont dans la bouche d'un vieillard ridicule, amoureux comme un vieillard de comédie. Ce n'est pas assez au théâtre qu'une scène soit belle par elle-même ; il faut qu'elle soit belle dans la place où elle est.

SCENE VI.

V. 75. Un fantôme pareil et de taille et de face,
Tandis que vous fuirez, remplira votre place.

On voit assez que ce fantôme pareil et de taille et de face, et cet anneau enchanté, et ces coups de baguette, ne sont point admissibles dans la tragédie.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Ah, déplorable prince ! ah, fortune cruelle !
Que je porte à Jaſon une triſte nouvelle !

Ce *Theudas* qu'on ne connaît point, qu'on n'attend point, et qui ne vient là que pour être pétrifié d'un coup de baguette, reſſemble trop à la farce d'Arlequin, magicien.

SCENE II.

V. 11. Quoi ! vous continuez, canailles infidelles ! *&c.*

Voilà la ſeule fois où l'on a vu le mot de *canailles* dans une tragédie. *Fontenelle* dit que *Corneille* s'éleva juſqu'à *Médée;* il pouvait dire que, dans tous ces endroits, il s'abaiſſa juſqu'à *Médée.*

Mais il y a bien pis ; c'eſt que toutes ces lamentations de *Créon* et de *Créuſe* ne touchent point. Comment ſe peut-il faire que le ſpectacle d'un père et d'une fille, mourans d'une mort affreuſe, ſoit ſi froid ? c'eſt que ce ſpectacle eſt une partie de la cataſtrophe : il fallait donc qu'elle fût courte.

SCENE III.

V. 1. Lâche, ton déſeſpoir encore en délibère.

Choſe étrange. *Médée* trouve ici le ſecret d'être froide en égorgeant ſes enfans ! C'eſt qu'après la mort de *Créon* et de *Créuſe*, ce parricide n'eſt qu'un ſurcroît de vengeance, une ſeconde cataſtrophe, une barbarie inutile.

V. 2. Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats.

On ne relèvera pas ici l'expreſſion très-vicieuſe, *de ces petits ingrats*, parce qu'on n'en relève aucune. Le plus capital de tous les défauts dans la tragédie, eſt de faire commettre de ces crimes qui révoltent la nature, ſans donner au criminel des remords auſſi grands que ſon attentat, ſans agiter ſon ame par des combats touchans et terribles, comme on l'a déjà inſinué. *Médée*, après avoir tué ſes deux enfans, au lieu de ſe venger de ſon mari, qui ſeul eſt coupable, s'en va en le raillant.

V. 13. Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtreſſe.

Lorſqu'à ces crimes commis de ſang froid on joint une telle raillerie, c'eſt le comble de l'atrocité dégoûtante. Il fallait, par un coup de l'art, intéreſſer pour *Médée*, s'il était poſſible : c'eût été l'effort du génie. *Le Taſſe* intéreſſe pour *Armide*, qui eſt magicienne comme *Médée*, et qui, comme elle, eſt abandonnée de ſon amant. Et lorſque *Quinault* fait paraître *Médée*, il lui fait dire ces beaux vers :

Le deſtin de Médée eſt d'être criminelle,
Mais ſon cœur était fait pour aimer la vertu.

Au reſte, il ne ſera pas inutile de dire ici aux lecteurs, qui ne ſavent pas le latin, ou qui n'en lifent guère, que c'eſt dans la Médée de *Sénèque* qu'on trouve cette fameuſe prophétie, qu'un jour l'Amérique ſera découverte, *venient annis ſecula ſeris*. Il y en a une dans *le Dante* encore plus circonſtanciée et plus clairement exprimée ; c'eſt touchant la découverte des étoiles du pôle antarctique. Il ſuffirait de ces deux exemples pour prouver que les poëtes méritent en effet le nom de prophète, *vates*. Jamais, en effet, il n'y eut de prédiction mieux

accomplie. Si *Sénèque* avait, en effet, eu l'Amérique en vue, tout l'art qu'on attribue à *Médée* n'aurait pas approché du sien.

SCENE DERNIERE.

V. 1. O dieux ! ce char volant, disparu dans la nue,
Le dérobe à sa peine aussi-bien qu'à ma vue, &c.

Voilà encore un monologue plus froid que tout le reste ; rien n'est plus insipide que de longues horreurs.

REMARQUES

Sur l'examen de Médée, par Corneille.

PAGE 94. *Cette tragédie a été traitée en grec par Euripide, et en latin par Sénèque*, &c. Les amateurs du théâtre, qui liront cet examen et les suivans, s'apercevront assez que *Corneille* raisonnait plus qu'il ne sentait ; au lieu que *Racine* sentait plus qu'il ne raisonnait : et au théâtre il faut sentir.

Corneille, dans ses réflexions sur Médée, ne touche aucun des points essentiels, qui sont les personnages inutiles, les longueurs, les froides déclamations, le mauvais style et le comique mêlé à l'horreur.

PREFACE
DU COMMENTATEUR
SUR LE CID.

LORSQUE *Corneille* donna le Cid, les Espagnols avaient sur tous les théâtres de l'Europe la même influence que dans les affaires publiques; leur goût dominait ainsi que leur politique; et même en Italie, leurs comédies ou leurs tragi-comédies obtenaient la préférence chez une nation qui avait l'*Aminte* et le *Pastor fido*, et qui, étant la première qui eût cultivé les arts, semblait plutôt faite pour donner des lois à la littérature que pour en recevoir.

Il est vrai que dans presque toutes ces tragédies espagnoles, il y avait toujours quelques scènes de bouffonneries. Cet usage infecta l'Angleterre. Il n'y a guère de tragédies de *Shakespeare* où l'on ne trouve des plaisanteries d'hommes grossiers à côté du sublime des héros. A quoi attribuer une mode si extravagante et si honteuse pour l'esprit humain, qu'à la coutume des princes mêmes, qui entretenaient toujours des bouffons auprès d'eux? coutume digne de barbares qui sentaient le besoin des plaisirs de l'esprit, et qui étaient incapables d'en avoir; coutume même qui a duré jusqu'à nos temps, lorsqu'on en reconnaissait la turpitude. Jamais ce vice n'avilit la scène française; il se glissa seulement dans nos premiers opéra, qui, n'étant pas des ouvrages réguliers, semblaient permettre

cette indécence ; mais bientôt l'élégant *Quinault* purgea l'opéra de cette baſſeſſe.

Quoi qu'il en ſoit, on ſe piquait alors de ſavoir l'eſpagnol, comme on ſe fait honneur aujourd'hui de parler français. C'était la langue des cours de Vienne, de Bavière, de Bruxelles, de Naples et de Milan : la ligue l'avait introduite en France ; et le mariage de *Louis XIII*, avec la fille de *Philippe III*, avait tellement mis l'eſpagnol à la mode, qu'il était alors preſque honteux aux gens de lettres de l'ignorer. La plupart de nos comédies étaient imitées du théâtre de Madrid.

Un ſecrétaire de la reine *Marie de Médicis*, nommé *Chalons*, retiré à Rouen dans ſa vieilleſſe, conſeilla à *Corneille* d'apprendre l'eſpagnol, et lui propoſa d'abord le ſujet du Cid. L'Eſpagne avait deux tragédies du Cid ; l'une de *Diamante*, intitulée *el Honrador de ſu padre*, qui était la plus ancienne ; l'autre *el Cid* de *Guilain de Caſtro*, qui était la plus en vogue : on voyait dans toutes les deux une infante amoureuſe du *Cid*, et un bouffon, appelé le valet gracieux, perſonnages également ridicules ; mais tous les ſentimens généreux et tendres dont *Corneille* a fait un ſi bel uſage, ſont dans ces deux originaux.

Je n'avais pu encore déterrer le Cid de *Diamante*, quand je donnai la première édition des commentaires de *Corneille ;* je marquerai dans celle-ci les principaux endroits qu'il traduiſit de cet auteur eſpagnol.

C'eſt une choſe, à mon avis, très-remarquable que, depuis la renaiſſance des lettres en Europe, depuis que le théâtre était cultivé, on n'eût encore rien produit de véritablement intéreſſant ſur la ſcène

française, et qui fît verser des larmes, si on en excepte quelques scènes attendrissantes du *Pastor fido* et du Cid espagnol. Les pièces italiennes du seizième siècle étaient de belles déclamations imitées du grec; mais les déclamations ne touchent point le cœur. Les pièces espagnoles étaient des tissus d'aventures incroyables; les Anglais avaient encore pris ce goût. On n'avait point su encore parler au cœur chez aucune nation. Cinq ou six endroits très-touchans, mais noyés dans la foule des irrégularités de *Guilain de Castro*, furent sentis par *Corneille*, comme on découvre un sentier couvert de ronces et d'épines.

Il sut faire du Cid espagnol une pièce moins irrégulière et non moins touchante. Le sujet du Cid est le mariage de *Rodrigue* avec *Chimène*. Ce mariage est un point d'histoire presque aussi célèbre en Espagne que celui d'*Andromaque* avec *Pyrrhus* chez les Grecs; et c'était en cela même que consistait une grande partie de l'intérêt de la pièce. L'authenticité de l'histoire rendait tolérable aux spectateurs un dénouement qu'il n'aurait pas été peut-être permis de feindre; et l'amour de *Chimène*, qui eût été odieux s'il n'avait commencé qu'après la mort de son père, devenait aussi touchant qu'excusable, puisqu'elle aimait déjà *Rodrigue* avant cette mort, et par l'ordre de son père même.

On ne connaissait point encore, avant le Cid de *Corneille*, ce combat des passions qui déchire le cœur, et devant lequel toutes les autres beautés de l'art ne sont que des beautés inanimées. On sait quel succès eut le Cid, et quel enthousiasme il produisit dans la nation. On sait aussi les contradictions et les dégoûts qu'essuya *Corneille*.

Il était, comme on sait, un des cinq auteurs qui travaillaient aux pièces du cardinal de *Richelieu*. Ces cinq auteurs étaient *Rotrou*, *l'Etoile*, *Colletet*, *Boisrobert* et *Corneille*, admis le dernier dans cette société. Il n'avait trouvé d'amitié et d'estime que dans *Rotrou*, qui sentait son mérite ; les autres n'en avaient pas assez pour lui rendre justice. *Scudéri* écrivait contre lui avec le fiel de la jalousie humiliée, et avec le ton de la supériorité. Un *Claveret*, qui avait fait une comedie, intitulée *la Place royale*, sur le même sujet que *Corneille*, se répandit en invectives grossières. *Mairet* lui-même s'avilit jusqu'à écrire contre *Corneille*, avec la même amertume. Mais ce qui l'affligea, et ce qui pouvait priver la France des chefs-d'œuvre dont il l'enrichit depuis, ce fut de voir le cardinal, son protecteur, se mettre avec chaleur à la tête de tous ses ennemis.

Le cardinal, à la fin de 1635, un an avant les représentations du Cid, avait donné dans le palais cardinal, aujourd'hui le palais royal, la *comédie des Tuileries*, dont il avait arrangé lui-même toutes les scènes. *Corneille*, plus docile à son génie que souple aux volontés d'un premier ministre, crut devoir changer quelque chose dans le troisième acte qui lui fut confié. Cette liberté estimable fut envenimée par deux de ses confrères, et déplut beaucoup au cardinal, qui lui dit qu'*il fallait avoir un esprit de suite*. Il entendait par esprit de suite la soumission qui suit aveuglément les ordres d'un supérieur. Cette anecdote était fort connue chez les derniers princes de la maison de *Vendôme*, petits-fils de *César de Vendôme*, qui avait assisté à la représentation de cette pièce du cardinal.

Le premier miniſtre vit donc les défauts du Cid avec les yeux d'un homme mécontent de l'auteur, et ſes yeux ſe fermèrent trop ſur les beautés. Il était ſi entier dans ſon ſentiment, que quand on lui apporta les premières eſquiſſes du travail de l'académie ſur le Cid, et quand il vit que l'académie, avec un ménagement auſſi poli qu'encourageant pour les arts et pour le grand *Corneille*, comparait les conteſtations préſentes à celles que la *Jéruſalem* et le *Paſtor fido* avaient fait naître; il mit en marge, de ſa main: „ L'applaudiſſement et le blâme du Cid n'eſt qu'entre „ les doctes et les ignorans, au lieu que les conteſta- „ tions ſur les deux autres pièces ont été entre les „ gens d'eſprit. „

Qu'il me ſoit permis de haſarder une réflexion. Je crois que le cardinal de *Richelieu* avait raiſon, en ne conſidérant que les irrégularités de la pièce, l'inutilité et l'inconvenance du rôle de l'infante, le rôle faible du roi, le rôle encore plus faible de *Don Sanche* et quelques autres défauts. Son grand ſens lui feſait voir clairement toutes ces fautes; et c'eſt en quoi il me paraît plus qu'excuſable.

Je ne ſai s'il était poſſible qu'un homme occupé des intérêts de l'Europe, des factions de la France, et des intrigues plus épineuſes de la cour, un cœur ulcéré par les ingratitudes, et endurci par les vengeances, ſentît le charme des ſcènes de *Rodrigue* et de *Chimène*. Il voyait que *Rodrigue* avait très-grand tort d'aller chez ſa maîtreſſe, après avoir tué ſon père; et quand on eſt trop fortement choqué de voir enſemble deux perſonnes qu'on croit ne devoir pas ſe chercher, on peut n'être pas ému de ce qu'elles diſent.

Je suis donc persuadé que le cardinal de *Richelieu* était de bonne foi. Remarquons encore que cette ame altière, qui voulait absolument que l'académie condamnât le Cid, continua sa faveur à l'auteur, et que même *Corneille* eut le malheureux avantage de travailler, deux ans après, à l'Aveugle de Smyrne, tragi-comédie des cinq auteurs, dont le canevas était encore du premier ministre.

Il y a une scène de baisers dans cette pièce, et l'auteur du canevas avait reproché à *Chimène* un amour toujours combattu par son devoir. Il est à croire que le cardinal de *Richelieu* n'avait pas ordonné cette scène, et qu'il fut plus indulgent envers *Colletet*, qui la fit, qu'il ne l'avait été envers *Corneille*.

Quant au jugement que l'académie fut obligée de prononcer entre *Corneille* et *Scudéri*, et qu'elle intitula modestement, *Sentimens de l'académie sur le Cid*, j'ose dire que jamais on ne s'est conduit avec plus de noblesse, de politesse et de prudence, et que jamais on n'a jugé avec plus de goût. Rien n'était plus noble que de rendre justice aux beautés du Cid, malgré la volonté décidée du maître du royaume.

La politesse avec laquelle elle reprend les défauts, est égale à celle du style; et il y eut une très-grande prudence à se conduire de façon que ni le cardinal de *Richelieu*, ni *Corneille*, ni même *Scudéri*, n'eurent au fond sujet de se plaindre.

Je prendrai la liberté de faire quelques notes sur le jugement de l'académie comme sur la pièce; mais je crois devoir les prévenir ici par une seule; c'est sur ces paroles de l'académie, *encore que le sujet du Cid ne soit pas bon*. Je crois que l'académie entendait que le

mariage, ou du moins la promeſſe de mariage entre le meurtrier et la fille du mort, n'eſt pas un bon ſujet pour une pièce morale, que nos bienſéances en ſont bleſſées. Cet aveu de ce corps éclairé ſatisfeſait à la fois la raiſon et le cardinal de *Richelieu*, qui croyait le ſujet défectueux. Mais l'académie n'a pas prétendu que le ſujet ne fût pas très intéreſſant et très-tragique; et quand on ſonge que ce mariage eſt un point d'hiſtoire célèbre, on ne peut que louer *Corneille* d'avoir réduit ce mariage à une ſimple promeſſe d'épouſer *Chimène;* c'eſt en quoi il me ſemble que *Corneille* a obſervé les bienſéances, beaucoup plus que ne le penſaient ceux qui n'étaient pas inſtruits de l'hiſtoire.

La conduite de l'académie compoſée de gens de lettres, eſt d'autant plus remarquable, que le déchaînement de preſque tous les auteurs était plus violent; c'eſt une choſe curieuſe de voir comme il eſt traité dans la lettre ſous le nom d'*Ariſte*.

„ Pauvre eſprit qui, voulant paraître admirable „ à chacun, ſe rend ridicule à tout le monde, et „ qui, le plus ingrat des hommes, n'a jamais reconnu „ les obligations qu'il a à *Sénèque* et à *Guilain de* „ *Caſtro*, à l'un deſquels il eſt redevable de ſon Cid, „ et à l'autre de ſa Médée. Il reſte maintenant à „ parler de ſes autres pièces, qui peuvent paſſer pour „ farces, et dont les titres ſeuls feſaient rire autrefois „ les plus ſages et les plus ſérieux; il a fait voir une „ Mélite, la Galerie du palais et la Place royale; ce „ qui nous feſait eſpérer que *Mondory* annoncerait „ bientôt le Cimetière de Saint-Jean, la Samaritaine

» et la Place aux veaux (*a*). L'humeur vile de cet » auteur, et la baſſeſſe de ſon ame, &c. »

On voit, par cet échantillon de plus de cent brochures faites contre *Corneille*, qu'il y avait, comme aujourd'hui, un certain nombre d'hommes que le mérite d'autrui rend ſi furieux, qu'ils ne connaiſſent plus ni raiſon ni bienſéance. C'eſt une eſpèce de rage qui attaque les petits auteurs, et ſur-tout ceux qui n'ont point eu d'éducation. Dans une pièce de vers contre lui, on fit parler ainſi *Guilain de Caſtro :*

Donc fier de mon plumage, en corneille d'Horace,
Ne prétends plus voler plus haut que le Parnaſſe.
Ingrat, rends-moi mon Cid juſques au dernier mot ;
Après tu connaîtras, corneille déplumée,
Que l'eſprit le plus vain eſt ſouvent le plus ſot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

Mairet, l'auteur de la Sophonisbe, qui avait au moins la gloire d'avoir fait la première pièce régulière que nous euſſions en France, ſembla perdre cette gloire en écrivant contre *Corneille* des perſonnalités odieuſes. Il faut avouer que *Corneille* répondit très-aigrement à tous ſes ennemis. La querelle même alla ſi loin entre lui et *Mairet*, que le cardinal de *Richelieu* interpoſa entre eux ſon autorité. Voici ce qu'il fit écrire à *Mairet* par l'abbé de *Boiſrobert :*

(*a*) Il eſt vrai que ces comédies de *Corneille* ſont fort mauvaiſes ; mais il n'eſt pas moins vrai qu'elles valaient mieux que toutes celles qu'on avait faites juſqu'alors en France.

A Charonne,

A Charonne, 5 octobre 1637.

„ Vous lirez le reſte de ma lettre comme un ordre
„ que je vous envoie par le commandement de ſon
„ éminence. Je ne vous célerai pas qu'elle s'eſt fait
„ lire, avec un plaiſir extrême, tout ce qui s'eſt fait
„ ſur le ſujet du Cid; et particulièrement une lettre
„ qu'elle a vue de vous, lui a plu juſqu'à tel point
„ qu'elle lui a fait naître l'envie de voir tout le reſte.
„ Tant qu'elle n'a connu dans les écrits des uns et
„ des autres que des conteſtations d'eſprit agréables
„ et des railleries innocentes, je vous avoue qu'elle
„ a pris bonne part au divertiſſement; mais, quand
„ elle a reconnu que dans ces conteſtations naiſſaient
„ enfin des injures, des outrages et des menaces,
„ elle a pris auſſitôt la réſolution d'en arrêter le
„ cours. Pour cet effet, quoiqu'elle n'ait point vu
„ le libelle que vous attribuez à M. *Corneille*, pré-
„ ſuppoſant par votre réponſe que je lui lus hier au
„ ſoir qu'il devait être l'agreſſeur, elle m'a commandé
„ de lui remontrer le tort qu'il ſe feſait, et de lui
„ défendre de ſa part de ne plus faire de réponſe,
„ s'il ne voulait lui déplaire; mais d'ailleurs, crai-
„ gnant que des tacites menaces que vous lui faites,
„ vous, ou quelqu'un de vos amis, n'en viennent
„ aux effets, qui tireraient des ſuites ruineuſes à l'un
„ et à l'autre, elle m'a commandé de vous écrire
„ que, ſi vous voulez avoir la continuation de ſes
„ bonnes grâces, vous mettiez toutes vos injures
„ ſous le pied, et ne vous ſouveniez plus que de
„ votre ancienne amitié, que j'ai charge de renouveler

„ sur la table de ma chambre, à Paris, quand vous „ serez tous rassemblés. Jusqu'ici j'ai parlé par la „ bouche de son éminence ; mais, pour vous dire „ ingénument ce que je pense de toutes vos procé- „ dures, j'estime que vous avez suffisamment puni „ le pauvre M. *Corneille* de ses vanités, et que ses „ faibles défenses ne demandaient pas des armes si „ fortes et si pénétrantes que les vôtres : vous verrez „ un de ces jours son Cid assez mal mené par les „ sentimens de l'académie. „

L'académie trompa les espérances de *Boisrobert*. On voit évidemment, par cette lettre, que le cardinal de *Richelieu* voulait humilier *Corneille*, mais qu'en qualité de premier ministre, il ne voulait pas qu'une dispute littéraire dégénérât en querelle personnelle.

Pour laver la France du reproche que les étrangers pourraient lui faire, que le Cid n'attira à son auteur que des injures et des dégoûts, je joindrai ici une partie de la lettre que le célèbre *Balzac* écrivait à *Scudéri*, en réponse à la critique du Cid, que *Scudéri* lui avait envoyée.

— „ Considérez néanmoins, Monsieur, que toute „ la France entre en cause avec lui, et que peut-être „ il n'y a pas un des juges, dont vous êtes convenus „ ensemble, qui n'ait loué ce que vous désirez qu'il „ condamne ; de sorte que, quand vos argumens „ seraient invincibles, et que votre adversaire y „ acquiescerait, il aurait toujours de quoi se consoler „ glorieusement de la perte de son procès, et vous „ dire que c'est quelque chose de plus d'avoir satisfait

» tout un royaume que d'avoir fait une pièce régu-
» lière. Il n'y a point d'architecte d'Italie qui ne
» trouve des défauts à la ſtructure de Fontainebleau,
» et qui ne l'appelle un monſtre de pierre : ce monſtre,
» néanmoins, eſt la belle demeure des rois, et la
» cour y loge commodément. Il y a des beautés
» parfaites, qui ſont effacées par d'autres beautés
» qui ont plus d'agrément et moins de perfection ;
» et, parce que l'acquis n'eſt pas ſi noble que le
» naturel, ni le travail des hommes que les dons du
» ciel, on vous pourrait encore dire que ſavoir l'art
» de plaire ne vaut pas tant que ſavoir plaire ſans
» art. *Ariſtote* blâme la Fleur d'Agathon, quoiqu'il die
» qu'elle fût agréable ; et l'Oedipe peut-être n'agréait
» pas, quoique *Ariſtote* l'approuve. Or, s'il eſt vrai que
» la ſatisfaction des ſpectateurs ſoit la fin que ſe
» propoſent les ſpectacles, et que les maîtres mêmes
» du métier aient quelquefois appelé de Céſar au
» peuple, le Cid du poëte français ayant plu auſſi
» bien que la Fleur du poëte grec, ne ſerait-il point
» vrai qu'il a obtenu la fin de la repréſentation, et
» qu'il eſt arrivé à ſon but, encore que ce ne ſoit pas
» par le chemin d'*Ariſtote*, ni par les adreſſes de ſa
» poëtique ? Mais vous dites, Monſieur, qu'il a ébloui
» les yeux du monde, et vous l'accuſez de charme et
» d'enchantement ; je connais beaucoup de gens qui
» feraient vanité d'une telle accuſation ; et vous me
» confeſſerez vous-même que, ſi la magie était une
» choſe permiſe, ce ſerait une choſe excellente. Ce
» ſerait, à vrai dire, une belle choſe de pouvoir
» faire des prodiges innocemment, de faire voir le

„ ſoleil quand il eſt nuit, d'apprêter des feſtins ſans
„ viandes ni officiers, de changer en piſtoles les
„ feuilles de chêne et le verre en diamans. C'eſt ce
„ que vous reprochez à l'auteur du Cid, qui, vous
„ avouant qu'il a violé les règles de l'art, vous oblige
„ de lui avouer qu'il a un ſecret, qu'il a mieux réuſſi
„ que l'art même; et ne vous niant pas qu'il a trompé
„ toute la cour et tout le peuple, ne vous laiſſe
„ conclure de-là, ſinon qu'il eſt plus fin que toute
„ la cour et tout le peuple, et que la tromperie,
„ qui s'étend à un ſi grand nombre de perſonnes,
„ eſt moins une fraude qu'une conquête. Cela étant,
„ Monſieur, je ne doute point que meſſieurs de
„ l'académie ne ſe trouvent bien empêchés dans
„ le jugement de votre procès; et que, d'un côté,
„ vos raiſons ne les ébranlent, et de l'autre l'appro-
„ bation publique ne les retienne. Je ſerais en la
„ même peine ſi j'étais en la même délibération, et
„ ſi, de bonne fortune, je ne venais de trouver votre
„ arrêt dans les regiſtres de l'antiquité. Il a été
„ prononcé, il y a plus de quinze cents ans, par un
„ philoſophe de la famille ſtoïque, mais un philo-
„ ſophe dont la dureté n'était pas impénétrable à la
„ joie, de qui il nous reſte des jeux et des tragédies,
„ qui vivait ſous le règne d'un empereur poëte et
„ comédien, au ſiècle des vers et de la muſique.
„ Voici les termes de cet authentique arrêt, et je
„ vous les laiſſe interpréter à vos dames, pour leſ-
„ quelles vous avez bien entrepris une plus longue
„ et plus difficile traduction : *Illud multum eſt primo*
„ *aſpectu oculos occupaſſe, etiamſi contemplatio diligens*

„ *inventura eſt quod arguat. Si me interrogas, major ille*
„ *eſt qui judicium abſtulit quàm qui meruit.* Votre adver-
„ ſaire y trouve ſon compte par ce favorable mot de
„ *major eſt;* et vous avez auſſi ce que vous pouvez
„ déſirer, ne déſirant rien, à mon avis, que de
„ prouver que *judicium abſtulit.* Ainſi vous l'emportez
„ dans le cabinet, et il a gagné au théâtre. Si le Cid
„ eſt coupable, c'eſt d'un crime qui a eu récompenſe;
„ s'il eſt puni, ce ſera après avoir triomphé; s'il
„ faut que *Platon* le banniſſe de ſa république, il
„ faut qu'il le couronne de fleurs en le banniſſant,
„ et ne le traite point plus mal qu'il a traité autrefois
„ *Homère.* Si *Ariſtote* trouve quelque choſe à déſirer
„ en ſa conduite, il doit le laiſſer jouir de ſa bonne
„ fortune, et ne pas condamner un deſſein que le
„ ſuccès a juſtifié. Vous êtes trop bon pour en vou-
„ loir davantage: vous ſavez qu'on apporte ſouvent
„ du tempérament aux lois, et que l'équité conſerve
„ ce que la juſtice pourrait ruiner. N'inſiſtez point
„ ſur cette exacte et rigoureuſe juſtice. Ne vous
„ attachez point avec tant de ſcrupule à la ſouveraine
„ raiſon; qui voudrait la contenter et ſatisfaire à ſa
„ régularité, ſerait obligé de lui bâtir un plus beau
„ monde que celui-ci; il faudrait lui faire une nou-
„ velle nature des choſes, et lui aller chercher des
„ idées au-deſſus du ciel. Je parle, Monſieur, pour
„ mon intérêt; ſi vous la croyez, vous ne trouverez
„ rien qui mérite d'être aimé; et par conſéquent,
„ je ſuis en haſard de perdre vos bonnes grâces,
„ bien qu'elles me ſoient extrêmement chères, et que
„ je ſuis paſſionnément, Monſieur, votre, &c. „

C'eſt ainſi que *Balzac*, retiré du monde, et plus impartial qu'un autre, écrivait à *Scudéri*, ſon ami, et oſait lui dire la vérité. *Balzac*, tout ampoulé qu'il était dans ſes lettres, avait beaucoup d'érudition et de goût, connaiſſait l'éloquence des vers, et avait introduit en France celle de la proſe. Il rendit juſtice aux beautés du Cid; et ce témoignage fait honneur à *Balzac* et à *Corneille*.

DEDICACE

DE LA TRAGEDIE DU CID,

A madame la ducheſſe d'Aiguillon, &c.

Marie-Magdelène de Vignerot, fille de la ſœur du cardinal et de *René de Vignerot*, ſeigneur de Pont-Courley. Elle épouſa le marquis du *Roure de Combalet*, et fut dame d'atours de la reine; elle fut ducheſſe d'Aiguillon de ſon chef ſur la fin de 1637.

Cette épître dédicatoire lui fut adreſſée au commencement de 1637; elle y eſt nommée madame de *Combalet*; et, dans l'édition de 1638, on voit le nom de madame la ducheſſe d'*Aiguillon*.

Votre généroſité ne dédaigne pas d'employer, en faveur des ouvrages qui vous agréent, ce grand crédit, &c.

La ducheſſe d'*Aiguillon* avait un très-grand crédit en effet ſur ſon oncle le cardinal, et ſans elle *Corneille* aurait été entièrement diſgracié : il le fait aſſez entendre par ces paroles. Ses ennemis acharnés l'avaient peint comme un eſprit altier qui bravait le premier miniſtre, et qui confondait, dans un mépris général, leurs ouvrages et le goût de celui qui les protégeait. La ducheſſe d'*Aiguillon* rendit, dans cette affaire, un auſſi grand ſervice à ſon oncle qu'à *Corneille* : elle lui ſauva, dans la poſtérité, la honte de paſſer pour l'approbateur de *Colletet* et l'ennemi du Cid et de Cinna.

Fragment de l'hiſtorien Mariana, allégué par Corneille dans l'avertiſſement qui précède la tragédie du Cid.

MARIANA, *L. 4° de la Hiſtoria de Eſpaña. C. 50.*

AVIA pocos dias antes hecho campo con D. Gomez conde de Gormaz. Venciolè, y diolè la muerte. Lo que reſultò d'eſte caſo, fue que casò con doña Ximena, hija y heredera del miſmo conde. Ella miſma requiriò al rey que ſe le dieſſe por marido, (ya eſtava muy prendada de ſus partes) o le caſtigaſſe conforme a las leyes, por la muerte que diò a ſu padre, &c.

Ces paroles de *Mariana* ſuffiſent pour juſtifier *Corneille*. *Chimène demanda au roi qu'il fît punir le Cid ſelon les lois, ou qu'il le lui donnât pour époux.*

On voit combien la vérité hiſtorique eſt adoucie dans la tragédie.

Perſonnages, &c.

(*La ſcène eſt à Séville.*)

REMARQUEZ que la ſcène eſt tantôt au palais du roi, tantôt dans la maiſon du comte de *Gormaz*, tantôt dans la ville; mais, comme je le dis ailleurs, l'unité de lieu ſerait obſervée aux yeux des ſpectateurs, ſi on avait eu des théâtres dignes de *Corneille*, ſemblables à celui de Vicence, qui repréſente une ville, un palais, des rues, une place, &c.; car cette unité ne conſiſte pas à repréſenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre, mais dans pluſieurs endroits contigus que l'œil puiſſe apercevoir ſans peine.

REMARQUES

SUR LE CID,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE. (*)

LE COMTE, ELVIRE.

ELVIRE.

ENTRE tous ces amans dont la jeune ferveur (*a*)
Adore votre fille, et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et Don Sanche à l'envi font paraître
Le beau feu qu'en leurs cœurs ſes beautés ont fait naître.
Ce n'eſt pas que Chimène écoute leurs ſoupirs,
Ou d'un regard propice anime leurs déſirs ;

(*) *N. B.* Ces deux premières ſcènes ne ſe trouvant pas dans pluſieurs éditions de *Corneille*, on les donne ici entières avec les remarques.

(*a*) *La jeune ferveur. Scudéri* dit que c'eſt parler français en allemand de donner de la jeuneſſe à la *ferveur*. L'académie réprouve le mot de *ferveur*, qui n'eſt admis que dans le langage de la dévotion ; mais elle approuve l'épithète *jeune*.

S'il eſt permis d'ajouter quelque choſe à la déciſion de l'académie, je dirai que le mot *jeune* convient très-bien aux paſſions de la jeuneſſe. On dira bien *leurs jeunes amours*, mais non pas *leur jeune colère*, *ma jeune haine* ; pourquoi ? parce que la colère, la haine, appartiennent autant à l'âge mûr, et que l'amour eſt plus le partage de la jeuneſſe.

(*b*) Au contraire, pour tous dedans l'indifférence,
Elle n'ôte à pas un ni donne l'espérance ;
Et sans les voir d'un œil trop sévère, ou trop doux,
C'est de votre seul choix qu'elle attend un époux.

LE COMTE.

Elle est dans le devoir ; tous deux sont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidelle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
Don Rodrigue, sur-tout, n'a trait en son visage
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image,
Et sort d'une maison si féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers :
La valeur de son père en son temps sans pareille,
(*c*) Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille ;
(*d*) Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,
Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.
Je me promets du fils ce que j'ai vu du père ;
Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire.

(*b*) *Au contraire, pour tous* dedans *l'indifférence.*

Dedans, n'est ni censuré par *Scudéri*, ni remarqué par l'académie ; la langue n'était pas alors entièrement épurée. On n'avait pas songé que *dedans* est un adverbe : *Il est dans la chambre, il est hors de la chambre. Etes-vous dedans ? êtes-vous dehors ?*

(*c*) *Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille.*

A passé pour merveille a été excusé par l'académie ; aujourd'hui cette expression ne passerait point ; elle est commune, froide et lâche. Les premiers qui écrivirent purement, *Racine* et *Boileau*, ont proscrit tous ces termes, de *merveille*, de *sans pareille*, *sans seconde*, *miracle de nos jours*, *soleil*, &c. ; et plus la poësie est devenue difficile, plus elle est belle.

(*d*) *Ses rides sur son front.* Voyez le jugement de l'académie, auquel nous renvoyons pour la plupart des vers qu'elle a censurés ou justifiés.

Racine se moqua de ce vers dans la farce des Plaideurs : il y dit d'un vieux huissier :

Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.

Cette plaisanterie ne plut point du tout à l'auteur du Cid.

Va l'en entretenir ; mais dans cet entretien
Cache mon sentiment, et découvre le sien.
Je veux qu'à mon retour nous en parlions ensemble ;
L'heure à présent m'appelle au conseil qui s'assemble :
Le roi doit à son fils choisir un gouverneur,
Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur.
Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute,
(*e*) Me défend de penser qu'aucun me le dispute.

SCENE II. (*f*)

CHIMENE, ELVIRE.

ELVIRE, *seule.*

QUELLE douce nouvelle à ces jeunes amans !
Et que tout se dispose à leurs contentemens !

CHIMENE.

Eh bien, Elvire, enfin, que faut-il que j'espère ?
Que dois-je devenir, et que t'a dit mon père ?

(*e*) *Me défend de penser qu'aucun me le dispute.*

Vous voyez que ces deux derniers vers sont le fondement de la querelle qui doit suivre ; et qu'ainsi on fait très-mal de commencer aujourd'hui la pièce par la querelle imprévue du comte et de *Don Diegue*.

(*f*) *Corneille*, fatigué de toutes les critiques qu'on faisait du Cid, et ne sachant plus à qui entendre, changea tout ce commencement, en 1664. La pièce commençait ainsi :

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère ?
Ne me déguise rien de ce qu'a dit mon père.

Il me semble que, dans les deux premières scènes, la pièce est beaucoup mieux annoncée, l'amour de *Chimène* plus développé, le caractère du comte de *Gormaz* déjà annoncé ; et qu'enfin, malgré tous les défauts qu'on reprochait à *Corneille*, il eût encore mieux valu laisser la tragédie comme elle était que d'y faire ces faibles changemens ; c'était l'amour de l'infante qu'il devait retrancher ; c'était les fautes dans le détail qu'il eût fallu corriger.

ELVIRE.

Deux mots dont tous vos ſens doivent être charmés ;
Il eſtime Rodrigue autant que vous l'aimez.

CHIMENE.

L'excès de ce bonheur me met en défiance.
Puis-je à de tels diſcours donner quelque croyance ?

ELVIRE.

Il paſſe bien plus outre ; il approuve ſes feux,
Et vous doit commander de répondre à ſes vœux.
Jugez, après cela, puiſque tantôt ſon père
Au ſortir du conſeil doit propoſer l'affaire, (*g*)
S'il pouvait avoir lieu de mieux prendre ſon temps,
Et ſi tous vos déſirs ſeront bientôt contens.

CHIMENE.

Il ſemble toutefois que mon ame troublée
Refuſe cette joie, et s'en trouve accablée.
Un moment donne au ſort des viſages divers ; (*h*)
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE.

Vous verrez votre crainte heureuſement déçue.

CHIMENE.

Allons, quoi qu'il en ſoit, en attendre l'iſſue.

(*g*) *Propoſer l'affaire* eſt encore du ſtyle comique ; mais obſervons que le Cid fut donné d'abord ſous le titre de tragi-comédie.

(*h*) Ces preſſentimens réuſſiſſent preſque toujours. On craint avec le perſonnage auquel on commence à s'intéreſſer. Mais il faudrait peut-être une autre cauſe à ce preſſentiment que le lieu commun des changemens du ſort, et une autre expreſſion que les *viſages divers*. Ce morceau eſt traduit de *Diamante*.

El alma indeciſa
Teme llegar a anegar ſe
En eſte profondo abyſmo
De gloria e felicidades.
Que en un dia, en un momento,
Muda el hado de ſemblante,
Y deſpues de una fortuna
Suele llegar un deſaſtre.

SCENE III.

Un page. C'eſt ici un défaut intolérable pour nous. La ſcène reſte vide ; les ſcènes ne ſont point liées ; l'action eſt interrompue. Pourquoi les acteurs précédens s'en vont-ils ? Pourquoi ces nouveaux acteurs viennent-ils ? Comment l'un peut-il s'en aller et l'autre arriver ſans ſe voir ? Comment *Chimène* peut-elle voir l'infante ſans la ſaluer ? Ce grand défaut était commun à toute l'Europe, et les Français ſeuls s'en ſont corrigés. Plus il eſt difficile de lier toutes les ſcènes, plus cette difficulté vaincue a de mérite ; mais il ne faut pas la ſurmonter aux dépens de la vraiſemblance et de l'intérêt. C'eſt un des ſecrets de ce grand art de la tragédie, inconnu encore à la plupart de ceux qui l'exercent. Non-ſeulement on a retranché cette ſcène de l'infante, mais on a ſupprimé tout ſon rôle ; et *Corneille* ne s'était permis cette faute inſupportable que pour remplir l'étendue malheureuſement preſcrite à une tragédie. Il vaut mieux la faire beaucoup trop courte : un rôle ſuperflu la rend toujours trop longue.

V. 5. Et je vous vois penſive et triſte chaque jour,
Demander avec ſoin comme va ſon amour.

Voilà une nouvelle excuſe du titre de tragi-comédie ; *comme va ſon amour !* qu'auraient dit les Grecs, du temps de *Sophocle*, à une telle demande ? Nous ne ferons point de remarque ſur les défauts de ce rôle qu'on a retranché entièrement.

SCENE IV.

V. 1. Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi.

La dureté, l'impoliteſſe, les rodomontades du comte ſont, à la vérité, intolérables ; mais ſongez qu'il eſt puni.

N. B. Aujourd'hui, quand les comédiens repréſentent cette pièce, ils commencent par cette ſcène. Il paraît qu'ils ont très-grand tort ; car peut-on s'intéreſſer à la querelle du comte et de *Don Diegue*, ſi on n'eſt pas inſtruit des amours de leurs enfans ? L'affront que *Gormaz* fait à *Don Diegue* eſt un coup de théâtre, quand on eſpère qu'ils vont conclure le mariage de *Chimène* avec *Rodrigue*. Ce n'eſt point jouer le Cid, c'eſt inſulter ſon auteur que de le tronquer ainſi. On ne devrait pas permettre aux comédiens d'altérer ainſi les ouvrages qu'ils repréſentent.

Dans le Cid de *Diamante*, le roi donne la place de gouverneur de ſon fils, en préſence du comte, et cela eſt encore plus théâtral. Le théâtre ne reſte point vide. Il ſemble que *Corneille* aurait dû plutôt imiter *Diamante* que *Caſtro* dans cette intelligence du théâtre.

Au reſte, dans les deux pièces eſpagnoles, le comte de *Gormaz* donne un ſoufflet à *Don Diegue ;* ce ſoufflet était eſſentiel.

Les deux pères diſent à peu-près les mêmes choſes dans ces deux ſcènes et dans les ſuivantes. *Caſtro*, qui vint après *Diamante*, ne fit point difficulté de prendre pluſieurs penſées chez ſon prédéceſſeur, dont la pièce était preſque oubliée. A plus forte raiſon *Corneille* fut en droit d'imiter les deux poëtes eſpagnols, et d'enrichir ſa langue des beautés d'une langue étrangère.

V. 7. Pour grands que ſoient les rois, ils ſont ce que nous ſommes.

Cette phraſe a vieilli ; elle était fort bonne alors ; il eſt honteux pour l'eſprit humain que la même expreſſion ſoit bonne en un temps, et mauvaiſe en un autre. On dirait aujourd'hui, *tout grands que ſont les rois : quelque grands que ſoient les rois.*

V. 17. Rodrigue aime Chimène, et ce digne ſujet
De ſes affections eſt le plus cher objet.

Ce digne ſujet ne ſe dirait pas aujourd'hui ; mais alors c'était une expreſſion très-reçue ; *Monſieur* ne ſe dirait pas non plus dans une tragédie. *Mettre une vanité au cœur*, ſerait une mauvaiſe façon de parler.

V. 20. A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre.

Dans l'édition de 1637, il y a : *A de plus hauts partis ce beau fils doit prétendre.* Vous pouvez juger par ce ſeul trait de l'état où était alors notre langue. Un mélange de termes familiers et nobles défigurait tous les ouvrages ſérieux. C'eſt *Boileau* qui, le premier, enſeigna l'art de parler toujours convenablement ; et *Racine* eſt le premier qui ait employé cet art ſur la ſcène.

V. 35. Pour s'inſtruire d'exemple, en dépit de l'envie,
Il lira ſeulement l'hiſtoire de ma vie.

De mis hazañas eſcritas.
Dare al principe un traſlado.
Y aprendera en lo que hize,
Si no aprende en lo que hago.

V. 55. Loin des froides leçons qu'à mon bras on préfère,
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire.

Podra dalle exemplo,
Como mil vezes le hago.

V. 57. Vous me parlez en vain de ce que je connoi.

On prononçait alors *connoi* comme on l'écrivait, et on le fesait rimer avec *moi*, *toi*. Aujourd'hui on prononce *connais*, et cependant l'usage a prévalu d'écrire *connois*; c'est une inconséquence, ou je suis fort trompé, d'écrire d'une façon et de prononcer d'une autre. Quel étranger pourra deviner qu'on écrit *paon*, la ville de *Caen*, et qu'on prononce *pan*, la ville de *Can*? Il serait à souhaiter, qu'on nous délivrât de cette contradiction, autant que l'étymologie des mots pourra le permettre. On s'est déjà aperçu combien il est ridicule d'écrire de la même manière les *françois* qu'on prononce *français*, et St *François* qu'on prononce *François*. Comment un étranger, en lisant *anglois* et *danois*, devinera-t-il qu'on prononce *danois* avec un *o*, et *anglais* avec un *a*? Mais il faut du temps pour corriger un abus introduit par le temps.

V. 73. Et par-là cet honneur n'était dû qu'à mon bras.

Yo lo mereſco
Tambien como tu, y mejor.

V. 75. . . . . Ton impudence,
Téméraire vieillard, aura sa récompense.

On ne donnerait pas aujourd'hui un soufflet sur la joue d'un héros. Les acteurs mêmes sont très-embarrassés à donner ce soufflet; ils font le semblant. Cela n'est plus même souffert dans la comédie; et c'est le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique. Il est à croire que c'est une des raisons qui firent intituler le Cid *tragi-comédie*. Presque toutes les pièces de *Scudéri* et de *Boisrobert* avaient été des tragi-comédies. On avait cru long-temps en France qu'on ne pouvait supporter le tragique continu sans mélange d'aucune familiarité. Le mot de *tragi-comédie* est très-ancien: *Plaute* l'emploie pour désigner son Amphytrion, parce que si l'aventure de *Sosie* est comique, *Amphytrion* est très-sérieusement affligé.

V. 87.

V. 87. Epargnes-tu mon sang ? — Mon ame est satisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite. —
Tu dédaignes ma vie ! — En arrêter le cours
Ne ferait que hâter la Parque de trois jours.

On a retranché ces quatre vers dans les éditions suivantes. Dans la pièce de *Diamante*, le comte dit à *Don Diegue*, *Vale*.

SCENE V.

V. 15. Comte, fois de mon prince à présent gouverneur, *&c.*

Llamalde, llamad al conde
Que venga a exercer el cargo
De ayo de vuestro hijo,
Que podra mas bien honrallo,
Pues que yo sin honra quedo.

V. 25. Si Rodrigue est mon fils, il faut que l'amour cède,
Et qu'une ardeur plus haute à ses flammes succède.
Mon honneur est le sien, et le mortel affront
Qui tombe sur mon chef, rejaillit sur son front.

On a retranché ces quatre vers comme superflus. Une *ardeur plus haute* était mal ; une ardeur n'est point *haute*. Il eût fallu peut-être, une ardeur plus *noble*, plus *digne*. L'académie ne reprit aucune de ces fautes qui échappèrent à la critique de *Scudéri ;* elle se contenta de juger des choses que *Scudéri* avait critiquées ; et souvent il critiqua mal, parce qu'il était plus jaloux qu'éclairé. L'académie, au contraire, était plus éclairée que jalouse.

SCENE VI.

V. 1. Rodrigue, as-tu du cœur ? . . . . .

Dans le Cid de *Diamante*, *Rodrigue* arrive avec le *garçon gracieux* qui a peint le portrait de *Chimène*. *Rodrigue* trouve le portrait ressemblant, et dit au *garçon gracieux*

qu'il eſt un grand peintre, *grande pintor;* puis regardant ſon père affligé qui tient d'une main ſon épée et de l'autre un mouchoir, il lui en demande la raiſon : *Don Diegue* lui répond : *Aie, aie l'honneur.* Rodrigue. *Qui eſt-ce qui vous déplaît?* Don Diegue. *Aie, aie l'honneur, te dis-je.* Rodrigue. *Parlez, eſpérez, j'écoute.* Don Diegue. *Aie, aie, as-tu du courage? Rodrigue* répond à peu-près comme dans *Caſtro* et dans *Corneille.*

V. 2. . . . . Agréable colère! *&c.*

Eſſe ſentimiento adoro,
Eſſa colera me agrada,
Eſſa ſangre alborotada
Es la que me dio Caſtilla,
Y la que te di heredada.

V. 7. Viens me venger — De quoi? — D'un affront ſi cruel
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel.

Eſta mancha de mi honor
Al, tuyo ſe eſtiende.

V. 14. Ce n'eſt que dans le ſang qu'on lave un tel outrage.

Lavala.
Con ſangre, que ſangre ſola
Quita ſemejantes manchas.

V. 16. Je te donne à combattre un homme à redouter.

Poderoſo es el contrario.

V. 17. Je l'ai vu tout ſanglant au milieu des batailles,
Se faire un beau rempart de mille funérailles.

Dans les éditions ſuivantes, *Corneille* a mis :

Je l'ai vu tout couvert de ſang et de pouſſière,
Porter par-tout la mort dans une armée entière.

L'académie avait condamné *funérailles;* je ne ſais ſi ce mot, tout impropre qu'il eſt, n'eût pas mieux valu que le pléonaſme languiſſant *par-tout* et *entière.*

V. 26. Enfin tu fais l'affront, et tu tiens la vengeance.

Aqui ofensa, y alli espada,
No tengo mas que dezirte.

V. 29. Accablé des malheurs où le destin me range,
Je m'en vais les pleurer. Va, cours, vole, et nous venge.

Ya voy a llorar afrentas,
Mientras tu tomas vengança.

SCENE VII.

V. 1. — Percé jusques au fond du cœur. . . .

On mettait alors des stances dans la plupart des tragédies, et on en avait dans Médée : on les a bannies du théâtre. On a pensé que les personnages, qui parlent en vers d'une mesure déterminée, ne devaient jamais changer cette mesure, parce que, s'ils s'expliquaient en prose, ils devraient toujours continuer à parler en prose. Or, les vers de six pieds étant substitués à la prose, le personnage ne doit pas s'écarter de ce langage convenu. Les stances donnent trop l'idée que c'est le poëte qui parle. Cela n'empêche pas que ces stances du Cid ne soient fort belles, et ne soient encore écoutées avec beaucoup de plaisir.

V. 8. O Dieu, l'étrange peine ! *&c.*

Mi padre el ofendido ! estraña pena !
Y el ofensor el padre de Ximena !

V. 11. Que je sens de rudes combats !
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse ;
Il faut venger un père et perdre une maîtresse.
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix, ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infame,

Des deux côtés mon mal eſt infini.
O Dieu, l'étrange peine!
Faut il laiſſer un affront impuni?
Faut-il punir le père de Chimène?

Corneille corrigea depuis cette ſtance ainſi :

Il vaut mieux courir au trépas ;
Je dois à ma maîtreſſe, auſſi-bien qu'à mon père ;
J'attire en me vengeant ſa haine et ſa colère ;
J'attire ſes mépris en ne me vengeant pas.
A mon plus doux eſpoir l'un me rend infidelle,
Et l'autre indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir ;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon ame ; et puiſqu'il faut mourir,
Mourons du moins ſans offenſer Chimène.

V. 20. Faut-il punir le père de Chimène?
Yo he de matar el padre de Ximena?

V. 49. Allons, mon bras, du moins ſauvons l'honneur.

L'académie avait approuvé *allons*, *mon ame ;* et cependant *Corneille* le changea, et mit *allons*, *mon bras*. On ne dirait aujourd'hui ni l'un ni l'autre. Ce n'eſt point un effet du caprice de la langue, c'eſt qu'on s'eſt accoutumé à mettre plus de vérité dans le langage. *Allons* ſignifie *marchons*, et ni un bras ni une ame ne marchent ; d'ailleurs nous ne ſommes plus dans un temps où l'on parle à ſon bras et à ſon ame.

V. 58. Ne ſoyons plus en peine,
(Puiſqu'aujourd'hui mon père eſt l'offenſé)
Si l'offenſeur eſt père de Chimène.
Haviendo fido
Mi padre el ofendido,
Poco importa que fueſe
El ofenſor el padre de Ximena.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l'affront,
J'eus le sang un peu chaud et le bras un peu prompt.

Corneille aurait dû corriger *je lui fis l'affront*, que l'académie condamna comme une faute contre la langue. De plus, il fallait dire *cet affront*. Il mit à la place :

Je l'avoue entre nous, mon sang un peu trop chaud
S'est trop ému d'un mot, et l'a porté trop haut.

Un sang trop chaud qui le porte trop haut est bien pis qu'une faute contre la grammaire.

Confieso que fue locura,
Mas no la quiero emendar.

V. 16. Désobéir un peu n'est pas un si grand crime,
Et quelque grand qu'il fût, mes services présens
Pour le faire abolir sont plus que suffisans.

C'est ici qu'il y avait :

Les satisfactions n'apaisent point une ame ;
Qui les reçoit a tort, qui les fait se diffame ;
Et de pareils accords l'effet le plus commun
Est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Ces vers parurent trop dangereux dans un temps où l'on punissait les duels qu'on ne pouvait arrêter, et *Corneille* les supprima.

V. 23. Vous vous perdez, Monsieur, sur cette confiance.
Y con ella has de querer
Perderte ?

V. 26. Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi.

Los hombres como yo
Mucho tienen que perder.

V. 28. Tout l'Etat périra plutôt que je périsse.

Ha de perderse Castilla
Antes que yo.

SCENE II.

V. 2. Connais-tu bien Don Diegue ?

Aquel viejo que alli esta,
Sabes quien es ?

V. 2. . . . . Parlons bas, écoute.

Habla baxo, escucha.

V. 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps ? le sais-tu ?

No sabes que fue despojo
De honra y valor ?

V. 5. Peut-être.

Si seria.

V. 5. . . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang ? le sais-tu ?

Y que es sangre suya
La que yo tengo en el ojo ?
Sabes ?

V. 6. . . . . Que m'importe ?

Y el sabello
Que ha de importar ?

V. 7. A quatre pas d'ici je te le fais savoir.

Si vamos à otro lugar,
Sabras lo mucho que importa.

V. 9. Je ſuis jeune, il eſt vrai, mais aux ames bien nées,
La valeur n'attend pas le nombre des années.

Dans la pièce de *Diamante*, *Rodrigue* propoſe au comte de ſe battre à la campagne ou dans la ville, de nuit ou de jour, au ſoleil ou à l'ombre, avec plaſtron ou ſans plaſtron, à pied ou à cheval, à l'épée ou à la lance. Ah, le plaiſant bouffon! répond le comte.

RODRIGUE.

En campagna, en poblado;
De noche, o de dia; al uelo
Claro, o a la ſombra obſcura;
A cavallo, a pie; con peto,
O ſin el; a eſpada, o lança.

LE COMTE.

Que bueno
Pues me retais! que generoſo moçuelo!

V. 13. Mes pareils à deux fois ne ſe font pas connaître,
Et pour leurs coups d'eſſai veulent des coups de maître.

Coups d'eſſai, *coups de maître*, termes familiers qu'on ne doit jamais employer dans le tragique; de plus, ce n'eſt qu'une répétition froide de ce beau vers:

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Scudéri cenſurait des beautés, et ne vit pas ce défaut.

V. 22. Ton bras eſt invaincu, mais non pas invincible.

Ce mot *invaincu* n'a point été employé par les autres écrivains; je n'en vois aucune raiſon: il ſignifie autre choſe qu'*indompté*, un pays eſt *indompté*, un guerrier eſt *invaincu*. *Corneille* l'a encore employé dans les Horaces. Il y a un dictionnaire d'orthographe, où il eſt dit que *invaincu* eſt un barbariſme. Non; c'eſt un terme hafardé

et néceſſaire. Il y a deux ſortes de barbariſmes, celui des mots et celui des phraſes. *Egaliſer les fortunes*, pour *égaler les fortunes : au parfait*, au lieu de *parfaitement ; éduquer*, pour *donner de l'éducation*, *élever :* voilà des barbariſmes de mots. *Je crois de bien faire*, au lieu de *je crois bien faire ; encenſer aux dieux*, pour *encenſer les dieux : je vous aime tout ce qu'on peut aimer.* Voilà des barbariſmes de phraſes.

SCENE VI.

V. 23. Don Sanche, taiſez-vous, et ſoyez averti
Qu'on ſe rend criminel à prendre ſon parti.

Cette ſcène paraît preſque auſſi inutile que celle de l'infante ; elle avilit d'ailleurs le roi, qui n'eſt point obéi. Après que le roi a dit, *taiſez-vous*, pourquoi dit-il le moment d'après, *parlez ?* et il ne réſulte rien de cette ſcène.

V. 52. Au reſte, on nous menace fort.

C'eſt un petit défaut que cette expreſſion familière ; mais n'en eſt-ce point un très-grand de parler avec tant d'indifférence du danger de l'Etat ? N'aurait-il pas été plus intéreſſant et plus noble de commencer par montrer une grande inquiétude de l'approche des Maures, et un embarras non moins grand d'être obligé de punir, dans le comte, le ſeul homme dont il eſpérait des ſervices utiles dans cette conjoncture ? N'eût-ce pas même été un coup de théâtre, que dans le temps où le roi eût dit, *je n'ai d'eſpérance que dans le comte*, on lui fût venu dire, *le comte eſt mort ?* Cette idée même n'eût-elle pas donné un nouveau prix au ſervice que rend enſuite *Rodrigue*, en ſeſant plus qu'on n'eſpérait du comte ? *Corneille* ôta depuis,

Au reſte, on nous menace fort.

Il mit :

Au reſte, on a vu dix vaiſſeaux
De nos vieux ennemis arborer les drapeaux.

Il faut obſerver que *au reſte* ſignifie *quant à ce qui reſte* ; il ne s'emploie que pour les choſes dont on a déjà parlé, et dont on a omis quelque point dont on veut traiter. Je veux que le comte faſſe ſatisfaction. Au reſte, je ſouhaite que cette querelle puiſſe ne pas rendre les deux maiſons éternellement ennemies. Mais quand on paſſe d'un ſujet à un autre, il faut *cependant*, ou quelque autre tranſition.

V. 79. Puiſqu'on fait bonne garde aux murs et ſur le port,
Il ſuffit pour ce ſoir.

Le roi a grand tort de dire, *il ſuffit pour ce ſoir*, puiſque en effet les Maures ſont leur deſcente le ſoir même, et que ſans le *Cid* la ville était priſe. On demande s'il eſt permis de mettre ſur la ſcène un prince qui prend ſi mal ſes meſures ? Je ne le crois pas ; la raiſon en eſt qu'un perſonnage avili ne peut jamais plaire.

V. 82. Dès que j'ai ſu l'affront, j'ai prévu la vengeance ;
Como la ofenſa ſabia
Luego cay en la vengança.

SCENE VII.

V. 1. Sire, Sire, juſtice.
Juſticia, juſticia pido.

Voyez comme dès ce moment les défauts précédens diſparaiſſent. Quelle beauté dans le poëte eſpagnol et dans ſon imitateur ! Le premier mot de *Chimène* eſt de demander juſtice contre un homme qu'elle adore : c'eſt peut-être la plus belle des ſituations. Quand, dans

l'amour, il ne s'agit que de l'amour, cette paſſion n'eſt pas tragique. *Monime* aimera-t-elle *Xipharès* ou *Pharnace*? *Antiochus* épouſera-t-il *Bérénice*? bien des gens répondent, que m'importe? Mais *Chimène* fera-t-elle couler le ſang du *Cid*? Qui l'emportera d'elle ou de *Don Diegue*? Tous les eſprits ſont en ſuſpens, tous les cœurs ſont émus.

V. 2. Je me jette à vos pieds.
Rey, a tus piés he llegado.

V. 2. . . . . J'embraſſe vos genoux.
Rey, a tus piés he venido.

V. 6. Il a tué mon père.
Señor, a mi padre ha muerto.

V. 7. Au ſang de ſes ſujets un roi doit la juſtice.
Haura en los reyes juſticia.

V. 8. Une vengeance juſte eſt ſans peur du ſupplice.
Juſta vengança he tomado.

V. 13. Sire, mon père eſt mort; mes yeux ont vu ſon ſang...
Yo vi con mis proprios ojos
Teñido el luziente azero.

V. 17. Ce ſang qui tout ſorti fume encor de courroux,
De ſe voir répandu pour d'autres que pour vous, *&c.*

Scudéri ne reprit point ces hyperboles poëtiques qui, n'étant point dans la nature, affaibliſſent le pathétique de ce diſcours. C'eſt le poëte qui dit que *ce ſang fume de courroux;* ce n'eſt pas aſſurément *Chimène;* on ne parle pas ainſi d'un père mourant. *Scudéri*, beaucoup plus accoutumé que *Corneille* à ces figures outrées et puériles, ne remarqua pas même en autrui, tout éclairé qu'il était par l'envie, une faute qu'il ne ſentait pas dans lui-même.

V. 25. J'arrivai sur le lieu sans force et sans couleur.

Yo llegùe casi sin vida.

V. 33. Il ne me parla point.

Puisqu'il était mort, il n'est pas bien surprenant qu'il n'ait point parlé. Ce sont là de ces inadvertances qui échappent dans la chaleur de la composition, et auxquelles les ennemis de l'auteur, et même les indifférens ne manquent pas de donner du ridicule. *Corneille* substitua depuis, *son flanc était couvert.*

V. 33. — Mais pour mieux m'émouvoir...

Les connaisseurs sentent qu'il ne fallait pas même que *Chimène* dît *pour mieux m'émouvoir.* Elle doit être si émue, qu'il ne faut pas qu'elle prête aux choses inanimées le dessein de la toucher.

V. 34. Son sang sur la poussière...

Escriviò en este papel
Con sangre mi obligacion.

V. 34. — Ecrivait mon devoir.

L'espagnol dit, *parlait par sa plaie.* Vous voyez que ces figures recherchées sont dans l'original espagnol. C'était l'esprit du temps; c'était le faux brillant du *Marini* et de tous les auteurs.

V. 36. Me parlait par sa plaie.

Me hablò
Con la boca de la herida.

V. 51. Sacrifiez Don Diegue et toute sa famille,
A vous, à votre peuple, à toute la Castille.
Le Soleil qui voit tout ne voit rien sous les cieux
Qui vous puisse payer un sang si précieux.

Il n'était pas naturel que *Chimène* demandât la mort de *Don Diegue*, offenſé ſi cruellement par ſon père. De plus, cette fureur atroce de demander le ſang de toute la famille, n'était point convenable à une fille qui accuſait ſon amant malgré elle. *Corneille* ſubſtitua depuis :

Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
Mais à votre grandeur, mais à votre perſonne ;
Immolez, dis-je, Sire, au bien de tout l'Etat,
Tout ce qu'enorgueillit un ſi grand attentat.

V. 57. — Que l'âge apporte aux hommes généreux
Avecque ſa faibleſſe un deſtin malheureux !

Les éditions ſuivantes portent :

Au bout de leur carrière un deſtin rigoureux.

V. 67. Et fouillé ſans reſpect l'honneur de ma vieilleſſe,
Avantagé de l'âge, et fort de ma faibleſſe.

Les autres éditions portent :

Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage
Que lui donnait ſur moi la faibleſſe de l'âge.

V. 77. Si montrer du courage et du reſſentiment, *&c.*

Si me toco la vengança
Y te toca la juſticia,
Hazla en mi, rey ſoberano.

V. 80. Quand le bras a failli l'on en punit la tête.

Caſtigar en la cabeça
Los delitos de la mano.

V. 81. Du crime glorieux qui cauſe nos débats,
Sire, j'en ſuis la tête, *&c.*

Corneille ſubſtitua :

Qu'on nomme crime ou non ce qui fait nos débats.

Mais ce changement eſt vicieux. *Ce qui fait nos débats* eſt très-faible. Il ſemble que *Don Diegue* parle ici d'un procès de famille.

V. 82. — Il n'en eſt que le bras.

Y ſolo fue mano mia

Rodrigo.

V. 87. Aux dépens de mon ſang ſatisfaites Chimène.

Con mi cabeça cortada

Quede Ximena contenta.

V. 97. Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs.

Soſſiegate, Ximena.

V. 98. M'ordonner du repos, c'eſt croître mes malheurs.

Mi llanto crece.

Croître aujourd'hui n'eſt plus actif; on dit *accroître*; mais il me ſemble qu'il eſt permis en vers de dire, *croître mes tourmens, mes ennuis, mes douleurs, mes peines.*

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. RODRIGUE, qu'as-tu fait? Où viens-tu, miſérable?

Que has hecho Rodrigo?

V. 6. Ne l'as-tu pas tué?

No matafte al conde?

V. 7. Mon honneur de ma main a voulu cet effort.

Importavale a mi honor.

V. 8. Mais chercher ton aſile en la maiſon du mort.

Pues, ſeñor,

Quando fue la caſa del muerto

Sagrado del matador?

V. 12. Je cherche le trépas après l'avoir donné.

Yo buſco la muerte,
En ſu caſa.

V. 14. Je mérite la mort de mériter ſa haine. *&c.*

Y por ſer juſto,
Vengo a morir en ſus manos,
Pues eſtoi muerto en ſu guſto.

V. 21. Non, non, ce cher objet à qui j'ai pu déplaire
Ne peut pour mon ſupplice avoir trop de colère;
Et d'un heur ſans pareil je me verrai combler,
Si pour mourir plutôt je la puis redoubler.

On voit que cette faute tant reprochée à *Corneille*, d'avoir violé l'unité de lieu pour violer les lois de la bienſéance, et d'avoir fait aller *Rodrigue* dans la maiſon même de *Chimène*, qu'il pouvait ſi aiſément rencontrer au palais; que cette faute, dis-je, eſt de l'auteur eſpagnol; quelque répugnance qu'on ait à voir *Rodrigue* chez *Chimène*, on oublie preſque où il eſt; on n'eſt occupé que de la ſituation. Le mal eſt qu'il ne parle qu'à une confidente.

On n'a point de *colère pour un ſupplice:* c'eſt un barbariſme. *Corneille*, au lieu de l'*heur ſans pareil*, mit depuis:

Et j'évite *cent morts* qui me vont accabler.

On ne peut guère corriger plus mal. L'idée d'éviter tant de morts ne doit pas ſe préſenter à un homme qui la cherche. Ces *cent morts* ſont une expreſſion vague, un vers fait à la hâte; il ne ſe donnait ni le temps, ni la peine de chercher le mot propre et un tour élégant. On ne connaiſſait pas encore cette pureté de diction, et cette éloquence ſage et vraie que *Racine* trouva par un travail aſſidu, et par une méditation profonde ſur le génie de notre langue.

V. 25. Chimène eſt au palais, de pleurs toute baignée.

Ximena eſta
Cerca, en palacio, y vendra
Acompañada.

V. 31. Elle va revenir, elle vient, je la vois.
Ella vendra, ya viene.

SCENE II.

V. 8. Sous vos commandemens mon bras ſera trop fort. — Malheureuſe !

Quelque inſipidité qu'on ait trouvé dans le perſonnage de *Don Sanche*, il me ſemble qu'il fait là un effet très-heureux, en augmentant la douleur de *Chimène*; et ce mot *malheureuſe*, qu'elle prononce ſans preſque l'écouter, eſt ſublime. Lorſqu'un perſonnage qui n'eſt rien par lui-même ſert à faire valoir le caractère principal, il n'eſt point de trop.

SCENE III.

V. 8. La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.
La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.

Scudéri trouvait là trois moitiés. Cette affectation, cette apoſtrophe à ſes yeux ont paru à tous les critiques une puérilité dont on ne trouve aucun exemple dans le théâtre grec,

Et ce n'eſt point ainſi que parle la nature.

Par quel art cependant ces vers touchent-ils ? N'eſt-ce point que *la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau*, porte dans l'ame une idée attendriſſante qui ſubſiſte encore malgré les vers qui ſuivent ?

V. 9. Et m'oblige à venger, après ce coup funeſte.
Y al vengar
De mi vida la una parte
Sin las dos he de quedar.

V. 11. Repoſez-vous, Madame.
Deſcanſad.

Deſcanſad n'eſt-il pas un mot plus énergique et plus noble que *repoſez-vous, Madame?* Le mot de *repoſer* eſt un peu de la comédie, et ne peut guère être adreſſé qu'à une perſonne fatiguée. Dans la tragédie, on peut propoſer le repos à un conquérant, pourvu que cette idée ſoit anoblie.

V. 13. Par où ſera jamais mon ame ſatisfaite,
Si je pleure ma perte et la main qui l'a faite?
Que conſuelo he de tomar?

V. 17. Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore!
Siempre quieres a Rodrigo?
Que mato a tu padre; mira.

V. 18. C'eſt peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.
Es mi adorado enemigo.

V. 33. Penſez-vous le pourſuivre?
Pienſas perſeguille?

V. 44. Dans un lâche ſilence étouffe mon honneur.

Corneille corrigea depuis, *ſous un lâche ſilence;* mais un honneur n'eſt point étouffé *ſous un lâche ſilence;* il ſemble qu'un *ſilence* ſoit un poids qu'on mette ſur l'honneur.

V. 54. Après tout que penſez-vous donc faire?
Pues como haras?

V. 56. Le pourſuivre, le perdre, et mourir après lui.
Seguirele haſta vengarme,
Y haure de matar muriendo.

Ce vers excellent renferme toute la pièce, et répond à toutes les critiques qu'on a faites ſur le caractère de *Chimène.*

Chimène. Puiſque ce vers eſt dans l'eſpagnol, l'original contenait les vraies beautés qui firent la fortune du Cid français.

SCENE IV.

V. 1. Eh bien, ſans vous donner la peine de pourſuivre,
Soûlez-vous du plaiſir de m'empêcher de vivre.

Mejor es que mi amor firme
Con rendirme,
Te de el guſto de matarme
Sin la pena de ſeguirme.

Il fallait dire, *de me pourſuivre. Soûlez* eſt un terme bas, *m'empêcher de vivre* eſt languiſſant, et n'exprime pas *donnez-moi la mort. Corneille* corrigea :

Aſſurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.

V. 4. Rodrigue en ma maiſon! Rodrigue devant moi!
Rodrigo, Rodrigo en mi caſa!

V. 7. . . . . Ecoute-moi.
Eſcucha.

Ibid. . . . . . Je me meurs.
Muero.

V. 8. . . . . Quatre mots ſeulement.
Solo quiero
Que en oyendo lo que digo
Reſpondas con eſſe azero.

V. 15. Il eſt teint de mon ſang. — Plonge-le dans le mien;
Et fais-lui perdre ainſi la teinture du tien.

Cela n'a point été repris par l'académie; mais je doute que cette teinture réuſsît aujourd'hui. Le déſeſpoir n'a pas de réflexions ſi fines, et j'oſerais ajouter, ſi fauſſes :

une épée est également rougie de quelque sang que ce soit ; ce n'est point du tout une teinture différente. Tout ce qui n'est pas exactement vrai révolte les bons esprits. Il faut qu'une métaphore soit naturelle, vraie, lumineuse ; qu'elle échappe à la passion.

V. 25. De la main de ton père un coup irréparable
Déshonorait du mien la vieillesse honorable.

Tu padre el conde loçano.
Puso en las canas del mio
La atreuida injusta mano.

V. 31. Ce n'est pas qu'en effet contre mon père et moi,
Ma flamme assez long-temps n'ait combattu pour toi, *&c.*

Y aunque me vi sin honor,
Se malogrò mi esperança
En tal mudança,
Con tal fuerça que tu amor
Puso en duda mi vengança.

V. 36. J'ai retenu ma main, j'ai cru mon bras trop prompt.

La main et le bras faisaient un mauvais effet ; l'auteur a substitué,

J'ai pensé qu'à son tour mon bras était trop prompt.

Peut-être *à son tour* est-il plus mal. C'est là changer un vers plutôt que le corriger.

V. 38. Et ta beauté sans doute emportait la balance.

Y tu, señora, vencieras,
A no auer imaginado
Que afrentado,
Por infame abhorrecieras
Quien quisiste por honrado.

V. 45. Je te le dis encore, et veux, tant que j'expire,
Sans cesse le penser, et sans cesse le dire.

Tant que j'expire était une faute de langue. Il fallait

jusqu'à ce que j'expire ; mais *jusqu'à ce que* est rude, et ne doit jamais entrer dans un vers. On a mis à la place :

. . . . . Et quoique j'en soupire,
Jusqu'au dernier soupir je veux bien te le dire.

Ces deux mots, *soupire* et *soupir*, et ces désinances en *ir* sont encore plus répréhensibles que les deux vers anciens.

V. 49. Mais quitte envers l'honneur, et quitte envers mon père,
C'est maintenant à toi que je viens satisfaire.

Cobrè mi perdido honor,
Mas luego a tu amor rendido
He venido.

V. 52. J'ai fait ce que j'aî dû, je fais ce que je dois.

Porque no llames rigor
Loque obligacion ha fido.

V. 55. Immole avec courage au sang qu'il a perdu
Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.

Haz con brio
La vengança de tu padre,
Como la hize del mio.

V. 60. Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.

No te doy la culpa a ti
De que desdichada soy.

V. 63. Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.

Como cauallero hiziste.

V. 92. Va, je suis ta partie, et non pas ton bourreau.

Mas soy parte,
Para solo perseguirte,
Pero no para matarte.

V. 113. Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

Conſidera
Que el dexarme es la vengança,
Que el matarme no lo fuera.

V. 115. Va, Je ne te hais point. — Tu le dois.
Me abhorreces?

Ibid. . . . . . Je ne puis.

No es poſſible.

V. 122. Et je veux que la voix de la plus noire envie
Elève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te pourſuis.

Diſculpara mi decoro
Con quien pienſa que te adoro
El ſaber que te perſigo.

V. 127. Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ.

Vete, y mira a la ſalida
No te vean.

V. 128. Si l'on te voit ſortir, mon honneur court haſard.

Es razon
No quitarme la opinion.

V. 132. Que je meure. —

Matame.

Ibid. . . . . . Va-t'en. —

Dexame.

Ibid. . . . . . A quoi te réſous-tu?

Pues tu rigor que hazer quiere?

V. 133. Malgré des feux ſi beaux qui rompent ma colère,
Je ferai mon poſſible à bien venger mon père, *&c.*

Por mi honor aunque muger

He de hazer
Contra ti quanto pudiere
Deſeando no poder.

V. 137. O miracle d'amour !

ſemble affaiblir cette touchante ſcène, et n'eſt point dans l'eſpagnol.

V. 139. Rodrigue, qui l'eût cru ?
Ay Rodrigo, quien penſara ?

Ibid. . . . . . Chimène, qui l'eût dit ?
Ay Ximena, quien dixera ?

V. 140. Que notre heur fût ſi proche et ſi tôt ſe perdit.
Que mi dicha ſe acabara !

V. 145. Adieu, je vais traîner une mourante vie.
Quedate, yreme muriendo.

SCENE V.

Quoique chez les étrangers, pour qui principalement ces remarques ſont faites, on ne ſoit pas encore parvenu à l'art de lier toutes les ſcènes, cependant y a-t-il un lecteur qui ne ſoit choqué, de voir *Chimène* s'en aller d'un côté, *Rodrigue* de l'autre, et *Don Diegue* arriver ſans les voir ?

Obſervez que quand le cœur a été ému par les paſſions des deux premiers perſonnages, et qu'un troiſième vient parler de lui-même, il touche peu, ſur-tout quand il rompt le fil du diſcours.

Nous venons d'entendre *Chimène* dans ſa maiſon ; mais où eſt maintenant *Don Diegue ?* ce n'eſt pas aſſurément dans cette maiſon. Le ſpectateur ne peut ſe figurer ce qu'il voit ; et c'eſt là un très-grand défaut pour notre nation, qui veut par-tout de la vraiſemblance, de la

ſuite, de la liaiſon, qui exige que toutes les ſcènes ſoient naturellement amenées les unes par les autres; mérite inconnu ſur tous les autres théâtres, et mérite abſolument néceſſaire pour la perfection de l'art.

SCENE VI.

V. 1. Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie.
Es poſſible que me hallo
Entre tus braços?

V. 3. Laiſſe-moi prendre haleine afin de te louer.
Aliento tomo
Para en tus alabanças empleallo.

V. 4. Ma valeur n'a point lieu de te déſavouer.
Bien mis paſſados brios imitaſte.

V. 12. Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur.
Toca las blancas canas que me honraſte.

V. 13. Viens baiſer cette joue, et reconnais la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.
Y lega la tierna boca a la mexilla
Donde la mancha de mi honor quitaſte.

V. 15. L'honneur vous en eſt dû, les cieux me ſont témoins
Qu'étant ſorti de vous je ne pouvais pas moins.
Alça la cabeça,
A quien como la cauſa ſe atribuya,
Si hay en mi algun valor, y fortaleza.

V. 30. Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire.
Si yo te di el ſer naturalmente,
Tu me le has vuelto por la fuerça tuya.

V. 56. . . . J'ai trouvé chez moi cinq cents de mes amis, *&c.*

Vous verrez dans la critique de *Scudéri* qu'il condamne l'assemblée de ces cinq cents gentilshommes, et que l'académie l'approuve. C'est un trait fort ingénieux, inventé par l'auteur espagnol, de faire venir cette troupe pour une chose, et de l'employer pour une autre.

V. 61. Va marcher à leur tête où l'honneur te demande.

Con quinientos hidalgos deudos mios
Sal en campana a exercitar tus brios.

V. 68. Ne borne pas ta gloire à venger un affront.

No diran que la mano te ha seruido
Para vengar agrauios solamente.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. N'est-ce point un faux bruit? le sais-tu bien, Elvire?

Ce combat n'est point étranger à la pièce; il fait, au contraire, une partie du nœud, et prépare le dénouement en affaiblissant nécessairement la poursuite de *Chimène*, et rendant *Rodrigue* digne d'elle. Il fait, si je ne me trompe, souhaiter au spectateur que *Chimène* oublie la mort de son père en faveur de sa patrie, et qu'elle puisse enfin se donner un jour à *Rodrigue*.

SCENE II.

L'infante. Pour toutes ces scènes de l'infante, on convient unanimement de leur inutilité insipide; et celle-ci est d'autant plus superflue, que *Chimène* y répète

avec faibleſſe ce qu'elle vient de dire avec force à ſa confidente.

V. 27. Hier ce devoir te mit en une haute eſtime.

Cet hier fait voir que la pièce dure deux jours dans *Corneille :* l'unité de temps n'était pas encore une règle bien reconnue. Cependant, ſi la querelle du comte et ſa mort arrivent la veille au ſoir, et ſi le lendemain tout eſt fini à la même heure, l'unité de temps eſt obſervée. Les événemens ne ſont point auſſi preſſés qu'on l'a reproché à *Corneille ;* et tout eſt aſſez vraiſemblable.

SCENE III.

Toujours la ſcène vide, et nulle liaiſon ; c'était encore un des défauts du ſiècle. Cette négligence rend la tragédie bien plus facile à faire, mais bien plus défectueuſe.

V. 10. J'euſſe pu donner ordre à repouſſer leurs armes.

Le roi ne joue pas là un perſonnage bien reſpectable ; il avoue qu'il n'a donné ordre à rien.

V. 14. Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma préſence.
Puiſque Cid en leur langue eſt autant que Seigneur.

REY DE CASTILLA.
El mio Cid le ha llamado.

REY MORO.
En mi lengua es mi ſeñor.

REY DE CASTILLA.
Eſſe nombre le eſta bien.

REY MORO.
Entre moros le ha tenido.

Ce ſeul paſſage du Cid eſpagnol, *el mio Cid le ha llamado*, &c. fait voir la ſupériorité du poëte français

en ce point ; car que font là ces trois rois maures que *Guilain de Caſtro* introduit ? rien autre choſe que de former un vain ſpectacle. C'eſt le principal défaut de toutes les pièces eſpagnoles et anglaiſes de ces temps-là. L'appareil, la pompe du ſpectacle, ſont une beauté ſans doute ; mais il faut que cette beauté ſoit néceſſaire. La tragédie ne conſiſte pas dans un vain amuſement des yeux. On repréſente ſur le théâtre de Londres des enterremens, des exécutions, des couronnemens ; il n'y manque que des combats de taureaux.

V. 15. Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.

REY DE CASTILLA.

Pues alla le ha merecido
En mis tierras ſe le den.

V. 17. Sois déſormais le Cid : qu'à ce grand nom tout cède.

Llamalle el Cid es razon.

V. 21. Que votre majeſté, Sire, épargne ma honte.

Le mot de *honte* n'eſt pas le mot propre. Une valeur qui *ne va point dans l'excès* eſt plus impropre encore.

V. 51. Nous partîmes cinq cents, mais par un prompt renfort,
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port.

L'académie n'a point repris cet endroit, qui conſiſte à ſubſtituer l'aoriſte au ſimple paſſé. *Je vis*, *je fis*, *j'allai*, *je partis*, ne peut ſe dire d'une choſe faite le jour où l'on parle. Plût à Dieu que cette licence fût permiſe en poëſie : car *nous nous ſommes vus cinq cents*, *nous ſommes partis*, eſt bien languiſſant : on eût pu dire :

Nous n'étions que cinq cents, nous nous voyons trois mille.

L'académie ne prononça point ſur cette faute, uniquement par la raiſon que *Scudéri* ne l'avait pas relevée, et qu'elle ſe borna, comme je l'ai déjà dit, à juger entre *Corneille* et *Scudéri*.

SCENE IV.

V. 2. La fâcheuſe nouvelle et l'importun devoir !

Dès ce moment *Rodrigue* ne peut plus être puni ; toutes les pourſuites de *Chimène* paraiſſent ſurabondantes. Elle eſt donc ſi loin de manquer aux bienſéances, comme on le lui a reproché, qu'au contraire elle va au-delà de ſon devoir, en demandant la mort d'un homme devenu ſi néceſſaire à l'Etat.

V. 5. Mais avant que ſortir, viens, que ton roi t'embraſſe !

En premio deſtas victorias
Ha de lleuarſe eſte abraço.

SCENE V.

V. 1. . . . . Enfin ſoyez contente,
Chimène, le ſuccès répond à votre attente.

Cette petite ruſe du roi eſt priſe de l'auteur eſpagnol ; l'académie ne la condamne pas. C'eſt apparemment le titre de *tragi-comédie* qui la diſpoſait à cette indulgence ; car ce moyen paraît aujourd'hui peu digne de la nobleſſe du tragique.

V. 14. Sire, on pâme de joie, ainſi que de triſteſſe.

Tanto atribula un plazer,
Como congoxa un peſar.

On ne dit pas *pâmer*, *évanouir* ; on dit *ſe pâmer*, *s'évanouir*. Cette défaite de *Chimène* eſt comique, et fait rire. Voyez les remarques de l'académie. La faute eſt de l'original ; mais ſes termes ſont plus convenables.

V. 42. Pour lui tout votre empire eſt un lieu de franchiſe, *&c.*

Son tus ojos ſus eſpias,
Tu retrete ſu ſagrado,
Tu favor ſus alas libres.

V. 55. Et ta flamme en ſecret rend grâces à ton roi,
Dont la faveur conſerve un tel amant pour toi.
Si he guardado à Rodrigo
Quiça para vos le guardo.

V. 58. L'auteur de mes malheurs! L'aſſaſſin de mon père!

On met peu de remarques au bas des pages de cette pièce. On renvoie le lecteur à celles de l'académie. Cependant il faut obſerver que *Chimène* a tort d'appeler *Rodrigue aſſaſſin;* il ne l'eſt pas : elle l'a appelé elle-même *brave homme*, *homme de bien.*

V. 117. De moi, ni de ma cour il n'aura la préſence.

Ce tour eſt très-adroit; il donne lieu à la ſcène, dans laquelle *Don Sanche* apporte ſon épée à *Chimène.*

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Je vais mourir, Madame, et vous viens en ce lieu,
Avant le coup mortel, dire un dernier adieu.

En quel lieu? Il eſt triſte que ce mot *adieu* n'ait que *lieu* pour rime. C'eſt un des grands inconvéniens de notre langue.

V. 35. Je lui vais préſenter mon eſtomac ouvert,
Adorant en ſa main la vôtre qui me perd.

C'eſt dommage que ces ſentimens ne ſoient point du tout naturels. Il paraît aſſez ridicule de dire qu'il doit du reſpect à *Don Sanche*, et qu'il va lui préſenter ſon eſtomac ouvert. Ces idées ſont priſes dans

ces misérables romans qui n'ont rien de vraisemblable, ni dans les aventures, ni dans les sentimens, ni dans les expressions; tout était hors de la nature dans ces impertinens ouvrages qui gâtèrent si long-temps le goût de la nation. Un héros n'osait ni vivre ni mourir sans le congé de sa dame. *Scudéri* n'avait garde de condamner ces idées romanesques dans *Corneille*, lui qui en avait rempli ses ridicules ouvrages.

V. 58. Et défends ton honneur, si tu ne veux plus vivre.

Ce vers est également adroit et passionné; il est plein d'art, mais de cet art que la nature inspire. Il me paraît admirable. Mais le discours de *Chimène* est un peu trop long.

V. 81. Et cet honneur suivra mon trépas volontaire,
Que tout autre que moi n'eût pu vous satisfaire.

Cette réponse de *Rodrigue* paraît aussi alambiquée et alongée: cette dispute, sur un sentiment très-peu naturel, a quelque chose des conversations de l'hôtel *Rambouillet*, où l'on quintessenciait des idées sophistiquées.

V. 92. Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix;

est repris par *Scudéri*. C'est peut-être le plus beau vers de la pièce, et il obtient grâce pour tous les sentimens un peu hors de la nature qu'on trouve dans cette scène traitée d'ailleurs avec une grande supériorité de génie.

Comment, après ce beau vers, peut-on ramener encore sur la scène notre pitoyable infante?

V. 95. Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans.

Je ne sais pourquoi on supprime ce morceau dans les représentations. *Paraissez, Navarrois*, était passé en proverbe, et c'est pour cela même qu'il faut réciter ces vers.

Cet enthousiasme de valeur et d'espérance messied-il au *Cid*, encouragé par sa maîtresse ?

SCENE IV.

Chimène, qui arrive à la place de l'infante sans la voir, et qui pourrait aussi-bien ne pas paraître sur le théâtre que s'y montrer, ne fait ici que renouveler ce défaut dont nous avons tant parlé, qui consiste dans l'interruption des scènes ; défaut, encore une fois, qui n'était pas reconnu dans le chaos dont *Corneille* a tiré le théâtre.

V. 4. Et mes plus doux souhaits sont pleins de repentir.

On a corrigé :

Je ne souhaite rien sans un prompt repentir.

V. 9. D'un et d'autre côté je vous vois soulagée.

Les raisonnemens d'*Elvire*, dans cette scène, semblent un peu se contredire. D'abord, elle dit à *Chimène qu'elle sera soulagée des deux côtés*. Ensuite :

Et nous verrons du ciel l'équitable courroux,
Vous laisser par sa mort Don Sanche pour époux.

Il est probable que ces raisonnemens d'*Elvire* contribuent un peu à refroidir cette scène ; mais aussi ils contribuent beaucoup à laver *Chimène* de l'affront que les critiques injustes lui ont fait de se conduire en fille dénaturée ; car le spectateur est du parti d'*Elvire* contre *Chimène ;* il trouve, comme *Elvire*, que *Chimène* en a fait assez, et qu'elle doit s'en remettre à l'événement du combat.

SCENE V.

L'académie a condamné cette scène, et on peut voir les raisons qu'elle en rapporte ; mais il n'y a point de

lecteur ſenſé qui ne prévienne ce jugement, et qui ne voie qu'il n'eſt pas naturel que l'erreur de *Chimène* dure ſi long-temps. Ce qui n'eſt pas dans la nature ne peut toucher. Ce vain artifice affaiblit l'intérêt qu'on pourrait prendre à la ſcène ſuivante. Il ne reſte que l'impreſſion que *Chimène* a faite pendant toute la pièce : cette impreſſion eſt ſi forte, qu'elle remue encore les cœurs, malgré toutes ces fautes.

SCENE V.

V. 16. Je lui laiſſe mon bien, qu'il me laiſſe à moi-même.

Contenteſe con mi hazienda,
Que mi perſona, ſeñor,
Llevarela à un monaſterio.

V. 29. Mais puiſque mon devoir m'appelle auprès du roi, *&c.*

Quel devoir l'appelle auprès du roi, au temps de ce combat ?

SCENE VII.

V. 6. Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête.

Rodrigue a offert ſa tête ſi ſouvent, que cette nouvelle offre ne peut plus produire le même effet. Les perſonnages doivent toujours conſerver leur caractère, mais non pas dire toujours les mêmes choſes. L'unité de caractère n'eſt belle que par la variété des idées.

V. 26. Pour vous en revancher conſervez ma mémoire.

Le mot de *revancher* eſt devenu bas ; on dirait aujourd'hui *pour m'en récompenſer*.

V. 38. Vers ces manes ſacrés c'eſt me rendre perfide,
Et ſouiller mon honneur d'un reproche éternel,
D'avoir trempé mes mains dans le ſang paternel.

Il semble que ces derniers beaux vers que dit *Chimène* la justifient entièrement. Elle n'épouse point le *Cid ;* elle fait même des remontrances au roi. J'avoue que je ne conçois pas comment on a pu l'accuser d'indécence, au lieu de la plaindre et de l'admirer. Elle dit à la vérité au roi : *C'est à moi d'obéir ;* mais elle ne dit point, *j'obéirai.* Le spectateur sent bien pourtant qu'elle obéira ; et c'est en cela, ce me semble, que consiste la beauté du dénouement.

V. 68. Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Ce dernier vers, à mon avis, sert à justifier *Corneille.* Comment pouvait-on dire que *Chimène* était une fille dénaturée, quand le roi lui-même n'espère rien pour *Rodrigue* que du temps, de sa protection, et de la valeur de ce héros ?

REMARQUES

SUR

LES OBSERVATIONS

DE

M. DE SCUDERI,

Gouverneur de Notre-Dame de la Garde, sur le Cid.

Page 237 de l'in-4°. *Je conjure les honnêtes gens... de ne condamner pas sans les ouïr, les Sophonisbes, les Césars*, &c. La Sophonisbe de *Mairet*, qui ne vaut rien du tout, était bonne pour le temps : elle est de 1633.

Le César, qui ne vaut pas mieux, était de *Scudéri*. Il fut joué en 1636.

La Cléopâtre de *Benserade* est aussi de 1636. Il n'y a guère de pièce plus plate.

Rotrou est l'auteur d'Hercule, pièce remplie de vaines déclamations.

La Mariamne de *Tristan*, jouée la même année que le Cid, conserva cent ans sa réputation, et l'a perdue sans retour. Comment une mauvaise pièce peut-elle durer cent ans ? c'est qu'il y a du naturel.

Cléomédon de *du Ryer* fut jouée en 1636. On donnait alors trois ou quatre pièces nouvelles tous les ans. Le public était affamé de spectacle ; on n'avait ni opéra, ni la farce qu'on a nommée *italienne*.

P. 238. *Je me contentais de connaître l'erreur sans la réfuter, et la vérité sans m'en rendre l'évangéliste*, &c.

Le mot d'*évangéliste* est bien singulier en cet endroit.

P. 289.

P. 239. *Je le prie d'en uſer avec la même retenue, s'il me répond, parce que je ne ſaurais dire ni ſouffrir d'injures*, &c. Nous ne ferons aucune réflexion ſur le ſtyle et les rodomontades de M. de *Scudéri :* on en connaît aſſez le ridicule. Ses obſervations fourmillent de fautes contre la langue.

P. 240. *Mais ils vont droit en ſaper les fondemens, afin que toute la maſſe du bâtiment croule et tombe en une même heure*, &c. Il n'eſt pas inutile de remarquer que les cenſures faites avec paſſion ont toutes été mal adroites. C'eſt une grande ſottiſe de ne trouver rien d'eſtimable dans un ennemi eſtimé du public.

P. 241. *Par ainſi je penſe avoir montré bien clairement que le ſujet n'en vaut rien du tout*, &c. Vous verrez que l'académie condamne cette cenſure ; *et par ainſi* le gouverneur de Notre-Dame de la Garde a fort mal démontré.

P. 242. *Enfin Chimène eſt une parricide.* Non, elle n'eſt point parricide, et il eſt faux qu'elle conſente expreſſément à épouſer un jour *Rodrigue.* Mais que tu es ennuyeux avec ton *Ariſtote !*

P. 244. *Il ne pouvait pas le changer, ni le rendre propre au poëme dramatique. Mais comme une erreur en appelle une autre*, &c. Quelle erreur !

Ibid. *Ce qui, loin d'être bon dans les vingt-quatre heures, ne ſerait pas ſupportable dans les vingt-quatre ans*, &c. Mais que cet agréable ami faſſe réflexion que la défaite des Maures, dans les vingt-quatre heures, aplanit tous les obſtacles.

P. 246. *Mais l'auteur du Cid porte bien ſon erreur plus avant, puiſqu'il enferme pluſieurs années dans ſes vingt-quatre heures, et que le mariage de Chimène et la priſe de ces rois maures, qui, dans l'hiſtoire d'Eſpagne, ne ſe fait que deux ou trois ans après la mort de ſon père, ſe fait ici le même jour.*

Il suppose toujours le mariage de *Chimène* qui ne se fait point.

P. 247. *Le spectateur n'a-t-il pas raison de penser qu'il va partir un coup de foudre du ciel représenté sur la scène, pour châtier cette Danaïde ?* &c. A quel excès d'aveuglement la jalousie porte un auteur! Quel autre que *Scudéri* pouvait souhaiter que *Chimène* mourût d'un coup de foudre ?

P. 249. *Cet auteur n'aurait point enseigné la vengeance... Chimène n'aurait pas dit :*

Les accommodemens ne font rien en ce point, &c.

Voilà bien le langage de l'envie ! *Scudéri* condamne de très-beaux vers que tout le monde sait par cœur, et se condamne lui-même en les répétant.

P. 250. *Je découvre encore des sentimens plus cruels et plus barbares... C'est où cette fille, mais plutôt ce monstre*, &c. *Scudéri* appelle *Chimène* un monstre ! Et on s'étonne aujourd'hui des impudentes expressions des fesseurs de libelles !

P. 251. *Je ne vis jamais un si mauvais physionome que le père de Chimène, lorsqu'il dit en parlant de Don Sanche et de Don Rodrigue :*

Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.

Remarquez que dans les mœurs de la chevalerie, et dans tous les romans qui en ont parlé, cette condition n'était point honteuse. De plus, cette victoire de *Rodrigue* et sa générosité sont de nouveaux motifs qui excusent la tendresse de *Chimène*.

P. 254. *Je parlerais plus clairement de cette divine personne, si je ne craignais de profaner son nom sacré*, &c. Les plus impudens satiriques sont souvent les plus sots flatteurs. A quel propos louer ici la reine, quand il ne s'agit que

des rodomontades du comte de *Gormaz*? Il croyait, par cet artifice, mettre la reine de son parti.

P. 256. *Je vois bien, pour parler aussi des modernes, que dans la belle Mariamne ce discours des songes... n'était pas absolument nécessaire, mais... il y ajoute une beauté merveilleuse*, &c. La belle Mariamne, dont parle *Scudéri*, est un très-mauvais ouvrage, mais très-passable pour le temps où il fut composé. On joua cette Mariamne de *Tristan* quelques mois avant le Cid. Voici ce discours de *Phérore* qui ajoute une beauté merveilleuse :

Quelles fortes raisons apportait ce docteur,
Qui soutient que le songe est toujours un menteur ?
Il disait que l'humeur qui dans nos corps domine,
A voir certains objets souvent nous détermine :
Le flegme humide et froid se portant au cerveau,
Y vient représenter des brouillards et de l'eau :
La bile ardente et jaune aux qualités subtiles,
N'y dépeint que combats, qu'embrasemens de villes :
Le sang qui tient de l'air, et répond au printemps,
Rend les moins fortunés en leurs songes contens, &c.

Ces vers, si déplacés dans une tragédie, sont une malheureuse imitation d'un des beaux endroits de *Pétrone*.

Somnia quæ ludunt animos volitantibus umbris.

P. 258. *Cette épouvantable procédure choque directement le sens commun*, &c. *Scudéri* devait au moins reprocher ce procédé, et non cette procédure, à l'auteur espagnol dont *Corneille* imita les beautés et les défauts. Mais il était jaloux de *Corneille*, et non de *Guillen de Castro*.

P. 259. *Chimène, par un galimatias qui ne conclut rien, dit qu'elle veut perdre Rodrigue, et qu'elle souhaite ne le pouvoir pas*, &c. C'est un des beaux vers de l'espagnol.

Ibid. *Ce méchant combat de l'honneur et de l'amour*, &c. Ce combat de l'amour et de l'honneur est ce qu'on a jamais vu de plus naturel et de plus heureux sur le théâtre d'Espagne.

Ibid. Sous cette casaque noire
Repose paisiblement
L'auteur d'heureuse mémoire,
Attendant le jugement.

Il est plaisant de voir *Scudéri* traiter *Corneille* d'homme sans jugement.

P. 263. *Elle ajoute avec une impudence épouvantable :*

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix, *&c.*

Ces vers contribuèrent plus qu'aucun autre endroit au succès du cinquième acte.

P. 264. *Elle dit au misérable Don Sanche tout ce qu'elle devait raisonnablement dire à l'autre quand il eut tué son père*, &c. Quelle pitié ! Quoi ? *Chimène* devait dire à *Rodrigue* qu'il avait pris le comte de *Gormaz* en traître.

P. 265. *Elle prononce enfin un* oui *si criminel*, &c. Elle ne prononce point ce *oui*, elle parle avec beaucoup de décence.

P. 266. *Je commence par le premier vers :*

Entre tous les amans, dont la jeune ferveur.

C'est parler français en allemand.

Voyez le jugement de l'académie.

P. 273. *Celui qui n'en est que le traducteur a dit :*

Qu'il ne doit qu'à lui seul toute sa renommée.

Voyez l'épître de *Corneille* à *Ariste*, à la fin de ces remarques sur le Cid.

REMARQUES

Sur la lettre apologétique, ou réponse du sieur P. Corneille aux observations du sieur de Scudéri, sur le Cid.

Pag. 275. *Il ne vous suffit pas que votre libelle me déchire en public*, &c. Les observations sur le Cid.

Ibid. *Bien que je n'aie guère de jugement, si l'on s'en rapporte à vous, je n'en ai pas si peu que d'offenser une personne de si haute condition*, &c. M. le cardinal de *Richelieu*.

Ibid. *Je ne doute ni de votre noblesse, ni de votre vaillance*, &c. *Scudéri*, dans une de ses lettres adressées à M. *Corneille*, s'éleva beaucoup au-dessus de lui par sa naissance et sa noblesse, et fit une espèce de défi ou d'appel à M. *Corneille;* ce qui apprêta beaucoup à rire, et donna lieu à plusieurs pièces qui parurent dans ce temps. Ces pièces ne sont ni assez belles ni assez intéressantes pour être rapportées ici, outre qu'elles ne regardent en rien la critique ou l'apologie du Cid.

M. de *Scudéri* le prenait d'un ton fort haut, lorsqu'il s'agissait de noblesse : il était gouverneur de Notre-Dame de la Garde. Voyez ce qu'en dit le voyage de MM. *Bachaumont* et *Chapelle*.

Ibid. *Il n'est pas question de savoir de combien vous êtes plus noble ou plus vaillant que moi, pour juger de combien le Cid est meilleur que l'Amant libéral*, &c. L'Amant libéral, tragi-comédie, composée par M. de *Scudéri*.

P. 276. *Quand vous m'avez reproché mes vanités, et nommé le comte de Gormaz un capitan de comédie*, &c. Un des acteurs de la tragédie du Cid, dont le caractère est extrêmement fier et haut.

Ibid. *Vous ne vous êtes pas ſouvenu que vous avez mis un* A qui lit *au-devant de Ligdamon*, &c. Ligdamon, comédie faite par M. de *Scudéri*, au-devant de laquelle il avait mis une eſpèce de préface qu'il avait intitulée *A qui lit*, dans laquelle il y a une infinité de bravades ridicules et impertinentes.

Cet *A qui lit* répond à la formule italienne *A chi lege*, et n'eſt point une bravade.

P. 277. *Que même j'en ai porté l'original en ſa langue à monſeigneur le cardinal votre maître et le mien*, &c. *Corneille* appelle ici le cardinal de *Richelieu* ſon maître ; il eſt vrai qu'il en recevait une penſion, et on peut le plaindre d'y avoir été réduit ; mais on doit le plaindre davantage d'avoir appelé ſon maître un autre que le roi.

Ibid. *Il n'a pas tenu à vous que, du premier lieu où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne ſois deſcendu au-deſſous de Claveret*, &c.

Ces deux ou trois lignes que M. *Corneille* avait miſes dans cette lettre apologétique, lui attirèrent, de la part de *Claveret*, une lettre pleine d'impertinences et de ridiculités. Elle fut imprimée et vendue publiquement ; elle eſt ſi mauvaiſe qu'elle ne mérite pas d'être rapportée. Pluſieurs mauvais auteurs, affectionnés à *Claveret*, firent dans ce même temps de méchantes pièces, tant en vers qu'en proſe, qui ne ſervirent qu'à faire éclater davantage le mérite du Cid et de ſon auteur. M. *Corneille* en voulait à *Claveret*, parce qu'il avait diſtribué une pièce, intitulée *l'Auteur du vrai Cid eſpagnol à ſon traducteur français*, dans laquelle on prétendait montrer que le deſſein et le meilleur de la tragédie du Cid avaient été pillés de l'eſpagnol ; et cette pièce, quoique mauvaiſe, avait beaucoup cauſé de chagrin à M. *Corneille*, parce que *Claveret*, avec qui il était ami, avait été celui qui avait fait courir cette pièce.

P. 278. *Vous vous plaignez d'une lettre à Ariſte*, &c. Cette

lettre à Ariſte, compoſée par M. P. *Corneille*, eſt dans le volume de ſes œuvres diverſes.

Ibid. *Je ne ſuis point homme d'éclairciſſement*, &c. Ceci ſe doit entendre du défi que lui avait fait M. de *Scudéri*.

PREUVES

Des paſſages allégués dans les obſervations ſur le Cid par M. de Scudéri, adreſſées à meſſieurs de l'académie françaiſe, pour ſervir de réponſe à la lettre apologétique de M. Corneille.

P. 283. *On peut voir ce que j'en ai dit dans la traduction qu'en a faite Joſeph Scaliger, ou dans Heinſius*, &c. Ce *Heinſius* était, comme *Scudéri*, un très-mauvais poëte, auteur d'une plate amplification latine, appelée *tragédie*, dont le ſujet eſt le maſſacre de ce qu'on appelle *les innocens*.

Ibid. *Et l'on verra que la réponſe de M. Corneille eſt auſſi faible que ſes injures*, &c. Mais n'eſt-ce pas *Scudéri* qui le premier a dit des injures? Et n'eſt-ce pas la méthode de tous ces barbouilleurs de papier, comme les *Fréron*, les *Guyon* et autres malheureux de cette eſpèce, qui attaquent inſolemment ce qu'on eſtime, et qui enſuite ſe plaignent qu'on ſe moque d'eux?

REMARQUES

Sur la lettre de M. de Scudéri à l'académie françaiſe.

Pag. 284. *J'AI trop accoutumé de paraître parmi les perſonnes de qualité pour vouloir me cacher.* Ce *Scudéri* eſt un modeſte perſonnage !

P. 285. *Mondori, la Villiers, n'étant pas dans le livre comme ſur le théâtre, le Cid imprimé n'était plus le Cid que l'on a cru voir.*

Mondori, la Villiers, célèbres comédiens du temps des premières repréſentations du Cid, auxquels M. de *Scudéri* prétend attribuer le ſuccès de cette pièce.

Ibid. *L'ingratitude qu'il a fait paraître pour vous, en diſant qu'*il ne doit qu'à lui ſeul toute ſa renommée, &c. Vers que M. *Corneille* avait mis dans une pièce, intitulée *Excuſe à Ariſte*, et qui lui attira un très-grand nombre d'ennemis qui écrivirent contre lui. Cette pièce eſt dans le volume de ſes œuvres diverſes, et on l'a réimprimée ici à la ſuite des *Remarques ſur les ſentimens de l'académie françaiſe.*

P. 286. *Qu'il voie et qu'il vainque, s'il peut; ſoit qu'il m'attaque en ſoldat, ſoit qu'il m'attaque en écrivain, il verra que je ſais me défendre de bonne grâce... et qu'il aura beſoin de toutes ſes forces.* Rodomontade de M. de *Scudéri.*

REMARQUES

Sur les sentimens de l'académie françaiſe ſur la tragi-comédie du Cid.

Pag. 288. CE jugement de l'académie fut rédigé par *Chapelain*; il eſt écrit tout entier de ſa main, et l'original eſt à la bibliothéque du roi.

P. 293. *Il n'eſt pas croyable qu'un plaiſir puiſſe être contraire au bon ſens, ſi ce n'eſt le plaiſir de quelque goût dépravé, comme eſt celui qui fait aimer les aigreurs et les amertumes*, &c. Le goût des aigres et des amers n'eſt pas contraire au bon ſens, mais au goût général.

Ibid. *Il n'eſt pas queſtion de plaire à ceux qui regardent toutes choſes avec un œil ignorant ou barbare, et qui ne ſeraient pas moins touchés de voir affliger une Clytemneſtre, qu'une Pénélope*, &c. Il n'y a perſonne qui puiſſe s'attendrir pour *Clytemneſtre*, quand elle eſt donnée pour la meurtrière de ſon époux : il ne faut pas apporter des exemples qui ne ſont pas dans la nature.

P. 294. *Si quelques pièces régulières donnent peu de ſatiſfaction, il ne faut pas croire que ce ſoit la faute des règles, mais bien celle des auteurs, dont le ſtérile génie n'a pu fournir à l'art une matière qui fût aſſez riche.* On devrait dire une forme aſſez belle.

P. 295. *Car le nœud des pièces de théâtre étant un accident inopiné*, &c. Ce nœud n'eſt pas toujours un accident inopiné, ſouvent il eſt formé par les combats des paſſions. Cette manière eſt la plus heureuſe et la plus difficile.

P. 296. *Tant y a qu'il ſe fait avec ſurpriſe*, &c. *Tant y a* eſt devenu une expreſſion baſſe, et ne l'était point alors.

P. 299. *Car, ni la bienséance des mœurs d'une fille introduite comme vertueuse n'y est gardée par le poëte, lorsqu'elle se résout à épouser celui qui a tué son père*, &c. Avec le respect que j'ai pour l'académie, il me semble, comme au public, qu'il n'est point du tout contre la vraisemblance qu'un roi promette pour époux le vengeur de la patrie, à une fille qui, malgré elle, aime éperdument ce héros, surtout si l'on considère que son duel avec le comte de *Gormaz* était en ce temps-là regardé de tout le monde comme l'action d'un brave homme, dont il n'a pu se dispenser.

P. 300. *Il y aurait eu moins d'inconvéniens dans la disposition du Cid de feindre contre la vérité, ou que le comte ne se fût pas trouvé à la fin véritable père de Chimène...* Si le comte n'eût pas été le père de *Chimène*, c'est cela qui eût fait un roman contre la vraisemblance, et qui eût détruit tout l'intérêt.

Ibid. *Ou que le salut du roi et du royaume eût absolument dépendu de ce mariage*, &c. Cette idée, que le salut de l'Etat eût dépendu du mariage de *Chimène*, me paraît très-belle : mais il eût fallu changer toute la construction du poëme.

P. 301. *Aristote dit, dans sa poëtique, que le poëte, pour traiter des choses avenues, ne serait pas estimé mains poëte, parce que rien n'empêche que quelques-unes de ces choses ne soient telles qu'il est vraisemblable qu'elles soient avenues.* Avec la permission d'*Aristote*, le vraisemblable ne suffirait pas. On n'est point du tout poëte pour traiter un sujet vraisemblable ; on ne l'est que quand on l'embellit.

P. 303. *Il y a encore eu plus sujet de le reprendre, pour avoir fait consentir Chimène à épouser Rodrigue le jour même qu'il avait tué le comte.* Il semble qu'elle épouse *Rodrigue* le jour même que *Rodrigue* a tué son père. Non : elle consent le jour même à ne plus solliciter la mort de *Rodrigue*,

et elle laisse entendre seulement qu'un jour elle pourra obéir au roi en épousant *Rodrigue*, sans donner une parole positive. Il me semble que cet art de *Corneille* méritait les plus grands éloges.

P. 308. *Et la beauté qu'eût produit dans l'ouvrage une si belle victoire de l'honneur sur l'amour, eût été d'autant plus grande, qu'elle eût été plus raisonnable.* Une chose assez singulière, mais très-vraie, c'est que si *Chimène* avait continué à poursuivre *Rodrigue* après qu'il a sauvé Séville, et qu'il a pardonné à *Don Sanche*, cela eût été froid et ridicule. Si jamais on fait une pièce dans ce goût, je réponds de la chute. Les mêmes sentimens qui charmèrent l'Espagne, charmèrent ensuite la France.

P. 309. *Chimène poursuit lâchement cette mort*, &c. Aujourd'hui on dirait *faiblement*.

Ibid. *En un mot, elle a assez d'éclat et de charmes pour avoir fait oublier les règles à ceux qui ne les savent guère bien*, &c. Il me semble qu'il ne s'agit pas ici des règles, mais des mœurs.

P. 310. *Le comte n'était pas obligé de prévoir que l'un d'eux serait assez lâche pour vouloir racheter sa vie, en acceptant la condition de la part de son vainqueur*, &c. Je ne crois pas que dans les temps de la chevalerie ce fût une lâcheté : rien n'était plus commun que des chevaliers qui, ayant été désarmés, allaient porter leurs armes à la maîtresse du vainqueur. L'action de *Don Sanche* ne parut point du tout lâche en Espagne, où l'on était encore enthousiasmé de la chevalerie.

P. 311. *Ses discours sont plutôt des effets de la prévention d'un vieux soldat que des fanfaronneries d'un capitan de farce*, &c. Il faut remarquer que les fanfaronnades de tous les capitans de comédie étaient alors portées à un excès de ridicule si outré, que le comte de *Gormaz*, tout fanfaron qu'il est, paraît modeste en comparaison.

P. 312. *La relation qu'Elvire fait à Chimène est très-succincte : elle est même nécessaire pour faire paraître Chimène*, &c. Donc les comédiens ont eu très-grand tort de retrancher cette scène.

P. 313. *Ayant pu remarquer que Don Sanche est rival de Don Rodrigue en l'amour de Chimène*, &c. On ne dirait point aujourd'hui *rival en l'amour*.

Ibid. *La faute de jugement que l'observateur remarque dans la troisième scène, nous semble bien remarquée*, &c. Il faut, je crois, considérer le temps où se passe l'action ; c'était celui où l'on attachait autant de honte à ne se pas battre en pareil cas qu'à trahir sa patrie, et à faire les actions les plus basses. Il était bien plus déshonorant de ne pas tirer raison d'un affront, que de voler sur le grand chemin ; car, dans ce siècle, presque tous les seigneurs de fief rançonnaient les passans.

Notandi sunt tibi mores.

Ajoutez *tempora*.

P. 320. *Vouloir qu'il y eût... un quatrième parti de ceux qui ne bougeaient d'auprès de la personne du roi. Bougeaient* est devenu depuis trop familier.

P. 323. *Cela* (la ruse du roi qui, pour connaître le sentiment de *Chimène*, lui assure que *Rodrigue* a péri dans le combat) *se pourrait bien défendre par l'exemple de plusieurs grands princes.* Oui, plusieurs grands princes ont pu employer de pareilles feintes, mais elles n'en sont pas moins puériles au théâtre ; elles tiennent beaucoup plus du comique que du tragique.

P. 324. *Quant à l'ordonnance de Fernand, pour le mariage de Chimène avec celui de ses deux amans qui sortirait vainqueur du combat, on ne saurait nier qu'elle ne soit très-inique.* Inique sans doute, mais très-conforme à l'usage du temps.

P. 327. *C'eſt un défaut* (d'unité de lieu) *que l'on trouve en la plupart de nos poëmes dramatiques.* C'eſt auſſi ſouvent le défaut des décorateurs et des comédiens. Une action ſe paſſe tantôt dans le veſtibule d'un palais, tantôt dans l'intérieur, ſans bleſſer l'unité de lieu : mais le décorateur bleſſe la vraiſemblance, en ne repréſentant pas ce veſtibule et cet appartement. Ce ſerait un ſoulagement pour l'eſprit et un plaiſir pour les yeux, de changer la ſcène à meſure que les perſonnages ſont ſuppoſés paſſer d'un lieu à un autre dans la même enceinte.

REMARQUES

A l'occaſion des ſentimens de l'académie ſur les vers du Cid.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 8. Elle n'ôte à pas un ni donne l'eſpérance.

Il fallait ni ne donne, *et l'omiſſion de ce* ne *avec la tranſpoſition de* pas un, *qui devait être à la fin, font que la phraſe n'eſt pas françaiſe.*

Peut-être faudrait-il laiſſer plus de liberté à la poëſie, à l'exemple de tous nos voiſins. Ce vers ſerait fort beau :

Je ne vous ai ravi ni donné la couronne.

Il eſt très-français ; *ni n'ai donné* le gâterait.

V. 15. Don Rodrigue, ſur-tout, n'a trait en ſon viſage,
Qui d'un homme de cœur ne ſoit la haute image.

C'eſt une hyperbole exceſſive de dire que chaque trait d'un viſage ſoit une image, &c.

N'a trait en ſon viſage eſt familier. Mais l'hyperbole n'eſt peut-être pas trop forte ; car il ſerait très-permis de dire, *tous les traits de ſon viſage annoncent un héros.*

V. 20. . . . . A paſſé pour merveille.

Cette façon de parler a été mal reprise par l'obſervateur.

A paſſé pour merveille ne ſe dirait pas aujourd'hui, parce que cette expreſſion eſt triviale.

SCENE IV.

V. 33. Inſtruiſez-le d'exemple.

Cela n'eſt pas français ; il fallait dire : inſtruiſez-le par l'exemple de, *&c.*

Inſtruire d'exemple me paraît faire un très-bel effet en poëſie. Cette expreſſion même ſemble y être devenue d'uſage.

Il m'inſtruiſait d'exemple au grand art des héros.

V. 39. . . . . Ordonner une armée.

Ce n'eſt pas bien parler français, quelque ſens qu'on lui veuille donner, &c.

Puiſqu'on ne peut rendre ce mot que par périphraſe, il vaut mieux que la périphraſe ; il répond à *ordinare ;* il eſt plus énergique qu'*arranger*, *diſpoſer.*

V. 54. Gagnerait des combats, *&c.*

L'obſervateur a repris cette façon de parler avec quelque

fondement, *parce qu'on ne saurait dire qu'improprement :* gagner des combats.

Si on gagne des batailles, pourquoi ne gagnerait-on pas des combats ?

V. 78. Le premier dont ma race ait vu rougir son front.

L'observateur a eu raison de remarquer qu'on ne peut dire : le front d'une race.

Pourquoi, si on anime tout en poëfie, une race ne pourra-t-elle pas rougir ? pourquoi ne lui pas donner un front comme des sentimens ?

V. 87. Epargnes-tu mon sang ?... Mon ame est satisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite.

Il y a contradiction en ces deux vers, de dire en même temps que son ame soit satisfaite et que ses yeux reprochent à sa main une défaite honteuse, &c.

Y a-t-il contradiction ? Je suis satisfait, je suis vengé ; mais je l'ai été trop aisément.

SCENE V.

V. 11. Nouvelle dignité fatale à mon bonheur,
Faut-il de votre éclat voir triompher le comte ?

Triompher de l'éclat d'une dignité, *ce sont de belles paroles qui ne signifient rien.* N'est-il pas permis en poëfie de triompher de l'éclat des grandeurs ?

V. 28. Qui tombe sur mon chef, *&c.*

L'observateur est trop rigoureux de reprendre ce mot qui n'est point tant hors d'usage qu'il le dit. Ce mot a vieilli.

SCENE VI.

V. 18. Se faire un beau rempart de mille funérailles.

L'observateur a bien repris cet endroit, car le mot funérailles *ne signifie point des corps morts.*

Funérailles alors signifiait *funus*, et n'était pas uniquement attaché à l'idée d'enterrement.

SCENE VII.

V. 14. L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras.

Echauffer *est un verbe trop commun à toutes les deux passions*, &c.

Echauffe n'est pas mauvais ; *anime* serait plus noble. On l'a corrigé ainsi dans quelques éditions.

V. 32. Je dois à ma maîtresse aussi-bien qu'à mon père.

Je dois *est trop vague*, &c.

L'usage s'est depuis déclaré pour *Corneille*. On dit très-bien :

Je dois à la nature encor plus qu'à l'amour.

V. 49. Allons, mon bras. . .

L'observateur devait plutôt reprendre : allons, mon bras, *qu'*allons, mon ame.

Une ame va-t-elle mieux qu'un bras ?

ACTE SECOND.

SCENE II.

Vers 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps; le sais-tu ?

LE *comte répond :* peut-être ; *mais c'est mal répondu*, &c. Cette faute est de l'espagnol.

V. 5. . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang ?

Une ardeur ne peut-être appelée sang par métaphore ni autrement.

Si un homme pouvait dire de lui qu'il a de l'ardeur dans les yeux ; y aurait-il une faute à dire que cette ardeur vient de son père, que c'est le sang de son père ? N'est-ce pas le sang qui, plus ou moins animé, rend les yeux vifs ou éteints ?

V. 6. A quatre pas d'ici je te le fais savoir.

Après avoir dit ces mots, le grand discours qui suit jusqu'à la fin de la scène devient hors de saison.

Cependant on entend les vers suivans avec plaisir : et *la valeur n'attend pas le nombre des années*, est devenu un proverbe.

SCENE III.

V. 26. Les affronts à l'honneur ne se réparent point.

On dit bien faire affront à quelqu'un, *mais non pas* faire affront à l'honneur de quelqu'un.

Cette censure détruirait toute poësie; on dit très-bien, il outrage mon amour, ma gloire.

V. 45. . . . . Quel comble à mon ennui !

Cette phraſe n'eſt pas françaiſe.

On dit, c'eſt le comble de ma douleur, de ma joie : ſi ces tours n'étaient pas admis, il ne faudrait plus faire de vers.

SCENE V.

V. 16. Vous laiſſez cheoir ainſi ce glorieux courage.

Contre l'opinion de l'obſervateur, ce mot de cheoir *n'eſt pas ſi fort impropre en ce lieu qu'il ne ſe puiſſe ſupporter*, &c.

Cheoir n'eſt plus d'uſage.

V. 36. . . . . Et ſes nobles journées
Porter de-là les mers ſes hautes deſtinées.

L'obſervateur a bien repris ſes nobles journées ; *car on ne dit point* les journées d'un homme *pour exprimer les combats qu'il a faits.*

On diſait alors *les journées d'un homme ;* et il en eſt reſté cette façon de parler triviale : *il a tant fait par ſes journées ;* mais c'eſt dans le ſtyle comique.

V. 38. . . . . Arborer ſes lauriers.

Eſt bien repris par l'obſervateur, parce qu'on ne peut pas dire arborer un arbre, *&c.*

Arborer ſes lauriers ne veut pas dire, *mettre des lauriers en terre pour les faire croître, planter des lauriers :* mais, comme on coupait des branches de laurier en l'honneur des vainqueurs, c'était les arborer que de les porter en triomphe, les montrer de loin comme s'ils étaient des arbres véritables. Ces figures ne ſont-elles pas permiſes dans la poëſie ?

SCENE VI.

V. 3. Je l'ai de votre part long-temps entretenu.

On dit bien, je lui ai parlé de votre part ; . . . *mais on ne peut pas dire*, je l'ai entretenu de votre part.

Je ne crois pas qu'on puiſſe trouver la moindre faute dans ce vers.

V. 18. On l'a pris tout bouillant encor de ſa querelle.

On ne peut pas dire : bouillant d'une querelle *comme on dit* bouillant de colère.

Tout bouillant encor de ſa querelle, me ſemble très-poëtique, très-énergique et très-bon.

V. 31. Il trouve en ſon devoir un peu trop de rigueur,
Et vous obéirait s'il avait moins de cœur.

Don Sanche péche fort contre le jugement, d'oſer dire au roi que le comte trouve trop de rigueur à lui rendre le reſpect qu'il lui doit, et encore plus quand il ajoute qu'il y aurait de la lâcheté à lui obéir.

Qu'on faſſe attention aux mœurs de ce temps-là, à la fierté des ſeigneurs, au peu de pouvoir des rois, et on verra que ceux qui rédigèrent ces remarques avaient une autre idée de la puiſſance royale que les guerriers du treizième ſiècle.

V. pénul. A quelques ſentimens que ſon orgueil m'oblige,
Sa perte m'affaiblit et ſon trépas m'afflige.

Toutes les parties de ce raiſonnement ſont mal rangées ; il fallait dire : à quelque reſſentiment que ſon orgueil m'ait obligé, ſon trépas m'afflige à cauſe que ſa perte m'affaiblit.

M'oblige ne peut-il pas très-bien être ſubſtitué à *m'ait obligé ? A cauſe que* ferait tout languir ; et le roi peut très-bien s'affliger de la perte d'un homme qui a ſervi long-

temps, sans même songer qu'il pouvait servir encore. Ce sentiment est bien plus noble.

SCENE VII.

V. 38. Par cette triste bouche elle empruntait ma voix.

Chimène paraît trop subtile en tout cet endroit pour une affligée.

Ce défaut est de l'espagnol ; et, en effet, ces subtilités, ces recherches d'esprit, ces déclamations refroidissent beaucoup le sentiment.

V. 59. Moi dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi que jadis par-tout a suivi la victoire.

Don Diegue devait exprimer ses sentimens devant son roi avec plus de modestie.

Oui dans nos mœurs, oui dans les règles de nos cours, mais non dans les temps de la chevalerie.

V. 81. Du crime glorieux qui cause nos débats,
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.

On peut bien donner une tête et des bras à quelques corps figurés, comme, par exemple, à une armée, mais non pas à des actions, &c.

Cette faute est de l'espagnol.

V. 94. Il est juste, grand Roi, qu'un meurtrier périsse.

Ce mot de meurtrier *qu'il répète souvent*, le fesant de trois syllabes, n'est que de deux.

Meurtrier, *sanglier*, &c. sont de trois syllabes. Ce serait faire une contraction très-vicieuse, et prononcer *sangler*, *meurtrer*, que de réduire ces trois syllabes très-distinctes à deux.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

ELVIRE.

Vers 8. Mais chercher ton asile en la maison du mort;
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge?

RODRIGUE.

Jamais un meurtrier s'offrit-il à son juge?

Soit que Rodrigue veuille consentir au sens d'Elvire, soit qu'il y veuille contrarier, il y a grande obscurité en ce vers, &c.

Y contrarier. Ce verbe ne se dit plus avec le datif; on dit *contrarier une opinion*, *s'y opposer*, *la contredire*, &c.

SCENE II.

V. 6. Employez mon épée à punir le coupable.

La bienséance eût été mieux observée s'il se fût mis en devoir de venger Chimène sans lui en demander la permission.

Point du tout; ce n'était pas l'usage de la chevalerie; il fallait qu'un champion fût avoué par sa dame: et de plus, *Don Sanche* ne devait pas s'exposer à déplaire à sa maîtresse, s'il était vainqueur d'un homme que *Chimène* eût encore aimé.

SCENE III.

V. 39. Quoi, j'aurai vu mourir mon père entre mes bras!

Elle avait dit auparavant qu'il était mort quand elle arriva sur le lieu.

Le comte venait d'expirer quand *Chimène* a été témoin de ce spectacle. Elle est très-bien fondée à dire, *je l'ai vu mourir entre mes bras*. Ce n'est pas assurément une hyperbole trop forte, c'est le langage de la douleur.

SCENE IV.

V. 58. Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie.

Fui *eſt de deux ſyllabes.*
Fui eſt d'une ſyllabe, comme *lui*, *bruit*, *cuit.*

V. 75. Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu ;
Et pour mieux tourmenter mon eſprit éperdu, *&c.*

Perdu *et* éperdu *ne peuvent rimer, à cauſe que l'un eſt le ſimple et l'autre le compoſé.*

Perdu et *éperdu* ſignifiant deux choſes abſolument différentes, laiſſons aux poëtes la liberté de faire rimer ces mots. Il n'y a pas aſſez de rimes dans le genre noble pour en diminuer encore le nombre.

V. 115. Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis.

Ces termes, tu le dois, *ſont équivoques*, &c.
Non aſſurément, ils ne ſont point équivoques ; le ſens eſt ſi clair qu'il eſt impoſſible de s'y méprendre ; et ſi c'eſt une licence en poëſie, c'eſt une très-belle licence.

SCENE VI.

V. 35. L'amour n'eſt qu'un plaiſir et l'honneur un devoir.

Il fallait dire l'amour n'eſt qu'un plaiſir, l'honneur eſt un devoir, *&c.*

C'eſt encore ici la même obſervation ; il y a peut-être un léger défaut de grammaire : mais la force, la vérité, la clarté du ſens font diſparaître ce défaut.

V. 38. Et vous m'oſez pouſſer à la honte du change !

Ce n'eſt point bien parler que de dire : vous me conſeillez de changer ; *on ne dit point* pouſſer à la honte.

Le mot de *pouſſer* n'eſt pas noble, mais il ſerait beau de dire : *Vous me forcez à la honte, vous m'entraînez dans la honte.*

V. 53. La cour eſt en déſordre et le peuple en alarmes.

Il fallait dire en alarme *au ſingulier.*

On dit mieux en *alarmes* au pluriel qu'au ſingulier en poëſie.

ACTE QUATRIEME.

SCENE III.

Vers 18. Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède.

Il fallait répéter le de, *et dire* de Grenade et de Tolède.

Il y a bien des occaſions où le poëte eſt obligé de ſupprimer ce *de*.

V. 41. . . . . Leur brigade était prête.

Contre l'avis de l'obſervateur, le mot de brigade *ſe peut prendre pour un plus grand nombre que de cinq cents . . . et quelquefois on peut appeler* brigade *la moitié d'une armée.*

La moitié d'une armée, un gros détachement même n'eſt point appelé *brigade ;* et ce mot *brigade* n'eſt plus d'uſage en poëſie.

V. 55. J'en cache les deux tiers auſſitôt qu'arrivés.

Cette façon de parler n'eſt pas françaiſe ; il fallait dire auſſitôt qu'ils furent arrivés, *&c.*

Auſſitôt qu'arrivés eſt bien plus fort, plus énergique, plus beau en poëſie que cette expreſſion auſſi languiſſante que régulière, *auſſitôt qu'ils furent arrivés.*

SCENE IV.

V. dern. Contrefaites le triſte.

L'obſervateur n'a pas eu raiſon de reprendre cette façon de parler qui eſt en uſage ; mais il eſt vrai qu'elle eſt baſſe dans la bouche d'un roi.

Elle eſt baſſe dans la bouche de tout perſonnage tragique.

SCENE V.

V. 3. Si de nos ennemis Rodrigue a le deſſus,
Il eſt mort à nos yeux des coups qu'il a reçus.

Quand un homme eſt mort, *on ne peut dire qu'*il a le deſſus *des ennemis*, *mais bien* il a eu.

On peut encore obſerver qu'*avoir le deſſus des ennemis*, eſt une expreſſion trop populaire.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 5. Mon amour vous le doit, et mon cœur qui ſoupire
N'oſe, ſans votre aveu, ſortir de votre empire.

Cette expreſſion, qui ſoupire, *eſt imparfaite : il fallait dire* qui ſoupire pour vous ; *et*, *par le ſecond vers*, *il ſemble qu'il demande plutôt permiſſion de changer d'amour que de mourir.*

On pourrait dire encore qu'un cœur, qui n'oſe ſortir du monde et de l'empire de ſa maîtreſſe ſans l'ordre de la dame, eſt une idée romaneſque qui éteint, dans cet endroit, la chaleur de la paſſion, et que tout ce qui eſt guindé, recherché, affecté, eſt froid.

SCENE III.

V. 24. Que ce jeune ſeigneur endoſſe le harnois.

L'obſervateur ne devait pas reprendre cette phraſe qui n'eſt point hors d'uſage, &c.

On endoſſait effectivement alors le harnois. Les chevaliers portaient cinquante livres de fer au moins. Cette

mode ayant fini, *endoſſer le harnois* a ceſſé d'être en uſage. *Boileau* a dit, *dormir en plein champ le harnois ſur le dos;* mais c'eſt dans une ſatire.

V. 27. Un tel choix et ſi prompt vous doit bien faire voir
Qu'elle cherche un combat qui force ſon devoir,
Et, livrant à Rodrigue une victoire aiſée,
Puiſſe l'autoriſer à paraître apaiſée.

Ce dernier vers ne ſignifie pas bien puiſſe lui donner lieu de s'apaiſer, ſans qu'il y aille de ſon honneur.

Cette critique paraît trop ſévère. Il me ſemble que l'auteur dit ce qu'on lui reproche de n'avoir pas dit.

SCENE V.

V. 1. Madame, à vos genoux j'apporte cette épée.

On peut bien apporter une épée aux pieds de quelqu'un; *mais non pas* aux genoux.

On apporte aux genoux comme aux pieds.

Concluſion des ſentimens de l'académie ſur le Cid.

Le cinquième article des obſervations (de Scudéri) comprend les larcins de l'auteur qui ſont ponctuellement ceux que l'obſervateur a remarqués.

Le mot *larcins* eſt dur. Traduire les beautés d'un ouvrage étranger, enrichir ſa patrie et l'avouer, eſt-ce-là un larcin?

Il n'a pas laiſſé de faire éclater en beaucoup d'endroits de ſi beaux ſentimens et de ſi belles paroles, qu'il a en quelque ſorte imité le ciel qui, en la diſpenſation de ſes grâces, donne indifféremment la beauté du corps aux méchantes ames et aux bonnes.

Cette imitation du ciel fait voir qu'on était éloigné de la véritable éloquence, et qu'on cherchait de l'eſprit à quelque prix que ce fût.

Néanmoins la naïveté et la véhémence de ſes paſſions, la force et la délicateſſe de pluſieurs de ſes penſées, et cet agrément inexplicable qui ſe mêle dans tous ſes défauts, lui ont acquis un rang conſidérable entre les poëmes français de ce genre, &c.

Ces dernières lignes ſont un aveu aſſez fort du mérite du Cid ; on en doit conclure que les beautés y ſurpaſſent les défauts, et que, par le jugement de l'académie, *Scudéri* eſt beaucoup plus condamné que *Corneille*.

Fin des remarques ſur les ſentimens de l'académie françaiſe.

N. B. Les deux pièces de vers imprimées à la ſuite des ſentimens de l'académie, dans l'édition commentée, ne ſe trouvant pas dans quelques éditions du théatre de *Corneille*, on a cru devoir les donner ici en entier avec les remarques au bas des pages.

EXCUSE
A ARISTE. (*a*)

Ce n'eſt donc pas aſſez ; et de la part des muſes,
Ariſte, c'eſt en vers qu'il vous faut des excuſes ;
Et la mienne pour vous n'en plaint pas la façon ;
Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanſon ;
Son feu ne peut agir, quand il faut qu'il s'explique
Sur les fantaſques airs d'un rêveur de muſique,

(*a*) Voici cette épître de *Corneille* qu'on prétend qui lui attira tant d'ennemis ; mais il eſt très-vraiſemblable que le ſuccès du Cid lui en fit bien davantage : elle paraît écrite entièrement dans le goût et dans le ſtyle de *Régnier*, ſans grâces, ſans fineſſe, ſans élégance, ſans imagination ; mais on y voit de la facilité et de la naïveté.

Et que pour donner lieu de paraître à sa voix,
De sa bizarre quinte il se fasse des loix.
Qu'il ait sur chaque ton ses rimes ajustées,
Sur chaque tremblement ses syllabes comptées,
Et qu'une faible pointe à la fin d'un couplet,
En dépit de Phébus donne à l'art un soufflet :
Enfin cette prison déplaît à son génie :
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie ;
Il ne se leurre point d'animer de beaux chants,
Et veut pour se produire avoir la clef des champs.
C'est lorsqu'il court d'haleine, et qu'en pleine carrière,
Quittant souvent la terre, en quittant la barrière,
Puis d'un vol élevé se cachant dans les cieux,
Il rit du désespoir de tous ses envieux.
Ce trait est un peu vain, Ariste, je l'avoue ;
Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui se loue ? (*b*)
Le Parnasse, autrefois dans la France adoré,
Fesait pour ses mignons un autre âge doré :
Notre fortune enflait du prix de nos caprices,
Et c'était une banque à de bons bénéfices ;
Mais elle est épuisée, et les vers à présent
Aux meilleurs du métier n'apportent que du vent ;
Chacun s'en donne à l'aise, et souvent se dispense
A prendre par ses mains toute sa récompense.
Nous nous aimons un peu, c'est notre faible à tous ;
Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous ?
Et puis la mode en est, et la cour l'autorise.
Nous parlons de nous-même avec toute franchise.

(*b*) *Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui se loue ?*

Le mot *poëte*, *ouate*, étaient alors de deux syllabes en vers. *Boileau*, qui a beaucoup servi à fixer la langue, a mis trois syllabes à tous les mots de cette espèce.

Si son astre en naissant ne l'a formé poëte,
. . . . . .
Ou sur l'ouate molle éclate le tabis.

La fauſſe humilité ne met plus en crédit.
Je ſais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue :
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai ſans brigue ;
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de réduit en réduit ; (*c*)
Mon travail ſans appui monte ſur le théâtre ;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
Là, ſans que mes amis prêchent leurs ſentimens,
J'arrache quelquefois leurs applaudiſſemens ;
Là, content du ſuccès que le mérite donne,
Par d'illuſtres avis je n'éblouis perſonne ;
Je ſatisfais enſemble et peuple et courtiſans ;
Et mes vers en tous lieux ſont mes ſeuls partiſans :
Par leur ſeule beauté ma plume eſt eſtimée : (*d*)
Je ne dois qu'à moi ſeul toute ma renommée ;
Et penſe toutefois n'avoir point de rival
A qui je faſſe tort en le traitant d'égal.
Mais inſenſiblement je donne ici le change ;
Et mon eſprit s'égare en ſa propre louange :
Sa douceur me ſéduit, je m'en laiſſe abuſer,
Et me vante moi-même au lieu de m'excuſer.

(*c*) *Ne les va point quêter de réduit en réduit.*

Ce vers déſigne tous ſes rivaux qui cherchaient à ſe faire des protecteurs et des partiſans, et cet endroit les ſouleva tous.

(*d*) *Par leur ſeule beauté ma plume eſt eſtimée :*
Je ne dois qu'à moi ſeul toute ma renommée.

Ces vers étaient d'autant plus révoltans, qu'il n'avait fait encore aucun de ces ouvrages qui ont rendu ſon nom immortel. Il n'était connu que par ſes premières comédies et par ſa tragédie de Médée, pièces qui ſeraient ignorées aujourd'hui, ſi elles n'avaient été ſoutenues depuis par ſes belles tragédies. Il n'eſt pas permis d'ailleurs de parler ainſi de ſoi-même. On pardonnera toujours à un homme célèbre de ſe moquer de ſes ennemis, et de les rendre ridicules ; mais ſes propres amis ne lui pardonneront jamais de ſe louer.

Revenons aux chanſons que l'amitié demande.
J'ai brûlé fort long-temps d'une amour aſſez grande, (*e*)
Et que juſqu'au tombeau je dois bien eſtimer,
Puiſque ce fut par-là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon ame fut priſe.
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchiſe.
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour ;
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.
J'adorai donc Philis, et la ſecrète eſtime
Que ce divin eſprit feſait de notre rime,
Me fit devenir poëte auſſitôt qu'amoureux ;
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes premiers feux,
Et bien que maintenant cette belle inhumaine
Traite mon ſouvenir avec un peu de haine,
Je me trouve toujours en état de l'aimer ;
Je me ſens tout ému quand je l'entends nommer ;
Et par le doux effet d'une prompte tendreſſe,
Mon cœur ſans mon aveu reconnaît ſa maîtreſſe.
Après beaucoup de vœux et de ſoumiſſions,
Un malheur rompt le cours de nos affections ;
Mais toute mon amour en elle conſommée,
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée :
Auſſi n'aimai-je plus, et nul objet vainqueur
N'a poſſédé depuis ma veine ni mon cœur.

(*e*) *J'ai brûlé fort long-temps d'une amour aſſez grande.*

Il avait aimé très-paſſionnément une dame de Rouen, nommée madame *Dupont*, femme d'un maître des comptes de la même ville, qui était parfaitement belle, qu'il avait connue toute petite fille pendant qu'il étudiait à Rouen au collége des jéſuites, et pour qui il fit pluſieurs petites pièces de galanterie, qu'il n'a jamais voulu rendre publiques, quelques inſtances que lui aient fait ſes amis. Il les brûla lui-même environ deux ans avant ſa mort. Il lui communiquait la plupart de ſes pièces avant de les mettre au jour; et, comme elle avait beaucoup d'eſprit, elle les critiquait fort judicieuſement ; en ſorte que M. *Corneille* a dit pluſieurs fois qu'il lui était redevable de pluſieurs endroits de ſes premières pièces. *Note ancienne qui ſe trouve dans les éditions de Corneille.*

Vous le dirai-je, ami ? tant qu'ont duré nos flammes,
Ma muse également chatouillait nos deux ames :
Elle avait sur la mienne un absolu pouvoir ;
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.
Une voix ravissante, ainsi que son visage,
La fesait appeler le phénix de notre âge,
Et souvent de sa part je me suis vu presser
Pour avoir de ma main de quoi mieux l'exercer.
Jugez vous-même, Ariste, à cette douce amorce,
Si mon génie était pour épargner sa force :
Cependant mon amour, le père de mes vers,
Le fils du plus bel œil qui fût en l'univers,
A qui désobéir c'était pour moi des crimes,
Jamais en sa faveur n'en put tirer deux rimes ;
Tant mon esprit alors contre moi révolté,
En haine des chansons semblait m'avoir quitté ;
Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
Tant avec la musique elle a d'antipathie ;
Tant alors de bon cœur elle renonce au jour ;
Et l'amitié voudrait ce que n'a pu l'amour !
N'y pensez plus, Ariste ; une telle injustice
Exposerait ma muse à son plus grand supplice.
Laisse-la toujours libre agir suivant son choix,
Céder à son caprice, et s'en faire des loix.

RONDEAU. (*a*)

Qu'il faſſe mieux, ce jeune jouvencel,
A qui le Cid donne tant de martel,
Que d'entaſſer injure ſur injure,
Rimer de rage une lourde impoſture,
Et ſe cacher ainſi qu'un criminel. (*b*)
Chacun connaît ſon jaloux naturel,
Le montre au doigt comme un fou ſolennel,
Et ne croit pas en ſa bonne écriture.
Qu'il faſſe mieux.
Paris entier ayant vu ſon cartel
L'envoie au diable et ſa muſe au bordel. (*c*)
Moi, j'ai pitié des peines qu'il endure,
Et comme ami je le prie et conjure,
S'il veut ternir un ouvrage immortel,
Qu'il faſſe mieux.

(*a*) Ce rondeau fut fait par *Corneille*, en 1637, dans le temps du différend qu'il eut avec *Scudéri*, au ſujet des obſervations ſur le Cid.

(*b*) *Scudéri* n'avait pas d'abord mis ſon nom à ſes obſervations ſur le Cid. Il en fut fait deux éditions, ſans qu'on sût de quelle part elles venaient. Cela ſe découvrit néanmoins, et les brouilla enſemble.

(*c*) Ce terme groſſier n'eſt pas tolérable; mais *Régnier* et beaucoup d'autres l'avaient employé ſans ſcrupule. *Boileau* même, dans le ſiècle des bienſéances, en 1674, ſouilla ſon chef-d'œuvre de l'art poëtique par ces deux vers, dans leſquels il caractériſait *Régnier*.

Heureux ſi moins hardi dans ſes vers pleins de ſel,
Il n'eût jamais mené les muſes au bordel.

Ce fut le judicieux *Arnaud* qui l'obligea de réformer ces deux vers, où l'auteur tombait dans le défaut qu'il reprochait à *Régnier*. *Boileau* ſubſtitua ces deux vers excellens :

Heureux ſi ſes diſcours craints du chaſte lecteur,
Ne ſe ſentaient des lieux que fréquentait l'auteur!

Il eût été à ſouhaiter que *Corneille* eût trouvé un *Arnaud*; il lui eût fait ſupprimer ſon rondeau tout entier, qui eſt trop indigne de l'auteur du Cid.

AVERTISSEMENT

DU COMMENTATEUR

SUR LA TRAGEDIE DE CINNA.

CE n'eſt pas ici une pièce telle que les Horaces : on voit bien le même pinceau, mais l'ordonnance du tableau eſt très-ſupérieure. Il n'y a point de double action : ce ne ſont point des intérêts indépendans les uns des autres, des actes ajoutés à des actes ; c'eſt toujours la même intrigue. Les trois unités ſont auſſi parfaitement obſervées qu'elles puiſſent l'être, ſans que l'action ſoit gênée, ſans que l'auteur paraiſſe faire le moindre effort. Il y a toujours de l'art, et l'art s'y montre rarement à découvert.

On donne ici (dans l'édition publiée par M. de *Voltaire*) ce chef-d'œuvre du grand *Corneille* tel qu'il le fit imprimer, avec le chapitre de *Sénèque* le philoſophe dont il tira ſon ſujet, (ainſi qu'il avait publié le Cid avec les vers eſpagnols qu'il traduiſit.) On y ajoute ſon épître dédicatoire à *Montauron*, tréſorier de l'épargne, et la lettre du célèbre *Balzac*.

EPITRE

EPITRE DEDICATOIRE

A MONSIEUR

DE MONTAURON.

(*Page 368 de l'in-4°, tome premier.*)

MONSIEUR,

Je vous préſente un tableau d'une des plus belles actions d'*Auguſte*. Ce monarque était tout généreux, et ſa généroſité n'a jamais paru avec tant d'éclat que dans les effets de ſa clémence et de ſa *libéralité*. Ces deux rares vertus lui étaient ſi naturelles et ſi inſéparables en lui, qu'il ſemble qu'en cette hiſtoire, que j'ai miſe ſur notre théâtre, elles ſe ſoient tour à tour entre-produites dans ſon ame. Il avait été ſi *libéral* envers *Cinna*, que ſa conjuration ayant fait voir une ingratitude extraordinaire, il eut beſoin d'un extraordinaire effort de clémence pour lui pardonner; et le pardon qu'il lui donna fut la ſource des nouveaux bienfaits dont il lui fut prodigue, pour vaincre tout-à-fait cet eſprit qui n'avait pu être gagné par les premiers; de ſorte qu'il eſt vrai de dire qu'il eût été moins clément envers lui, s'il eût été moins *libéral*, et qu'il eût été moins *libéral*, s'il eût été moins clément. Cela étant, ne puis-je pas avec juſtice donner le portrait de l'une de ces héroïques vertus à celui qui poſsède l'autre en un ſi haut degré; puiſque, dans cette action, ce grand prince les a ſi bien attachées, et comme unies l'une à l'autre, qu'elles ont été tout enſemble la cauſe et l'effet l'une de l'autre? Je le puis certes d'autant

plus juſtement que je vois votre généroſité, comme voulant imiter ce grand empereur (*a*), prendre plaiſir à s'étendre ſur les gens de lettres, en un temps où beaucoup penſent avoir trop récompenſé leurs travaux, quand ils les ont honorés d'une louange ſtérile. Vous avez traité quelques-unes de nos muſes avec tant de magnanimité, qu'en elles vous avez obligé toutes les autres; de ſorte qu'il n'en eſt point qui ne vous en doive un remercîment. Trouvez bon, Monſieur, que je m'acquitte de celui que je reconnais vous en devoir, par le préſent que je vous fais de ce poëme, que j'ai choiſi comme le plus durable des miens, pour apprendre plus long-temps à ceux qui le liront, que le *généreux* M. de *Montauron*, par une *libéralité* inouie en ce ſiècle, s'eſt rendu toutes les muſes redevables; et que je prends tant de part aux bienfaits dont vous avez ſurpris quelques-unes d'elles, que je m'en dirai toute ma vie,

MONSIEUR,

votre très-humble et très-obligé ſerviteur,

CORNEILLE.

(*a*) Voilà une étrange lettre, et pour le ſtyle et pour les ſentimens. On n'y reconnaît point *la main qui crayonna l'ame du grand Pompée, et l'eſprit de Cinna.* Celui qui faiſait des vers ſi ſublimes n'eſt plus le même en proſe. On ne peut s'empêcher de plaindre *Corneille*, et ſon ſiècle, et les beaux arts, quand on voit ce grand homme, négligé à la cour, comparer le ſieur de *Montauron* à l'empereur *Auguſte*. Si pourtant la reconnaiſſance arracha ce ſingulier hommage, il faut encore plus en louer *Corneille* que l'en blâmer; mais on peut toujours l'en plaindre.

EXTRAIT

Du livre de Sénèque le philosophe, dont le sujet de Cinna est tiré. (Page 370, édition in-4°.)

Seneca, lib. 1. de clementiâ, cap. 9. (a)

DIVUS Augustus mitis fuit princeps, si quis illum à principatu suo æstimare incipiat : in communi quidem republicâ duodevicesimum egressus annum, jam pugiones in sinu amicorum absconderat, jam insidiis M. Antonii consulis latus petierat, jam fuerat collega proscriptionis : sed cùm annum quadragesimum transisset, et in Galliâ moraretur, delatum est ad eum indicium L. Cinnam, solidi ingenii virum, insidias ei struere. Dictum est et ubi, et quandò, et quemadmodùm aggredi vellet. Unus ex conscìis deferebat ; statuit se ab eo vindicare. Consilium amicorum advocari jussit.

Nox illi inquieta erat, cum cogitaret adolescentem nobilem, hoc detracto integrum, Cn. Pompeii nepotem damnandum. Jam unum hominem occidere non poterat, cum M. Antonio proscriptionis edictum inter cœnam dictaret. Gemens subindè voces

(a) L'aventure de *Cinna* laisse quelque doute. Il se peut que ce soit une fiction de *Sénèque*, ou du moins qu'il ait ajouté beaucoup à l'histoire pour mieux faire valoir son chapitre de la clémence. C'est une chose bien étonnante que *Suétone*, qui entre dans tous les détails de la vie d'*Auguste*, passe sous silence un acte de clémence qui ferait tant d'honneur à cet empereur, et qui ferait la plus mémorable de ses actions. *Sénèque* suppose la scène en Gaule. *Dion Cassius*, qui rapporte cette anecdote long-temps après *Sénèque*, au milieu du troisième siècle de notre ère vulgaire, dit que la chose arriva dans Rome. J'avoue que je croirai difficilement qu'*Auguste* ait nommé sur le champ premier consul un homme convaincu d'avoir voulu l'assassiner.

Mais vraie ou fausse, cette clémence d'*Auguste* est un des plus nobles sujets de tragédie, une des plus belles instructions pour les princes. C'est une grande leçon de mœurs ; c'est, à mon avis, le chef-d'œuvre de *Corneille*, malgré quelques défauts.

varias emittebat et inter se contrarias. Quid ergo? Ego percussorem meum securum ambulare patiar, me sollicito? Ergo non dabit pœnas, qui tot civilibus bellis frustrà petitum caput, tot navalibus, tot pedestribus prœliis incolume, postquam terrâ marique pax parta est, non occidere constituat, sed immolare? (Nam sacrificantem placuerat adoriri.) Rursùs silentio interposito majore multò voce sibi quàm Cinnæ irascebatur. Quid vivis, si perire te tam multorum interest? Quis finis erit supplicíorum? quis sanguinis? Ego sum nobilibus adolescentulis expositum caput, in quod mucrones acuant. Non est tanti vita, si, ut ego non peream, tam multa perdenda sunt. Interpellavit tandem illum Livia uxor; et admittis, inquit, muliebre consilium? Fac quod medici solent, ubi usitata remedia non procedunt, tentant contraria. Severitate nihil adhuc profecisti: Salvidienum Lepidus secutus est, Lepidum Muræna, Murænam Cæpio, Cæpionem Egnatius, ut alios taceam quos tantùm ausos pudet: nunc tenta quomodò tibi cedat clementia. Ignosce L. Cinnæ; deprehensus est, jam nocere tibi non potest; prodesse famæ tuæ potest.

Gavisus sibi quòd advocatum invenerat, uxori quidem gratias egit: renuntiari autem extemplò amicis quos in consilium rogaverat, imperavit, et Cinnam unum ad se accersit, dimissisque omnibus è cubiculo, cum alteram poni Cinnæ cathedram jussisset, hoc, inquit, primum à te peto ne me loquentem interpellas, ne meo sermone medio proclames, dabitur tibi loquendi liberum tempus. Ego te, Cinna, cum in hostium castris invenissem, non factum tantùm mihi inimicum, sed natum, servavi; patrimonium tibi omne concessi; hodiè tam felix es et tam dives, ut victo victores invideant: sacerdotium tibi petenti, præteritis compluribus quorum parentes mecum militaverant, dedi. Cum sic de te meruerim, occidere me constituisti.

Cum ad hanc vocem exclamasset Cinna, procul hanc ab se

abesse dementiam : non præstas, inquit, fidem, Cinna; convenerat ne interloquereris. Occidere, inquam, me paras. Adjecit locum, socios, diem, ordinem insidiarum, cui commissum esset ferrum. Et cum defixum videret, nec ex conventione jam, sed ex conscientiâ tacentem : quo, inquit, hoc animo facis? ut ipse sis princeps? Malè me herculè cum republicâ agitur, si tibi ad imperandum nihil præter me obstat. Domum tuam tueri non potes, nuper libertini hominis gratiâ in privato judicio superatus es. Adeò nihil facilius putas quàm contrà Cæsarem advocare? Cedo, si spes tuas solus impedio. Paulusne te et Fabius Maximus et Cossi et Servilii ferent, tantumque agmen nobilium, non inania nomina præferentium, sed eorum qui imaginibus suis decori sunt? Ne totam ejus orationem repetendo magnam partem voluminis occupem, diutiùs enim quàm duabus horis locutum esse constat, cum hanc pœnam, quâ solâ erat contentus futurus, extenderet. Vitam tibi, inquit, Cinna, iterùm do, priùs hosti, nunc insidiatori ac parricidæ. Ex hodierno die inter nos amicitia incipiat. Contendamus utrùm ego meliore fide vitam tibi dederim, an tu debeas. Post hæc detulit ultrò consulatum, questus, quod non auderet petere, amicissimum, fidelissimumque habuit, hæres solus fuit illi, nullis ampliùs insidiis ab ullo petitus est.

LETTRE
DE M. DE BALZAC
A M. CORNEILLE.

(*Page 373.*)

MONSIEUR,

(*a*) J'AI ſenti un notable ſoulagement depuis l'arrivée de votre paquet, et je crie miracle dès le commencement de ma lettre. Votre Cinna guérit les malades : il fait que les paralytiques battent des mains : il rend la parole à un muet, ce ſerait trop peu de dire à un enrhumé. En effet, j'avais perdu la parole avec la voix ; et, puiſque je les recouvre l'une et l'autre par votre moyen, il eſt bien juſte que je les emploie toutes deux à votre gloire, et à dire ſans ceſſe, *la belle choſe !* Vous avez peur néanmoins d'être de ceux qui ſont accablés par la majeſté des ſujets qu'ils traitent, et ne penſez pas avoir apporté aſſez de force pour ſoutenir la grandeur romaine. Quoique cette modeſtie me plaiſe, elle ne me perſuade pas, et je m'y oppoſe pour l'intérêt de la vérité. Vous êtes trop ſubtil examinateur d'une compoſition univerſellement approuvée : et s'il était vrai qu'en quelqu'une de ſes parties vous euſſiez ſenti quelque faibleſſe, ce ſerait un ſecret entre vos muſes et vous, car je vous aſſure que

(*a*) Les étrangers verront dans cette lettre quelle était l'éloquence de ce temps-là. Il n'eſt guère convenable peut-être que l'éloquence ſoit le partage d'une lettre familière ; et, comme dit M. l'abbé d'*Olivet*, *Balzac* écrivait une lettre comme *Lingende* feſait un ſermon ou un panégyrique ; il s'étudiait à prodiguer les figures.

perſonne ne l'a reconnue. La faibleſſe ſerait de notre expreſſion et non pas de votre penſée : elle viendrait du défaut des inſtrumens, et non pas de la faute de l'ouvrier : il faudrait en accuſer l'incapacité de notre langue.

Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris, et ne l'avez point briſée en la remuant. Ce n'eſt point une Rome de *Caſſiodore* (*b*), et auſſi déchirée qu'elle était au ſiècle des *Théodorics;* c'eſt une Rome de *Tite-Live*, et auſſi pompeuſe qu'elle était au temps des premiers *Céſars*. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la république, cette noble et magnanime fierté ; et il ſe voit bien quelques paſſables traducteurs de ſes paroles et de ſes locutions, mais vous êtes le vrai et le fidèle interprète de ſon eſprit et de ſon courage. Je dis plus, Monſieur, vous êtes ſouvent ſon pédagogue, et l'avertiſſez de la bienſéance, quand elle ne s'en ſouvient pas. Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a beſoin d'embelliſſement ou d'appui. Aux endroits où Rome eſt de brique, vous la rebâtiſſez de marbre : quand vous trouvez du vide, vous le rempliſſez d'un chef-d'œuvre ; et je prends garde que ce que vous prêtez à l'hiſtoire eſt toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle.

La femme d'*Horace* et la maîtreſſe de *Cinna*, qui ſont vos deux véritables enfantemens, et les deux pures créatures de votre eſprit, ne ſont-elles pas auſſi les principaux ornemens de vos deux poëmes ? Et qu'eſt-ce que la ſainte antiquité a produit de vigoureux et de ferme dans le ſexe faible, qui ſoit comparable à ces nouvelles héroïnes que vous avez miſes au monde, à

(*b*) Pourquoi parler de *Théodoric* et de *Caſſiodore*, quand il s'agit d'*Auguſte* ?

ces romaines de votre façon ? Je ne m'ennuie point depuis quinze jours de considérer celle que j'ai reçue la dernière.

Je l'ai fait admirer à tous les habiles de notre province : nos orateurs et nos poëtes en disent merveilles ; mais un docteur de mes voisins, qui se met d'ordinaire sur le haut style, en parle certes d'une étrange sorte ; et il n'y a point de mal que vous sachiez jusqu'où vous avez porté son esprit. Il se contentait le premier jour de dire que votre *Emilie* était la rivale de *Caton* et de *Brutus* dans la passion de la liberté. A cette heure il va bien plus loin : tantôt il la nomme la possédée du démon de la république, et quelquefois la belle, la raisonnable, la sainte (*c*) et l'adorable furie. Voilà d'étranges paroles sur le sujet de votre romaine ; mais elles ne sont pas sans fondement. Elle inspire en effet toute la conjuration, et donne chaleur au parti par le feu qu'elle jette dans l'ame du chef. Elle entreprend, en se vengeant (*d*), de venger toute la terre : elle veut sacrifier à son père une victime qui serait trop grande pour *Jupiter* même. C'est à mon gré une personne si excellente, que je pense dire peu à son avantage, de dire que vous êtes beaucoup plus heureux en votre race, que *Pompée* n'a été en la sienne, et que votre fille *Emilie* vaut, sans comparaison, davantage que *Cinna*, son petit-fils. Si celui-ci même a plus de vertu que n'a cru *Sénèque*, c'est pour être tombé entre vos mains et à cause que vous avez pris soin de lui. Il vous est obligé

(*c*) Voilà une plaisante épithète que celle de *sainte*, donnée par ce docteur à *Emilie*.

(*d*) Il paraît qu'en effet *Emilie* était regardée comme le premier personnage de la pièce, et que dans les commencemens on n'imaginait pas que l'intérêt pût tomber sur *Auguste*.

de son mérite, comme à *Auguste* de sa dignité. L'empereur le fit consul, et vous l'avez fait *honnête homme* (*e*); mais vous l'avez pu faire par les lois d'un art qui polit et orne la vérité, qui permet de favoriser en imitant, qui quelquefois se propose le semblable, et quelquefois le meilleur. J'en dirais trop si j'en disais davantage. Je ne veux pas commencer une dissertation, je veux finir une lettre et conclure par les protestations ordinaires, mais très-sincères et très-véritables, que je suis,

MONSIEUR,

votre très-humble serviteur,

BALZAC.

(*e*) C'est donc *Cinna* qu'on regardait comme l'honnête homme de la pièce, parce qu'il avait voulu venger la liberté publique. En ce cas il fallait qu'on ne regardât la clémence d'*Auguste* que comme un trait de politique conseillé par *Livie*.

Dans les premiers mouvemens des esprits émus par un poëme tel que Cinna, on est frappé et ébloui de la beauté des détails; on est long-temps sans former un jugement précis sur le fond de l'ouvrage.

REMARQUES
SUR CINNA,
TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

EMILIE.

PLUSIEURS actrices ont supprimé ce monologue dans les représentations. Le public même paraissait souhaiter ce retranchement. On y trouvait de l'amplification. Ceux qui fréquentent les spectacles disaient qu'*Emilie* ne devait pas ainsi se parler à elle-même, se faire des objections et y répondre; que c'était une déclamation de rhétorique; que les mêmes choses qui seraient très-convenables quand on parle à sa confidente, sont très-déplacées quand on s'entretient toute seule avec soi-même; qu'enfin la longueur de ce monologue y jetait de la froideur; et qu'on doit toujours supprimer ce qui n'est pas nécessaire.

Cependant j'étais si touché des beautés répandues dans cette première scène, que j'engageai l'actrice qui jouait *Emilie* à la remettre au théâtre; et elle fut très-bien reçue.

Vers 1. Impatiens désirs d'une illustre vengeance, *&c.*

Quand il se trouve des acteurs capables de jouer Cinna, on retranche assez communément ce monologue. Le public a perdu le goût de ces déclamations; celle-ci n'est pas nécessaire à la pièce. Mais n'a-t-elle pas de grandes beautés? n'est-elle pas majestueuse et même assez

passionnée ? *Boileau* trouvait dans ces *impatiens désirs*, *enfans du ressentiment*, *embrassés par la douleur*, une espèce de famille ; il prétendait que les grands intérêts et les grandes passions s'expriment plus naturellement ; il trouvait que le poëte paraît trop ici, et le personnage trop peu.

V. 5. Vous prenez sur mon ame un trop puissant empire.

Il y avait dans les premières éditions, *vous régnez sur mon ame avecque trop d'empire : avecque* fesait un son dur et traînant, comme on l'a déjà remarqué. On ne peut corriger mieux.

V. 9. Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire,

Il y avait dans les premières éditions, *au trône de sa gloire.*

V. 10. Et que vous reprochez à ma triste mémoire
Que, par sa propre main, mon père massacré
Du trône où je le vois fait le premier degré.

Ces désirs rappellent à *Emilie* le meurtre de son père, et ne le lui reprochent pas. Il fallait dire : *Vous me reprochez de ne l'avoir pas encore vengé*, et non pas, *vous me reprochez sa proscription ;* car elle n'est certainement pas cause de cette mort.

V. 13. Quand vous me présentez cette sanglante image,
La cause de ma haine et l'effet de sa rage.

Emilie a déjà dit quelle est la cause de sa rage ; la cause et l'effet paraissent trop recherchés.

V. 16. Je crois pour une mort lui devoir mille morts...
Sans attirer sur moi mille et mille tempêtes.

Mille morts, *mille et mille tempêtes* ne sont que de légères négligences auxquelles il ne faut pas prendre garde dans

les ouvrages de génie, et sur-tout dans ceux du siècle de *Corneille*, mais qu'il faut éviter soigneusement aujourd'hui.

V. 18. J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguste.

De bons critiques qui connaissent l'art et le cœur humain, n'aiment pas qu'on annonce ainsi de sang froid les sentimens de son cœur. Ils veulent que les sentimens échappent à la passion. Ils trouvent mauvais qu'on dise: *J'aime plus celui-ci que je ne hais celui-là, je sens refroidir mon mouvement bouillant; je m'irrite contre moi-même, j'ai de la fureur.* Ils veulent que cette fureur, cet amour, cette haine, ces bouillans mouvemens éclatent sans que le personnage vous en avertisse. C'est le grand art de *Racine.* Ni *Phèdre*, ni *Iphigénie*, ni *Agrippine*, ni *Roxane*, ni *Monime*, ne débutent par venir étaler leurs sentimens secrets dans un monologue, et par raisonner sur les intérêts de leurs passions; mais il faut toujours se souvenir que c'est *Corneille* qui a débrouillé l'art, et que si ces amplifications de rhétorique sont un défaut aux yeux des connaisseurs, ce défaut est réparé par de très-grandes beautés.

V. 48. Amour, sers mon devoir, et ne le combats plus.

Il semble que le monologue devrait finir là. Les quatre derniers vers ne sont-ils pas surabondans? les pensées n'en sont-elles pas recherchées et hors de la nature? Qu'importe de la gloire ou de la honte de l'amour? Qu'est-ce que ce devoir qui ne triomphera que pour couronner l'amour? D'ailleurs, dans le dernier de ces vers, au lieu de

Et ne triomphera que pour te couronner,

il faudrait, *il ne triomphera;* mais les vers précédens paraissent dignes de *Corneille*, et j'ose croire qu'au théâtre il faudrait réciter ce monologue en retranchant seulement ces quatre derniers vers qui ne sont pas dignes du reste.

SCENE II.

V. 2. Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,
S'il me veut posséder, Auguste doit périr.

Des critiques trouvent ce premier vers languissant, par le soin même que prend l'auteur de lui donner de la force ; ils disent qu'*adore* n'est que la répétition de *j'aime*.

V. 7. Par un si grand dessein vous vous faites juger...

Vous vous faites juger est plus languissant : d'ailleurs c'est un grand secret. On ne peut encore le juger.

V. 8. Digne sang de celui que vous voulez venger.

Foranius était un plébéien inconnu qui n'avait joué aucun rôle, et qu'*Octave* sacrifia dans les proscriptions parce qu'il était riche.

V. 39. Je recevrais de lui la place de Livie
Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie.

Ce sentiment furieux est, à mon gré, une raison pour ne pas supprimer le monologue qui prépare cette férocité.

V. 37. Tant de braves romains, tant d'illustres victimes
Qu'à son ambition ont immolés ses crimes, *&c.*

Ambition ont est bien dur à l'oreille.

Fuyez des mauvais sons le concours odieux.

V. 51. Et tu verrais mes pleurs couler pour son trépas,
Qui le faisant périr ne me vengerait pas, *&c.*

Ce sentiment atroce et ces beaux vers ont été imités par *Racine* dans Andromaque.

Ma vengeance est perdue,
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.

V. 73. Tout beau, ma paſſion, deviens un peu moins forte.

Tout beau revient au *pian piano* des Italiens. Ce mot familier eſt banni du diſcours ſérieux, à plus forte raiſon de la poëſie; et l'apoſtrophe à ſa paſſion ſort du ton du dialogue et de la vérité; c'eſt un tour de rhéteur qu'on ſe permettait encore.

V. 81. Quoi qu'il en ſoit, qu'Auguſte ou que Cinna périſſe,
Aux manes paternels je dois ce ſacrifice.

Il ſemble, par ces expreſſions, qu'elle doive le ſacrifice de *Cinna*.

V. 88. Et c'eſt à faire enfin à mourir après lui.

Et c'eſt à faire eſt encore une expreſſion bourgeoiſe hors d'uſage, même aujourd'hui chez le peuple. Remarquez que dans cette ſcène il n'y a preſque que ces deux mots à reprendre, et que la pièce eſt faite depuis ſix vingts ans. Ce n'eſt qu'une ſcène avec une confidente, et elle eſt ſublime.

SCENE II.

V. 17. Plût aux dieux que vous-même euſſiez vu de quel zèle
Cette troupe entreprend une action ſi belle! *&c.*

Ce diſcours de *Cinna* eſt un des plus beaux morceaux d'éloquence que nous ayons dans notre langue.

V. 23. Amis, leur ai-je dit, voici le jour heureux
Qui doit conclure enfin nos deſſeins généreux.

Le mot *deſſein* ne convient pas à *conclure*. Il me ſemble qu'on conclut une affaire, un traité, un marché; que l'on conſomme un deſſein, qu'on l'exécute, qu'on l'effectue. Peut-être que le verbe *remplir* eût été plus juſte et plus poëtique que *conclure*.

V. 33. Là, par un long récit de toutes les misères
Que durant notre enfance ont enduré nos pères...

Durant et *enduré*, dans le même vers, ne sont qu'une inadvertance; il était aisé de mettre *pendant notre enfance;* mais *ont enduré* paraît une faute aux grammairiens; ils voudraient *les misères qu'ont endurées nos pères*. Je ne suis point du tout de leur avis. Il serait ridicule de dire, *les misères qu'ont souffertes nos pères*, quoiqu'il faille dire, *les misères que nos pères ont souffertes*. S'il n'est pas permis à un poëte de se servir en ce cas du participe absolu, il faut renoncer à faire de vers.

V. 41. Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves
Mettaient toute leur gloire à devenir esclaves;
Où, pour mieux assurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers.

Les premières éditions portent :

Où le but des soldats et des chefs les plus braves
Etait d'être vainqueurs pour devenir esclaves,
Où chacun trahissait aux yeux de l'univers
Soi-même et son pays pour se donner des fers.

Ce mot *but*, dans cette place, ne paraissait ni assez noble ni assez juste. *Aux yeux de l'univers* était un faible hémistiche, un de ces vers oiseux qui servaient uniquement à la rime. *Corneille* corrigea ces deux petites fautes, et mit à la place ces vers dignes du reste de cet admirable récit.

V. 65. Vous dirai-je les noms de ces grands personnages
Dont j'ai dépeint les morts pour aigrir les courages?

Dans le temps de *Corneille*, on disait *les courages* pour *les esprits*. On peut même se servir encore du mot *courage* en ce sens; mais *aigrir* n'est pas assez fort. *Cinna* a peint

les proscriptions pour faire horreur, pour enflammer les esprits, pour les irriter, pour les envenimer, pour les saisir d'indignation, pour les remplir des fureurs de la vengeance.

V. 81. Mais nous pouvons changer un destin si funeste.

Il y avait auparavant :

Rendons toutefois grâce à la bonté céleste.

V. 85. Lui mort, nous n'avons point de vengeur ni de maître.

Il veut dire, *mort il est sans vengeur, et nous sommes sans maître :* en effet, c'est Rome qui a des vengeurs dans les assassins du tyran. *Corneille* entend donc qu'*Auguste* restera sans vengeance.

V. 86. Avec la liberté Rome s'en va renaître.

S'en va renaître. Cette expression n'est point fautive en poésie, au contraire : voyez dans l'Iphigénie de *Racine :*

Et ce triomphe heureux qui s'en va devenir
L'éternel entretien des siècles à venir.

Cet exemple est un de ceux qui peuvent servir à distinguer le langage de la poésie de celui de la prose.

V. 110. Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes,
Le nom de parricide ou de libérateur,
Césai celui de prince, ou d'un usurpateur.

Il faut *d'usurpateur* dans la règle ; *il aura le nom de prince légitime ou d'usurpateur.* Mais gênons la poésie moins que nous pourrons.

V. 115. Et le peuple inégal à l'endroit des tyrans,
S'il les déteste morts, les adore vivans.

Ce terme *à l'endroit* n'est plus d'usage dans le style noble.

V. 127.

V. 127. Sont-ils morts tous entiers avec leurs grands deſſeins?

Il y avait :

Et ſont-ils morts entiers avecque leurs deſſeins ?

D'abord l'auteur ſubſtitua, *et ſont-ils morts entiers avec leurs grands deſſeins ?* enſuite il mit : *ſont-ils morts tous entiers?* Cette expreſſion ſublime, *mourir tout entier*, eſt priſe du latin d'*Horace*, *non omnis moriar ;* et *tout entier* eſt plus énergique. *Racine* l'a imitée dans ſa belle pièce d'Iphigénie :

Ne laiſſer aucun nom et mourir tout entier.

V. 133. Va marcher ſur leurs pas...

Il faudrait *va*, *marche ;* on ne dit pas plus *allons marcher* qu'*allons aller*.

Ibid. . . . . . Où l'honneur te convie.

Convie eſt une très-belle expreſſion ; elle était très-uſitée dans le grand ſiècle de *Louis XIV*. Il eſt à ſouhaiter que ce mot continue d'être en uſage.

V. 135. Souviens-toi du beau feu dont nous ſommes épris...
Que tu me dois ton cœur, que mes faveurs t'attendent.

Ailleurs ce mot de *faveurs* exciterait le ris et le murmure ; mais ce mot eſt ici confondu dans la foule des beautés de cette ſcène, ſi vive, ſi éloquente et ſi romaine.

SCENE IV.

V. 1. Seigneur, Céſar vous mande, et Maxime avec vous.

L'intrigue eſt nouée dès le premier acte ; le plus grand intérêt et le plus grand péril s'y manifeſtent. C'eſt un coup de théâtre.

Remarquez que l'on s'intéreſſe d'abord beaucoup au ſuccès de la conſpiration de *Cinna* et d'*Emilie ;* 1°. parce

que c'eſt une conſpiration ; 2°. parce que l'amant et la maîtreſſe ſont en danger ; 3°. parce que *Cinna* a peint *Auguſte* avec toutes les couleurs que les proſcriptions méritent, et que dans ſon récit il a rendu *Auguſte exécrable ;* 4°. parce qu'il n'y a point de ſpectateur qui ne prenne dans ſon cœur le parti de la liberté. Il eſt important de faire voir que, dans ce premier acte, *Cinna* et *Emilie* s'emparent de tout l'intérêt. On tremble qu'ils ne ſoient découverts. Vous verrez qu'enſuite cet intérêt change, et vous jugerez ſi c'eſt un défaut ou non.

V. 23. Je verſe aſſez de pleurs pour la mort de mon père.

Peut-être ces pleurs, diſent les critiques ſévères, ſont un peu trop de commande, peut-être n'eſt-il pas bien naturel qu'on pleure ſon père au bout de vingt ans ; et il eſt certain que les ſpectateurs ne pleurent point ce *Foranius*, père d'*Emilie*. Mais ſi *Corneille* s'élève ici au-deſſus de la nature, il ne choque point la nature. C'eſt une beauté plutôt qu'un défaut.

V. 41. Je mourrai tout enſemble heureux et malheureux.
Heureux, *&c.*

Boileau reprenait cet *heureux et malheureux :* il y trouvait trop de recherches, et je ne ſais quoi d'alambiqué. On peut dire, *heureux dans mon malheur*, l'exact et l'élégant *Racine* l'a dit ; mais être à la fois heureux et malheureux, expliquer et retourner cette antithèſe, cette énigme, cela n'eſt pas de la véritable éloquence.

V. 72. Je fais de ton deſtin des règles à mon ſort,

n'eſt pas à la vérité une expreſſion heureuſe ; mais y a-t-il des fautes au milieu de tant de beaux vers, avec tant d'intérêt, de grandeur et d'éloquence ?

V. 73. Et j'obtiendrai ta vie, ou je ſuivrai ta mort.

Je ſuivrai ta mort n'exprime pas ce que l'auteur veut dire, *je mourrai après toi.*

V. dern. Va-t-en, et souviens-toi seulement que je t'aime.

Seulement fait là un mauvais effet; car *Cinna* doit se souvenir de son entreprise et de ses amis.

On ne remarque ces légères inadvertances qu'en faveur des étrangers et des commençans.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Corneille, dans son examen de Cinna, semble se condamner d'avoir manqué à l'unité de lieu. *Le premier acte*, dit-il, *se passe dans l'appartement d'Emilie, le second dans celui d'Auguste :* mais il fait aussi réflexion que l'unité s'étend à tout le palais; il est impossible que cette unité soit plus rigoureusement observée. Si on avait eu des théâtres véritables, une scène semblable à celle de Vicence, qui représentât plusieurs appartemens, les yeux des spectateurs auraient vu ce que leur esprit doit suppléer. C'est la faute des constructeurs quand un théâtre ne représente pas les différens endroits où se passe l'action, dans une même enceinte, une place, un temple, un palais, un vestibule, un cabinet, &c. Il s'en fallait beaucoup que le théâtre fût digne des pièces de *Corneille*. C'est une chose admirable sans doute d'avoir supposé cette délibération d'*Auguste* avec ceux mêmes qui viennent de faire serment de l'assassiner. Sans cela, cette scène serait plutôt un beau morceau de déclamation qu'une belle scène de tragédie.

Vers 3. Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde;
Cette grandeur sans borne et cet illustre rang
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang, *&c.*

Cet empire absolu, ce pouvoir souverain, la terre et l'onde,

tout le monde, et cet illuſtre rang, ſont une rédondance, un pléonaſme, une petite faute.

Fénélon, dans ſa lettre à l'académie ſur l'éloquence, dit : ,, Il me ſemble qu'on a donné ſouvent aux Romains ,, un diſcours trop faſtueux ; je ne trouve point de ,, proportion entre l'emphaſe avec laquelle *Auguſte* parle ,, dans la tragédie de Cinna, et la modeſte ſimplicité ,, avec laquelle *Suétone* le dépeint. ,, Il eſt vrai : mais ne faut-il pas quelque choſe de plus relevé ſur le théâtre que dans *Suétone* ? Il y a un milieu à garder entre l'enflure et la ſimplicité. Il faut avouer que *Corneille* a quelquefois paſſé les bornes.

L'archevêque de Cambrai avait d'autant plus raiſon de reprendre cette enflure vicieuſe, que de ſon temps les comédiens chargeaient encore ce défaut par la plus ridicule affectation dans l'habillement, dans la déclamation et dans les geſtes. On voyait *Auguſte* arriver avec la démarche d'un matamore, coiffé d'une perruque carrée qui deſcendait pardevant juſqu'à la ceinture ; cette perruque était farcie de feuilles de laurier, et ſurmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges. *Auguſte*, ainſi défiguré par des bateleurs gaulois ſur un théâtre de marionnettes, était quelque choſe de bien étrange. Il ſe plaçait ſur un énorme fauteuil à deux gradins, et *Maxime* et *Cinna* étaient ſur deux petits tabourets. La déclamation ampoulée répondait parfaitement à cet étalage ; et ſur-tout *Auguſte* ne manquait pas de regarder *Cinna* et *Maxime* du haut en bas avec un noble dédain, en prononçant ces vers :

Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtiſan flatteur la préſence importune.

Il feſait bien ſentir que c'était eux qu'il regardait comme des courtiſans flatteurs. En effet il n'y a rien dans le commencement de cette ſcène qui empêche que ces vers ne puiſſent être joués ainſi. *Auguſte* n'a point

encore parlé avec bonté, avec amitié, à *Cinna* et à *Maxime*; il ne leur a encore parlé que de son pouvoir absolu sur la terre et sur l'onde. On est même un peu surpris qu'il leur propose tout d'un coup son abdication à l'empire, et qu'il les ait mandés avec tant d'empressement pour écouter une résolution si soudaine, sans aucune préparation, sans aucun sujet, sans aucune raison prise de l'état présent des choses.

Lorsqu'*Auguste* examinait avec *Agrippa* et avec *Mécène* s'il devait conserver ou abdiquer sa puissance, c'était dans des occasions critiques qui amenaient naturellement cette délibération; c'était dans l'intimité de la conversation, c'était dans des effusions de cœur. Peut-être cette scène eût-elle été plus vraisemblable, plus théâtrale, plus intéressante, si *Auguste* avait commencé par traiter *Cinna* et *Maxime* avec amitié, s'il leur avait parlé de son abdication comme d'une idée qui leur était déjà connue; alors la scène ne paraîtrait plus amenée comme par force, uniquement pour faire un contraste avec la conspiration. Mais, malgré toutes ces observations, ce morceau sera toujours un chef-d'œuvre par la beauté des vers, par les détails, par la force du raisonnement, et par l'intérêt même qui doit en résulter; car est-il rien de plus intéressant que de voir *Auguste* rendre ses propres assassins arbitres de sa destinée? Il serait mieux, j'en conviens, que cette scène eût pu être préparée; mais le fond est toujours le même, et les beautés de détail, qui seules peuvent faire les succès des poëtes, sont d'un genre sublime.

V. 11. L'ambition déplaît quand elle est assouvie, *&c.*

Ces maximes générales sont rarement convenables au théâtre (comme nous le remarquons plusieurs fois,) sur-tout quand leur longueur dégénère en dissertation; mais ici elles sont à leur place. La passion et le danger n'admettent point les maximes. *Auguste* n'a point de

paſſion, et n'éprouve point ici de dangers ; c'eſt un homme qui réfléchit, et ces réflexions même ſervent encore à juſtifier le projet de renoncer à l'empire. Ce qui ne ſerait pas permis dans une ſcène vive et paſſionnée eſt ici admirable.

V. 16. Et monté ſur le faîte il aſpire à deſcendre.

Racine admirait ſur-tout ce vers, et le feſait admirer à ſes enfans. En effet ce mot *aſpire*, qui d'ordinaire s'emploie avec *s'élever*, devient une beauté frappante quand on le joint à *deſcendre*. C'eſt cet heureux emploi des mots qui fait la belle poëſie, et qui fait paſſer un ouvrage à la poſtérité.

V. 21. Mille ennemis ſecrets, la mort à tous propos...

La mort à tous propos eſt trop familier. Si ces légers défauts ſe trouvaient dans une tirade faible, ils l'affaibliraient encore ; mais ces négligences ne choquent perſonne dans un morceau ſi ſupérieurement écrit ; ce ſont de petites pierres entourées de diamans, elles en reçoivent de l'éclat et n'en ôtent point.

V. 22. Point de plaiſir ſans trouble et jamais de repos,

eſt trop faible, trop inutile après *la mort à tous propos.*

V. 35. Et l'ordre du deſtin qui gêne nos penſées,
N'eſt pas toujours écrit dans les choſes paſſées,

ne fait pas un ſens clair ; il veut dire, *le deſtin que nous cherchons à connaître n'eſt pas toujours écrit dans les événemens paſſés qui pourraient nous inſtruire.* La grande difficulté des vers eſt d'exprimer ce qu'on penſe.

V. 40. Vous qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène...

Auguſte eut en effet, à ce qu'on dit, cette converſation avec *Agrippa* et *Mecenas*. *Dion Caſſius* les fait parler

tous deux ; mais qu'il est faible et stérile en comparaison de *Corneille !*

Dion Cassius fait ainsi parler *Mecenas : Consultez plutôt les besoins de la patrie que la voix du peuple qui, semblable aux enfans, ignore ce qui lui est profitable ou nuisible. La république est comme un vaisseau battu de la tempête*, &c. Comparez ces discours à ceux de *Corneille*, dans lesquels il avait la difficulté de la rime à surmonter.

Cette scène est un traité du droit des gens. La différence que *Corneille* établit entre l'usurpation et la tyrannie, était une chose toute nouvelle ; et jamais écrivain n'avait étalé des idées politiques en prose, aussi fortement que *Corneille* les approfondit en vers.

V. 51. Malgré notre surprise, *&c.*

Ce mot est la critique du peu de préparation donnée à cette scène. En effet est-il naturel qu'*Auguste* veuille ainsi abdiquer tout d'un coup sans aucun sujet, sans aucune raison nouvelle ?

V. 67. Rome est dessous vos lois par le droit de la guerre.

Comme il faut des remarques grammaticales, sur-tout pour les étrangers, on est obligé d'avertir que *dessous* est adverbe, et n'est point prépositon : *Est-il dessus ? est-il dessous ? il est sous vous ; il est sous lui.*

V. 73. C'est ce que fit César ; il vous faut aujourd'hui
Condamner sa mémoire ou faire comme lui.

Le mot de *faire* est prosaïque et vague : *régner comme lui* eût mieux valu.

V. 77. Et vous devez aux Dieux compte de tout le sang
Dont vous l'avez vengé pour monter à son rang.

Cela n'est pas français ; il a vengé *César par le sang*, et non *du sang*. Il fallait :

Et vous devez aux Dieux compte de tout le sang
Que vous avez versé pour monter à son rang.

V. 79. N'en craignez point, Seigneur, les tristes destinées;
Un plus puissant démon veille sur vos années.

Il y avait d'abord :

Mais sa mort vous fait peur, Seigneur; les destinées
D'un soin bien plus exact veillent sur vos années.

Corneille a changé heureusement ces deux vers. Quelques personnes reprennent *les destinées;* elles prétendent que la mort de *César* est le destin de *César*, sa destinée, et que ce mot au pluriel ne peut signifier un seul événement. Je crois cette critique aussi injuste que fine, car s'il n'est pas permis à la poëfie de dire *destinées* pour *destins*, *grâces*, *faveurs*, *dons*, *inimitiés*, *haines*, &c. au pluriel, c'est vouloir qu'on ne fasse pas des vers.

V. 81. On a dix fois sur vous attenté sans effet;
Et qui l'a voulu perdre, au même instant l'a fait.

On ne sait point à quoi se rapporte *le perdre;* on pourrait entendre par ce vers, *ceux qui ont attenté sur vous se sont perdus.* Il faut éviter ce mot *faire*, sur-tout à la fin d'un vers : petite remarque, mais utile; ce mot *faire* est trop vague; il ne présente ni idée déterminée, ni image; il est lâche, il est prosaïque.

V. 107. Votre Rome autrefois vous donna la naissance.

La tyrannie du vers amène très-mal à propos ce mot oiseux *autrefois.*

V. 109. Et Cinna vous impute à crime capital
La libéralité vers le pays natal.

Le pays natal n'est pas du style noble. *La libéralité* n'est pas le mot propre; car rendre *la liberté à sa patrie* est bien plus que *liberalitas Augusti.*

V. 113. Et ce n'eſt qu'un objet digne de nos mépris,
Si de ſes pleins effets l'infamie eſt le prix.

Cette phraſe n'a pas la clarté, l'élégance, la juſteſſe néceſſaires. La vertu eſt donc un objet digne de nos mépris, ſi l'infamie eſt le prix de ſes pleins effets. Remarquez de plus qu'*infamie* n'eſt pas le mot propre. Il n'y a point d'infamie à renoncer à l'empire.

V. 117. Mais commet-on un crime indigne de pardon,
Quand la reconnaiſſance eſt au-deſſus du don ?

La rime a encore produit cet hémiſtiche, *indigne de pardon;* ce n'eſt aſſurément pas un crime impardonnable de donner plus qu'on n'a reçu. Les vers, pour être bons, doivent avoir l'exactitude de la proſe en s'élevant au-deſſus d'elle.

V. 125. Et peu de généreux vont juſqu'à dédaigner
Après un ſceptre acquis la douceur de régner.

Après un ſceptre acquis, cet hémiſtiche n'eſt pas heureux, et ces deux vers ſont de trop après celui-ci;

Mais pour y renoncer il faut la vertu même.

C'eſt toujours gâter une belle penſée que de vouloir y ajouter : c'eſt une abondance vicieuſe.

V. 131. Il paſſe pour tyran quiconque s'y fait maître...

Cet *il* qui était autrefois un tour très-heureux, la tyrannie de l'uſage l'a aboli. *Il eſt un tyran celui qui aſſervit ſon pays; il eſt un perfide celui qui manque à ſa parole :* on a encore conſervé ce tour : *ils ſont dangereux ces ennemis du théâtre, ces rigoriſtes outrés.*

V. 132. Qui le ſert pour eſclave, et qui l'aime pour traître.

Voilà encore de cette abondance ſuperflue et ſtérile. Pourquoi celui qui aime un uſurpateur eſt-il traître ? Il

n'eſt certainement pas traître parce qu'il l'aime. Quand on a dit qu'il eſt eſclave, on a tout dit, le reſte eſt inutile.

V. 133. Qui le ſouffre a le cœur lâche, mol, abattu.

On ne ſe ſert plus du terme *mol*. De plus, ces trois épithètes forment un vers trop négligé; la préciſion y perd, et le ſens n'y gagne rien.

V. 164. Dans le champ du public largement ils moiſſonnent.

Il y avait auparavant : *Dedans le champ d'autrui.*

V. 167. Le pire des Etats, c'eſt l'Etat populaire.

Quelle prodigieuſe ſupériorité de la belle poëſie ſur la proſe ! Tous les écrivains politiques ont délayé ces penſées; aucun a-t-il approché de la force, de la profondeur, de la netteté, de la préciſion de ces diſcours de *Cinna* et de *Maxime?* Tous les corps de l'Etat auraient dû aſſiſter à cette pièce, pour apprendre à penſer et à parler. Ils ne feſaient que des harangues ridicules, qui ſont la honte de la nation. *Corneille* était un maître dont ils avaient beſoin. Mais un préjugé, plus barbare encore que ne l'était l'éloquence du barreau et de la chaire, a ſouvent empêché pluſieurs magiſtrats très-éclairés d'imiter *Cicéron* et *Hortenſius*, qui allaient entendre des tragédies fort inférieures à celles de *Corneille*. Ainſi les hommes pour qui ces pièces étaient faites, ne les voyaient pas. Le parterre n'était pas digne de ces tableaux de la grandeur romaine. Les femmes ne voulaient que de l'amour; bientôt on ne traita plus que l'amour, et par-là on fournit à ceux que leurs petits talens rendent jaloux de la gloire des ſpectacles un malheureux prétexte de s'élever contre le premier des beaux arts. Nous avons eu un chancelier qui a écrit ſur l'art dramatique, et on a obſervé que de ſa vie il n'alla au ſpectacle; mais *Scipion*, *Caton*, *Cicéron*, *Céſar* y allaient.

V. 203. Les changemens d'Etat que fait l'ordre céleſte
Ne coûtent point de ſang, n'ont rien qui ſoit funeſte.

J'ai peur que ces raiſonnemens ne ſoient pas de la force des autres ; ce que dit *Maxime* eſt faux ; la plupart des révolutions ont coûté du ſang, et d'ailleurs tout ſe fait par l'ordre céleſte. La réponſe, que c'eſt un ordre immuable du ciel de vendre cher ſes bienfaits, ſemble dégénérer en diſpute de ſophiſtes, en queſtion d'école, et trop s'écarter de cette grande et noble politique dont il eſt ici queſtion.

V. 209. Donc votre aïeul Pompée au ciel a réſiſté
Quand il a combattu pour notre liberté ?

L'objection de *votre aïeul Pompée* eſt preſſante ; mais *Cinna* n'y répond que par un trait d'eſprit. Voilà un ſingulier honneur fait aux manes de *Pompée*, d'aſſervir Rome pour laquelle il combattait. Pourquoi le ciel devait-il cet honneur à *Pompée?* au contraire, s'il lui devait quelque choſe, c'était de ſoutenir ſon parti qui était le plus juſte. Dans une telle délibération, devant un homme tel qu'*Auguſte*, on ne doit donner que des raiſons ſolides : ces ſubtilités ne paraiſſent pas convenir à la dignité de la tragédie. *Cinna* s'éloigne ici de ce vrai ſi néceſſaire et ſi beau. Voulez-vous ſavoir ſi une penſée eſt naturelle et juſte ? examinez la propoſition contraire ; ſi ce contraire eſt vrai, la penſée que vous examinez eſt fauſſe.

On peut répondre à ces objections que *Cinna* parle ici contre ſa penſée. Mais pourquoi parlerait-il contre ſa penſée ? y eſt-il forcé ? *Junie*, dans Britannicus, parle contre ſon propre ſentiment, parce que *Néron* l'écoute ; mais ici *Cinna* eſt en toute liberté ; s'il veut perſuader à *Auguſte* de ne point abdiquer, il doit dire à *Maxime :* Laiſſons là ces vaines diſputes, il ne s'agit pas de ſavoir ſi *Pompée* a réſiſté au ciel, et ſi le ciel lui devait l'honneur

de rendre Rome esclave. Il s'agit que Rome a besoin d'un maître; il s'agit de prévenir des guerres civiles, &c. Je crois enfin que cette subtilité, dans cette belle scène, est un défaut; mais c'est un défaut dont il n'y a qu'un grand homme qui soit capable.

V. 239. Sylla quittant la place enfin bien usurpée,
N'a fait qu'ouvrir le champ à César et Pompée.

Cet *enfin* gâte la phrase.

V. 241. Que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir
S'il eût dans sa famille assuré son pouvoir.

Il semble que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir *César* et *Pompée*. La phrase est louche et obscure.

Il veut dire : *le malheur des temps ne nous eût pas fait voir le champ ouvert à César et à Pompée.*

V. 252. Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche.

Ici *Cinna* embrasse les genoux d'*Auguste*, et semble déshonorer les belles choses qu'il a dites par une perfidie bien lâche qui l'avilit. Cette basse perfidie même semble contraire aux remords qu'il aura. On pourrait croire que c'est à *Maxime*, représenté comme un vil scélérat, à faire le personnage de *Cinna*, et que *Cinna* devait dire ce que dit *Maxime*. *Cinna*, que l'auteur veut et doit ennoblir, devait-il conjurer *Auguste* à genoux de garder l'empire pour avoir un prétexte de l'assassiner? On est fâché que *Maxime* joue ici le rôle d'un digne romain, et *Cinna* d'un fourbe qui emploie le rafinement le plus noir pour empêcher *Auguste* de faire une action qui doit même désarmer *Emilie*.

V. 263. Conservez-vous, Seigneur, en lui laissant un maître.

Il y avait auparavant :

Conservez-vous, Seigneur, en conservant un maître.

V. 279. Maxime, je vous fais gouverneur de Sicile.

Cela n'eſt pas dans l'hiſtoire. En effet c'eût été plutôt un exil qu'une récompenſe : un proconſulat en Sicile eſt une punition pour un favori qui veut reſter à Rome et à la cour avec un grand crédit.

V. 283. Pour épouſe, Cinna, je vous donne Emilie.

Ceci eſt bien différent. Tout lecteur voit dans ce vers la perfection de l'art. *Auguſte* donne à *Cinna* ſa fille adoptive que *Cinna* veut obtenir par l'aſſaſſinat d'*Auguſte*. Le mérite de ce vers ne peut échapper à perſonne.

V. 287. Mon épargne depuis, en ſa faveur ouverte,
Doit avoir adouci l'aigreur de cette perte.

Epargne ſignifiait *tréſor royal*, et la caſſette du roi s'appelait *chatouille*. Les mots changent ; mais ce qui ne doit pas changer, c'eſt la nobleſſe des idées. Il eſt trop bas de faire dire à *Auguſte* qu'il a donné de l'argent à *Emilie ;* et il eſt bien plus bas à *Emilie* de l'avoir reçu et de conſpirer contre lui.

V. 291. De l'offre de vos vœux elle ſera ravie.

Il y avait :

Je préſume plutôt qu'elle en ſera ravie.

L'un et l'autre ſont également faibles, et il importe peu que ce vers ſoit faible ou fort. En général cette ſcène eſt d'un genre dont il n'y avait aucun exemple chez les anciens ni chez les modernes ; détachez-la de la pièce, c'eſt un chef-d'œuvre d'éloquence ; incorporée à la pièce, c'eſt un chef-d'œuvre encore plus grand. Il eſt vrai que ces beautés n'excitent ni terreur, ni pitié, ni grands mouvemens : mais ces mouvemens, cette pitié, cette terreur ne ſont pas néceſſaires dans le commencement d'un ſecond acte.

Cette scène est beaucoup plus difficile à jouer qu'aucune autre. Elle exigerait trois acteurs d'une figure imposante, et qui eussent autant de noblesse dans la voix et dans les gestes qu'il y en a dans les vers : c'est ce qui ne s'est jamais rencontré.

SCENE II.

V. 1. Quel est votre dessein après ces beaux discours ? —
Le même que j'avais et que j'aurai toujours.

Ces beaux discours est trop familier. Pourquoi *Cinna* n'aurait-il pas ici les remords qu'il a dans le troisième acte ? Il eût fallu en ce cas une autre construction dans la pièce. C'est un doute que je propose, et que les remarques suivantes exposeront plus au long.

V. 5. Je veux voir Rome libre ; — et vous pouvez juger
Que je veux l'affranchir ensemble et la venger.

Pourquoi persister dans des principes qu'il va démentir et dans une fourbe honteuse dont il va se repentir ? N'était-ce pas dans ce moment-là même que ces mots, *je vous donne Emilie*, devaient faire impression sur un homme qu'on nous donne pour digne petit-fils du grand *Pompée ?* J'ai vu des lecteurs de goût et de sens réprouver cette scène, non-seulement parce que *Cinna*, pour qui on s'intéressait, commence à devenir odieux, et pourrait ne pas l'être s'il disait tout le contraire de ce qu'il dit ; mais parce que cette scène est inutile pour l'action, parce que *Maxime*, rival de *Cinna*, ne laisse échapper aucun sentiment de rival, et qu'en ôtant cette scène, le reste marche plus rapidement. Il la faut pardonner à la nécessité de donner quelque étendue aux actes ; nécessité consacrée par l'usage.

V. 7. Octave aura donc vu ses fureurs assouvies...
Il y avait :
Auguste aura soûlé ses damnables envies.

On remarque ces changemens pour faire voir comment le ſtyle ſe perfectionna avec le temps. La plupart de ces corrections furent faites plus de vingt années après la première édition.

V. 12. Un lâche repentir garantira ſa tête!

C'eſt proprement un ſimple repentir. Le mot *repentir*, le mot même, *en ſera quitte*, indiquent qu'on ne doit pas pardonner à *Octave* pour un ſimple repentir : il n'y a nulle lâcheté à ſentir, au comble de la gloire, des remords de toutes les violences commiſes pour arriver à cette gloire.

V. 22. S'il n'eût puni Céſar, Auguſte eût moins oſé.

Maxime veut retourner le beau vers de *Cinna : s'il eût puni Sylla, Céſar eût moins oſé*, et répondre en écho ſur la même rime; il dit une choſe qui a beſoin d'être éclaircie. Si *Céſar* n'eût pas été aſſaſſiné, *Auguſte*, ſon fils adoptif, eût été bien plus aiſément le maître, et beaucoup plus maître. Il eſt vrai qu'il n'y eût point eu de guerre civile; et c'eſt par cela même que l'empire d'*Auguſte* eût été mieux affermi, et qu'il eût oſé davantage. Il eſt vrai encore que, ſans le meurtre de *Céſar*, il n'y eût point eu de proſcription. Il reſte donc à diſcuter quelle a été la véritable cauſe du triumvirat et des guerres civiles. Or il eſt indubitable que ces diſſertations ne conviennent guère à la tragédie. Quoi! après ces vers : *Mais je le retiendrai pour vous en faire part... Je vous donne Emilie : Cinna*, diſſerte! il n'eſt pas troublé! et il le ſera enſuite. Quel eſt le lecteur qui ne s'attend pas à de violentes agitations dans un tel moment? Si *Cinna* les éprouvait, ſi *Maxime* s'en apercevait, cette ſituation ne ſerait-elle pas plus naturelle et plus théâtrale? Encore une fois, je ne propoſe cette idée que comme un doute; mais je crois que les combats du cœur ſont toujours plus intéreſſans que des raiſonnemens politiques, et ces

conteſtations qui au fond ſont ſouvent un jeu d'eſprit aſſez froid. C'eſt au cœur qu'il faut parler dans une tragédie.

V. 49. Mais quand j'aurai vengé Rome des maux ſoufferts,
Je ſaurai le braver juſque dans les enfers.

L'eſprit de notre langue ne permet guère ces participes; nous ne pouvons dire *des maux ſoufferts*, comme on dit *des maux paſſés*. *Soufferts* ſuppoſe par quelqu'un; *les maux qu'elle a ſoufferts*: il ſerait à ſouhaiter que cet exemple de *Corneille* eût fait une règle; la langue y gagnerait une marche plus rapide.

V. 52. Je veux joindre à ſa main ma main enſanglantée,
L'épouſer ſur ſa cendre...

Cet affermiſſement de *Cinna* dans ſon crime, cette fureur d'épouſer *Emilie* ſur le tombeau d'*Auguſte*, cette perſévérance dans la fourberie avec laquelle il a perſuadé *Auguſte* de ne point abdiquer, ne font eſpérer aucun remords; il était naturel qu'il en eût quand *Auguſte* lui a dit qu'il partagerait l'empire avec lui. Le cœur humain eſt ainſi fait: il ſe laiſſe toucher par le ſentiment préſent des bienfaits; et le ſpectateur n'attend pas d'un homme qui s'endurcit lorſqu'il devrait être attendri, qu'il s'attendrira après cet endurciſſement. Nous donnerons plus de jour à ce doute dans la ſuite.

V. 58. Ami, dans ce palais on peut nous écouter.

Et que peut-il dire de plus fort que ce qu'il a déjà dit? N'a-t-il pas, dans ce même palais, déclaré qu'il veut épouſer *Emilie* ſur la cendre d'*Auguſte*? Cette concluſion de l'acte paraît un peu fautive. On ſent aſſez qu'il n'eſt pas vraiſemblable que l'on conſpire et qu'on rende compte de la conſpiration dans le cabinet d'*Auguſte*.

Les acteurs ſont ſuppoſés avoir paſſé d'un appartement dans un autre: mais ſi le lieu où ils ſont eſt *ſi mal propre*

à

à cette confidence, il ne fallait donc pas y dire tous ses secrets. Il valait mieux motiver la sortie par la nécessité d'aller tout préparer pour la mort d'*Auguste;* c'eût été une raison valable et intéressante, et le péril d'*Auguste* en eût redoublé.

L'observation la plus importante, à mon avis, c'est qu'ici l'intérêt change. On détestait *Auguste ;* on s'intéressait beaucoup à *Cinna :* maintenant c'est *Cinna* qu'on hait, c'est en faveur d'*Auguste* que le cœur se déclare. Lorsque ainsi on s'intéresse tour à tour pour les partis contraires, on ne s'intéresse en effet pour personne : c'est ce qui fait que plusieurs gens de lettres regardent Cinna plutôt comme un bel ouvrage que comme une tragédie intéressante.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 2. Il adore Emilie, il est adoré d'elle ;
Mais sans venger son père il n'y peut aspirer.

CEPENDANT *Maxime* a été témoin qu'*Auguste* a donné *Emilie* à *Cinna ;* il peut croire que *Cinna* peut aspirer à elle, sans tuer *Auguste*. *Cinna* et *Maxime* peuvent présumer qu'*Emilie* ne tiendra pas contre un tel bienfait. *Maxime* sur-tout n'a nulle raison de penser le contraire, puisqu'il ne sait point encore si *Emilie* cède ou non à la bonté d'*Auguste ;* et *Cinna* peut penser qu'*Emilie* sera touchée comme il commence lui-même à l'être. *Cinna* doit sans doute l'espérer, et *Maxime* doit le craindre. Il doit donc dire : *Emilie* sera à lui, soit qu'il cède aux bienfaits d'*Auguste*, soit qu'il l'assassine.

V. 5. Je ne m'étonne plus de cette violence,
Dont il contraint Auguſte à garder ſa puiſſance.

Le mot de *violence* eſt peut-être trop fort. *Cinna* a étalé un faux zèle, une fourbe éloquente; eſt-ce-là de la violence?

V. 7. La ligue ſe romprait s'il s'en était démis.

On ſe démet d'une charge, d'un emploi, d'une dignité, mais on ne ſe démet pas d'une puiſſance. L'auteur veut dire ici que la ligue ſe diſſiperait ſi *Auguſte* renonçait à l'empire. Mais ce vers fait entendre *ſi Cinna s'était démis de cette ligue*, parce que cet *il* tombe ſur *Cinna*. C'eſt une faute très-légère.

V. 9. Ils ſervent à l'envi la paſſion d'un homme...

Il y avait *abuſés;* on a ſubſtitué *à l'envi.*

V. 13. Vous êtes ſon rival! — Oui, j'aime ſa maîtreſſe,
Et l'ai toujours caché avec aſſez d'adreſſe.

Ces vers de comédie, et cette manière froide d'exprimer qu'il eſt rival de *Cinna*, ne contribuent pas peu à l'aviliſſement de ce perſonnage. L'amour qui n'eſt pas une grande paſſion, n'eſt pas théâtral.

V. 21. Que l'amitié me plonge en un malheur extrême!

Ni ſon amitié ni ſon amour n'intéreſſe. J'ai toujours remarqué que cette ſcène eſt froide au théâtre; la raiſon en eſt que l'amour de *Maxime* eſt inſipide. On apprend au troiſième acte que ce *Maxime* eſt amoureux. Si *Oreſte*, dans Andromaque, n'était rival de *Pirrhus* qu'au troiſième acte, la pièce ſerait froide. L'amour de *Maxime* ne fait aucun effet, et tout ſon rôle n'eſt que celui d'un lâche ſans aucune paſſion théâtrale.

V. 24. Gagnez une maîtreſſe accuſant un rival.

Il ſemble par la conſtruction que ce ſoit *Emilie* qui accuſe : il fallait *en accuſant* pour lever l'équivoque ; légère inadvertance qui ne fait aucun tort.

V. 28. Un véritable amant ne connaît point d'amis.

En général, ces maximes et ce terme de *véritable amant*, ſont tirés des romans de ce temps-là, et ſur-tout de l'Aſtrée, où l'on examine ſérieuſement ce qui conſtitue le véritable amant. Vous ne trouverez jamais ni ces maximes ni ces mots, *véritables amans*, *vrais amans*, dans *Racine*. Si vous entendez par *véritable amant* un homme agité d'une paſſion effrénée, furieux dans ſes déſirs, incapable d'écouter la raiſon, la vertu, la bienſéance, *Maxime* n'eſt rien de tout cela ; il eſt de ſang froid ; à peine parle-t-il de ſon amour. De plus il eſt l'ami de *Cinna* et ſon confident ; il doit s'être douté que *Cinna* aime *Emilie :* il voit qu'*Auguſte* a donné *Emilie* à *Cinna ;* c'était alors qu'il devait éprouver le ſentiment de la jalouſie. Ni les remords de *Cinna*, ni la jalouſie de *Maxime* ne remuent l'ame ; pourquoi ? c'eſt qu'ils viennent trop tard, comme on l'a déjà dit ; c'eſt qu'ils ont différé au lieu de ſentir.

V. 61. Nous diſputons en vain, et ce n'eſt que folie
De vouloir par ſa perte acquérir Emilie ;
Ce n'eſt pas le moyen de plaire à ſes beaux yeux,
Que de priver du jour ce qu'elle aime le mieux.

Ce n'eſt que folie, vers comique, indigne de la tragédie. *Plaire à ſes beaux yeux*, expreſſion fade. *Ce qu'elle aima le mieux*, encore pire.

Je conſerve ce ſang qu'elle veut voir périr.

Périr un ſang eſt un barbariſme. Ces fautes ſont d'autant plus ſenties que la ſcène eſt froide.

V. 66. Je veux gagner ſon cœur plutôt que ſa perſonne.

Remarquez qu'on ne s'intéreſſe jamais à un amant

qu'on eſt sûr qui ſera rebuté. Pourquoi *Oreſte* intéreſſe-t-il dans Andromaque ? c'eſt que *Racine* a eu le grand art de faire eſpérer qu'*Oreſte* ſerait aimé. Un amant toujours rebuté par ſa maîtreſſe l'eſt toujours auſſi par le ſpectateur, à moins qu'il ne reſpire la fureur de la vengeance. Point de vraie tragédie ſans grandes paſſions.

V. 73. C'eſt ce qu'à dire vrai je vois fort difficile.

Cette manière de répondre à une objection preſſante ſent un peu plus le valet de comédie que le confident tragique.

V. 85. Cinna vient, et je veux en tirer quelque choſe...

On ne voit pas ce qu'il veut tirer de *Cinna*; s'il veut être inſtruit que *Cinna* eſt ſon rival, il le ſait déjà.

SCENE II.

V. 2. Puis-je d'un tel chagrin ſavoir quel eſt l'objet ? —
Emilie et Céſar. L'un et l'autre me gêne.

C'eſt-là peut-être ce que *Cinna* devait dire immédiatement après la conférence d'*Auguſte*. Pourquoi a-t-il à préſent des remords ? s'eſt-il paſſé quelque choſe de nouveau qui ait pu lui en donner ? Je demande toujours pourquoi il n'en a point ſenti, quand les bienfaits et la tendreſſe d'*Auguſte* devaient faire ſur ſon cœur une ſi forte impreſſion ? Il a été perfide ; il s'eſt obſtiné dans ſa perfidie. Les remords ſont le partage naturel de ceux que l'emportement des paſſions entraîne au crime, mais non pas des fourbes conſommés. C'eſt ſur quoi les lecteurs qui connaiſſent le cœur humain doivent prononcer. Je ſuis bien loin de porter un jugement.

V. 22. Des deux côtés j'offenſe et ma gloire et mes dieux.

Pourquoi les dieux ? eſt-ce parce qu'il a fait ſerment

à sa maîtresse? Il est utile d'observer ici que dans beaucoup de tragédies modernes on met ainsi les dieux à la fin du vers à cause de la rime. *Manlius* dit qu'un homme tel que lui partage la vengeance *avec les dieux;* un autre qu'il punit à l'exemple *des dieux :* un troisième qu'il s'en prend *aux dieux*. *Corneille* tombe rarement dans cette faute puérile.

V. 25. Vous n'aviez point tantôt ces agitations.

Vous voyez que *Corneille* a bien senti l'objection. *Maxime* demande à *Cinna* ce que tout le monde lui demanderait. Pourquoi avez-vous des remords si tard? qu'est-il survenu qui vous oblige à changer ainsi? Il veut en *tirer quelque chose*, et cependant il n'en tire rien. S'il voulait s'éclaircir de la passion d'*Emilie*, n'aurait-il pas été convenable que d'abord il eût soupçonné leur intelligence, que *Cinna* la lui eût avouée, que cet aveu l'eût mis au désespoir, et que ce désespoir joint aux conseils d'*Euphorbe*, l'eût déterminé, non pas à être délateur, car cela est bas, petit et sans intérêt, mais à laisser deviner la conspiration par ses emportemens?

V. 28. On ne les sent aussi que quand le coup approche ;
Et l'on ne reconnaît de semblables forfaits
Que quand la main s'apprête à venir aux effets.

Oui, si vous n'avez pas reçu des bienfaits de celui que vous vouliez assassiner : mais si entre les préparatifs du crime et la consommation, il vous a donné les plus grandes marques de faveur, vous avez tort de dire qu'on ne sent des remords qu'au moment de l'assassinat.

Un coup n'approche pas : *reconnaître des forfaits* n'est pas le mot propre ; *en venir aux effets* est faible et prosaïque.

Il sera peut-être utile de faire voir comment *Shakespeare*, soixante ans auparavant, exprima le même sentiment dans la même occasion. C'est *Brutus* prêt à assassiner *César*.

„ Entre le deſſein et l'exécution d'une choſe ſi terri-
„ ble, tout l'intervalle n'eſt qu'un rêve affreux. Le génie
„ de Rome et les inſtrumens mortels de ſa ruine ſem-
„ blent tenir conſeil dans notre ame bouleverſée : cet
„ état funeſte de l'ame tient de l'horreur de nos guerres
„ civiles ".

Between the acting of a dread full thing,
And the firſt motion, alle the interim is,
Like a fantaſma, or a hideous dream, &c.

Je ne préſente point ces objets de comparaiſon pour égaler les irrégularités ſauvages et capricieuſes de *Shakeſpeare* à la profondeur du jugement de *Corneille*, mais ſeulement pour faire voir comment des hommes de génie expriment différemment les mêmes idées. Qu'il me ſoit ſeulement permis d'obſerver encore qu'à l'approche de ces grands événemens, l'agitation qu'on ſent eſt moins un remords qu'un trouble dont l'ame eſt ſaiſie : ce n'eſt point un remords que *Shakeſpeare* donne à *Brutus*.

V. 44. Et formez vos remords d'une plus juſte cauſe ;
De vos lâches conſeils, qui ſeuls ont arrêté
Le bonheur renaiſſant de notre liberté.

Voilà la plus forte critique du rôle qu'a joué *Cinna* dans la conférence avec *Auguſte* : auſſi *Cinna* n'y répond-il point. Cette ſcène eſt un peu froide, et pourrait être très-vive ; car deux rivaux doivent dire des choſes intéreſſantes, ou ne pas paraître enſemble ; ils doivent être à la fois défians et animés ; mais ici ils ne font que raiſonner. *Arrêter un bonheur renaiſſant*, l'expreſſion eſt trop impropre.

V. 53. Mais entendez crier Rome à votre côté.

Cela eſt plus froid encore, parce que *Maxime* fait ici l'enthouſiaſte mal à propos. Quiconque s'échauffe trop,

refroidit. *Maxime* parle en rhéteur : il devrait épier avec une douleur sombre toutes les paroles de *Cinna*, paraître jaloux, être près d'éclater, se retenir. Il est bien loin d'être *un véritable amant*, comme le disait son confident ; il n'est ni un vrai romain, ni un vrai conjuré, ni un vrai amant ; il n'est que froid et faible : il a même changé d'opinion ; car il disait à *Cinna*, au second acte : Pourquoi voulez-vous assassiner *Auguste*, plutôt que de recevoir de lui la liberté de Rome? Et à présent il dit : Pourquoi n'assassinez-vous pas *Auguste?* Veut-il par-là faire persévérer *Cinna* dans le crime, afin d'avoir une raison de plus pour être son délateur, comme *Cinna* a voulu empêcher *Auguste* d'abdiquer, afin d'avoir un prétexte de plus de l'assassiner ? En ce cas, voilà deux scélérats qui cachent leur basse perfidie par des raisonnemens subtils.

V. 57. Ami, n'accable plus un esprit malheureux
Qui ne forme qu'en lâche un dessein généreux.

Voilà *Cinna* qui se donne lui-même le nom de *lâche*, et qui par ce seul mot détruit tout l'intérêt de la pièce, toute la grandeur qu'il a déployée dans le premier acte. Que veulent dire les *abois* d'une vieille amitié qui lui fait pitié ? quelle façon de parler ! et puis il parle de sa *mélancolie !*

V. dern. Adieu, je me retire en confident discret.

Maxime finit son indigne rôle dans cette scène par un vers de comédie, et en se retirant comme un valet à qui on dit qu'on veut être seul. L'auteur a entièrement sacrifié ce rôle de *Maxime :* il ne faut le regarder que comme un personnage qui sert à faire valoir les autres.

SCENE III.

V. 1. Donne un plus digne nom au glorieux empire
Du noble ſentiment que la vertu m'inſpire, *&c.*

Voici le cas où un monologue eſt convenable. Un homme dans une ſituation violente peut examiner avec lui-même le danger de ſon entrepriſe, l'horreur du crime qu'il va commettre, écouter ou combattre ſes remords ; mais il fallait que ce monologue fût placé après qu'*Auguſte* l'a comblé d'amitiés et de bienfaits, et non pas après une ſcène froide avec *Maxime*.

V. 11. Qu'une ame généreuſe a de peine à faillir !

Ce vers ne prouve-t-il pas ce que j'ai déjà dit, que ce n'était pas à *Cinna* à donner à l'empereur des conſeils du fourbe le plus déterminé ? S'il a une ame ſi généreuſe, s'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas affermi *Auguſte* dans le deſſein de quitter l'empire ? S'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas ſenti les plus cuiſans remords au moment qu'*Auguſte* lui donnait *Emilie* ?

V. 17. S'il faut percer le flanc d'un prince magnanime,
Qui du peu que je ſuis fait une telle eſtime, *&c.*

Ce diſcours eſt d'un vil domeſtique, et non pas d'un ſénateur romain : il achève d'avilir ſon rôle qui était ſi mâle, ſi fier, ſi terrible au premier acte. On s'intéreſſait à *Cinna*, et à préſent on ne s'intéreſſe qu'à *Auguſte*.

V. 21. O coup, ô trahiſon trop indigne d'un homme !

J'en reviens toujours à ce remords trop tardif ; je ſoupçonne qu'il ſerait très-touchant, très-intéreſſant, s'il avait été plus prompt, s'il n'était pas contradictoire avec la rage d'épouſer *Emilie* ſur la cendre d'*Auguſte*. *Metaſtaſio*, dans ſa *Clemenza di Tito*, imitée de Cinna, commence par donner des remords à *Seſtus* qui joue le rôle de *Cinna*.

V. 29. Mais je dépends de vous, ô ſerment téméraire !

Non, ſans doute, il ne dépend pas de ce ſerment ; c'eſt chercher un prétexte, et non pas une raiſon. Voilà un plaiſant ſerment que la promeſſe faite à une femme de haſarder le dernier ſupplice pour faire une très-vilaine action ! Il devait dire : Les conjurés et moi nous avons fait ſerment de venger la patrie. Voilà un ſerment reſpectable.

V. 30. O haine d'Emilie, ô ſouvenir d'un père !
Ma foi, mon cœur, mon bras, tout vous eſt engagé,
Et je ne puis plus rien que par votre congé.

Par votre congé ne ſe dit plus, et en effet ne devait pas ſe dire, puiſque ce mot vient de *congédier*, qui ne ſignifie pas *permettre*. Comment un homme qui n'a pas les fureurs de l'amour, un petit-fils de *Pompée*, qui a aſſemblé tant de romains pour rendre la liberté à la patrie, peut-il dire en langage de ruelle, je ne peux rien que par le congé d'une femme ? Il fallait donc le peindre dès le premier acte comme un homme éperdu d'amour, forcé par une maîtreſſe qu'il idolâtre à conſpirer contre un maître qu'il aime. C'eſt ainſi que *Métaſtaſio* peint *Seſtus* dans la *Clemenza di Tito*, en donnant à ce *Titus* le caractère de l'*Oreſte* de *Racine*. Ce n'eſt pas que je préfère ce *Seſtus* à *Cinna*, il s'en faut beaucoup ; mais je dis que le rôle de *Cinna* ſerait beaucoup plus touchant, ſi on l'avait peint dès le premier acte aveuglé par une paſſion furieuſe ; mais il a joué à ce premier acte le rôle d'un *Brutus*, et au troiſième il n'eſt plus qu'un amant timide.

V. 38. Rendez-la, comme à vous, à mes vœux exorable.

Exorable devrait ſe dire ; c'eſt un terme ſonore, intelligible, néceſſaire et digne des beaux vers que débite *Cinna*. Il eſt bien étrange qu'on diſe *implacable* et non

placable; ame inaltérable, et non pas *ame altérable; héros indomptable*, et non *héros domptable*, &c.

V. dern. Mais voici de retour cette aimable inhumaine.

Aimable inhumaine fait quelque peine à cauſe de tant de fades vers de galanterie où cette expreſſion commune ſe trouve.

SCENE IV.

V. 20. Je vous aime, Emilie, et le ciel me foudroie
Si cette paſſion ne fait toute ma joie,

fait toujours un peu rire. *Avec toute l'ardeur qu'un digne objet peut attendre d'un grand cœur*, eſt du ſtyle de *Scudéri*. Ce n'eſt que depuis *Racine* qu'on a proſcrit ces fades lieux communs.

V. 28. Les faveurs du tyran emportent tes promeſſes.

Des faveurs qui emportent des promeſſes. Cette figure n'a pas de ſens en français. Les faveurs d'*Auguſte* peuvent l'emporter ſur les promeſſes de *Cinna*, les faire oublier, mais elles ne les emportent pas. *Quinault* a dit avec élégance et juſteſſe :

Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont bientôt emporté les ſermens qu'elle a faits.

V. 34. Il peut faire trembler la terre ſous ſes pas,
Mettre un roi hors du trône, et donner ſes Etats.

Il y avait :

Jeter un roi du trône, et donner ſes Etats.

Mettre hors eſt bien moins énergique que *jeter*, et n'eſt pas même une expreſſion noble. *Roi hors* eſt dur à l'oreille. Pourquoi ne dirait-on pas *jeter du trône?* On dit bien *jeter du haut du trône :* en tout cas *chaſſer* eût été mieux que *mettre hors*. Quelquefois en corrigeant on affaiblit.

V. 38. Mais le cœur d'Emilie eſt hors de ſon pouvoir.

Voilà une imitation admirable de ces beaux vers d'*Horace :*

Et cuncta terrarum ſubacta,
Præter atrocem animum Catonis.

Cette imitation eſt d'autant plus belle, qu'elle eſt en ſentiment. Pluſieurs s'étonnent qu'*Emilie*, affectant de penſer comme *Caton*, ait cependant reçu pendant quinze ans les bienfaits et l'argent d'*Auguſte* dont *l'épargne lui a été ouverte*. Cette conduite ne ſemble pas s'accorder avec cette inflexibilité héroïque dont elle fait parade.

V. 40. Je ſuis toujours moi-même, et ma foi toujours pure.

Il faut, *ma foi eſt toujours pure. Ma foi* ne peut être gouvernée par *je ſuis*. *Foi pure* ne ſe dit qu'en théologie.

V. 43. Et prends vos intérêts par-delà mes ſermens.

Par-delà mes ſermens : expreſſion dont je ne trouve que cet exemple ; et cet exemple me parait mériter d'être ſuivi.

V. 48. La conjuration s'en allait diſſipée.

Votre haine s'en allait trompée. C'eſt un barbariſme.

V. 54. Que je ſois le butin de qui l'oſe épargner !..

Butin n'eſt pas le mot propre.

V. 58. Et malgré ſes bienfaits je rends tout à l'amour,
Quand je veux qu'il périſſe ou vous doive le jour.

La ſcène ſe refroidit par ces argumens de *Cinna ;* il veut prouver qu'il a ſatisfait à l'amour, parce qu'il veut que le ſort d'*Auguſte* dépende de ſa maîtreſſe. Toute cette tirade paraît un peu obſcure.

V. 61. Souffrez ce faible effort de ma reconnaiſſance,
Que je tâche de vaincre un indigne courroux,
Et vous donner pour lui l'amour qu'il a pour vous.

Il faut *et de vous donner*. Le mot d'*amour* n'eſt point du tout convenable.

V. 64. Une ame généreuſe et que la vertu guide
Fuit la honte des noms d'ingrate et de perfide;
Elle en hait l'infamie attachée au bonheur,
Et n'accepte aucun bien aux dépens de l'honneur.

Toutes ces ſentences refroidiſſent encore. Voyez ſi *Oreſte* et *Hermione* parlent en ſentences.

V. 71. Les cœurs les plus ingrats ſont les plus généreux.

Elle a déjà retourné cette penſée plus d'une fois.

V. 73. Je me fais des vertus dignes d'une romaine.

Ce vers eſt beau, et ces ſentimens d'*Emilie* ne ſe démentent jamais. Pluſieurs demandent encore pourquoi cette *Emilie* ne touche point? pourquoi ce perſonnage ne fait pas au théâtre la grande impreſſion qu'y fait *Hermiode*? Elle eſt l'ame de toute la pièce, et cependant elle inſpire peu d'intérêt. N'eſt-ce point parce qu'elle n'eſt pas malheureuſe? n'eſt-ce point parce que les ſentimens d'un *Brutus*, d'un *Caſſius*, conviennent peu à une fille? n'eſt-ce point parce que ſa facilité à recevoir l'argent d'*Auguſte* dément la grandeur d'ame qu'elle affecte? n'eſt-ce point parce que ce rôle n'eſt pas tout-à-fait dans la nature? Cette fille que *Balzac* appelle une *adorable furie*, eſt-elle ſi adorable? C'eſt *Emilie* que *Racine* avait en vue, lorſqu'il dit dans une de ſes préfaces qu'il ne veut pas mettre ſur le théâtre de ces femmes qui font des leçons d'héroïſme aux hommes. Malgré tout cela, le rôle d'*Emilie* eſt plein de choſes ſublimes; et quand on compare ce qu'on feſait alors à ce ſeul rôle d'*Emilie*, on eſt étonné, on admire.

V. 80 Il abaiſſe à nos pieds l'orgueil des diadêmes ;
Il nous fait ſouverains ſur leurs grandeurs ſuprêmes.

Il faut remarquer les plus légères fautes de langage. On eſt *ſouverain de*, on n'eſt pas *ſouverain ſur*, encore moins *ſouverain ſur une grandeur :* mais ce qui eſt bien plus digne de remarque, c'eſt que le ſecond vers n'eſt qu'une faible répétition du premier.

V. 85. Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque choſe.

Ce beau vers eſt une contradiction avec celui que dit *Auguſte* au cinquième acte :

Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Ou *Emilie* ou *Auguſte* a tort. Il n'eſt pas douteux que le vers d'*Emilie* étant plus romain, plus fort, et même étant devenu proverbe, ne dût être conſervé, et celui d'*Auguſte* ſacrifié ; mais il faut ſur-tout remarquer que ces hyperboles commencent à déplaire, qu'on y trouve même du ridicule, qu'il y a une diſtance infinie entre un grand roi et un marchand de Rome, que ces exagérations d'une fille à qui *Auguſte* fait une penſion révoltent bien des lecteurs, et que ces conteſtations entre *Cinna* et ſa maîtreſſe ſur la grandeur romaine, n'ont pas toute la chaleur de la véritable tragédie.

V. 86. Aux deux bouts de la terre en eſt-il un ſi vain,
Qu'il prétende égaler un citoyen romain ?

Il y avait :

Aux deux bouts de la terre en eſt-il d'aſſez vain
Pour prétendre égaler un citoyen romain ?

V. 90. Attale, ce grand roi dans la pourpre blanchi,
Qui du peuple romain ſe nommait l'affranchi,
Quand de toute l'Aſie il ſe fût vu l'arbitre,
Eût encor moins priſé ſon trône que ce titre.

Cet exemple du roi *Attale* ſerait peut-être plus convenable dans un conſeil que dans la bouche d'une fille qui

veut venger son père. Mais la beauté de ces vers et ces traits tirés de l'histoire romaine, font un très-grand plaisir aux lecteurs, quoiqu'au théâtre ils refroidissent un peu la scène. Au reste, cet *Attale* était un très-petit roi de Pergame, qui ne possédait pas un pays de trente lieues.

V. 98. Le ciel a trop fait voir en de tels attentats
Qu'il hait les assassins et punit les ingrats.

Cette réplique de *Cinna* ne paraît pas convenable. Un sujet parle ainsi dans une monarchie ; mais un homme du sang de *Pompée* doit-il parler en sujet ?

V. 106. Dis que de leur parti toi-même tu te rends,
De te remettre au foudre à punir les tyrans.

Cela n'est ni français ni clairement exprimé ; et ces dissertations sur la foudre ne sont plus tolérées.

V. 112. Sans emprunter ta main pour servir ma colère,
Je saurai bien venger mon pays et mon père.

Le mot de *colère* ne paraît peut-être pas assez juste. On ne sent point de colère pour la mort d'un père mis au nombre des proscrits il y a trente ans. Le mot de *ressentiment* serait plus propre : mais en poësie *colère* peut signifier *indignation*, *ressentiment*, *souvenir des injures*, *désir de vengeance*.

V. 121. Et, comme pour toi seul l'amour veut que je vive, *&c.*

Je remarque ailleurs que toutes les phrases qui commencent par *comme* sentent la dissertation, le raisonnement, et que la chaleur du sentiment ne permet guère ce tour prosaïque. Mais est-ce un sentiment bien touchant, bien tragique que celui d'*Emilie ? Je n'ai pas voulu tuer Auguste moi-même, parce qu'on m'aurait tuée ; je veux vivre pour toi, et je veux que ce soit toi qui hasardes ta vie*, &c.

V. 125. Quand j'ai penſé chérir un neveu de Pompée,
. . . . D'un faux ſemblant mon eſprit abuſé
A fait choix d'un eſclave en ſon lieu ſuppoſé.

Il eſt trop dur d'appeler *Cinna eſclave* au propre, de lui dire qu'il eſt un fils ſuppoſé, qu'il eſt fils d'un eſclave ; cette condition était au-deſſous de celle de nos valets.

V. 130. Mille autres à l'envi recevraient cette loi.

Doit-elle lui dire que mille autres aſſaſſineraient l'empereur pour mériter les bonnes grâces d'une femme ? Cela ne révolte-t-il pas un peu ? cela n'empêche-t-il pas qu'on ne s'intéreſſe à *Emilie* ? Cette préſomption de ſa beauté la rend moins intéreſſante. Une femme emportée par une grande paſſion touche beaucoup ; mais une femme qui a la vanité de regarder ſa poſſeſſion comme le plus grand prix où l'on puiſſe aſpirer, révolte au lieu d'intéreſſer. *Emilie* a déjà dit au premier acte qu'on publiera dans toute l'Italie qu'on n'a pu la mériter qu'en tuant *Auguſte ;* elle a dit à *Cinna : Songe que mes faveurs t'attendent.* Ici elle dit que *mille romains tueraient Auguſte pour mériter ſes bonnes grâces.* Quelle femme a jamais parlé ainſi ? Quelle différence entre elle et *Hermione*, qui dit dans une ſituation à peu-près ſemblable :

Quoi ! ſans qu'elle employât une ſeule prière,
Ma mère en ſa faveur arma la Gréce entière !
Ses yeux pour leur querelle, en dix ans de combats,
Virent périr vingt rois qu'ils ne connaiſſaient pas.
Et moi, je ne prétends que la mort d'un parjure,
Et je charge un amant du ſoin de mon injure ;
Il peut me conquérir à ce prix, ſans danger,
Je me livre moi-même, et ne puis me venger !

C'eſt ainſi que s'exprime le goût perfectionné ; et le génie, dénué de ce goût sûr, bronche quelquefois. On

ne prétend pas, encore une fois, rien diminuer de l'extrême mérite de *Corneille;* mais il faut qu'un commentateur n'ait en vue que la vérité et l'utilité publique. Au reste, la fin de cette tirade est fort belle

V. 148. S'il nous ôte à son gré nos biens, nos jours, nos femmes,
Il n'a point jusqu'ici tyrannisé nos ames.

Mais en ce cas *Auguste* est donc un monstre à étouffer. *Cinna* ne devait donc pas balancer; il a donc très-grand tort de se dédire. Ses remords ne sont donc pas vrais? Comment peut-il aimer un tyran qui ôte aux Romains leurs biens, leurs femmes et leurs vies? Ces contradictions ne font-elles pas tort au pathétique aussi-bien qu'au vrai, sans lequel rien n'est beau?

V. 150. Mais l'empire inhumain qu'exercent vos beautés
Force jusqu'aux esprits et jusqu'aux volontés.

C'est ici une idée poëtique, ou plutôt une subtilité. *Vos beautés sont plus inhumaines qu'Auguste!* ce n'est pas ainsi que la vraie passion parle. *Oreste*, dans une circonstance semblable, dit à *Hermione:*

Non, je vous priverai d'un plaisir si funeste,
Madame, il ne mourra que de la main d'Oreste.

Il ne s'amuse point à dire que les beautés inhumaines d'*Hermione* sont des tyrans; il le fait sentir en se déterminant malgré lui à un crime. Ce n'est pas là le poëte qui parle, c'est le personnage.

V. 152. Vous me faites prisер ce qui me déshonore;
Vous me faites haïr ce que mon ame adore.

Prisер n'est plus d'usage. *Cinna* ne prise point ici son action, puisqu'il la condamne. Il dit qu'il adore *Auguste*, cela est beaucoup trop fort: il n'adore point *Auguste; il devrait*, dit-il, *donner son sang pour lui mille et mille fois.* Il devait

devait donc être très-touché au moment que ce même *Auguſte* lui donnait *Emilie*. Il lui a conſeillé de garder l'empire pour l'aſſaſſiner, et il voudrait donner mille vies pour lui par réflexion.

V. 157. Mais ma main auſſitôt contre mon ſein tournée...
A mon crime forcé joindra mon châtiment.

Ces derniers vers réconcilient *Cinna* avec le ſpectateur; c'eſt un très-grand art. *Racine* a imité ce morceau dans l'Andromaque :

Et mes mains auſſitôt contre mon ſein tournées, *&c.*

SCENE V.

V. pénult. . . . . . Qu'il achève et dégage ſa foi,
Et qu'il choiſiſſe après de la mort ou de moi.

Ce ſont-là de ces traits qui portaient le docteur cité par *Balzac*, à nommer *Emilie adorable furie*. On ne peut guère finir un acte d'une manière plus grande ou plus tragique; et ſi *Emilie* avait une raiſon plus preſſante de vouloir faire périr *Auguſte*, ſi elle n'avait appris que depuis peu qu'*Auguſte* a fait mourir ſon père, ſi elle avait connu ce père, ſi ce père même avait pu lui demander vengeance, ce rôle ſerait du plus grand intérêt. Mais ce qui peut détruire tout l'intérêt qu'on prendrait à *Emilie*, c'eſt la ſuppoſition de l'auteur qu'elle eſt adoptée par *Auguſte*. On devait chez les Romains autant et plus d'amour filial à un père d'adoption qu'à un père qui ne l'était que par le ſang. *Emilie* conſpire contre *Auguſte* ſon père et ſon bienfaiteur au bout de trente ans, pour venger *Toranius* qu'elle n'a jamais vu. Alors cette furie n'eſt point du tout adorable; elle eſt réellement parricide. Cependant gardons-nous bien de croire qu'*Emilie*, malgré ſon ingratitude, et *Cinna*, malgré ſa perfidie, ne ſoient pas deux très-beaux rôles; tous deux étincellent de traits admirables.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Tout ce que tu me dis, Euphorbe, eſt incroyable. —
Seigneur, le récit même en paraît effroyable.

Il eſt triſte qu'un ſi bas et ſi lâche ſubalterne, un eſclave affranchi, paraiſſe avec *Auguſte*, et que l'auteur n'ait pas trouvé dans la jalouſie de *Maxime*, dans les emportemens que ſa paſſion eût dû lui inſpirer, ou dans quelque autre invention tragique, de quoi fournir des ſoupçons à *Auguſte*. Si le trouble de *Cinna*, celui de *Maxime*, celui d'*Emilie*, ouvraient les yeux de l'empereur, cela ſerait beaucoup plus noble et plus théâtral que la dénonciation d'un eſclave, qui eſt un reſſort trop mince et trop trivial.

V. 13. . . . . Cinna ſeul dans ſa rage s'obſtine,
Et contre vos bontés d'autant plus ſe mutine.

Le ſecond vers eſt faible après l'expreſſion, *il s'obſtine dans ſa rage*. L'idée la plus forte doit toujours être la dernière. De plus, *ſe mutiner contre des bontés* eſt une expreſſion bourgeoiſe; on ne l'emploie qu'en parlant des enfans. Ce n'eſt pas que ce mot *mutiné*, employé avec art, ne puiſſe faire un très-bel effet. *Racine* a dit:

Enchaîner un captif de ſes fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné.

D'autant plus exige un *que*; c'eſt une phraſe qui n'eſt pas achevée.

SCENE II.

V. 1. Il l'a jugé trop grand pour ne pas s'en punir.

On ne peut nier que ce lâche et inutile menſonge d'*Euphorbe* ne ſoit indigne de la tragédie. Mais, dira-t-on, on a le même reproche à faire à *Oenone* dans Phèdre. Point du tout; elle eſt criminelle, elle calomnie *Hippolyte*; mais elle ne dit pas une fauſſe nouvelle : c'eſt cela qui eſt petit et bas.

SCENE III.

V. 1. Ciel, à qui voulez-vous déſormais que je fie
Les ſecrets de mon ame et le ſoin de ma vie?

Voilà encore une occaſion où un monologue eſt bien placé; la ſituation d'*Auguſte* eſt une excuſe légitime. D'ailleurs il eſt bien écrit, les vers en ſont beaux, les réflexions ſont juſtes, intéreſſantes; ce morceau eſt digne du grand *Corneille*.

V. 12. Songe aux fleuves de ſang où ton bras s'eſt baigné,
De combien ont rougi les champs de Macédoine.

Cela n'eſt pas français. Il fallait, *quels flots j'en ai verſés aux champs de Macédoine*, ou quelque choſe de ſemblable.

V. 27. Rends un ſang infidèle à l'infidélité.

Ce vers eſt imité de *Malherbe*.

Fais de tous les aſſauts que la rage peut faire,
Une fidelle preuve à l'infidélité.

Un tel abus de mots et quelques longueurs, quelques répétitions empêchent ce beau monologue de faire tout ſon effet. A meſure que le public s'eſt plus éclairé, il s'eſt un peu dégoûté des longs monologues. On s'eſt

laſſé de voir des empereurs qui parlaient ſi long-temps tout ſeuls. Mais ne devrait-on pas ſe prêter à l'illuſion du théâtre? *Auguſte* ne pouvait-il pas être ſuppoſé au milieu de ſa cour, et s'abandonner à ſes réflexions devant ſes confidens, qui tiendraient lieu du chœur des anciens?

Il faut avouer que le monologue eſt un peu long. Les étrangers ne peuvent ſouffrir ces ſcènes ſans action, et il n'y a peut-être pas aſſez d'action dans Cinna.

V. 57. La vie eſt peu de choſe, et le peu qui t'en reſte
Ne vaut pas l'acheter par un prix ſi funeſte.

Ne vaut pas l'acheter par un prix ſi funeſte. C'eſt ici le tour de phraſe italien. On dirait bien *non vale il comprar*; c'eſt un trope dont *Corneille* enrichiſſait notre langue.

V. 65. Mais jouiſſons plutôt nous-mêmes de ſa peine.

Peine ici veut dire *ſupplice*.

V. 71. Qui des deux dois-je ſuivre et duquel m'éloigner?
Ou laiſſez-moi périr, ou laiſſez-moi régner.

Ces expreſſions, *qui des deux*, *duquel*, n'expriment qu'un froid embarras; elles peignent un homme qui veut réſoudre un problême, et non un cœur agité. Mais le dernier vers eſt très-beau et eſt digne de ce grand monologue.

SCENE IV.

AUGUSTE, LIVIE.

On a retranché toute cette ſcène au théâtre depuis environ trente ans. Rien ne révolte plus que de voir un perſonnage s'introduire ſur la fin, ſans avoir été annoncé, et ſe mêler des intérêts de la pièce ſans y être néceſſaire. Le conſeil que *Livie* donne à *Auguſte* eſt rapporté dans l'hiſtoire; mais il fait un très-mauvais effet dans la tragédie. Il ôte à *Auguſte* la gloire de prendre de

lui-même un parti généreux. *Auguſte* répond à *Livie : Vous m'aviez bien promis des conſeils d'une femme, vous me tenez parole ;* et après ces vers comiques il ſuit ces mêmes conſeils. Cette conduite l'avilit. On a donc eu raiſon de retrancher tout le rôle de *Livie*, comme celui de l'infante dans le Cid. Pardonnons ces fautes au commencement de l'art, et ſur-tout au ſublime, dont *Corneille* a donné beaucoup plus d'exemples qu'il n'en a donné de faibleſſes dans ſes belles tragédies.

V. 27. J'ai trop par vos avis conſulté là-deſſus ;

Là-deſſus, *là-deſſous*, *ci-deſſus*, *ci-deſſous*, termes familiers qu'il faut abſolument éviter, ſoit en vers, ſoit en proſe.

V. 37. Aſſez et trop long-temps ſon exemple vous flatte ;
Mais gardez que ſur vous le contraire n'éclate ;

n'exprime pas aſſez la penſée de l'auteur, ne forme pas une image aſſez préciſe. Le contraire d'un exemple ne peut ſe dire.

V. 53. Vous m'aviez bien promis des conſeils d'une femme,
Vous me tenez parole, et c'en ſont-là, Madame.

Corneille devait d'autant moins mettre un reproche ſi injuſte et ſi aviliſſant dans la bouche d'*Auguſte*, que cette groſſièreté eſt manifeſtement contraire à l'hiſtoire. *Uxori gratias egit*, dit *Sénèque* le philoſophe, dont le ſujet de Cinna eſt tiré.

V. 56. Depuis vingt ans je règne, et j'en ſais les vertus.

Les vertus de régner eſt un barbariſme de phraſe, un ſoléciſme ; on peut dire *les vertus des rois*, *des capitaines*, *des magiſtrats*, mais non *les vertus de régner*, *de combattre*, *de juger*.

V. 61. Une offenſe qu'on fait à toute ſa province,
Dont il faut qu'il la venge ou ceſſe d'être prince.

La rime de *prince* n'a que celle de *province* en ſubſtantif ;

cette indigence est ce qui contribue davantage à rendre souvent la versification française faible, languissante et forcée. *Corneille* est obligé de mettre *toute sa province*, pour rimer à *prince ;* et *toute sa province* est une expression bien malheureuse, sur-tout quand il s'agit de l'empire romain.

V. 67. . . . . Je ne vous quitte point,
Seigneur, que mon amour n'ait obtenu ce point.

Ce mot *point* est trivial et didactique. Premier *point*, second *point*, *point* principal.

V. 69. C'est l'amour des grandeurs qui vous rend importun,

augmente encore la faute qui consiste à faire rejeter par *Auguste* un très-bon conseil, qu'en effet il accepte.

SCENE V.

EMILIE, FULVIE.

La scène reste vide ; c'est un grand défaut aujourd'hui, et dans lequel même les plus médiocres auteurs ne tombent pas. Mais *Corneille* est le premier qui ait pratiqué cette règle si belle et si nécessaire, de lier les scènes, et de ne faire paraître sur le théâtre aucun personnage sans une raison évidente. Si le législateur manque ici à la loi qu'il a introduite, il est assurément bien excusable. Il n'est pas vraisemblable qu'*Emilie* arrive avec sa confidente pour parler de la conspiration dans la même chambre dont *Auguste* sort ; ainsi elle est supposée parler dans un autre appartement.

V. 1. D'où me vient cette joie, et que mal à propos
Mon esprit malgré moi goûte un entier repos ?

On ne voit pas trop en effet d'où lui vient cette prétendue joie ; c'était au contraire le moment des plus terribles inquiétudes. On peut être alors atterré, immobile, égaré, accablé, insensible à force d'éprouver des

ſentimens trop profonds : mais de la joie ! cela n'eſt pas dans la nature.

V. 9. Et je vous l'amenais plus traitable et plus doux
Faire un ſecond effort contre votre courroux.

Je vous l'amenais... faire un ſecond effort contre un grand courroux n'eſt ni français ni intelligible ; de plus, comment cette *Fulvie* n'eſt-elle pas effrayée d'avoir vu *Cinna* conduit chez *Auguſte*, et des complices arrêtés ? comment n'en parle-t-elle pas d'abord ? comment n'inſpire-t-elle pas le plus grand effroi à *Emilie ?* Il ſemble qu'elle diſe par occaſion des nouvelles indifférentes.

V. 16. Chacun diverſement ſoupçonne quelque choſe.

Ces termes lâches et ſans idée, ces familiarités de la converſation doivent être ſoigneuſement évités.

V. 22. Que même de ſon maître on dit je ne ſais quoi.

Je ne ſais quoi eſt du ſtyle de la comédie ; et ce n'eſt pas aſſurément un *je ne ſais quoi*, que la mort de *Maxime*, principal conjuré.

V. 23. On lui veut imputer un déſeſpoir funeſte.

On lui veut imputer eſt de la gazette ſuiſſe ; *on veut dire qu'il s'eſt donné une bataille.*

V. 24. On parle d'eaux du Tibre, et l'on ſe tait du reſte.

Il eſt bien ſingulier qu'elle diſe que *Maxime* s'eſt noyé et qu'on ſe tait du reſte. Qu'eſt-ce que le reſte ? et comment *Corneille*, qui corrigea quelques vers dans cette pièce, ne réforma-t-il pas ceux-ci ? n'avait-il pas un ami ?

V. 25. Que de ſujets de craindre et de déſeſpérer,
Sans que mon triſte cœur en daigne murmurer !

Cela n'eſt pas naturel. *Emilie* doit être au déſeſpoir

d'avoir conduit ſon amant au ſupplice. Le reſte n'eſt-il pas un peu de déclamation? On entend toujours ces vers d'*Emilie* ſans émotion; d'où vient cette indifférence? c'eſt qu'elle ne dit pas ce que toute autre dirait à ſa place; elle a forcé ſon amant à conſpirer, à courir au ſupplice, et elle parle de ſa gloire! et elle eſt *fumante* d'un *courroux* généreux! elle devrait être déſeſpérée, et non pas fumante.

V. 37. Et je veux bien périr comme vous l'ordonnez,
Et dans la même aſſiette où vous me retenez.

Pourquoi les dieux voudraient-ils qu'elle mourût dans cette *aſſiette*? qu'importe qu'elle meure dans cette *aſſiette* ou dans une autre? Ce qui importe, c'eſt qu'elle a conduit ſon amant et ſes amis à la mort.

SCENE VI.

V. 1. Mais je vous vois, Maxime, et l'on vous feſait mort!

Ne diſſimulons rien, cette réſurrection de *Maxime* n'eſt pas une invention heureuſe. Qu'un héros qu'on croyait mort dans un combat reparaiſſe, c'eſt un moment intéreſſant. Mais le public ne peut ſouffrir un lâche que ſon valet avait ſuppoſé s'être jeté dans la rivière. *Corneille* n'a pas prétendu faire un coup de théâtre; mais il pouvait éviter cette apparition inattendue d'un homme qu'on croit mort, et dont on ne déſire point du tout la vie; il était fort inutile à la pièce que ſon eſclave *Euphorbe* eût feint que ſon maître s'était noyé.

V. 18. En faveur de Cinna je fais ce que je puis.

Maxime joue le rôle d'un miſérable; pourquoi l'auteur pouvant l'ennoblir, l'a-t-il rendu ſi bas? apparemment il cherchait un contraſte, mais de tels contraſtes ne peuvent guère réuſſir que dans la comédie.

V. 23. Cinna dans ſon malheur eſt de ceux qu'il faut ſuivre,
Qu'il ne faut pas venger de peur de leur ſurvivre.

Que veut dire *de peur de leur ſurvivre?* Le ſens naturel eſt qu'il ne faut pas venger *Cinna*, parce que ſi on le vengeait, on ne mourrait pas avec lui ; mais en voulant le venger, on pourrait aller au ſupplice, puiſque *Auguſte* eſt maître, et que tout eſt découvert. Je crois que *Corneille* veut dire : *Tu feins de le venger, et tu veux lui ſurvivre.*

V. 33. C'eſt un autre Cinna qu'en lui vous regardez.

Cela eſt comique, et achève de rendre le rôle de *Maxime* inſupportable.

V. 35. Et puiſque l'amitié n'en feſait plus qu'une ame,
Aimez en cet ami l'objet de votre flamme.

L'auteur veut dire : *Cinna et Maxime n'avaient qu'une ame*, mais il ne le dit pas.

V. 38. . . . Tu m'oſes aimer, et tu n'oſes mourir !

eſt ſublime.

V. 58. Maxime, en voilà trop pour un homme aviſé.

Aviſé n'eſt pas le mot propre ; il ſemble qu'au contraire *Maxime* a été trop aviſé ; il parait trop évidemment un perfide ; *Emilie* l'a déjà appelé lâche.

V. 69. Fuis ſans moi, tes amours ſont ici ſuperflus.

Superflus n'eſt pas encore le mot propre ; ces amours doivent être très-odieux à *Emilie*.

Cette ſcène de *Maxime* et d'*Emilie* ne fait pas l'effet qu'elle pourrait produire, parce que l'amour de *Maxime* révolte, parce que cette ſcène ne produit rien, parce

qu'elle ne ſert qu'à remplir un moment vide, parce qu'on ſent bien qu'*Emilie* n'acceptera point les propoſitions de *Maxime*, parce qu'il eſt impoſſible de rien produire de théâtral et d'attachant entre un lâche qu'on mépriſe, et une femme qui ne peut l'écouter.

SCENE VII.

MAXIME *ſeul.*

Autant que le ſpectateur s'eſt prêté au monologue important d'*Auguſte*, qui eſt un perſonnage reſpectable, autant il ſe refuſe au monologue de *Maxime*, qui excite l'indignation et le mépris. Jamais un monologue ne fait un bel effet que quand on s'intéreſſe à celui qui parle, que quand ſes paſſions, ſes vertus, ſes malheurs, ſes faibleſſes ſont dans ſon ame un combat ſi noble, ſi attachant, ſi animé, que vous lui pardonnez de parler trop long-temps à ſoi-même.

V. 3. . . . . Et quel eſt le ſupplice
Que ta vertu prépare à ton vain artifice ?

Ce mot de *vertu* dans la bouche de *Maxime* eſt déplacé, et va juſqu'au ridicule.

V. 7. Sur un même échafaud la perte de ſa vie
Etalera ſa gloire et ton ignominie.

Il n'y avait point d'échafaud chez les Romains pour les criminels. L'appareil barbare des ſupplices n'était point connu, excepté celui de la potence en croix pour les eſclaves.

V. 11. Un même jour t'a vu par une fauſſe adreſſe
Trahir ton ſouverain, ton ami, ta maîtreſſe.

Fauſſe adreſſe eſt trop faible, et *Maxime* n'a point été adroit.

V. 19. Jamais un affranchi n'eſt qu'un eſclave infame.

Il ne paraît pas convenable qu'un conjuré, qu'un ſénateur reproche à un eſclave de lui avoir fait commettre une mauvaiſe action ; ce reproche ſerait bon dans la bouche d'une femme faible, dans celle de *Phèdre*, par exemple, à l'égard d'*Oenone*, dans celle d'un jeune homme ſans expérience ; mais le ſpectateur ne peut ſouffrir un ſénateur qui débite un long monologue, pour dire à ſon eſclave qui n'eſt pas là, qu'il eſpère qu'il pourra ſe venger de lui, et le punir de lui avoir fait commettre une action infame.

V. 25. Mon cœur te réſiſtait et tu l'as combattu
Juſqu'à ce que la fourbe ait ſouillé ſa vertu.

Il faut éviter cette cacophonie en vers, et même dans la proſe ſoutenue.

V. 29. Mais les dieux permettront à mes reſſentimens
De te ſacrifier aux yeux des deux amans.

On ſe ſoucie fort peu que cet eſclave *Euphorbe* ſoit mis en croix ou non. Cet acte eſt un peu défectueux dans toutes ſes parties : la difficulté d'en faire cinq eſt ſi grande, l'art était alors ſi peu connu, qu'il ſerait injuſte de condamner *Corneille*. Cet acte eût été admirable partout ailleurs dans ſon temps : mais nous ne recherchons pas ſi une choſe était bonne autrefois, nous recherchons ſi elle eſt bonne pour tous les temps.

V. 31. Et je m'oſe aſſurer qu'en dépit de mon crime
Mon ſang leur ſervira d'aſſez pure victime.

On ne peut pas dire *en dépit de mon crime* comme on dit *malgré mon crime*, *quel qu'ait été mon crime*, parce qu'un crime n'a point de dépit. On dit bien *en dépit de ma haine*, *de mon amour*, parce que les paſſions ſe perſonnifient.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Prends un siége, Cinna, et sur toute chose,
Observe exactement la loi que je t'impose.

Sede, inquit, Cinna; hoc primum à te peto ne loquentem interpellas. Toute cette scène est de *Sénèque* le philosophe. Par quel prodige de l'art *Corneille* a-t-il surpassé *Sénèque* comme dans les Horaces? il a été plus nerveux que *Tite-Live;* c'est-là le privilége de la belle poësie, et c'est un de ces exemples qui condamnent bien fortement ces auteurs, d'*Aubignac* et *la Motte*, qui ont voulu faire des tragédies en prose: d'*Aubignac*, homme sans talens, qui, pour avoir mal étudié le théâtre, croyait pouvoir faire une bonne tragédie dans la prose la plus plate; *la Motte*, homme d'esprit et de génie, qui ayant trop négligé le style et la langue dans la poësie pour laquelle il avait beaucoup de talent, voulut faire des tragédies en prose, parce que la prose est plus aisée que la poësie.

V. 13. Au milieu de leur camp tu reçus la naissance,
Et lorsque après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine enracinée au milieu de ton sein
T'avait mis contre moi les armes à la main.

Il y avait auparavant:

Ce fut dedans leur camp que tu pris la naissance;
Et quand après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine héréditaire, ayant passé dans toi,
T'avait mis à la main les armes contre moi.

Leur haine héréditaire était bien plus beau que *leur haine enracinée.*

V. 24. Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens.

On sous-entend *furent*. Ce n'est point une licence; c'est un trope en usage dans toutes les langues.

V. 35. De la façon enfin qu'avec toi j'ai vécu,
Les vainqueurs sont jaloux du bonheur du vaincu.

De la façon est trop familier, trop trivial.

V. 48. En te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Voilà ce vers qui contredit celui d'*Emilie;* d'ailleurs quel royaume aurait-il donné à *Cinna?* Les Romains n'en recevaient point. Ce n'est qu'une inadvertance qui n'ôte rien au sentiment et à l'éloquence vraie et sans enflure dont ce morceau est rempli.

V. 63. Ai-je de bons avis, ou de mauvais soupçons?

Bons et mauvais n'est-il pas un peu trop antithèse? et ces antithèses en général ne sont-elles pas trop fréquentes dans les vers français et dans la plupart des langues modernes?

V. 97. Mais tu ferais pitié, même à ceux qu'il irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.

Ces vers et les suivans occasionnèrent un jour une saillie singulière. Le dernier maréchal de *la Feuillade*, étant sur le théâtre, dit tout haut à *Auguste:* Ah, tu me gâtes le *soyons amis*, *Cinna*. Le vieux comédien qui jouait *Auguste* se déconcerta et crut avoir mal joué. Le maréchal après la pièce lui dit: Ce n'est pas vous qui m'avez déplu, c'est *Auguste* qui dit à *Cinna* qu'il n'a aucun mérite, qu'il n'est propre à rien, qu'il fait pitié, et qui ensuite lui dit: *soyons amis*. Si le roi m'en disait autant, je le remercierais de son amitié.

Il y a un grand sens et beaucoup de finesse dans cette plaisanterie. On peut pardonner à un coupable qu'on

mépriſe, mais on ne devient pas ſon ami ; il fallait peut-être que *Cinna* très-criminel fût encore grand aux yeux d'*Auguſte*. Cela n'empêche pas que le diſcours d'*Auguſte* ne ſoit un des plus beaux que nous ayons dans notre langue.

V. 127. N'attendez point de moi d'infames repentirs.

Le *repentir* ne peut ici admettre de pluriel.

V. 130. Je fais ce que j'ai fait, et ce qu'il vous faut faire.

Le ſens eſt, *ce que vous devez faire ;* mais l'expreſſion eſt trop équivoque, elle ſemble ſignifier ce que *Cinna* doit faire à *Auguſte*.

SCENE II.

V. 1. Vous ne connaiſſez pas encor tous les complices ;
Votre Emilie en eſt, Seigneur, et la voici.

Les acteurs ont été obligés de retrancher *Livie*, qui venait faire ici le perſonnage d'un exempt, et qui ne diſait que ces deux vers. On les fait prononcer par *Emilie*, mais ils lui ſont peu convenables ; elle ne doit pas dire à *Auguſte*, *votre Emilie ;* ce mot la condamne : ſi elle vient s'accuſer elle-même, il faut qu'elle débute en diſant : *Je viens mourir avec Cinna.*

V. 6. Quoi, l'amour qu'en ton cœur j'ai fait naître aujourd'hui
T'emporte-t-il déjà juſqu'à mourir pour lui ?
Ton ame à ces tranſports un peu trop s'abandonne,
Et c'eſt trop tôt aimer l'amant que je te donne.

Cette petite ironie eſt-elle bien placée dans ce moment tragique ? eſt-ce ainſi qu'*Auguſte* doit parler ?

V. 19. Le ciel rompt le ſuccès que je m'étais promis.

On ne rompt point un ſuccès, encore moins un ſuccès qu'on s'eſt promis : on rompt une union, on détruit des

espérances, on fait avorter des desseins, on prévient des projets. Le ciel ne m'a pas accordé, m'ôte, me ravit le succès que je m'étais promis.

V. 33. L'une fut impudique et l'autre parricide.

Il est ici question de *Julie* et d'*Emilie*. Ce mot *impudique* ne se dit plus guère dans le style noble, parce qu'il présente une idée qui ne l'est pas; on n'aime point d'ailleurs à voir *Auguste* se rappeler cette idée humiliante et étrangère au sujet. Les gens instruits savent trop bien qu'*Emilie* ne fut même jamais adoptée par *Auguste;* elle ne l'est que dans cette pièce.

V. 34. O ma fille! est-ce-là le prix de mes bienfaits? —
Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Il y avait dans les premières éditions :

Mon père l'eut pareil de ceux qu'il vous a faits.

On a corrigé depuis :

Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Mais *firent mêmes effets* n'est recevable ni en vers, ni en prose.

LIVIE.

V. 44. C'en est trop, Emilie, arrête, *&c.*

Les comédiens ont retranché tout le couplet de *Livie*, et il n'est pas à regretter. Non-seulement *Livie* n'était pas nécessaire, mais elle se faisait de fête mal à propos, pour débiter une maxime aussi fausse qu'horrible, qu'il est permis d'assassiner pour une couronne, et qu'on est absous de tous les crimes quand on règne.

V. 50. Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,
Le passé devient juste et l'avenir permis.

Ce vers n'a pas de sens. *L'avenir* ne peut signifier *les*

crimes à venir ; et s'il le signifiait, cette idée serait abominable.

V. 16. Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres.

Il semble qu'*Emilie* soit toujours sûre de faire conspirer qui elle voudra, parce qu'elle se croit belle. Doit-elle dire à *Auguste* qu'elle aura d'autres amans qui vengeront celui qu'elle aura perdu ?

V. 72. Que la vengeance est douce à l'esprit d'une femme !

Ce vers paraît trop du ton de la comédie, et est d'autant plus déplacé, qu'*Emilie* doit être supposée avoir voulu venger son père, non pas parce qu'elle a le caractère d'une femme, mais parce qu'elle a écouté la voix de la nature.

V. 73. Je l'attaquai par-là, par-là je pris son ame.

Expression trop familière.

V. 77. J'en suis le seul auteur, elle n'est que complice.

Pourquoi toute cette contestation entre *Cinna* et *Emilie* est-elle un peu froide ? C'est que si *Auguste* veut leur pardonner, il importe fort peu qui des deux soit le plus coupable ; et que s'il veut les punir, il importe encore moins qui des deux a séduit l'autre. Ces disputes, ces combats à qui mourra l'un pour l'autre, font une grande impression, quand on peut hésiter entre deux personnages, quand on ignore sur lequel des deux le coup tombera, mais non pas quand tous les deux sont condamnés et condamnables.

V. 80. Mourez, mais en mourant ne souillez point ma gloire...
Et la mienne se perd si vous tirez à vous
Toute celle qui suit de si généreux coups.

Tirez à vous est une expression trop peu noble. *Généreux*

coups

coups ne peut se dire d'une entreprise qui n'a pas eu d'effet.

V. 84. Eh bien, prends-en ta part et me laisse la mienne.

Eh bien, *prends-en ta part* est du ton de la comédie.

V. 87. Tout doit être commun entre de vrais amans.

Ce vers est encore du ton de la comédie; et cette expression *de vrais amans* revient trop souvent.

V. 102. Mais enfin le ciel m'aime, et ses bienfaits nouveaux
Ont arraché Maxime à la fureur des eaux.

Maxime vient ici faire un personnage aussi inutile que *Livie*. Il paraît qu'il ne doit point dire à *Auguste* qu'on l'a fait passer pour noyé, de peur qu'on n'eût envoyé après lui, puisqu'il n'avait révélé la conspiration qu'à condition qu'on lui pardonnerait. N'eût-il pas été mieux qu'il se fût noyé en effet de douleur d'avoir joué un si lâche personnage? On ne s'intéresse qu'au sort de *Cinna* et d'*Emilie*, et la grâce de *Maxime* ne touche personne.

SCENE DERNIERE.

V. 11. Euphorbe vous a feint que je m'étais noyé.

Feindre ne peut gouverner le datif; on ne peut dire *feindre à quelqu'un*.

V. 15. Je pensais la résoudre à cet enlèvement,
Sous l'espoir du retour pour venger son amant.

Sous l'espoir du retour... expression de comédie; *retour pour venger*, expression vicieuse.

V. 18. Sa vertu combattue a redoublé ses forces.

On dit *les forces d'un Etat*, *la force de l'ame*. De plus,

Emilie n'avait besoin ni de force, ni de vertu pour mépriser *Maxime*.

V. 22. Si pourtant quelque grâce est due à mon indice...

Indice est là pour rimer à *artifice* : le mot propre est *aveu*.

V. 23. Faites périr Euphorbe au milieu des tourmens.

C'est un sentiment lâche, cruel et inutile.

V. 37. Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.

C'est ce que dit *Auguste* qui est admirable ; c'est-là ce qui fit verser des larmes au grand *Condé*, larmes qui n'appartiennent qu'à de belles ames.

De toutes les tragédies de *Corneille*, celle-ci fit le plus grand effet à la cour, et on peut lui appliquer ces vers du vieil *Horace* :

C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits,...
. . . . . .
C'est d'eux seuls qu'on attend la véritable gloire.

De plus, on était alors dans un temps où les esprits animés par les factions qui avaient agité le règne de *Louis XIII*, ou plutôt du cardinal de *Richelieu*, étaient plus propres à recevoir les sentimens qui règnent dans cette pièce. Les premiers spectateurs furent ceux qui combattirent à la Marfée, et qui firent la guerre de la fronde. Il y a d'ailleurs dans cette pièce un vrai continuel, un développement de la constitution de l'empire romain, qui plaît extrêmement aux hommes d'Etat ; et alors chacun voulait l'être.

J'observerai ici que dans toutes les tragédies grecques, faites pour un peuple si amoureux de sa liberté, on ne trouve pas un trait qui regarde cette liberté ; et que *Corneille*, né français, en est rempli.

V. 47. Aime Cinna, ma fille, en cet illuſtre rang ;
Préfères-en la pourpre à celle de mon ſang.

La pourpre d'un rang eſt intolérable : cette pourpre comparée au ſang, parce qu'il eſt rouge, eſt puérile.

V. 59. J'oſe avec vanité me donner cet éclat,
Puiſqu'il change mon cœur, qu'il veut changer l'Etat,

n'eſt pas français.

V. 77. Si tu l'aimes encor, ce ſera ton ſupplice. —
Je n'en murmure point, il a trop de juſtice.

Un ſupplice eſt juſte ; on l'ordonne avec juſtice ; celui qui punit a de la juſtice ; mais le ſupplice n'en a point, parce qu'un ſupplice ne peut être perſonnifié.

On retranche aux repréſentations ce dernier couplet de *Livie* comme les autres, par la raiſon que tout acteur qui n'eſt pas néceſſaire gâte les plus grandes beautés.

V. 89. . . . . Une céleſte flamme
D'un rayon prophétique illumine mon ame.

Un rayon prophétique ne ſemble pas convenir à *Livie*. La juſte eſpérance que la clémence d'*Auguſte* préviendra déſormais toute conſpiration, vaut bien mieux qu'un rayon prophétique.

REMARQUES

Sur l'examen de Cinna, imprimé par Corneille à la suite de sa tragédie. (Page 488, tome premier de l'édition in-4°.)

Ce poëme a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferais trop d'importans ennemis si j'en disais du mal. Je ne le suis pas assez de moi-même pour chercher des défauts où ils n'en ont pas voulu voir, &c.

Quoique j'aie osé y trouver des défauts, j'oserais dire ici à *Corneille* : je souscris à l'avis de ceux qui mettent cette pièce au-dessus de tous vos autres ouvrages ; je suis frappé de la noblesse, des sentimens vrais, de la force, de l'éloquence, des grands traits de cette tragédie. Il y a peu de cette emphase et de cette enflure qui n'est qu'une grandeur fausse. Le récit que fait *Cinna* au premier acte, la délibération d'*Auguste*, plusieurs traits d'*Emilie*, et enfin la dernière scène, sont des beautés de tous les temps, et des beautés supérieures. Quand je vous compare sur-tout aux contemporains qui osaient alors produire leurs ouvrages à côté des vôtres, je lève les épaules, et je vous admire comme un être à part. Qui étaient ces hommes qui voulaient courir la même carrière que vous? *Tristan*, *la Case*, *Grenaille*, *Rosiers*, *Boyer*, *Colletet*, *Gaumin*, *Gillet*, *Provais*, *la Menardière*, *Magnon*, *Picou*, *de Brosse*. J'en nommerais cinquante, dont pas un n'est connu, ou dont les noms ne se prononcent qu'en riant. C'est au milieu de cette foule que vous vous éleviez au-delà des bornes connues de l'art. Vous deviez avoir autant d'ennemis qu'il y avait de mauvais écrivains ; et tous les bons esprits devaient être vos admirateurs. Si j'ai trouvé des taches dans Cinna, ces défauts même auraient

été de très-grandes beautés dans les écrits de vos pitoyables adversaires ; je n'ai remarqué ces défauts que pour la perfection d'un art dont je vous regarde comme le créateur. Je ne peux ni ajouter ni ôter rien à votre gloire : mon seul but est de faire des remarques utiles aux étrangers qui apprennent votre langue, aux jeunes auteurs qui veulent vous imiter, aux lecteurs qui veulent s'instruire.

(Fin de l'examen.) *C'est l'incommodité des pièces embarrassées qu'en termes de l'art on nomme* implexes, *par un mot emprunté du latin, telles que sont Rodogune et Héraclius. Elle ne se rencontre pas dans les simples ; mais comme celles-là ont sans doute besoin de plus d'esprit pour les imaginer et de plus d'art pour les conduire, celles-ci n'ayant pas le même secours du côté du sujet, demandent plus de force de vers, de raisonnement et de sentimens pour les soutenir.*

On peut conclure de ces derniers mots, que les pièces simples ont beaucoup plus d'art et de beauté que les pièces implexes. Rien n'est plus simple que l'Oedipe et l'Electre de *Sophocle*, et ce sont avec leurs défauts les deux plus belles pièces de l'antiquité. Cinna et Athalie, parmi les modernes, sont, je crois, fort au-dessus d'Electre et d'Oedipe. Il en est de même dans l'épique ; qu'y a-t-il de plus simple que le quatrième livre de *Virgile ?* Nos romans au contraire sont chargés d'incidens et d'intrigues.

LES HORACES,

Tragédie représentée en 1641.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Si on reprocha à *Corneille* d'avoir pris dans des eſpagnols les beautés les plus touchantes du Cid, on dut le louer d'avoir tranſporté ſur la ſcène françaiſe, dans les Horaces, les morceaux les plus éloquens de *Tite-Live*, et même de les avoir embellis. On ſait que quand on le menaça d'une ſeconde critique ſur la tragédie des Horaces ſemblable à celle du Cid, il répondit : „ *Horace* fut condamné par les duumvirs, „ mais il fut abſous par le peuple. „ Horace n'eſt point encore une tragédie régulière, mais on y verra des beautés d'un genre ſupérieur.

REMARQUES

SUR

L'EPITRE DEDICATOIRE

DE CORNEILLE,

AU CARDINAL DE RICHELIEU.

Page 4, tome II de l'édition en 8 vol. in-4°.

MONSEIGNEUR,

Je n'aurais jamais eu la témérité de présenter à votre Eminence ce mauvais portrait d'Horace, si je n'eusse considéré qu'après tant de bienfaits que j'ai reçus d'elle, le silence où le respect m'a retenu passerait pour ingratitude.

Ce mot *bienfaits* fait voir que le cardinal de *Richelieu* savait récompenser en premier ministre ce même talent qu'il avait un peu persécuté dans l'auteur du Cid.

Ibid. *Le sujet était capable de plus de grâces, s'il eût été traité d'une main plus savante; mais du moins il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle était capable de lui donner, et qu'on pouvait raisonnablement attendre d'une muse de province*, &c.

M. *Corneille* demeurait à Rouen, et ne venait à Paris que pour y faire jouer ses pièces, dont il tirait un profit qui ne répondait point du tout à leur gloire, et à l'utilité dont elles étaient aux comédiens.

Ibid. *Et certes, Monseigneur, ce changement visible qu'on remarque en mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à*

votre Eminence, qu'eſt-ce autre choſe qu'un effet des grandes idées qu'elle m'inſpire? &c.

Je ne ſais ce qu'on doit entendre par ces mots, *être à votre Eminence.* Le cardinal de *Richelieu* feſait au grand *Corneille* une penſion de cinq cents écus, non pas au nom du roi, mais de ſes propres deniers. Cela ne ſe pratiquerait pas aujourd'hui. Peu de gens de lettres voudraient accepter une penſion d'un autre que de ſa majeſté ou d'un prince. Mais il faut conſidérer que le cardinal de *Richelieu* était roi en quelque façon; il en avait la puiſſance et l'appareil.

Cependant une penſion de cinq cents écus que le grand *Corneille* fut réduit à recevoir, ne paraît pas un titre ſuffiſant pour qu'il dît: *J'ai l'honneur d'être à votre Eminence.*

Ibid. *Il faut, Monſeigneur, que tous ceux qui donnent leurs veilles au théâtre publient hautement avec moi que nous vous avons deux obligations très-ſignalées, l'une d'avoir ennobli le but de l'art, l'autre de nous en avoir facilité les connaiſſances.*

Cette page eſt aſſez remarquable; ou elle eſt une ironie, ou elle eſt une flatterie qui ſemble contredire le caractère qu'on attribue à *Corneille.* Il eſt évident qu'il ne croyait pas que l'ennemi du Cid, et le protecteur de ſes ennemis, eût un goût ſi ſûr. Il était mécontent du cardinal, et il le loue! Jugeons de ſes vrais ſentimens par le ſonnet fameux qu'il fit après la mort de *Louis XIII.*

Sous ce marbre repoſe un monarque ſans vice,
Dont la ſeule bonté déplut aux bons François:
Ses erreurs, ſes écarts, vinrent d'un mauvais choix,
Dont il fut trop long-temps innocemment complice.

L'ambition, l'orgueil, la haine, l'avarice,
Armés de ſon pouvoir, nous donnèrent des lois:
Et bien qu'il fût en ſoi le plus juſte des rois,
Son règne fut toujours celui de l'injuſtice.

Fier vainqueur au dehors, vil eſclave en ſa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour
Que juſque dans ſa tombe il le force à le ſuivre :

Et par cet aſcendant ſes projets confondus,
Après trente-trois ans ſur le trône perdus,
Commençant à régner, il a ceſſé de vivre.

Le ſonnet a des beautés ; mais avouons que ce n'était pas à un penſionnaire du cardinal à le faire, et qu'il ne fallait ni lui prodiguer tant de louanges pendant ſa vie, ni l'outrager après ſa mort.

Page 7. *Je ſuis et je ſerai toute ma vie très-paſſionnément, Monſeigneur, de votre Eminence*, &c.

Cette expreſſion *paſſionnément* montre combien tout dépend des uſages. *Je ſuis paſſionnément* eſt aujourd'hui la formule dont les ſupérieurs ſe ſervent avec les inférieurs. Les Romains ni les Grecs ne connurent jamais ce protocole de la vanité : il a toujours changé parmi nous. Celui qui fait cette remarque eſt le premier qui ait ſupprimé les formules dans les épîtres dédicatoires de ce genre, et on commence à s'en abſtenir. Ces épîtres en effet, étant ſouvent des ouvrages raiſonnés, ne doivent point finir comme une lettre ordinaire.

REMARQUES

SUR

LA TRAGEDIE

DES HORACES.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

SABINE, JULIE.

Corneille, dans l'examen des Horaces, dit que le perſonnage de *Sabine* eſt heureuſement inventé ; mais qu'il ne ſert pas plus à l'action que l'Infante à celle du Cid.

Il eſt vrai que ce rôle n'eſt pas néceſſaire à la pièce ; mais j'oſe ici être moins ſévère que *Corneille*. Ce rôle eſt du moins incorporé à la tragédie. C'eſt une femme qui tremble pour ſon mari et pour ſon frère. Elle ne cauſe aucun événement, il eſt vrai ; c'eſt un défaut ſur un théâtre auſſi perfectionné que le nôtre ; mais elle prend part à tous les événemens, et c'eſt beaucoup pour un temps où l'art commençait à naître.

Obſervez que ce perſonnage débite ſouvent de très-beaux vers, et qu'il fait l'expoſition du ſujet d'une manière très-intéreſſante et très-noble.

Mais obſervez ſur-tout que les beaux vers de *Corneille* nous enſeignèrent à diſcerner les mauvais. Le goût du public ſe forma inſenſiblement par la comparaiſon des beautés et des défauts. On déſapprouve aujourd'hui cet

amas de sentences, ces idées générales retournées en tant de manières, l'ébranlement qui sied aux *fermes* courages, l'esprit le *plus mâle*, le *moins abattu*; c'est l'auteur qui parle, et c'est le personnage qui doit parler.

Vers 3. Si près de voir sur soi fondre de tels orages,
L'ébranlement sied bien aux plus fermes courages.

Si près de voir n'est pas français : *près de* veut un substantif, *près de la ruine*, *près d'être ruiné*.

V. 8. Le trouble de mon cœur ne peut rien sur mes larmes.

Un trouble qui a du pouvoir sur des larmes; cela est louche et mal exprimé.

V. 11. Quand on arrête là les déplaisirs d'une ame...

Quand on arrête là ne serait pas souffert aujourd'hui; c'est une expression de comédie.

V. 12. Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme.

Cette petite distinction, *moins qu'un homme*, *plus qu'une femme*, est trop recherchée pour la vraie douleur.

Elle revient encore une troisième fois à la charge, pour dire qu'elle ne pleure point.

V. 25. Je suis romaine, hélas! puisque Horace est romain.

Il y avait dans les premières éditions :

Je suis romaine, hélas! puisque mon époux l'est, *&c.*

Pourquoi peut-on finir un vers par *je le suis*, et que *mon époux l'est*, est prosaïque, faible et dur? C'est que ces trois syllabes, *je le suis*, semblent ne composer qu'un mot; c'est que l'oreille n'est point blessée; mais ce mot *l'est*, détaché et finissant la phrase, détruit toute harmonie. C'est cette attention qui rend la lecture des vers ou agréable ou rebutante. On doit même avoir cette attention en

prose. Un ouvrage dont les phrases finiraient par des syllabes sèches et dures, ne pourrait être lu, quelque bon qu'il fût d'ailleurs.

V. 30. Albe, mon cher pays et mon premier amour,
Lorsque entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.

Voyez comme ces vers sont supérieurs à ceux du commencement. C'est ici un sentiment vrai; il n'y a point là de lieux communs, point de vaines sentences, rien de recherché, ni dans les idées, ni dans les expressions. *Albe, mon cher pays;* c'est la nature seule qui parle. Cette comparaison de *Corneille* avec lui-même formera mieux le goût que toutes les dissertations et les poëtiques.

V 34. Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.

Ce vers admirable est resté en proverbe.

V. 58. Sa joie éclatera dans l'heur de ses enfans.

Ce mot *heur*, qui favorisait la versification, et qui ne choque point l'oreille, est aujourd'hui banni de notre langue. Il serait à souhaiter que la plupart des termes dont *Corneille* s'est servi fussent en usage. Son nom devrait consacrer ceux qui ne sont pas rebutans.

Remarquez que dans ces premières pages vous trouverez rarement un mauvais vers, une expression louche, un mot hors de sa place, pas une rime en épithète; et que, malgré la prodigieuse contrainte de la rime, chaque vers dit quelque chose. Il n'est pas toujours vrai que dans notre poësie il y ait continuellement un vers pour le sens, un autre pour la rime, comme il est dit dans *Hudibras:*

For one for sense and one for rime,
I think sufficient at a time.

C'est assez pour des vers méchans,
Qu'un pour la rime, un pour le sens.

V. 59. Et se laissant ravir à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre elle.

Cette phrase est équivoque et n'est pas française. Le mot de *ravi*, quand il signifie *joie*, ne prend point un datif. On n'est point ravi à quelque chose ; c'est un solécisme de phrase.

V. 61. Ce discours me surprend, vu que depuis le temps
Qu'on a contre son peuple armé nos combattans...

Ce *vu que* est une expression peu noble, même en prose ; s'il y en avait beaucoup de pareilles, la poësie serait basse et rampante ; mais jusqu'ici vous ne trouvez guère que ce mot indigne du style de la tragédie.

V. 68. Comme si notre Rome eût fait toutes vos craintes.

On ne fait pas une *crainte*, on la cause, on l'inspire, on l'excite, on la fait naître.

V. 69. Tant qu'on ne s'est choqué qu'en de légers combats,
Trop faibles pour jeter un des partis à bas...
Oui, j'ai fait vanité d'être toute romaine.

Jeter à bas est une expression familière qui ne serait pas même admise dans la prose. *Corneille*, n'ayant aucun rival qui écrivît avec noblesse, se permettait ces négligences dans les petites choses, et s'abandonnait à son génie dans les grandes.

V. 75. Et si j'ai ressenti dans ses destins contraires
Quelque maligne joie en faveur de mes frères...
Soudain pour l'étouffer rappelant ma raison,
J'ai pleuré quand la gloire entrait dans leur maison.

La joie des succès de sa patrie et d'un frère peut-elle être appelée *maligne* ? Elle est naturelle ; on pouvait dire, *une secrète joie en faveur de mes frères*.

Ce mot de *maligne joie* eſt bien plus à ſa place dans ces deux admirables vers de la Mort de Pompée :

Une *maligne joie* en ſon cœur s'élevait,
Dont ſa gloire indignée à peine le ſauvait.

Il faut toujours avoir devant les yeux ce paſſage de *Boileau :*

D'un mot mis en ſa place enſeigner le pouvoir.

C'eſt ce mot propre qui diſtingue les orateurs et les poëtes de ceux qui ne ſont que diſerts et verſificateurs.

V. 83. J'aurais pour mon pays une cruelle haine,
Si je pouvais encore être toute romaine,
Et ſi je demandais votre triomphe aux dieux
Au prix de tant de ſang qui m'eſt ſi précieux.

Ce n'eſt pas ce *tant* qui eſt précieux, c'eſt le *ſang :* c'eſt *au prix d'un ſang qui m'eſt ſi précieux.* Le *tant* eſt inutile, et corrompt un peu la pureté de la phraſe et la beauté du vers : c'eſt une très-petite faute.

V. 91. Egale à tous les deux juſques à la victoire,
Je prendrai part aux maux ſans en prendre à la gloire.

Egale à n'eſt pas français en ce ſens. L'auteur veut dire, *juſte envers tous les deux ;* car *Sabine* doit être juſte et non pas indifférente.

V. 93. Et je garde au milieu de tant d'âpres rigueurs
Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs.

Elle ne doit pas haïr ſon mari, ſes enfans, s'ils ſont victorieux ; ce ſentiment n'eſt pas permis ; elle devrait plutôt dire, *ſans haïr les vainqueurs.*

V. 95. Qu'on voit naître ſouvent de pareilles traverſes,
En des eſprits divers, des paſſions diverſes !

Le lecteur ſe ſent arrêter à ces deux vers ; ces *de des*

embarraſſent l'eſprit. *Traverſes* n'eſt point le mot propre : les paſſions ici ne ſont point *diverſes*. *Sabine* et *Camille* ſe trouvent dans une ſituation à peu-près ſemblable. Le ſens de l'auteur eſt probablement que *les mêmes malheurs produiſent quelquefois des ſentimens différens*.

V. 101. Lorſque vous conſerviez un eſprit tout romain,
Le ſien irréſolu, le ſien tout incertain,
De la moindre mêlée appréhendait l'orage.

Les premières éditions portent :

Le ſien irréſolu, tremblotant, incertain.

Tremblotant n'eſt pas du ſtyle noble, et on doit en avertir les étrangers, pour qui principalement ces remarques ſont faites. *Corneille* changea,

Le ſien irréſolu, le ſien tout incertain.

Mais comme *incertain* ne dit pas plus qu'*irréſolu*, ce changement n'eſt pas heureux. Ce redoublement de *ſien* fait attendre une idée forte qu'on ne trouve pas.

V. 107. Mais hier quand elle ſut qu'on avait pris journée...

On prend *jour*, et on ne prend point *journée*, parce que *jour* ſignifie temps, et que *journée* ſignifie bataille. La journée d'Ivry, la journée de Fontenoi.

V. 111. Hier dans ſa belle humeur elle entretint Valère.

Hier, comme on l'a déjà dit, eſt toujours aujourd'hui de deux ſyllabes. La prononciation ſerait trop gênée en le ſeſant d'une ſeule, comme s'il y avait *her*. *Belle humeur* ne peut ſe dire que dans la comédie.

V. 112. Pour ce rival ſans doute elle quitte mon frère.

Sabine ne doit point dire que ſans doute *Camille* eſt volage et infidelle, ſur cela ſeul que *Camille* a parlé

civilement à *Valère*, et paraiſſait être dans ſa belle humeur. Ces petits moyens, ces ſoupçons peuvent produire quelquefois de grands mouvemens et des intérêts tragiques, comme la mépriſe peu vraiſemblable d'*Acomat*, dans la tragédie de Bajazet. Le plus léger incident peut cauſer de grands troubles ; mais c'eſt ici tout le contraire, il ne s'agit que de ſavoir ſi *Camille* a quitté *Curiace* pour *Valère*.

Sur de trop vains objets c'eſt arrêter la vue.

Cela ſerait un peu froid, même dans une comédie.

V. 113. Son eſprit ébranlé par les objets préſens
Ne trouve point d'abſent aimable après deux ans.

Ces deux vers appartiennent plutôt au genre de la comédie qu'à la tragédie.

V. 117. Je forme des ſoupçons d'un trop léger ſujet.

Ces mots font voir que l'auteur ſentait que *Sabine* a tort ; mais il valait mieux ſupprimer ces ſoupçons de *Sabine* que vouloir les juſtifier, puiſqu'en effet *Sabine* ſemble ſe contredire en prétendant que *Camille* a ſans doute quitté ſon frère, et en diſant enſuite que les ames ſont rarement bleſſées de nouveau. Tout cet examen du ſujet de la joie de *Camille* n'eſt nullement héroïque.

V. 121. Mais on n'a pas auſſi de ſi doux entretiens,
Ni des contentemens qui ſoient pareils aux ſiens,

ſont de la comédie de ce temps-là. L'art de dire noblement les petites choſes n'était pas encore trouvé.

V. 128. Voyez qu'un bon génie à propos nous l'envoie.

Ce tour a vieilli ; c'eſt un malheur pour la langue ; il eſt vif et naturel, et mérite, je crois, d'être imité.

V. 129. Eſſayez ſur ce point à la faire parler.

On eſſaie *de*, on s'eſſaie *à*. Ce vers d'ailleurs eſt trop comique.

SCENE

SCENE II.

V. 1. . . . . Ma sœur, entretenez Julie,

est encore de la comédie ; mais il y a ici un plus grand défaut, c'est qu'il semble que *Camille* vienne sans aucun intérêt, et seulement pour faire conversation. La tragédie ne permet pas qu'un personnage paraisse sans une raison importante. On est fort dégoûté aujourd'hui de toutes ces longues conversations, qui ne sont amenées que pour remplir le vide de l'action, et qui ne le rempliſſent pas. D'ailleurs, pourquoi s'en aller quand un bon génie lui envoie *Camille*, et qu'elle peut s'éclaircir ?

V. 3. Et mon cœur, accablé de mille déplaisirs,
Cherche la solitude à cacher ses soupirs.

Cela n'est pas français. On cherche la solitude pour cacher ses soupirs, et une solitude propre à les cacher. On ne dit point *une solitude*, *une chambre à pleurer*, *à gémir*, *à réfléchir*, comme on dit *une chambre à coucher*, *une salle à manger ;* mais du temps de *Corneille* presque personne ne s'étudiait à parler purement.

Corneille a ici une grande attention à lier les scènes, attention inconnue avant lui. On pourrait dire seulement que *Sabine* n'a pas une raison assez forte pour s'en aller ; que cette sortie rend son personnage plus inutile et plus froid ; que c'était à *Sabine*, et non à une confidente, à écouter les choses importantes que *Camille* va annoncer ; que cette idée d'entretenir *Julie* diminue l'intérêt ; qu'un simple entretien ne doit jamais entrer dans la tragédie ; que les principaux personnages ne doivent paraître que pour avoir quelque chose d'important à dire ou à entendre ; qu'enfin il eût été plus théâtral et plus intéressant que *Sabine* eût reproché à *Camille* sa joie, et que *Camille* lui en eût appris la cause.

SCENE III.

V. 1. Qu'elle a tort de vouloir que je vous entretienne !

Cette formule de converſation ne doit jamais entrer dans la tragédie, où les perſonnages doivent, pour ainſi dire, parler malgré eux, emportés par la paſſion qui les anime.

V. 7. Je verrai mon amant, mon plus unique bien.

Plus unique ne peut ſe dire ; *unique* n'admet ni de plus, ni de moins.

V. 12. On peut changer d'amant, mais non changer d'époux.

Ce vers porte entièrement le caractère de la comédie. *Corneille* en ayant fait pluſieurs, en conſerva ſouvent le ſtyle. Cela était permis de ſon temps ; on ne diſtinguait pas aſſez les bornes qui ſéparent le familier du ſimple ; le ſimple eſt néceſſaire, le familier ne peut être ſouffert. Peut-être une attention trop ſcrupuleuſe aurait éteint le feu du génie ; mais après avoir écrit avec la rapidité du génie, il faut corriger avec la lenteur ſcrupuleuſe de la critique.

V. 15. Vous ſerez toute nôtre. . . . . .

n'eſt pas du ſtyle noble. Ces familiarités étaient encore d'uſage.

V. 29. Si je l'entretins hier, et lui fis bon viſage. . .

Faire bon viſage eſt du diſcours le plus familier.

V. 30. N'en imaginez rien qu'à ſon déſavantage.

Tout cela eſt d'un ſtyle un peu trop bourgeois, qui était admis alors. Il ne ſerait pas permis aujourd'hui qu'une fille dît que c'eſt un déſavantage de ne lui pas plaire.

V. 35. Il vous ſouvient qu'à peine on voyait de ſa ſœur
Par un heureux hymen mon frère poſſeſſeur, *&c.*

Il y avait dans les premières éditions :

Quelque cinq ou ſix mois après que de ſa ſœur
L'hymenée eut rendu mon frère poſſeſſeur.

Corneille changea heureuſement ces deux vers de cette façon. Il a corrigé beaucoup de ſes vers au bout de vingt années dans ſes pièces immortelles ; et d'autres auteurs laiſſent ſubſiſter une foule de barbariſmes dans des pièces qui ont eu quelques ſuccès paſſagers.

V. 41. Un même inſtant conclut notre hymen et la guerre,
Fit naître notre eſpoir, et le jeta par terre.

Non-ſeulement *un eſpoir jeté par terre* eſt une expreſſion vicieuſe : mais la même idée eſt exprimée ici en quatre façons différentes ; ce qui eſt un vice plus grand. Il faut, autant qu'on le peut, éviter ces pléonaſmes ; c'eſt une abondance ſtérile : je ne crois pas qu'il y en ait un ſeul exemple dans *Racine*.

V. 59. Lui qu'Apollon jamais n'a fait parler à faux.

Parler à faux n'eſt pas ſans doute aſſez noble, ni même aſſez juſte. Un coup porte à faux, on eſt accuſé à faux, dans le ſtyle familier ; mais on ne peut dire, *il parle à faux*, dans un diſcours tant ſoit peu relevé.

V. 61. Albe et Rome demain prendront une autre face ;
Tes vœux ſont exaucés, elles auront la paix,
Et tu ſeras unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais ſort t'en ſépare jamais.

On pourrait ſouhaiter que cet oracle eût été plutôt rendu dans un temple que par un grec qui fait des prédictions au pied d'une montagne. Remarquons encore qu'un oracle doit produire un événement et ſervir au

nœud de la pièce, et qu'ici il ne sert presque à rien qu'à donner un moment d'espérance.

J'oserais encore dire que ces mots à double entente, *sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais*, paraissent seulement une plaisanterie amère, une équivoque cruelle, sur la destinée malheureuse de *Camille*.

Le plus grand défaut de cette scène, c'est son inutilité. Cet entretien de *Camille* et de *Julie* roule sur un objet trop mince, et qui ne sert en rien, ni au nœud, ni au dénouement. *Julie* veut pénétrer le secret de *Camille*, et savoir si elle aime un autre que *Curiace* : rien n'est moins tragique.

V. 71. Il me parla d'amour sans me donner d'ennui,
Je ne lui pus montrer de mépris ni de glace.

On pourrait faire ici une réflexion que je ne hasarde qu'avec la défiance convenable, c'est que *Camille* était plus en droit de laisser paraître son indifférence pour *Valère*, que de l'écouter avec complaisance ; c'est qu'il était même plus naturel de lui montrer de *la glace*, quand elle se croyait sûre d'épouser son amant, que de *faire bon visage* à un homme qui lui déplaît ; et enfin ce trait raffiné marque plus de subtilité que de sentiment ; il n'y a rien là de tragique ; mais ce vers,

Tout ce que je voyais me semblait Curiace,

est si beau qu'il semble tout excuser.

Il est vrai que ce petit incident, qui ne consiste que dans la joie que *Camille* a ressentie, ne produit aucun événement, et n'est pas nécessaire à la pièce ; mais il produit des sentimens. Ajoutons que dans un premier acte on permet des incidens de peu d'importance, qu'on ne souffrirait pas dans le cours d'une intrigue tragique.

V. 78. J'en fus hier la nouvelle, et je n'y pris pas garde.

Elle ne prend pas garde à une bataille qui va se donner! Le spectacle de deux armées prêtes à combattre, et le

danger de son amant ne devaient-ils pas autant l'alarmer que le discours d'un grec au pied du mont Aventin a dû la rassurer? Le premier mouvement dans une telle occasion n'est-il pas de dire, *ce grec m'a trompée, c'est un faux prophète?* Avait-elle besoin d'un songe pour craindre ce que deux armées rangées en bataille devaient assez lui faire redouter?

V. 85. J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite...

Ce songe est beau en ce qu'il alarme un esprit rassuré par un oracle. Je remarquerai ici qu'en général un songe, ainsi qu'un oracle, doit servir au nœud de la pièce; tel est le songe admirable d'*Athalie;* elle voit un enfant en songe; elle trouve ce même enfant dans le temple, c'est là que l'art est poussé à sa perfection.

Un rêve qui ne sert qu'à faire craindre ce qui doit arriver, ne peut avoir que des beautés de détail, n'est qu'un ornement passager. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui un *remplissage. Mille* songes, *mille* images, *mille* amas, sont d'un style trop négligé, et ne disent rien d'assez positif.

V. 89. C'est en contraire sens qu'un songe s'interprète.

Pourquoi un songe s'interprète-t-il en sens contraire? Voyez les songes expliqués par *Joseph*, par *Daniel;* ils sont funestes par eux-mêmes et par leur explication.

V. 95. Soit que Rome y succombe, ou qu'Albe ait le dessous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux.

Avoir le dessus ou le dessous, ne se dit que dans la poëtie burlesque; c'est le *di sopra* et le *di sotto* des Italiens. L'*Arioste* emploie cette expression lorsqu'il se permet le comique; le *Tasse* ne s'en sert jamais.

SCENE IV.

V. 1. N'en doutez point, Camille, et revoyez un homme
Qui n'eſt ni le vainqueur ni l'eſclave de Rome.

Camille vient de dire à la fin de la ſcène précédente :

Jamais ce nom (d'époux) ne ſera pour un homme
Qui ſoit ou le vainqueur ou l'eſclave de Rome.

On ne permet plus de répéter ainſi un vers.

V. 3. Ceſſez d'appréhender de voir rougir mes mains
Du poids honteux des fers ou du ſang des Romains.

Rougir eſt employé ici en deux acceptions différentes. Les mains *rouges de ſang ;* elles ſont rouges en un autre ſens que quand elles ſont meurtries par le poids des fers ; mais cette figure ne manque pas de juſteſſe, parce qu'en effet il y a de la rougeur dans l'un et dans l'autre cas.

V. 10. Tu fuis une bataille à tes vœux ſi funeſte.

Il eſt bien étrange que *Camille* interrompe *Curiace* pour le ſoupçonner et le louer d'être un lâche. Ce défaut eſt grand, et il était aiſé de l'éviter. Il était naturel que *Curiace* dît d'abord ce qu'il doit dire, qu'il ne commençât point par répéter les vers de *Camille*, par lui dire qu'*il a cru que Camille aimait Rome et la gloire*, qu'*elle mépriſerait ſa chaîne et haïrait ſa victoire ;* et que, *comme il craint la victoire et la captivité*... &c. De tels propos ne ſont pas à leur place ; il faut aller au fait : *Semper ad eventum feſtinat.*

V. 13. Qu'un autre conſidère ici ta renommée,
Et te blâme, s'il veut, de m'avoir trop aimée, *&c.*

Ces vers condamnent trop l'idée de *Camille*, que ſon amant eſt traître à ſon pays. Il fallait ſupprimer toute cette tirade.

V. 19. Mais as-tu vu ton père ? et peut-il endurer
Qu'ainſi dans ſa maiſon tu t'oſes retirer ?

Ce mot *endurer* eſt du ſtyle de la comédie ; on ne dit que dans le diſcours le plus familier, *j'endure que*, *je n'endure pas que*. Le terme *endurer* ne s'admet dans le ſtyle noble qu'avec un accuſatif, *les peines que j'endure*.

V. 42. Camille, pour le moins, croyez-en votre oracle.

On ſent ici combien *Sabine* ferait un meilleur effet que la confidente *Julie*. Ce n'eſt point à *Julie* à dire, *ſachons pleinement ;* c'eſt toujours à la perſonne la plus intéreſſée à interroger.

V. 51. . . . . Que feſons-nous, Romains,
Dit-il, et quel démon nous fait venir aux mains ?

J'oſe dire que, dans ce diſcours imité de *Tite-Live*, l'auteur français eſt au-deſſus du romain, plus nerveux, plus touchant ; et quand on ſonge qu'il était gêné par la rime et par une langue embarraſſée d'articles, et qui ſouffre peu d'inverſions ; qu'il a ſurmonté toutes ces difficultés ; qu'il n'a employé le ſecours d'aucune épithète ; que rien n'arrête l'éloquente rapidité de ſon diſcours ; c'eſt là qu'on reconnaît le grand *Corneille*. Il n'y a que *tant et tant de nœuds* à reprendre.

V. 65. Ils ont aſſez long-temps joui de nos divorces.

Ce mot de *divorces*, s'il ne ſignifiait que des querelles, ferait impropre ; mais ici il dénote les querelles de deux peuples unis ; et par là il eſt juſte, nouveau et excellent.

V. 76. Que le parti plus faible obéiſſe au plus fort.

Ce vers eſt ainſi dans d'autres éditions :

Que le faible parti prenne loi du plus fort.

Il eſt à croire qu'on reprocha à *Corneille* une petite

faute de grammaire. On doit, dans l'exactitude scrupuleuse de la prose, dire : Que le parti *le* plus faible obéisse au plus fort ; mais si ces libertés ne sont pas permises aux poëtes, et sur-tout aux poëtes de génie, il ne faut point faire de vers. *Prendre loi* ne se dit pas, ainsi la première leçon est préférable. *Racine* a bien dit :

Charger de mon débris les reliques plus chères :

au lieu de *reliques les plus chères*.

Encore une fois, ces licences sont heureuses quand on les emploie dans un morceau élégamment écrit ; car si elles sont précédées et suivies de mauvais vers, elles en prennent la teinture et en deviennent plus insupportables.

V. 100. Chacun va renouer avec ses vieux amis.

On doit avouer que *renouer avec ses vieux amis*, est de la prose familière qu'il faut éviter dans le style tragique, bien entendu qu'on ne sera jamais ampoulé.

V. 103. . . L'auteur de vos jours m'a promis à demain...

A demain est trop du style de la comédie. Je fais souvent cette observation ; c'était un des vices du temps. La Sophonisbe de *Mairet* est toute entière dans ce style, et *Corneille* s'y livrait quand les grandes images ne le soutenaient pas.

V. 104. Le bonheur sans pareil de vous donner la main.

Le bonheur sans pareil n'était pas si ridicule qu'aujourd'hui. Ce fut *Boileau* qui proscrivit toutes ces expressions communes de *sans pareil*, *sans seconde*, *à nul autre pareil*, *à nulle autre seconde*.

V. 106. Le devoir d'une fille est dans l'obéissance. —

Venez donc recevoir ce doux commandement.

Ces deux vers sont de pure comédie ; aussi les retrouve-t-on mot à mot dans la comédie du Menteur ; mais l'auteur aurait dû les retrancher de la tragédie des Horaces.

V. 109. Je vais suivre vos pas, mais pour revoir mes frères,
Et savoir d'eux encor la fin de nos misères.

Il n'est pas inutile de dire aux étrangers que *misère* est en poësie un terme noble, qui signifie calamité et non pas indigence.

Hécube près d'Ulysse achève sa *misère*.
Peut-être je devrais, plus humble en ma *misère*.
RACINE.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Ainsi Rome n'a point séparé son estime ;
Elle eût cru faire ailleurs un choix illégitime.

Illegitime pourrait n'être pas le mot propre en prose ; on dirait *un mauvais choix*, *un choix dangereux*, &c. *Illégitime* non-seulement est pardonné à la rime, mais devient une expression forte, et signifie qu'il y aurait de l'injustice à ne point choisir les trois plus braves.

V. 5. Et son illustre ardeur d'oser plus que les autres
D'une seule maison brave toutes les nôtres.

Il y avait dans les premières éditions :

Et ne nous opposant d'autres bras que les vôtres.

Ni l'une ni l'autre manière n'est élégante, et *illustre ardeur d'oser* n'est pas français. *D'une maison braver les autres* n'est pas une expression heureuse ; mais le sens est fort beau. On voit que quelquefois *Corneille* a mal corrigé ses vers. Je crois qu'on peut imputer cette singularité, non-seulement au peu de bons critiques que la France avait alors, au peu de connaissance de la pureté et de l'élégance de la

langue, mais au génie même de *Corneille*, qui ne produisait ses beautés que quand il était animé par la force de son sujet.

V. 9. Ce choix pouvait combler trois familles de gloire,
Consacrer hautement leurs noms à la mémoire.

Remarquez que *hautement* fait languir le vers, parce que ce mot est inutile.

V. 11. Oui, l'honneur que reçoit la vôtre par ce choix
En pouvait à bon titre immortaliser trois.

Cette répétition, *oui*, *l'honneur*, est très-vicieuse. *Omne supervacuum pleno de pectore manat.* C'est ici ce qu'on appelle une battologie : il est permis de répéter dans la passion, mais non pas dans un compliment.

V. 40. Ce noble désespoir périt mal-aisément.

Un *désespoir* qui *périt mal-aisément* n'a pas un sens clair; de plus, *Horace* n'a point de désespoir. Ce vers est le seul qu'on puisse reprendre dans cette belle tirade.

V. 59. La gloire en est pour vous et la perte pour eux...
On perd tout quand on perd un ami si fidelle.

Perte suivie de deux fois *perd* est une faute bien légère.

SCENE II.

V. 3. Vos deux frères et vous. — Qui? — Vous et vos deux frères.

Ce n'est pas ici une battologie; cette répétition, *vous et vos deux frères*, est sublime par la situation. Voilà la première scène au théâtre, où un simple messager ait fait un effet tragique, en croyant apporter des nouvelles ordinaires. J'ose croire que c'est la perfection de l'art.

SCENE III.

V. 3. Que les hommes, les dieux, les démons et le sort,
Préparent contre nous un général effort.

Cet entaſſement, cette répétition, cette combinaiſon de *ciel*, de *dieux*, d'*enfer*, de *démons*, de *terre* et d'*hommes*, de *cruel*, d'*horrible*, d'*affreux*, eſt, je l'avoue, bien condamnable. Cependant le dernier vers fait preſque pardonner ce défaut.

V. 11. Il épuiſe ſa force à former un malheur
Pour mieux ſe meſurer avec notre valeur.

Le ſort qui veut ſe meſurer avec la valeur paraît bien recherché, bien peu naturel; mais que ce qui ſuit eſt admirable!

V. 14. Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes,

n'eſt pas une expreſſion propre. Ce mot de *fortunes* au pluriel ne doit jamais être employé ſans épithète: *bonnes et mauvaiſes fortunes*, *fortunes diverſes*, mais jamais *des fortunes*. Cependant le ſens eſt ſi beau, et la poëſie a tant de priviléges, que je ne crois pas qu'on puiſſe condamner ce vers.

V. 18. Mille l'ont déjà fait, mille pourraient le faire.

Rien ne fait mieux ſentir les difficultés attachées à la rime que ce vers faible, ces *mille* qui ont *fait*, ces *mille* qui pourraient *faire*, pour rimer à *ordinaire*. Le reſte eſt d'une beauté achevée.

V. 43. . . . . Albe montre en effet
Qu'elle m'eſtime autant que Rome vous a fait,

n'eſt pas français. On peut dire en proſe, et non en vers: *J'ai dû vous eſtimer autant que je fais*, ou *autant que je le fais*, mais non pas *autant que je vous fais;* et le mot *faire*, qui

revient immédiatement après, eſt encore une faute ; mais ce ſont des fautes légères qui ne peuvent gâter une ſi belle ſcène.

V. 59. Je rends grâces aux dieux de n'être pas romain,
Pour conſerver encor quelque choſe d'humain.

Cette tirade fit un effet ſurprenant ſur tout le public, et les deux derniers vers ſont devenus un proverbe ou plutôt une maxime admirable.

V. 80. Albe vous a nommé, je ne vous connais plus. —
Je vous connais encor. . . . . .

A ces mots, *je ne vous connais plus*, — *je vous connais encore*, on ſe récria d'admiration ; on n'avait jamais rien vu de ſi ſublime : il n'y a pas dans *Longin* un ſeul exemple d'une pareille grandeur ; ce ſont ces traits qui ont mérité à *Corneille* le nom de *grand*, non-ſeulement pour le diſtinguer de ſon frère, mais du reſte des hommes. Une telle ſcène fait pardonner mille défauts.

V. 85. Non, non, n'embraſſez pas de vertu par contrainte, *&c.*

Un des excellens eſprits de nos jours (*) trouvait dans ces vers un outrage odieux qu'*Horace* ne devait pas faire à ſon beau-frère. Je lui dis que cela préparait au meurtre de *Camille*, et il ne ſe rendit pas. Voici ce qu'il en dit dans ſon Introduction à la connaiſſance de l'eſprit humain : „ *Corneille* apparemment veut peindre ici une valeur „ féroce ; mais s'exprime-t-on ainſi avec un ami et un „ guerrier modeſte ? La fierté eſt une paſſion fort théâtrale ; „ mais elle dégénère en vanité et en petiteſſe, ſitôt qu'on „ la montre ſans qu'on la provoque. „ J'ajouterai à cette réflexion de l'homme du monde qui penſait le plus noblement, qu'outre la fierté déplacée d'*Horace*, il y a une ironie, une amertume, un mépris dans ſa réponſe, qui ſont plus déplacés encore.

(*) Le marquis de *Vauvenargues*.

V. 88. Voici venir ma sœur pour se plaindre de vous.

Voici venir ne se dit plus. Pourquoi fait-il un si bel effet en italien, *Ecco venir la barbara reina*, et qu'il en fait un si mauvais en français? n'est-ce point parce que l'italien fait toujours usage de l'infinitif? *Un bel tacer;* nous ne disons pas, *un beau taire*. C'est dans ces exemples que se découvre le génie des langues.

SCENE IV.

V. 1. Avez-vous su l'état qu'on fait de Curiace?

L'état ne se dit plus, et je voudrais qu'on le dît; notre langue n'est pas assez riche pour bannir tant de termes dont *Corneille* s'est servi heureusement.

SCENE V.

V. 1. Iras-tu, Curiace? et ce funeste honneur
Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur?

Il y avait dans les éditions anciennes :

Iras-tu, ma chère ame? et ce funeste honneur, *&c.*

Chère ame ne révoltait point en 1639, et ces expressions tendres rendaient encore la situation plus haute. Depuis peu même une grande actrice a rétabli cette expression, *ma chère ame.*

V. 12. . . . . Mon pouvoir t'excuse à ta patrie,

n'est pas français; il faut *envers ta patrie*, *auprès de ta patrie.*

V. 15. Autre n'a mieux que toi soutenu cette guerre,
Autre de plus de morts n'a couvert notre terre.

Ces *autres* ne seraient plus soufferts, même dans le style comique. Telle est la tyrannie de l'usage; *nul autre* donne peut-être moins de rapidité et de force au discours.

V. 45. Que les pleurs d'une amante ont de puiſſans diſcours!

Remarquez qu'on peut dire *le langage des pleurs*, comme on dit *le langage des yeux;* pourquoi? parce que les regards et les pleurs expriment le ſentiment; mais on ne peut dire *le diſcours des pleurs*, parce que ce mot *diſcours* tient au raiſonnement. Les pleurs n'ont point de diſcours; et de plus, *avoir des diſcours*, eſt un barbariſme.

V. 46. Et qu'un bel œil eſt fort avec un tel ſecours!

Ces réflexions générales ſont rarement un bon effet; on ſent que c'eſt le poëte qui parle; c'eſt à la paſſion du perſonnage à parler. Un *bel œil* n'eſt ni noble ni convenable; il n'eſt pas queſtion ici de ſavoir ſi *Camille* a un *bel œil*, et ſi un bel œil eſt fort; il s'agit de perdre une femme qu'on adore et qu'on va épouſer. Retranchez ces quatre premiers vers, le diſcours en devient plus rapide et plus pathétique.

V. 49. N'attaquez plus ma gloire avec tant de douleurs.

Les premières éditions portent:

N'attaquez plus ma gloire avecque vos douleurs.

Comme on s'eſt fait une loi de remarquer les plus petites choſes dans les belles ſcènes, on obſervera que c'eſt avec raiſon que nous avons rejeté *avecque* de la langue, ce *que* était inutile et rude.

V. 59. Vengez-vous d'un ingrat, puniſſez un volage.

J'oſe penſer qu'il y a ici plus d'artifice et de ſubtilité que de naturel. On ſent trop que *Curiace* ne parle pas ſérieuſement. Ce trait de rhéteur refroidit; mais *Camille* répond avec des ſentimens ſi vrais, qu'elle couvre tout d'un coup ce petit défaut.

V. dern. . . . . Quel malheur, ſi l'amour de ſa femme
Ne peut non plus ſur lui que le mien ſur ton ame!

n'eſt pas français; la grammaire demande, *ne peut pas plus*

sur lui. Ces deux vers ne sont pas bien faits ; il ne faut pas s'attendre à trouver dans *Corneille* la pureté, la correction, l'élégance du style ; ce mérite ne fut connu que dans les beaux jours du siècle de *Louis XIV.* C'est une réflexion que les lecteurs doivent faire souvent pour justifier *Corneille*, et pour excuser la multitude des notes du commentateur.

SCENE VI.

V. 5. Non, non, mon frère, non, je ne viens en ce lieu
Que pour vous embrasser et pour vous dire adieu.

Ces trois *non*, et *en ce lieu* font un mauvais effet. On sent que le *lieu* est pour la rime, et les *non* redoublés pour le vers. Ces négligences, si pardonnables dans un bel ouvrage, sont remarquées aujourd'hui. Mais ces termes, *en ce lieu*, *en ces lieux*, cessent d'être une expression oiseuse, une cheville, quand ils signifient qu'on doit être en ce lieu plutôt qu'ailleurs.

V. 7. Votre sang est trop bon, n'en craignez rien de lâche,
Rien dont la fermeté de ces grands cœurs se fâche.

Se fâche est trop faible, trop du style familier ; mais le lecteur doit examiner quelque chose de plus important ; il verra que cette scène de *Sabine* n'était pas nécessaire, qu'elle ne fait pas un coup de théâtre, que le discours de *Sabine* est trop artificieux, que sa douleur est trop étudiée, que ce n'est qu'un effort de rhétorique. Cette proposition qu'un des deux la tue, et que l'autre la venge, n'a pas l'air sérieuse ; et d'ailleurs cela n'empêchera pas que *Curiace* ne combatte le frère de sa maîtresse, et qu'*Horace* ne combatte l'époux promis à sa sœur. De plus, *Camille* est un personnage nécessaire, et *Sabine* ne l'est pas ; c'est sur *Camille* que roule l'intrigue. Epousera-t-elle son amant ? ne l'épousera-t-elle pas ? Ce sont les personnages dont le sort peut changer, et dont les passions doivent être

heureuſes ou malheureuſes, qui ſont l'ame de la tragédie. *Sabine* n'eſt introduite dans la pièce que pour ſe plaindre.

V. 30. Vous feriez peu pour lui, ſi vous vous étiez moins.

Ce *peu* et ce *moins* ſont un mauvais effet, et *vous vous étiez moins* eſt proſaïque et familier.

V. 39. Quoi? me réſervez-vous à voir une victoire
Où, pour haut appareil d'une pompeuſe gloire, *&c.*

Ces vers échappent quelquefois au génie dans le feu de la compoſition. Ils ne diſent rien; mais ils accompagnent des vers qui diſent beaucoup.

V. 59. Que t'ai-je fait, Sabine, et quelle eſt mon offenſe?

Il y avait auparavant:

Femme, que t'ai-je fait, et quelle eſt mon offenſe?

La naïveté qui régnait encore en ce temps-là dans les écrits permettait ce mot. La rudeſſe romaine y paraît même toute entière.

V. 65. Tu me viens de réduire en un étrange point.

Notre malheureuſe rime arrache quelquefois de ces mauvais vers; ils paſſent à la faveur des bons; mais ils feraient tomber un ouvrage médiocre dans lequel ils ſeraient en grand nombre.

SCENE VII.

V. 1. Qu'eſt-ceci, mes enfans, écoutez-vous vos flammes?

Qu'eſt-ceci ne ſe dit plus aujourd'hui que dans le diſcours familier.

V. 2. Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?

Avec des femmes ſerait comique en toute autre occaſion; mais je ne ſais ſi cette expreſſion commune ne va pas ici juſqu'à la nobleſſe, tant elle peint bien le vieil *Horace*.

SCENE

SCENE VIII.

V. 10. Ne penſez qu'aux devoirs que vos pays demandent.

Des pays ne demandent point *des devoirs*. La patrie impoſe *des devoirs*, elle en demande l'accompliſſement.

V. dern. Faites votre devoir, et laiſſez faire aux dieux.

J'ai cherché dans tous les anciens et dans tous les théâtres étrangers une ſituation pareille, un pareil mélange de grandeur d'ame, de douleur, de bienſéance, et je ne l'ai point trouvé : je remarquerai ſur-tout que chez les Grecs il n'y a rien dans ce goût.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

SABINE *ſeule.*

Ce monologue de *Sabine* eſt abſolument inutile, et fait languir la pièce. Les comédiens voulaient alors des monologues. La déclamation approchait du chant, ſur-tout celle des femmes ; les auteurs avaient cette complaiſance pour elles. *Sabine* s'adreſſe ſa penſée, la retourne, répète ce qu'elle a dit, oppoſe parole à parole.

En l'une je ſuis femme, en l'autre je ſuis fille.
En l'une je ſuis fille, en l'autre je ſuis femme.
Songeons pour quelle cauſe, et non par quelles mains.
Je ſonge par quels bras, et non pour quelle cauſe.

Les quatre derniers vers ſont plus dans la paſſion. (Voyez ci-après, v. 51.)

Vers 20. Leur vertu les élève en cet illuſtre rang.

Il ne s'agit point ici de rang : l'auteur a voulu rimer

à *ſang*. La plus grande difficulté de la poëſie françaiſe et ſon plus grand mérite eſt que la rime ne doit jamais empêcher d'employer le mot propre.

V. 33. Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,
Pouſſent un jour qui fuit, et rend les nuits plus ſombres.

La tragédie admet les métaphores, mais non pas les comparaiſons; pourquoi? parce que la métaphore, quand elle eſt naturelle, appartient à la paſſion; les comparaiſons n'appartiennent qu'à l'eſprit.

V. 51. Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez,
Si même vos faveurs ont tant de cruautés?
Et de quelle façon punirez-vous l'offenſe,
Si vous traitez ainſi les vœux de l'innocence?

Ces quatre derniers vers ſemblent dignes de la tragédie, mais ce monologue ne ſemble qu'une amplification.

SCENE II.

V. 1. En eſt-ce fait, Julie? et que m'apportez-vous?

Autant la première ſcène a refroidi les eſprits, autant cette ſeconde les échauffe; pourquoi? c'eſt qu'on y apprend quelque choſe de nouveau et d'intéreſſant: il n'y a point de vaine déclamation, et c'eſt-là le grand art de la tragédie, fondé ſur la connaiſſance du cœur humain, qui veut toujours être remué.

V. 4. De tous les combattans a-t-il fait des hoſties?

Hoſtie ne ſe dit plus, et c'eſt dommage; il ne reſte plus que le mot de *victime*. Plus on a de termes pour exprimer la même choſe, plus la poëſie eſt variée.

V. 13. Et par les déſeſpoirs d'une chaſte amitié,
Nous aurions des deux camps tiré quelque pitié.

On n'emploie plus aujourd'hui *déſeſpoir* au pluriel; il

fait pourtant un très-bel effet. *Mes déplaiſirs*, *mes craintes*, *mes douleurs*, *mes ennuis*, diſent plus que *mon déplaiſir*, *ma crainte*, &c. Pourquoi ne pourrait-on pas dire, *mes déſeſpoirs*, comme on dit *mes eſpérances?* Ne peut-on pas déſeſpérer de pluſieurs choſes, comme on peut en eſpérer pluſieurs?

V. 40. Ils combattront plutôt et l'une et l'autre armée,
Et mourront par les mains qui leur font d'autres lois,
Que pas un d'eux renonce aux honneurs d'un tel choix.

Il y avait :

Et mourront par les mains qui les ont ſéparés,
Que quitter les honneurs qui leur ſont déférés.

Comme il y a ici une faute évidente de langage, *mourront que quitter*, et que l'auteur avait oublié le mot *plutôt*, qu'il ne pouvait pourtant répéter parce qu'il eſt au vers précédent, il changea ainſi cet endroit ; par malheur la même faute s'y retrouve. Tout le reſte de ce couplet eſt très-bien écrit.

V. 50. Puiſque chacun, dit-il, s'échauffe en ce diſcord,
Conſultons des grands dieux la majeſté ſacrée.

En ce diſcord ne ſe dit plus, mais il eſt à regretter.

V. 62. Comme ſi toutes deux le connaiſſaient pour roi.

C'eſt une petite faute. Le ſens eſt, *comme ſi toutes deux voyaient en lui leur roi. Connaître un homme pour roi*, ne ſignifie pas le reconnaître pour ſon ſouverain. On peut connaître un homme pour roi d'un autre pays. *Connaître* ne veut pas dire *reconnaître*.

SCENE III.

V. 1. Ma fœur, que je vous die une bonne nouvelle.

Au lieu de *die* on a imprimé *diſe* dans les éditions ſuivantes. *Die* n'eſt plus qu'une licence ; on ne l'emploie que pour la rime. *Une bonne nouvelle* eſt du ſtyle de la comédie ; ce n'eſt-là qu'une très-légère inattention. Il était très-aiſé à *Corneille* de mettre : *Ah*, *ma ſœur*, *apprenez une heureuſe nouvelle*, et d'exprimer ce petit détail autrement ; mais alors ces expreſſions familières étaient tolérées ; elles ne ſont devenues des fautes que quand la langue s'eſt perfectionnée ; et c'eſt à *Corneille* même qu'elle doit en partie cette perfection. On fit bientôt une étude ſérieuſe d'une langue dans laquelle il avait écrit de ſi belles choſes.

V. 13. Ils (les dieux) deſcendent bien moins dans de ſi bas étages,
Que dans l'ame des rois leurs vivantes images.

Bas étages eſt bien bas, et la penſée n'eſt que poëtique. Cette conteſtation de *Sabine* et de *Camille* paraît froide dans un moment où l'on eſt ſi impatient de ſavoir ce qui ſe paſſe. Ce diſcours de *Camille* ſemble avoir un autre défaut : ce n'eſt point à une amante à dire que *les dieux inſpirent toujours les rois*, qu'*ils ſont des rayons de la Divinité ;* c'eſt-là de la déclamation d'un rhéteur dans un panégyrique.

Ces conteſtations de *Camille* et de *Sabine* ſont, à la vérité, des jeux d'eſprit un peu froids ; c'eſt un grand malheur que le peu de matière que fournit la pièce ait obligé l'auteur à y mêler ces ſcènes qui, par leur inutilité, ſont toujours languiſſantes.

V. 34. Adieu, je vais ſavoir comme enfin tout ſe paſſe.

Ce vers de comédie démontre l'inutilité de la ſcène. La néceſſité de ſavoir comme tout ſe paſſe condamne tout ce froid dialogue.

V. 35. Modérez vos frayeurs ; j'eſpère à mon retour
Ne vous entretenir que de propos d'amour.

Ce diſcours de *Julie* eſt trop d'une ſoubrette de comédie.

SCENE IV.

V. 1. Parmi nos déplaiſirs ſouffrez que je vous blâme.

Cette ſcène eſt encore froide. On ſent trop que *Sabine* et *Julie* ne ſont là que pour amuſer le peuple, en attendant qu'il arrive un événement intéreſſant ; elles répètent ce qu'elles ont déjà dit. *Corneille* manque à la grande règle, *ſemper ad eventum feſtinat* ; mais quel homme l'a toujours obſervée ? J'avouerai que *Shakeſpeare* eſt de tous les auteurs tragiques celui où l'on trouve le moins de ces ſcènes de pure converſation ; il y a preſque toujours quelque choſe de nouveau dans chacune de ſes ſcènes ; c'eſt, à la vérité, aux dépens des règles et de la bienſéance et de la vraiſemblance ; c'eſt en entaſſant vingt années d'événemens les uns ſur les autres ; c'eſt en mêlant le groteſque au terrible ; c'eſt en paſſant d'un cabaret à un champ de bataille, et d'un cimetière à un trône ; mais enfin il attache. L'art ſerait d'attacher et de ſurprendre toujours, ſans aucun de ces moyens irréguliers et burleſques tant employés ſur les théâtres eſpagnols et anglais.

V. 13. L'hymen qui nous attache en une autre famille
Nous détache de celle où l'on a vécu fille.

Il faut : *attache à une autre famille* ; d'ailleurs ces vers ſont trop familiers.

V. 26. C'eſt un raiſonnement bien mauvais que le vôtre.

Ce mot ſeul de *raiſonnement* eſt la condamnation de cette ſcène et de toutes celles qui lui reſſemblent. Tout doit être action dans une tragédie ; non que chaque ſcène doive être un événement, mais chaque ſcène doit

ſervir à nouer ou à dénouer l'intrigue ; chaque diſcours doit être préparation ou obſtacle. C'eſt en vain qu'on cherche à mettre des contraſtes entre les caractères dans ces ſcènes inutiles, ſi ces contraſtes ne produiſent rien.

V. 34. Et tous maux ſont pareils alors qu'ils ſont extrêmes.

Ce beau vers eſt d'une grande vérité. Il eſt triſte qu'il ſoit perdu dans une amplification.

V. 35. . . . L'amant qui vous charme, et pour qui vous brûlez,
Ne vous eſt après tout que ce que vous voulez.
Une mauvaiſe humeur, un peu de jalouſie
En fait aſſez ſouvent paſſer la fantaiſie,

ſont des vers comiques qui gâteraient la plus belle tirade.

V. 48. Vous ne connaiſſez point ni l'amour, ni ſes traits.

Ce *point* eſt de trop. Il faut : *Vous ne connaiſſez ni l'amour, ni ſes traits.*

V. 53. Il entre avec douceur, mais il règne par force, *&c.*

Ces maximes détachées, qui ſont un défaut quand la paſſion doit parler, avaient alors le mérite de la nouveauté. On s'écriait : *C'eſt connaître le cœur humain* ! mais c'eſt le connaître bien mieux que de faire dire en ſentiment ce qu'on n'exprimait guère alors qu'en ſentences ; défaut éblouiſſant que les auteurs imitaient de *Sénèque.*

V. 55. Vouloir ne plus aimer, c'eſt ce qu'elle ne peut,
Puiſqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut.

Ces deux *peut*, ces ſyllabes dures, ces monoſyllabes *veut* et *peut*, et cette idée de vouloir ce que l'amour veut, comme s'il était queſtion ici du dieu d'amour ; tout cela conſtitue deux des plus mauvais vers qu'on pût faire, et c'était de tels vers qu'il fallait corriger.

V. dern. Ses chaînes sont pour nous aussi fortes que belles.

Toute cette scène est ce qu'on appelle du remplissage; défaut insupportable, mais devenu presque nécessaire dans nos tragédies qui sont toutes trop longues, à l'exception d'un très-petit nombre.

SCENE V.

V. 1. Je viens vous apporter de fâcheuses nouvelles.

Comme l'arrivée du vieil *Horace* rend la vie au théâtre qui languissait! quel moment et quelle noble simplicité! On pourrait objecter qu'*Horace* ne devrait pas venir avertir des femmes que leurs époux et leurs frères sont aux mains, que c'est venir les désespérer inutilement et sans raison, qu'on les a même renfermées pour ne point entendre leurs cris, qu'il ne résulte rien de cette nouvelle; mais il en résulte du plaisir pour le spectateur qui, malgré cette critique, est très-aise de voir le vieil *Horace*.

V. 8. Ne nous consolez point contre tant d'infortune.

Cela n'est pas français. On console *du* malheur; on s'arme, on se soutient *contre* le malheur.

V. 12. Nous pourrions aisément faire en votre présence
De notre désespoir une fausse constance.

Faire une fausse constance de son désespoir, est du phébus, du galimatias; est-il possible que le mauvais se trouve ainsi presque toujours à côté du bon!

V. 14. Mais quand on peut sans honte être sans fermeté,
L'affecter au dehors, c'est une lâcheté.

Ces sentences et ces raisonnemens sont bien mal placés dans un moment si douloureux; c'est-là le poëte qui parle et qui raisonne.

V. 42. Ma main bientôt sur eux m'eût vengé hautement. . .

Ce discours du vieil *Horace* est plein d'un art d'autant plus beau, qu'il ne paraît pas. On ne voit que la hauteur d'un romain et la chaleur d'un vieillard qui préfère l'honneur à la nature. Mais cela même prépare tout ce qu'il dit dans la scène suivante ; c'est là qu'est le vrai génie.

V. 59. Un si glorieux titre est un digne trésor.

Notre malheureuse rime n'amène que trop souvent de ces expressions faibles ou impropres. *Un titre qui est un digne trésor*, ne serait permis que dans le cas où il s'agirait d'opposer ce titre à la fortune ; mais ici il ne forme pas de sens ; et ce mot de *digne* achève de rendre ce vers intolérable. Quand les poëtes se trouvent ainsi gênés par une rime, ils doivent absolument en chercher deux autres.

SCENE VI.

V. 1. Nous venez-vous, Julie, apprendre la victoire ?

Il semble intolérable qu'une suivante ait vu le combat, et que ce père des trois champions de Rome reste inutilement avec des femmes pendant que ses enfans sont aux mains, lui qui a dit auparavant :

> Qu'est-ceci, mes enfans ? écoutez-vous vos flammes,
> Et perdez-vous encor le temps avec des femmes ?

C'est une grande inconséquence ; c'est démentir son caractère. Quoi ! cet homme qui se sent assez de force pour tuer ses trois enfans *hautement* s'ils donnent un *mol consentement* à un nouveau choix que le peuple est en droit de faire, quitte le champ où ses trois fils combattent pour venir apprendre à des femmes une nouvelle qu'on doit leur cacher ! Il ne prétexte pas même cette disparate

ſur l'horreur qu'il aurait de voir ſes fils combattre contre ſon gendre! Il ne vient que comme meſſager, tandis que Rome entière eſt ſur le champ de bataille; il reſte les bras croiſés, tandis qu'une ſoubrette a tout vu! ce défaut peut-il ſe pardonner? On peut répondre qu'il eſt reſté pour empêcher ces femmes d'aller ſéparer les combattans, comme s'il n'y avait pas tant d'autres moyens.

V. 22. Ce bonheur a ſuivi leur courage invaincu...

Ce mot *invaincu* n'a été employé que par *Corneille*, et devrait l'être, je crois, par tous nos poëtes. Une expreſſion ſi bien miſe à ſa place dans le Cid et dans cette admirable ſcène, ne doit jamais vieillir.

V. 23. Qu'ils ont vu Rome libre autant qu'ils ont vécu,
Et ne l'auront point vue obéir qu'à ſon prince.

Ce *point* eſt ici un ſoléciſme; il faut, *et ne l'auront vue obéir qu'à*.

V. 30. Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? — Qu'il mourût.

Voilà ce fameux *qu'il mourût*, ce trait du plus grand ſublime, ce mot auquel il n'en eſt aucun de comparable dans toute l'antiquité. Tout l'auditoire fut ſi tranſporté, qu'on n'entendit jamais le vers faible qui ſuit; et le morceau, *n'eût-il que d'un moment retardé ſa défaite*, étant plein de chaleur, augmente encore la force du *qu'il mourût*. Que de beautés! et d'où naiſſent-elles? d'une ſimple mépriſe très-naturelle, ſans complications d'événemens, ſans aucune intrigue recherchée, ſans aucun effort. Il y a d'autres beautés tragiques, mais celle-ci eſt au premier rang.

Il eſt vrai que le vieil *Horace*, qui était préſent quand les *Horaces* et les *Curiaces* ont refuſé qu'on nommât d'autres champions, a dû être préſent à leur combat. Cela gâte juſqu'au *qu'il mourût*.

V. 36. Il eſt de tout ſon ſang comptable à ſa patrie,
Chaque goutte épargnée a ſa gloire flétrie.

Chaque goutte paraît être de trop. Il ne faut pas tant retourner ſa penſée.

A ſa gloire flétrie; la ſévérité de la grammaire ne permet point ce *flétrie:* il faut dans la rigueur, *a flétri ſa gloire:* mais *a ſa gloire flétrie* eſt plus beau, plus poëtique, plus éloigné du langage ordinaire ſans cauſer d'obſcurité.

V. 38. Chaque inſtant de ſa vie après ce lâche tour...

Après ce lâche tour, eſt une expreſſion trop triviale.

V. 39. Met d'autant plus ma honte avec la ſienne au jour.
J'en romprai bien le cours, *&c.*

Ces derniers mots ſe rapportent naturellement à la honte; mais on ne rompt point le cours d'une honte. Il faut donc qu'ils tombent ſur *chaque inſtant de ſa vie*, qui eſt plus haut; mais *je romprai bien le cours de chaque inſtant de ſa vie*, ne peut ſe dire. *Bien* ſignifie dans ces occaſions *fortement* ou *aiſément:* je le punirai *bien*, je l'empêcherai *bien.*

V. 61. Dieux! verrons-nous toujours des malheurs de la ſorte?

Ce *de la ſorte* eſt une expreſſion du peuple, qui n'eſt pas convenable; elle n'eſt pas même françaiſe. Il faudrait *de cette ſorte*, ou *d'une telle ſorte.*

V. 62. Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,
Et toujours redouter la main de nos parens?

Ce dernier vers eſt de la plus grande beauté: non-ſeulement il dit ce dont il s'agit, mais il prépare ce qui doit ſuivre.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Ne me parlez jamais en faveur d'un infame.

Nous avons vu qu'il eſt très-extraordinaire que le père n'ait pas été détrompé entre le troiſième et le quatrième acte, qu'un vieillard de ſon caractère, qui a aſſez de force pour tuer ſon fils de ſes propres mains, à ce qu'il dit, n'en ait pas aſſez pour être allé ſur le champ de bataille, qu'il reſte dans ſa maiſon tandis que Rome entière eſt ſpectatrice du combat; comment ſouffrir qu'une ſuivante ſoit allée voir ce fameux duel, et que le vieil *Horace* ſoit demeuré chez lui? comment ne s'eſt-il pas mieux informé pendant l'entr'acte? pourquoi le père des *Horaces* ignore-t-il ſeul ce que tout Rome ſait? Je ne ſais de réponſe à cette critique, ſinon que ce défaut eſt preſque excuſable, puiſqu'il amène de grandes beautés.

V. 5. Sabine y peut mettre ordre, ou derechef j'atteſte
Le ſouverain pouvoir de la troupe céleſte....

Derechef et *la troupe céleſte* ſont hors d'uſage. *La troupe céleſte* eſt bannie du ſtyle noble, ſur-tout depuis que *Scarron* l'a employée dans le ſtyle burleſque.

V. 11. Le jugement de Rome eſt peu pour mon regard.

Pour mon regard, eſt ſuranné et hors d'uſage; c'eſt pourtant une expreſſion néceſſaire.

SCENE II.

V. 11. C'eſt à moi ſeul auſſi de punir ſon forfait.

Si ſon fils eſt coupable d'un *forfait* envers Rome, pourquoi ſerait-ce au père ſeul à le punir?

V. 15. Vous redoublez ma honte et ma confusion.

Je ne sais s'il n'y a pas dans cette scène un artifice trop visible, une méprise trop long-temps soutenue. Il semble que l'auteur ait eu plus d'égards au jeu de théâtre qu'à la vraisemblance. C'est le même défaut que dans la scène de *Chimène* avec *don Sanche* dans le Cid. Ce petit et faible artifice, dont *Corneille* se sert trop souvent, n'est pas la véritable tragédie.

V. 22. Quels honneurs, quel triomphe, et quel empire enfin,
Lorsque Albe sous ses lois range notre destin ?

On ne range point ainsi un destin.

V. 30. Quoi, Rome enfin triomphe !

Que ce mot est pathétique ! comme il sort des entrailles d'un vieux romain !

V. 56. L'air résonne des cris qu'au ciel chacun envoie ;
Albe en jette d'angoisse et les Romains de joie.

On ne dit plus guère *angoisse ;* et pourquoi ? quel mot lui a-t-on substitué ? *Douleur*, *horreur*, *peine*, *afflictions*, ne sont pas des équivalens : *angoisse* exprime la douleur pressante et la crainte à la fois.

V. 59. C'est peu pour lui de vaincre, il veut encor braver.

Braver est un verbe actif qui demande toujours un régime ; de plus ce n'est pas ici une bravade ; c'est un sentiment généreux d'un citoyen qui venge ses frères et sa patrie.

V. 84. C'est où le roi le mène. . . . . .

Mener à des chants et à des vœux, n'est ni noble ni juste ; mais le récit de *Valère* a été si beau, qu'on pardonne aisément ces petites fautes.

V. 84. . . . . Et tandis il m'envoie
Faire office envers vous de douleur et de joie.

Tandis, sans un *que*, est absolument proscrit, et n'est plus permis que dans une espèce de style burlesque et naïf, qu'on nomme *marotique: Tandis la perdrix vire.*

Faire office de douleur n'est plus français, et je ne sais s'il l'a jamais été; on dit familièrement, *faire office d'ami*, *office de serviteur*, *office d'homme intéressé*; mais non *office de douleur et de joie.*

V. 94. Le roi ne sait que c'est d'honorer à demi.

Cette phrase est italienne; nous disons aujourd'hui, *ne sait ce que c'est.* Mais la dignité du tragique rejette ces expressions de comédie.

V. dern. Je vous devrai beaucoup pour un si bon office.

Ici la pièce est finie, l'action est complétement terminée. Il s'agissait de la victoire, et elle est remportée; du destin de Rome, et il est décidé.

SCENE III.

V. 1. Ma fille, il n'est plus temps de répandre des pleurs.

Voici donc une autre pièce qui commence; le sujet en est bien moins grand, moins intéressant, moins théâtral que celui de la première. Ces deux actions différentes ont nui au succès complet des Horaces. Il est vrai qu'en Espagne, en Angleterre, on joint quelquefois plusieurs actions sur le théâtre: on représente dans la même pièce la Mort de César et la Bataille de Philippes. *Nos musas colimus severiores.*

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Remarquez que *Camille* a été si inutile sur la fin de la première pièce des Horaces, qu'elle n'a proféré qu'un *hélas* pendant le récit de la mort de *Curiace*.

Remarquez encore que le vieil *Horace* n'a plus rien à dire, et qu'il perd le temps à répéter à *Camille* qu'il va consoler *Sabine*.

V. 3. On pleure injustement des pertes domestiques,
Quand on en voit sortir des victoires publiques.

Des victoires qui sortent, font une image peu convenable. On ne voit point sortir des victoires, comme on voit sortir des troupes d'une ville.

V. 7. En la mort d'un amant vous ne perdez qu'un homme,
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome.

L'auteur répète trop souvent cette idée, et ce n'est pas là le temps de parler de mariage à *Camille*.

V. 13. Et ses trois frères morts par la main d'un époux
Lui donneront des pleurs bien plus justes qu'à vous.

Lui donneront des pleurs justes n'est pas français. C'est *Sabine* qui donnera des pleurs; ce ne sont pas ses frères morts qui lui en donneront. Un accident fait couler des pleurs, et ne les donne pas.

V. 21. Faites-vous voir sa sœur, et qu'en un même flanc
Le ciel vous a tous deux formés d'un même sang.

Faites-vous voir... et qu'en... est un solécisme; parce que *faites-vous voir* signifie *montrez-vous*, *soyez sa sœur*; et *montrez-vous*, *soyez*, *paraissez*, ne peut régir un *que*.

Ajoutez qu'après lui avoir dit, *faites-vous voir sa sœur*, il est très-superflu de dire qu'elle est sortie du même flanc.

SCENE IV.

V. 1. Oui, je lui ferai voir par d'infaillibles marques
Qu'un véritable amour brave la main des Parques.

Voici *Camille* qui, après un long silence dont on ne s'eſt pas ſeulement aperçu, parce que l'ame était toute remplie du deſtin des *Horaces* et des *Curiaces*, et de celui de Rome ; voici *Camille*, dis-je, qui s'échauffe tout d'un coup, et comme de propos délibéré ; elle débute par une ſentence poëtique : *Qu'un véritable amour brave la main des Parques. Infaillibles marques* n'eſt là que pour la rime ; grand défaut de notre poëſie.

Ce monologue même n'eſt qu'une vaine déclamation. La vraie douleur ne raiſonne point tant, ne récapitule point ; elle ne dit point qu'on bâtit *en l'air ſur le malheur d'autrui*, et que ſon père *triomphe* comme ſon frère de ce malheur. Elle ne s'excite point à *braver la colère*, à eſſayer de déplaire. Tous ces vains efforts ſont froids, et pourquoi ? c'eſt qu'au fond le ſujet manque à l'auteur. Dès qu'il n'y a plus de combats dans le cœur, il n'y a plus rien à dire.

V. 7. . . . . Et par un juſte effort
Je la veux rendre égale aux rigueurs de mon ſort.

Elle dit ici qu'elle veut rendre ſa douleur *égale*, *par un juſte effort*, *aux rigueurs de ſon ſort*. Quand on fait ainſi des efforts pour proportionner ſa douleur à ſon état, on n'eſt pas même poëtiquement affligé.

V. 17. Un oracle m'aſſure ; un ſonge me travaille.

M'aſſure ne ſignifie pas *me raſſure ;* et c'eſt *me raſſure* que l'auteur entend. Je ſuis effrayé, on me raſſure. Je doute d'une choſe, on m'aſſure qu'elle eſt ainſi.... *Aſſurer* avec l'accuſatif ne s'emploie que pour *certifier*.

J'assure ce fait ; et en termes d'art il signifie *affermir :* Assurez cette solive, ce chevron.

V. 20. Pour combattre mon frère on choisit mon amant.

Cette récapitulation de la pièce précédente n'est-elle point encore l'opposé d'une affliction véritable ? *Curæ leves loquuntur.*

V. 45. Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père, *&c.*

Ce *dégénérons*, *mon cœur*, cette résolution de se mettre en colère, ce long discours, cette nouvelle sentence mal exprimée, que *c'est gloire de passer pour un cœur abattu*, enfin tout refroidit, tout glace le lecteur, qui ne souhaite plus rien. C'est, encore une fois, la faute du sujet. L'aventure des *Horaces*, des *Curiaces* et de *Camille* est plus propre en effet pour l'histoire que pour le théâtre.

On ne peut trop honorer *Corneille* qui a senti ce défaut, et qui en parle dans son examen avec la candeur d'un grand homme.

V. 55. Il vient, préparons-nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

Préparons-nous augmente encore le défaut. On voit une femme qui s'étudie à montrer son affliction, qui répète, pour ainsi dire, sa leçon de douleur.

SCENE V.

V. 1. Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères, *&c.*

Ce n'est plus là l'*Horace* du second acte. Ce *bras* trois fois répété, et cet ordre de rendre ce *qu'on doit à l'heur de sa victoire*, témoignent, ce semble, plus de vanité que de grandeur : il ne devrait parler à sa sœur que pour la consoler, ou plutôt il n'a rien du tout à dire. Qui l'amène auprès d'elle ? est-ce à elle qu'il doit présenter les armes

de

de ſes beaux-frères ? C'eſt au roi, c'eſt au ſénat aſſemblé qu'il devait montrer ces trophées. Les femmes ne ſe mêlaient de rien chez les premiers Romains. Ni la bienſéance, ni l'humanité, ni ſon devoir ne lui permettaient de venir faire à ſa ſœur une telle inſulte. Il paraît qu'*Horace* pouvait dépoſer au moins ces dépouilles dans la maiſon paternelle, en attendant que le roi vînt; que ſa ſœur, à cet aſpect, pouvait s'abandonner à ſa douleur, ſans qu'*Horace* lui dît, *voici ce bras*, et ſans qu'il lui ordonnât de ne s'entretenir jamais que de ſa victoire; il ſemble qu'alors *Camille* aurait paru un peu plus coupable, et que l'emportement d'*Horace* aurait eu quelque excuſe.

V. 18. O d'une indigne ſœur inſupportable audace!

Obſervez que la colère du vieil *Horace* contre ſon fils était très-intéreſſante, et que celle de ſon fils contre ſa ſœur eſt révoltante et ſans aucun intérêt. C'eſt que la colère du vieil *Horace* ſuppoſait le malheur de Rome; au lieu que le jeune *Horace* ne ſe met en colère que contre une femme qui pleure et qui crie, et qu'il faut laiſſer crier et pleurer. Cela eſt hiſtorique, oui; mais cela n'eſt nullement tragique, nullement théâtral.

V. 19. D'un ennemi public dont je reviens vainqueur,
Le nom eſt dans ta bouche et l'amour dans ton cœur.

Le reproche eſt évidemment injuſte. *Horace* lui-même devait plaindre *Curiace;* c'eſt ſon beau-frère; il n'y a plus d'ennemis, les deux peuples n'en ſont plus qu'un. Il a dit lui-même au ſecond acte qu'*il aurait voulu racheter de ſa vie le ſang de Curiace.*

V. 28. Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien.

Ces plaintes ſeraient plus touchantes ſi l'amour de *Camille* avait été le ſujet de la pièce; mais il n'en a été que l'épiſode: on y a ſongé à peine; on n'a été

occupé que de Rome. Un petit intérêt d'amour interrompu ne peut plus reprendre une vraie force. Le cœur doit saigner par degrés dans la tragédie, et toujours des mêmes coups redoublés, et sur-tout variés.

V. 51. Rome, l'unique objet de mon ressentiment! *&c.*

Ces imprécations de *Camille* ont toujours été un beau morceau de déclamation, et ont fait valoir toutes les actrices qui ont joué ce rôle. Plusieurs juges sévères n'ont pas aimé le *mourir de plaisir*; ils ont dit que l'hyperbole est si forte, qu'elle va jusqu'à la plaisanterie.

Il y a une observation à faire; c'est que jamais les douleurs de *Camille* ni sa mort n'ont fait répandre une larme.

Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez.

Mais *Camille* n'est que furieuse; elle ne doit pas être en colère contre Rome; elle doit s'être attendue que Rome ou Albe triompherait. Elle n'a raison d'être en colère que contre *Horace* qui, au lieu d'être auprès du roi après sa victoire, vient se vanter assez mal à propos à sa sœur d'avoir tué son amant. Encore une fois, ce ne peut être un sujet de tragédie.

V. 70. Va dedans les enfers plaindre ton Curiace.

On ne se sert plus du mot de *dedans*, et il fut toujours un solécisme quand on lui donne un régime; on ne peut l'employer que dans un sens absolu: *Etes-vous hors du cabinet? non, je suis dedans.* Mais il est toujours mal de dire, *dedans ma chambre*, *dehors de ma chambre*. *Corneille* au cinquième acte dit:

Dans les murs, hors des murs, tout parle de sa gloire.

Il n'aurait pas parlé français s'il eût dit, *dedans les murs*, *dehors des murs*.

SCENE VI.

V. 1 PROCULE. Que venez-vous de faire ?

D'où vient ce *Procule ?* à quoi ſert ce *Procule*, ce perſonnage ſubalterne qui n'a pas dit un mot juſqu'ici ? C'eſt encore un très-grand défaut ; non pas de ces défauts de convenances, de ces fautes qui amènent des beautés, mais de celles qui amènent de nouveaux défauts.

Cette ſcène a toujours paru dure et révoltante. *Ariſtote* remarque que la plus froide des cataſtrophes eſt celle dans laquelle on commet de ſang froid une action atroce qu'on a voulu commettre. *Addiſſon*, dans ſon Spectateur, dit que ce meurtre de *Camille* eſt d'autant plus révoltant, qu'il ſemble commis de ſang froid, et qu'*Horace* traverſant tout le théâtre pour aller poignarder ſa ſœur avait tout le temps de la réflexion. Le public éclairé ne peut jamais ſouffrir un meurtre ſur le théâtre, à moins qu'il ne ſoit abſolument néceſſaire, ou que le meurtrier n'ait les plus violens remords.

SCENE VII.

V. 1. A quoi s'arrête ici ton illuſtre colère ?

Sabine arrivant après le meurtre de *Camille*, ſeulement pour reprocher cette mort à ſon mari, achève de jeter de la froideur ſur un événement qui, autrement préparé, devait être terrible.

L'illuſtre colère et les généreux coups, ſont une déclamation ironique. *Racine* a pourtant imité ce vers dans Andromaque :

Que peut-on refuſer à ces généreux coups ?

Cette converſation de *Sabine* et d'*Horace*, après le meurtre de *Camille*, eſt auſſi inutile que la ſcène de *Proculus ;* elle ne produit aucun changement.

V. 22. Embraſſe ma vertu pour vaincre ta faibleſſe.

Eſt-ce là le langage qu'il doit tenir à ſa femme, quand il vient d'aſſaſſiner ſa ſœur dans un moment de colère ?

V. 23. Participe à ma gloire au lieu de la ſouiller,
Tâche à t'en revêtir, non à m'en dépouiller, *&c.*

Sans parler des fautes de langage, tous ces conſeils ne peuvent faire aucun bon effet, parce que la douleur de *Sabine* n'en peut faire aucun.

V. 33. Mais enfin je renonce à la vertu romaine.

C'eſt une répétition un peu froide des vers de *Curiace :*

Je rends grâces aux dieux de n'être pas romain.

V. 41. Pourquoi veux-tu, cruel, agir d'une autre ſorte ?
Laiſſe en entrant ici tes lauriers à la porte.

On ſent aſſez qu'*agir d'une autre ſorte*, et *laiſſer en entrant les lauriers à la porte*, ne ſont des expreſſions ni nobles ni tragiques, et que toute cette tirade eſt une déclamation oiſeuſe d'une femme inutile.

V. 57. Quelle injuſtice aux dieux d'abandonner aux femmes
Un empire ſi grand ſur les plus belles ames ! *&c.*

Cette tendreſſe eſt-elle convenable à l'aſſaſſin de ſa ſœur, qui n'a aucun remords de cette indigne action, et qui parle encore de ſa vertu ? Voyez comme ces ſentences et ces diſcours vagues ſur le pouvoir des femmes conviennent peu devant le corps ſanglant de *Camille* qu'*Horace* vient d'aſſaſſiner.

V. 61. A quel point ma vertu devient-elle réduite !

Devient réduite n'eſt pas français. Ce mot *devenir* ne convient jamais qu'aux affections de l'ame ; on devient

faible, malheureux, hardi, timide, &c. mais on ne devient pas *forcé à*, *réduit à*.

V. dern. Et n'employons après que nous à notre mort.

Sabine parle toujours de mourir : il n'en faut pas tant parler quand on ne meurt point.

ACTE CINQUIEME.

CORNEILLE, dans son Jugement sur Horace, s'exprime ainsi : *Tout ce cinquième acte est encore une des causes du peu de satisfaction que laisse cette tragédie ; il est tout en plaidoyers*, &c. Après un si noble aveu, il ne faut parler de la pièce que pour rendre hommage au génie d'un homme assez grand pour se condamner lui-même. Si j'ose ajouter quelque chose, c'est qu'on trouvera de beaux détails dans ces plaidoyers.

Il est vrai que cette pièce n'est pas régulière, qu'il y a en effet trois tragédies absolument distinctes, la Victoire d'*Horace*, la Mort de *Camille* et le Procès d'*Horace*. C'est imiter en quelque façon le défaut qu'on reproche à la scène anglaise et à l'espagnole ; mais les scènes d'*Horace*, de *Curiace* et du vieil *Horace* sont d'une si grande beauté, qu'on reverra toujours ce poëme avec plaisir, quand il se trouvera des acteurs qui auront assez de talent pour faire sentir ce qu'il y a d'excellent, et faire pardonner ce qu'il y a de défectueux.

SCENE PREMIERE.

Vers 5. Nos plaisirs les plus doux ne vont point sans tristesse ;

expression familière dont il ne faut jamais se servir dans le style noble. En effet, des plaisirs ne *vont* point.

V. 21. Si ma main en devient honteuſe et profanée,
Vous pouvez d'un ſeul mot trancher ma deſtinée.

Une action eſt honteuſe, mais la main ne l'eſt pas; elle eſt fouillée, coupable, *&c.*

V. 23. Reprenez tout ce ſang de qui ma lâcheté
A ſi brutalement fouillé la pureté.

Lâcheté... brutalement. S'il a été lâche et brutal, pourquoi parlait-il à ſa femme de *la vertu* avec laquelle il avait tué ſa ſœur?

V. 29. Son amour doit ſe taire où toute excuſe eſt nulle.

Eſt nulle; expreſſion qui doit être bannie des vers.

SCENE II.

V. 5. Un ſi rare ſervice et ſi fort important, *&c.*

Fort eſt de trop.

V. 9. J'ai ſu par ſon rapport, et je n'en doutais pas,
Comme de vos deux fils vous portez le trépas.

Il faut *comment;* et *portez* n'eſt plus d'uſage.

V. 18. Et je doute comment vous portez cette mort.

Répétition vicieuſe.

V. 29. Sire, puiſque le ciel entre les mains des rois
Dépoſe ſa juſtice et la force des lois, *&c.*

Il faut avouer que ce *Valère* fait là un fort mauvais perſonnage: il n'a encore paru dans la pièce que pour faire un compliment; on n'en a parlé que comme d'un homme ſans conſéquence. C'eſt un défaut capital que *Corneille* tâche en vain de pallier dans ſon examen.

V. 36. Permettez qu'il achève, et je ferai justice.

C'est la loi de l'unité de lieu qui force ici l'auteur à faire le procès d'*Horace* dans sa propre maison; ce qui n'est ni convenable, ni vraisemblable. J'ajouterai ici une remarque purement historique; c'est que les chefs de Rome, appelés *rois*, ne rendaient point justice seuls, il fallait le concours du sénat entier, ou des délégués.

V. 41. Souffrez donc, ô grand Roi, le plus juste des rois,
Que tous les gens de bien vous parlent par ma voix; *&c.*

Ce plaidoyer ressemble à celui d'un avocat qui s'est préparé: il n'est ni dans le génie de ces temps-là, ni dans le caractère d'un amant qui parle contre l'assassin de sa maîtresse.

V. 79. Mais je hais ces moyens qui sentent l'artifice.

Ce trait est de l'art oratoire, et non de l'art tragique; mais quelque chose que pût dire *Valère*, il ne pouvait toucher.

V. 115. Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière
A montrer d'un grand cœur la vertu toute entière, *&c.*

Ces vers sont beaux, parce qu'ils sont vrais et bien écrits.

V. 151. Que votre majesté désormais m'en dispense.

On ne connaissait point alors le titre de *majesté*.

SCENE III.

V. 16. Il mourra plus en moi qu'il ne mourrait en lui.

Ces subtilités de *Sabine* jettent beaucoup de froid sur cette scène. On est las de voir une femme qui a toujours eu une douleur étudiée, qui a proposé à *Horace* de la

tuer afin que *Curiace* la vengeât, et qui maintenant veut qu'on la faſſe mourir pour *Horace*, parce qu'*Horace vit en elle*.

V. 49. Tous trois déſavoûront la douleur qui te touche...
L'horreur que tu fais voir d'un mari vertueux.

Cela n'eſt pas vrai. *Sabine* qui veut mourir pour *Horace*, n'a point montré d'horreur pour lui.

V. 114. Il m'en reſte encore un, conſervez-le pour elle, *&c.*

Quoiqu'en effet tout ce cinquième acte ne ſoit qu'un plaidoyer hors d'œuvre, et dans lequel perſonne ne craint pour l'accuſé, cependant il y a de temps en temps des maximes profondes, nobles, juſtes, qu'on écoutait autrefois avec grand plaiſir. *Paſcal* même, qui feſait un recueil de toutes les penſées qui pouvaient ſervir à établir un ouvrage qu'il n'a jamais pu faire, n'a pas manqué de mettre dans ſon agenda cette penſée de *Corneille : Il faut plaire aux eſprits bien faits.*

V. 137. Je garde en mon eſprit les forces plus preſſantes.

Force s'emploie au pluriel pour les forces du corps, pour celles d'un Etat, mais non pour un diſcours. *Plus* eſt une faute.

SCENE DERNIERE.

JULIE *ſeule.*

Camille, ainſi le ciel t'avait bien avertie
Des tragiques ſuccès qu'il t'avait préparés ;
Mais toujours du ſecret il cache une partie
Aux eſprits les plus nets et les plus éclairés.

Il semblait nous parler de ton proche hymenée,
Il semblait tout promettre à tes vœux innocens;
Et nous cachant ainsi ta mort inopinée
Sa voix n'est que trop vraie en trompant notre sens.

Albe et Rome aujourd'hui prennent une autre face.
Tes vœux sont exaucés; elles goûtent la paix;
Et tu vas être unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais.

Ce commentaire de *Julie* sur le sens de l'oracle a été retranché dans les éditions suivantes. Il est visiblement imité de la fin du *Pastor fido*; mais dans l'italien cette explication fait le dénouement; elle est dans la bouche de deux pères infortunés; elle sauve la vie au héros de la pièce. Ici c'est une confidente inutile qui dit une chose inutile. Ces vers furent récités dans les premières représentations.

Les lecteurs raisonnables trouveront bon, sans doute, qu'on ait ainsi remarqué avec une équité impartiale les grandes beautés et les défauts de *Corneille*, et qu'on poursuive dans cet esprit. Un commentateur n'est pas un avocat qui cherche seulement à faire valoir en tout la cause de sa partie; et ce serait trahir la mémoire de *Corneille* que de ne pas imiter la candeur avec laquelle il se juge lui-même. On doit la vérité au public.

POLYEUCTE,

TRAGEDIE, 1643.

QUAND on passe de Cinna à Polyeucte, on se trouve dans un monde tout différent. Mais les grands poëtes, ainsi que les grands peintres, savent traiter tous les sujets. C'est une chose assez connue, que *Corneille* ayant lu sa tragédie de Polyeucte chez madame de *Rambouillet*, où se rassemblaient alors les esprits les plus cultivés, cette pièce y fut condamnée d'une voix unanime, malgré l'intérêt qu'on prenait à l'auteur dans cette maison. *Voiture* fut député de toute l'assemblée pour engager *Corneille* à ne pas faire représenter cet ouvrage. Il est difficile de démêler ce qui put porter les hommes du royaume qui avaient le plus de goût et de lumières, à juger si singulièrement. Furent-ils persuadés qu'un martyr ne pouvait jamais réussir sur le théâtre? c'était ne pas connaître le peuple. Croyaient-ils que les défauts que leur sagacité leur fesait remarquer, révolteraient le public? c'était tomber dans la même erreur qui avait trompé les censeurs du Cid; ils examinaient le Cid par l'exacte raison, et ils ne voyaient pas qu'au spectacle on juge par sentiment. Pouvaient-ils ne pas sentir les beautés singulières des rôles de *Sévère* et de *Pauline*? Ces beautés, d'un genre si neuf et si délicat, les alarmèrent peut-être. Ils purent craindre qu'une femme qui aimait à la fois son amant et son mari, n'intéressât pas; et c'est précisément ce qui fit le succès de la pièce. On trouvera dans les remarques quelques

anecdotes concernant ce jugement de l'hôtel de Rambouillet. Ce qui eſt étonnant, c'eſt que tous ces chefs-d'œuvre ſe ſuivaient d'année en année. Cinna fut joué au commencement de 1643, et Polyeucte à la fin. Il eſt vrai que *Lopez de Vega*, *Garnier*, *Calderon*, compoſaient encore plus vîte, *ſtantes pede in uno;* mais, quand on ne s'aſſervit à aucune règle, qu'on n'eſt gêné ni par la rime, ni par la conduite, ni par aucune bienſéance, il eſt plus aiſé de faire dix tragédies que de faire Cinna et Polyeucte.

REMARQUES
SUR
L'EPITRE DEDICATOIRE
A LA
REINE REGENTE.

Page 134, tome II. *Permettez..... que je m'écrie dans mon transport:*
Que vos soins, grande Reine, enfantent de miracles! &c.

Corneille n'était pas fait pour les sonnets et pour les madrigaux. Il aurait mieux fait de ne se point *écrier dans son transport*. Les vers que *Voiture* fit cette année-là même pour la reine, en sa présence, sont dans un autre goût et un peu meilleurs :

. . . . . .

Mais que vous étiez plus heureuse,
Lorsque vous étiez autrefois,
Je ne veux pas dire amoureuse,
La rime le dit toutefois.

C'est un assez plaisant contraste que *Voiture* loue la reine d'avoir été un peu galante, et que *Corneille* fasse l'éloge de sa dévotion.

REMARQUES
SUR
POLYEUCTE,
TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Quoi ? vous vous arrêtez aux ſonges d'une femme !
De ſi faibles ſujets troublent cette grande ame !

Des ſonges qui ſont des ſujets. Il était aiſé de commencer avec plus d'exactitude et d'élégance ; mais la faute eſt très-légère.

V. 3. Et ce cœur tant de fois dans la guerre éprouvé
S'alarme d'un péril qu'une femme a rêvé !

Le mot de *rêver* eſt devenu trop familier ; peut-être ne l'était-il pas du temps de *Corneille :* il faut obſerver qu'il avait déjà l'art de varier ſon ſtyle ; il nous avertit même dans ſes examens qu'il l'a proportionné à ſes ſujets. Toutes les pièces des autres auteurs paraiſſent jetées dans le même moule. Il faut convenir pourtant qu'un connaiſſeur reconnaîtra toujours le même fonds de ſtyle dans les pièces de *Corneille* qui paraiſſent le plus diverſement écrites. C'eſt en effet le même tour dans les phraſes, toujours un peu de raiſonnement dans la paſſion, toujours des maximes détachées, toujours des penſées retournées en plus d'une manière. C'eſt le ſtyle

de *Rotrou*, avec plus de force, d'élégance et de richeſſe. La manière du peintre eſt viſible, quelque ſujet que traite ſon pinceau.

V. 5. Je ſais ce qu'eſt un ſonge, et le peu de croyance
Qu'un homme doit donner à ſon extravagance ;

termes de la haute comédie. De plus, *donner de la croyance* n'eſt pas d'un français pur.

V. 9. Mais vous ne ſavez pas ce que c'eſt qu'une femme,

eſt du ſtyle bourgeois de la comédie.

V. 10. Vous ignorez quels droits elle a ſur toute l'ame.

Ce mot *toute* eſt inutile, et fait languir le vers; une vaine épithète affaiblit toujours la diction et la penſée.

V. 13. Pauline, ſans raiſon, dans la douleur plongée,
Craint et croit déjà voir ma mort qu'elle a ſongée.

On ne peut dire que dans le burleſque, *ſonger une mort.*

V. 19. Et mon cœur attendri ſans être intimidé
N'oſe déplaire aux yeux dont il eſt poſſédé ;

expreſſion impropre, vicieuſe ; on ne peut dire : *Etre poſſédé des yeux.*

V. 23. Par un peu de remiſe épargnons ſon ennui,
Pour faire en plein repos ce qu'il trouble aujourd'hui.

Cela eſt à peine intelligible. Ce ſtyle eſt trop à la fois négligé et forcé. Pour juger ſi des vers ſont mauvais, mettez-les en proſe ; ſi cette proſe eſt incorrecte, les vers le ſont. *Epargnons ſon ennui par un peu de remiſe, pour faire en plein repos ce qu'il trouble.* Vous voyez combien une telle phraſe révolte. Les vers doivent avoir la clarté, la pureté de la proſe la plus correcte ; et

l'élégance, la force, la hardieſſe, l'harmonie de la poëſie.

Ce qui eſt aſſez ſingulier, c'eſt que *Corneille*, dans la première édition de Polyeucte, avait mis :

Remettons ce deſſein qui l'accable d'ennui,
Nous le pourrons demain auſſi-bien qu'aujourd'hui ;

et dans toutes les autres éditions qu'il fit faire, il corrigea ces deux vers de la manière dont nous les imprimons dans le texte. Apparemment on avait critiqué *remettre un deſſein*, parce qu'on remet à un autre jour l'accompliſſement, l'exécution, et non pas le deſſein. On avait pu blâmer auſſi, *nous le pourrons demain ;* parce que ce *le* ſe rapporte à *deſſein*, et que *pouvoir un deſſein* n'eſt pas français. Mais en général il vaut mieux pécher un peu contre l'exactitude de la ſyntaxe, que de faire des vers obſcurs et mal tournés. La première manière était, à la vérité, un peu fautive, mais elle vaut beaucoup mieux que la ſeconde. Tout cela prouve que la verſification françaiſe eſt d'une difficulté preſque inſurmontable.

V. 27. Et Dieu qui tient votre ame et vos jours dans ſa main,
Promet-il à vos vœux de le vouloir demain ?

Eſt-ce DIEU qui *promet de vouloir demain*, ou qui promet que *Polyeucte* voudra ? Un écrivain ne doit jamais tomber dans ces amphibologies ; on ne les permet plus.

V. 29. Il eſt toujours tout juſte et tout bon, mais ſa grâce
Ne deſcend pas toujours avec même efficace.
Après certains momens que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs.

Tous ces vers ſont rampans, trop négligés, trop du ſtyle familier des livres de dévotion. *Après certains momens*, &c. cela ſent plus le ſtyle comique que le tragique.

V. 34. Le bras qui la verſait en devient plus avare.

Il y avait dans les premières éditions :

Le bras qui la verſait s'arrête et ſe courrouce ;
Notre cœur s'endurcit, et ſa pointe s'émouſſe.

Il faut avouer qu'aujourd'hui on ne ſouffrirait pas *un bras qui verſe une grâce.*

V. 39. Et pour quelques ſoupirs qu'on vous a fait ouïr,
Sa flamme ſe diſſipe et va s'évanouir.

Ce mot *ouïr* ne peut guère convenir à des *ſoupirs.* Quand *Racine*, dans ſon ſtyle châtié, toujours élégant, toujours noble, et d'autant plus hardi qu'il le paraît moins, fait dire à *Andromaque :*

. . . . . Ah, Seigneur, vous entendiez aſſez
Des ſoupirs qui craignaient de ſe voir repouſſés ;

le mot d'*entendre* ſignifie là *comprendre, connaître. Vous connaiſſiez mon cœur par mes ſoupirs.*

V. 53. Ainſi du genre humain l'ennemi vous abuſe.

Ce langage familier de la dévotion parut d'abord extraordinaire ; on venait de jouer Ste Agnès, d'un *Puget de la Serre.* Elle était tombée ; ſa chute donna mauvaiſe opinion de St Polyeucte à l'hôtel de Rambouillet. Le cardinal de *Richelieu* le condamna comme le Cid. C'eſt ce que nous apprend l'abbé *Hedelin d'Aubignac*, ennemi de *Corneille*, et qui croyait être ſon maître.

Remarquez que cette périphraſe, *l'ennemi du genre humain*, eſt noble, et que le nom propre eût été ridicule. Le vulgaire ſe repréſente le diable avec des cornes et une longue queue. *L'ennemi du genre humain* donne l'idée d'un être terrible qui combat contre DIEU même. Toutes les fois qu'un mot préſente une image, ou baſſe, ou dégoûtante, ou comique, ennobliſſez-la par des images acceſſoires ; mais auſſi ne vous piquez pas de vouloir

ajouter

ajouter une grandeur vaine à ce qui eſt impoſant par ſoi-même. Si vous voulez exprimer que le roi vient, dites, *le roi vient;* et n'imitez pas le poëte qui, trouvant ces mots trop communs, dit :

Ce grand roi roule ici ſes pas impérieux.

V. 54. Ce qu'il ne peut de force il l'entreprend de ruſe.

De force, *de ruſe*, cela eſt lâche, et n'eſt pas d'un français pur. On n'entreprend point de ruſe.

V. 55. Jaloux des bons deſſeins qu'il tâche d'ébranler,
Quand il ne peut les rompre, il pouſſe à reculer.

Les rompre, *demi-rompu*, *rompez*. Ce mot *rompre*, ſi ſouvent répété, eſt d'autant plus vicieux, qu'on ne dit ni *rompre un deſſein*, ni *rompre un coup*.

V. 57. D'obſtacle ſur obſtacle il va troubler le vôtre,
Aujourd'hui par des pleurs, chaque jour par quelque autre.

Après *par des pleurs* il fallait ſpécifier un autre obſtacle. *Chaque jour par quelque autre;* il ſemble que ce ſoit par quelque autre pleur. Le ſens eſt clair, à la vérité, mais la phraſe ne l'eſt pas.

Ici le ſens me choque, et plus loin c'eſt la phraſe.
BOILEAU.

Ces petites négligences multipliées ſe font plus ſentir à la lecture qu'au théâtre; rien ne doit échapper aux lecteurs qui veulent s'inſtruire. Quand *Virgile* eut appris aux Romains à faire des vers toujours nobles et élégans, il ne fut plus permis d'écrire comme *Ennius*.

V. 87. Sur mes pareils, Néarque, un bel œil eſt bien fort.

On ne dirait plus aujourd'hui, *ſur mes pareils*, ni *un bel œil*. Ce terme de *pareil*, dont *Rotrou* et *Corneille* ſe ſont toujours ſervis, et que *Racine* n'employa jamais, ſemble caractériſer une petite vanité bourgeoiſe. *Un bel œil* eſt

toujours ridicule, et beaucoup plus dans un mari que dans un amant. *Fâcher un bel œil* eſt encore pis.

V. 101. . . . . Apaiſez donc ſa crainte.

On apaiſe la colère et non la crainte.

V. 104. Fuyez un ennemi qui fait votre défaut,
Qui le trouve aiſément, qui bleſſe par la vue,
Et dont le coup mortel vous plaît quand il vous tue.

Pluſieurs perſonnes ont cru que *Néarque* ne devait pas parler ainſi d'une épouſe. Que dirait-il de plus ſi c'était une maîtreſſe? Le mot *tue* ſemble ici un peu trop fort; car après tout une complaiſance de quelques heures pour ſa femme tuerait-elle l'ame de *Polyeucte?*

SCÈNE II.

V. 7. Mais enfin il le faut.

Voilà trois fois de ſuite *il le faut.* Cette inadvertance n'ôte rien à l'intérêt qui commence à naître dès la première ſcène; et quoique le ſtyle ſoit ſouvent incorrect et négligé, il eſt toujours au-deſſus de ſon ſiècle.

V. 15. Ne craignez rien de mal pour une heure d'abſence,

eſt encore du ſtyle comique.

SCÈNE III.

V. 5. Tu vois, ma Stratonice, en quel ſiècle nous ſommes.
Voilà notre pouvoir ſur les eſprits des hommes.

Ces deux vers ſentent la comédie. Le peu de rimes de notre langue fait que pour rimer à *hommes*, on fait venir comme on peut *le ſiècle où nous ſommes*, *l'état où nous ſommes*, *tous tant que nous ſommes.*

Cette gêne ne ſe fait que trop ſentir en mille occaſions, et c'eſt une des preuves de la prodigieuſe ſupériorité des langues grecque et latine ſur les langues

modernes. La seule ressource est d'éviter, si l'on peut, ces malheureuses rimes, et de chercher un autre tour; la difficulté est prodigieuse, mais il la faut vaincre.

V. 11. Mais après l'hymenée ils sont rois à leur tour.

Ce vers a passé en proverbe. Il n'est pas à la vérité de la haute tragédie, mais cette naïveté ne peut déplaire.

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

Il y a ici une remarque bien plus importante à faire. Il s'agit de la vie de *Polyeucte*. *Pauline* croit que le fanatique *Néarque* va livrer son mari aux mains des assassins, et elle s'amuse à dire : *Voilà notre pouvoir sur les hommes dans le siècle où nous sommes*, &c. Si elle est réellement si effrayée, si elle craint pour la vie de *Polyeucte*, c'est de cette crainte qu'elle devait d'abord parler; elle devait même la confier à son mari, et ne pas attendre son départ pour raconter son rêve à une confidente.

V. 12. Polyeucte pour vous ne manque point d'amour.

Manquer d'amour est d'une prose trop faible.

V. 13. S'il ne vous traite ici d'entière confidence. . .

Cela n'est pas français; c'est un barbarisme de phrase.

V. 14. S'il part malgré vos pleurs, c'est un trait de prudence;

expression de la haute comédie, mais que la tragédie peut souffrir.

V. 15. Sans vous en affliger, présumez avec moi
Qu'il est plus à propos qu'il vous cèle pourquoi.

Ce dernier vers ou cette ligne tient trop du bourgeois. C'est une règle assez générale qu'un vers héroïque ne doit guère finir par un adverbe, à moins que cet adverbe se fasse à peine remarquer comme adverbe;

je ne le verrai *plus*, je ne l'aimerai *jamais*. *Pourquoi* pourrait être employé à la fin d'un vers quand le ſens eſt ſuſpendu.

Eh comment et pourquoi
Voulez-vous que je vive,
Quand vous ne vivez pas pour moi ?
QUINAULT.

Mais alors ce *pourquoi* lie la phraſe. Vous ne trouverez jamais dans le ſtyle noble : *Il m'a dit pourquoi ; je ſais pourquoi ;* la nuance du ſimple et du familier eſt délicate, il faut la ſaiſir.

V. 18. Il eſt bon qu'un mari nous cache quelque choſe.

Ce vers eſt abſolument comique et même burleſque.

V. 21. On n'a tous deux qu'un cœur qui ſent mêmes traverſes.

Cette expreſſion ne paraît pas d'abord françaiſe, elle l'eſt cependant. *Eſt-on allé là ? on y eſt allé deux ;* mais c'eſt un galliciſme qui ne s'emploie que dans le ſtyle très-familier. *Mêmes traverſes, fonctions diverſes ;* cela n'eſt pas aſſez élégamment écrit, et l'idée eſt un peu ſubtile ; rien n'eſt véritablement beau que ce qui eſt écrit naturellement, avec élégance et pureté : on ne ſaurait trop avoir ces règles devant les yeux.

V. 23. Et la loi de l'hymen qui vous tient aſſemblés,
N'ordonne pas qu'il tremble alors que vous tremblez.

Le mot propre eſt *unis*, on ne peut ſe ſervir de celui d'*aſſembler* que pour pluſieurs perſonnes.

V. 29. Un ſonge en notre eſprit paſſe pour ridicule. . .
Mais il paſſe dans Rome, avec autorité,
Pour fidèle miroir de la fatalité.

Les mots de *ridicule* et de *miroir* doivent être bannis des vers héroïques ; cependant on pourrait ſe ſervir du

terme *ridicule* pour jeter de l'opprobre sur quelque chose que d'autres respectent. Tout dépend de l'art avec lequel les mots sont placés.

Il est à remarquer que du temps de l'empereur *Décie*, les Romains n'avaient nulle foi aux songes ; les honnêtes gens ne connaissaient plus de superstitions. On dit bien *miroir de l'avenir*, parce qu'on est supposé voir l'avenir comme dans un miroir. Mais on ne peut dire *miroir de la fatalité ;* parce que ce n'est pas cette fatalité qu'on voit, mais les événemens qu'elle amène.

V. 33. Quelque peu de crédit que chez vous il obtienne, *&c.*

Le mot de *crédit* est impropre. Un songe n'obtient point de crédit.

V. 37. A raconter ses maux souvent on les soulage.

Ce vers est un peu familier, et il faut *en racontant*, et non *à raconter.*

V. 43. Ce n'est qu'en ces assauts qu'éclate la vertu,
Et l'on doute d'un cœur qui n'a pas combattu.

Plusieurs personnes ont trouvé que *Pauline* ne devait pas débuter par dire un peu crûment qu'elle a eu *d'autres amours*, et qu'une coquette ne s'exprimerait pas autrement. D'autres disent que *Corneille* avait la simplicité d'un grand homme, et qu'il la donne à *Pauline.*

On peut remarquer ici que *Corneille* étale presque toujours en maxime ce que *Racine* mettait en sentiment. Il y a peut-être une espèce d'appareil, une petite affectation dans une nouvelle mariée, à dire ainsi, qu'une femme d'honneur peut raconter ses amours. On sent que c'est le poëte qui débite ses pensées et qui prépare une excuse pour *Pauline.* Si *Pauline* n'avait pas combattu, voudrait-elle qu'on doutât de sa conduite ? Une femme est-elle moins estimée pour n'avoir aimé que son mari ? faut-il absolument qu'elle ait un autre amour pour qu'on ne doute pas de sa vertu ?

V. 45. Dans Rome où je naquis ce malheureux visage
D'un chevalier romain captiva le courage.

Cette expression est condamnée comme burlesque.

V. 49. Est-ce lui. . . . . .
Qui leur tira mourant la victoire des mains ?

Tirer la victoire des mains, expression impropre et un peu basse aujourd'hui; peut-être ne l'était-elle pas alors.

V. 52. Et fit tourner le sort des Perses aux Romains ?

Le sort ne peut être employé pour *la victoire;* mais le sens est si clair, qu'il ne peut y avoir d'équivoque. *Tourner le sort*, n'est pas heureux.

V. 65. La digne occasion d'une rare constance !

Stratonice pourrait parler ainsi avant le mariage, mais non après. Ce vers est trop d'une soubrette.

V. 66. Dis plutôt d'une indigne et folle résistance.
Quelque fruit qu'une fille en puisse recueillir,
Ce n'est une vertu que pour qui veut faillir.

Le fruit recueilli par une fille ne présente pas un sens clair; et si par ce fruit *Pauline* entend la possession d'un amant, ce discours paraît peu convenable à une nouvelle mariée. *Racine* a employé cette expression dans Phèdre :

Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.

Mais cela veut dire, *je n'ai jamais goûté de douceur dans ma passion criminelle.*

V. 69. Parmi ce grand amour que j'avais pour Sévère
J'attendais un époux de la main de mon père.

Parmi ce grand amour est un solécisme. *Parmi* demande toujours un pluriel ou un nom collectif.

V. 81. Et lui déſeſpéré s'en alla dans l'armée
Chercher d'un beau trépas l'illuſtre renommée.

La *renommée* ne convient point à *trépas*. Ce mot ne regarde jamais que la perſonne, parce que *renommée* vient de *nom*. La renommée d'un guerrier; la gloire d'un *trépas;* mais la poëſie permet ces licences.

V. 91. Je donnai par devoir à ſon affection
Tout ce que l'autre avait par inclination.

Rien ne paraît plus neuf, plus ſingulier, et d'une nuance plus délicate. Quoi qu'on en diſe, ce ſentiment peut être très-naturel dans une femme ſenſible et honnête. Ceux qui ont dit qu'ils ne voudraient de *Pauline* ni pour femme, ni pour maîtreſſe, ont dit un bon mot qui ne dérobe rien à la beauté extraordinaire du caractère de *Pauline*. Il ſerait à ſouhaiter que ces vers fuſſent auſſi délicats par l'expreſſion que par le ſentiment. *Affection*, *inclination*, ne terminent pas un vers heureuſement.

V. 93. Si tu peux en douter, juge-le par la crainte
Dont en ce triſte jour tu me vois l'ame atteinte.

Il faut éviter ces *le* après les verbes. *Jugez-en* ne ſerait pas moins dur.

Fuyez des mauvais ſons le concours odieux.
BOILEAU.

V. 114. Hélas! c'eſt de tout point ce qui me déſeſpère. . . .
Là ma douleur trop forte a brouillé ces images,
Le ſang de Polyeucte a ſatisfait leurs rages.

De tout point, *brouiller des images*, ſont des termes bannis du tragique. *Rages* ne ſe dit plus au pluriel; je ne ſais pourquoi; car il feſait un très-bel effet dans *Malherbe* et dans *Corneille*. Craignons d'appauvrir notre langue.

Plusieurs personnes ont entendu dire au marquis de *Saint-Aulaire*, mort à l'âge de cent ans, que l'hôtel de Rambouillet avait condamné ce songe de *Pauline*. On disait que dans une pièce chrétienne, ce songe est envoyé par DIEU même, et que dans ce cas DIEU, qui a en vue la conversion de *Pauline*, doit faire servir ce songe à cette même conversion; mais qu'au contraire il semble uniquement fait pour inspirer à *Pauline* de la haine contre les chrétiens; qu'elle voit des chrétiens qui assassinent son mari, et qu'elle devait voir tout le contraire.

. . . . De chrétiens une impie assemblée
A jeté Polyeucte aux pieds de son rival.

Ce qu'on pourrait encore reprocher peut-être à ce songe, c'est qu'il ne sert de rien dans la pièce; ce n'est qu'un morceau de déclamation. Il n'en est pas ainsi du songe d'*Athalie*, envoyé exprès par le Dieu des Juifs; il fait entrer *Athalie* dans le temple, pour lui faire rencontrer ce même enfant qui lui est apparu pendant la nuit, et pour amener l'enfant même, le nœud et le dénouement de la pièce. Un pareil songe est à la fois sublime, vraisemblable, intéressant et nécessaire. Celui de *Pauline* est à la vérité un peu hors d'œuvre, la pièce peut s'en passer. L'ouvrage serait sans doute meilleur s'il y avait le même art que dans *Athalie;* mais si ce songe de *Pauline* est une moindre beauté, ce n'est point du tout un défaut choquant; il y a de l'intérêt et du pathétique. On fait souvent des critiques judicieuses qui subsistent; mais l'ouvrage qu'elles attaquent subsiste aussi. Je ne sais qui a dit que ce songe est envoyé par le diable.

V. 121. Voilà quel est mon songe. —

STRATONICE.

Il est vrai qu'il est triste.

Cette naïveté fait toujours rire le parterre; je n'en ai jamais trop connu la raison. On pouvait s'exprimer avec

un tour plus noble ; mais la simplicité n'eſt-elle pas permiſe dans une confidente ; ſes expreſſions ici ne ſont point comiques.

A l'égard du ſonge, s'il n'a pas l'extrême mérite de celui d'*Athalie* qui fait le nœud de la pièce, il a celui de *Camille ;* il prépare.

V. 123. La viſion de ſoi peut faire quelque horreur.

La viſion eſt bannie du genre noble, et *de ſoi* l'eſt de tous les genres.

SCENE IV.

V. 5. Sévère n'eſt point mort.

PAULINE.

Quel mal nous fait ſa vie ?

Sévère n'eſt point mort ... Ce mot ſeul fait un beau coup de théâtre. Et combien la réponſe de *Pauline* eſt intéreſſante ! Que le lecteur me pardonne de remarquer quelquefois ces beautés, qu'il ſent aſſez, ſans qu'on les lui indique.

Le deſtin aux grands cœurs ſi ſouvent mal propice
Se réſout quelquefois à leur faire juſtice.

Il n'y a que ce mot *mal propice* qui gâte cette belle et naturelle réflexion de *Pauline*. *Mal* détruit *propice*. Il faut *peu propice*.

V. 11. Il vient ici lui-même. — Il vient ! — Tu vas le voir. —
C'en eſt trop ; mais comment le pouvez-vous ſavoir ?

Il n'eſt pas naturel qu'un gouverneur d'Arménie ne ſache pas de ſi grands événemens arrivés dans la Perſe qui touche à l'Arménie, et qu'il ne les apprenne que par l'arrivée de *Sévère*. Il ne paraît pas convenable qu'il ne ſoit inſtruit que par un ſubalterne, à qui les gens de *Sévère* ont parlé. Il eſt encore aſſez extraordinaire que

Sévère (devenu tout d'un coup favori, sans que le gouverneur d'Arménie en ait rien su) quitte la cour et l'armée pour aller faire sans raison un sacrifice qu'il pouvait mieux faire sur les lieux. Qu'eût-on dit de *Turenne*, s'il eût quitté l'Alsace pour aller faire chanter un *Te Deum* en Champagne? Mais *Sévère* vient pour épouser *Pauline*. L'Arménie est frontière de Perse; il a dû savoir que *Pauline* était mariée; il a dû s'informer d'elle tous les jours. *Félix* n'a point marié sa fille sans en avertir l'empereur. Il fallait inventer une fable qui fût plus vraisemblable. Toutefois le défaut de vraisemblance laisse souvent subsister l'intérêt. Le spectateur est entraîné par les objets présens, et on pardonne presque toujours ce qui amène de grandes beautés.

V. 14. Un gros de courtisans en foule l'accompagne.

Ce vers convient moins à un gouverneur de province qu'à un homme du commun, que cette foule de suivans éblouit. Le récit de toutes ces aventures, arrivées dans le voisinage de *Félix*, fait trop voir que *Félix* devait en être instruit. Cette cure secrète de *Sévère* est un mauvais artifice, qui n'empêche pas que la cure ne soit publique. L'auteur, en voulant ménager une surprise, a oublié toute la vraisemblance.

V. 22. Vous savez les honneurs qu'on fit faire à son ombre,

Il faudrait, *qu'on rendit.*

V. 23. Après qu'entre les morts on ne le put trouver;
Le roi de Perse aussi l'avait fait enlever;

Ces vers sont trop négligés. La syntaxe y est violée. *Le roi de Perse l'avait fait enlever; qu'on ne put le trouver;* c'est un solécisme: ce *que* ne se rapporte à rien. Ce récit d'ailleurs est trop dans la forme d'une relation. C'est dans ces détails qu'il faut déployer les richesses et les ressources de la langue.

V. 33. Il en fit prendre soin, la cure en fut secrète.

Pourquoi la cure en fut-elle secrète ? cela n'est point du tout vraisemblable. On ne fait point guérir secrétement un guerrier dont on honore la valeur publiquement.

V. 49. L'empereur qui lui montre une amour infinie,
Après ce grand succès l'envoie en Arménie.

Il n'est point du tout naturel que l'empereur envoie son libérateur et son favori en Arménie porter une nouvelle.

V. 55. Et j'ai couru, Seigneur, pour vous y disposer.

Ce *disposer* ne se rapporte à rien ; il veut dire *pour vous disposer à le recevoir.*

V. 56. Ah ! sans doute, ma fille, il vient pour t'épouser.

Cette idée de *Félix*, que *Sévère* vient pour épouser sa fille, condamne son ignorance. *Sévère* ne devait-il pas lui expédier un exprès de la frontière, lui écrire, l'instruire de tout et lui demander *Pauline ?* N'était-il pas infiniment plus raisonnable que *Félix* dît à sa fille : *Sévère* n'est point mort, il arrive, il m'écrit, il vous demande pour épouse ? En ce cas, *Pauline* ne lui aurait pas répondu par ce vers comique : *Cela pourrait bien être.* Mais ici elle doit répondre : *Cela ne doit pas être ;* il fait trop peu de cas de vous, il ne vous écrit point ; vous ne savez sa victoire que par ses valets ; s'il voulait m'épouser, il ne vous traiterait pas avec tant de mépris.

V. 68. Ton courage était bon, ton devoir l'a trahi.

On dit bien dans le style familier, *tu as bon courage*, mais non pas, *ton courage est bon.* L'auteur veut dire, *tu pensais mieux que moi... le ciel t'inspirait... ton cœur ne se trompait pas.*

V. 73. Ménage en ma faveur l'amour qui le poſsède,
Et d'où provient mon mal fais ſortir le remède.

Félix n'annonce-t-il pas par ce vers le caractère le plus bas et le plus lâche? Ces expreſſions bourgeoiſes, *fais ſortir le remède*, ne portent-elles pas dans l'eſprit l'idée que ſa fille doit faire des careſſes à *Sévère* pour l'apaiſer? Devait-il craindre qu'un courtiſan poli d'un empereur juſte vînt perſécuter le père et la fille, parce qu'il n'a pas épouſé *Pauline?* Ne ſerait-ce pas en partie la raiſon pour laquelle l'hôtel de Rambouillet et le cardinal de *Richelieu* refuſèrent leur ſuffrage à Polyeucte?

V. 82. Il eſt toujours aimable, et je ſuis toujours femme.

Ce combat de *Pauline*, qui dit deux fois qu'elle eſt femme, et de *Félix* qui, malgré ce danger, veut abſolument que *Pauline* voie ſon ancien amant, n'aurait-il pas quelque choſe de comique plus que de tragique? *Je ſuis toujours femme* eſt une expreſſion bourgeoiſe.

V. 84. Je n'oſe m'aſſurer de toute ma vertu.

Cela contredit ce bel hémiſtiche, *elle vaincra ſans doute.* Il n'eſt point du tout convenable qu'une femme diſe, *je ne réponds pas de ma vertu;* mais qu'elle le diſe après quinze jours de mariage, cela paraît bien peu décent.

V. 85. Je ne le verrai point. — Il faut le voir, ma fille,
Ou tu trahis ton père et toute ta famille.

Malheureuſe preuve de l'eſclavage de la rime. *Toute ta famille* pour rimer à *fille;* toute la *province* pour rimer à *prince:* on ne tombe plus guère aujourd'hui dans ces fautes; mais la rime gêne toujours, et met ſouvent de la langueur dans le ſtyle.

V. 96. Juſqu'au-devant des murs je vais le recevoir.

On va au-devant de quelqu'un, mais non au-devant

des murs. On va le recevoir hors des murs, au-delà des murs.

V. 97. Rappelle cependant tes forces étonnées.

On n'a jamais dit *les forces* d'une femme en pareil cas.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Cependant que Félix donne ordre au sacrifice,
Pourrai-je prendre un temps à mes vœux si propice ?

Il est bien peu décent, bien peu naturel que *Sévère* n'ait pas encore vu le gouverneur, et que ce gouverneur aille faire l'office de prêtre, au lieu de recevoir *Sévère*. Mais si *Félix* est allé le recevoir *hors des murs*, comment *Polyeucte* ne l'a-t-il pas accompagné ? comment n'a-t-on point parlé de *Pauline* ? Il est inconcevable que *Sévère* ignore que *Pauline* est mariée, et qu'il l'apprenne par son écuyer *Fabian*. Où parle ici *Sévère* ? dans la maison du gouverneur, dans un appartement où *Pauline* va bientôt le trouver ; et il n'a point vu ce gouverneur, et il ignore que ce gouverneur a marié sa fille ! Tout cela, encore une fois, justifierait le cardinal de *Richelieu* et l'hôtel de Rambouillet, si leur jugement n'était condamné par les beautés de cette pièce. Il y a sur-tout de l'intérêt, et l'intérêt fait tout passer. Le cœur oublie toutes les inconséquences quand il en est touché.

V. 3. Pourrai-je voir Pauline, et rendre à ses beaux yeux
L'hommage souverain que l'on va rendre aux dieux ?

sont-elles des expressions convenables ? tout cela ne justifie-t-il pas l'hôtel de Rambouillet ? Il a des lettres *de faveur* pour épouser *Pauline*, et il ne les a pas montrées ! Il vient pourtant *immoler toutes ses volontés aux beautés* de sa maîtresse.

V. 25. Portez en lieu plus haut l'honneur de vos careſſes.
Vous trouverez dans Rome aſſez d'autres maîtreſſes.

Cela eſt-il de la dignité de la tragédie? *Corneille* retourne ici ce vers du vieil *Horace :*

. . . . . Vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte eſt aiſée à réparer dans Rome ;

et cet autre de *Don Diègue : Il eſt tant de maîtreſſes.* Mais *porter l'honneur de ſes careſſes en lieu plus haut* eſt intolérable.

V. 37. Ainſi ce rang eſt ſien, cette faveur eſt ſienne.

Comment ce rang peut-il être ſien, c'eſt-à-dire appartenir à *Pauline?* C'eſt, dit-il, parce qu'il a voulu mourir quand on n'a pas voulu de lui. Eſt-ce ainſi que *Didon* parle dans *Virgile?* Un homme paſſionné épuiſe-t-il ainſi ſon eſprit à chercher de ſi fauſſes raiſons? Les Italiens à qui on reproche les *concetti*, en ont-ils de plus condamnables? *Rang ſien, faveur ſienne*, expreſſions de comédie. Voyez avec quelle noble élégance *Titus*, dans *Racine*, dit qu'il doit tout à *Bérénice.*

Bérénice me plut. Que ne fait point un cœur
Pour plaire à ce qu'il aime et gagner ſon vainqueur?
Je prodiguai mon ſang. Tout fit place à mes armes.
Je revins triomphant ; mais le ſang et les larmes
Ne me ſuffiſaient pas pour mériter ſes vœux.
J'entrepris le bonheur de mille malheureux.
On vit de toutes parts mes bontés ſe répandre.
Heureux et plus heureux que tu ne peux comprendre,
Quand je pouvais paraître à ſes yeux ſatisfaits,
Chargé de mille cœurs conquis par mes bienfaits!
Je lui dois tout, Paulin. . . . . .

Cette élégance eſt abſolument néceſſaire pour conſtituer un ouvrage parfait. Je ne prétends pas déprifer

Corneille ; mon commentaire n'eſt ni un panégyrique, ni une cenſure, mais un examen impartial. La perfection de l'art eſt mon ſeul objet.

V. 41. As-tu vu des froideurs quand tu l'en as priée ?

Ce petit artifice de ne pas apprendre tout d'un coup à *Sévère* que *Pauline* eſt mariée, eſt peut-être un reſſort indigne de la tragédie : on voit trop que l'auteur prend ſes avantages pour ménager une ſurpriſe ; et encore la ſurpriſe n'eſt pas naturelle : car il n'eſt pas poſſible qu'on ignore un moment dans la maiſon de *Félix* le mariage de ſa fille ; il a dû le ſavoir en mettant le pied dans l'Arménie.

V. 42. Je tremble à vous le dire ; elle eſt... — Quoi ? — Mariée.

Comment s'exprimerait-on autrement dans la comédie ? Quelle idée peut avoir *Sévère* en diſant *quoi ?* que peut-il ſoupçonner ? il ſait que *Pauline* eſt vivante, qu'elle eſt honorée. Ce *quoi* n'eſt là que pour faire dire à *Fabian*, *mariée ;* et *Sévère* devait le ſavoir tout auſſi bien que *Fabian*. Remarquez toutefois que, malgré tous ces défauts contre la vraiſemblance, il règne dans cette ſcène un très-grand intérêt ; et c'eſt-là ce qui fait le ſuccès des tragédies. Ce mouvement d'intérêt diminuerait beaucoup ſi les ſpectateurs étaient tous des cenſeurs éclairés. Mais le public eſt compoſé d'hommes qui ſe laiſſent entraîner au ſentiment.

V. 43. Soutiens-moi, Fabian, ce coup de foudre eſt grand,
Et frappe d'autant plus que plus il me ſurprend.

Ce coup de foudre eſt d'un héros de roman. Quand l'expreſſion eſt trop forte pour la ſituation, elle devient comique. Et comment un coup de foudre *frappe-t-il d'autant plus qu'il ſurprend ?* Il faut que la métaphore ſoit juſte.

V. 47. De pareils déplaisirs accablent un grand cœur ;
La vertu la plus mâle en perd toute vigueur ;
Et quand d'un feu si beau les ames sont épriſes,
La mort les trouble moins que de telles surprises.

Ces quatre vers refroidissent. C'est l'auteur qui parle et non pas le personnage. On ne débite pas des lieux communs quand on est profondément affligé. *Corneille* tombe trop souvent dans ce défaut.

V. 52. Pauline est mariée !... Oui, depuis quinze jours.

Quoi, elle est mariée depuis quinze jours, et *Sévère* n'en a rien su en venant en Arménie ? Plus j'y réfléchis, plus cela me paraît absurde, et cependant on se sent remué, attendri à la représentation ; grande preuve qu'il ne s'agit pas au théâtre d'avoir raison, mais d'émouvoir.

V. 73. Vous vous échapperez sans doute en sa présence.

Expression bourgeoise.

V. 75. Dans un tel entretien il suit sa passion,
Et ne pousse qu'injure et qu'imprécation.

Cela n'est ni noble ni français.

V. 82. Son devoir m'a trahi, mon malheur et son père.

Voilà où il est beau de s'élever au-dessus des règles de la grammaire. L'exactitude demanderait *son devoir et son père, et mon malheur m'ont trahi ;* mais la passion rend ce désordre de paroles très-beau ; on peut dire seulement que *trahi* n'est pas le mot propre.

V. 83. Mais son devoir fut juste et son père eut raison,
J'impute à mon malheur toute la trahison.

Un devoir ne peut être ni juste, ni injuste : mais la justice consiste à faire son devoir ; il n'y a point eu là de trahison.

V. 85.

V. 85. Un peu moins de fortune et plutôt arrivée,
Eût gagné l'un par l'autre et me l'eût conservée.

L'un par l'autre ne se rapporte à rien; on devine seulement qu'il eût gagné *Félix* par *Pauline*. Il faut éviter en poësie ces termes, *celui-ci*, *celui-là*, *l'un*, *l'autre*, *le premier*, *le second*, tous termes de discussion, tous d'une prose rampante, qui ne peuvent être employés qu'avec une extrême circonspection.

V. 88. Laisse-la-moi donc voir, soupirer et mourir.

Un général d'armée qui vient en Arménie *soupirer et mourir*, en rondeau, paraît très-ridicule aux gens sensés de l'Europe. Cette imitation des héros de la chevalerie infectait déjà notre théâtre dans sa naissance; c'est ce que *Boileau* appelle *mourir par métaphore*. L'écuyer *Fabian* qui parle des *vrais amans* est encore un écuyer de roman. Tout cela est vrai; et il n'est pas moins vrai que l'amour de *Sévère* intéresse, parce que tous ses sentimens sont nobles.

On n'insiste pas ici sur *la douceur infinie de l'hymen*, sur ces expressions: *Eclaircis-moi ce point; vous vous échapperez; ne pousse qu'injure; et les premiers mouvemens des vrais amans*. Il est peut-être un peu étrange que *Pauline* ait parlé de ces premiers mouvemens à l'écuyer *Fabian*; mais enfin tout cela n'ôte rien à l'intérêt théâtral.

SCENE II.

V. 3. Pauline a l'ame noble, et parle à cœur ouvert.

Plus on a l'ame noble, moins on doit le dire. L'art consiste à faire voir cette noblesse sans l'annoncer. *Racine* n'a jamais manqué à cette règle. *Corneille* fait toujours dire à ses héros qu'ils sont grands; ce serait les avilir s'ils pouvaient l'être. L'opposé de la magnanimité est de se dire magnanime. Ce n'est guère que dans un excès de

paſſion, dans un moment où l'on craint d'être avili, qu'il eſt permis de parler ainſi de ſoi-même.

V. 4. Le bruit de votre mort n'eſt point ce qui vous perd.

Ce qui vous perd, n'eſt pas tout-à-fait le mot propre. Une femme qui a manqué un mariage ſi avantageux ne doit pas dire à un homme tel que *Sévère : Vous êtes perdu*, parce que vous n'êtes pas à moi.

V. 9. Je découvrais en vous d'aſſez illuſtres marques,
Pour vous préférer même aux plus heureux monarques.

Ces *marques* pour rimer à *monarques* reviennent ſouvent, et ne doivent jamais paraître dans la poëſie, à moins que ces *marques* ne ſignifient quelque choſe. La plus grande de toutes les difficultés eſt de faire tellement ſes vers que le lecteur n'aperçoive pas qu'on a été occupé de la rime. Dirait-on en proſe : Le prince *Eugène* avait des marques qui l'égalaient aux monarques ?

V. 12. De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix,
Quand à ce grand pouvoir que la valeur vous donne,
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
J'en aurais ſoupiré, mais j'aurais obéi.

Pauline, romaine, parle peut-être trop de monarque et de couronne à un romain ; il ſemble qu'elle parle à un perſe. Elle vivait, à la vérité, ſous un empereur ; mais jamais empereur ne donna de royaume à un romain. C'eſt un diſcours ordinaire que l'auteur met ici dans la bouche de *Pauline ;* mais c'eſt préciſément à *Pauline* qu'il ne convenait pas.

V. 19. Que vous êtes heureuſe, et qu'un peu de ſoupirs
Fait un aiſé remède à tous vos déplaiſirs !

On ne peut dire correctement, *un peu de ſoupirs*, *un peu*

de larmes, *un peu de ſanglots*, comme on dit : *un peu d'eau*, *un peu de pain*. On dira bien, *elle a verſé peu de larmes*, mais non pas *un peu de larmes ; elle a peu de douleur*, *peu d'amour*, non *un peu de douleur*, *un peu d'amour ; elle a peu de chagrin*, et non *un peu de chagrin*, &c.

Fait un aiſé remède à, n'eſt pas français. On remédie à des maux, on les répare, on les adoucit, on en conſole. *Remède* n'eſt admis dans la poëſie noble qu'avec une épithète qui l'ennoblit :

D'un incurable amour remèdes impuiſſans.

V. 27. Qu'un peu de votre humeur, ou de votre vertu,
Soulagerait les maux de ce cœur abattu !

On voit aſſez qu'*un peu de votre humeur* tient du ſtyle comique.

V. 43. Et quoique le dehors ſoit ſans émotion,
Le dedans n'eſt que trouble et que ſédition.

Le dehors et *le dedans* ne ſont pas du ſtyle noble.

V. 51. . . . . Il n'a point déçu
Le généreux eſpoir que j'en avais conçu ;
Mais ce même devoir qui le vainquit dans Rome, *&c.*

On cherche à quoi ſe rapporte ce *le*, et on trouve que c'eſt à *eſpoir ;* c'eſt donc le devoir qui a vaincu un *eſpoir*. Ces phraſes obſcures, ces expreſſions impropres et forcées ne feraient pas pardonnées aujourd'hui dans de bons ouvrages, c'eſt-à-dire, dans des ouvrages dignes de la critique. On a ſubſtitué *me* à *le* dans quelques éditions.

V. 57. C'eſt cette vertu même à nos déſirs cruelle,
Que vous louiez alors en blaſphémant contre elle.

Louiez, *louer*, *blaſphémer*, termes qu'on eût dû corriger ; car *louiez* eſt déſagréable à l'oreille : *blaſphémer* n'eſt point convenable. *Vous blaſphémiez contre ma vertu ;* cela ne

peut se dire ni en vers ni en prose. Une femme doit faire sentir qu'elle est vertueuse ; et ne jamais dire *ma vertu*. Voyez si *Monime*, dont *Mithridate* voulut faire sa concubine, et qui est attaquée par les deux enfans de ce prince, dit jamais *ma vertu*.

V. 61. Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère.

Un devoir ne peut être ni *ferme* ni *faible ;* c'est le cœur qui l'est. Mais le sens est si clair, que le sentiment ne peut être affaibli.

V. 71. Faites voir des défauts qui puissent à leur tour
Affaiblir ma douleur avecque mon amour.

Des critiques sévères, mais justes, peuvent dire que cela est d'une galanterie un peu comique. *Madame, faites-moi voir des défauts, afin que je vous aime moins.* De plus, le seul défaut que *Pauline* montre serait trop d'amour pour *Sévère ;* certainement il n'en aimerait pas moins sa maîtresse. La pensée est donc fausse, recherchée, alambiquée.

V. 75. Ces pleurs en sont témoins. . . . .

Ils en sont la preuve. *Sévère* est témoin ; mais *témoin* peut signifier *preuve*.

V. 77. Trop rigoureux effets d'une aimable présence!..

D'une aimable présence, est une expression d'idylle. *Monime*, en exprimant le même sentiment, dit :

Je verrais en secret mon ame déchirée
Revoler vers le bien dont elle est séparée.

Plus une situation est délicate, plus l'expression doit l'être.

V. 93. Eſt-il rien que ſur moi cette gloire n'obtienne ?
Elle me rend les ſoins que je dois à la mienne...
. . . Je vais... remplir... par une mort pompeuſe
De mes premiers exploits l'attente avantageuſe.

Rend les ſoins, *mort pompeuſe*, &c. tous mots impropres.

V. 99. Si toutefois, après ce coup mortel du ſort,
J'ai de la vie aſſez pour chercher une mort.

Ces penſées affectées, ces idées plus recherchées que naturelles, étaient les vices du temps.

V. 107. Puiſſe trouver Sévère, après tant de malheur,
Une félicité digne de ſa valeur ! —
Il la trouvait en vous. — Je dépendais d'un père.

Ces ſentimens ſont touchans ; ce dernier vers convient auſſi bien à la tragédie qu'à la comédie, parce qu'il eſt noble autant que ſimple ; il y a tendreſſe et préciſion.

V. 111. Adieu, trop vertueux objet et trop charmant. —
Adieu, trop malheureux et trop parfait amant.

Ces vers-ci ſont un peu de l'églogue. Quand les malheurs de l'amour ne conſiſtent qu'à aller dans ſa chambre, et à vivre avec ſon mari, ce ſont des malheurs de comédie ; nulle pitié, nulle terreur, rien de tragique. Cette ſcène ne contribue en rien au nœud de la pièce ; mais elle eſt intéreſſante par elle-même. *Corneille* ſentait bien que l'entrevue de deux perſonnes qui s'aiment et qui ne doivent pas s'aimer, ferait un très-grand effet ; et l'hôtel de Rambouillet ne ſentit pas ce mérite.

Juſqu'ici on ne voit, à la vérité, dans *Pauline* qu'une femme qui n'a point épouſé ſon amant, qui l'aime encore, et qui le lui dit quinze jours après ſes noces. Mais c'eſt une préparation à ce qui doit ſuivre, au péril de ſon mari, à la fermeté que montrera *Pauline* en parlant à *Sévère* pour ce mari même, à la grandeur d'ame de

Sévère : voilà ce qui rend l'amour de *Pauline* infiniment théâtral, et digne de la tragédie.

SCENE III.

V. 2. . . . . Votre esprit est hors de ses alarmes.

On dit *hors d'alarmes*, *hors de crainte*, *hors de danger ;* mais non, *hors de ses alarmes*, *de sa crainte*, *de son danger*, parce qu'on n'est pas hors de quelque chose qu'on a. Il est *hors de mesure*, et non *hors de sa mesure ;* ce mot *hors*, bien employé, peut devenir noble :

Mais le cœur d'Emilie est hors de son pouvoir.

V. 17. Mais soit cette croyance ou fausse ou véritable,
Son séjour en ces lieux m'est toujours redoutable.

Soit cette croyance, n'est pas français ; il faut, *que cette croyance soit fausse ou véritable.*

Je ne sais, au reste, si ce passage subit de la tendresse pour *Sévère* à la crainte pour son mari, est bien naturel, si cela n'est pas ce qu'on appelle ajusté au théâtre. Le spectateur n'est point du tout ému de ce renouvellement de crainte pour *Polyeucte*. Ne sent-on pas qu'une femme tendre qui sort d'une conversation tendre avec son amant, ne s'afflige que par bienséance pour son mari ?

SCENE IV.

V. 1. C'est trop verser de pleurs ; il est temps qu'ils tarissent.

Si *Pauline* verse des pleurs, c'est son amour pour *Sévère*, et le combat de cet amour et de son devoir qui la font pleurer. Il est clair qu'elle ne peut pleurer de ce que *Polyeucte* est sorti pendant une heure. Cette mépriſe de *Polyeucte* peut jeter un peu d'avilissement sur le rôle d'un mari qui croit qu'on a pleuré son absence, tandis qu'on a entretenu un amant.

V. 3. Malgré les faux avis par vos dieux envoyés,
Je suis vivant, Madame, et vous me revoyez.

Il faut sous-entendre *que vous croyez envoyés par vos dieux ;* car *Polyeucte*, chrétien, ne doit pas croire que les dieux des Romains envoient des songes.

V. 13. On m'avait assuré qu'il vous fesait visite.

Discours trop familier. *Polyeucte*, à la vérité, joue un rôle un peu désagréable, et n'intéresse encore en rien : revenir pour dire qu'*il n'est pas mort*, cela n'est pas tragique ; et il est bien étrange que *Polyeucte* ait appris que *Sévère* fesait visite à sa femme avant d'avoir vu ni *Polyeucte* ni *Félix*. Cela n'est ni décent ni vraisemblable. Une telle conduite est révoltante dans un homme comme *Sévère*. *Félix* aurait dû aller au-devant de lui, ou *Sévère* aurait dû rendre visite à *Félix*, et demander du moins à voir *Polyeucte*.

V. 18. Je ferais à tous trois un trop sensible outrage,

est admirable. Le reste n'affaiblit-il pas ce beau vers ? *Pauline* doit-elle dire en face à son époux que le vrai mérite de *Sévère* a dû l'*enflammer*, qu'il a droit de la *charmer ?* Quel mari ne serait très-offensé de ce discours outrageant et très-indécent ? Il répond à cette insulte : *O vertu trop parfaite !* Cette vertu aurait été bien plus parfaite, si elle n'avait pas dit à son mari qu'il lui est *pénible* de résister à son amant.

V. 29. O vertu trop parfaite ! ô devoir trop sincère !

Un devoir n'est ni *sincère* ni *dissimulé ;* et *Polyeucte* ne doit pas dire que sa femme doit coûter des regrets à *Sévère ;* c'est l'encourager à l'aimer. Qui jamais a parlé à sa femme *du beau feu de l'amant* de sa femme ? *Pauline* a un étrange beau-père et un étrange mari. Sans l'amour et le caractère de *Sévère*, la pièce était très-hasardée, et

l'hôtel Rambouillet pouvait avoir pleinement raiſon. Juſqu'ici il n'y a encore rien de tragique : c'eſt une femme qui veut que ſon mari ménage ſon amant, et qui ſe ménage elle-même entre l'un et l'autre.

V. 31. Qu'aux dépens d'un beau feu vous me rendez heureux !

Les *dépens d'un beau feu* ne devaient avoir place que dans les romans de *Scudéri*.

SCENE V.

V. 8. Et reſſouvenez-vous que ſa faveur eſt grande.

Le ſens eſt, *ſongez, mon mari, que mon amant eſt un grand ſeigneur qu'il ne faut pas choquer.* Cela ſemble avilir ſon mari.

V. 11. Nous ne nous combattrons que de civilité,

vers de comédie.

SCENE VI.

V. 7. Fuyez donc leurs autels. — Je les veux renverſer.

C'eſt une tradition, que tout l'hôtel de Rambouillet, et particulièrement l'évêque de Vence, *Godeau*, condamnèrent cette entrepriſe de *Polyeucte*. On diſait que c'eſt un zèle imprudent ; que pluſieurs évêques et pluſieurs ſynodes avaient expreſſément défendu ces attentats contre l'ordre et contre les lois ; qu'on refuſait même la communion aux chrétiens qui, par des témérités pareilles, avaient expoſé l'Egliſe entière aux perſécutions. On ajoutait que *Polyeucte* et même *Pauline* auraient intéreſſé bien davantage, ſi *Polyeucte* avait ſimplement refuſé d'aſſiſter à un ſacrifice idolâtre fait en l'honneur de la victoire de *Sévère*. Ces réflexions me paraiſſent judicieuſes ; mais il me paraît auſſi que le ſpectateur pardonne

à *Polyeucte* ſon imprudence, comme celle d'un jeune homme pénétré d'un zèle ardent que le baptême fortifie en lui; il n'examine pas ſi ce zèle eſt ſelon la ſcience. Au théâtre on ſe prête toujours aux ſentimens naturels des perſonnages; on devient enthouſiaſte avec *Polyeucte*, inflexible avec *Horace*, tendre avec *Chimène;* le dialogue eſt vif, et il entraîne. Il eſt vrai que les eſprits philoſophes, dont le nombre eſt fort augmenté, mépriſent beaucoup l'action de *Polyeucte* et de *Néarque*. Ils ne regardent ce *Néarque* que comme un convulſionnaire qui a enſorcelé un jeune imprudent. Mais le parterre entier ne ſera jamais philoſophe. Les idées populaires ſeront toujours admiſes au théâtre.

V. 31. Je ſuis chrétien, Néarque, et le ſuis tout-à-fait;
La foi que j'ai reçue aſpire à ſon effet.

Tout-à-fait ne doit jamais entrer dans la poëſie, et *une foi qui aſpire à ſon effet* n'eſt pas un vers correct et élégant.

V. 67. Mais Dieu, dont on ne doit jamais ſe défier,
Me donne votre exemple à me fortifier.

Il fallait *pour me fortifier*. J'ai cru apercevoir dans le public, aux repréſentations, une ſecrète joie que *Polyeucte* allât commettre cette action, parce qu'on eſpérait qu'il en ſerait puni, et que *Sévère* épouſerait ſa femme. En effet, c'eſt à *Sévère* qu'on s'intéreſſe; et le public prend toujours, ſans qu'il s'en aperçoive, le parti du héros amant contre le mari qui n'eſt pas héros.

V. 77. Allons fouler aux pieds ce foudre *ridicule*.

Voilà un exemple d'un mot bas noblement employé.

V. 79. Allons en éclairer l'aveuglement fatal.

En éclairer, eſt dur à l'oreille. Il faut éviter ces cacophonies; de plus, on éclaire des yeux; on n'éclaire point un aveuglement, on le diſſipe, on le guérit.

V. 80. Allons briſer ces dieux de pierre et de métal.

C'eſt, ſans doute, une action très-ridicule et très-coupable. Un ſeigneur turc qui, dans Conſtantinople, irait briſer les ſtatues de l'égliſe chrétienne, pendant la grand'-meſſe, paſſerait pour un fou et ſerait ſévèrement puni par les Turcs mêmes.

Nous renvoyons le lecteur aux notes précédentes.

V. dern. Allons faire éclater ſa gloire aux yeux de tous,
Et répondre avec zèle à ce qu'il veut de nous.

Néarque ne fait ici que répéter en deux vers languiſſans ce qu'a dit *Polyeucte*; auſſi j'ai vu ſouvent ſupprimer ces vers à la repréſentation.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 13. Sévère inceſſamment brouille ma fantaiſie.

Cette fantaiſie devrait-elle être *brouillée*, après les aſſurances de *civilités* réciproques? *Pauline* doit-elle craindre que *Sévère* et *Polyeucte* ſe querellent au temple? Ce monologue, qui n'eſt qu'une répétition de ſes terreurs, et même des terreurs qu'elle ne peut avoir qu'en vertu de ſon rêve, languit un peu à la repréſentation; non-ſeulement il eſt long et ſans chaleur; mais, ſi *Pauline* eſt encore effrayée par ſon rêve, elle ne doit craindre qu'une aſſemblée de chrétiens, puiſque c'eſt *de chrétiens une impie aſſemblée* qui a tué ſon mari en ſonge, et qu'elle ne doit pas préſumer que cette impie aſſemblée ſoit dans le temple de *Jupiter*. Je crois que, ſi elle avait craint un aſſaſſinat de la part des chrétiens, cela produirait un coup de théâtre, quand on vient lui dire que ſon mari eſt chrétien lui-même.

V. 19. L'un voit aux mains d'autrui ce qu'il croit mériter,
L'autre un déſeſpéré qui peut tout attenter, *&c.*

Cette diſſertation paraît bien froide. Le grand défaut de *Corneille* eſt de faire des raiſonnemens quand il faut du ſentiment. Le public ne s'aperçut pas d'abord de ce défaut qui était caché par tant de beautés ; mais il augmenta avec l'âge et jeta dans toutes ſes dernières pièces une langueur inſupportable. Ici cette faute eſt un peu couverte par l'intérêt qu'on prend au rôle ſi neuf et ſi ſingulier de *Pauline*.

V. 33. Leurs ames à tous deux d'elles-mêmes maîtreſſes
Sont d'un ordre trop haut pour de telles baſſeſſes.

Leurs ames à tous deux ; cette expreſſion n'eſt pas françaiſe.

V. 36. Mais las ! ils ſe verront, et c'eſt beaucoup pour eux.

On dirait bien de deux rivaux ennemis : C'eſt beaucoup pour eux de ſe voir, c'eſt-à-dire, ils ont fait un grand effort ; ils ont ſurmonté leur averſion ; ils ont pris ſur eux de ſe voir. Ici l'auteur veut dire, *il eſt dangereux qu'ils ſe voient*, mais il ne le dit pas.

V. 40. (Il) ſe repent déjà du choix de mon mari,

vers de comédie.

V. 41. Si peu que j'ai d'eſpoir ne luit qu'avec contrainte,

n'eſt pas français ; il faut *le peu*.

V. dern. Dieux, faites que ma peur puiſſe enfin ſe tromper !
Mais ſachons-en l'iſſue.

Cette *iſſue* ſe rapporte à *peur*. Une peur n'a point d'iſſue.

SCENE II.

V. 17. Un méchant, un infame, un rebelle, un perfide, *&c. &c.*

Ce couplet fait toujours un peu rire ; mais la réponse de *Pauline* est belle et répare incontinent le ridicule produit par cet entassement d'injures.

V. 30. Et si de tant d'amour tu peux être ébahie,
Apprends que mon devoir ne dépend point du sien.

Ebahie ne s'emploie que dans le bas comique ; je crois qu'on a mis à la place :

Je l'aimerais encor, m'eût-il abandonnée ;
Et si de tant d'amour tu parais étonnée. . . .

V. 33. Quoi, s'il aimait ailleurs, serais-je dispensée
A suivre, à son exemple, une ardeur insensée ?

Ce qu'elle dit ici d'amour n'est-il pas un peu déplacé ? Elle doit trembler pour les jours de son mari, et elle demande s'il serait permis de lui faire une infidélité. D'ailleurs, *dispensée à* n'est pas français ; elle veut dire, *serais-je autorisée à. A suivre une ardeur*, est un barbarisme ; on ne suit point une ardeur.

V. 41. Il ne veut point sur lui faire agir sa justice.

Cela n'est pas français ; il faut *agir contre lui*, ou *déployer sur lui.*

V. 52. Il me faut essayer la force de mes pleurs.

Il faut *le pouvoir ;* mais un autre tour serait beaucoup mieux. De plus, doit-elle se préparer ainsi à pleurer ? Les pleurs sont involontaires ; elle aurait dû dire, *il aura peut-être pitié de mes pleurs.*

V. 59. Je ne puis y penser sans frémir à l'instant.

On ne peut remarquer avec trop d'attention ces mots

inutiles que la rime arrache. *Sans frémir* dit tout; *à l'inſtant*, eſt ce qu'on appelle *cheville*.

V. 73. Ici diſpenſez-moi du récit des blaſphèmes. . . .

Je ne répondrai point à cette fauſſe opinion où l'on eſt, que les Romains adoraient du bois et de la pierre. Il eſt bien sûr que leur *Deus optimus, maximus*, que *Deûm ſator atque hominum rex* n'était point une ſtatue, et que *Polyeucte* avait très-grand tort de leur reprocher une ſottiſe dont ils n'étaient point coupables; mais c'eſt une opinion commune. *Polyeucte* était dans cette erreur. Il parle comme il doit parler, conformément aux préjugés. La poëſie n'eſt pas de la philoſophie; ou plutôt la philoſophie conſiſte à faire dire ce que les caractères des perſonnages comportent.

V. 74. Qu'ils ont vomis tous deux contre Jupiter mêmes.

Corneille emploie indifféremment cet adverbe *même* avec une *s* et ſans *s*. Les poëtes, tant gênés d'ailleurs, peuvent avoir la liberté d'ôter et d'ajouter une *s* à ce mot.

V. 76. Oyez, Félix, dit-il; oyez, peuple, oyez, tous.

Oyez n'eſt plus employé qu'au barreau. On a conſervé ce mot en Angleterre. Les huiſſiers diſent *ois*, ſans ſavoir ce qu'ils diſent. Nous n'avons gardé de ce verbe que l'infinitif *ouïr;* et nous diſions autrefois *oyer*. Les ſeſſions de l'échiquier de Normandie s'appelaient *oyer et terminer*.

V. 96. Nous voyons... les clameurs d'un peuple mutiné...

Voir des clameurs; c'eſt une inadvertance qui n'empêche pas que ce récit ne ſoit animé et bien fait.

V. 98. Félix. . . Mais le voici qui vous dira le reſte.

Il y a là un grand intérêt. C'eſt-là, encore une fois, ce qui fait le ſuccès des pièces de théâtre.

SCENE III.

V. 17. Au ſpectacle ſanglant d'un ami qu'il faut ſuivre,
La crainte de mourir et le déſir de vivre
Reſaiſiſſent une ame avec tant de pouvoir,
Que qui voit le trépas ceſſe de le vouloir, *&c.*

Voilà où les maximes générales ſont bien placées; elles ne ſont point ici dans la bouche d'un homme paſſionné qui doit parler avec ſentiment, et éviter les ſentences et les lieux communs. C'eſt un juge qui parle et qui dit des raiſons priſes dans la connaiſſance du cœur humain.

V. 33. Je devais même peine à des crimes ſemblables;
Et mettant différence entre ces deux coupables...
J'ai trahi la juſtice à l'amour paternel.

Cette ſuppreſſion des articles n'eſt permiſe que dans le ſtyle burleſque, qu'on nomme *marotique;* et *trahir la juſtice à l'amour paternel*, n'eſt pas français.

V. 48. Qu'il faſſe autant pour ſoi comme je fais pour lui.

Ce vers eſt un barbariſme. On dit *autant que*, et non pas *autant comme*. *Soi* ne ſe dit qu'à l'indéfini; il faut faire quelque choſe pour *ſoi*, il travaille pour *lui*.

V. 53. Ils écoutent nos vœux. — Eh bien, qu'il leur en faſſe, *&c.*

Le lecteur voit, ſans doute, combien tout ce dialogue eſt vif, preſſé, naturel, intéreſſant: c'eſt un chef-d'œuvre.

V. 75. Outre que les chrétiens ont plus de dureté,
Vous attendez de lui trop de légéreté.

Outre que, expreſſion qui ne doit jamais entrer dans la poëſie. *Plus de dureté*, ce *plus* ne ſe rapporte à rien. On peut demander pourquoi elle dit que *Polyeucte* ſera inébranlable, quand elle eſpère le fléchir par ſes pleurs?

Peut-être que si elle espérait un retour de *Polyeucte* à la religion de ses pères, la situation en deviendrait plus touchante, quand elle verrait ensuite son espérance trompée. Cette scène, d'ailleurs, est supérieurement dialoguée.

SCENE IV.

V. 10. Vous aimez trop, Pauline, un indigne mari. —
Je l'ai de votre main, mon amour est sans crime.

On est toujours un peu étonné que *Pauline* prononce le mot d'amour en parlant de son mari, elle qui a avoué à ce mari qu'elle en aimait un autre. Mais *je l'ai de votre main*, est admirable.

Dans le vers qui suit, *la glorieuse estime de votre choix*, est un barbarisme.

V. 20. Par ces beaux sentimens qu'il m'a fallu contraindre,
Ne m'ôtez pas vos dons, ils sont chers à mes yeux.

Il ne paraît guère convenable que *Pauline* demande la grâce de son mari, au nom de l'amour qu'elle a eu pour un autre que son mari.

V. 24. Je n'aime la pitié qu'au prix que j'en veux prendre.

Que veut dire *aimer la pitié au prix qu'on en veut prendre?* Qu'est-ce que ce prix? Cette phrase était autrefois triviale, et jamais noble ni exacte.

SCENE V.

V. 1. Albin, comme est-il mort?

Il faut *comment*.

Ibid. . . . . . En brutal. . . .

Mauvaise expression.

V. 13. De penſers ſur penſers mon ame eſt agitée,
De ſoucis ſur ſoucis elle eſt inquiétée.

Il n'y a pas là d'élégance, mais il y a de la vivacité de ſentiment.

V. 15. Je ſens l'amour, la haine, et la crainte et l'eſpoir,
La joie et la douleur tour à tour l'émouvoir.

La joie : ce mot ne découvre-t-il pas trop la baſſeſſe de *Félix ?* Quel moment pour ſentir de la joie !

V. 31. A punir les chrétiens ſon ordre eſt rigoureux.

Un *ordre à punir*, eſt un ſoléciſme.

V. 44. Et de tant de mépris ſon eſprit indigné. . . .
Du courroux de Décie obtiendrait ma ruine.

Cette crainte n'eſt-elle pas auſſi frivole que celle où était *Pauline*, que ſon mari et ſon amant ne ſe querellaſſent au temple ? Perſonne ne craint pour *Félix ;* il n'a rien à redouter en demandant l'ordre de l'empereur ; il affecte une terreur qui paraît peu naturelle.

V. 62. Mais ſi par ſon trépas l'autre épouſait ma fille,
J'acquerrais bien par là de plus puiſſans appuis, *&c.*

Voici le ſentiment le plus bas qu'on puiſſe jamais développer, mais il eſt ménagé avec art.

Ces expreſſions, *l'autre épouſait ma fille*, *j'acquerrais par là*, *cent fois plus haut*, ſont auſſi baſſes que le ſentiment de *Félix*. Cependant j'ai toujours remarqué qu'on n'écoutait pas ſans plaiſir l'aveu de ces ſentimens, tout condamnables qu'ils ſont. On aimait en ſecret ce développement honteux du cœur humain ; on ſentait qu'il n'eſt que trop vrai que ſouvent les hommes ſacrifient tout à leur propre intérêt. Enfin, *Félix* dit au moins qu'il déteſte ces penſers ſi lâches ; on lui pardonne un peu. Mais pardonne-t-on à *Albin*, qui lui dit qu'il a *l'ame trop haute ?*

C'eſt

C'eſt ici le lieu d'examiner ſi on peut mettre ſur la ſcène tragique des caractères bas et lâches. Le public en général ne les aime pas. Le parterre murmure quand *Narciſſe* dit dans Britannicus, *et pour nous rendre heureux perdons les miſérables*. On n'aime point le prêtre *Mathan* qui veut *à force d'attentats perdre tous ſes remords*. Cependant, puiſque ces caractères ſont dans la nature, il ſemble qu'il ſoit permis de les peindre; et l'art de les faire contraſter avec les perſonnages héroïques peut quelquefois produire des beautés.

V. 77. Je dois vous avertir, en ſerviteur fidelle,
Qu'en ſa faveur déjà la ville ſe rebelle.

Rebeller ne ſe dit plus et devrait ſe dire, puiſqu'il vient de *rebelle*, *rebellion*. Mais comment cette ville païenne peut-elle ſe révolter en faveur d'un chrétien, après que l'on a dit que ce même peuple a été indigné de ſon ſacrilége, et qu'il s'eſt enfui du temple ſi épouvanté qu'il a craint d'être écraſé par la foudre? Il eût donc fallu expliquer comment on a paſſé ſitôt de l'exécration pour l'action de *Polyeucte* à l'amour pour ſa perſonne.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 17. L'autre m'obligerait d'aller querir Sévère.

QUERIR ne ſe dit plus.

V. 21. Si vous me l'ordonnez j'y cours en diligence.

Il n'eſt pas naturel que *Polyeucte* envoie prier *Sévère* de venir lui parler. Il ne doit rien avoir à lui dire; mais le public eſt dans l'attente qu'il dira quelque choſe d'important. On ne ſe doute pas que *Polyeucte* envoie chercher *Sévère* pour lui donner ſa femme.

SCENE II.

Quatre ans après Polyeucte, *Rotrou* donna Saint-Genêt comme une tragédie sainte. On sait que ce *Genêt* était un comédien qui se convertit sur le théâtre, en jouant dans une farce contre les chrétiens. *Rotrou*, dans cette pièce, a imité ces stances de *Polyeucte*.

V. 6. Toute votre félicité
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre;

Tombe par terre, est toujours mauvais; la raison en est que *par terre* est inutile, et n'est pas noble. Cette manière de parler est de la conversation familière : *il est tombé par terre*.

V. 9. Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

C'est-là un de ces *Concetti*, un de ces faux brillans qui étaient tant à la mode. Ce n'est pas l'éclat qui fait la fragilité; les diamans, qui éclatent bien davantage, sont très-solides. On remarqua, dès les premières représentations de Polyeucte, que ces trois vers étaient pris entièrement de la trente-deuxième strophe d'une ode de l'évêque *Godeau* à *Louis XIII*.

Mais leur gloire tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Cette ode était oubliée, comme le sont toutes les odes aux rois, sur-tout quand elles sont trop longues; mais on la déterra pour accuser *Corneille* de ce petit plagiat. Sa mémoire pouvait l'avoir trompé; ces trois vers purent se présenter à lui dans la foule de ses autres enfans; il eût été mieux de ne les pas employer; il était assez riche

de son propre fonds. C'est peut-être une plus grande faute de les avoir crus bons que de se les être appropriés.

V. 17. Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables,
Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups sont moins attendus.

Qu'il tient suspendus serait mieux. *Pendus* n'est pas agréable.

V. 55. Et mes yeux éclairés des célestes lumières,
Ne trouvent plus aux siens leurs grâces coutumières.

C'est dommage que ce dernier mot ne soit plus d'usage que dans le burlesque.

SCENE III.

V. 4. Vient-il à mon secours, vient-il à ma défaite?

cela n'est pas français.

V. 7. Vous n'avez point ici d'ennemi que vous-même.

Point est ici une faute contre la langue; il faut, *vous n'avez d'ennemi que vous-même.*

V. 9. Seul vous exécutez tout ce que j'ai rêvé.

On a déjà dit que les mots *rêver*, *songer*, *faire un rêve*, *un songe*, ne sont pas du style de la tragédie.

V. 16. Gendre du gouverneur de toute la province.

Ce *toute* gâte le vers, parce qu'il est à la fois inutile et emphatique.

V. 19. Mais après vos exploits, après votre naissance,
Après votre pouvoir, voyez notre espérance.

On ne peut dire *après votre naissance*, *après votre pouvoir*,

comme on dit *après vos exploits*. *Voyez notre espérance* est le contraire de ce qu'elle entend ; car elle entend, voyez la juste terreur qui nous reste, voyez où vous nous réduisez ; vous, d'une si grande naissance, vous qui avez tant de pouvoir !

V. 23. . . . . Je fais mes avantages,
Et l'espoir que sur eux forment les grands courages.

L'espoir que les *grands courages forment sur des avantages* n'est pas une faute contre la syntaxe, mais cela n'est pas bien écrit. La raison en est qu'il ne faut pas un grand courage pour espérer une grande fortune quand on est gendre du gouverneur de *toute la province*, et estimé chez le prince.

V. 35. Est-ce trop l'acheter que d'une triste vie,
Qui tantôt, qui soudain me peut être ravie ?

Tantôt est ici pour *bientôt*. J'ai vu des gens traiter de capucinade ce discours de *Polyeucte;* mais il faut toujours se mettre à la place du personnage qui parle. *Polyeucte* ne dit que ce qu'il doit dire.

V. 39. Voilà de vos chrétiens les ridicules songes.

C'est ici que le mot de *ridicule* est bien placé dans la bouche de *Pauline*. Les termes les plus bas, employés à propos, s'ennoblissent. *Racine*, dans Athalie, se sert des mots de *bouc* et *chien* avec succès.

V. 55. Quel dieu ? — Tout beau, Pauline, il entend vos paroles.

Tout beau ne peut jamais être ennobli, parce qu'il ne peut être accompagné de rien qui le relève ; mais presque tout ce que dit *Polyeucte* dans cette scène est du genre sublime.

V. 66. Il m'ôte des périls que j'aurais pu courir.

On n'ôte point *des périls*. On vous sauve d'un péril. On détourne un péril. On vous arrache à un péril.

V. 67. Et, sans me laisser lieu de tourner en arrière,

Sans me laisser lieu, expression de prose rampante.

V. 68. Sa faveur me couronne entrant dans la carrière;
Du premier coup de vent il me conduit au port;
Et, sortant du baptême, il m'envoie à la mort.

Observez que voilà quatre vers qui disent tous la même chose; c'est une *carrière*, c'est un *port*, c'est la *mort*. Cette superfluité fait quelquefois languir une idée, une seule image la fortifierait. Une seule métaphore se présente naturellement à un esprit rempli de son objet, mais deux ou trois métaphores accumulées sentent le rhéteur. Que dirait-on d'un homme qui, en revenant dans sa patrie, dirait: *Je rentre dans mon nid, j'arrive au port à pleines voiles, je reviens à bride abattue?* C'est une règle de la vraie éloquence, qu'une seule métaphore convient à la passion.

V. 75. Cruel! car il est temps que ma douleur éclate....
Est-ce là ce beau feu? sont-ce là tes fermens? *&c.*

Il me semble que ce couplet est tendre, animé, douloureux, naturel et très à sa place.

V. 93. Hélas! — Que cet hélas a de peine à sortir!

Cet hélas est un peu familier, mais il est attendrissant, quoique le mot *sortir* ne soit pas noble.

V. 107. Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne.

Je me souviens qu'autrefois l'acteur qui jouait Polyeucte avec des gants blancs et un grand chapeau, ôtait ses gants et son chapeau pour faire sa prière à DIEU. Je ne sais pas si ce ridicule subsiste encore.

V. 108. Elle a trop de vertu pour n'être pas chrétienne,

est un vers admirable. On a beau dire qu'un mahométan

en dirait autant à Conſtantinople de ſa femme ſi elle était chrétienne. *Elle a trop de vertu pour n'être pas muſulmane.* C'eſt par cela même que cette idée eſt très-belle, parce qu'elle eſt dans la nature. C'eſt ce qu'*Horace* appelle *benè morata fabula.*

V. 129. Va, cruel, va mourir, tu ne m'aimas jamais.

Pauline doit-elle tant inſiſter ſur l'amour qu'elle exige d'un mari pour lequel elle n'a point d'amour? Peut-être ce dépit ne ſied qu'à une amante qu'on dédaigne, et non à une épouſe dont le mari va être exécuté. Tout ſentiment qui n'eſt pas à ſa place sèche les larmes qu'une ſituation attendriſſante feſait couler. Il ne s'agit pas ici que *Pauline* ſoit aimée, il s'agit qu'on ne tranche pas la tête à ſon mari. Cependant, comme les femmes veulent toujours être aimées, ce vers eſt dans la nature, et il doit plaire.

SCENE IV.

V. 5. A ma ſeule prière il rend cette viſite.
Je vous ai fait, Seigneur, une incivilité.

Rendre viſite et *incivilité* ne doivent jamais être employés dans la tragédie.

V. 8. Poſſeſſeur d'un tréſor dont je n'étais pas digne,
Souffrez avant ma mort que je vous le réſigne.

Cette étrange idée de prier *Sévère* de venir, pour lui céder ſa femme, ne ſerait pas tolérable en toute autre occaſion. On ne peut l'approuver que dans un chrétien qui n'aime que le martyre. Cette ceſſion, d'ailleurs lâche et ridicule, peut devenir héroïque par le motif. Le philoſophe même peut être touché ; car le philoſophe ſait que chacun doit parler ſuivant ſon caractère. Cependant on peut dire que cette ceſſion n'a rien d'attendriſſant,

parce qu'elle n'a rien de néceſſaire ; que c'eſt une choſe que *Polyeucte* peut également faire ou ne faire pas, qui n'eſt point fondée dans l'intrigue de la pièce, un hors d'œuvre qui ne va point au cœur. Il ſemble qu'il cède ſa femme pour avoir le plaiſir de la céder. Mais cela produit de très-grandes beautés dans la ſcène ſuivante.

SCENE V.

V. 2. Je ſuis confus pour lui de ſon aveuglement.

Cette réſignation de *Polyeucte* fait naître une des plus belles ſcènes qui ſoient au théâtre. C'eſt-là ſur-tout ce qui ſoutient cette tragédie. Remarquez que ſi l'acte finiſſait par la propoſition étrange de *Polyeucte* de laiſſer ſa femme à ſon mari par teſtament, rien ne ſerait plus ridicule et plus froid ; mais le grand art de relever cette eſpèce de baſſeſſe par la ſcène entre *Sévère* et *Pauline*, eſt d'un génie plein de reſſources.

V. 5. . . . . Mais quel cœur aſſez bas
Aurait pu vous connaître et ne vous chérir pas ?

Aſſez bas n'eſt pas le mot propre. *Aſſez* ne ſe rapporte à rien.

V. 9. Et comme ſi vos feux étaient un don fatal,
Il en fait un préſent lui-même à ſon rival.

C'eſt dommage qu'*un préſent de vos feux* gâte un peu ces vers excellens.

V. 19. On m'aurait mis en poudre, on m'aurait mis en cendre
Avant que . . . . — Briſons là.

En poudre, *en cendre*, c'eſt une petite négligence qui n'affaiblit point les ſublimes et pathétiques beautés de cette ſcène.

V. 20. . . . . Brisons là ; je crains d'en trop entendre,
Et que cette chaleur qui sent vos premiers feux
Ne pousse quelque suite indigne de tous deux.

Une chaleur qui sent des premiers feux et qui pousse une suite, cela est mal écrit, d'accord ; mais le sentiment l'emporte ici sur les termes, et le reste est d'une beauté dont il n'y eut jamais d'exemple. Les Grecs étaient des déclamateurs froids en comparaison de cet endroit de *Corneille*.

V. 31. Il n'est point aux enfers d'horreurs que je n'endure
Plutôt que de souiller une gloire si pure,
Que d'épouser un homme après son triste sort,
Qui de quelque façon soit cause de sa mort.

Par la construction, c'est le triste sort de cet homme qu'elle épouserait en secondes noces ; et par le sens, c'est le triste sort de *Polyeucte* dont il s'agit.

V. 35. Et si vous me croyiez d'une ame si peu saine,
L'amour que j'eus pour vous tournerait tout en haine.

Si peu saine n'est pas le mot propre, il s'en faut beaucoup.

V. dern. Pour vous priser encor, je le veux ignorer.

Il n'est point du tout naturel que *Pauline* sorte sans recevoir une réponse qu'elle attend avec tant d'empressement. Mais le dernier vers est si beau, et en même temps si adroit qu'il fait tout pardonner.

SCENE VI.

V. 1. Qu'eſt-ceci, Fabian, quel nouveau coup de foudre
Tombe ſur mon bonheur et le réduit en poudre !

Si on ôtait ce *qu'eſt-ceci* et ce *coup de foudre* qui réduit un eſpoir en poudre, et les deux vers faibles qui ſuivent, et ſi on commençait la ſcène par ces mots : *Quoi ! toujours la fortune*, &c. elle en ſerait plus vive.

V. 45. Je te dirai bien plus, mais avec confidence,
La ſecte des chrétiens n'eſt pas ce que l'on penſe, *&c.*

On ſait aſſez que c'eſt-là un des plus beaux endroits de la pièce ; jamais on n'a mieux parlé de la tolérance. C'eſt la condamnation de tous les perſécuteurs.

V. 69. Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne ſont qu'inventions de ſages politiques,
Pour contenir un peuple, ou bien pour l'émouvoir,
Et deſſus ſa faibleſſe affermir leur pouvoir.

Ces quatre vers ſont retranchés dans l'édition de 1664 et dans les ſuivantes.

V. 75. Jamais un adultère, un traître, un aſſaſſin,
Jamais d'ivrognerie, et jamais de larcin,
Ce n'eſt qu'amour entre eux, que charité ſincère ;
Chacun y chérit l'autre, et le ſecourt en frère.

Ces quatre vers trop ſimples ont auſſi été retranchés.

V. 79. Ils ſont des vœux pour nous qui les perſécutons.

Remarquez ici que *Racine*, dans Eſther, exprime la même choſe en cinq vers.

Tandis que votre main ſur eux appeſantie
A leurs perſécuteurs les livrait ſans ſecours,
Ils conjuraient ce Dieu de veiller ſur vos jours,

De rompre des méchans les trames criminelles,
De mettre votre trône à l'ombre de ſes ailes.

Sévère, qui parle en homme d'Etat, ne dit qu'un mot, et ce mot eſt plein d'énergie. *Eſther*, qui veut toucher *Aſſuérus*, étend davantage cette idée. *Sévère* ne fait qu'une réflexion ; *Eſther* fait une prière ; ainſi l'un doit être concis, et l'autre déployer une éloquence attendriſſante. Ce ſont des beautés différentes, et toutes deux à leur place. On peut ſouvent faire de ces comparaiſons ; rien ne contribue davantage à épurer le goût.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère ?

Je ne doute pas que *Corneille* n'ait voulu faire contraſter la baſſeſſe de *Félix* avec la grandeur de *Sévère*. Les oppoſitions ſont belles en peinture, en poëſie, en éloquence. *Homère* a ſon *Therſite ;* l'*Arioſte* a ſon *Brunel ;* il n'en eſt pas ainſi au théâtre. Les caractères lâches ne ſont preſque jamais tolérés ; on ne veut pas voir ce qu'on mépriſe.

Non-ſeulement *Félix* eſt mépriſable, mais il ſe trompe toujours dans ſes raiſonnemens. Il prétend que *Sévère* mépriſe dans *Pauline* les reſtes de *Polyeucte*. Cependant *Sévère* aime paſſionnément *ces reſtes*. Il a beau dire que *Sévère tempête*, qu'il tranche du *généreux*, et qu'au fond c'eſt *un fourbe ;* il devrait bien voir que *Sévère* n'a pas beſoin de l'être. En général, tout ce qui n'eſt que politique eſt froid au théâtre ; et la politique de *Félix* eſt auſſi fauſſe que lâche. S'il croit que *Sévère* ſe ſoucie peu de *Pauline*, il ne doit pas croire qu'il veuille ſe venger. Pourquoi ne pas donner à *Félix* un grand zèle pour ſa religion ?

Cela ferait un bien meilleur contraſte avec le zèle de *Polyeucte* pour la ſienne.

V. 2. As-tu bien vu ſa haine, et vois-tu ma misère?

Le mot de *misère* qu'on emploie ſouvent en vers pour *malheur*, peut n'être pas convenable ici, parce qu'il peut être entendu de la misère, c'eſt-à-dire de la baſſeſſe des ſentimens.

V. 5. Que tu diſcernes mal le cœur d'avec la mine!

eſt trop du ton de la comédie.

V. 7. Et s'il l'aima jadis, il eſtime aujourd'hui
Les reſtes d'un rival trop indignes de lui;

expreſſion toujours déshonnête et du diſcours familier.

V. 11. Tranchant du généreux il croit m'épouvanter;
L'artifice eſt trop lourd pour ne pas l'éventer.
Je ſais des gens de cour quelle eſt la politique;
J'en connais mieux que lui la plus fine pratique.

Tranchant du généreux... l'artifice eſt trop lourd... la plus fine pratique; tout cela eſt bourgeois et comique.

V. 15. C'eſt en vain qu'il tempête.....

ce mot n'eſt que burleſque.

V. 19. Et s'il avait affaire à quelque mal-adroit,
Le piége eſt bien tendu; ſans doute il le perdrait.

Toute cette tirade et ces expreſſions bourgeoiſes, *j'en ai tant vu de toutes les façons, et j'en ferais des leçons au beſoin, et s'il avait affaire à un mal-adroit*, ſont abſolument mauvaiſes. Il faut ſavoir avouer les fautes, comme admirer les beautés.

V. 26. Pour ſubſiſter en cour c'eſt la haute ſcience.

Pour ſubſiſter en cour, eſt une expreſſion bourgeoiſe. *La haute ſcience pour ſubſiſter en cour* n'eſt pas de faire couper le cou à ſon gendre avant de demander l'ordre de l'empereur. Il faut des raiſons plus fortes. Le zèle de la religion ſuffiſait et pouvait fournir des choſes ſublimes.

ALBIN.

V. 33. Cette grâce, Seigneur, que Pauline l'obtienne.

FELIX.

Celle de l'empereur ne ſuivrait pas la mienne.

Qui lui a dit que la grâce de l'empereur ne ſuivrait pas la ſienne? Au contraire, il doit préſumer que l'empereur trouvera fort bon qu'il n'ait pas fait couper le cou à ſon gendre, et qu'il attende des ordres poſitifs.

V. 47. Je vois le peuple ému pour prendre ſon parti.

Cette raiſon ne paraît guère meilleure que les autres. Il eſt difficile, comme on l'a déjà remarqué, que le peuple, qui a eu tant d'horreur pour le fanatiſme puniſſable de *Polyeucte*, ſe révolte ſur le champ en ſa faveur. Ce qu'il y a de triſte, c'eſt que les défauts du rôle de *Félix* ne ſont rachetés par aucune beauté; il parle preſque toujours auſſi baſſement qu'il penſe. On ne dit point *ému pour*, cela n'eſt pas français.

V. 53. Et Sévère auſſitôt, courant à ſa vengeance,
M'irait calomnier de quelque intelligence...

n'eſt pas français.

SCENE II.

V. 4. Je ne hais point la vie, et j'en aime l'uſage ;
Mais ſans attachement qui ſente l'eſclavage.

L'eſclavage n'eſt pas le mot propre, parce qu'on n'eſt pas eſclave de la vie.

V. 10. Te ſuivre dans l'abyme où tu veux te jeter ! —

POLYEUCTE.

Mais plutôt dans la gloire où je m'en vais monter.

Ce dernier vers fait un mauvais effet, parce qu'il affaiblit le beau vers de la ſcène ſuivante, *où le conduiſez-vous ? — à la mort, — à la gloire.* Voyez comme ces mots *où je m'en vais monter* gâtent, énervent ce ſentiment, comme ce qui eſt ſuperflu eſt toujours mauvais.

V. 28. Mais ces ſecrets pour vous ſont fâcheux à comprendre.

Ce mot *fâcheux* n'eſt pas le mot propre, c'eſt *difficile.*

V. 33. Pour lui ſeul contre toi j'ai feint d'être en colère.

Cet artifice eſt de *mauvaiſe grâce*, comme le dit très-bien *Polycucte*

Rotrou, dans ſon Saint-Genêt, fait parler ainſi *Marcel* qui veut perſuader à *Genêt* de ne pas renoncer à la religion de ſes pères :

O ridicule erreur de vanter la puiſſance
D'un Dieu qui donne aux ſiens la mort pour récompenſe ;
D'un impoſteur, d'un fourbe, et d'un crucifié !
Qui l'a mis dans le ciel ? qui l'a déifié ?
Un ramas d'ignorans et d'hommes inutiles,
De malheureux, la lie et l'opprobre des villes,
De femmes et d'enfans, dont la crédulité
S'eſt forgée à plaiſir une divinité ;

De gens qui, dépourvus des biens de la fortune,
Trouvant dans leur malheur la lumière importune,
Sous le nom de chrétiens s'expoſent au trépas,
Et mépriſent des biens qu'ils ne poſsèdent pas.

On ne fit aucune difficulté de réciter ces vers convenables à un païen. Ces raiſons ſont aiſément réfutées par *Genêt :*

Si, mépriſer vos Dieux c'eſt leur être rebelle,
Croyez qu'avec raiſon je leur ſuis infidelle. . .
Vous verrez ſi ces Dieux de métal et de pierre
Seront puiſſans au ciel comme on les croit en terre.
Alors les ſectateurs de ce crucifié
Vous diront ſi ſans cauſe ils l'ont déifié, *&c.*

Une telle ſcène entre *Polyeucte* et *Félix*, écrite avec force, aurait certainement fait un très-grand effet.

V. 36. Portez à vos païens, portez à vos idoles
Le ſucre empoiſonné que sèment vos paroles.

Ce mot de *ſucre* n'eſt admis que dans le diſcours très-familier.

V. 48. En vous ôtant un gendre, on vous en donne un autre
Dont la condition répond mieux à la vôtre.

La condition eſt du ſtyle de la comédie.

V. 51. Ceſſe de me tenir ce diſcours outrageux.

Ce mot n'eſt pas uſité ; mais pluſieurs auteurs s'en ſont heureuſement ſervis. Nous ne ſommes pas aſſez riches pour devoir nous priver de ce que nous avons.

V. 64. Je voulais gagner temps pour ménager ta vie
Après l'éloignement d'un flatteur de Décie.

Gagner temps, ſtyle de comédie. *Flatteur de Décie ;* ce n'eſt pas ainſi qu'il doit caractériſer *Sévère*.

SCENE III.

V. 5. Parlez à votre époux. — Vivez avec Sévère.

On eſt un peu révolté que *Polyeucte* ne parle à ſa femme que de l'amour qu'elle a pour *Sévère*. Cette répétition peut déplaire. Le chriſtianiſme n'ordonne point qu'on cède ſa femme. Mais ici *Polyeucte* ſemble lui reprocher qu'elle en aime un autre.

V. 8. Il voit quelle douleur dans l'ame vous poſsède,
Et ſait qu'un autre amour en eſt le ſeul remède.

Ces maximes d'amour ſont ici un peu révoltantes. Il n'eſt pas convenable que *Polyeucte* l'encourage à aimer un autre amant, et ce n'eſt pas à un homme uniquement occupé du bonheur du martyre, à dire qu'il n'y a qu'un autre amour qui puiſſe remédier à l'amour. Un martyr enthouſiaſte doit-il débiter ces fades maximes de comédie?

V. 10. Puiſqu'un ſi grand mérite a pu vous enflammer,
Sa préſence toujours a droit de vous charmer.

Un ſi grand mérite, ſtyle de comédie.

V. 13. Que t'ai-je fait, cruel, pour être ainſi traitée,
Et pour me reprocher, au mépris de ma foi,
Un amour ſi puiſſant que j'ai vaincu pour toi?

Elle l'a déjà dit bien ſouvent.

V. 17. Quels efforts à moi-même il a fallu me faire...

On dit bien *ſe faire des efforts*, mais non pas *faire des efforts à ſoi*, il faut *ſur ſoi*.

V. 18. Quels combats j'ai donnés pour te donner un cœur
Si juſtement acquis à ſon premier vainqueur.

Donnés pour te donner, répétition vicieuſe.

V. 22. Apprends d'elle à forcer ton propre ſentiment.

Le mot propre eſt *dompter*.

V. 28. Ne déſeſpère pas une ame qui t'adore.

Comment *Pauline* peut-elle dire qu'elle adore *Polyeucte*? Elle lui donne *par devoir* et *par affection* tout ce que l'autre avait *par inclination*. Mais *l'adorer* c'eſt trop; certainement elle ne l'adore pas.

V. 30. Vivez avec Sévère ou mourez avec moi.

Cette troiſième apoſtrophe, cet empreſſement extrême de lui donner un mari, ne paraiſſent pas naturels. Tout cela n'empêche pas que cette ſcène ne ſoit écoutée avec un grand plaiſir. L'obſtination de *Polyeucte*, ſa réſignation, ſon tranſport divin plaiſent beaucoup. Ceux qui aſſiſtent au ſpectacle étant perſuadés, pour la plupart, des vérités qui enflamment *Polyeucte*, ſont ſaiſis de ſon tranſport: ils ne ſont pas fort attendris, mais ils s'intéreſſent à la ſituation.

V. 32. Mais de quoi que pour vous notre amour m'entretienne,
Je ne vous connais plus ſi vous n'êtes chrétienne.

De quoi que notre amour m'entretienne pour vous. Ce vers eſt un barbariſme: *Un amour qui entretient et qui entretient pour! et de quoi qu'il entretienne!* Il n'eſt pas permis de parler ainſi.

V. 37. Mais s'il eſt inſenſé vous êtes raiſonnable.

Ce vers eſt du ſtyle de la comédie.

V. 46. . . . Elle changera, par ce redoublement,
En injuſte rigueur un juſte châtiment.

Il eſt triſte que *redoublement* ne puiſſe ſe dire en cette occaſion; le ſens eſt beau. Mais on n'a jamais appelé *redoublement* la mort d'un mari et d'une femme.

V. 52.

V. 52. Un cœur à l'autre uni jamais ne ſe retire.

Ces maximes générales conviennent peu à la douleur. C'eſt-là parler de ſentimens ; ce n'eſt pas en avoir. Comment ſe peut-il faire que cette ſcène ne faſſe jamais verſer de larmes ? N'eſt-ce point qu'on ſent que *Pauline* n'agit que par devoir, et qu'elle s'efforce d'aimer un homme pour lequel elle n'a point d'amour ? D'ailleurs, elle parle ici de déſunion après avoir parlé de *redoublement* de mort qui les ſépare.

V. 62. Peux-tu voir tant de pleurs d'un œil ſi détaché ?

Le cœur peut être détaché, mais l'œil ne l'eſt pas.

V. 68. Que tout cet artifice eſt de mauvaiſe grâce !

eſt du ſtyle de la comédie.

V. 71. Après avoir tenté l'amour et ſon effort.

Cela n'eſt ni d'un français exact, ni d'un français agréable.

V. 74. Vous vous joignez enſemble ! Ah ! ruſes de l'enfer !
Faut-il tant de fois vaincre avant que triompher ?

expreſſion pardonnable au perſonnage qui parle, mais qui n'eſt pas d'un ſtyle noble. *Enfer* ne rime avec *triompher* qu'à l'aide d'une prononciation vicieuſe ; grande preuve que l'on ne doit rimer que pour les oreilles.

V. 76. Vos réſolutions uſent trop de remiſe ;

phraſe qui n'a point d'élégance. *Uſer de remiſe*, expreſſion proſaïque : *uſer* d'ailleurs ſuppoſe *uſage ;* une réſolution n'a point d'uſage.

V. 92. Je le ferais encor ſi j'avais à le faire.

Ce vers eſt dans le Cid, et eſt à ſa place dans les deux pièces.

V. 96. Adore-les ou meurs. — Je suis chrétien. — Impie,
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

Renonce à la vie n'enchérit point sur *mourir ;* quand on répète la pensée, il faut fortifier l'expression.

V. 100. Où le conduisez-vous ? — A la mort. — A la gloire.

dialogue admirable et toujours applaudi.

SCENE IV.

V. 7. Vois-tu comme le sien des cœurs impénétrables?

Impénétrable n'est pas le mot propre ; il signifie *caché*, *dissimulé*, *qu'on ne peut découvrir*, *qu'on ne peut pénétrer*, et ne peut jamais être mis à la place d'*inflexible*.

V. 18. . . . Répandant votre sang par votre propre main.

FELIX.

Ainsi l'ont autrefois versé Brute et Manlie.

On est un peu surpris que cet homme se compare aux *Brutus* et aux *Manlius*, après avoir avoué les sentimens les plus lâches.

V. 21. Et quand nos vieux héros avaient du mauvais sang
Ils eussent pour le perdre ouvert leur propre flanc.

C'est une vieille erreur qu'en se faisant saigner on se délivrait de son mauvais sang. Cette fausse métaphore a été souvent employée, et on la retrouve dans la tragédie de *Don Carlos* sous le nom d'*Andronic*.

Quand j'ai du mauvais sang je me le fais tirer.

On a dit que *Philippe II* a fait cette abominable plaisanterie à son fils en le condamnant.

V. 25. Quand vous verrez Pauline, et que son désespoir
Par ses pleurs et ses cris saura vous émouvoir.

Remarquez que nous employons souvent ce mot

ſavoir en poëſie aſſez mal à propos : *J'ai ſu le ſatisfaire* pour *je l'ai ſatisfait; j'ai ſu lui plaire* au lieu de *je lui ai plu.* Il ne faut employer ce mot que quand il marque quelque deſſein.

V. 31. Romps ce que ſes douleurs y donneraient d'obſtacle ;
Tire-la, ſi tu peux, de ce triſte ſpectacle.

Romps, *tire-la*, mauvaiſes expreſſions. *Des douleurs qui donnent obſtacle*, eſt un barbariſme ; et *ce qu'ils donneraient d'obſtacle* eſt un barbariſme encore plus grand.

SCENE V.

V. 2. Cette ſeconde hoſtie eſt digne de ta rage.

Ce mot *hoſtie* ſignifiait alors *victime.*

V. 5. Ta barbarie en elle a les mêmes matières ;

Ce vers eſt trop négligé, et n'eſt pas français. *Une barbarie qui a des matières* et *matières en elle*, cela eſt un peu barbare.

V. 7. Son ſang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a deſſillé les yeux, et me les vient d'ouvrir.

pléonaſme.

V. 13. Redoute l'empereur, appréhende Sévère ;

D'où ſait-elle que *Félix* a ſacrifié *Polyeucte* à la crainte qu'il a de *Sévère?* eſt-ce une révélation ?

V. 25. Le faut-il dire encor ? Félix, je ſuis chrétienne.

Ce miracle ſoudain a révolté beaucoup de gens. *Quodcumque oſtendis mihi ſic, incredulus odi.* Mais le parterre aimera long-temps ce prodige ; il eſt la récompenſe de la vertu de *Pauline ;* et s'il n'eſt pas dans l'hiſtoire, il convient parfaitement au théâtre dans une tragédie chrétienne.

V. 27. Le coup à l'un et l'autre en ſera précieux,
Puiſqu'il t'aſſure en terre en m'élevant aux cieux.

T'aſſure en terre n'eſt pas français. Il veut dire, *affermit ton pouvoir ſur la terre.*

SCENE DERNIERE.

La pièce ſemble finie quand *Polyeucte* eſt mort. Autrefois quand les acteurs repréſentaient les Romains avec le chapeau et une cravate, *Sévère* arrivait le chapeau ſur la tête, et *Félix* l'écoutait chapeau bas, ce qui feſait un effet ridicule.

V. 2. Eſclave ambitieux d'une peur chimérique,
Polyeucte eſt donc mort! et par vos cruautés
Vous penſez conſerver vos triſtes dignités?

D'où ſait-il que *Félix* a immolé ſon gendre à la peur mépriſable qu'il avait de *Sévère?* Ce *Sévère* ne pouvait le ſavoir, à moins que *Polyeucte*, par un ſecond miracle, ne le lui eût révélé. Le reſte eſt fort juſte et fort beau; il doit être irrité que *Félix* n'ait pas déféré à ſa noble prière.

V. 24. Je cède à des tranſports que je ne connais pas.

Ce nouveau miracle n'eſt pas ſi bien reçu du parterre que les deux autres; il ne faut pas ſur-tout prodiguer coup ſur coup les prodiges de même eſpèce. Quand on pardonnerait la converſion incroyable de ce lâche *Félix*, on n'en ſerait pas touché, parce qu'on ne s'intéreſſe pas à lui comme à *Pauline*, et qu'il eſt même odieux.

V. 25. Et par un mouvement que je ne puis entendre,
De ma fureur je paſſe au zèle de mon gendre.

Comprendre ſemblerait plus juſte qu'*entendre.*

V. 29. Son amour épandu sur toute la famille,
Tire après lui le père aussi-bien que la fille.

Tirer après soi est devenu bas avec le temps.

V. 42. De pareils changemens ne vont point sans miracle.

Des changemens ne *vont* point. On mène une vie innocente, et non pas *avec innocence*. Mais *j'approuve que chacun ait ses dieux*, et *servez votre monarque*, reçoivent toujours des applaudissemens. La manière dont le fameux *Baron* récitait ces vers, en appuyant sur *servez votre monarque*, était reçue avec transport. Plusieurs n'approuvent pas que *Sévère* dise à *Félix : Gardez votre pouvoir, reprenez-en la marque*, parce que ce n'est pas lui qui donne les gouvernemens, et que *Félix* n'a pas quitté le sien; il n'appartient qu'à l'empereur de parler ainsi.

V. 45. Ils mènent une vie avec tant d'innocence,
Que le ciel leur en doit quelque reconnaissance;

est trop du style familier, et d'ailleurs cela n'est pas français, comme on l'a déjà dit.

V. 47. Se relever plus forts plus ils sont abattus,
N'est pas aussi l'effet des communes vertus.

Se relever n'est pas l'effet; cela n'est pas exact, mais c'est une licence que je crois permise.

V. 52. J'approuve cependant que chacun ait ses dieux.

Ce vers est toujours très-bien reçu du parterre. C'est la voix de la nature.

V. 53. Qu'il les serve à sa mode,

est du style comique; *à son choix* eût peut-être été mieux placé.

V. 56. Je n'en veux pas sur vous faire un persécuteur.

Il y avait auparavant *en vous;* cela paraissait un contre-

sens ; il semblait que ce fût *Félix* chrétien qui pût être persécuteur. *Corneille* corrigea *sur vous*, mais c'est une faute de langage ; on persécute un homme et non *sur* un homme.

V. 65. Nous autres, bénissons notre heureuse aventure.

Notre heureuse aventure, immédiatement après avoir coupé le cou à son gendre, fait un peu rire ; et *nous autres* y contribue.

L'extrême beauté du rôle de *Sévère*, la situation piquante de *Pauline*, la scène admirable avec *Sévère*, au quatrième acte, assurent à cette pièce un succès éternel. Non-seulement elle enseigne la vertu la plus pure, mais la dévotion, et la perfection du christianisme. Polyeucte et Athalie sont la condamnation éternelle de ceux qui, par une jalousie secrète, voudraient proscrire un art sublime dont les beautés n'effacent que trop leurs ouvrages. Ils sentent combien cet art est au-dessus du leur ; ne pouvant y atteindre, ils le veulent proscrire, et par une injustice aussi absurde que barbare, ils confondent *Tabarin* et *Guillot Gorju* avec St *Polyeucte* et le grand-prêtre *Joad*.

Dacier, dans ses Remarques sur la poëtique d'*Aristote*, prétend que *Polyeucte* n'est pas propre au théâtre, parce que ce personnage n'excite ni la pitié, ni la crainte ; il attribue tout le succès à *Sévère* et à *Pauline*. Cette opinion est assez générale ; mais il faut avouer aussi qu'il y a de très-beaux traits dans le rôle de *Polyeucte*, et qu'il a fallu un très-grand génie pour manier un sujet si difficile.

REMARQUES
SUR LE MENTEUR,

Comédie représentée en 1642.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Il faut avouer que nous devons à l'Espagne la première tragédie touchante, et la première comédie de caractère qui aient illustré la France. Ne rougissons point d'être venus tard dans tous les genres. C'est beaucoup que, dans un temps où l'on ne connaissait que des aventures romanesques et des turlupinades, *Corneille* mît la morale sur le théâtre. Ce n'est qu'une traduction ; mais c'est probablement à cette traduction que nous devons *Molière*. Il est impossible en effet que l'inimitable *Molière* ait vu cette pièce sans voir tout d'un coup la prodigieuse supériorité que ce genre a sur tous les autres, et sans s'y livrer entièrement. Il y a autant de distance de Mélite au Menteur, que de toutes les comédies de ce temps-là à Mélite : ainsi *Corneille* a réformé la scène tragique et la scène comique par d'heureuses imitations. Nous nous conformons à l'édition que *Corneille* donna en 1644, édition devenue extrêmement rare, dans laquelle on trouve le Cid avec les imitations de *Guilain de Castro*, Pompée avec les imitations de *Lucain*, et le Menteur avec des vers assez curieux qui ne sont dans aucune autre édition. *Corneille* ne mit point au bas des pages du Menteur les traits qu'il prit dans *Lopez* ou dans *Roxas* ; on ne sait qui de ces deux poëtes espagnols est l'auteur de cette comédie.

REMARQUES
SUR
LE MENTEUR,
COMEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 4. . . . Je fais banqueroute à ce fatras de lois.

On disait alors *faire banqueroute*, pour *abandonner*, *renoncer*, *quitter*, *se détacher*, mais mal à propos; *banqueroute* était impropre, même en ce temps-là, dans l'occasion où l'auteur l'emploie. *Dorante* ne fait pas banqueroute aux lois, puisque son père consent qu'il renonce à cette profession.

V. 5. Mais puisque nous voici dedans les Tuileries,
Le pays du beau monde, et des galanteries, *&c.*

Nous avons souvent remarqué ailleurs que *dedans* est une légère faute, et qu'il faut *dans*.

V. 22. C'est-là le plus beau soin qui vienne aux belles ames.

On prend un soin, on a un soin, on se charge d'un soin, on rend des soins; mais un soin ne *vient* pas.

V. 28. Et déjà vous cherchez à pratiquer l'amour.

On ne pratique point l'amour comme on pratique le barreau, la médecine.

V. 29. Je suis auprès de vous en fort bonne posture,
De passer pour un homme à donner tablature.
J'ai la taille d'un maître, *&c.*

Quoique *Corneille* ait épuré le théâtre dans ses premières comédies, et qu'il ait imité, ou plutôt deviné le ton de la bonne compagnie de son temps, il est pourtant encore ici loin de la bienséance et du bon goût; mais au moins il n'y a pas de mot déshonnête, comme *Scarron* s'en permit dans de misérables farces des *Jodelets*, qui, à la honte de la nation et même de la cour, eurent tant de succès avant les chefs-d'œuvre de *Molière*.

V. 39. Vous tenez celles-là trop indignes de vous
Que le son d'un écu rend traitables à tous.

Le son d'un écu et l'idée de ce vers sont des choses honteuses qu'on devrait retrancher pour l'honneur de la scène française. Ce vers même est imité de la satire de *Régnier* intitulée *Macette*. Les bienséances étaient impunément violées dans ce temps-là; et *Corneille*, qui s'élevait au-dessus de ses contemporains, se laissait entraîner à leurs usages.

V. 41. Aussi que vous cherchiez de ces sages coquettes
Où peuvent tous venans débiter leurs fleurettes,
Mais qui ne font l'amour que de babil et d'yeux ?

Cela n'est pas français. On dit bien *la maison où j'ai été*, mais non *la coquette où j'ai été*.

Le texte dans l'édition in-8° encadrée et dans l'in-4° en 8 vol. porte :

Aussi que vous cherchiez de ces sages coquettes
Qui bornent au babil leurs faveurs plus secrètes,
Et qui ne font l'amour que de babil et d'yeux ?
Vous êtes d'encolure à vouloir un peu mieux.
Loin de passer son temps, *&c.*

V. 43. Et qui ne font l'amour que de babil et d'yeux.

Ce vers n'eſt pas français ; *faire l'amour d'yeux et de babil* ne peut ſe dire. On a changé ce vers, et on a mis :

Sans qu'il vous ſoit permis de jouer que des yeux.

V. 46. Et le jeu, comme on dit, n'en vaut pas les chandelles.

Chandelles ; cette expreſſion ſerait aujourd'hui indigne de la haute comédie.

V. 63. J'en voyais là beaucoup paſſer pour gens d'eſprit,
Et faire encore état de Chimène et du Cid ;
Eſtimer de tous deux la vertu ſans ſeconde,
Qui paſſeraient ici pour gens de l'autre monde,
Et ſe feraient ſiffler ſi dans un entretien
Ils étaient ſi groſſiers que d'en dire du bien.

On voit que *Corneille* avait encore ſur le cœur, en 1646, le déchaînement des auteurs contre le Cid. Il ſupprima depuis ces vers, et y ſubſtitua ceux-ci :

La diverſe façon de parler et d'agir
Donne aux nouveaux venus ſouvent de quoi rougir.

V. 70. Et là, faute de mieux, un ſot paſſe à la montre.

Ce mot ſignifie *revue*.

V. 85. . . . . Chacun s'y fait de miſe.

Peut-être cette expreſſion pouvait paſſer autrefois.

V. 86. Et vaut communément autant comme il ſe priſe.

Vaut autant comme n'eſt pas français ; on l'a déjà obſervé ailleurs.

V. 93. Tel donne à pleines mains qui n'oblige perſonne, *&c.*

Molière n'a point de tirade plus parfaite ; *Térence* n'a

rien écrit de plus pur que ce morceau. Il n'eſt point au-deſſus d'un valet, et cependant c'eſt une des meilleures leçons pour ſe bien conduire dans le monde. Il me ſemble que *Corneille* a donné des modèles de tous les genres.

V. 99. Et d'un tel contre-temps il fait tout ce qu'il fait,
Que, quand il tâche à plaire, il offenſe en effet.

On ne dit pas *faire d'un contre-temps*, mais *faire à contre-temps*.

Au reſte, cette ſcène eſt d'un ton très-ſupérieur à toutes les comédies qu'on donnait alors; elle peint des mœurs vraies; elle eſt bien écrite, à l'exception de quelques fautes excuſables.

SCENE II.

Clarice, feſant un faux pas et comme ſe laiſſant cheoir.

Une comédie qui n'eſt fondée que ſur un faux pas que fait une demoiſelle en ſe promenant aux Tuileries, ſemble manquer d'art dans ſon expoſition; et les complimens que ſe font *Clarice* et *Dorante* n'annoncent ni intrigue ni caractère.

V. 1. Ahi! — Ce malheur me rend un favorable office. . . .

Si cette *Clarice* n'avait pas fait un faux pas, il n'y aurait donc pas de pièce. Ce défaut eſt de l'auteur eſpagnol. L'eſprit eſt plus content quand l'intrigue eſt déjà nouée dans l'expoſition. On prend bien plus de part à des paſſions déjà régnantes, à des intérêts déjà établis. Un amour qui commence tout d'un coup dans la pièce, et dont l'origine eſt ſi faible, ne fait aucune impreſſion, parce que cet amour n'eſt pas aſſez vraiſemblable. On tolère la naiſſance ſoudaine de cette paſſion dans quelque jeune homme ardent et impétueux qui s'enflamme au premier objet; encore y faut-il beaucoup de nuances.

On croirait presque que ce *Dorante* qui aime tant à mentir, exerce ce talent dans sa déclaration d'amour, et que cet amour est un de ses mensonges ; cependant il est de bonne foi.

V. 2. Puisqu'il me donne lieu de ce petit service.

Lieu d'un service n'est pas français. On donne lieu de rendre service.

V. 19. Et le plus grand bonheur au mérite rendu
Ne fait que nous payer de ce qui nous est dû.

Cela n'est pas français. On rend justice au mérite, on ne lui rend pas *bonheur* : peut-être les premiers imprimeurs ont-ils mis *bonheur* au lieu d'*honneur*. Cette scène languit par une contestation trop longue.

V. 35. Comme l'intention seule en forme le prix, *&c.*

Ces dissertations dont les phrases commencent presque toujours par *comme*, et dont l'auteur a rempli ses tragédies, sont une de ces habitudes qu'il avait prises en écrivant ; c'est la manière du peintre.

SCENE IV.

V. 12. La plus belle des deux je crois que ce soit l'autre.

Je crois que ce soit est une faute de grammaire, du temps même de *Corneille*. *Je crois*, étant une chose positive, exige l'indicatif ; mais pourquoi dit-on, je crois qu'elle *est* aimable, qu'elle *a* de l'esprit ? et, *croyez-vous* qu'elle *soit* aimable, qu'elle *ait* de l'esprit ? C'est que *croyez-vous* n'est point positif ; *croyez-vous* exprime le doute de celui qui interroge. *Je suis sûr qu'il vous satisfera ; êtes-vous sûr qu'il vous satisfasse ?*

Vous voyez par cet exemple que les règles de la grammaire sont fondées pour la plupart sur la raison, et sur

cette logique naturelle avec laquelle naiſſent tous les hommes bien organiſés.

V. 15. Ah ! depuis qu'une femme a le don de ſe taire,
Elle a des qualités au-deſſus du vulgaire.

Depuis ne peut être employé pour *quand*, pour *dès-là que*, *lorſque*. Ce mot *depuis* dénote toujours un temps paſſé. Il n'y a point d'exception à cette règle. C'eſt principalement aux étrangers que j'adreſſe cette remarque; c'eſt pour eux ſur-tout qu'on fait ces commentaires. *Corneille* corrigea depuis :

Monſieur, quand une femme a le don de ſe taire.

V. 22. Et quand le cœur m'en dit, j'en prends par où je puis.

J'en prends par où je puis eſt un peu licencieux, et l'expreſſion eſt dégoûtante. Ce n'eſt point ainſi que *Térence* fait parler ſes valets.

SCENE V.

V. 41. . . . . Des flûtes. . . . . des hautbois,
Qui tour à tour dans l'air pouſſaient des harmonies
Dont on pouvait nommer les douceurs infinies.

Quoique ce ſubſtantif *harmonie* n'admette point de pluriel, non plus que *mélodie*, *muſique*, *phyſique*, et preſque tous les noms des ſciences et des arts, cependant j'oſe croire que dans cette occaſion ces *harmonies* ne ſont point une faute, parce que ce ſont des concerts différens. On peut dire, *les mélodies de Lulli et de Rameau ſont différentes ;* de plus, le Menteur s'égaie dans ſon récit; et *pouſſer des harmonies* eſt aſſez plaiſant pour un menteur qui eſt ſuppoſé chercher à tout moment ſes phraſes.

V. 66. S'il (le soleil) eût pris notre avis, ou s'il eût craint ma haine,
Il eût autant tardé qu'à la couche d'Alcmène.

Cela est guindé, faux, hors de la nature, et du plus mauvais goût. Aussi *Corneille* substitua à ces deux vers si différens du reste, ces deux-ci qui sont très-plaisans et du meilleur ton :

S'il eût pris notre avis, sa lumière importune
N'eût pas troublé si tôt ma petite fortune.

V. 75. Il s'est fallu passer à cette bagatelle.

Se passer à, *se passer de*, sont deux choses absolument différentes. *Se passer à* signifie *se contenter de ce qu'on a*. *Se passer de* signifie *soutenir le besoin de ce qu'on n'a pas*. Il a quatre attelages, on peut se passer à moins. Vous avez cent mille écus de rente, et je m'en passe.

SCENE VI.

V. 2. Je remets à ton choix de parler ou te taire.

La grande exactitude de la prose veut *de te taire;* mais il faut renoncer à faire des vers si cette petite licence n'est pas permise.

V. 7. . . . . Pauvre esprit! — Je le perds
Quand je vous oy parler de guerre et de concerts.

Je vous *oy* ne se dit plus; pourquoi? Cette diphthongue n'est-elle pas sonore? *Foi*, *loi*, *crois*, *bois*, révoltent-ils l'oreille? Pourquoi l'infinitif *ouïr* est-il resté, et le présent est-il proscrit? La syntaxe est toujours fondée sur la raison; l'usage et l'abolition des mots dépendent quelquefois du caprice; mais on peut dire que cet usage tend toujours à la douceur de la prononciation : *je l'oy*, *j'oy*, est sec et rude; on s'en est défait insensiblement.

V. 27. Etaler force mots qu'elles n'entendent pas,
Faire sonner Lamboy, Jean de Vert, et Galas.
Généraux de l'empereur *Ferdinand III.*

V. 34. On leur fait admirer les baies qu'on leur donne.

Baies signifie ici *bourdes*, *cassades*. Il faut éviter soigneusement au milieu des vers ces mots *baies*, *haies*, et ne les jamais faire rencontrer par des syllabes qui les heurtent. On est obligé de faire *baies* de deux syllabes, et ce son est très-désagréable; c'est ce qu'on appelle le *demi-hiatus*. Nous avons des règles certaines d'harmonie dans la poësie; pour peu qu'on s'en écarte, les vers rebutent, et c'est en partie pourquoi nous avons tant de mauvais poëtes.

V. 42. Nous pourrons sous ces mots être d'intelligence.

On n'entend pas bien ce que l'auteur veut dire. Comment *Dorante* sera-t-il d'intelligence avec sa maîtresse, sous les mots de *contrescarpe* et de *fossé?*

V. 49. Ayant si bien en main le festin et la guerre,
Vos gens en moins de rien courraient toute la terre.

Le festin en main; mauvaise expression de ce temps-là.

V. 61. . . . . Mais enfin ces pratiques
Vous peuvent engager en de fâcheux intriques.

Ce mot *intriques* n'est plus d'usage. *Thomas Corneille*, dans l'édition qu'il fit des œuvres de son frère, substitua:

. . . . . Mais enfin ces pratiques
Vous couvriront de honte en devenant publiques.

DORANTE.

N'en prends point de souci. Mais tous ces vains discours, *&c.*

V. 65. . . . . Sache qu'à me suivre
Je t'apprendrai bientôt d'autres façons de vivre.

A me suivre est un barbarisme.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Par quelque haut récit qu'on en ſoit conviée,
C'eſt grande avidité de ſe voir mariée.

CETTE expreſſion *conviée*, priſe en ce ſens, n'eſt plus d'uſage ; mais j'oſe croire que ſi on voulait l'employer à propos, elle reprendrait ſes premiers droits.

Remarquez ici que la ſcène change. Le premier acte s'eſt paſſé dans les Tuileries, à préſent nous ſommes dans la maiſon de *Clarice*, à la Place royale. On aurait pu aiſément ſuppoſer que la maiſon eſt voiſine du jardin des Tuileries, et que le ſpectateur voit l'une et l'autre. Nous avons déjà dit que l'unité de lieu ne conſiſte pas à reſter toujours dans le même endroit, et que la ſcène peut ſe paſſer dans pluſieurs lieux repréſentés ſur le théâtre avec vraiſemblance. Rien n'empêche qu'on ne voie aiſément un jardin, un veſtibule, une chambre.

V. 7. S'il faut qu'à vos projets la ſuite ne réponde,
Je m'engagerais trop dans le caquet du monde.

Il faut, *ne réponde pas*. Ce *ne* ſeul ne ſe dit que dans les occaſions ſuivantes : Je crains qu'elle ne réponde ; il n'eſt point de douceurs qu'elle ne réponde aux complimens qu'on lui a faits ; il n'y a perſonne dans cette maiſon dont je ne réponde ; eſt-il une queſtion difficile à laquelle il ne réponde ? Mais nous ne voulons pas faire une trop longue diſſertation.

V. 12. Ce que vous ſouhaitiez eſt la même juſtice.

La même juſtice ne ſignifie pas la *juſtice même*. Voyez ce qui eſt dit ſur cette règle dans les notes ſur la tragédie de Cinna.

V. 15.

V. 15. Je le tiendrai long-temps dessous votre fenêtre,
Afin qu'avec loisir vous le puissiez connaître.

Cette manière de présenter un amant à sa maîtresse, qu'il doit épouser, paraît un peu singulière dans nos mœurs ; mais la pièce est espagnole ; et de plus ce n'est point ici une entrevue ; le père ne veut que prévenir *Clarice* par la bonne mine de son fils.

V. 17. Examiner sa taille, et sa mine, et son air,
Et voir quel est l'époux que je veux vous donner.

Son air . . . donner. Il faut rimer à l'oreille, puisque c'est pour elle que la rime fut inventée, et qu'elle n'est que le retour des mêmes sons, ou du moins des sons à peu-près semblables. On prononçait *donner* en fesant sonner la finale *r*, comme s'il y avait eu *donnair*.

V. 24. Je cherche à l'arrêter parce qu'il m'est unique.

On ne dit pas *il m'est unique* comme *il m'est cher*, *il m'est agréable*, parce qu'*unique* n'est pas un adjectif, une qualité susceptible de régime. Il est agréable pour moi, agréable à mes yeux. *Unique* est absolu. Mais pourquoi dit-on, cela m'est agréable ? et ne peut-on pas dire, cela m'est aimable ? cela est plaisant à mon goût, et non pas cela m'est plaisant ? C'est qu'*agréable* vient d'*agréer ;* cela m'agrée, au datif. *Plaisant* vient de *plaire ;* cela me plaît, aussi au datif, comme s'il y avait *plaît à moi.* Il n'en est pas ainsi d'*aimer :* j'aime cette pièce, et non cette pièce aime à moi ; ainsi on ne peut dire, *m'est aimable.*

SCENE II.

V. 15. Cette chaîne (du mariage) qui dure autant que notre vie,
Et qui nous doit donner plus de peur que d'envie,
Si l'on n'y prend bien garde, attache assez souvent
Le contraire au contraire et le mort au vivant.

Cette allégorie ne paraît-elle pas un peu forte dans une scène de comédie, et sur-tout dans la bouche d'une fille? mais toute cette tirade est de la plus grande beauté. Il n'y a point de fille qui parle mieux, et peut-être si bien dans *Molière*.

V. 34. . . . Fille qui vieillit tombe dans le mépris.
C'est un nom glorieux qui se garde avec honte.
Sa défaite est fâcheuse à moins que d'être prompte.

L'usage permet qu'on dise, cette fille est *de défaite*, c'est-à-dire elle est belle, on peut aisément s'en défaire, la marier. Mais la *défaite* exprime figurément qu'elle s'est rendue; *défaire*, *se défaire*, un visage *défait*, un ennemi *défait*, *défaite* d'une marchandise, *défaite* d'une armée; toutes acceptions différentes.

V. 37. Le temps n'est pas un dieu qu'elle puisse braver,
Et son honneur se perd à le trop conserver.

Il semble qu'une fille perde son honneur en se mariant. Ce vers gâte un très-beau morceau.

V. 39. Ainsi vous quitteriez Alcippe pour un autre,
Dont vous verriez l'humeur rapportant à la vôtre?

Rapportant n'était pas français du temps même de *Corneille*. Il faut, *dont vous verriez l'humeur conforme à la vôtre*, *répondante à la vôtre*, *assortie à la vôtre*.

V. 42. Il me faudrait en main avoir un autre amant.

J'avais certaine vieille *en main*
D'un génie, à vrai dire, au-dessus de l'humain.
REGNARD.

SCENE III.

V. 7. Ton père va descendre, ame double et sans foi !

Tout cela paraît choquer un peu la bienséance ; mais on pardonne au temps où *Corneille* écrivait ; on tutoyait alors au théâtre. Le tutoiement qui rend le discours plus serré, plus vif, a souvent de la noblesse et de la force dans la tragédie ; on aime à voir *Rodrigue* et *Chimène* l'employer. Remarquez cependant que l'élégant *Racine* ne se permet guère le tutoiement que quand un père irrité parle à son fils, ou un maître à un confident, ou quand une amante emportée se plaint à son amant.

Je ne t'ai point aimé ! Cruel, qu'ai-je donc fait ?

Jamais *Molière* n'a fait tutoyer les amans. *Hermione* dit :

Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée ?

Phèdre dit :

Eh bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur.

Mais jamais *Achille*, *Oreste*, *Britannicus*, &c. ne tutoient leurs maîtresses. A plus forte raison cette manière de s'exprimer doit-elle être bannie de la comédie, qui est la peinture de nos mœurs. *Molière* en fait usage dans le Dépit amoureux ; mais il s'est ensuite corrigé lui-même.

V. 31. Si je le vis jamais, et si je le connoi. . . . .
Ne viens-je pas de voir son père avecque toi ?

Voilà encore *connois* ou *connoi* qui rime avec toi. Voilà une nouvelle preuve qu'on prononçait *je connois*, ou bien

je connoi, en retranchant la lettre *s*, comme nous prononçons *j'aperçois*, *je vois*, *loi*, *roi*; tous les *oi* prononcés comme écrits avec l'*o*. Aujourd'hui qu'on prononce *je connais*, *je parais*, *je verrais*, *j'aimerais*, il eſt clair qu'il faut un *a*.

V. 33. Tu paſſes, infidelle, ame ingrate et légère,
La nuit avec le fils, le jour avec le père.

Cette idée ne ſerait pas tolérable s'il n'était queſtion d'une fête qu'on a donnée. Le théâtre doit être l'école des mœurs.

V. 35. Son père de vieux temps était ami du mien.

On ne dit point *de vieux temps*, mais *dès long-temps*, *depuis long-temps*, *de tout temps*, *toujours*, *en tout temps*, *en tous les temps*.

V. 51. Quoi, je ſuis donc un fourbe, un bizarre, un jaloux!

Il ſemble que l'auteur eſpagnol n'ait pas tiré aſſez de parti du menſonge de *Dorante* ſur cette fête. La mépriſe d'un page qui a pris une femme pour une autre, n'a rien d'agréable et de comique. D'ailleurs, ce menſonge de *Dorante*, fait à ſon rival, devait ſervir au nœud de la pièce et au dénouement; il ne ſert qu'à des incidens.

V. 61. A moins qu'en attendant le jour du mariage,
M'en donner ta parole et deux baiſers pour gage.

Cette indécence ne ſerait point foufferte aujourd'hui. On demande comment *Corneille* a épuré le théâtre? C'eſt que de ſon temps on allait plus loin; on demandait des baiſers et on en donnait. Cette mauvaiſe coutume venait de l'uſage où l'on avait été très-long-temps en France, de donner par reſpect un baiſer aux dames ſur la bouche, quand on leur était préſenté. *Montaigne* dit qu'il eſt triſte pour une dame d'apprêter ſa bouche pour le premier mal tourné qui viendra à elle avec trois laquais.

Les soubrettes se conformèrent à cet usage sur le théâtre. De là vient que dans la Mère coquette de *Quinault*, jouée plus de vingt ans après, la pièce commence par ce vers :

Je t'ai baisé deux fois. — Quoi, tu baises par compte?

Il faut encore observer que quand ces familiarités ridicules sont inutiles à l'intrigue, c'est un défaut de plus.

SCENE IV.

V. 7. . . . . Ce jour même nos armes
Régleront par leur sort tes plaisirs ou tes larmes.

Cela n'est pas français. *Régler* ne veut pas dire *causer;* on ne peut dire *régler des larmes*, *régler des plaisirs.*

V. 10. Puissé-je dans son sang voir couler tout le mien!

L'auteur paraît ici quitter absolument le ton de la comédie, et s'élever à la noblesse des images et des expressions tragiques; mais il faut observer que c'est un amant au désespoir qui veut appeler son rival en duel. Les expressions suivent ordinairement le caractère des passions qu'elles expriment.

Interdùm tamen et vocem comœdia tollit.

V. 11. Le voici ce rival que son père t'amène.

On ne conçoit pas trop comment *Alcippe* peut voir entrer *Dorante*. Le premier vers de la cinquième scène prouve que *Dorante* et *Géronte* son père sont dans une place publique, ou dans une rue sur laquelle donnent les fenêtres de *Clarice*, ou à toute force dans le jardin des Tuileries, qui est le premier lieu de la scène, quoiqu'il soit assez peu vraisemblable que tous les personnages de cette comédie passent leur journée, et ne fassent leurs affaires qu'en se promenant dans un jardin.

Or *Alcippe* eſt encore dans la maiſon de *Clarice ;* car ce n'eſt ſurement ni dans la rue, ni dans un jardin public, que *Géronte* vient rendre viſite à *Clarice* et lui propoſer ſon fils en mariage. Ce n'eſt pas non plus dans la rue que *Clarice* découvre à ſa ſoubrette les ſecrets de ſon cœur. Enfin ce ne peut pas être dans la rue qu'*Alcippe* vient débiter à ſa maîtreſſe deux pages d'injures, et lui demander enſuite deux baiſers ; cela ne ſerait ni vraiſemblable, ni décent ; ce n'eſt pas dans le milieu d'un jardin, puiſque *Clarice* le prie de parler plus bas, de crainte que ſon père ne l'entende.

Il faut donc conclure que le lieu de la ſcène change ſouvent dans cette comédie, et qu'en cet endroit *Alcippe* qui eſt chez *Clarice* ne peut pas voir entrer *Dorante* qui eſt dans la rue. Remarquez auſſi que les ſcènes IVe et V^e^ ne ſont point liées, et que le théâtre reſte vide. Seulement *Alcippe* annonce que *Dorante* paraît ; mais il l'annonce mal à propos, puiſqu'il ne peut le voir.

V. 14. Mais ce n'eſt pas ici qu'il faut le quereller.

Quereller ſignifie aujourd'hui *reprendre, faire des reproches, réprimander ;* il ſignifiait alors *inſulter, défier*, et même *ſe battre*. Dans nos provinces méridionales, les tribunaux ſe ſervent du mot *quereller* pour accuſer un homme, attaquer un teſtament, une convention ; c'eſt un abus des mots ; le langage du barreau eſt par-tout barbare.

SCENE V.

V. 1. Dorante, arrêtons-nous, le trop de promenade
Me mettrait hors d'haleine et me ferait malade.

Il ſemble par ces vers que *Géronte* et *Dorante* ſoient dans les Tuileries. Comment *Alcippe* a-t-il pu les voir de la maiſon de *Clarice* à la place Royale ?

V. 11. Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal
Aux superbes dehors du palais Cardinal.

Aujourd'hui le Palais-royal. Ce quartier, qui est à présent un des plus peuplés de Paris, n'était que des prairies entourées de fossés, lorsque le cardinal de *Richelieu* y fit bâtir son palais. Quoique les embellissemens de Paris n'aient commencé à se multiplier que vers le milieu du siècle de *Louis XIV*, cependant la simple architecture du palais Cardinal ne devait pas paraître si superbe aux Parisiens, qui avaient déjà le Louvre et le Luxembourg. Il n'est pas surprenant que *Corneille*, dans ces vers, cherchât à louer indirectement le cardinal de *Richelieu*, qui protégea beaucoup cette pièce, et même donna des habits à quelques acteurs. Il était mourant alors, en 1642, et il cherchait à se dissiper par ces amusemens.

V. 13. Toute une ville entière avec pompe bâtie
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,
Et nous fait présumer à ses superbes toits
Que tous ses habitans sont des dieux ou des rois.

Des dieux! cela est un peu fort.

V. 70. Ce fut, s'il m'en souvient, le second de septembre.

Ces particularités rendent la narration de *Dorante* plus vraisemblable; on ne peut se refuser au plaisir de dire que cette scène est une des plus agréables qui soient au théâtre. *Corneille*, en imitant cette comédie de l'espagnol de *Lopez de Vega*, a, comme à son ordinaire, eu la gloire d'embellir son original. Il a été imité à son tour par le célèbre *Goldoni*. Au printemps de l'année 1750, cet auteur, si naturel et si fécond, a donné à Mantoue une comédie intitulée *le Menteur*. Il avoue qu'il en a imité les scènes les plus frappantes de la pièce de *Corneille*. Il a même quelquefois beaucoup ajouté à son original.

Il y a dans *Goldoni* deux choſes fort plaiſantes ; la première, c'eſt un rival du *Menteur*, qui redit bonnement pour des vérités toutes les fables que le *Menteur* lui a débitées, et qui eſt pris pour un menteur lui-même, à qui on dit mille injures ; la ſeconde eſt le valet qui veut imiter ſon maître, et qui s'engage dans des menſonges ridicules dont il ne peut ſe tirer.

Il eſt vrai que le caractère du *Menteur* de *Goldoni* eſt bien moins noble que celui de *Corneille*. La pièce françaiſe eſt plus ſage, le ſtyle en eſt plus vif, plus intéreſſant. La proſe italienne n'approche point des vers de l'auteur de Cinna. Les *Ménandre*, les *Térence* écrivirent en vers, c'eſt un mérite de plus, et ce n'eſt guère que par impuiſſance de mieux faire, ou par envie de faire vîte, que les modernes ont écrit des comédies en proſe. On s'y eſt enſuite accoutumé. L'Avare ſur-tout, que *Molière* n'eut pas le temps de verſifier, détermina pluſieurs auteurs à faire en proſe leurs comédies. Bien des gens prétendent aujourd'hui que la proſe eſt plus naturelle et ſert mieux le comique. Je crois que dans les farces la proſe eſt aſſez convenable ; mais que le Miſanthrope et le Tartuffe perdraient de force et d'énergie s'ils étaient en proſe !

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Je rends grâces au ciel de ce qu'il a permis
Que je ſuis ſurvenu pour vous refaire amis.

Il faudrait, *que je ſois ;* le *que* entre deux verbes exige le ſubjonctif, excepté quand on aſſure poſitivement quelque choſe. Je ſuis sûr que vous m'aimez ; je crois que vous m'aimez ; je jure que je vous aime : mais il faut dire, *je permets*, *je ſouhaite*, *je doute*, *je veux*, *j'ordonne*, *je crains*, *je déſire que vous aimiez.*

V. 13. . . . . Quoique j'aye pu faire,
Je crois n'avoir rien fait qui doive vous déplaire.

Le mot *aye* ne peut entrer dans un vers, à moins qu'il ne ſoit ſuivi d'une voyelle avec laquelle il forme une éliſion.

V. 17. Mon affaire eſt d'accord.

Les hommes ſont *d'accord ;* les affaires ſont *accordées*, *terminées*, *accommodées*, *finies.*

V. 43. Prenez ſur un appel le loiſir d'y rêver,
Sans commencer par où vous devez achever.

Ce premier hémiſtiche du ſecond vers ne ſerait pas permis dans le ſtyle élevé ; c'eſt une licence qu'il faut prendre très-rarement dans le comique. Une conjonction, un adverbe monoſyllabe, un article, doivent rarement finir la moitié d'un vers.

„ Adieu, je m'en vais à Paris pour mes affaires.

SCENE II.

V. 5. . . . L'ardeur de Clarice eſt égale à vos flammes.

Ce mot au pluriel était alors en uſage; et en effet pourquoi ne pas dire *à vos flammes*, auſſi-bien qu'*à vos feux*, *à vos amours*?

V. 13. Comme il en voit ſortir ces deux beautés maſquées,
Sans les avoir au nez de plus près remarquées,
Voyant que le carroſſe et chevaux et cocher
Etaient ceux de Lucrèce, il ſuit ſans s'approcher;
Et les prenant ainſi pour Lucrèce et Clarice,
Il rend à votre amour un très-mauvais ſervice.

Sans les avoir au nez, &c. Cette manière de s'exprimer ne ſerait plus excuſable à préſent que dans la bouche d'un valet.

Au lieu de ces vers, on trouve ceux-ci dans quelques éditions :

Il les en voit ſortir, mais à coiffe abattue,
Et ſans les approcher il ſuit de rue en rue.
Aux couleurs, au carroſſe, il ne doute de rien,
Tout était à Lucrèce, et le dupe ſi bien,
Que prenant ces beautés pour Lucrèce et Clarice,
Il rend à votre amour, *&c.*

V. 35. Il vint hier de Poitiers, et ſans faire aucun bruit
Chez lui paiſiblement a dormi toute nuit.

On diſait alors *toute nuit*, au lieu de *toute la nuit*; mais comme on ne pouvait pas dire *tout jour*, à cauſe de l'équivoque de *toujours*, on a dit *toute la nuit*, comme on diſait *tout le jour*.

V. 37. Quoi, ſa collation! — N'eſt rien qu'un pur menſonge,
Ou bien s'il l'a donnée, il l'a donnée en ſonge.

Il eſt évident que ce dernier vers n'eſt placé là que

pour la rime. Ce ſont de légères taches que la difficulté de notre poëſie doit faire excuſer. Dès qu'on voit *ſonge*, on eſt preſque sûr de *menſonge*.

V. 49. A nous laiſſer duper nous ſommes bien novices.

Ce vers ſignifie à la lettre, *nous ne ſavons pas être dupés*. C'eſt le contraire de ce que l'auteur veut dire.

V. 55. Quiconque le peut croire, ainſi que vous et moi,
S'il a manqué de ſens, n'a pas manqué de foi.

Philiſte avoue ici qu'il a cru ce que diſait *Dorante;* et le vers d'après, il dit qu'il ne l'a pas cru.

SCENE III.

Les ſcènes ici ceſſent encore d'être liées; le théâtre ne reſte pas tout-à-fait vide; les acteurs qui entrent ſont du moins annoncés.

V. 33. En matière de fourbe, il eſt maître, il y pipe.

Cette expreſſion ne ſerait plus admiſe aujourd'hui. On dit *piper au jeu*, *piper la bécaſſe;* voilà tout ce qui eſt reſté en uſage.

V. 57. Tu vas ſortir de garde et perdre tes meſures.

Cette métaphore tirée de l'art des armes paraît aujourd'hui peu convenable dans la bouche d'une fille parlant à une fille; mais quand une métaphore eſt uſitée, elle ceſſe d'être une figure. L'art de l'eſcrime étant alors beaucoup plus commun qu'aujourd'hui, *ſortir de garde*, *être en garde*, entrait dans le diſcours familier, et on employait ces expreſſions avec les femmes mêmes, comme on dit *à la boule vue* à ceux qui n'ont jamais vu jouer à la boule; *ſervir ſur les deux toits*, à ceux qui n'ont jamais vu jouer à la paume; *le deſſous des cartes*, &c.

SCENE IV.

Remarquez que le théâtre ici ne reste pas tout-à-fait vide, et que si les scènes ne sont pas liées, elles sont du moins annoncées. Il sort deux acteurs, et il en rentre deux autres; mais les deux premiers ne sortent qu'en conséquence de l'arrivée des deux seconds. C'est toujours la même action qui continue, c'est le même objet qui occupe le spectateur. Il est mieux que les scènes soient toujours liées; les yeux et l'esprit en sont plus satisfaits.

V. 2. J'ai su tout ce détail d'un ancien valet.

Autrefois un auteur, selon sa volonté, sesait *hier* d'une syllabe, et *ancien* de trois; aujourd'hui cette méthode est changée. *Ancien* de trois syllabes rend le vers plus languissant; *ancien* de deux syllabes devient dur. On est réduit à éviter ce mot quand on veut faire des vers où rien ne rebute l'oreille.

V. 14. Ne hésiter jamais, et rougir encor moins.

Ne hé est dur à l'oreille. On ne fait plus difficulté de dire aujourd'hui *j'hésite*, *je n'hésite plus*.

SCENE V.

Cette scène est toute espagnole; c'est un simple jeu de deux femmes, une simple méprise de *Dorante* dont il ne résulte rien d'intéressant, ni de plaisant, rien qui déploie les caractères; et c'est probablement la raison pour laquelle le Menteur n'est plus si goûté qu'autrefois.

V. 19. Chère amie, il en conte à chacune à son tour.

Il paraît que *Clarice* ne dit pas ce qu'elle devrait dire, et ne joue pas le rôle qu'elle devrait jouer. Elle est convenue que *Lucrèce* mentirait au *Menteur*, et qu'elle lui ferait croire que cette *Lucrèce* est la même personne

qu'il a vue aux Tuileries. C'eſt la demoiſelle des Tuileries que *Dorante* aime ; c'eſt elle à qui il croit parler. Par conſéquent il n'en conte point à chacune à ſon tour, il n'eſt point fourbe, il tombe dans le piége qu'on lui a dreſſé.

V. 78. Appelez-moi grand fourbe, et grand donneur de bourdes.

Cette expreſſion eſt aujourd'hui un peu baſſe ; elle vient de l'ancien mot *bourdeler*, *bordeler*, qui ne ſignifiait que *ſe réjouir*.

V. 123. Vous couchez d'impoſture, et vous oſez jurer,
Comme ſi je pouvais vous croire ou l'endurer.

Vous couchez d'impoſture. Cette manière de s'exprimer n'eſt plus admiſe ; elle vient du jeu. On diſait : *Couché de vingt piſtoles, de trente piſtoles, couché belle.*

V. dern. J'ai donné cette baie à bien d'autres qu'à vous.

Cette ſcène ne peut réuſſir, elle eſt trop forcée ; il était naturel que *Clarice* lui dît : C'eſt moi que vous avez trouvée aux Tuileries, vous devez reconnaître ma voix ; et alors tout était fini.

SCENE VI.

V. 15. Je diſais vérité. — Quand un menteur la dit,
En paſſant par ſa bouche elle perd ſon crédit.

Voilà deux vers qui ſont paſſés en proverbe. C'eſt une vérité fortement et naïvement exprimée ; elle eſt dans l'eſpagnol, et on l'a imitée dans l'italien.

V. 18. Elle recevra point un accueil moins farouche.

Il faudrait ici la particule *ne* avant le verbe, pour que la phraſe fût exacte. Cette licence n'eſt pas même permiſe en poëſie.

V. 19. Allons sur le chevet rêver quelque moyen.

Il faut *rêver à quelque moyen.*

V. dern. Il sera demain jour, et la nuit porte avis.

On ne peut guère finir un acte moins vivement. Il faut toujours tenir le spectateur en haleine, lui donner de la crainte ou de l'espérance. Quand un personnage se borne à dire, nous verrons demain ce que nous ferons, allons-nous-en, le spectateur est tenté de s'en aller aussi, à moins que les choses auxquelles le personnage va rêver ne soient très-intéressantes.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Mais, Monsieur, pensez-vous qu'il soit jour chez Lucrèce?

Nous avons déjà remarqué que le lieu de la scène changeait souvent dans cette comédie, et que par conséquent l'unité de lieu n'y était pas scrupuleusement observée.

V. 9. Je me suis souvenu d'un secret que toi-même
Me donnais hier pour grand, pour rare, pour suprême.

Un secret suprême! voilà à quoi l'esclavage de la rime réduit trop souvent les auteurs; on emploie les mots les plus impropres, parce qu'ils riment. C'est le plus grand défaut de notre poësie. Il vaut mieux rejeter la plus belle pensée que de la mal exprimer.

V. 14. Je sais ce qu'est Lucrèce, elle est sage et discrète.

D'où le sait-il, lui qui arriva hier de Poitiers?

V. 15. A lui faire préſent mes efforts ſeraient vains.

Il faut dire *faire un préſent*, ou *faire préſent de quelque choſe*.

V. 21. Si celle-ci venait qui m'a rendu ſa lettre ;

n'eſt pas français. Il faudrait *celle-là*, ou *celle*. *Celle* ne doit point ſe ſéparer du *qui* ; mais ce n'eſt qu'une petite faute.

V. 30. Mais, Monſieur, attendant que Sabine ſurvienne,
Et que ſur ſon eſprit vos dons faſſent vertu,
Il court quelque bruit ſourd qu'Alcippe s'eſt battu.

On dit *ſe faire une vertu*, *faire une vertu d'un vice* ; mais *faire vertu*, quand il ſignifie *faire effet*, n'eſt plus d'uſage ; et *faire vertu ſur quelque choſe*, eſt un barbariſme.

SCENE III.

V. 4. Avec ces qualités j'avais lieu d'eſpérer
Qu'aſſez mal-aiſément je pourrais m'en parer.

Dans ces deux vers que *Cliton* répète ici après les avoir dits à la fin du ſecond acte, on peut remarquer qu'*eſpérer* ne ſe prenant jamais en mauvaiſe part, ne peut pas ſervir de ſynonyme à *craindre*, et qu'ici l'expreſſion n'eſt point juſte.

V. 18. Et je n'ai point appris qu'elle eût tant d'efficace.

Efficace, pris comme ſubſtantif, n'eſt plus d'uſage ; on dit *efficacité*, ou plutôt on ſe ſert d'un autre mot.

V. 25. En moins de fermer l'œil on ne s'en ſouvient pas.

En moins de fermer l'œil pour *en moins d'un clin d'œil*, n'eſt pas français.

V. 36. Vous les hachez menu comme chair à pâtés.
Vous avez tout le corps bien plein de vérités,
Il n'en sort jamais une.

Ces vers ne paraissent-ils pas d'un genre de plaisanterie trivial, et même trop bas pour le ton général de la pièce?

SCENE IV.

V. 2. . . . . Que mal à propos
Son abord importun vient troubler mon repos!

Il ne peut pas dire qu'il est en repos; il ne pourrait trouver son père incommode qu'en cas qu'il sût que son père vient troubler son amour. Il serait excusable alors par l'excès de sa passion; mais il n'a de véritable passion que celle de mentir assez mal à propos.

V. 12. Je me tiens trop heureux qu'une si belle fille,
Si sage et si bien née, entre dans ma famille.

Si sage et si bien née, une fille qui a été surprise avec un homme pendant la nuit!

SCENE V.

Qu'il me soit permis de dire en passant que, dans les quatre scènes précédentes, la résurrection d'*Alcippe*, le nouvel embarras de *Dorante* avec *Géronte*, la noble confiance de ce dernier, forment les situations les plus heureuses et les plus comiques. On ne voit point de tels exemples chez les Grecs, ni chez les Latins; aussi l'auteur italien n'a-t-il pas manqué de traduire toutes ces scènes.

SCENE

SCENE VI.

Toutes les fois qu'un acteur entre, ou sort du théâtre, l'art exige que le spectateur soit instruit des motifs qui l'y déterminent. On ne voit pas trop ici quelle raison ramène *Sabine*.

V. 18. On prend à toutes mains dans le siècle où nous sommes,
Et refuser n'est plus le vice des grands hommes.

Que veut dire *le vice des grands hommes*, quand il s'agit d'une femme de chambre ?

V. dern. Je vous conterai lors tout ce que j'aurai fait.

Ces scènes, qui ne consistent qu'à donner de l'argent à des suivantes qui font des façons et qui acceptent, sont devenues aussi insipides que fréquentes ; mais alors la nouveauté empêchait qu'on n'en sentît toute la froideur.

SCENE VII.

V. 2. Il est homme qui fait litière de pistoles.

Litière de pistoles ; expression aujourd'hui proscrite et entièrement hors d'usage.

V. 26. Elle tient, comme on dit, le loup par les oreilles.

Le proverbe ne paraît-il pas un peu trivial, et la scène un peu trop longue, dans la situation où sont les choses ?

V. 36. Peut-être que tu mens aussi-bien comme lui.

On a déjà dit que *comme* est ici un solécisme, et qu'il faut *que*.

SCENE VIII.

V. 3. Elle meurt de savoir que chante le poulet.

Il faut *ce que chante*. Nous ne devons pas rendre le *quid* des Latins et le *che* des Italiens par le simple *que ;* la raison en est claire ; ce *que* produirait une amphibologie perpétuelle. *Je crois que vous pensez* est très-différent de *je crois ce que vous pensez*. *Je vois que vous aimez*, et *je vois ce que vous aimez*, ne sont pas la même chose.

L'auteur corrigea depuis :

Comme elle a les yeux fins elle a vu le poulet.

V. 25. Conte-lui dextrement le naturel des femmes.

Dextrement n'est plus d'usage. On ne conte point le naturel ; on le peint, on le décrit.

SCENE IX.

V. 1. Il t'en veut tout de bon et m'en voilà défaite.

Ces scènes de *Clarice* et de *Lucrèce* ne sont ni comiques ni intéressantes. Aucune des deux n'aime ; elles jouent un tour assez grossier à *Dorante*, qui doit reconnaître *Clarice* à sa voix ; et ce sont elles qui sont véritablement menteuses avec lui.

V. 13. Si tu l'aimes, du moins étant bien avertie,
Prends bien garde à ton fait et fais bien ta partie.

Cette expression prise en ce sens n'est plus d'usage. Aujourd'hui, *prendre garde à son fait* est une phrase très-populaire.

On a remarqué que ces scènes de *Clarice* et de *Lucrèce* sont toutes très-froides. On en demande la raison ; c'est que ni l'une ni l'autre n'a une vraie passion, ni un grand intérêt.

V. 27. . . . Vous n'en casserez, ma foi, que d'une dent;

façon de s'exprimer prise d'un ancien proverbe trivial et indigne d'être écrit, sur-tout en vers.

V. 29. Quand nous le vîmes hier dedans les Tuileries. . .

Ce vers prouve deux choses; d'abord que la pièce dure deux journées, ensuite que la scène a changé, que le théâtre ne doit plus représenter les Tuileries, mais la place Royale. Il était, à la vérité, assez extraordinaire que ces dames se promenassent si régulièrement dans un jardin, deux journées de suite; mais il ne l'est pas moins qu'elles aient de si longues conférences dans une place.

Au reste la règle des vingt-quatre heures peut très-bien subsister, la pièce commençant à six heures du soir, et finissant le lendemain à la même heure.

V. 46. Soit, mais il est saison que nous allions au temple.

Il est saison, pour *il est temps*, *il est l'heure*, ne se dit plus. De plus, voilà une manière bien froide et bien mal-adroite de finir un acte. Il est temps d'aller à l'église, parce que nous n'avons plus rien à dire.

V. 47. Allons. — Si tu le vois, agis comme tu sais. —
Ce n'est pas sur ce coup que je fais mes essais.

Tu sais ne rime pas avec *essais;* c'est ce qu'on appelle des rimes provinciales. La rime est uniquement pour l'oreille. On prononce *tu sais* comme s'il y avait *tu sés*, et *essais* est long et ouvert. Si on ne voulait rimer qu'aux yeux, *cuiller* rimerait avec *mouiller*. Tous les mots qui se prononcent à peu-près de même, doivent rimer ensemble. Il me paraît que c'est la règle générale concernant la rime.

V. 51. Mais sachez qu'il est homme à prendre sur le vert.

On appelait alors *le vert*, le gazon du rempart sur

lequel on se promenait, et de là vient le mot *boule-vert*, vert à jouer à la boule, qu'on prononce aujourd'hui *boulevart*. Le nom de *vert* se donnait aussi au marché aux herbes.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

GERONTE, ARGANTE.

VOICI un monsieur *Argante* dont le spectateur n'a point encore entendu parler, qui arrive sous prétexte de solliciter un procès, mais effectivement pour détromper *Géronte*, et lui ouvrir les yeux sur toutes les fausfetés que lui a débitées son fils. Peut-être désirerait-on qu'il fût annoncé dès le premier acte ; c'est du moins une des règles de l'art. On doit rarement introduire au dénouement un personnage qui ne soit à la fois annoncé et attendu. D'ailleurs, on ne voit pas de quelle utilité est cet *Argante* qui ne paraît qu'un moment, qui ne revient pas même aux dernières scènes. *Géronte* n'aurait-il pas pu découvrir aussi-bien la fausseté du mariage de *Dorante* dans une conversation avec *Clarice* ou *Lucrèce*, à qui son fils vient de jurer qu'il n'est point marié, et qu'il n'a imaginé ce mensonge que pour se conserver la liberté d'offrir à la personne qu'il aime son cœur et sa main ? Mais il faut songer en quel temps écrivait *Corneille*, et passer rapidement aux scènes suivantes qui sont sublimes.

(Le commencement de cette scène étant différent dans quelques éditions, on en donne ici les deux leçons.)

Première édition, donnée par Corneille.

GERONTE, ARGANTE.

ARGANTE.

La ſuite d'un procès eſt un fâcheux martyre.

GERONTE.

Vu ce que je vous ſuis, vous n'aviez qu'à m'écrire,
Et demeurer chez vous en repos à Poitiers;
J'aurais ſollicité pour vous en ces quartiers;
Le voyage eſt trop long, et dans l'âge où vous êtes
La ſanté s'intéreſſe aux efforts que vous faites.
Mais puiſque vous voici, je veux vous faire voir,
Et ſi j'ai des amis, et ſi j'ai du pouvoir.
Faites-moi cependant la faveur de m'apprendre
Quelle eſt et la famille et le bien de Pyrandre, *&c.*

Editions poſtérieures à celle donnée par Corneille.

GERONTE, PHILISTE.

GERONTE.

Je ne pouvais avoir rencontre plus heureuſe
Pour ſatisfaire ici mon humeur curieuſe.
Vous avez feuilleté le Digeſte à Poitiers,
Et vu, comme mon fils, les gens de ces quartiers.
Ainſi vous me pouvez facilement apprendre
Quelle eſt et la famille et le bien de Pyrandre, *&c.*

SCENE III.

V. 1. Etes-vous gentilhomme?

Cette ſcène eſt imitée de l'eſpagnol. Le génie mâle de *Corneille* quitte ici le ton familier de la comédie; le ſujet

qu'il traite l'oblige d'élever sa voix ; c'est un père justement indigné, c'est

Iratus Chremes (qui) tumido delitigat ore.

On voit ici la même main qui peignit le vieil *Horace* et *Don Diégue*. Il n'est point de père qui ne doive faire lire cette belle scène à ses enfans. Et si l'on disait aux farouches ennemis du théâtre, aux persécuteurs du plus beau des arts : Oserez-vous nier que cette scène, bien représentée, ne fasse une impression plus heureuse et plus forte sur l'esprit d'un jeune homme que tous les sermons que l'on débite journellement sur cette matière ? je voudrais bien savoir ce qu'ils pourraient répondre.

Le *Goldoni*, dans son *Bugiardo*, n'a pu imiter cette belle scène de *Corneille*, parce que *Pantalon Bisognosi* est le père de son Menteur, et que *Pantalon*, marchand vénitien, ne peut avoir l'autorité et le ton d'un gentilhomme. *Pantalon* dit simplement à son fils qu'il faut qu'un marchand ait de la bonne foi.

V 49. . . . . Mon indulgence, au dernier point venue,
Consentait à tes yeux l'hymen d'une inconnue.

Consentir est un verbe neutre qui régit le datif, c'est-à-dire notre prépositon *à* qui sert de datif. On ne dit pas *consentir quelque chose*, mais *à quelque chose*. Dans quelques éditions on a substitué *approuvait* à *consentait*.

SCENE IV.

V. 5. Toutes tierces, dit-on, sont bonnes ou mauvaises.

Cette plaisanterie est tirée de l'opinion où l'on était alors que le troisième accès de fièvre décidait de la guérison ou de la mort.

V. 10. Car je doute à présent si vous aimez Lucrèce.

On ne sait en effet qui *Dorante* aime ; il ne le sait pas

lui-même ; c'eſt une intrigue où le cœur n'a aucune part. *Dorante*, *Lucrèce* et *Clarice* prennent ſi peu de part à cet amour que le ſpectateur n'y prend aucun intérêt. C'eſt un très-grand défaut, comme on l'a déjà dit, et l'intrigue n'eſt point aſſez plaiſante pour réparer cette faute. La pièce ne ſe ſoutient que par le comique des menteries de *Dorante*.

V. 23. Mon cœur entre les deux eſt preſque partagé.

Cela ſeul ſuffit pour refroidir la pièce. S'il ne ſe ſoucie d'aucune, qu'importe celle qu'il aura ?

V. 28. Quoi, même en diſant vrai, vous mentiez en effet ?

Voilà une excellente plaiſanterie, qui prépare le dénouement de l'intrigue.

SCENE V.

(*à la fin.*) Cette ſcène participe de cette froideur cauſée par l'indifférence de *Dorante*. Il demande avec empreſſement comment on a reçu ſa lettre écrite à une perſonne qu'il n'aime guère, et qu'il appelle *ce cher objet ?*

SCENE VI.

V. 32. Votre ame du depuis ailleurs s'eſt engagée.

Du depuis a toujours été une faute ; c'eſt une façon de parler provinciale. Il eſt clair que le *du* eſt de trop avec le *de*.

V. 41. Vous ſerez marié, ſi l'on veut, en Turquie...
Je ſerai marié, ſi l'on veut, en Alger.

Etre marié en Turquie ou bien à Alger, n'eſt pas fort différent. Ce n'eſt pas là enchérir, c'eſt répéter.

V. 47. Moi-mêmes à mon tour je ne sais où j'en suis.

Il ne faut point ici d'*s* à *même*.

V. 54. Sabine m'en a fait un secret entretien. —
Bonne bouche, j'en tiens, mais l'autre la vaut bien.

La mépriſe de *Dorante* ſerait plaiſante et intéreſſante, ſi, aimant paſſionnément une des deux, il diſait à l'une tout ce qu'il croit dire à l'autre. L'auteur eſpagnol et le français ſemblent avoir manqué leur but.

Clarice fait connaître, au ſecond acte, qu'elle n'aime ni *Dorante*, ni *Alcippe*, et qu'elle ne veut qu'un mari. Ainſi nul intérêt dans cette pièce; elle ſe ſoutient ſeulement par des mépriſes et des menſonges comiques. *Faire un entretien* n'eſt pas français. *Bonne bouche* eſt trivial, et cette longue mépriſe eſt froide.

V. 90. Eſt-il un plus grand fourbe, et peux-tu l'écouter?

Elle devait lui dire: Je ſuis *Clarice*, c'eſt mon nom, et vous avez cru que je m'appelais *Lucrèce*.

V. 104. Vois que fourbe ſur fourbe à nos yeux il entaſſe,
Et ne fait que jouer des tours de paſſe-paſſe.

Cette expreſſion populaire ne paraît-elle pas ici déplacée?

V. 108. Si mon père à préſent porte parole au vôtre,
Après ſon témoignage en voudrez-vous quelque autre?

De pareils dénouemens ſont toujours froids et vicieux, parce qu'ils n'ont point ce qu'on appelle la péripétie; ils n'excitent aucune ſurpriſe; il n'y a ni comique, ni intérêt. *Si mon père conſent à mon mariage, y conſentez-vous? Oui.* Ce n'eſt pas la peine de faire cinq actes pour amener quelque choſe de ſi trivial; et, encore une fois, le caractère du *Menteur* eſt l'unique cauſe du ſuccès.

V. 115. Je ne lui ferai pas ce mauvais entretien.

Faire un mauvais entretien eſt un barbariſme.

SCENE VII et dernière.

V. 8. Le devoir d'une fille eſt dans l'obéiſſance. —
Venez donc recevoir ce doux commandement.

Il eſt aſſez ſingulier de remarquer que *Corneille* a placé ces deux mêmes vers dans la bouche de *Camille* et de *Curiace*, dans ſa belle tragédie des Horaces.

V. 12. Je changerai pour toi cette pluie en rivières ;

plaiſanterie bien recherchée. Un défaut de cette pièce eſt la répétition des façons et des gaietés d'une ſoubrette à qui l'on fait quelques petits préſens.

V. dern. Par un ſi rare exemple apprenez à mentir.

C'eſt ici une plaiſanterie de valet, mais elle paraît déplacée. On attend la morale de la pièce qui eſt toute contraire au propos de *Cliton*. *Goldoni* ne manque jamais à ce devoir. Tous ſes dénouemens ſont accompagnés d'une courte leçon de vertu. Chez lui le *Menteur* eſt puni, et il doit l'être. Il en a fait un mal-honnête homme, odieux et mépriſable. Le *Menteur*, dans le poëte eſpagnol et dans la copie faite par *Corneille*, n'eſt qu'un étourdi. Il y a peut-être plus d'intérêt dans l'italien, en ce que tous les menſonges de *Bugiardo* ſervent à ruiner les eſpérances d'un honnête homme diſcret, timide et fidelle.

REMARQUES

SUR

LA SUITE DU MENTEUR,

Comédie représentée en 1644.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

LA Suite du Menteur ne réuſſit point. Serait-il permis de dire qu'avec quelques changemens, elle ferait au théâtre plus d'effet que le Menteur même? L'intrigue de cette ſeconde pièce eſpagnole eſt beaucoup plus intéreſſante que la première. Dès que l'intrigue attache, le ſuccès ne dépend plus que de quelques embelliſſemens, de quelques convenances, que peut-être *Corneille* négligea trop dans les derniers actes de cette pièce.

REMARQUES
SUR
LA SUITE DU MENTEUR.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

DÈS les premiers vers un grand intérêt commence. *Dorante* est en prison, après avoir disparu le jour de ses noces. Il est vrai qu'il n'a eu aucune raison de s'enfuir quand il allait se marier; que c'est un caprice impardonnable; que ce caprice même le rend un peu méprisable; mais il est en prison; sa maîtresse a épousé son père; ce père est mort: tout cela excite beaucoup de curiosité. C'est une chose à laquelle il ne faut jamais manquer dans les expositions. Toute première scène qui ne donne pas envie de voir les autres ne vaut rien.

Vers 25. Et tel vous soupçonnait de quelque guérison
D'un mal privilégié dont je tairai le nom.

Il faut plaindre un siècle où l'on présentait sur le théâtre de ces idées qui font rougir. De plus, *privilégié* doit être de cinq syllabes, et *Corneille* le fait de quatre.

V. 27. Pour moi j'écoutais tout, et mis dans mon caprice
Qu'on ne devinait rien que par votre artifice.

Je mis dans mon caprice ne peut signifier, *je mis dans ma tête, dans ma fantaisie, dans mon imagination, dans mon esprit*; on n'a pas le caprice comme on a une

faculté de l'ame ; on peut bien avoir un caprice dans son idée, mais on n'a point une idée dans son caprice.

V. 32. Attendant le boiteux, je consolais Lucrèce.

Ancienne façon de parler qui signifie *le temps*, parce que les anciens figuraient le temps sous l'emblème d'un vieillard boiteux qui avait des ailes, pour faire voir que le mal arrive trop vîte, et le bien trop lentement.

Nous ne remarquerons pas dans cette pièce toutes les fautes de langage ; elles sont en très-grand nombre ; mais c'est assez d'avertir qu'en général il ne faut pas imiter le style de cet ouvrage trop négligé. Il me semble que la meilleure manière de s'instruire est d'observer soigneusement les fautes des bons écrits, parce qu'elles pourraient être d'un exemple dangereux ; et de remarquer les beautés des pièces moins heureuses, parce que d'ordinaire ces beautés sont perdues.

V. dern. La dernière partie de cette première scène me paraît d'un très-grand mérite. Il y a cependant quelques fautes de langage.

SCENE II.

(*à la fin.*) S'il ne s'agissait dans cette scène que d'une femme qui a vu passer un prisonnier, qui sans le connaître devient amoureuse de lui, qui lui déclare sa passion en lui envoyant de l'argent, ce ne serait qu'une aventure incroyable et indécente de nos anciens romans ; et ce qui n'est ni décent, ni vraisemblable, ne peut jamais plaire ; mais cette *Mélisse* ne fait que son devoir en faisant une démarche si extraordinaire ; elle obéit à son frère, pour lequel *Dorante* est en prison ; elle s'égaye même en obéissant, car elle n'est point encore éprise de *Dorante* ; elle veut à la fois le servir comme elle le doit, l'embarrasser un peu, et voir en même temps s'il est

digne qu'on s'attache à lui. Tout cela eſt à la fois noble, intéreſſant, et du haut comique. On ne peut que louer l'auteur eſpagnol de cette belle invention ; mais il eût fallu y mettre plus d'art et de ménagement.

Les plaiſanteries du valet, et l'avidité pour l'argent ſont très-groſſières. On n'a que trop long-temps avili la comédie par ce bas comique, qui n'eſt point du tout comique. Ces ſcènes de valets et de ſoubrettes ne ſont bonnes que quand elles ſont abſolument néceſſaires à l'intérêt de la pièce, et quand elles renouent l'intrigue ; elles ſont inſipides dès qu'on ne les introduit que pour remplir le vide de la ſcène ; et cette inſipidité, jointe à la baſſeſſe des diſcours, déshonore un théâtre fait pour amuſer et pour inſtruire les honnêtes gens.

SCENE III.

V. 43. Cette pièce doit être et plaiſante et fantaſque,
Mais ſon nom ?— Votre nom de guerre, LE MENTEUR.
— Les vers en ſont-ils bons ? fait-on cas de l'auteur ?
— La pièce a réuſſi, quoique faible de ſtyle, *&c.*

Cette tirade et toute cette ſcène durent plaire beaucoup en leur temps ; elles rappelaient au public l'idée d'un ouvrage qui avait extrêmement réuſſi. Beaucoup de vers du Menteur avaient paſſé en proverbe ; et même près de cent ans après un homme de la cour, contant à table des anecdotes très-fauſſes, comme il n'arrive que trop ſouvent, un des convives ſe tournant vers le laquais de cet homme, lui dit : *Cliton, donnez à boire à votre maître.*

SCENE IV.

(*à la fin.*) Cette ſcène n'eſt-elle pas très-vraiſemblable, très-attachante ? *Dorante* n'y joue-t-il pas le rôle d'un homme généreux ? n'inſpire-t-il pas pour lui un grand

intérêt ? la situation n'est-elle pas des plus heureuses ? ne tient-elle pas les esprits en suspens ? Je doute qu'il y ait au théâtre une pièce mieux commencée.

SCENE VI.

V. 14. Et c'est ainsi, Monsieur, que l'on s'amende à Rome ?

Cliton fait fort mal de ne pas approuver un mensonge si noble ; et *Dorante* perd ici une belle occasion de faire voir qu'il est des cas où il ferait infame de dire la vérité. Quel cœur ferait assez lâche pour ne point mentir quand il s'agit de sauver la vie et l'honneur d'un père, d'un parent, d'un ami ? Il y avait là de quoi faire de très-beaux vers.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 6. Que je voudrais l'aimer, si j'étais demoiselle !

C'EST précisément ce que dit *Antoine* à *César* dans la tragédie de Pompée : *Et si j'étais César je la voudrais aimer.* Cette idée ridicule dans le tragique est ici à sa place. On peut remarquer d'ailleurs que, quand il s'agit d'amour, il y a une infinité de vers qui conviennent également au comique et au tragique. Tout ce qui est naturel et tendre peut également s'employer dans les deux genres ; mais ce qui n'est que familier ne doit jamais appartenir qu'au genre comique.

Le grand défaut de ce temps-là était de ne pas distinguer ces nuances. On n'y parvint que fort tard, quand le goût épuré de la cour de *Louis XIV*, l'esprit de *Racine*, et la critique de *Boileau*, eurent enfin posé

ces bornes qu'il était si difficile de connaître, et qu'il est si aisé de passer. On doit avouer que c'est un mérite qui ne fut guère connu qu'en France ; l'amour n'a été traité sur aucun autre théâtre comme il doit l'être. Les auteurs tragiques de toutes les autres nations ont toujours fait parler leurs amans en poëtes.

V. 24. Mais vous suivez d'un frère un absolu pouvoir.

Cela justifie entièrement le procédé de *Mélisse ;* cela rend son rôle intéressant. Tout annonce jusqu'ici une pièce parfaite pour la conduite. Nous ne parlons point des fautes de style.

SCENE II.

(*à la fin.*) Cette scène redouble encore l'intérêt. L'amour de *Mélisse*, fondé sur la reconnaissance, dut être attendrissant. Les scènes suivantes soutiennent cet intérêt dans toute sa force, malgré les fautes du style.

SCENE VI.

(*à la fin.*) Cette scène du portrait n'est-elle pas encore très-ingénieuse ? Les menteries que fait *Dorante* dans cette pièce ne sont plus d'une étourderie ridicule comme dans la première ; elles sont pour la plupart dictées par l'honneur ou par la galanterie ; elles rendent le *Menteur* infiniment aimable.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

(*à la fin.*) CETTE ſcène ne dément en rien le mérite des deux premiers actes. N'eſt-ce pas l'invention du monde la plus heureuſe, de faire ſecourir *Dorante* par ſon rival *Philiſte*, et de préparer ainſi le plus grand embarras ?

J'écarte, comme je l'ai déjà dit, tous les petits défauts de langage, les plaiſanteries qui ne ſont plus de mode; je ne m'arrête qu'à la marche de la pièce, qui me paraît toujours parfaite. La manière dont *Méliſſe* envoie à *Dorante* ſon portrait, celle dont il le prend, ce portrait montré à un homme qui paraît ſurpris et fâché de le voir; encore une fois, y a-t-il rien de mieux ménagé et de plus agréable dans aucune pièce de théâtre ?

SCENE II.

(*à la fin.*) Ces ſcènes avec *Cliton*, ces ſtances ſur un portrait, cette parodie des ſtances par *Cliton*, peuvent avoir nui à la pièce. Ces défauts ſeraient bien aiſés à corriger.

SCENE III.

(*à la fin.*) Cette ſcène où *Méliſſe* voilée vient voir ſi on lui rendra ſon portrait, devait être d'autant plus agréable que les femmes alors étaient en uſage de porter un maſque de velours, ou d'abaiſſer leurs coiffes quand elles ſortaient à pied. Cette mode venait d'Eſpagne, ainſi que la plupart de nos comédies.

SCENE

SCENE IV.

(*à la fin.*) On pouvait tirer un plus grand parti de l'aventure de *Philiſte*, qui rencontre ſa maîtreſſe dans la priſon de *Dorante*. Ce coup de théâtre qui pouvait fournir les ſituations les plus intéreſſantes, ne produit qu'un menſonge auſſi plat qu'inutile. Tout ſe borne à faire paſſer *Méliſſe* pour une lingère. L'intrigue pouvait redoubler, et elle eſt affaiblie; l'intérêt ceſſe dès qu'il n'y a plus de danger; le comique ceſſe auſſi, dès qu'il n'eſt plus dans les ſituations; et voilà ce qui perd une pièce, que quelques changemens pouvaient rendre excellente.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 37. Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,
Lyſe, c'eſt un accord bientôt fait que le nôtre, *&c.*

Si la Suite du Menteur eſt tombée, ces vers ne le ſont pas; preſque tous les connaiſſeurs les ſavent par cœur. C'eſt la même penſée qu'on voit dans Rodogune; et cela prouve que les mêmes choſes conviennent quelquefois à la comédie et à la tragédie; mais la comédie a ſans doute plus de droit à ces petits morceaux naïfs et galans. Celui-ci a toujours paſſé pour achevé. Il n'y a que ce vers, *Et, ſans s'inquiéter de mille peurs frivoles*, qui dépare un peu ce joli couplet.

Nous avons déjà remarqué combien la rime entraîne de mauvais vers, et avec quel ſoin il faut empêcher que de deux vers il y en ait un pour le ſens, et l'autre pour la rime.

V. 51. Si, comme dit Sylvandre, une ame en se formant,
Ou descendant du ciel, prend d'une autre l'aimant,
La sienne a pris le vôtre, *&c.*

Tout ce qui suit est une allusion au roman de l'Astrée, du marquis d'*Urfé ;* roman qui eut en France beaucoup de réputation et de cours sous les règnes de *Henri IV* et de *Louis XIII*, et qu'on lisait encore, même dans les beaux jours de *Louis XIV*, sur la foi de sa réputation. Toutes ces allusions sont toujours froides au théâtre, parce qu'elles ne sont point liées au nœud de la pièce ; ce n'est que de la conversation, ce n'est que de l'esprit, et toute beauté étrangère est un défaut.

SCENE II.

(*à la fin.*) Pour n'avoir pas su mettre en œuvre l'amour de *Mélisse* et le don de son portrait, la pièce languit.

Cette scène de *Cléandre* et de *Mélisse* n'est qu'ingénieuse. Toutes ces petites finesses refroidissent les spectateurs ; il faut attacher dans la comédie comme dans la tragédie, quoique par des moyens absolument différens. Il faut que le cœur soit occupé ; il faut qu'on désire et qu'on craigne ; les situations doivent être vives ; c'est ici tout le contraire.

SCENE III.

(*à la fin.*) Cette scène augmente l'ennui.

SCENE IV.

(*à la fin.*) Tout est manqué.

SCENE V.

(*à la fin.*) C'est encore pis ; cette *Mélisse* qui prend *Philiste* son amant pour *Dorante*, ce *Cliton* qui crie au secours, font tomber la pièce.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

(*à la fin.*) Ces scènes, où les valets font l'amour à l'imitation de leurs maîtres, sont enfin proscrites du théâtre avec beaucoup de raison. Ce n'est qu'une parodie basse et dégoûtante des premiers personnages.

SCENE III.

(*à la fin.*) Cette scène pouvait faire un très-grand effet, et ne le fait point. Les plus beaux sentimens n'attendrissent jamais quand ils ne sont pas amenés, préparés par une situation pressante, par quelque coup de théâtre, par quelque chose de vif et d'animé.

SCENE V et dernière.

(*à la fin.*) Cette scène est encore manquée. L'auteur n'a point fait de *Philiste* l'usage qu'il en pouvait faire. Un rival ne doit jamais être un personnage épisodique et inutile. *Philiste* est froid; et c'est, comme on l'a dit si souvent, le plus grand des défauts. Ce refrain, *Rentrez dans la prison dont vous vouliez sortir*, est encore plus froid que le caractère de *Philiste;* et cette petite finesse anéantit tout le mérite que pouvait avoir *Philiste* en se sacrifiant pour son ami.

Je ne sais si je me trompe; mais en donnant de l'ame à ce caractère, en mettant en œuvre la jalousie, en retranchant quelques mauvaises plaisanteries de *Cliton*, on ferait de cette pièce un chef-d'œuvre.

Examen de la Suite du Menteur, tome II, page 323.

LE lecteur doit être averti que tous ces examens à la fin des pièces sont de *Pierre Corneille.*

Le contraire eſt arrivé de Théodore, *que les troupes de Paris n'y ont point rétablie* (au théâtre) *depuis ſa diſgrâce, mais que celles des provinces y ont fait aſſez paſſablement réuſſir.*

Il ne faut jamais juger d'une pièce par les ſuccès des premières années, ni à Paris, ni en province; le temps ſeul met le prix aux ouvrages; et l'opinion réfléchie des bons juges eſt à la longue l'arbitre du goût du public.

REMARQUES
SUR POMPÉE,
TRAGEDIE REPRESENTÉE EN 1644.

Remercîment de P. Corneille à M. le cardinal Mazarin, tome III, page 5.

Vers 1. Non, tu n'es point ingrate, ô maîtresse du monde,
Qui de ce grand pouvoir sur la terre et sur l'onde,
Malgré l'effort des temps, retiens sur nos autels
Le souverain empire et des droits immortels.

Sur la terre et sur l'onde, est devenu, comme on l'a déjà remarqué, un lieu commun qu'il n'est plus permis d'employer.

V. 5. Si de tes vieux héros j'aime encor la mémoire,
Tu relèves mon nom sur l'aile de leur gloire.

On dirait bien, *sur l'aile de la Gloire*, parce que la gloire est personnifiée ; mais *leur gloire* ne peut l'être.

V. 9. C'est toi, grand Cardinal, homme au-dessus de l'homme.

Homme au-dessus de l'homme, est bien fort pour le cardinal *Mazarin*. Que dirait-on de plus des *Antonins* ?

V. 19. Et c'est je ne sais quoi d'abaissement secret,
Où quiconque a du cœur ne consent qu'à regret ;

n'est pas français.

V. 29. Ainsi le grand Auguste, autrefois dans ta ville,
Aimait à prévenir l'attente de Virgile.

Il est triste que *Corneille* ait comparé *Mazarin* et *Montauron* à *Auguste*.

V. 37. Quand j'ai peint un Horace, un Auguſte, un Pompée,
Aſſez heureuſement ma muſe s'eſt trompée,
Puiſque, ſans le ſavoir, avecque leur portrait,
Elle tirait du tien un admirable trait.

Il eſt encore plus triſte qu'il *tire un admirable trait* du portrait du cardinal *Mazarin*, en peignant *Horace*, *Céſar* et *Pompée*.

V. 44. Les Scipions vainqueurs, et les Catons mourans,
Les Pauls, les Fabiens ; alors de tous enſemble,
On en verra ſortir un tout qui te reſſemble.

Les *Scipions* achèvent cette étonnante flatterie.

Boileau avait en vue ces fauſſes louanges prodiguées à un miniſtre, quand il dit à M. de *Seignelai :*

Si pour faire ſa cour à ton illuſtre père,
Seignelai, quelque auteur d'un faux zèle emporté,
Au lieu de peindre en lui la noble activité,
La ſolide vertu, la vaſte intelligence,
Le zèle pour ſon roi, l'ardeur, la vigilance,
La conſtante équité, l'amour pour les beaux arts,
Lui donnait des vertus d'Alexandre ou de Mars ;
Et pouvant juſtement l'égaler à Mécène,
Le comparait au fils de Pelée ou d'Alcmène :
Ses yeux, d'un tel diſcours faiblement éblouis,
Bientôt dans ce tableau reconnaîtraient Louis.

Horace avait dit la même choſe dans ſa ſeizième épître du premier livre ;

Si quis bella tibi terrâ pugnata marique, &c.

V. 65. Mais ne te laſſe point d'illuminer mon ame,
Ni de prêter ta vie à conduire ma flamme.

On ne prête point une vie à conduire une flamme. Il veut dire, *ne ceſſe d'échauffer mon génie par tes illuſtres actions.*

V. 69. Délaſſe en mes écrits ta noble inquiétude.

On ſe délaſſe de ſes travaux par des écrits agréables ; on ne délaſſe point une inquiétude.

Ajoutons à ces remarques, qu'on peut trop flatter un cardinal, et faire des tragédies pleines de ſublime.

POMPÉE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Que devant Troye en flamme Hécube déſolée
Ne vienne point pouſſer une plainte ampoulée,
Ni ſans raiſon décrire en quels affreux pays
Par ſept bouches l'Euxin reçoit le Tanaïs.

BOILEAU, *Art poëtique.*

A plus forte raiſon, un roi d'Egypte qui n'a point vu Pharſale, et à qui cette guerre eſt étrangère, ne doit point dire que les dieux étaient étonnés en ſe partageant, qu'ils n'oſaient juger, et que la bataille a jugé pour eux. Dès qu'on reconnaît des dieux, on doit convenir qu'ils ont jugé par la bataille même. *Ces champs empeſtés, ces montagnes de morts qui ſe vengent, ces débordemens de parricides, ces troncs pourris* étaient notés par *Boileau* comme un exemple d'enflure et de déclamation. Il fallait dire ſimplement :

Le deſtin ſe déclare ; et le droit de l'épée
Juſtifiant Céſar a condamné Pompée.

C'était parler en roi. Les vers ampoulés ne conviennent pas dans un conseil d'Etat. Il n'y a donc qu'à retrancher des vers sonores et inutiles, pour que la pièce commence noblement ; car l'ampoulé n'est pas plus noble que convenable.

V. 14. Justifiant César et condamnant Pompée, *&c.*

Il y avait dans la première édition :

Justifie César et condamne Pompée.

On ne trouve guère, dans toutes les pièces de *Corneille*, que cette seule faute contre les règles de notre versification.

V. 23. Sa déroute orgueilleuse en cherche aux mêmes lieux,
Où contre les Titans en trouvèrent les dieux.

Une déroute orgueilleuse qui cherche un asile, ne présente ni une idée vraie, ni une idée nette. *Où les dieux en trouvèrent contre les Titans*, est une idée qui pourrait être admise dans une ode, où le poëte se livre à l'enthousiasme ; mais dans un conseil, on parle sérieusement. De plus, *Pompée* ferait ici le dieu, et *César* le titan ; et si une comparaison poëtique était une raison, c'en serait une en faveur de *Pompée*.

V. 25. Il croit que ce climat, en dépit de la guerre, . . .
Pourra prêter l'épaule au monde chancelant ;

est dans ce même genre de déclamation ampoulée. *Lucain* lui-même n'est pas tombé dans ce défaut. Observez que dans cette déclamation, *prêter l'épaule*, est du genre familier. Enfin un climat qui *prête l'épaule*, forme une image trop incohérente. Comment l'auteur de Cinna put-il se livrer à un pareil phébus? C'est qu'il y eut de mauvais critiques, qui ne trouvèrent pas les beaux vers de Cinna assez relevés ; c'est que de son temps on n'avait ni connaissance, ni goût : cela est si vrai, que *Boileau* fut

le premier qui fit connaître combien ce commencement eſt défectueux.

V. 30. Il veut que notre Egypte, en miracles féconde,
Serve à ſa liberté de ſépulcre ou d'appui.

Appui n'eſt pas l'oppoſé de *ſépulcre;* mais c'eſt une très-légère faute.

V. 45. . . . . Nous aurons la gloire
D'achever de Céſar ou troubler la victoire.

On peut dire également ici *de troubler* ou *troubler*, parce que le *de* répété eſt déſagréable. Mais *troubler* n'eſt pas le mot propre; une *victoire troublée* n'a pas un ſens aſſez déterminé, aſſez clair.

V. 47. Et jamais potentat n'a vu ſous le ſoleil
Matière plus illuſtre agiter ſon conſeil.

Dans les éditions ſubſéquentes, il y a:

Et je puis dire enfin que jamais potentat
N'eut à délibérer d'un ſi grand coup d'Etat.

L'uſage veut aujourd'hui que *délibérer* ſoit ſuivi de *ſur;* mais le *de* eſt auſſi permis. On délibéra du ſort de *Jacques II* dans le conſeil du prince d'Orange: mais je crois que la règle eſt de pouvoir employer le *de* quand on ſpécifie les intérêts dont on parle. On délibère aujourd'hui *de* la néceſſité, ou *ſur* la néceſſité d'envoyer des ſecours en Allemagne; on délibère *ſur* de grands intérêts, *ſur* des points importans.

V. 49. Sire, quand par le fer les choſes ſont vidées,
La juſtice et le droit ſont de vaines idées.

Les choſes vidées, n'eſt pas du ſtyle noble; de plus on vide un procès, une querelle; on ne vide pas une choſe.

V. 51. Et qui veut être juſte en de telles ſaiſons,
Balance le pouvoir et non pas les raiſons.
Voyez donc votre force, *&c.*

En de telles ſaiſons, eſt pour la rime. *Balance le pouvoir et non pas les raiſons ;* il veut dire, *examine ce qu'il peut et non pas ce qu'il doit :* mais il ne l'exprime pas. On ne balance point le pouvoir ; cette expreſſion eſt impropre et obſcure, et c'eſt préciſément les raiſons politiques qu'on balance. Le dernier vers eſt imité de *Lucain*.

Metiri ſua regna decet, viresque fateri.

V. 55. Céſar n'eſt pas le ſeul qu'il fuie en cet Etat,
Il fuit et le reproche et les yeux du Sénat. . .

Nec ſoceri tantùm arma fugit, fugit ora Senatûs
Cujus theſſalicas ſaturat pars magna volucres ;
Et metuit gentes quas uno in ſanguine miſtas
Deſeruit, regeſque timet quorum omnia merſit.

V. 57. Dont plus de la moitié piteuſement étale
Une indigne curée aux vautours de Pharſale.

Piteuſement, *curée*, expreſſions baſſes en poëſie.

V. 59. Il fuit Rome perdue ; il fuit tous les Romains
A qui par ſa défaite il met les fers aux mains.

Perdue n'eſt pas le mot propre ; on ne fuit pas ce qu'on a perdu.

V. 65. Auteur des maux de tous, il eſt à tous en butte,
Et fuit le monde entier écraſé ſous ſa chute.

Comment peut-on fuir l'univers écraſé ? Comment et où fuir quand on eſt écraſé avec cet univers ? cette métaphore n'eſt pas plus juſte qu'un *climat qui prête l'épaule.*

V. 70. Soutiendrez-vous un faix ſous qui Rome ſuccombe ?
Tu, Ptolomæe, potes Magni fulcire ruinam
Sub quâ Roma cadit ?

V. 71. Sous qui tout l'univers ſe trouve foudroyé.

Un faix ſous qui l'on ſe trouve foudroyé, eſt encore une de ces figures fauſſes, une de ces images incohérentes qu'on ne peut admettre. Un faix ne foudroie pas.

V. 73. Quand on veut ſoutenir ceux que le ſort accable,
A force d'être juſte on eſt ſouvent coupable.
Jus et fas multos faciunt, Ptolomæe, nocentes.

V. 75. Et la fidélité qu'on garde imprudemment,
Après un peu d'éclat traîne un long châtiment.
Dat pœnas laudata fides, cùm ſuſtinet (inquit)
Quos fortuna premit.

V. 77. Trouve un noble revers dont les coups invincibles,
Pour être glorieux ne ſont pas moins ſenſibles.

Ces termes ne paraîtront pas juſtes à ceux qui exigent la pureté du langage, et la juſteſſe des figures. En effet, un coup n'eſt pas *invincible*, parce qu'un coup ne combat pas.

V. 80. Rangez-vous du parti des deſtins et des dieux.
. . . . . *Fatis accede, Deiſque.*

V. 81. Et ſans les accuſer d'injuſtice et d'outrage...

Accuſe-t-on les deſtins d'outrage ?

V. 82. Puiſqu'ils ſont les heureux, adorez leur ouvrage...
Et pour leur obéir perdez le malheureux.
Et cole felices. Miſeros fuge.

V. 85. Preſſé de toutes parts des colères céleſtes...

Colère, ſubſtantif, n'admet point le pluriel.

V. 86. Il en vient deſſus vous faire fondre les reſtes.

Deſſus vous, eſt une faute contre la langue, et *faire fondre* en eſt une contre l'harmonie : et quelle expreſſion que les *reſtes des colères !*

V. 87. Et ſa tête qu'à peine il a pu dérober,
Toute prête de cheoir, cherche avec qui tomber.
Poſtquam nulla manet rerum fiducia, quærit
Cum qua gente cadat.

V. 89. Sa retraite chez vous en effet n'eſt qu'un crime.

La retraite de *Pompée* peut-elle être repréſentée comme un crime et comme un effet de ſa haine contre *Ptolomée?* Eſt-ce ainſi que s'exprime un miniſtre d'Etat ? n'eſt-ce point aller au-delà du but ? Tout le reſte de ce morceau eſt d'une beauté achevée, et plus le fonds du diſcours eſt naturel et vrai, plus les exagérations emphatiques ſont déplacées.

V. 90. Elle marque ſa haine et non pas ſon eſtime.

Cette exagération d'un miniſtre d'Etat eſt trop évidemment fauſſe. Eſt-ce une preuve de haine que de demander un aſile ?

V. 90. Il ne vient que vous perdre en venant prendre port.

Venant prendre port, expreſſion trop triviale pour la tragédie.

V. 93. Il devait mieux remplir nos vœux et notre attente.
. . . . . *Votis tua fovimus arma.*

V. 95. Il n'eût ici trouvé que joie, et que feſtins.

On pourrait encore dire que *joie et feſtins*, ne ſont pas l'expreſſion convenable dans la bouche d'un miniſtre d'Etat. C'eſt ainſi qu'on parlerait de la réception d'une bourgeoiſe.

V. 97. J'en veux à sa disgrâce et non à sa personne.
J'exécute à regret ce que le ciel ordonne, *&c.*

Hoc ferrum, quod fata jubent proferre, paravi,
Non tibi, sed victo. Feriam tua viscera, Magne,
Malueram soceri.

V. 101. Vous ne pouvez enfin qu'aux dépens de ma tête
Mettre à l'abri la vôtre et parer la tempête.

On ne pare point une tempête.

V. 105. Le choix des actions ou mauvaises ou bonnes
Ne fait qu'anéantir le pouvoir des couronnes.

Sceptrorum vis tota perit, cùm pendere justa
Incipit.

Ces deux vers obscurs et entortillés affaiblissent cette tirade. C'est d'ailleurs trop retourner, trop répéter la même chose.

V. 107. Le droit des rois consiste à ne rien épargner.
La timide équité détruit l'art de régner.

Cette maxime horrible n'est point du tout convenable ici; il ne s'agit point du droit des rois contre d'autres rois, ni avec leurs sujets; il ne s'agit que de mériter la faveur de *César*. *Ptolomée* est lui-même une espèce de sujet, un vassal, à qui on propose de flatter son maître par une action infame. Ainsi la dernière partie du discours de *Photin* péche contre la raison autant que contre la morale.

V. 109. Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre.

. . . . . *Semper metuet quem fæva pudebunt.*

V. 110. Et qui veut tout pouvoir doit oser tout enfreindre,
Fuir comme un déshonneur la vertu qui le perd,
Et voler sans scrupule au crime qui le sert.

C'eſt ce qu'on a dit quelquefois des miniſtres ; mais ils ne parlent jamais ainſi. Un homme qui veut faire paſſer ſon avis, ne lui donne point de ſi abominables couleurs. La Saint-Barthelemi même ne fut point préſentée dans le conſeil de *Charles IX* comme un crime, mais comme une ſévérité néceſſaire. La tragédie eſt une imitation des mœurs, et non pas une amplification de rhétorique.

Cette faute de *Corneille* a perdu pluſieurs auteurs. Leurs perſonnages débitent avec un enthouſiaſme de poëte, des maximes atroces, et de fades lieux communs d'horreurs inſipides, qui ſéduiſent quelquefois le parterre dans un roman barbarement dialogué. On a récité ſur le théâtre ces vers :

Chacun a ſes vertus ainſi qu'il a ſes dieux.
Le ſceptre abſout toujours la main la plus coupable.
Le crime n'eſt forfait que pour les malheureux.
Telle eſt donc de ces lieux l'influence cruelle
Que juſqu'à la vertu s'y rendra criminelle.
Oui, lorſque de ſes ſoins la juſtice eſt l'objet,
Elle y doit emprunter le ſecours du forfait.
Vertu ! c'eſt à ce prix qu'on te doit dédaigner.

Voilà des ſentences dignes de la Grève, dont pluſieurs de nos pièces ont été remplies : voilà les vers barbares dignes de ces maximes qui ont retenti ſur nos théâtres. Nous avons vu une mère amoureuſe de ſon fils qui diſait hardiment :

Dieux qui m'abandonnez à ces honteux tranſports,
N'en attendez, cruels, ni douleurs, ni remords.
Je ne tiens mon amour que de votre colère.
Mais pour vous en punir je prétends m'y complaire.

Les dieux qui n'*attendent pas la douleur* de cette vieille, et qui ſont punis par la *complaiſance* de la vieille dans ſon inceſte, doivent être bien étonnés ; et les gens de goût

doivent l'être bien davantage de la vogue qu'ont eue pendant quelque temps ces infamies abfurdes écrites en gaulois.

Nous avons entendu dans Catilina des vers encore plus révoltans et plus ridicules.

Qu'il foit cru fourbe, ingrat, parjure, impitoyable,
Il fera toujours grand s'il eft impénétrable.
Tel on déteſte avant que l'on adore après.

Ce n'eſt que depuis quelque temps que le parterre a ſenti l'horreur et le ridicule de ces maximes. *Narciſſe*, dans Britannicus, ne dit point à *Néron :* Commettez un crime, c'eſt à vous qu'il appartient d'en faire. Il ne débite aucune de ces maximes d'un vain déclamateur.

V. 124. Qui n'eſt point au vaincu ne craint point le vainqueur.

Quidquid non fuerit Magni dùm bella geruntur,
Nec victoris erit.

V. 126. Vous pouvez adorer Céſar ſi l'on l'adore.

Il faut éviter ces ſyllabes déſagréables de *l'on l'a*.

V. 127. Mais quoique vos encens le traitent d'immortel,
Cette grande victime eſt trop pour ſon autel.

Encens ne ſouffre point le pluriel. On offre de l'encens aux immortels, mais l'encens ne traite point d'immortel.

On peut obſerver ici qu'en aucune langue les métaux, les minéraux, les aromates, n'ont jamais de pluriel. Ainſi, chez toutes les nations on offre de l'or, de l'encens, de la myrrhe, et non des *ors*, des *encens*, des *myrrhes*.

V. 132. En uſant de la ſorte on ne vous peut blâmer ;

n'eſt ni français, ni noble. On dit dans le langage familier, *en uſer de la ſorte*, mais non pas *uſer de la ſorte*.

V. 137. Quoique doive un monarque, et dût-il sa couronne,
Il doit à ses sujets encor plus qu'à personne.
Il cesse de devoir quand la dette est d'un rang
A ne point l'acquitter qu'aux dépens de leur sang.

Une dette est trop forte, trop grande, elle n'est pas *d'un rang à ne point l'acquitter qu'aux*; ce *point* est de trop, jamais on ne l'emploie que dans le sens absolu : *Je n'irai point, je n'irai qu'à cette condition.*

V. 145. Il le servit enfin, mais ce fut de la langue.
La bourse de César fit plus que sa harangue.

La langue, *la bourse*, sont des expressions trop familières. Voyez comme il est difficile de dire noblement les petites choses, et comme il est aisé de traiter les autres avec emphase. Le grand art des vers consiste à n'être jamais ni ampoulé, ni bas.

V. 147. . . . . Pompée et ses discours
Pour rentrer en Egypte étaient un froid secours.

Un secours n'est ni chaud ni froid. Le mot propre est souvent difficile à rencontrer, et quand il est trouvé, la gêne du vers et de la rime empêche qu'on ne l'emploie.

V. 152. Comme il parla pour vous, vous parlerez pour lui.
Ainsi vous le pouvez et devez reconnaître.

On reconnaît un bienfait, mais non pas la personne. *Je vous reconnais*, n'est pas français, et ne forme point de sens, à moins qu'il ne signifie au propre : *Je ne vous remettais pas, et je vous reconnais;* ou bien *je reconnais là votre caractère.*

V. 161. Sire, je suis romain, *&c.*

Le raisonnement de *Septime* est encore plus fort que celui d'*Achillas*. Cette scène est au fond parfaitement traitée,

traitée, et à quelques fautes près (qu'on eſt toujours obligé de remarquer pour l'utilité des jeunes gens et des étrangers), elle eſt très-forte de raiſonnement.

V. 169. . . . C'eſt lui laiſſer et ſur mer et ſur terre
La ſuite d'une longue et difficile guerre.

Il faut éviter autant qu'on peut ces hémiſtiches trop communs, *et ſur mer et ſur terre*, qui ne ſont que pour la rime, et qui font tout languir; *laiſſer ſuite d'une guerre*, n'eſt pas français.

V. 173. Le livrer à Céſar n'eſt que la même choſe;

expreſſion trop familière et trop triviale : de plus, livrer *Pompée* à *Céſar*, n'eſt pas la même choſe que le renvoyer. Il y a une différence immenſe entre laiſſer un homme en liberté, et le mettre dans les mains de ſon ennemi.

V. 180. Auſſi-bien qu'à Pompée il vous voudra du mal.

Il vous voudra du mal, eſt une expreſſion de comédie.

V. 181. Il faut le délivrer du péril et du crime,
Aſſurer ſa puiſſance et ſauver ſon eſtime.

Sauver ſon eſtime, ne forme aucun ſens. Veut-il dire que *Ptolomée* conſervera l'eſtime qu'on a pour *Céſar*, ou l'eſtime que *Céſar* a pour *Ptolomée*, ou l'eſtime que *Céſar* fait de lui-même? dans les trois cas, *ſauver l'eſtime*, eſt trop impropre. *J'évite d'être long, et je deviens obſcur.*

V. 189. N'examinons donc plus la juſtice des cauſes,
Et cédons au torrent qui traîne toutes choſes.

Des cauſes, eſt un terme de barreau. *Toutes choſes*, eſt trop proſaïque, quoique dans les délibérations la poëſie tragique ne doive point s'élever au-deſſus de la proſe ſoutenue; et d'ailleurs *toutes choſes*, et *la même choſe*, dans une page, eſt d'un ſtyle trop négligé. On ne peut torp

répéter qu'on est dans l'obligation de remarquer ces fautes, de peur que les jeunes gens qui n'auraient pas la même excuse que *Corneille*, n'imitent des défauts qu'on devait lui pardonner, mais qu'on ne pardonne plus aujourd'hui.

V. 195. Abattons sa superbe avec sa liberté.

La *superbe* ne se dit plus dans la poësie noble; il est aisé d'y substituer *orgueil*. On n'abat point la liberté, on la détruit; rien n'est beau sans le mot propre.

Ces remarques ne portent point sur l'essentiel de la pièce; mais il faut avertir de tout les lecteurs qui veulent s'instruire, et ceux qui nous font l'honneur d'apprendre notre langue.

V. 105. Allez donc, Achillas, allez avec Septime,
Nous immortaliser par cet illustre crime.

Cette pensée est trop emphatique. *Ptolomée* peut-il dire qu'il s'immortalisera par un assassinat? Cette illusion qu'il se fait, est-elle bien dans la nature? les raisons qu'il en apporte sont-elles de vraies raisons? les nations seront-elles moins esclaves pour être esclaves du maître de Rome? S'exprimer ainsi, c'est substituer une amplification de rhétorique à la solidité d'un conseil d'Etat. Quel est le souverain qui dirait: Allons nous immortaliser par un illustre crime? La tragédie doit être l'imitation embellie de la nature. Ces défauts dans le détail n'empêchent pas que le fonds de cette première scène ne soit une des plus belles expositions qu'on ait vue sur aucun théâtre. Les anciens n'ont rien qui en approche; elle est auguste, intéressante, importante; elle entre tout d'un coup en action; les autres expositions ne sont qu'instruire du sujet de la pièce, celle-ci en est le nœud: placez-la dans quelque acte que vous vouliez, elle sera toujours attachante. C'est la seule qui soit dans ce goût.

SCENE II.

V. 2. De l'abord de Pompée elle eſpère autre iſſue.

Autre iſſue, ne ſe dit que dans le ſtyle comique. Il faut dans le ſtyle noble, *une autre iſſue*. On ne ſupprime les articles et les pronoms que dans ce familier qui approche du ſtyle marotique. Sentir joie, faire mauvaiſe fin, &c. obſervez encore qu'*iſſue* n'eſt pas le mot propre. Un abord n'a point d'*iſſue*. Il faut toujours ou le mot propre, ou une métaphore noble.

V. 5. Elle ſe croit déjà ſouveraine maîtreſſe
D'un ſceptre partagé que ſa bonté lui laiſſe.

On ne ſait par la conſtruction à quoi ſe rapporte *ſa bonté*.

V. 8. De mon trône dans l'ame elle prend la moitié.

Ce mot *prend*, n'eſt pas aſſez noble.

V. 9. Où de ſon vain orgueil les cendres rallumées
Pouſſent déjà dans l'air de nouvelles fumées.

Jamais un orgueil n'eut de cendres. Ces fumées pouſſées par les cendres de l'orgueil, ne ſont guère plus admiſſibles. Tout ce qui n'eſt pas naturel doit être banni de la poëſie et de la proſe.

V. 13. Sans doute il jugerait de la ſœur et du frère,
Suivant le teſtament du feu roi votre père,
Son hôte et ſon ami qui l'en voulut ſaiſir.

Le feu roi votre père, eſt trop proſaïque, et il y a un enjambement que les règles de notre poëſie ne ſouffrent point dans le ſtyle ſérieux des vers alexandrins. *Qui l'en voulut ſaiſir*, eſt un terme de chicane. Ma partie eſt ſaiſie de ce teſtament. On a ſaiſi ma partie de ces pièces.

V. 16. Jugez, après cela, de votre déplaiſir.

Ce vers n'a pas un ſens clair. Eſt-ce du déplaiſir qu'a eu *Ptolomée*? On ne peut dire à un homme, jugez de la peine que vous avez eue : eſt-ce du déplaiſir qu'il aura ? il fallait donc l'exprimer, et dire, jugez de votre déplaiſir ſi *Pompée* venait mettre *Cléopâtre* ſur le trône : de plus, cette raiſon de *Photin* peut être alléguée contre *Céſar* bien plus que contre *Pompée*.

V. 20. Car c'eſt ne régner pas qu'être deux à régner.

C'eſt exprimer baſſement ce qui demande de l'élévation.

SCENE III.

V. 3. Je lui viens d'envoyer Achillas et Septime. —
Quoi! Septime à Pompée, à Pompée Achillas !

Ce vers en dit plus que vingt n'en pourraient dire. La ſimple expoſition des choſes eſt quelquefois plus énergique que les plus grands mouvemens de l'éloquence. Voilà le véritable dialogue de la tragédie : il eſt ſimple, mais plein de force ; il fait penſer plus qu'il ne dit. *Corneille* eſt le premier qui ait eu l'idée de cette vraie beauté ; mais elle eſt très-difficile à faiſir, et il ne l'a pas toujours employée.

V. 13. Il eſt toujours Pompée, et vous a couronné. —
Il n'en eſt plus que l'ombre, et couronna mon père,
Dont l'ombre et non pas moi lui doit ce qu'il eſpère.

Il n'en eſt plus que l'ombre. Donc c'eſt à l'*ombre* de mon père à le payer. Quel raiſonnement ! et quel mauvais jeu de mots !

V. 23. Mais ſongez qu'au port même il peut faire naufrage.

Ptolomée ne commet-il pas ici une indiſcrétion, en

fesant entendre à sa sœur dont il se défie, qu'il va faire assassiner *Pompée?* ne doit-il pas craindre qu'elle ne l'en avertisse? Je ne crois pas qu'il soit permis de mettre sur la scène tragique un prince imprudent et indiscret, à moins d'une grande passion qui excuse tout. L'imprudence et l'indiscrétion peuvent être jouées à la comédie; mais sur le théâtre tragique, il ne faut peindre que des défauts nobles. *Britannicus* brave *Néron* avec la hauteur imprudente d'un jeune prince passionné; mais il ne dit pas son secret à *Néron* imprudemment.

V. 36. Après tout, c'est ma sœur, oyez sans repartir.

Oyez ne se dit plus. L'usage fait tout.

V. 40. Cette haute vertu dont le ciel et le sang
Enflent toujours les cœurs de ceux de notre rang.

Le ciel et le sang qui enflent le cœur de vertu, n'est pas une expression convenable. Le mot *enfler* est fait pour l'orgueil. On pourrait encore dire, *enfler d'une vaine espérance.*

V. 46. Confessez-le, ma sœur, vous sauriez vous en taire,
N'était le testament du feu roi notre père.

N'était est une expression du style le plus familier, et prise encore du barreau. *Le feu roi notre père*, deux fois répété, n'est pas d'un style assez châtié. Ces façons de parler ne sont plus permises. La poësie ne doit pas être enflée, mais elle ne doit pas être trop familière; c'est une observation qu'on est obligé de faire souvent. C'est un défaut trop grand dans cette pièce que ce mélange continuel d'enflure et de familiarité.

V. 57. Il fut jusques à Rome implorer le Sénat.

Il fut implorer, c'était une licence qu'on prenait autrefois. Il y a même encore plusieurs personnes qui disent, je fus le voir, je fus lui parler; mais c'est une faute, par

la raiſon qu'on *va* parler, qu'on *va* voir: on n'*eſt* point parler, on n'*eſt* point voir. Il faut donc dire, *j'allai le voir*, *j'allai lui parler*, *il alla l'implorer*. Ceux qui tombent dans cette faute ne diraient pas, je *fus* lui remontrer, je *fus* lui faire apercevoir.

V. 58. Il nous mena tous deux pour toucher ſon courage.

Quand on parle du courage de *Céſar*, on entend toujours ſa valeur. Mais ici *Cléopâtre* entend ſon ame, ſon cœur. Le mot de *courage* était entendu en ce ſens du temps de *Corneille*; nous avons vu que *Félix* dit à *Pauline*, *ton courage était bon*.

V. 60. . . . Ce peu de beauté que m'ont donné les cieux
D'un aſſez vif éclat feſait briller mes yeux ;
Céſar en fut épris.

Il n'eſt guère dans les bienſéances qu'une princeſſe parle ainſi devant des miniſtres. La décence eſt une des premières lois de notre théâtre: on n'y peut manquer qu'en faveur du grand tragique, dans les occaſions où la paſſion ne ménage plus rien.

V. 70. Après avoir pour nous employé ce grand homme,
Qui nous gagna ſoudain toutes les voix de Rome,
Son amour en voulut ſeconder les efforts.

Que veut dire *en ſeconder les efforts* ? Eſt-ce aux efforts des voix de Rome que cet *en* ſe rapporte ? ſont-ce les efforts de l'amour de ce grand homme ? cet *en* eſt également vicieux dans l'un et l'autre ſens.

V. 73. Et nous ouvrant ſon cœur, nous ouvrit ſes tréſors.

Ouvrir ſon cœur et ſes tréſors, ſemble un jeu de mots. Tout ce qui a l'air de pointe eſt l'oppoſé du ſtyle ſérieux.

V. 74. Nous eûmes de ſes feux encore en leur naiſſance
Et les nerfs de la guerre et ceux de la puiſſance.

Nous eûmes de ſes feux les nerfs de la guerre. Cette expreſſion n'eſt pas françaiſe : qu'eſt-ce qu'un nerf qu'on a d'un feu ? L'idée eſt plus répréhenſible que l'expreſſion. Une femme ne ſe vante point ainſi d'avoir un amant ; cela n'eſt permis que dans les rôles comiques.

V. 86. Certes, ma ſœur, le conte eſt fait avec adreſſe. —
César viendra bientôt, et j'en ai lettre expreſſe.

Ces vers ſont de la pure comédie.

Cette ſcène eût été bien plus belle, ſi *Cléopâtre* n'eût fait parler que ſa fierté et ſa vertu, et ſi elle ne ſe fût point vantée que *César* était amoureux d'elle.

J'en ai lettre expreſſe. Style familier et bourgeois.

V. 87. Je n'ai reçu de vous que mépris et que haine.

On ne dit point, *je n'ai reçu que haine.* On ne reçoit point haine ; c'eſt un barbariſme.

V. 88. Et de ma part du ſceptre indigne raviſſeur,
Vous m'avez plus traitée en eſclave qu'en ſœur.

Part du ſceptre, eſt hazardé, parce qu'on ne coupe point un ſceptre en deux. Mais cette figure qui ne préſente rien de louche et d'obſcur, eſt très-admiſſible.

V. 96. Cependant mon orgueil vous laiſſe à démêler
Quel était l'intérêt qui me feſait parler.

Elle ne le laiſſe point à démêler ; elle le fait entendre trop nettement.

SCENE IV.

V. 2. Sire, cette ſurpriſe eſt pour moi merveilleuſe.

Merveilleuſe pour *étonnante*, *ſurprenante*, eſt du ſtyle de la comédie ; l'on ne peut dire, *une ſurpriſe étonnante*, *merveilleuſe* ; ce n'eſt pas la ſurpriſe qui eſt merveilleuſe, c'eſt la choſe qui ſurprend.

V. 3. Je n'en fais que penfer, et mon cœur étonné
D'un fecret que jamais il n'aurait foupçonné. . . .

Mon cœur n'eft pas le mot propre, on ne l'emploie que dans le fentiment. Le cœur n'a jamais de part aux réflexions politiques. Il fallait, *mon efprit;* de plus, quand on vient de dire qu'on eft furpris, il ne faut pas ajouter qu'on eft étonné.

V. 5. Inconftant et confus dans fon incertitude,
Ne fe réfout à rien qu'avec inquiétude.

Inconftant eft encore moins convenable. *Le cœur inconftant*, n'exprime point du tout un homme embarraffé.

V. 7. Sauverons-nous Pompée? — Il faudrait faire effort,
Si nous l'avions fauvé pour conclure fa mort.

Il faudrait faire effort pour conclure. C'eft le contraire de ce que *Photin* veut dire. Il ne faudrait point d'effort pour conclure la mort de *Pompée :* on aurait une raifon de plus pour la conclure ; il faudrait s'efforcer de la hâter.

V. 18. Conſultez-en encore Achillas et Septime.

En encore : on doit éviter ce bâillement, ces *hiatus* de fyllabes, défagréables à l'oreille.

Cet acte ne finit point avec la pompe et la nobleffe qu'on attendait du commencement.

V. 19. Allons donc les voir faire, et montons à la tour;

eft du ton bourgeois, et l'acte a commencé dans un ftyle emphatique. Il faut, autant qu'on le peut, finir un acte par de beaux vers, qui faffent naître l'impatience de voir l'acte fuivant.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Je l'aime ; mais l'éclat d'une ſi belle flamme,
Quelque brillant qu'il ſoit, n'éblouit point mon ame.

Ce ſentiment de *Cléopâtre* eſt fort beau ; mais on affaiblit toujours ſon propre ſentiment quand on l'exprime par des maximes générales.

V. 3. Et toujours ma vertu retrace dans mon cœur
Ce qu'il doit au vaincu brûlant pour le vainqueur.

Les héroïnes de *Corneille* parlent toujours de leur vertu.

V. 4. Ce qu'il doit au vaincu brûlant pour le vainqueur.

Il ſemble, par la conſtruction, que le vaincu brûle pour le vainqueur. Toutes ces négligences ſont pardonnables à *Corneille*, mais ne le ſeraient pas à d'autres ; c'eſt pour cette raiſon que je les remarque ſoigneuſement.

V. 7. Et je le traiterais avec indignité
Si j'aſpirais à lui par une lâcheté.

Je le traiterais avec indignité, ne dit pas ce que *Cléopâtre* veut dire. Son idée eſt, qu'elle ſerait indigne de *Céſar*, ſi elle ne penſait pas noblement. *Traiter avec indignité*, ſignifie *maltraiter*, *accabler d'opprobre*.

V. 14. Les princes ont cela de leur haute naiſſance.

Les princes ont cela, gâte la nobleſſe de cette idée. C'eſt ici le lieu de rapporter le ſentiment du marquis de *Vauvenargues*. *Les héros de Corneille*, dit-il, *parlent toujours*

trop, et pour se faire connaître. Ceux de Racine se font connaître parce qu'ils parlent. Cette réflexion est très-juste. Les vaines maximes, les lieux communs, disent toujours peu de chose; et un mot qui échappe à propos, qui part du cœur, qui peint le caractère, en dit bien davantage.

V. 15. Leur ame dans leur sang prend des impressions,
Qui dessous leur vertu rangent leurs passions.

Dessous leur vertu, cette expression n'est pas heureuse.

V. 17. Leur générosité soumet tout à leur gloire;

a un sens trop vague, qui ôte à ce couplet sa précision, et lui dérobe par conséquent sa force.

V. 18. Tout est illustre en eux quand ils osent se croire.

Tout est illustre, n'est pas le mot propre; c'est *noble* qu'il fallait.

V. 23. Il croit cette ame basse et se montre sans foi;
Mais s'il croyait la sienne il agirait en roi.

Ce dernier vers est beau, et semble demander grâce pour les autres.

V. 29. Apprends qu'une princesse, aimant sa renommée,
Quand elle dit qu'elle aime, est sûre d'être aimée.

Il y avait d'abord:

Quand elle avoue aimer, s'assure d'être aimée.

Voilà encore une maxime générale, qui a même le défaut de n'être pas vraie; car l'infante du *Cid* avoue qu'elle aime, et n'en est pas plus aimée. *Hermione* est dans la même situation: il est vrai que si une princesse disait publiquement qu'elle aime et qu'elle n'est point aimée, elle pourrait être avilie; mais il n'est pas vrai qu'une princesse n'avoue à sa confidente sa passion que

quand elle est sûre d'être aimée. En général il faut s'interdire ce ton didactique dans une tragédie : on doit le plus qu'on peut mettre les maximes en sentiment. Ce qu'il y a de pis, c'est que l'amour de *Cléopâtre* est très-froid, et contre les lois de la tragédie ; il n'inspire ni terreur, ni pitié : ce n'est précisément que de la galanterie, sans aucun intérêt ; et cette galanterie est des plus indécentes. C'est un très-grand défaut.

V. 31. Et que les plus beaux feux dont son cœur soit épris
N'oseraient l'exposer aux hontes d'un mépris.

Soit épris, est un solécisme ; mais *de beaux feux qui exposent à des hontes*, sont pis qu'un solécisme.

V. 39. Son bras ne dompte point de peuples ni de lieux,
Dont il ne rende hommage au pouvoir de mes yeux.

Lieux après *peuples*, est inutile et languissant. *Un bras qui dompte des lieux*, révolte l'esprit et l'oreille.

V. 43. Il trace des soupirs, et d'un style plaintif
Dans son champ de victoire il se dit mon captif.

César qui trace des soupirs d'un style plaintif, n'est point *César ;* et ce ridicule augmente encore par celui de l'expression. On ne parlerait pas autrement de *Corydon* dans une églogue. Est-il possible qu'on ait dit que *Corneille* a banni la galanterie de ses pièces ? il ne l'a traitée que trop : elle était alors la base de tous les ouvrages d'imagination. *Horatius Coclès* chante à l'écho dans *Clélie*, et fait des anagrammes. Tout héros est galant. Remarquons que *Dacier* dans ses notes sur l'art poëtique d'*Horace*, censura fortement la plupart de ces fautes où *Corneille* tombe trop souvent. Il rapporte plusieurs vers dont il fait la critique. Le seul amour du bon goût le portait à cette juste sévérité dans un temps où il ne semblait pas encore permis de censurer un homme presque universellement applaudi. *Boileau* avait bien fait sentir que *Corneille* péchait souvent

par le ſtyle, par l'obſcurité des penſées, quelquefois par leur fauſſeté, par l'inégalité, par des termes bas, et par des expreſſions ampoulées : mais il le diſait avec ménagement; juſqu'à ce qu'enfin dans ſon Art poëtique il alla juſqu'à dire :

Et ſi le roi des Huns ne lui charme l'oreille,
Traiter de viſigoths tous les vers de Corneille.

Il n'aurait jamais parlé ainſi de *Racine*, le ſeul qui eut toujours un ſtyle noble et pur.

V. 45. Oui, tout victorieux il m'écrit de Pharſale.

Il faut dire, *oui, tout vainqueur qu'il eſt.*

V. 46. Et ſi ſa diligence à ſes feux eſt égale,
Ou plutôt ſi la mer ne s'oppoſe à ſes feux,
L'Egypte le va voir me préſenter ſes vœux.

Cette oppoſition de la *mer* et des *feux*, eſt un jeu de mots puérile, auquel l'auteur n'a peut-être pas penſé. Ce n'eſt pas aſſez de ne pas chercher ces petiteſſes, il faut prendre garde que le lecteur ne puiſſe les ſoupçonner.

V. 53. Si bien que ma rigueur, ainſi que le tonnerre,
Peut faire un malheureux du maître de la terre.

L'expreſſion familière *ſi bien que*, eſt à peine tolérée dans la comédie. La rigueur d'une femme comparée au tonnerre, eſt d'un giganteſque puéril. Un tonnerre qui fait un malheureux eſt petit. Le tonnerre fait pis, il tue; et les rigueurs de *Cléopâtre* qui tueraient *Céſar* comme le tonnerre, ſont quelque choſe de plus outré, de plus faux, et de plus choquant que les exagérations de tous nos romans. On ne peut trop s'élever contre ce faux goût.

V. 55. J'oſerais bien jurer que vos divins appas
Se vantent d'un pouvoir dont ils n'uſeront pas;

eſt un diſcours de ſoubrette; mais *Cléopâtre*, qui eſpère

avoir un enfant de *Céſar*, s'exprime en femme abandonnée.

V. 57. Et que le grand Céſar n'a rien qui l'importune,
Si vos ſeules rigueurs ont droit ſur ſa fortune.

Toutes ces expreſſions ſont fauſſes et alambiquées. Des rigueurs n'ont point de droit, elles n'en ont point ſur la fortune de *Céſar;* et ce *Céſar qui n'a rien qui importune* eſt comique. J'avoue qu'on eſt étonné de tant de fautes, quand on y regarde de près. Remarquons-les, puiſqu'il faut être utile; mais ſongeons toujours que *Corneille* a des beautés admirables; et que s'il a bronché dans la carrière, c'eſt lui qui l'a ouverte en quelque façon, puiſqu'il a ſurpaſſé ſes contemporains juſqu'à l'époque d'*Andromaque*.

V. 69. Peut-être mon amour aura quelque avantage
Qui ſaura mieux que moi ménager ſon courage.

Son amour qui a un avantage, lequel ménagera mieux le courage de *Céſar* qu'elle-même, eſt une idée obſcure exprimée obſcurément.

Il y avait auparavant:

Et ſi jamais le ciel favoriſait ma couche
De quelque rejeton de cette illuſtre ſouche,
Cette heureuſe union de mon ſang et du ſien
Unirait à jamais ſon deſtin et le mien.

L'auteur retrancha ces vers, qui préſentaient une image révoltante.

V. 85. Ne pouvant rien de plus pour ſa vertu ſéduite,
Dans mon ame en ſecret je l'exhorte à la fuite.

Il ſemble par la phraſe qu'il s'agiſſe de la vertu ſéduite de *Pompée*; et c'eſt de la vertu ſéduite de l'ame de *Cléopâtre*. *Je l'exhorte à la fuite dans mon ame.* Cette expreſſion n'eſt

pas heureuse. Mais si *Cléopâtre* veut secourir *Pompée*, que ne lui dépêche-t-elle un exprès pour l'avertir de son danger? Elle en dit trop, quand elle ne fait rien.

V. dern. . . . J'en apprendrai la nouvelle assurée.

On apprend des nouvelles sûres, et non une nouvelle assurée : on dit bien, *Cette nouvelle m'a été assurée par tels et tels.*

SCENE II.

Si *Cléopâtre*, au lieu de parler en femme galante, avait su donner de la noblesse à son amour pour *César*, et montrer en même temps la plus grande reconnaissance pour *Pompée*, et une véritable crainte de sa mort, le récit d'*Achorée* ferait bien un autre effet. Le cœur n'est point assez ému quand le récit des infortunes n'est fait qu'à des personnes indifférentes. Le nom de *Pompée*, et de beaux vers, suppléent à l'intérêt qui manque. *Cléopâtre* a montré assez d'envie de sauver *Pompée*, pour que le récit qu'on lui fait, la touche ; mais non pas pour que ce récit soit un coup de théâtre, non pas pour qu'il fasse répandre des larmes.

V. 4. J'ai vu la trahison, j'ai vu toute sa rage.

La rage de la trahison!

V. 5. Du plus grand des mortels j'ai vu trancher le sort.

On tranche la vie, on tranche la tête, on ne tranche point un sort.

V. 6. J'ai vu dans son malheur sa gloire de sa mort.

La gloire d'une mort! et cette *gloire* deux fois répétée! quelle négligence!

V. 9. Ecoutez, admirez, et plaignez son trépas.

On n'admire point un *trépas*, mais la manière héroïque

dont un homme eſt mort. Cependant cette expreſſion eſt une beauté et non une faute ; c'eſt une figure très-admiſſible.

V. 15. Mais voyant que ce prince ingrat à ſes mérites
N'envoyait qu'un eſquif rempli de ſatellites,
Il ſoupçonne dès-lors ſon manquement de foi.

Quippe fides ſi pura foret, &c.
Venturum tota pharium cum claſſe tyrannum.

Ingrat à ſes mérites. Nous diſons, *ingrat envers quelqu'un*, et non pas, *ingrat à quelqu'un.* Aujourd'hui que la langue ſemble commencer à ſe corrompre, et qu'on s'étudie à parler un jargon ridicule, on ſe ſert du mot impropre *vis-à-vis.* Pluſieurs gens de lettres ont été ingrats *vis-à-vis de moi*, au lieu d'*envers moi.* Cette compagnie s'eſt rendue difficile *vis-à-vis du roi*, au lieu d'*envers le roi* ou *avec le roi.* Vous ne trouverez le mot *vis-à-vis* employé en ce ſens dans aucun auteur claſſique du ſiècle de *Louis XIV.*

Son manquement de foi.

Manquement n'eſt plus d'uſage ; nous diſons, *manque ;* et ce *manque de foi* eſt une expreſſion trop faible pour exprimer l'horrible perfidie que *Pompée* ſoupçonne.

V. 23. N'expoſons, lui dit-il, que cette ſeule tête
A la réception que l'Egypte m'apprête, *&c.*

. . . . . *Longèque à littore caſus*
Expectate meos et in hac cervice tyranni
Explorate fidem.

V. 29. Mais quand tu les verrais deſcendre chez Pluton,
Ne déſeſpère point du vivant de Caton.

Pompée ne ſe ſervit certainement pas de cette figure, *deſcendre chez Pluton.* Il ne faut pas faire parler un héros en poëte.

V. 33. Septime se présente, et, lui tendant la main,
Le salue empereur, *&c.*

Romanus pharia miles de puppe salutat
Septimius.

V. 39. Ce héros voit la fourbe et s'en moque dans l'ame.

S'en moque, est comique et trivial. Je ne sais pourquoi *Corneille* feint que *Pompée* s'aperçoit du dessein de *Septime ;* car s'il le devine, il ne doit pas quitter son vaisseau, dans lequel sans doute il a des soldats. Il doit prendre le chemin de Carthage.

V. 48. Mes yeux ont vu le reste et mon cœur en soupire,
Et croit que César même à de si grands malheurs
Ne pourra refuser des soupirs et des pleurs.

Un cœur qui croit. Cela ne serait pas souffert aujourd'hui.

V. 57. Il se lève, et soudain par derrière Achillas,
Comme pour commencer tirant son coutelas,
Septime et trois des siens, lâches enfans de Rome,
Percent à coups pressés les flancs de ce grand homme.

Par derrière, est d'une prose trop basse.

V. 61. Tandis qu'Achillas même épouvanté d'horreur,
De ces quatre enragés admire la fureur.

Ces quatre enragés, est aujourd'hui du bas comique; il ne l'était pas alors. *Enragé* faisait le même effet que l'*arrabbiato* des Italiens, et l'*enragd* des Anglais : *admire*, est insoutenable.

V. 68. D'un des pans de sa robe il couvre son visage,
A son mauvais destin en aveugle obéit, *&c.*

Involvit vultus, atque indignatus apertum
Fortunæ præbere caput, tunc lumina pressit.

V. 70.

V. 70. Et dédaigne de voir le ciel qui le trahit.

J'ai vu autrefois admirer ce vers ; et depuis j'ai vu tous les connaiſſeurs le condamner comme une exagération, comme un vain ornement, et même comme une penſée fauſſe. On peut dédaigner de regarder un ami perfide ; mais dédaigner de regarder le ciel, parce qu'on ſe ſuppoſe trahi par le ciel, cela eſt d'un capitan plutôt que d'un héros.

V. 73. Aucun gémiſſement à ſon cœur échappé...

. . . . . *Nullo gemitu conſenſit ad ictum.*

V. 74. Ne le montre en mourant digne d'être frappé.

N'eſt-ce pas là encore une fauſſe idée ? Pourquoi *Pompée* aurait-il été *digne d'être frappé*, s'il eût gémi ? et que veut dire *digne d'être frappé ?* quelle enflure ! quelle fauſſe grandeur !

V. 75. Immobile à leurs coups, en lui-même il rappelle
Ce qu'eut de beau ſa vie et ce qu'on dira d'elle.

Immobile n'a et ne peut avoir de régime ; car en toute langue, on n'eſt immobile ni à quelque choſe ni en quelque choſe.

V. 77. Et tient la trahiſon que le roi leur preſcrit
Trop au-deſſous de lui pour y prêter l'eſprit.

Quoi ! *Pompée* ne daigne pas ſonger qu'on l'aſſaſſine ? quoi ! il ne daigne pas *prêter l'eſprit* à vingt coups de poignard qu'il reçoit ? il n'y a rien au monde de plus faux, de plus romaneſque ; et *cette vertu qui augmente ainſi ſon luſtre dans leur crime !* Quelles peines l'auteur ſe donne pour montrer de l'eſprit faux et pour s'expliquer en énigmes !

V. 80. Et ſon dernier ſoupir eſt un ſoupir illuſtre.

Seque probat moriens.

Ce mot *illuſtre* ne peut convenir à un *ſoupir ;* de plus,

un *soupir* n'eſt-il pas une eſpèce de gémiſſement ? *Achorée* vient de dire que *Pompée* n'a pouſſé aucun gémiſſement. Et comment un *soupir* peut-il *étaler tout Pompée ? Corneille* a voulu traduire le *ſeque probat moriens* de *Lucain. Il prouve en mourant qu'il eſt Pompée.* Ce peu de mots eſt vrai, ſimple et noble ; mais un *soupir illuſtre* n'eſt pas tolérable.

V. 83. Sa tête ſur les bords de la barque penchée. . . .

Eſt-ce la barque ou la tête qui eſt penchée ?

V. 84. Par le traître Septime indignement tranchée,
Paſſe au bout d'une lance en la main d'Achillas.

Septimius retegit ſciſſo velamine vultus
Collaque in obliquo ponit languentia roſtro,
Tunc nervos venaſque ſecat. . . .
Vindicat hoc Pharius dextrâ geſtarè ſatelles.

V. 88. On donne à ce héros la mer pour ſépulture.

Littora Pompeium ferunt, truncuſque vadoſis
Huc, illuc, jactatur aquis.

V. 94. Je l'ai vue élever ſes triſtes mains aux cieux.

On ſait bien que des mains ne ſont point triſtes. Cependant cette épithète peut être ſoufferte en poëſie, et ſurtout dans cette occaſion.

V. 95. Puis cédant auſſitôt à la douleur plus forte,
Tomber dans ſa galère évanouie ou morte.

. . . . . *Interque ſuorum*
Lapſa manus, rapitur, trepida fugiente carina.

V. 116. Dans quelque urne chétive en ramaſſer la cendre.

Le mot de *chétive* ne paſſerait pas aujourd'hui. Il me paraît qu'il fait ici un très-bel effet, par l'oppoſition d'une fin ſi déplorable, à la grandeur paſſée de *Pompée.*

V. 124. Cléopâtre a de quoi vous mettre tous en poudre.

Cléopâtre a de quoi; on évite aujourd'hui de tels hémistiches. La situation n'en est pas moins intéressante ; rien n'est plus grand que ce moment où *Pompée* périt, où *Cornélie* fuit, et où *César* arrive.

On évite aujourd'hui ces lieux communs, *mettre en poudre*, qui n'étaient employés que pour rimer à *foudre*.

V. 127. Admirons cependant le destin des grands hommes ;
Plaignons-les, et par eux jugeons ce que nous sommes, *&c.*

Cela serait froid en toute autre occasion. On est peu touché quand on se prépare ainsi, quand on s'arrange pour faire des réflexions. Il vaudrait mieux montrer plus de sentiment.

V. 131. Lui que sa Rome a vu plus craint que le tonnerre,
Triompher en trois fois des trois parts de la terre.

On voit bien là le misérable esclavage de la rime. Ce *tonnerre* n'est mis que pour rimer à *terre;* on s'est imaginé, grâce à ces malheureuses rimes, si souvent rebattues, qu'il n'y avait que tonnerre et guerre qui pussent rimer à terre, à cause des deux *rr* qui se trouvent dans ces mots. On n'a pas fait réflexion que ce double *r* ne se prononce pas. *Abhorre*, qui a deux *r*, rime très-bien avec *adore* et *honore*, qui n'en ont qu'un. L'usage fait tout, mais c'est un usage bien condamnable de se donner des entraves si ridicules. La rime est faite pour l'oreille. On prononce *terre* comme *père*, *mère;* et puisqu'*abhorre* rime avec *adore*, *terre* doit rimer avec *mère*.

V. 141. Ainsi finit Pompée, et peut-être qu'un jour
César éprouvera même sort à son tour.

Cette idée est fort belle, et d'autant plus convenable que, le jour même, on conspire contre *César*.

SCENE III.

V. 4. Vous haïssez toujours ce fidelle sujet ? —
Non, mais en liberté je ris de son projet.

Le spectateur est indigné qu'après la mort du grand *Pompée*, dont il est rempli, *Ptolomée* et *Cléopâtre* s'amusent à parler de *Photin*, et que *Cléopâtre* dise en vers de comédie, qu'elle *rit de son projet*.

Il faut, autant qu'on le peut, fixer toujours l'attention du public sur les grands objets, et parler peu des petits, mais avec dignité.

Cette froide scène devient encore moins tragique par les petites ironies du frère et de la sœur.

V. 15. Il en coûte la vie, et la tête à Pompée.

Quand on dit *la vie*, *la tête* est de trop.

V. 22. Je ferai mes présens; n'ayez soin que des vôtres.

Je ferai mes présens, est de la dernière indécence, surtout dans la bouche d'une femme galante. *N'ayez soin que des vôtres*, paraît encore plus insupportable quand il s'agit de la tête de *Pompée*.

V. 35. Je connais ma portée et ne prends point le change...
Et je suis bonne sœur si vous m'êtes bon frère. —
Vous montrez cependant un peu bien du mépris, *&c.*

Tout cela est d'un comique si froid, que plusieurs personnes sont étonnées que *Corneille* ait pu passer si rapidement du pathétique et du sublime, à ce style bourgeois, et qu'il n'ait point eu quelque ami qui l'ait fait apercevoir de ces disparates. On l'a déjà dit : *Corneille* n'était plus le même quand il n'était plus soutenu par la majesté du sujet; et il ne vivait pas dans un temps où l'on connût encore toutes les bienséances du dialogue, la pureté du style, l'art, aussi nécessaire que difficile, de dire les petites

choſes avec une nobleſſe élégante. On ne peut trop répéter que la plupart des défauts de *Corneille* ſont ceux de ſon ſiècle.

. . . Je ſuis bonne ſœur ſi vous m'êtes bon frère;

vers de comédie et mauvais vers. *Un peu bien du mépris*, n'eſt pas français.

SCENE IV.

V. 1. J'ai ſuivi tes conſeils; mais plus je l'ai flattée,
Et plus dans l'inſolence elle s'eſt emportée.

Elle s'eſt emportée dans l'inſolence, eſt un barbariſme et un ſoléciſme. Il faut, *juſqu'à l'inſolence elle s'eſt emportée.*

V. 4. Je m'allais emporter dans les extrémités.

On s'emporte à quelque extrémité, et non dans les extrémités. *Ptolomée* doit-il dire qu'il a été tenté de tuer ſa ſœur? Il me ſemble qu'au théâtre on ne doit parler de meurtre que dans les grandes paſſions, ou dans les grands intérêts, et non pas après une ſcène d'ironie et de picoterie.

V. 7. (Il) l'eût miſe en état, malgré tout ſon appui,
De ſe plaindre à Pompée auparavant qu'à lui.

Auparavant qu'à lui, n'eſt pas français. Cet adverbe abſolu n'admet aucune relation, aucun régime. Il faut, *avant qu'à lui.*

V. 17. Et ne permettons pas qu'après tant de bravades,
Mon ſceptre ſoit le prix d'une de ſes œillades;

eſt du ſtyle comique. On peut trouver de telles obſervations minutieuſes; mais elles ſont faites pour les étrangers. Il ne faut rien omettre.

V. 19. Sire, ne donnez point de prétexte à Céſar,
Pour attacher l'Egypte aux pompes de ſon char.

Attacher l'Egypte à des pompes !

V. 23. Enflé de ſa victoire et des reſſentimens
Qu'une perte pareille imprime aux vrais amans...

Un miniſtre d'Etat, et même un ſcélérat, qui parle de vrais amans, et des reſſentimens qu'une perte imprime aux vrais amans !

V. 30. Si Cléopâtre meurt, votre perte eſt certaine...
Pour la perdre avec joie il faut vous conſerver.

Cet *avec joie*, eſt ridicule : il devait dire pour la perdre ſans vous nuire, pour vous venger avec ſureté.

V. 34. Sceptre, s'il faut enfin que ma main t'abandonne,
Paſſe, paſſe plutôt en celle du vainqueur.

Il faut avoir l'attention d'éviter ces façons de parler, employées dans le ſtyle bas ; *paſſe paſſe* fait un effet ridicule.

V. 39. L'amour à ſes pareils ne donne point d'ardeur,
Qui ne cède aiſément aux ſoins de leur grandeur.

L'*Amour*, qui donne de l'*ardeur* !

V. 47. Et s'il donnait loiſir à des cœurs ſi hardis,
De relever du coup dont ils ſont étourdis.....

On relève de maladie ; on ne relève pas d'un coup.

V. 49. S'il les vainc, s'il parvient où ſon déſir aſpire...

Evitez toujours ces ſyllabes rudes et sèches.

V. 57. Remettez en ſes mains, trône, ſceptre, couronne.

Ce ne ſont point trois choſes différentes, c'eſt la même

idée sous trois diverses figures ; c'est un pléonasme, une négligence.

V. pénult. Avec toute ma flotte allons le recevoir,
Et par ces vains honneurs séduire son pouvoir.

Notre langue ne permet guère qu'on applique à des choses inanimées des verbes qui ne sont appropriés qu'à des choses animées. On séduit un homme ; et, par une métaphore très-juste, on séduit sa passion : mais quand on séduit un homme puissant, ce n'est pas son pouvoir qu'on séduit. Cette impropriété de termes est souvent ce qui révolte le lecteur, sans qu'il s'aperçoive d'où naît son dégoût. Les poëtes comme *Boileau* et *Racine*, qui n'emploient jamais que des métaphores justes, qui écrivent toujours purement, sont lus de tout le monde ; et il n'y a pas un seul de leurs vers que les amateurs ne relisent cent fois, et ne sachent par cœur : mais on ne lit des autres que quelques endroits de génie, dont la beauté supérieure s'élève au-dessus des règles de la syntaxe et de la correction du style.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

CORNEILLE, dans l'examen de *Pompée*, dit qu'on a trouvé mauvais qu'*Ashorée* fasse le récit intéressant qui suit à une simple suivante. Il donne pour réponse que cette suivante tient lieu de la reine ; mais, encore une fois, les récits intéressans ne doivent être faits qu'aux principaux personnages. On est mécontent de voir une suivante qui dit que sa maîtresse, *dans son appartement, de César attend le compliment sans s'en émouvoir.* Ces scènes inutiles, et par conséquent froides, prouvent que presque

toutes les tragédies françaises sont trop longues. On les appelle des scènes de *remplissage*. Ce mot est leur condamnation.

Vers 1. Oui, tandis que le roi va lui-même en personne
Jusqu'aux pieds de César prosterner sa couronne,
Cléopâtre s'enferme en son appartement.

On ne prosterne point une couronne ; on se prosterne, on dépose une couronne ; on la dépose aux pieds, et non jusqu'aux pieds.

V. 5. Comment nommerez-vous une humeur si hautaine?

Humeur n'est pas plus noble que *beau présent*.

V. 9. . . . . Elle m'envoie
Savoir à cet abord ce qu'on a vu de joie.

Ce qu'on a vu de joie, ne peut se dire dans le style tragique, quoique ce soit une suivante qui parle.

V. 11. Ce qu'à ce beau présent César a témoigné.

Ce beau présent, est comique.

V. 13. S'il traite avec douceur, s'il traite avec empire.

Traite exige un régime ; ce verbe n'est neutre que lorsqu'on parle d'un traiteur.

V. 15. La tête de Pompée a produit des effets
Dont ils n'ont pas sujet d'être fort satisfaits.

Ce dernier vers est un peu de comédie.

V. 21. Ses vaisseaux en bon ordre ont éloigné la ville.

Ont éloigné la ville, est un solécisme. Il fallait, *se sont éloignés de*, ou plutôt une autre expression, un autre tour.

V. 23. Il venait à plein voile, *&c.*

est un solécisme ; *voile* de vaisseau a toujours été féminin ; *voile* qui couvre, masculin.

V. 25. Sa flotte qu'à l'envi favoriſait Neptune,
Avait le vent en poupe ainſi que ſa fortune.

N'eſt-ce pas là une réflexion inutile, et en même temps trop recherchée? Pourquoi dire que ſon vaiſſeau avait le vent en poupe? pourquoi comparer la fortune de *Céſar* à ce vaiſſeau? quel rapport de ces idées avec la réception dont il s'agit?

La peinture de l'humiliation de *Ptolomée* eſt admirable, parce qu'elle eſt vraie. Celle de la tête de *Pompée*, qui ſemble s'apprêter à parler, n'eſt pas ſi vraie. Cela ſent le poëte, et dès-lors on n'eſt plus ſi touché. Un mort n'a pas la vue égarée.

V. 40. Mais avec ſix vaiſſeaux un des miens la pourſuit.

un des miens, il ſemble que ce ſoit un de ſes vaiſſeaux, et *Ptolomée* entend un de ſes officiers. Ces mépriſes ſont aſſez communes dans notre langue; il faut y prendre garde ſoigneuſement.

V. 41. A ces mots Achillas découvre cette tête;
Il ſemble qu'à parler encore elle s'apprête,
Qu'à ce nouvel affront un reſte de chaleur
En ſanglots mal formés exhale ſa douleur.

. . . . . *Atque os in murmura pulſant*
Singultus animæ.

V. 47. Et ſon courroux mourant fait un dernier effort,
Pour reprocher aux dieux ſa défaite et ſa mort.

Iratamque Deis faciem.

V. 49. Céſar à cet aſpect, comme frappé du foudre. . .

Ce n'eſt pas un coup de foudre pour *Céſar* que la mort de *Pompée*.

V. 50. Et comme ne ſachant que croire, ou que réſoudre...
Nous tient aſſez long-temps ſes ſentimens cachés.

Il doit savoir certainement *que croire* en voyant la tête de *Pompée*.

Non primo Cæsar damnavit munera vultu,
. . . . . Vultus, dum crederet, hæsit.

V. 53. Et je dirai si j'ose en faire conjecture. . .

Expression un peu triviale.

V. 54. Que par un mouvement commun à la nature
Quelque maligne joie en son cœur s'élevait,
Dont sa gloire indignée à peine le sauvait.

Quelle peinture et quelle vérité ! que ces grands traits effacent de fautes ! rien n'est plus beau que cette tirade : elle fait voir en même temps qu'il fallait mettre ce récit intéressant dans la bouche d'un personnage plus important qu'*Achorée*.

V. 64. Examine, choisit, laisse couler des pleurs, *&c.*

. . . Lacrymas non sponte cadentes
Effudit :

V. 67. Ensuite il fait ôter ce présent de ses yeux.

Aufer ab aspectu nostro funesta, satelles,
Regis dona tui.

V. 75. Met des gardes par-tout, et des ordres secrets.

Cela est impropre ; on met des gardes, et on donne des ordres.

V. 81. Je vais bien la ravir avec cette nouvelle.

Vers familier de comédie, *La ravir avec une nouvelle!*

SCENE II.

V. 2. Connaiſſez-vous Céſar de lui parler ainſi, *&c.*

Beaucoup de bons juges ont trouvé que *Céſar* affecte ici un peu trop de rodomontade, que la véritable grandeur eſt plus ſimple, que les Romains ne regardaient point le trône comme une infamie, qu'ils avaient au contraire aboli chez eux le nom de roi, comme trop dangereux à Rome ; que les Romains n'avaient aucun mépris pour un roi d'Egypte; que *Céſar* joue un peu ſur le mot; que quand *Ptolomée* lui dit, *montez au trône*, il veut dire ſeulement, ſoyez ici le maître, et non pas, faites-vous couronner roi d'Egypte : qu'enfin *Céſar* répond à un compliment très-raiſonnable par des hauteurs qui ſentent plus la vanité que la grandeur. Ces critiques peuvent être fondées ; mais peut-être eſt-il néceſſaire d'enfler un peu la grandeur romaine ſur le théâtre, comme on place des figures coloſſales dans de vaſtes enceintes. Il eſt bien certain que quand *Ptolomée* dit à *Céſar : Commandez ici*, il ne lui dit pas, prenez le titre de roi d'Egypte, au lieu de celui d'*imperator*, de *conſul*, de *triumvir ;* mais *Céſar* veut humilier *Ptolomée*. Le ſpectateur eſt charmé de voir ce roi abaiſſé et confondu, et les reproches ſur la mort de *Pompée* ſont admirables.

V. 3. Que m'offrirait de pis la fortune ennemie,
A moi qui tiens le trône égal à l'infamie ?

Jamais on n'a tenu *le trône égal à l'infamie ;* il n'y a là qu'un faux air de grandeur, et tout faux air eſt puéril. *Céſar* tenait ſi peu le trône égal à l'infamie, qu'il voulut depuis être reconnu roi. Les Romains craignaient chez eux la royauté ; mais le trône ailleurs n'était point infame.

V. 12. S'il en eût aimé l'offre, il eût fu s'en défendre.

Ce vers n'eſt pas trop intelligible; le reſte fait un très-bel effet. *Ptolomée* joue là un indigne rôle; mais on aime à voir un roi abaiſſé devant *Céſar*. Lorſque *Corneille* fait parler *Ptolomée*, les vers ſont faibles; *Céſar* s'exprime fortement; tel était le génie de *Corneille*. Le ſublime de *Céſar* paſſe juſque dans l'ame du lecteur.

V. 22. Vous qui devez reſpect au moindre des Romains.

Cela n'eſt pas vrai, puiſque *Ptolomée* avait des chevaliers romains à ſon ſervice.

V. 23. Ai-je vaincu pour vous dans les champs de Pharſale?

Ergo in Theſſalicis Pellæo fecimus arvis
Jus gladio?

V. 27. Moi, qui n'ai jamais pu la ſouffrir à Pompée,
La ſouffrirai-je en vous ſur lui-même uſurpée?

Non tuleram Magnum mecum Romana regentem:
Te, Ptolomæe, feram?

V. 32. Ce coup où vous tranchez du ſouverain de Rome,
Et qui ſur un ſeul chef lui fait bien plus d'affront
Que ſur tant de milliers ne fit le roi de Pont.

Un coup qui fait affront ſur un chef, n'eſt pas élégant.

V. 35. Penſez-vous que j'ignore ou que je diſſimule
Que vous n'auriez pas eu pour moi plus de ſcrupule,
Et que s'il m'eût vaincu, votre eſprit complaiſant
Lui feſait de ma tête un ſemblable préſent?

. . . . . *Nec fallere vos me*
Credite victorem; nobis quoque tale paratum
Littoris hoſpitium:

Cela eſt beau, parce que cela eſt vrai. Il n'y a là ni déclamation ni enflure.

V. 39. Grâces à ma victoire on me rend des hommages,
Où ma fuite eût reçu toutes sortes d'outrages.

. . . . . *Ne sic mea colla gerantur,*
Thessaliæ fortuna facit.

V. 49. Ici, dis-je, où ma cour tremble en me regardant,
Où je n'ai point encore agi qu'en commandant. . .

est un solécisme ; le *point* est de trop.

V. 67. Mais de ce grand Sénat les saintes ordonnances
Eussent peu fait pour nous, Seigneur, sans vos finances.

Le mot de *finances* n'est pas plus fait pour la tragédie que celui de *caissier*.

V. 70. Et, pour en bien parler, nous vous devons le tout ;

Expression trop faible, trop commune. Ne finissez jamais un vers par ces mots, *le tout ;* ils ne sont ni harmonieux, ni nobles.

Le tout, est du style de bureau.

V. 72. Jusqu'à ce qu'à vous-même il ait osé se prendre.

On ne peut trop remarquer avec quel soin pénible il faut éviter ce concours de syllabes dures, dont les auteurs ne s'aperçoivent pas dans la chaleur de la composition. *Jusqu'à ce qu'à*, révolte l'oreille : *se prendre à quelqu'un*, est du discours familier ; et *s'en prendre*, est quelquefois fort noble. *Répondez du succès, ou je m'en prends à vous.* De plus, *se prendre* ne signifie pas attaquer, comme *Corneille* le prétend ici ; il signifie le contraire, chercher un appui, un secours. En tombant il se prit à un arbre qui le garantit. Dans le malheur on se prend à tout, c'est-à-dire on se fait une ressource de tout ce qu'on trouve ; dans le malheur, *on s'en prend à tout*, signifie, on accuse tout, on se plaint de tout.

V. 73. Mais voyant ſon pouvoir de vos ſuccès jaloux. . .

Un pouvoir jaloux d'un ſuccès!

V. 75. Tout beau, que votre haine en ſon ſang aſſouvie,
N'aille point à ſa gloire, il ſuffit de ſa vie.

On a déjà remarqué ailleurs que ce mot familier, *tout beau*, ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 84. J'ai cru ſa mort pour vous un malheur néceſſaire,
Et que ſa haine injuſte augmentant tous les jours. . .

Et que, n'ayant point été précédé d'un autre *que*, eſt une faute de grammaire, mais de ces fautes qui ceſſent de l'être dans la poëſie animée.

V. 86. Juſque dans les enfers chercherait du ſecours.

Les enfers ſont ici d'un déclamateur, et non pas d'un homme qui donne de bonnes raiſons.

V. 93. Et ſans attendre d'ordre en cette occaſion,
Mon zèle ardent l'a priſe à ma confuſion.

Il veut dire mon zèle ardent a pris cette occaſion; mais c'eſt une expreſſion bien étrange, *j'ai pris cette occaſion pour aſſaſſiner Pompée.*

V. 103. Vous cherchez, Ptolomée, avecque trop de ruſes,
De mauvaiſes couleurs, et de froides excuſes.

Les comédiens diſent, *avec de faibles ruſes : avecque*, était trop dur.

V. 105. Votre zèle était faux, ſi ſeul il redoutait
Ce que le monde entier à pleins vœux ſouhaitait.

A pleins vœux, ne ſe dit plus.

V. 107. Et s'il vous a donné ces craintes trop ſubtiles
Qui m'ôtent tout le fruit de nos guerres civiles,

Où l'honneur seul m'engage, et que pour terminer,
Je ne veux que celui de vaincre, et pardonner.

. . . . . *Unica belli*
Præmia civilis, victis donare salutem,
Perdidimus.

Où l'honneur seul m'engage, et que pour, &c. Cela n'est pas français; il fallait, *guerres où l'honneur m'engage, où je ne veux que vaincre et pardonner, où mes plus grands ennemis*, &c.

V. 115. O combien d'allégresse une si triste guerre
Aurait-elle laissé dessus toute la terre,
Si l'on eût vu marcher dessus un même char,
Vainqueurs de leur discorde, et Pompée et César!

Thomas Corneille dans l'édition qu'il fit des œuvres de son frère, mit, *marcher en même char*. La correction n'est pas heureuse; ces minuties (on ne peut trop le dire) n'empêchent point un morceau sublime d'être sublime. Il les faut regarder comme des fautes d'orthographe.

V. 121. Vous craigniez ma clémence; ah! n'ayez plus ce soin:
Souhaitez-la plutôt; vous en avez besoin.

Souhaitez-la plutôt, est sublime; et quoique les vers suivans étendent peut-être un peu trop cette pensée, ils ne la déparent pas, tant on aime à voir le crime puni et un roi confondu par un romain.

V. 133. Cependant à Pompée élevez des autels, *&c.*

. . . . . *Justo date thura sepulcro*
Et placate caput.

SCENE III.

V. 1. Antoine, avez-vous vu cette reine adorable ? —
Je l'ai vue, ô Céſar ! elle eſt incomparable.

Après ce diſcours noble et vigoureux de *Céſar*, le lecteur eſt indigné de voir *Antoine* faire le perſonnage d'entremetteur, et de lui entendre dire, *que cette reine adorable eſt incomparable, que ſon corps eſt ſi beau qu'il la voudrait aimer;* ce n'eſt pas là *Céſar*, ce n'eſt pas là *Antoine:* c'eſt un amoureux de comédie qui parle à un valet. On a ſubſtitué à ce demi-vers, *je l'ai vue, ô Céſar*, cet autre, *oui, ſeigneur, je l'ai vue. L'incomparable* exigeait plutôt une correction.

V. 3. Le ciel n'a point encor, par de ſi doux accords,
Uni tant de vertus aux grâces d'un beau corps.

Par de ſi doux accords, hémiſtiche d'églogue, qui, joint aux *grâces d'un beau corps*, rend tout ce morceau indigne de la tragédie.

V. 9. Comme a-t-elle reçu les offres de ma flamme ?

Au moins il fallait, *comment a-t-elle reçu ?*

V. 12. Elle s'en dit indigne, et croit la mériter.

Madrigal de comédie.

V. 13. En pourrai-je être aimé ?

. . . . . .

eſt trop comique.

V. 15. . . . . Douter de ſes ardeurs,
Vous qui la pouvez mettre au faîte des grandeurs !

eſt au-deſſous du ſtyle de la comédie.

V. 23.

V. 23. Vous ferez succéder un espoir assez doux,
Lorsque vous daignerez lui dire un mot pour vous.

Il faut toujours un régime à *succéder*. On *succède à*. Tout cet endroit est mal écrit.

V. 31. Sitôt qu'ils ont pris port...

expression de marin, et non de poëte.

V. 33. Qu'elle entre. Ah, l'importune et fâcheuse nouvelle!

Voici un trait de comédie qui fait un grand tort à la belle scène de *Cornélie*. Tout ce que lui dit *César* de noble et de grand, est gâté par ce vers si déplacé. On voit qu'il voudrait être auprès de sa maîtresse, qu'il ne fera à *Cornélie* que de vains complimens; et cela seul répand du froid sur la pièce. D'ailleurs, après la mort de *Pompée*, la tragédie ne roule plus que sur un rendez-vous de *César* avec *Cléopâtre*, sur une bonne fortune; tout devient hors d'œuvre: il n'y a ni nœud, ni intrigue. *Cornélie* n'arrive que pour déplorer la mort de son mari; mais telle est la beauté de son rôle, qu'elle soutient presque seule la dignité de la pièce.

SCENE IV.

V. 1. . . . Allez, Septime, allez vers votre maître;
César ne peut souffrir la présence d'un traître,
D'un romain lâche assez pour servir sous un roi,
Après avoir servi sous Pompée et sous moi.

Ces quatre vers de *César* à *Septime*, relèvent tout d'un coup le caractère de *César*, et le rendent digne d'écouter *Cornélie*.

V. 5. César, car le destin qui m'outre et que je brave
Me fait ta prisonnière et non pas ton esclave;

Cornélie doit-elle dire à *César* qu'elle est sa prisonnière,

et non pas son esclave? n'est-ce pas une chose assez reconnue par *César?* jamais les romains vaincus par des romains ne furent mis dans l'esclavage. Elle se vante d'appeler *César* par son nom, et de ne point l'appeler *seigneur;* mais le nom de *seigneur* n'était donné à personne; c'est un terme dont nous nous servons au théâtre français, et dont *Cornélie* abuse: il vient du mot latin *senior*, et nous l'avons adopté pour en faire un titre honorifique. *Cornélie* peut-elle s'excuser de ne pas donner à un romain un titre français? doit-elle enfin faire remarquer à *César*, qu'elle parle comme tout le monde parlait alors? n'est-ce pas une petite attention de *Cornélie*, à faire voir qu'elle veut mettre de la grandeur où il n'y a rien que de très-ordinaire?

Cette affectation, dit le judicieux marquis de *Vauvenargues*, homme trop peu connu et qui a trop peu vécu, cette affectation est le principal défaut de notre théâtre, et l'écueil ordinaire des poëtes.

V. 15. J'ai vu mourir Pompée et ne l'ai pas suivi;
Et bien que le moyen m'en aye été ravi,
Qu'une pitié cruelle à mes douleurs profondes
M'aye ôté le secours et du fer et des ondes...

Aye été pour *ait été*. Cet *aye* à la troisième personne, est un solécisme très-commun. On a mis *ait* dans les dernières éditions. On doit sur-tout remarquer que *Cornélie* devrait commencer par remercier *César*, qui vient de chasser ignominieusement de sa présence *Septime*, l'un des assassins de *Pompée*.

V. 19. Je dois rougir pourtant après un tel malheur
De n'avoir pu mourir d'un excès de douleur.
Turpe mori post te solo non posse dolore.

V. 33. Je l'ai porté pour dot chez Pompée et chez Crasse;
Deux fois du monde entier j'ai causé la disgrâce.
Bis nocui mundo.

Je l'ai porté pour dot, &c. et ce *bis nocui mundo* n'eſt-il pas un peu chargé d'oſtentation ? pourquoi *Cornélie* a-t-elle fait le malheur du monde ? elle n'entra jamais dans les affaires publiques. C'était une jeune veuve que *Pompée* fut blâmé d'avoir épouſée. Elle eut deux maris malheureux, mais ne fut cauſe du malheur d'aucun.

V. 35. Deux fois de mon hymen le nœud mal aſſorti
A chaſſé tous les dieux du plus juſte parti.
. . . . . *Cunctoſque fugavi*
A cauſa meliore Deos.

V. 37. Heureuſe en mes malheurs, ſi ce triſte hymenée
Pour le bonheur de Rome à Céſar m'eût donnée !
Et ſi j'euſſe avec moi porté dans ta maiſon
D'un aſtre envenimé l'invincible poiſon.
O utinam in thalamos inviſi Cæſaris iſſem
Infelix conjux, et nulli læta marito !

Ce ſouhait d'être la femme de *Céſar*, pour lui porter l'invincible poiſon d'un aſtre, paraît trop recherché. Cela eſt imité de *Lucain*, et n'en paraît pas meilleur : il n'eſt point du tout naturel qu'elle penſe être la cauſe des malheurs de Rome, puiſqu'elle n'a point été la cauſe des guerres civiles. Elle rend grâce aux dieux d'avoir trouvé *Céſar ;* elle lui demande la vengeance de la mort de ſon mari, et elle lui dit en même temps qu'elle voudrait l'épouſer pour le rendre malheureux. De pareils jeux d'eſprit dégraderaient beaucoup le rôle de *Cornélie*, ſi quelque choſe pouvait l'avilir. On pourrait dire que cette entrevue de *Cornélie* et de *Céſar* eſt inutile à l'intrigue de la pièce. Cette tragédie (qui eſt en effet d'un genre particulier, qu'il ſerait très-dangereux d'imiter) ſe ſoutient par les beaux morceaux de détail. Il y a des choſes admirables dans ce diſcours de *Cornélie*. Il ſerait à ſouhaiter qu'il y eût moins de cette enflure qui eſt contraire à la vraie dignité et à la vraie douleur.

V. 42. Je te l'ai déjà dit, Céſar, je ſuis romaine.

Pourquoi le répéter? parle-t-elle à un autre qu'à un romain?

V. 51. Et l'on juge aiſément au cœur que vous portez,
Où vous êtes entrée et de qui vous ſortez.

C'eſt une répétition de ces deux vers qui précèdent:

Certes, vos ſentimens ſont aſſez reconnaître
Qui vous donna la main et qui vous donna l'être.

En général toute répétition affaiblit l'idée.

V. 69. Alors foulant aux pieds la diſcorde et l'envie,
Je l'euſſe conjuré de ſe donner la vie, &c.

Ut te complexus, poſitis civilibus armis,
Affectus à te veteres, vitamque rogarem,
Magne, tuam; dignaque ſatis mercède laborum
Contentus par eſſe tibi. Tunc pace fideli
Feciſſem, ut victus poſſes ignoſcere Divis,
Feciſſes, ut Roma mihi.

V. 78. Le ſort a dérobé cette allégreſſe au monde.
Læta dies rapta eſt populis.

V. 81. Prenez donc en ces lieux liberté toute entière.

Prenez liberté, eſt trop familier, trop trivial, trop du ſtyle de la comédie: de plus, on ne prend point liberté.

V. 87. Je vous laiſſe à vous-même et vous quitte un moment.

Il eſt triſte que *Céſar* finiſſe une ſi belle ſcène par dire, *je vous quitte un moment*, ſur-tout après l'avoir commencée en diſant, que la viſite de *Cornélie* était très-importune. On ſent trop qu'il va voir ſa maîtreſſe; et le détail du *digne appartement* acheverait d'affaiblir ce beau morceau, ſans l'admirable vers de *Cornélie* qui termine l'acte.

V. 88. Choisissez-lui, Lépide, un digne appartement.

On pouvait se passer de ce digne appartement.

V. dern. O Ciel! que de vertus vous me faites haïr!

Me sera-t-il permis de rapporter ici, que mademoiselle de *Lenclos*, pressée de se rendre aux offres d'un grand seigneur qu'elle n'aimait point, et dont on lui vantait la probité et le mérite, répondit :

O Ciel! que de vertus vous me faites haïr!

C'est le privilége des beaux vers d'être cités en toute occasion, et c'est ce qui n'arrive jamais à la prose.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 5. Il est mort, et mourant, Sire, il doit vous apprendre
La honte qu'il prévient et qu'il vous faut attendre.

DANS les éditions suivantes, au lieu de, *il est mort, et mourant, &c.* on a mis :

Oui, Seigneur, et sa mort a de quoi vous apprendre, *&c.*

V. 12. Par adresse il se fâche après s'être assuré.

Il faut dire de quoi. S'*assurer*, ne signifie rien quand il est sans régime. *Par adresse il se fâche*, est du style comique négligé.

V. 15. Et veut tirer à soi, par un courroux accort,
L'honneur de sa vengeance, et le fruit de sa mort.

Accort, signifie *conciliant;* il vient d'*accorder;* il ne signifie pas *feint*. C'est d'ailleurs un mot qui n'est plus

en usage dans le style noble, et on doit regretter qu'il n'y soit plus. *Tirer à soi*, est bas.

V. 21. Le destin les aveugle au bord du précipice ;
Ou si quelque lumière en leur ame se glisse,
Cette fausse clarté, dont il les éblouit,
Les plonge dans un gouffre, et puis s'évanouit.

Glisse n'est pas heureux, mais il est si difficile de trouver des termes nobles et convenables, et de les accorder avec la rime, qu'on doit pardonner à ces petites fautes inséparables d'un art dans lequel on éprouve autant d'obstacles qu'on fait de pas.

V. 25. J'ai mal connu César, mais puisqu'en son estime
Un si rare service est un énorme crime,
Sire, il porte en son flanc de quoi nous en laver.

Estime signifie ici *opinion*. C'est un terme qui n'est en usage que dans la marine. L'estime du pilote veut dire le calcul présumé.

V. 32. Justifions sur lui la mort de son rival ;
Et notre main alors également trempée,
Et du sang de César et du sang de Pompée,
Rome, sans leur donner des titres différens,
Se croira par vous seul libre de deux tyrans.

. . . . . *Placemus cæde secunda*
Hesperias gentes. Jugulus mihi Cæsaris haustus
Hoc præstare potest, Pompeii cæde nocentes
Ut populus Romanus amet.

V. 37. Oui, oui, ton sentiment enfin est véritable ;
C'est trop craindre celui que j'ai fait redoutable.
Quid, miserande, times quem tu facis ipse timendum?

On a corrigé le premier de ces deux vers, et on a mis :

Oui, par là seulement ma perte est évitable.

Pourquoi *évitable* n'eſt-il pas en uſage, puiſqu'*inévitable* eſt reçu ? c'eſt une grande bizarrerie des langues, d'admettre le mot compoſé et d'en rejeter la racine.

V. 44. Pompée était mortel, et tu ne l'es pas moins.
Quem metuis, par hujus erat.

V. 46. Tu n'as, non plus que lui, qu'une ame, et qu'une vie.

Jamais perſonne n'en a eu deux.

V. 47. Et ſon ſort que tu plains, te doit faire penſer
Que ton cœur eſt ſenſible et qu'on peut le percer.

C'eſt une équivoque. Le mot *ſenſible* eſt pris ici au phyſique. *Ptolomée* entend que *Céſar* n'eſt pas invulnérable ; jamais le mot *ſenſible* ne ſouffre cette acception : de plus, cette penſée eſt trop répétée, trop délayée. Il ne faut jamais rien ajouter quand on a dit aſſez.

V. 51. C'eſt à moi de punir ta cruelle douceur. . .
Je n'abandonne plus ma vie et ma puiſſance
Au haſard de ſa haine, ou de ton inconſtance.

Il veut dire, *au caprice ; haſard* n'eſt pas le mot propre.

V. 69. Nous pouvons beaucoup, Sire, en l'état où nous ſommes ;
A deux milles d'ici vous avez ſix mille hommes.

Il ne faut jamais être ampoulé, mais il faut éviter ces expreſſions de gazette, et ces tours languiſſans qui ne ſervent qu'à la rime, comme, *en l'état où nous ſommes*.

V. 77. Car contre ſa fortune aller à force ouverte,
Ce ſerait trop courir vous-même à votre perte.

Car contre, eſt trop rude. C'eſt une petite remarque, mais il ne faut rien négliger.

V. 79. Il nous le faut ſurprendre au milieu du feſtin,
Enivré des douceurs de l'amour et du vin.

Plenum epulis, madidumque mero, venerique paratum
Invenies.

De l'amour et du vin, ces expreſſions ne ſont permiſes que dans une chanſon ; il faut chercher des tours qui ennobliſſent ces idées : c'eſt-là le grand mérite de *Racine*.

V. 81. Tout le peuple eſt pour nous. Tantôt à ſon entrée
J'ai remarqué l'horreur qu'il a ſoudain montrée,
Lorſqu'avec tant de faſte il a vu ſes faiſceaux
Marcher arrogamment et braver nos drapeaux.

Sed fremitu vulgi faſces et ſigna querentis
Inferri Romana ſuis, diſcordia ſenſit
Pectora.

V. 95. Les gens de Cornélie, *&c.*

Cette expreſſion ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 104. Pour de ce grand deſſein aſſurer le ſuccès.

Cette inverſion eſt trop rude, et il n'eſt pas permis de mettre ainſi une prépoſition à côté de l'article *de*. *Pour de lui me ſervir, et d'elle me défaire ;* cela n'eſt toléré tout au plus que dans le ſtyle plaiſant qu'on appelle marotique.

V. 105. Mais voici Cléopâtre, agiſſez avec feinte,
Sire, et ne lui montrez que faibleſſe et que crainte.

Ce conſeil achève d'avilir le roi.

SCENE II.

Cette ſcène met le comble au caractère mépriſable de *Ptolomée*. On ne s'intéreſſe ni à lui, ni à *Cléopâtre ;* on ſe ſoucie peu que *Ptolomée* ait vécu dans la gloire *où vivaient ſes pareils*, et qu'il demande la grâce de *Photin ;* mais le plus grand défaut, c'eſt qu'à ce quatrième acte une nouvelle pièce commence. Il s'agiſſait d'abord de la mort

de *Pompée ;* on veut actuellement aſſaſſiner *Céſar*, parce qu'on craint qu'il ne faſſe mettre en croix les miniſtres du roi. Le péril même de *Céſar* n'eſt pas aſſez grand pour que cette nouvelle tragédie intéreſſe. Ce n'eſt point comme dans *Cinna*, où les meſures des conjurés ſont bien priſes ; on ne craint ici pour perſonne, on ne s'intéreſſe à perſonne ; la baſſeſſe du roi révolte l'eſprit, les amours de *Cléopâtre* glacent le cœur, et les ironies de *Ptolomée* dégoûtent.

V. 3. Vous êtes généreuſe, et j'avais attendu
Cet office de ſœur que vous m'avez rendu.
Mais cet illuſtre amant vous a bientôt quittée.

Eſt-ce de l'ironie ? parle-t-il ſérieuſement ?

V. 6. Sur quelque brouillerie en la ville excitée. . . .

Brouillerie, ce mot trop familier ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 7. Il a voulu lui-même apaiſer les débats,
Qu'avec nos citoyens ont pris quelques ſoldats.

Cela n'eſt pas français ; on dit, *prendre querelle*, et non *prendre débat*.

V. 15. Ainſi que la naiſſance ils ont les eſprits bas.

Le mot *eſprit* en ce ſens ne peut guère être employé au pluriel. Il fallait *le cœur bas*, pour la régularité ; et il faut un autre tour pour l'élégance. On pourrait dire, *il n'y eut jamais des cœurs plus durs et des eſprits plus bas*, mais non, *ils ont les eſprits bas*.

V. 33. Je vous ai maltraitée, et vous êtes ſi bonne
Que vous me conſervez la vie et la couronne.

Eſt-ce de l'ironie ? mais ſoit qu'il raille, ſoit qu'il parle ſérieuſement, il s'exprime en termes bien bas ou du moins bien familiers.

V. 35. Vainquez-vous tout-à-fait, *&c.* . . .

et plus bas :

. . . . . Mais il a fu gauchir.
Et tournant le diſcours ſur une autre matière, *&c.*

Toutes expreſſions qu'on doit éviter ; elles ſont trop familières, trop comiques.

V. 45. . . . . Céſar cherche à vous plaire ;
Vous pouvez d'un coup d'œil déſarmer ſa colère.

Rien n'eſt plus petit et plus déſagréable au théâtre qu'un roi qui prie ſa ſœur d'intercéder auprès de ſon amant pour qu'on ne perde pas ſes miniſtres.

SCENE III.

L'amour régna toujours ſur le théâtre de France dans les pièces qui précédèrent celles de *Corneille*, et dans les ſiennes. Mais, ſi vous en exceptez les ſcènes de *Chimène*, il ne fut jamais traité comme il doit l'être. Ce ne fut point une paſſion violente, ſuivie de crimes et de remords ; il ne déchira point le cœur, il n'arracha point de larmes. Ce ne fut guère que dans le cinquième acte d'*Andromaque*, et dans le rôle de *Phèdre*, que *Racine* apprit à l'Europe comment cette terrible paſſion, la plus théâtrale de toutes, doit être traitée. On ne connut long-temps que de fades converſations amoureuſes, et jamais les fureurs de l'amour.

Cette ſcène de *Céſar* et de *Cléopâtre*, eſt un des plus grands exemples du ridicule auquel les mauvais romans avaient accoutumé notre nation. Il n'y a preſque pas un vers dans cette ſcène de *Céſar*, qui ne faſſe ſouhaiter au lecteur que *Corneille* eût en effet ſecoué ce joug de l'habitude qui le forçait à faire parler d'amour tous ſes héros. *Ce moment qu'il l'a quittée — a d'un trouble plus grand ſon ame agitée — que tout le tumulte et le trouble excité dans la ville. Mais il pardonne à ce tumulte en faveur du ſimple ſouvenir du*

bonheur dont il a une haute espérance, qui le flatte d'une illustre apparence. Il n'est pas tout-à-fait indigne des feux de Cléopâtre, et il en peut prétendre une haute conquête, n'ayant que les dieux au-dessus de sa tête. Son bras ambitieux a combattu dans Pharsale, non pas pour vaincre Pompée, mais pour mériter Cléopâtre. Ce sont ses divins appas qui enflaient le courage de César; ce sont ses beaux yeux qui ont gagné la bataille.

La pureté de la langue est aussi blessée que le bon goût dans toute cette tirade. Le reste de la scène enchérit encore sur ces défauts; il veut que cette *ingrate* de Rome prie *Cleopâtre* de se livrer à lui, et d'en avoir des enfans. Il ne voit que ce chaste amour; *mais las! contre son feu, son feu le sollicite*, &c.

Ne perdons point de vue que les héros ne parlaient point autrement dans ce temps-là; et même lorsque *Racine* donna son *Alexandre*, il lui fit tenir les mêmes discours à *Cléophile*; les vers étaient plus purs à la vérité, mais *Alexandre* n'en était pas moins avili. Pardonnons à *Corneille* de ne s'être pas toujours élevé au-dessus de son siècle. Imputons à nos romans ces défauts du théâtre, et plaignons le plus beau génie qu'eût la France, d'avoir été asservi aux plus ridicules usages.

Gardez-vous de donner, ainsi que dans Clélie,
L'air et l'esprit français à l'antique Italie,
Et sous des noms romains feſant notre portrait,
Peindre Caton galant et César dameret.

V. 1. Reine, tout est paisible, et la ville calmée,
Qu'un trouble assez léger avait trop alarmée,
N'a plus à redouter le divorce intestin
Du soldat insolent et du peuple mutin.

Divorce intestin, expression impropre et désagréable.

V. 36. Et vos beaux yeux enfin m'ayant fait soupirer,
Pour faire que votre ame avec gloire y réponde,
M'ont rendu le premier, et de Rome, et du monde.

C'eſt ce glorieux titre, à préſent effectif,
Que je viens ennoblir par celui de captif.

Ce glorieux titre à préſent effectif, &c. C'eſt un mauvais vers de comédie, et l'eſprit de *Cléopâtre* que *Céſar* prie d'eſtimer le titre de premier du monde, et de permettre celui de captif, eſt une choſe intolérable.

V. 43. Je ſais ce que je dois au ſouverain bonheur
Dont me comble et m'accable un tel excès d'honneur.

Elle doit à *Céſar*, et non au ſouverain bonheur cet excès d'honneur qui comble et accable.

V. 45. Je ne vous tiendrai plus mes paſſions ſecrètes.

On ne dit point *paſſions* au pluriel, pour ſignifier *mon amour*.

V. 55. Ce ſceptre par vos mains dans les miennes remis,
A mes vœux innocens ſont autant d'ennemis.

Cela n'eſt pas français; on n'eſt pas ennemi *à*, mais ennemi *de*.

V. 59. Et ſi Rome eſt encor telle qu'auparavant,
Le trône où je me ſieds m'abaiſſe en m'élevant.

Elle veut dire, *ſi Rome perſévère dans ſon horreur pour le trône*; mais *telle qu'auparavant*, eſt trop proſaïque.

V. 71. Votre bras dans Pharſale a fait de plus grands coups.

Un bras qui fait de grands coups! quelle expreſſion! elle eſt digne du rôle de *Cléopâtre*. Faut-il que le très-mauvais ſoit à tout moment à côté du très-bon! Mais ce très-bon n'appartenait qu'à *Corneille*, et le très-mauvais appartenait à tous les auteurs de ſon temps juſqu'à ce que l'inimitable *Racine* parût.

V. 79. Et vos yeux la verront par un ſuperbe accueil
Immoler à vos pieds ſa haine et ſon orgueil.

Par un ſuperbe accueil, veut dire ici, *réception favorable*;

mais *immoler ſon orgueil par un ſuperbe accueil*, n'eſt pas une expreſſion élégante et juſte.

V. 81. Encore une défaite, et dans Alexandrie
Je veux que cette ingrate en ma faveur vous prie.

Cette ingrate de Rome qui *prie dans Alexandrie!* et dont un juſte *reſpect conduit les regards!* On voit combien ce ſtyle eſt forcé.

V. 86. C'eſt le fruit que j'attends des lauriers qui m'attendent.

Ce n'eſt pas là que la répétition a de l'énergie et de la grâce.

V. 93. Permettez cependant qu'à ces douces amorces
Je prenne un nouveau cœur et de nouvelles forces.

Céſar qui prend un nouveau cœur à ces douces amorces, quelles expreſſions!

V. 95. Pour faire dire encore aux peuples pleins d'effroi,
Que venir, voir, et vaincre, eſt même choſe en moi.

Il faudrait *pour moi;* mais ce qui eſt bien plus à obſerver, c'eſt qu'on fait dire à *Céſar*, par un orgueil révoltant, ce qu'il dit en effet par modeſtie dans la guerre contre *Pharnace. Veni, vidi, vici*, ne ſignifiait que le peu de peine qu'il avait eu contre un ennemi preſque ſans défenſe. Voyez les Commentaires de *Céſar*. Jamais grand homme ne fut plus modeſte. La grandeur romaine, encore une fois, ne conſiſta jamais dans de vaines paroles, dans des diſcours emphatiques; elle ne fut jamais bourſouflée. Des actions fermes, et des paroles ſimples, Voilà le vrai caractère des anciens Romains. Nous y avons été ſouvent trompés: on a pris plus d'une fois des diſcours de capitan pour des diſcours de héros.

V. 105. Faites grâce, Seigneur, ou ſouffrez que j'en faſſe,
Et montre à tous par là que j'ai repris ma place.

Jamais dans la poëſie on ne doit employer *par là*, *par ici*, ſi ce n'eſt dans le ſtyle comique.

V. 107. Achillas et Photin ſont gens à dédaigner.

Ce mot *gens*, ne doit jamais entrer dans le ſtyle noble. On voit par le grand nombre de ces expreſſions vicieuſes, combien l'art de la poëſie eſt difficile.

V. 113. Ne vous donnez ſur moi qu'un pouvoir légitime,
Et ne me rendez point complice de leur crime.

Je reconnais là le véritable *Céſar*, et c'était ſur ce ton qu'il devait toujours parler.

V. 115. C'eſt beaucoup que pour vous j'oſe épargner le roi.

Que j'oſe épargner, n'eſt pas le mot propre, c'eſt, *que je daigne épargner*.

SCENE IV.

V. 1. . . . . Céſar, prends garde à toi.

Que cette ſcène répare bien la précédente! Que cette généroſité de *Cornélie* élève l'ame! ce n'eſt point de la terreur et de la pitié, mais c'eſt de l'admiration. *Corneille* eſt le premier de tous les tragiques du monde qui ait excité ce ſentiment, et qui en ait fait la baſe de la tragédie. Quand l'admiration ſe joint à la pitié et à la terreur, l'art eſt pouſſé alors au plus haut point où l'eſprit puiſſe atteindre. L'admiration ſeule paſſe trop vîte. *Boileau* dit :

Inventez des reſſorts qui puiſſent m'attacher.

Que ceux qui travaillent pour la ſcène tragique aient toujours ce précepte gravé dans leur mémoire.

V. 12. Mettant leur haine bas. . . .

Mettre bas, ne ſe dit plus, comme on l'a déjà obſervé, et n'a jamais été un terme noble.

V. 14. Quoi que la perfidie ait osé sur sa trame,
Il vit encore en vous.

On dit bien, *la trame de la vie*. Cela est pris de la fable allégorique des parques : mais comme on ne dirait pas *le fil de Pompée*, on ne doit point dire non plus *la trame de Pompée*, pour signifier sa vie.

V. 26. Mais avec cette soif que j'ai de ta ruine,
Je me jette au-devant du coup qui t'assassine.

Plusieurs critiques prétendent que *Cornélie* en dit trop, qu'elle ne doit point montrer tant de *soif* de la ruine d'un homme qui vient de venger son époux ; qu'elle retourne ce sentiment en trop de manières ; que la grandeur vraie ou apparente de ce sentiment est affaiblie par trop de déclamation, et par trop de sentences ; qu'elle ne devrait pas même dire à *César*, *le sang de mon époux a rompu tout commerce entre nous*, parce qu'il semble par ces mots que *César* ait tué *Pompée*.

Je crois qu'il est important de remarquer, que si *Cornélie* s'était réduite, dans une pareille scène, à parler seulement avec la bienséance de sa situation, c'est-à-dire, à ne pas trop menacer un homme tel que *César*, à ne se pas mettre au-dessus de lui ; en un mot, si elle n'eût dit que ce qu'elle devait dire, la scène eût été un peu froide. Il faut peut-être dans ces occasions aller un peu au-delà de la vérité. Une critique très-juste, c'est que tous ces discours de vengeance sont inutiles à la pièce.

V. 40. Quelque espoir qui d'ailleurs me l'ose ou puisse offrir,
Ma juste impatience aurait trop à souffrir.

Un espoir qui ose offrir, et cette alternative d'*ose* ou *puisse*, ne sont ni convenables ni justes.

V. 44. Je n'irai point chercher sur les bords africains
Le foudre souhaité que je vois en tes mains ; *&c.*

Il y avait d'abord, *le foudre puniſſeur : puniſſeur* était

un beau terme qui manquait à notre langue. *Puni* doit fournir *punisseur*, comme *vengé* fournit *vengeur*. J'ose souhaiter, encore une fois, qu'on eût conservé la plupart de ces termes qui faisaient un si bel effet du temps de *Corneille ;* mais il a mis lui-même à la place, *le foudre souhaité*, épithète qui est bien plus faible.

En tes mains. Comment ce foudre souhaité contre *César* est-il dans les mains de *César?* quelques éditions portent, *en ses mains ;* mais *en ses mains*, ne se rapporte à rien.

V. 46. La tête qu'il menace en doit être frappée ;
J'ai pu donner la tienne au lieu d'elle à Pompée.

On ne voit pas d'abord à quoi se rapporte cet *au lieu d'elle.* C'est à *Ptolomée.*

V. 52. Rome le veut ainsi : son adorable front
Aurait de quoi rougir d'un trop honteux affront....

L'adorable front de Rome qui rougirait! Est-ce ainsi que doit s'exprimer la noble douleur d'une femme profondément affligée ? cela n'est-il pas un peu trop recherché ?

V. 60. Comme autre qu'un romain n'a pu l'assujettir,
Autre aussi qu'un romain ne l'en doit garantir.

Cette antithèse, ce raisonnement, ces expressions ne sont-elles pas encore moins naturelles ?

V. 63. Au lieu d'un châtiment ta mort serait un crime ;
Et sans que tes pareils en conçûssent d'effroi,
L'exemple que tu dois périrait avec toi.

In scelus it Pharium Romani pœna tyranni,
Exemplumque perit.

V. 68. . . . . Adieu, tu peux
Te vanter qu'une fois j'ai fait pour toi des vœux.

Ces derniers vers que prononce *Cornélie* frappent d'admiration ; et quand ce couplet est bien récité, il est toujours

toujours suivi d'applaudissemens. Quelques personnes ont prétendu que ces mots, *tu peux te vanter*, ne conviennent pas, qu'ils contiennent une espèce d'ironie, que c'est affecter sur *César* une supériorité qu'une femme ne peut avoir. On a remarqué que cette tirade, et toutes celles dans lesquelles la hauteur est poussée au-delà des bornes, faisaient toujours moins d'effet à la cour qu'à la ville. C'est peut-être qu'à la cour on avait plus de connaissance et plus d'usage de la manière dont les personnes du premier rang s'expriment; et que dans le parterre on aime les bravades, on se plaît à voir la puissance abaissée par la grandeur d'ame. On croit que la veuve de *Pompée* devait parler comme *Brutus* et *Caton*; et les grands sentimens de *Cornélie* font oublier combien les menaces d'une femme sont peu de chose aux yeux de *César*; et peut-être même ces menaces sont-elles un peu déplacées envers un homme qui venge *Pompée*, et à qui *Cornélie* ne doit que des remercimens.

SCENE V.

V. 7. Leur rage pour l'abattre attaque mon soutien,
Et par votre trépas cherche un passage au mien.

Cléopâtre songe ici plus à elle qu'au péril de *César*. On ne cherche point *un passage au trépas*, *par un autre trépas*. Cette scène est sans intérêt; il ne s'agit guère que d'*Achillas* et de *Photin*. Il est triste que l'acte finisse si froidement.

V. 13. Oui, je me souviendrai que ce cœur magnanime
Au bonheur de son sang veut pardonner son crime.

Ce dernier vers est trop obscur. *César* veut dire que *Ptolomée* est heureux d'être frère de *Cléopâtre*, et qu'il sera épargné; mais *pardonner un crime au bonheur d'un sang*, n'est pas intelligible.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

PAR quel art une scène inutile est-elle si belle ? *Cornélie* a déjà dit sur la mort de *Pompée* tout ce qu'elle devait dire. Que les cendres de *Pompée* soient enfermées dans une urne ou non, c'est une chose absolument indifférente à la construction de la pièce; cette urne ne fait ni le nœud, ni le dénouement. Retranchez cette scène ; la tragédie (si c'en est une) marche tout de même : mais *Cornélie* dit de si belles choses, *Philippe* fait parler *César* d'une manière si noble, le nom seul de *Pompée* fait une telle impression, que cette scène même soutient le cinquième acte, qui est assez languissant. Ce qui dans les règles sévères de la tragédie est un véritable défaut, devient ici une beauté frappante par les détails, par les beaux vers.

Vers 1. Mes yeux, puis-je vous croire, et n'est-ce point un songe,
Qui sur mes tristes vœux a formé ce mensonge ?

Il est triste dans notre poësie, que *songe* fasse toujours attendre la rime de *mensonge*. Un *mensonge* formé sur des vœux n'est pas intelligible, n'est pas français.

V. 6. O vous, à ma douleur objet terrible et tendre !

Tendre à ma douleur, ne peut se dire; et cependant ce vers est beau; c'est qu'il est plein de sentiment, c'est qu'il est composé comme les bons vers doivent l'être, d'un assemblage harmonieux de consonnes et de voyelles. Ce morceau, qui est un peu de déclamation, serait déplacé dans le premier moment où *Cornélie* apprend la mort de son époux : mais après les premiers transports de la

douleur, on peut donner plus de liberté à ses sentimens. Peut-être ne devrait-elle pas dire, *ma divinité seule*, &c. car est-ce à une femme vertueuse à blasphémer les dieux?

Garnier, du temps de *Henri III*, fit paraître *Cornélie* tenant en main l'urne de *Pompée*. Elle dit :

O douce et chère cendre! ô cendre déplorable!
Qu'avecque vous ne suis-je, ô femme misérable!

C'est la même idée, mais elle est grossièrement rendue dans *Garnier*, et admirablement dans *Corneille*. L'expression fait la poësie.

V. 23. Et je n'entrerai point dans tes murs désolés,
Que le prêtre et le dieu ne lui soient immolés.

Peut-être, *le prêtre et le dieu*, sont peu convenables à la vraie douleur. Elle a dit que la cendre de *Pompée* est son seul *dieu*, et puis elle dit que *César* est le *dieu*, et *Ptolomée* le *prêtre*. Tout cela est-il bien conséquent? peut-être encore ce sentiment serait plus digne de *Cornélie*, si elle ignorait avec quelle grandeur d'ame *César* a promis de venger la mort de *Pompée*. N'est-on pas un peu fâché que *Cornélie* ne parle que de faire tuer *César*? Ce sont des nuances délicates que les connaisseurs aperçoivent sans en approuver moins la force et la fierté du pinceau de l'auteur.

V. 26. O cendres! mon espoir aussi-bien que ma peine.

C'est la répétition de ce vers, *objet terrible et tendre*; mais *aussi-bien que ma peine*, affaiblit encore cette répétition; et *des cendres qui versent ce qu'un cœur ressent*, ne sont pas une image naturelle.

V. 29. Toi qui l'as honoré, sur cette infame rive,
D'une flamme pieuse autant comme chétive;

n'est ni français ni noble. On ne dit point, *autant comme*,

mais *autant que*. Ce mot de *chétive* a été heureuſement employé au ſecond acte ; *dans quelque urne chétive en ramaſſer la cendre*. Le même terme peut faire un bon et un mauvais effet, ſelon la place où il eſt. Une urne chétive qui contient la cendre du grand *Pompée* préſente à l'eſprit un contraſte attendriſſant : mais une flamme n'eſt point chétive. Ces deux vers que *Philippe* met dans la bouche de *Céſar :*

Reſtes d'un demi-dieu dont à peine je puis
Egaler le grand nom, tout vainqueur que j'en ſuis ;

ſont d'un ſublime ſi touchant, qu'on dit avec raiſon que *Corneille*, dans ſes bonnes pièces, feſait quelquefois parler les Romains mieux qu'ils ne parlaient eux-mêmes.

V. 49. Et n'y voyant qu'un tronc dont la tête eſt coupée,
A cette triſte marque il reconnaît Pompée.

Una nota eſt Magno capitis jactura revulſi.

V. 85. O ſoupirs ! ô reſpect ! ô qu'il eſt doux de plaindre
Le ſort d'un ennemi quand il n'eſt plus à craindre !

Ces beaux vers ſont un très-grand effet, parce que la maxime eſt courte, et qu'elle eſt en ſentiment. Peut-être *Cornélie* eſt toujours trop occupée de rabaiſſer le mérite de *Céſar*. Elle doit ſavoir que *Céſar* a parlé de punir le meurtre de *Pompée* en arrivant en Egypte, et avant que *Ptolomée* conſpirât contre lui; mais que ne pardonne-t-on point à la veuve de *Pompée* gémiſſante !

Les curieux ne ſeront pas fâchés de ſavoir que *Garnier* avait donné les mêmes ſentimens à *Cornélie*. *Philippe* lui dit :

Céſar plora ſa mort.

Cornélie répond :

Il plora mort celui
Qu'il n'eût voulu ſouffrir être vif comme lui.

V. 95. Pour grand qu'en ſoit le prix, ſon péril en rabat.

Pour grand ne ſe dit plus. *Son péril en rabat*, eſt trop familier.

V. 101. Si comme par ſoi-même un grand cœur juge un autre,
Je n'aimais mieux juger ſa vertu par la nôtre ;

Par la nôtre, gâte un peu ce dernier vers. On ne dit, *nous et nôtre*, en parlant de ſoi, que dans un édit; et ſi *Cornélie* juge *Céſar* ſi vertueux, ſi généreux, il ſemble qu'elle aurait dû ſouhaiter un peu moins ſa mort. Elle ne paraît pas toujours d'accord avec elle-même.

V. 103. Et croire que nous ſeuls armons ce combattant,
Parce qu'au point qu'il eſt j'en voudrais faire autant.

Au point qu'il eſt, ne ſe dit plus.

SCENE II.

Après cette ſcène de *Cornélie*, qui eſt un chef-d'œuvre de génie, on eſt fâché de voir celle-ci. Quand le ſujet baiſſe, l'auteur baiſſe néceſſairement ; et *Cléopâtre* n'eſt pas digne de parler à *Cornélie*. Ces ſcènes d'ailleurs ne ſervent ni au nœud ni au dénouement. Ce ſont des entretiens, et non pas des ſcènes.

V. 1. Je ne viens pas ici pour troubler une plainte
Trop juſte à la douleur dont vous êtes atteinte.

Juſte à la douleur, n'eſt pas français ; il fallait, *permiſe à la douleur*.

V. 20. Vous êtes ſatisfaite, et je ne la ſuis pas.

On ſait aujourd'hui qu'il faut, *je ne le ſuis pas ;* ce *le* eſt neutre. Etes-vous ſatisfaites ? nous *le* ſommes, et non pas, nous *les* ſommes.

V. 25. L'ardeur de le venger dans mon ame allumée,

L'ardeur de le venger, ne ſe rapporte à rien; elle veut dire *Pompée :* mais ce régime eſt trop éloigné.

V. 26. En attendant Céſar, demande Ptolomée.

Pourquoi tant répéter qu'elle veut la tête de *Céſar*, le vengeur de ſon mari? que dirait-elle de plus s'il en était l'aſſaſſin? *Pompée* lui-même eût-il demandé la tête de *Céſar?* eſt-ce ainſi qu'on doit traiter le plus généreux des vainqueurs? Ce ſentiment eût été lâche dans *Pompée;* pourquoi ſerait-il beau dans *Cornélie?*

V. 32. Par la main l'un de l'autre ils périront tous deux.

Encore des ſouhaits pour la mort de *Céſar!* qu'un ſentiment contraire ſerait plus noble!

V. 37. Le ciel ſur nos ſouhaits ne règle pas les choſes;

eſt trop proſaïque.

V. 38. Le ciel règle ſouvent les effets ſur les cauſes.

eſt trop didactique; et tous ces diſcours ſont de plus très-inutiles.

V. 45. Chacune a ſon ſujet d'aigreur ou de tendreſſe;

eſt trop du ſtyle de la comédie.

SCENE III.

V. 5. Auſſitôt que Céſar eut ſu la perfidie. . . .

Il faut, *a ſu la perfidie.*

V. 6. Ah! ce n'eſt pas ces ſoins que je veux qu'on me die.

Die était en uſage; mais on ne dit pas *des ſoins;* cela n'eſt pas français.

V. 7. Je sais qu'il fit trancher et clorre ce conduit
Par où ce grand secours devait être introduit.

Il faut, *qu'il a fait trancher*, parce que la chose s'est passée aujourd'hui.

Si *Ptolomée* avait pu intéresser, ce qui était presque impossible, le récit de sa mort pourrait émouvoir; mais ce récit est aussi froid que son rôle. La pièce d'ailleurs est finie, quand *Ptolomée* est mort, tout le reste n'est qu'une *superstructure* inutile à l'édifice.

Toute la petite dispute entre *Cornélie* et *Cléopâtre* est très-froide, par cette raison-là même que *Ptolomée* n'intéresse point du tout.

V. 24. Du moins César l'eût fait s'il l'avait consenti.

Ce verbe alors gouvernait l'accusatif comme le datif. On consent aujourd'hui à une chose, on ne la consent pas. *Corneille* mit depuis,

Il faudrait qu'à nos vœux il eût mieux consenti.

V. 29. Mais il est mort, Madame, avec toutes les marques
Dont éclatent les morts des plus dignes monarques.

Mourir avec toutes les marques dont les morts des plus dignes monarques éclatent!

V. 41. Son esprit alarmé les croit un artifice
Pour réserver sa tête aux hontes du supplice.

On ne dit point les *hontes*; et il n'est pas trop vraisemblable que *Ptolomée* craignît que l'amant de sa sœur le fît mourir par la main du bourreau. Il fallait donner un plus noble motif à son courage.

SCENE IV.

V. 1. Céſar, tiens-moi parole, et me rends mes galères.

Il eſt évident que *Cornélie* qui redemande ſes galères, eſt abſolument inutile. La pièce eſt finie, et ces galères ne ſont point le ſujet de la tragédie.

V. 3. Leur roi n'a pu jouir de ton cœur adouci ;

Il veut dire, *n'a pu profiter de la clémence de Céſar ;* mais *jouir du cœur de Céſar*, eſt une expreſſion impropre.

V. 4. Et Pompée eſt vengé ce qu'il peut l'être ici.

N'eſt-ce pas dommage que cette expreſſion ait entièrement vieilli ? on dirait aujourd'hui, *autant qu'il peut l'être ;* mais *ce qu'il peut l'être* n'eſt-il pas plus énergique ?

V. 5. Je n'y puis plus rien voir qu'un funeſte rivage...
Ta nouvelle victoire, et le bruit éclatant
Qu'aux changemens du roi pouſſe un peuple inconſtant.

C'eſt ſans doute une faute d'impreſſion ; on doit lire, *aux changemens de rois*. Mais *un peuple qui pouſſe un bruit*, eſt un barbariſme.

V. 12. Et ſouffre que ma haine agiſſe en liberté.

Elle parle toujours de ſa *haine* quand elle ne devrait parler que de ſa reconnaiſſance.

V. 14. Vois l'urne de Pompée, il y manque ſa tête.

La tête pour rejoindre à l'urne eſt un acceſſoire qui, ne pouvant être refuſé, ne mérite peut-être pas d'être demandé ; c'eſt une circonſtance étrangère, et les complimens de *Céſar* paraiſſent ſuperflus quand l'action eſt entièrement finie.

V. 21. Qu'un bûcher allumé par ma main et la vôtre,
Le venge pleinement de la honte de l'autre.

On ne voit pas à quoi se rapporte cet *autre*. Il veut dire apparemment *l'autre bûcher*.

V. 30. Il ne recevra point d'honneurs que légitimes ;

est trop dur et trop négligé.

V. 33. Faites un peu de force à votre impatience ;

n'est pas français. Il faut, ou, *modérez votre impatience*, ou, *mettez un frein à votre impatience*, ou quelque autre tour.

V. 37. Il faut que ta défaite et que tes funérailles
A cette cendre aimée en ouvrent les murailles.

On se lasse à la fin d'entendre *Cornélie* qui demande toujours les *funérailles* de *César*, et qui le lui dit en face. *Quid deceat, quid non.*

V. 39. Et, quoiqu'elle la tienne aussi chère que moi,
Elle n'y doit rentrer qu'en triomphant de toi.

Ces vers déparent la beauté et l'harmonie des autres ; c'est à quoi il faut toujours prendre garde. Voyez que ces deux *elle* font un mauvais effet, parce que l'une se rapporte à Rome, et l'autre à la cendre de *Pompée*, sans que la construction indique ces rapports nécessaires. Voyez combien ce vers est rude, *et quoiqu'elle la tienne aussi chère que....*

Tout vers qui n'est pas aussi harmonieux qu'exact et correct doit être banni de la poësie ; voilà pourquoi il est si prodigieusement difficile d'en faire de bons dans toutes les langues, et sur-tout dans la nôtre.

V. 49. Je veux que de ma haine ils reçoivent des règles,
Qu'ils suivent au combat des urnes au lieu d'aigles.

Cela est trop impropre et trop vicieux. Qu'est-ce

qu'une *haine qui donne des règles à des aigles?* que ce vers affaiblit le précédent qui eſt admirable ! de plus, faut-il que *Cornélie* parle toujours à *Céſar* de ſa haine pour lui? il ſerait bien plus beau, à mon gré, de lui dire qu'elle ſera toujours ſon ennemie ſans pouvoir haïr un ſi grand homme.

V. 56. Mais ne préſume pas par là toucher mon cœur.

Cela ſerait bon ſi *Céſar* avait tâché de l'engager à ſuivre ſon parti; mais il n'y a jamais penſé, il n'a pas dit à *Cornélie* un ſeul mot qui pût lui donner cette préſomption.

V. 61. Je t'avoûrai pourtant, comme vraiment romaine,
Que pour toi mon eſtime eſt égale à ma haine;

Elle a déjà dit pluſieurs fois qu'elle eſt romaine, et cette affectation diminue beaucoup de la vraie grandeur.

V. 63. Que l'une et l'autre eſt juſte et montre le pouvoir,
L'une de la vertu, l'autre de mon devoir;
Que l'une eſt généreuſe et l'autre intéreſſée,
Et que dans mon eſprit l'une et l'autre eſt forcée.

Toutes ces antithèſes, et cette petite diſſertation dégradent la nobleſſe de ce rôle, et les répétitions continuelles affaibliſſent le ſentiment.

V. 69. Juge ainſi de la haine où mon devoir me lie.

Un devoir qui la lie à la haine, et toujours la haine !

V. 76. Ils connaîtront leur faute, et le voudront venger.

Ces dieux qui connaîtront leur faute, et ce zèle qui ſaura bien ſans eux arracher la victoire, ſont une déclamation ſi ampoulée et ſi puérile, qu'on ne peut s'empêcher de s'élever avec force contre ce faux goût. On admirait autrefois ce galimatias, tant le bon goût eſt rare, tant l'eſprit des nations ſeptentrionales de l'Europe eſt difficile à former.

V. 79. Et quand tout mon effort se trouvera rompu,
Cléopâtre fera ce que je n'aurai pu.

Un effort qui se trouve rompu !

V. 81. Je sais quelle est ta flamme et quelles sont ses forces.

Les forces de sa flamme ! et on a pu applaudir à tous ces faux sentimens, exprimés en solécismes et en barbarismes !

V. 89. J'empêche ta ruine, empêchant tes caresses.

Ce vers péche à la fois contre l'harmonie, contre la langue, contre les convenances, et contre la vérité. Il ne convient point à *Cornélie* de parler des caresses que *César* peut faire à *Cléopâtre ;* elle n'empêche point ses caresses, elle ne peut les empêcher; elle pourrait seulement dire à *César* que l'amour d'une égyptienne peut lui être fatal; mais il serait encore plus décent de ne lui en point parler. De quoi se mêle-t-elle ? est-ce l'affaire de la veuve de *Pompée*, pour qui *César* a eu tant d'égards, tant de générosité ? cela n'est ni convenable, ni intéressant. Il est ridicule que *Cornélie* prononce ces paroles, que *César* les entende, et que *Cléopâtre* les souffre.

SCENE DERNIERE.

V. 3. Sacrifiez ma vie au bonheur de la vôtre ;
Le mien sera trop grand, et je n'en veux point d'autre.

Cléopâtre parle aussi mal que *César* a parlé. Elle ne veut point d'autre bonheur que d'être tuée par *César*, parce que *Cornélie* a manqué à toute bienséance, à toute honnêteté devant elle.

V. 7. Reine, ces vains projets sont le seul avantage,
Qu'un grand cœur impuissant a du ciel en partage.

De vains projets qui sont le seul avantage qu'on ait

du ciel en partage ! et un grand cœur impuiſſant ! *Céſar* viſe au galimatias auſſi-bien que *Cornélie*.

V. 9. Comme il a peu de force, il a beaucoup de ſoins.

Beaucoup de ſoins, ce n'eſt pas là le mot propre. *Céſar* veut dire que *Cornélie* ne menace beaucoup que parce qu'elle a peu de pouvoir ; mais le mot de *ſoins* ne remplit point du tout cette idée.

V. 12. Et mes félicités n'en ſeront pas moins pures,
Pourvu que votre amour gagne ſur vos douleurs.

Un amour qui gagne ſur des douleurs !

V. 18. J'ai vu le déſeſpoir qu'il a voulu choiſir.

On ne choiſit point un déſeſpoir ; au contraire, le déſeſpoir ôte la liberté du choix ; ou, ſi l'on veut, le déſeſpoir force à choiſir mal.

V. 23. O honte pour Céſar qu'avec tant de puiſſance,
Tant de ſoins pour vous rendre entière obéiſſance,
Il n'ait pu toutefois en ces événemens
Obéir au premier de vos commandemens !

Rendre entière obéiſſance. Ces termes ſignifient la ſujétion d'un vaſſal. *Céſar* veut dire qu'il a fait ce qu'il a pu pour obéir à la volonté de *Cléopâtre*. Ce n'eſt pas là rendre obéiſſance : cette expreſſion ne lui convient pas ; *tant de ſoins pour*, ne ſe dit pas.

V. 27. Prenez-vous en au ciel dont les ordres ſublimes,
Malgré tous nos efforts ſavent punir les crimes.

Ordres ſublimes, ne ſe dit plus ; on ſe ſert des épithètes, *ſuprêmes*, *ſouverains*, *inévitables*, *immuables*. *Sublime* eſt affecté aux grandes idées, aux grands ſentimens.

V. 33. Mais comme il eſt, Seigneur, de la fatalité
Que l'aigreur ſoit mêlée à la félicité. . .

Le mot propre ſerait *amertume*, au lieu d'*aigreur*.

V. 43. Un grand peuple, Seigneur, dont cette cour eſt pleine,
Par des cris redoublés demande à voir ſa reine.

Il importe peu que le peuple ſoit ou non dans la cour pour voir *Cléopâtre*. La pièce s'appelle *Pompée:* les aſſaſſins ſont punis. Tous les complimens de *Céſar* et de *Cléopâtre* ſont peut-être plus inutiles que le dernier diſcours de *Cornélie*, dans lequel du moins il y a toujours de la grandeur. Cette dernière ſcène eſt la plus froide de toutes ; et dans une tragédie, elle doit être, s'il ſe peut, la plus touchante. Mais *Pompée* n'eſt point une véritable tragédie, c'eſt une tentative que fit *Corneille*, pour mettre ſur la ſcène des morceaux excellens, qui ne feſaient point un tout ; c'eſt un ouvrage d'un genre unique, qu'il ne faudrait pas imiter, et que ſon génie, animé par la grandeur romaine, pouvait ſeul faire réuſſir. Telle eſt la force de ce génie, que cette pièce l'emporte encore ſur mille pièces régulières, que leur froideur a fait oublier. Trente beaux vers de *Cornélie* valent beaucoup mieux qu'une pièce médiocre.

V. 50. Que ces longs cris de joie étouffent vos ſoupirs,
Et puiſſent ne laiſſer dedans votre penſée
Que l'image des traits dont mon ame eſt bleſſée !

Voilà de ces métaphores qui ne paraiſſent pas naturelles. Comment peut-on avoir dans ſa penſée l'image d'un trait qui a bleſſé une ame ? Ces figures forcées expriment toujours mal le ſentiment. *Céſar* veut dire, puiſſiez-vous ne vous occuper que de mon amour ! il pouvait y ajouter encore, *de ſa gloire*. Ces ſentimens doivent être toujours exprimés noblement, mais jamais d'une manière recherchée.

REMARQUES

Sur l'Examen de Pompée, par Corneille, tome II.

Page 135. *Pour le ſtyle, il eſt plus élevé en ce poëme qu'en aucun des miens, et ce ſont, ſans contredit, les vers les plus pompeux que j'aye faits.*

Il eſt important de faire ici quelques réflexions ſur le ſtyle de la tragédie. On a accuſé *Corneille* de ſe méprendre un peu à cette pompe des vers, et à cette prédilection qu'il témoigne pour le ſtyle de *Lucain*; il faut que cette pompe n'aille jamais juſqu'à l'enflure et à l'exagération; on n'eſtime point dans *Lucain*, *Bella per Emathios plus quam civilia campos*. On eſtime, *Nil actum reputans ſi quid ſupereſſet agendum*.

De même, les connaiſſeurs ont toujours condamné dans Pompée, *les fleuves rendus rapides par le débordement des parricides*, et tout ce qui eſt dans ce goût. Mais ils ont admiré,

> O ciel! que de vertus vous me faites haïr!
> . . . . . .
> Reſtes d'un demi-dieu dont à peine je puis
> Egaler le grand nom, tout vainqueur que j'en fuis.

Voilà le véritable ſtyle de la tragédie; il doit être toujours d'une ſimplicité noble, qui convient aux perſonnes du premier rang; jamais rien d'ampoulé, ni de bas; jamais d'affectation ni d'obſcurité. La pureté du langage doit être rigoureuſement obſervée; tous les vers doivent être harmonieux, ſans que cette harmonie dérobe rien à la force des ſentimens. Il ne faut pas que les vers marchent toujours de deux en deux, mais que tantôt une penſée ſoit exprimée en un vers, tantôt en deux ou

trois, quelquefois dans un seul hémistiche ; on peut étendre une image dans une phrase de cinq ou six vers, ensuite en renfermer une autre dans un ou deux ; il faut souvent finir un sens par une rime, et commencer un autre sens par la rime correspondante.

Ce sont toutes ces règles, très-difficiles à observer, qui donnent aux vers la grâce, l'énergie, l'harmonie, dont la prose ne peut jamais approcher. C'est ce qui fait qu'on retient par cœur, même malgré soi, les beaux vers. Il y en a beaucoup de cette espèce dans les belles tragédies de *Corneille*. Le lecteur judicieux fait aisément la comparaison de ces vers harmonieux, naturels, et énergiques, avec ceux qui ont les défauts contraires ; et c'est par cette comparaison que le goût des jeunes gens pourra se former aisément. Ce goût juste est bien plus rare qu'on ne pense ; peu de personnes savent bien leur langue ; peu distinguent au théâtre l'enflure de la dignité ; peu démêlent les convenances. On a applaudi pendant plusieurs années à des pensées fausses et révoltantes. On battait des mains lorsque *Baron* prononçait ce vers :

Il est comme à la vie un terme à la vertu.

On s'est récrié quelquefois d'admiration à des maximes non moins fausses. Ce qu'il y a d'étrange, c'est qu'un peuple qui a pour modèle de style les pièces de *Racine*, ait pu applaudir long-temps des ouvrages où la langue et la raison sont également blessées d'un bout à l'autre.

REMARQUES
SUR THEODORE,
VIERGE ET MARTYRE,
TRAGEDIE.

Sur la fin de 1645.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Si quelque chose peut étonner et confondre l'esprit humain, c'est que l'auteur de Polyeucte ait pu être celui de Théodore; c'est que le même homme qui avait fait la scène sublime dans laquelle *Pauline* demande à *Sévère* la grâce de son mari, ait pu présenter une héroïne dans un mauvais lieu, et accompagné une turpitude si odieuse et si ridicule de tous les mauvais raisonnemens qu'une telle impertinence peut suggérer, de tous les incidens qu'une telle infamie peut fournir, et de tous les mauvais vers que le plus inepte des versificateurs n'aurait jamais pu faire.

Comment ne se trouva-t-il personne qui empêchât l'auteur de Cinna de déshonorer ses talens par le choix honteux d'un tel sujet, et par une exécution aussi mauvaise que le sujet même? comment les comédiens osèrent-ils enfin représenter Théodore?

REMARQUES

REMARQUES

SUR

L'EPITRE DEDICATOIRE

A MONSIEUR L. P. C. B.

Tome III.

Page 143. *Je vois que la meilleure partie de mes juges impute ce mauvais succès à l'idée de la prostitution, quoique.... j'aye employé, pour en exténuer l'horreur, tout ce que l'art et l'expérience m'ont pu fournir de lumières.*

Il ne paraît pas qu'il ait mis de voile sur ce sujet révoltant, puisqu'il emploie dans la pièce les mots de *prostitution*, d'*impudicité*, de *fille abandonnée aux soldats*.

Ibid. *Et certes il y a de quoi congratuler à la pureté de notre théâtre*, &c. *Congratuler à* ne se dit plus. Cette phrase est latine, *tibi gratulor :* mais aujourd'hui *congratuler* régit l'accusatif comme *féliciter*.

Ibid. *La modestie de notre scène a désavoué comme indigne d'elle ce peu* (de la prostitution de *Théodore* décrite par St *Ambroise*) *que la nécessité de mon sujet m'a forcé de faire connaître*.

Les honnêtes gens assemblés sont toujours chastes. On souffrait du temps de *Hardi* qu'on parlât de viol sur le théâtre, de la manière la plus grossière : mais c'est qu'alors il n'y avait que des hommes grossiers qui fréquentassent les spectacles. *Mairet* et *Rotrou* furent les premiers qui épurèrent un peu la scène des indécences les plus révoltantes. Il était impossible que cette pièce de *Corneille* eût du succès en 1646; elle en aurait eu vingt ans auparavant. Il choisit ce sujet parce qu'il connaissait plus son cabinet que le monde, et qu'il avait

plus de génie que de goût. C'eſt toujours la même verſification, tantôt forte, tantôt faible, toujours la même inégalité de ſtyle, le même tour de phraſe, la même manière d'intriguer; mais n'étant pas ſoutenu par le ſujet comme dans les pièces précédentes, il ne pouvait ni s'élever ni intéreſſer. Puiſqu'il faut des notes ſur toutes les pièces de *Corneille*, on en donne auſſi quelques-unes ſur Théodore; mais un commentaire n'eſt pas un panégyrique: on doit au public la vérité dans toute ſon étendue.

Page 144. *Après cela j'oſerai bien dire que ce n'eſt pas contre des comédies pareilles aux nôtres que déclame St Auguſtin.*

On ſait aſſez que St *Auguſtin* ignorait le grec: s'il avait connu cette belle langue, il n'aurait pas déclamé contre *Sophocle*; ou s'il eût déclamé contre ce grand homme, il eût été fort à plaindre.

Page 145. *Ils demeurent privés du plus agréable et du plus utile des divertiſſemens dont l'eſprit humain ſoit capable.*

On ne peut rien dire de plus fort en faveur de l'art des *Sophocles*, dont *Ariſtote* a donné les règles; et il eſt bien honteux pour notre nation, devenue ſi critique après avoir été ſi barbare, que *Corneille* ait été obligé de faire l'apologie d'un art qui était ſi reſpectable entre ſes mains.

Le grand *Corneille* traite ici avec une fierté qui ſied bien à ſa réputation et à ſon mérite, ces hommes baſſement jaloux du premier des beaux arts, qui colorent leur envie du prétexte de la religion. Ils craignent que la nation ne s'inſtruiſe au théâtre, et que des hommes accoutumés à nourrir leur eſprit de ce que la raiſon a de plus pur, et de ce que l'éloquence des vers a de plus touchant, ne deviennent indifférens pour de vaines diſputes ſcolaſtiques, pour de miſérables querelles, dans leſquelles on veut trop ſouvent entraîner les citoyens.

Ces ennemis de la ſociété ont imaginé qu'un chrétien devait regarder Cinna, les Horaces et Polyeucte, du même

œil dont les pères de l'Eglise regardaient les mimes et les farces obscènes qu'on représentait de leur temps dans les provinces de l'empire romain.

On consulta sur cette question, dans l'année 1742, monsignor *Cerrati*, confesseur du pape *Clément XII*, et du consistoire qui élut ce pape. J'ai heureusement retrouvé une partie de sa réponse, écrite de sa main, commençant par ces mots : *I concilii e i padri;* et finissant par ceux-ci, *Giovan Battista Andreini ;* et voici la traduction fidelle des principaux articles de sa lettre :

" Les conciles et les pères qui ont condamné la " comédie, comme il paraît par le troisième article du " concile de Carthage de l'an 397, entendaient les repré- " sentations obscènes, mêlées de sacré et de profane, la " dérision des choses ecclésiastiques, les blasphèmes, *&c.*

" Les comédies dans des temps plus éclairés ne furent " pas de ce genre. C'est pourquoi St *Thomas*, quest. 168, " art. III, parlant de la comédie, s'exprime ainsi :

" *Officium histrionum ordinatum ad solatium hominibus* " *exhibendum, non est secundùm se illicitum, nec sunt in statu* " *peccati; dummodò moderatè ludo utantur, id est non utendo* " *aliquibus illicitis verbis, vel factis ; et non adhibendo ludos* " *negotiis, et temporibus indebitis.*

" L'emploi des comédiens institué pour donner quel- " que délassement aux hommes, n'est pas en soi illicite ; " ils ne sont point dans l'état de péché, pourvu qu'ils " usent honnêtement de leurs talens, c'est-à-dire, qu'ils " évitent les mots et les actions défendues, et qu'ils ne " représentent point dans les temps qui ne sont point " permis.

" *Cajetan*, en commentant ce passage, conclut : *donc* " *l'art des comédiens qui se contiennent dans les bornes, n'est* " *point condamnable, mais permis.*

" St *Antonin*, archevêque de Florence, dans sa Somme " théologique, partie III, titre 8, chap. IV, dit :

" Au temps de St *Charles Borromée*, il fut défendu à

„ certains comédiens de repréſenter ſur le théâtre de „ Milan. Ils allèrent trouver St *Charles*, et obtinrent de „ lui un décret portant permiſſion de repréſenter des „ comédies dans ſon diocèſe, en obſervant les règles „ preſcrites par St *Thomas*; il ſe fit préſenter tous les „ ſujets des ſcènes qu'ils jouaient impromptu, et il leur „ fit jurer que toutes les nouvelles ſcènes qu'ils mêle- „ raient à celles dont il avait vu la diſpoſition, feraient „ auſſi honnêtes et auſſi décentes que les autres.

„ L'uſage de l'Italie eſt de permettre toutes les repré- „ ſentations qui ne portent point de ſcandale. On joue „ des pièces à Rome dans de certains temps, et parti- „ culièrement dans des colléges. Les comédiens appro- „ chent des ſacremens, et on ne trouve aucune bulle „ ni aucun décret des papes qui les en privent. On leur „ donne la ſépulture dans les égliſes comme à tous les „ autres bons catholiques, avec toutes les cérémonies „ ſacrées, *con tutte le ſacre funzioni.*

„ *Nicolò Barbieri* rapporte qu'*Iſabella Andreini* reçut à „ Lyon beaucoup d'honneurs, qu'elle y fut enterrée avec „ pompe, et que ſon corps fut accompagné des princi- „ paux de la ville, qui firent graver ſon épitaphe ſur le „ bronze.

„ L'empereur *Mathias* donna des lettres de nobleſſe à „ *Pierre Cequini*. *Jean-Baptiſte Andreini* fut de l'académie „ de Mantoue, et capitaine des chaſſes.

„ Le même *Nicolò Barbieri* rapporte que *Rinoceronte*, „ comédien, mourut de ſon temps en odeur de „ ſainteté. „

Si *Lopez de Vega* et *Shakeſpeare* ne furent pas regardés comme de ſaints perſonnages, perſonne au moins, ni à Madrid ni à Londres, ne reprocha à ces deux célèbres auteurs d'avoir repréſenté leurs ouvrages ſelon l'uſage des anciens grecs nos maîtres. Le fameux docteur *Ramon*, le licencié *Michel Sanchez*, le chanoine *Mira de Mezeva*, le chanoine *Tarraga*, firent beaucoup de comédies,

preſque toutes eſtimées, et leurs fonctions de prêtres n'en furent pas interrompues. Pluſieurs prêtres en France en ont fait, témoins le cardinal de *Richelieu*, l'abbé *Boyer*, l'abbé *Geneſt*, aumônier de madame la ducheſſe d'*Orléans*, et tant d'autres. Enfin, l'art doit être encouragé, l'abus de l'art ſeul peut avilir.

Pour dernière preuve inconteſtable, rapportons la déclaration de *Louis XIII* du 16 avril 1641, enregiſtrée au parlement; elle dit expreſſément:

» Nous voulons que l'exercice des comédiens, qui » peut innocemment détourner nos ſujets de diverſes » occupations mauvaiſes, ne puiſſe leur être imputé à » blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le com- » merce public. »

C'eſt en vertu de cette déclaration que *Louis XIV* maintint *Floridor*, ſieur de *Soulas*, dans la poſſeſſion de ſa nobleſſe, par arrêt du conſeil du 10 ſeptembre 1668. En bonne foi, peut-on flétrir un penſionnaire du roi, déclaré gentilhomme par le roi, pour avoir rempli des fonctions dont le roi lui ordonne expreſſément de s'acquitter? Il eſt mis en priſon s'il ne joue pas, il eſt excommunié s'il joue. Voilà un bel exemple de nos contradictions. En faut-il davantage pour confondre ceux qui ſe déclarent contre nos ſpectacles, autant par ignorance que par mauvaiſe volonté?

THEODORE,

VIERGE ET MARTYRE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

Il est vrai que cette pièce ne mérite aucun commentaire. Elle pèche par l'indécence du sujet, par la conduite, par la froideur, par le style. On ne fera que très-peu de remarques.

SCENE PREMIERE.

Vers 3. Mon père est gouverneur de toute la Syrie.

Dans Polyeucte, *Félix* est gouverneur de *toute* l'Arménie, et ici *Valens* est gouverneur de *toute* la Syrie. Un mot de trop gâte un beau vers, et rend un médiocre mauvais.

V. 4. Et comme si c'était trop peu de flatterie,
Moi-même elle m'embrasse, *&c.*

Trop peu de flatterie de donner le gouvernement *de toute la Syrie! et la fortune qui embrasse Placide!* quelles expressions! quel style! quelle négligence!

V. 7. Certes, si je m'enflais de ces vaines fumées
Dont on voit à la cour tant d'ames si charmées...

Il faut convenir que ce style est bas et incorrect; et malheureusement la plus grande partie de la pièce est écrite dans ce goût.

On a exigé un commentaire sur toutes les pièces de *Corneille*, mais toutes n'en méritent pas. Que verra-t-on

par ce commentaire? que nul auteur n'eſt jamais tombé ſi bas, après être monté ſi haut. La ſeule conſolation d'un travail ſi ingrat, eſt que du moins tant de fautes peuvent être de quelque utilité. Elles feront voir aux étrangers que les beautés ne nous aveuglent pas ſur les défauts; que notre nation eſt juſte en admirant, et en déſapprouvant; et les jeunes auteurs, en voyant ces chutes déplorables et ſi fréquentes, en ſeront plus ſur leurs gardes.

V. 9. Si l'éclat des grandeurs avait pu me ravir,
J'aurais de quoi me plaire et de quoi m'aſſouvir.

Un éclat qui peut ravir! un homme qui aurait de quoi ſe plaire et de quoi s'aſſouvir! Nul auteur n'a jamais écrit plus mal et mieux. Voilà pourquoi on diſait que *Corneille* avait un démon qui fit pour lui les belles ſcènes de ſes tragédies, et qui lui laiſſa faire tout le reſte.

V. 12. A moins que de leur rang, le mien ne ſaurait croître;

n'eſt pas français. Un rang ne croît pas; on paſſe, on s'élève d'un rang à un autre.

V. 14. On y monte ſouvent par de moindres degrés;

n'eſt pas plus exact que le reſte; on ne monte pas à un titre.

V. 15. Mais ces honneurs pour moi ne ſont qu'une infamie,
Parce que je les tiens d'une main ennemie.

Parce que, eſt une conjonction dure à l'oreille et traînante en vers, il faut toujours l'éviter; mais quand il eſt répété, il devient intolérable. On pardonne toutes ces fautes dans des ouvrages remplis de beautés comme les précédens.

V. 19. . . . . Ce cœur n'eſt point à vendre.

On peut dire dans le ſtyle noble, *vendre ſon ſang*,

vendre son honneur à la fortune ; mais *un cœur à vendre* est bas.

V. 25. Va plus outre ;

terme autrefois familier, et qui n'est pas français.

V. 26. Joins le vouloir des dieux à leur autorité.

Pourquoi *le vouloir des dieux?* Cet hymen n'est point ordonné par un oracle ; les *dieux* sont ici de trop ; *le vouloir* n'est plus d'usage.

V. 27. Assemble leur faveur, assemble leur colère.

Il faudrait *leurs faveurs* au pluriel, parce qu'on ne peut assembler une seule chose.

V. 37. Sitôt qu'à son parti le bonheur eut manqué,
Sa tête fut proscrite et son bien confisqué.

Toutes ces expressions sont faibles, prosaïques et rampantes.

V. 45. Et depuis ce moment Marcelle a fait chez nous
Un destin que tout autre aurait trouvé fort doux ;

est du style bas et négligé de la comédie. En voilà assez sur le style de la pièce, dont les fautes ne sont rachetées par aucun morceau sublime. Nous nous contenterons de remarquer les endroits moins faibles que les autres. Il est étrange que *Corneille* ait senti le vice de son sujet, et qu'il n'ait pas senti le vice de sa diction.

V. 57. Puisqu'avec tant d'effort on vous voit travailler
A mettre ailleurs l'éclat dont elle doit briller...

Travailler à mettre ailleurs un éclat !

V. 59. . . . . Votre ame ravie
Lui veut donner ce trône élevé pour Flavie.

Le terme de *trône* ne peut jamais convenir à un gouverneur de province.

V. 63. Flavie au lit malade en meurt de jalouſie.

Ce ſtyle proſaïque eſt inadmiſſible dans le tragique ; la poëſie n'eſt faite que pour déguiſer et embellir tous ces détails. Voyez comment *Racine* rend la même idée :

Phèdre atteinte d'un mal qu'elle s'obſtine à taire,
Laſſe enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire.

V. 72. Chaque jour pour l'aigrir je vais juſqu'à l'outrage.

Il n'était pas néceſſaire que *Placide* outrageât tous les jours ſa belle-mère qui lui veut donner ſa fille. Ce ſont là des mœurs révoltantes, et qui rendent tout d'un coup le premier perſonnage odieux.

Nous ne parlerons plus guère du ſtyle, nous nous en tiendrons à l'art de la tragédie. Il n'y a rien de tragique dans cette intrigue ; c'eſt un jeune homme qui ne veut point de la femme qu'on lui offre, et qui en aime une autre qui ne veut point de lui ; vrai ſujet de comédie, et même, ſujet trivial. Nous avons déjà remarqué que les gens peu inſtruits croient que *Racine* a gâté le théâtre en y introduiſant ces intrigues d'amour. Mais il n'y a aucune pièce de *Corneille* dont l'amour ne faſſe l'intrigue. La ſeule différence eſt que *Racine* a traité cette paſſion en maître, et que *Corneille* n'a jamais ſu faire parler des amans, excepté dans le Cid, où il était conduit par un auteur eſpagnol. Ce n'eſt pas l'amour qui domine dans Polyeucte, c'eſt la victoire que remporte *Pauline* ſur ſon amant, c'eſt la nobleſſe de *Sévère*.

SCENE II.

V. 1. Ce mauvais conſeiller toujours vous entretient ?

Cette ſcène de bravade entre *Marcelle* et *Placide* paraît contre toute bienſéance. C'eſt une picoterie bourgeoiſe ; et des bourgeois bien élevés parleraient plus noblement.

Marcelle querelle *Placide*, tandis qu'elle devrait tâcher de lui plaire. Quel rôle défagréable que celui d'une femme qui veut à toute force qu'on épouſe ſa fille, qui dit des injures groſſières à celui dont elle veut faire ſon gendre, et qui en eſſuie de plus fortes ! *Marcelle* dit que *Placide* a le cœur trop bas pour aimer en bon lieu, qu'il a une ame vile et baſſe : *Placide* répond ſur le même ton : cela ſeul devait faire tomber la pièce, qui d'ailleurs eſt une des plus mal écrites.

V. 48. Un bienfait perd ſa grâce à le trop publier.

Racine a imité heureuſement ce vers dans Iphigénie :

Un bienfait reproché tint toujours lieu d'offenſe.

SCENE III.

Corneille avoue la faibleſſe et la lâcheté de *Valens ;* mais comment ne ſentait-il pas que le rôle de *Marcelle* révoltait encore davantage ?

V. 13. De ce feu turbulent l'éclat impétueux
N'eſt qu'un faible avorton d'un cœur préſomptueux.

Si on aſſemblait des mots au haſard, il eſt à préſumer qu'ils ne s'arrangeraient pas plus mal.

SCENE V.

V. dern. Jetez un peu de haine où règne tant d'amour.

Je ne parle pas des termes impropres, des locutions vicieuſes dont cette pièce fourmille. Je laiſſe à part ces vers barbares.

Si ſon ordre n'agit l'effet ne s'en peut voir,
Et je penſe être quitte y feſant mon pouvoir.
Faire votre pouvoir avec tant d'indulgence ...
Déployez-la, Madame, à le faire haïr, *&c. &c.*

Mais il faut avouer que malheureuſement de cent tragédies françaiſes il y en a quatre-vingt-dix-huit fondées ſur un mariage qu'une des parties veut, et que l'autre ne veut pas. C'eſt l'intrigue de toutes les comédies. C'eſt une uniformité qui fait tout languir. Les femmes, dit-on, qui fréquentent nos ſpectacles, et qui ſeules y attirent les hommes, ont réduit tous les auteurs à ne marcher que dans ce chemin qu'elles leur ont tracé, et *Racine* ſeul eſt parvenu à répandre des fleurs ſur cette route trop commune, et à embellir cette ſtérilité miſérable. Il eſt à croire que le génie de *Corneille* aurait pris une autre voie, s'il avait pu ſecouer le joug, ſi l'on avait repréſenté la tragédie ailleurs que dans un vil jeu de paume, où les courtauds de boutique allaient pour cinq ſous, ſi la nation avait eu quelque connaiſſance de l'antiquité, ſi Paris avait pu alors avoir quelque choſe d'Athènes.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Marcelle n'eſt pas loin, et je me perſuade
Que ſon amour l'attache auprès de ſa malade.

Sa malade et *Marcelle qu'on verra venir dans un moment ou deux*, ſont toujours le ſtyle de la comédie.

SCENE II.

Cette ſcène, aux vices de la diction près, n'eſt pas repréhenſible. Les ſentimens et le caractère de *Théodore* s'y développent.

V. dern. . . . Quittons ce diſcours, je vois venir Marcelle.

Rien n'eſt plus froid et plus déplacé dans le tragique que ces ſcènes dans leſquelles un confident parle à une

femme en faveur de l'amour d'un autre. C'eſt ce qu'on a tant reproché à *Racine* dans ſon Alexandre, où *Epheſtion* paraît en *fidelle confident du beau feu de ſon maître.* Rien n'a plus avili notre théâtre, et ne l'a rendu plus ridicule aux yeux des étrangers que ces ſcènes d'ambaſſadeurs d'amour. Heureuſement il y en a peu dans *Corneille.*

SCENE IV.

V. 54. Plutôt que dans ſon lit j'entrerais au tombeau.

On retrouve dans quelques vers de cette ſcène l'auteur des beaux morceaux de Polyeucte. Mais une fille de qualité qui veut mourir vierge eſt fort bonne pour le couvent et fort mauvaiſe pour le théâtre.

Au reſte, *l'amour qui brûle ſans luire*, *Cléobule* qu'on voit *aller tant et venir*, un reſte de ſcrupule que *Marcelle tient pour ridicule*, ſont des façons de parler ſi baſſes, ſi choquantes, qu'elles dégoûteraient tout lecteur, quand même la pièce ſerait bien faite.

V. dern. Mais demeurez; il vient.

L'auteur dit, avec une candeur digne de lui, qu'une femme ſans grande paſſion ne pouvait faire un grand effet. On ne peut ſans doute s'intéreſſer à elle, mais on s'intéreſſe beaucoup moins à *Marcelle.* Son caractère indigne, et ſon ton ironique et inſultant dégoûtent.

SCENE VI.

V. 6. Ah! que vous ſavez mal comme il faut ſe venger!

Ce ne ſont plus, on l'a déjà dit, les expreſſions que nous examinons. Il faut plaindre ici la faibleſſe de l'eſprit humain. C'eſt l'auteur de Cinna qui met dans la tête d'un romain qu'on ne doit ſe venger d'une princeſſe, qu'en l'envoyant dans un mauvais lieu; et c'eſt à ſa femme qu'il tient ce langage!

Au reſte, on doute fort que cette aventure ſoit vraie. Ces contes qu'on nous fait de jeunes et belles chrétiennes, condamnées à la proſtitution, ſont l'oppoſé des mœurs et des lois romaines. Une nation qui condamnait les veſtales à être enterrées toutes vives pour une faibleſſe, n'avait garde de permettre qu'on proſtituât des princeſſes à des ſoldats pour cauſe de religion. On pourrait mettre un événement au théâtre, ſi ſans être vrai, il avait été vraiſemblable; mais il faudrait ſur-tout qu'il fût noble et tragique : celui-ci eſt faux, ridicule et abominable. Il eſt tiré de ces légendes qui ſont la honte de l'eſprit humain.

V. 30. Et le déſeſpérer, ce n'eſt pas l'acquérir.

Comme ſi on ne déſeſpérait pas ce *Placide* en envoyant au b..... une fille reſpectable qu'il veut épouſer! *Valens* ne ſavait-il pas qu'on peut avec le temps pardonner le meurtre, et qu'on ne pardonne jamais les affronts?

V. 54. Je me ſaurai bientôt venger d'elle et de vous.

Voilà une impertinente créature : elle menace ſon mari qui veut la venger. Si elle n'entend point de quoi il s'agit, c'eſt une grande ſotte.

SCENE VII.

V. 32. Dis-lui qu'à tout le peuple on va l'abandonner;
Tranche le mot enfin, que je la proſtitue.

Ce vers, et le mot *proſtitue*, préſentent l'image la plus dégoûtante, la plus odieuſe et la plus ſale. Cela ne ſerait pas ſouffert à la foire. Voilà pourtant le nœud de la pièce. On ne ſort point d'étonnement que le même homme qui a imaginé le cinquième acte de Rodogune, ait fait un pareil ouvrage.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE. (*à la fin.*)

Soit que vous contraigniez pour vos dieux impuiſſans
Mon corps à l'infamie, ou ma main à l'encens,
Je ſaurai conſerver d'une ame réſolue
A l'époux ſans macule une épouſe impollue.

QUI aurait jamais pu s'attendre à voir une ame réſolue conſerver une épouſe impollue à l'époux ſans macule? Juſqu'où *Corneille* s'eſt-il oublié? juſqu'à quel abaiſſement eſt-il deſcendu? Ce n'eſt pas ſeulement l'excès du ridicule qui étonne ici, c'eſt la réſignation de cette bonne fille qui prend ſon parti d'aller dans un mauvais lieu s'abandonner à la canaille, et qui ſe conſole en ſongeant qu'elle n'y conſentira pas.

Dieu ſoit, Dieu ſoit, dit le ſaint perſonnage,
Dieu ſoit loué! je l'ai fait ſans péché.

SCENE III.

Vers 9. Et lorſque vous pouviez jouir de vos dédains,
Si j'oſais quelquefois les nommer inhumains,
Je les juſtifiais dedans ma conſcience, *&c.*

Voilà comme *Corneille* parle d'amour quand il n'eſt pas guidé par *Guilain de Caſtro*, et quand il n'a que l'amour à faire parler; c'eſt le ſtyle des romans de ſon temps; c'eſt le ſtyle de ſes comédies. Rien n'eſt plus inſipide, plus bourgeois, plus dégoûtant, que le langage purement amoureux qui a déshonoré toujours le théâtre français. *Racine*, au moins, par la pureté de ſa diction, par l'harmonie des vers, par le choix des mots, par un ſtyle auſſi

soigné que naturel, ennoblit un peu ce petit genre, et réchauffe la froideur de ce langage. Je ne parle pas ici de cet amour passionné, furieux, terrible, qui entre si bien dans la vraie tragédie; je parle des déclarations d'*Antiochus*, de *Xipharès*, de *Pharnace*, d'*Hippolyte*; je parle des scènes de coquetterie; je parle de ces amours plus propres à l'idylle et à la comédie qu'à la tragédie, dont il a seul soutenu la faiblesse par le charme de la poësie, et par des sentimens vrais et délicats, inconnus à tout autre qu'à lui.

V. 63. N'espérez pas, Seigneur, que mon sort déplorable
Me puisse à votre amour rendre plus favorable, *&c.*

Ce couplet de *Théodore* est fort beau, quoique trop long, et quoiqu'il y ait une affectation condamnable à parler d'un amant qui s'unit à ce qu'il aime, si fortement qu'il en fait une part de lui-même. Mais pourquoi *Corneille* a-t-il réussi dans ce morceau? C'est que les sentimens y sont grands, c'est que l'objet en serait vraiment tragique, s'il n'était pas avili par le ridicule honteux de la prostitution. Toutes les fois que *Corneille* a quelque chose de vigoureux à traiter, on le retrouve; mais ces beaux morceaux sont perdus.

V. 149. Mettez en sureté ce qu'on va vous ravir.

C'est toujours l'idée de la prostitution.

V. 150. Vous n'êtes pas celui dont Dieu s'y veut servir;
Il saura bien sans vous en susciter un autre,
Dont le bras moins puissant, mais plus saint que le vôtre,
Par un zèle plus pur se fera mon appui....

Elle est donc déjà informée que *Didyme* entrera dans le mauvais lieu pour sauver son honneur.

SCENE IV.

MARCELLE.

V. 2. . . . . Je vous suis importune
De mêler ma présence aux secrets des amans,
Qui n'ont jamais besoin de pareils truchemans.

PAULIN.

Madame, on m'a forcé de puissance absolue.

MARCELLE.

L'ayant soufferte ainsi, vous l'avez bien voulue.

Il n'y a rien de plus indécent, de plus révoltant, de plus atroce, de plus bas, de plus lâche que cette *Marcelle* qui vient insulter à cette prostituée. Du moins elle devrait épargner les solécismes et les barbarismes. *On a forcé Paulin de puissance absolue, et il l'a bien voulue.*

SCENE V.

V. 8. Vous trouvez, je m'assure, en un si digne lieu
Cet objet de vos vœux encor digne d'un Dieu?

Que dites-vous d'un b..... que cette dame appelle *un digne lieu?*

V. dern. Allez sans plus rien craindre, ayant pour vous Marcelle.

Cette scène est une des plus étranges qui soient au théâtre français. *Rendez une visite de civilité à ma fille; sinon, je vais prostituer votre maîtresse aux porte-faix d'Antioche.* C'est la substance de cette scène et l'intrigue de la pièce: disons hardiment qu'il n'y a jamais rien eu de si mauvais en aucun genre; il ne faut pas ménager les fautes portées à cet excès.

ACTE

ACTE QUATRIEME.

SCENE II.

Vers 16. Tout fait peur à l'amour, c'eſt un enfant timide.

Il ne manquait aux étonnantes turpitudes de cette pièce que la mauvaiſe plaiſanterie du madrigal, *l'amour eſt un enfant timide.*

V. 21. Va, dis-lui que j'attends ici ce grand ſuccès,
Où ſa bonté pour moi paraît avec excès.

Qui aurait pu s'attendre en voyant Cinna et les belles ſcènes des Horaces, que peu d'années après, quand le génie de *Corneille* était dans toute ſa force, il mettrait ſur le théâtre une princeſſe qu'on envoie dans un mauvais lieu, et un amant qui dit que l'*amour eſt un enfant timide?*

SCENE IV.

V. 71. Il leur jette de l'or enſuite à pleines mains.

Comment a-t-on pu haſarder un tel récit ſur le théâtre tragique! Ce *Didyme*, à la vérité, n'entre dans ce mauvais lieu qu'avec une louable intention; mais le récit fait le même effet que ſi *Didyme* n'était qu'un débauché. Ce n'eſt pas la peine de pouſſer plus loin nos remarques: plaignons tout eſprit abandonné à lui-même; et n'en eſtimons pas moins l'ame du grand *Pompée* et celle de *Cinna*.

V. dern. A ſon zèle, de grâce, épargnez cette honte.

Voilà donc la gouvernante d'Antioche qui livre la princeſſe à la canaille, et la canaille ſe diſpute à qui l'aura. Voilà un homme qui leur jette de l'argent pour

avoir la préférence. Il eſt vrai que c'eſt à bonne intention; mais on ne peut le deviner, et cette bonne intention eſt un ridicule de plus. On a oſé nommer tragédie cet étrange ouvrage, parce qu'il y a du ſang répandu à la fin. Comment oſons-nous, après cela, condamner les pièces de *Lopez de Véga* et de *Shakeſpeare?* Ne vaut-il pas mieux manquer à toutes les unités, que de manquer à toutes les bienſéances, et d'être à la fois froid et dégoûtant?

SCENE V.

V. 1. Eh bien, votre parente, elle eſt hors de ces lieux
Où l'on ſacrifiait ſa pudeur à nos Dieux?—
Oui, Seigneur.

On ne voit ici que l'apparence de la proſtitution; l'apparence eſt trompeuſe; mais cela reſſemble à ces énigmes dont les vers annoncent une ordure, et dont le mot eſt honnête; jeu de l'eſprit, honteux, et fait pour la populace.

V. 24. Sous l'habit de Didyme elle-même eſt ſortie.

Je dois remarquer ici, en général, que toutes ces petites tromperies, des changemens d'habits, des billets qu'on entend en un ſens et qui en ſignifient un autre, des oracles même à double entente, des mépriſes de ſubalternes qui ont mal vu, ou qui n'ont vu que la moitié d'un événement, ſont des inventions de la tragédie moderne; inventions petites, meſquines, imitées de nos romans; puérilités inconnues à l'antiquité, et dont il faut couvrir la faibleſſe par quelque choſe de grand et de tragique; comme vous avez vu dans les Horaces la mépriſe d'une ſuivante produire les plus grands mouvemens. Le vieil *Horace* n'eſt admirable que parce qu'une domeſtique de la maiſon a été trop impatiente; c'eſt-là créer beaucoup de rien; mais ici c'eſt entaſſer petiteſſes ſur petiteſſes.

ACTE CINQUIEME.

SCENE VIII.

V. der. Ne crains rien. Mais, ô Dieux, que j'ai moi-même à craindre!

CETTE fin eſt funeſte, mais elle n'eſt nullement touchante. Pourquoi? parce qu'on ne s'intéreſſe à perſonne. A quoi bon intituler *Tragédie chrétienne* ce malheureux ouvrage? Suppoſons que *Théodore* fût de la religion de ſes pères, *Marcelle* n'en eſt pas moins furieuſe de la perte de ſa fille, que *Placide* a dédaignée, et qui eſt morte de la fièvre; elle n'en tue pas moins *Théodore*; elle ne s'en tue pas moins elle-même; *Placide* auſſi ne s'arrache pas moins la vie, et le tout aux yeux du maître de la maiſon, le plus imbécille qu'on ait jamais mis ſur le théâtre tragique. Voilà quatre morts violentes, et tout eſt froid. Il ne ſuffit pas de répandre du ſang, il faut que l'ame du ſpectateur ſoit continuellement remuée en faveur de ceux dont le ſang eſt répandu. Ce n'eſt pas le meurtre qui touche, c'eſt l'intérêt qu'on prend aux malheureux. Jamais *Corneille* n'a cherché cette grande et principale partie de la tragédie; il a donné tout à l'intrigue, et ſouvent à l'intrigue plus embrouillée qu'intéreſſante. Il a élevé l'ame quelquefois; il a excité l'admiration; il a preſque toujours négligé les deux grands pivots du tragique, la terreur et la pitié. Il a fait très-rarement répandre des larmes.

REMARQUES

Sur l'Examen de Théodore, tome III.

Page 249. *LA représentation de cette tragédie n'a pas eu grand éclat.*

Elle devrait avoir fait beaucoup de bruit ; la prostitution avait dû révolter tout le monde. Les comédiens aujourd'hui n'oseraient représenter une pareille pièce, fût-elle parfaitement écrite.

P. 251. *Placide en peut faire naître, et purger ensuite ces forts attachemens d'amour qui sont cause de son malheur.*

Placide ne peut rien purger ; et il serait à souhaiter que *Corneille* eût purgé le recueil de ses Oeuvres de cette infame pièce si indigne de se trouver avec le Cid et Cinna.

REMARQUES
SUR RODOGUNE,
PRINCESSE DES PARTHES,
TRAGEDIE.
1646.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

RODOGUNE ne reſſemble pas plus à Pompée, que Pompée à Cinna, et Cinna au Cid. C'eſt cette variété qui caractériſe le vrai génie. Le ſujet en eſt auſſi grand et auſſi terrible que celui de Théodore eſt bizarre et impraticable.

Il y eut la même rivalité entre cette Rodogune et celle de *Gilbert*, qu'on vit depuis entre la Phèdre de *Racine* et celle de *Pradon*. La pièce de *Gilbert* fut jouée quelques mois avant celle de *Corneille*, en 1645 : elle mourut dès ſa naiſſance, malgré la protection de *Monſieur*, fils de *Louis XIII*, et lieutenant général du royaume, à qui *Gilbert*, réſident de la reine *Chriſtine*, la dédia. La reine de Suède, et le premier prince de France ne ſoutinrent point ce mauvais ouvrage, comme depuis l'hôtel de Bouillon et l'hôtel de Nevers ſoutinrent la Phèdre de *Pradon*.

En vain le réſident préſenté à ſon alteſſe royale, dans ſon épître dédicatoire, *la généreuſe Rodogune, femme et mère des deux plus grands monarques de l'Aſie*. En vain compare-t-il cette *Rodogune* à *Monſieur*, qui cependant ne lui reſſemblait en rien. Ce mauvais ouvrage fut oublié du protecteur et du public.

Le privilége du réſident pour ſa Rodogune, eſt du 8 janvier 1646 : elle fut imprimée en février 1647. Le privilége de *Corneille* eſt du 13 avril 1646, et ſa Rodogune ne fut imprimée qu'au 30 janvier 1647. Ainſi la Rodogune

de *Corneille* ne parut sur le papier qu'un an, ou environ, après les représentations de la pièce de *Gilbert*, c'est-à-dire, un an après que cette pièce n'existait plus.

Ce qui est étrange, c'est qu'on retrouve dans les deux tragédies précisément les mêmes situations, et souvent les mêmes sentimens, que ces situations amènent. Le cinquième acte est différent; il est terrible et pathétique dans *Corneille*. *Gilbert* crut rendre sa pièce intéressante en rendant le dénouement heureux; et il en fit l'acte le plus froid et le plus insipide qu'on pût mettre sur le théâtre.

On peut encore remarquer que *Rodogune* joue dans la pièce de *Gilbert* le rôle que *Corneille* donne à *Cléopâtre*, et que *Gilbert* a falsifié l'histoire.

Il est étrange que *Corneille*, dans sa préface, ne parle point d'une ressemblance si frappante. *Bernard de Fontenelle*, dans la vie de *Corneille* son oncle, nous dit que *Corneille* ayant fait confidence du plan de sa pièce à un ami, cet ami indiscret donna le plan au résident, qui, contre le droit des gens, vola *Corneille*. Ce trait est peu vraisemblable. Rarement un homme revêtu d'un emploi public se déshonore, et se rend ridicule pour si peu de chose. Tous les mémoires du temps en auraient parlé; ce larcin aurait été une chose publique.

On parle d'un ancien roman de *Rodogune;* je ne l'ai pas vu; c'est, dit-on, une brochure in-8° imprimée chez *Sommaville*, qui servit également au grand auteur et au mauvais. *Corneille* embellit le roman, et *Gilbert* le gâta. Le style nuisit aussi beaucoup à *Gilbert;* car, malgré les inégalités de *Corneille*, il y eut autant de différence entre ses vers et ceux de ses contemporains jusqu'à *Racine*, qu'entre le pinceau de *Michel-Ange* et la brosse des barbouilleurs.

Il y a un autre roman de *Rodogune* en deux volumes, mais il ne fut imprimé qu'en 1668; il est très-rare et presque oublié : le premier l'est entièrement.

REMARQUES

SUR

RODOGUNE,

PRINCESSE DES PARTHES,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Enfin ce jour pompeux, cet heureux jour nous luit,
Qui d'un trouble si long doit dissiper la nuit, *&c.*

A ce magnifique début qui annonce la réunion entre la Perse et la Syrie, et la nomination d'un roi, *&c.* on croirait que ce sont des princes qui parlent de ces grands intérêts (quoiqu'un prince ne dise guère qu'un jour est pompeux). Ce sont malheureusement deux subalternes qui ouvrent la pièce. *Corneille*, dans son examen, dit qu'on lui reprocha cette faute ; il était presque le seul qui eût appris aux Français à juger. Avant lui on n'était pas difficile. Il n'y a guère de connaisseurs quand il n'y a point de modèles.

Les défauts de cette exposition, sont, 1°. qu'on ne sait point qui parle ; 2°. qu'on ne sait point de qui l'on parle ; 3°. qu'on ne sait point où l'on parle. Les premiers vers doivent mettre le spectateur au fait autant qu'il est possible.

V. 7. Ce grand jour eſt venu, mon frère, où notre reine
Doit rompre aux yeux de tous ſon ſilence obſtiné.

Quelle reine? elle n'eſt pas nommée dans cette ſcène. On ne dit point que l'on ſoit en Syrie, et il faudrait le dire d'abord.

V. 15. Mais n'admirez-vous point que cette même reine
Le donne pour époux à l'objet de ſa haine? . . .

Sa haine ſe rapporte à l'*époux*, qui eſt le ſubſtantif le plus voiſin. Cependant l'auteur entend la *haine* de *Cléopâtre*; ce ſont de ces fautes de grammaire dans leſquelles *Corneille*, qui ne châtiait pas ſon ſtyle, tombe ſouvent, et dans leſquelles *Racine* ne tombe jamais depuis Andromaque.

V. 17. Et n'en doit faire un roi, qu'afin de couronner
Celle que dans les fers elle aimait à gêner?

Le mot *gêner* ne ſignifie parmi nous qu'*embarraſſer*, *inquiéter*. Ainſi *Pyrrhus* dit à *Andromaque*: Ah! que vous me gênez! Il vient à la vérité originairement de *géhenne*, vieux mot tiré de la Bible, qui ſignifie *torture*, *priſon*; mais jamais il n'eſt pris en ce dernier ſens.

V. 19. Rodogune par elle en eſclave traitée,
Par elle ſe va voir ſur le trône montée;

cela n'eſt pas français. Une machine eſt *montée* par quelqu'un; une reine n'eſt pas *montée* au trône par un autre. *Et ſe va voir montée*, eſt ridicule.

V. 23. Pour le mieux admirer trouvez bon, je vous prie,
Que j'apprenne de vous les troubles de Syrie.

Pour *le*, &c. Ce *le* ne ſe rapporte à rien, et *pour le mieux admirer*, eſt un peu du ſtyle comique. *Trouvez bon*, *je vous prie*, &c. tout cela reſſemble trop à une converſation

familière de deux domestiques qui s'entretiennent des aventures de leurs maîtres, sans aucun art.

V. 25. J'en ai vu les premiers, et me souviens encor
Des malheureux succès du grand roi Nicanor.

Succès veut dire au propre *événement heureux*; mais il est permis de dire, *malheureux*, *mauvais*, *funeste succès*.

V. 27. Quand des Parthes vaincus pressant l'adroite fuite,
Il tomba dans leurs fers au bout de sa poursuite.

Il semble qu'il ait pressé les Parthes de fuir. L'auteur veut dire que *Nicanor* poursuivait les Parthes fuyans.

V. 29. Je n'ai pas oublié que cet événement
Du perfide Tryphon fit le soulèvement.

Le spectateur ne sait pas quel est ce *Tryphon*; il fallait le dire.

V. 32. Il crut pouvoir saisir la couronne ébranlée;

Un empire, un trône peut être ébranlé, mais non pas une couronne. Il faut toujours que la métaphore soit juste.

V. 35. La reine craignant tout de ces nouveaux orages,
En sut mettre à l'abri ses plus précieux gages;

En sut mettre à l'abri, est louche et incorrect. Le mot de *gages* seul n'a aucun sens que quand il signifie appointemens : il a reçu ses gages. Mais il faut dire les gages de mon hymen pour signifier mes enfans.

V. 37. Et pour n'exposer pas l'enfance de ses fils,
Me les fit chez son frère enlever à Memphis.

Me les fit enlever, phrase louche. Elle peut signifier, *les fit enlever de mes bras*, ou *m'ordonna de les enlever*. En ce dernier sens, elle est mauvaise. *Enlever à Memphis*, est

impropre. Elle les porta, les conduisit à Memphis, les cacha dans Memphis. *Enlever à Memphis*, signifie tout le contraire; *enlever à*, signifie *ôter à*, *dérober à; enlever le Palladium à Troye*, *enlever Hélène à Paris*. (*Elever* au lieu d'*enlever* ôterait toute équivoque. Peut-être y a-t-il dans la première édition une faute d'impression qui a été répétée dans toutes les autres.)

V. 39. Là, nous n'avons rien su que de la renommée,
Qui, par un bruit confus diversement semée,
N'a porté jusqu'à nous ces grands renversemens
Que sous l'obscurité de cent déguisemens.

Il ne faudrait pas imiter cette phrase, quoique l'idée soit intelligible. On ne dit pas, *semer la renommée*, comme on dit dans le discours familier, *semer un bruit*. *La renommée diversement semée par un bruit*, cela n'est pas français. La raison en est qu'un bruit ne sème pas, et que toute métaphore doit être d'une extrême justesse.

V. 43. Sachez donc que Tryphon, après quatre batailles,
Ayant su nous réduire à ces seules murailles,

Quelles sont ces murailles? Ne fallait-il pas d'abord nommer Séleucie? Ce sont-là des fautes contre l'art, non pas un manque de génie. Cet oubli des convenances ne diminue point le mérite de l'invention.

V. 45. En forma tôt le siége.

Tôt ne se dit plus, il est devenu bas.

V. 46. Un faux bruit s'y coula touchant la mort du roi.

S'y coula, n'est pas d'un style noble.

V. 51. Croyant son mari mort, elle épousa son frère.

Il semble qu'elle épousa son propre frère. Ne devait-on pas exprimer qu'elle épousa le frère de son mari? L'auteur

ne devait-il pas lever cette petite équivoque avec d'autant plus de soin, qu'on pouvait épouser son frère en Perse, en Syrie, en Egypte, à Athènes, en Palestine? Ce n'est là qu'une très-légère négligence, mais il faut toujours faire voir combien il importe de parler purement sa langue et d'être toujours clair.

V. 52. L'effet montra soudain ce conseil salutaire.

Montrer une chose bonne ou mauvaise, utile ou dangereuse, ne signifie pas montrer que cette chose est telle, prouver qu'elle est telle. Il montrait ses blessures mortelles, ne dit pas, il montrait que ses blessures étaient mortelles.

V. 53. Le prince Antiochus, devenu nouveau roi,

Ce mot *nouveau* est de trop, il gâte le sens et le vers.

V. 54. Sembla de tous côtés traîner l'heur après soi.

On a déjà remarqué que l'*heur* ne se dit plus; mais on ne traîne après soi ni l'*heur*, ni le *bonheur*. *Traîner* donne toujours l'idée de quelque chose de douloureux ou d'humiliant; on traîne sa misère, sa honte; on traîne une vie obscure. Les rois vaincus étaient traînés au capitole. *Et traîné sans honneurs autour de nos murailles.* Le mot *traîner* est encore heureusement employé pour signifier une douce violence, et alors il est mis pour *entraîner*. *Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi.*

V. 56. Sur nos fiers ennemis rejeta les alarmes;

Le mot est impropre. On ne rejette point des *alarmes* sur un autre comme on rejette une faute, un soupçon, *&c.* sur un autre. Les *alarmes* sont dans les hommes, parmi les hommes, et non sur les hommes. On ne peut trop répéter que la propriété des termes est toujours fondée en raison.

V. 57. Et la mort de Tryphon dans un dernier combat,
Changeant tout notre sort, lui rendit tout l'Etat.

Cela ressemble à un *gendre du gouverneur de toute la province.* On est malheureusement obligé de remarquer des négligences, des obscurités, des fautes presque à chaque vers.

V. 59. Quelque promesse alors qu'il eût faite à la mère
De remettre ses fils au trône de leur père...

Il n'est pas dit que cette veuve de *Nicanor* était *Cléopâtre*, mère des deux princes, et que le roi *Antiochus* avait promis de rendre la couronne aux enfans du premier lit. Le spectateur a besoin qu'on lui débrouille cette histoire. *Cléopâtre* n'est pas nommée une seule fois dans la pièce. *Corneille* en donne pour raison qu'on aurait pu la confondre avec la *Cléopâtre* de *César;* mais il n'y a guère d'apparence que les spectateurs instruits, qui instruisent bientôt les autres, eussent pris cette reine de Syrie pour la maîtresse de *César.* Et puis, comment cet *Antiochus* avait-il promis de rendre le royaume aux deux princes? devaient-ils régner tous deux ensemble? Tout cela est un peu confus dans le fond, et est exprimé confusément; plusieurs lecteurs en sont révoltés. On est plus indulgent à la représentation.

V. 63. Ayant régné sept ans, son ardeur militaire

Ce mot *militaire* est technique, c'est-à-dire un terme d'art; le *pas militaire*, la *discipline militaire*, *l'ordre militaire de Saint-Louis.* Il faut en poësie employer les mots *guerrière*, *belliqueuse.*

V. 64. Ralluma cette guerre où succomba son frère.

Rien ne fait mieux voir la nécessité absolue d'écrire purement que l'erreur où jette ce mot *succomba.* Il fait

croire qu'un frère d'*Antiochus* succomba dans cette nouvelle guerre. Point du tout ; il est question du roi *Nicanor* qui avait succombé dans la guerre précédente ; il fallait *avait succombé*. Cela seul jette des obscurités sur cette exposition. N'oublions jamais que la pureté du style est d'une nécessité indispensable.

Quand on voit que celui qui conte cette histoire s'interrompt *aux mille beaux exploits* de cet *Antiochus*, *craint à l'égal du tonnerre*, et *qui donna bataille*, cette interruption qui laisse le spectateur si peu instruit, lui ôte l'envie de s'instruire ; et il a fallu tout l'art et toutes les ressources du génie de *Corneille* pour renouer le fil de l'intérêt.

V. 65. Il attaqua le Parthe et se crut assez fort
Pour en venger sur lui la prison et la mort.

La construction est encore obscure et vicieuse ; *en* se rapporte au frère, et *lui* se rapporte au Parthe. La difficulté d'employer les pronoms et les conjonctions, sans nuire à la clarté et à l'élégance, est très-grande en français.

V. 70. Je vous achèverai le reste une autre fois ;

est du style comique.

V. dern. Un des princes survient.

On ne sait point quel prince, et *Antiochus* ne se nommant point, laisse le spectateur incertain.

SCENE II.

V. 1. . . . . Demeurez, Laonice.

On ne sait encore si c'est *Antiochus* ou *Séleucus* qui parle. On ignore même que l'un est *Antiochus*, l'autre *Séleucus*. Il est à remarquer qu'*Antiochus* n'est nommé qu'au quatrième acte, à la scène troisième, et *Séleucus* à la scène cinquième, et que *Cléopâtre* n'est jamais nommée. Il

fallait d'abord inſtruire les ſpectateurs. Le lecteur doit ſentir la difficulté extrême d'expliquer tant de choſes dans une ſeule ſcène, et de les énoncer d'une manière intéreſſante. Mais voyez l'expoſition de *Bajazet;* il y avait autant de préliminaires dont il fallait parler ; cependant quelle netteté ! comme tous les caractères ſont annoncés ! avec quelle heureuſe facilité tout eſt développé ! Quel art admirable dans cette expoſition de *Bajazet !*

V. 2. Vous pouvez, comme lui, me rendre un bon office.

Bon office. Jamais ce mot familier ne doit entrer dans le ſtyle tragique.

V. 3. Dans l'état où je ſuis, triſte, plein de ſouci,
Si j'eſpère beaucoup, je crains beaucoup auſſi.

Plein de ſouci n'eſt pas aſſez noble.

V. 5. Un ſeul mot aujourd'hui, maître de ma fortune,
M'ôte ou donne à jamais le ſceptre et Rodogune ;

Il vaudrait mieux qu'on sût déjà qui eſt *Rodogune.* Il eſt encore plus important de faire connaître tout d'un coup les perſonnages auxquels on doit s'intéreſſer, que les événemens paſſés avant l'action.

V. 7. Et de tous les mortels ce ſecret révélé
Me rend le plus content ou le plus déſolé.

Il ſemble par la phraſe que ce ſecret ait été révélé par tous les mortels. On n'inſiſte ici ſur ces petites fautes, que pour faire voir aux jeunes auteurs quelle attention demande l'art des vers.

V. 9. Je vois dans le haſard tous les biens que j'eſpère ;

eſt impropre et louche. *Voir dans le haſard*, ne ſignifie pas : *Mon bien eſt au haſard, mon bien eſt haſardé.* Cette expreſſion n'eſt pas françaiſe.

V. 13. Donc pour moins hasarder, j'aime mieux moins prétendre;

Donc ne doit presque jamais entrer dans un vers, encore moins le commencer. *Quoi donc* se dit très-bien, parce que la syllabe *quoi* adoucit la dureté de la syllabe *donc*.

Racine a dit :

Je suis donc un témoin de leur peu de puissance.

Mais remarquez que ce mot est glissé dans le vers, et que sa rudesse est adoucie par la voyelle qui le suit. Peu de nos auteurs ont su employer cet enchaînement harmonieux de voyelles et de consonnes. Les vers les mieux pensés et les plus exacts rebutent quelquefois. On en ignore la raison ; elle vient du défaut d'harmonie.

V. 14. Et pour rompre le coup que mon cœur n'ose attendre,

J'ai déjà remarqué qu'on ne rompt point un coup ; on le pare, on le détourne, on l'affaiblit, on le repousse ; de plus on prononce ces mots comme *rompre le cou ;* il faut éviter cette équivoque. Si l'expression *rompre un cou* est prise des jeux, comme par exemple du jeu de dés, où l'on dit, *rompre le coup*, quand on arrête les dés de son adversaire, cette figure alors est indigne du style noble.

V. 15. Lui cédant de deux biens le plus brillant aux yeux,
M'assurer de celui qui m'est plus précieux.

On est étonné d'abord qu'un prince cède un trône pour avoir une femme. Cette seule idée fit tomber *Pertharite*, qui redemandait sa propre épouse, et dont la vertu pouvait excuser cette faiblesse. Mais, dans *Pertharite*, cette cession est la catastrophe. Ici elle commence la pièce. *Antiochus* est déterminé par son amitié pour son frère *Séleucus*, ainsi que par son amour pour *Rodogune*. Ce qui déplaît dans *Pertharite* ne déplaît pas

ici. Tout dépend des circonstances où l'auteur fait mettre ses personnages. Peut-être eût-il fallu qu'*Antiochus* eût paru éperdument amoureux, et qu'on s'intéressât déjà à sa passion, pour qu'on excusât davantage ce début par lequel il renonce au trône.

V. 17. Heureux si, sans attendre un fâcheux droit d'aînesse,
Pour un trône incertain j'en obtiens la princesse ;

Le mot propre, au dernier hémistiche du premier vers, est *incertain*, car ce droit d'aînesse n'est point *fâcheux* pour celui qui aura le trône et *Rodogune*. *Fâcheux*, d'ailleurs, n'est pas noble.

V. 19. Et puis, par ce partage, épargner les soupirs,

Il faut absolument : *Et si je puis épargner des soupirs*. On dit bien *je vous épargne des soupirs ;* mais on ne peut dire *j'épargne des soupirs*, comme on dit *j'épargne de l'argent*.

V. 20. Qui naîtraient de ma peine ou de ses déplaisirs.

Cela veut dire *de ma peine* ou *de sa peine*. Les déplaisirs et la peine ne sont pas des expressions assez fortes pour la perte d'un trône.

V. 21. Va le voir de ma part, Timagène, et lui dire
Que pour cette beauté je lui cède l'Empire,

Pour cette beauté, termes de comédie, et qui jettent une espèce de ridicule sur cette ambassade. Va lui dire que je lui cède l'Empire pour une beauté.

V. 23. Mais porte-lui si haut la douceur de régner,

On ne porte point haut une douceur, cela est impropre, négligé, et peu français. *Racine* dit : *Oenone, fais briller la couronne à ses yeux*. C'est ainsi qu'il faut s'exprimer.

V. 24. Qu'à cet éclat du trône il se laisse gagner ;

Qu'il se laisse éblouir, est le mot propre ; mais *se laisser gagner à un éclat* affaiblit cette belle idée.

SCENE

SCENE III.

V. 1. Et vous en ma faveur voyez ce cher objet.

Ce cher objet n'eſt-il pas un peu du ſtyle de l'idylle? Le ton de la pièce n'eſt pas juſqu'à préſent au-deſſus de la haute comédie, et eſt trop vicieux.

SCENE IV.

V. 1. Seigneur, le prince vient, et votre amour lui-même
Lui peut, ſans interprète, offrir le diadème.

Quel prince? le ſpectateur peut-il ſavoir ſi c'eſt *Séleucus* ou *Antiochus*? La réponſe de *Timagène* ne ſemble-t-elle pas un reproche? et ſi ce *Timagène* était un homme de cœur, ſon diſcours ſec ne paraîtrait-il pas ſignifier, chargez-vous vous-même d'une propoſition ſi humiliante; dites vous-même à votre frère que vous renoncez au droit de régner?

V. 3. Ah! je tremble, et la peur d'un trop juſte refus
Rend ma langue muette et mon eſprit confus.

Antiochus, qui tremble que ſon frère n'accepte pas l'empire, a-t-il des ſentimens bien élevés? ne devrait-il pas préparer les ſpectateurs à cette averſion qu'il a montrée pour régner? J'ai vu de bons critiques penſer ainſi. Je ſoumets au public leur jugement et mes doutes.

SCENE V.

V. 1. Vous puis-je en confiance expliquer ma penſée?

On ne ſait point encore que c'eſt *Séleucus* qui parle. Il était aiſé de remédier à ce petit défaut.

V. 9. . . . . Ce jour fatal à l'heur de notre vie
Jette ſur l'un de nous trop de honte ou d'envie.

Pourquoi trop de honte? y a-t-il de la honte à n'être

pas l'aîné? et s'il eſt honteux de ne pas régner, pourquoi céder le trône ſi vîte?

V. 13. Mais ſi vous le voulez j'en ſais bien le remède.

Ce vers eſt de la haute comédie. On a déjà dit que cet uſage dura trop long-temps.

V. 14. Si je le veux! Bien plus, je l'apporte, et vous cède
Tout ce que la couronne a de charmant en ſoi.

Il paraît ſingulier que *Séleucus* ait préciſément la même idée que ſon frère. Il y a beaucoup d'art à les repréſenter unis de l'amitié la plus tendre; n'y en a-t-il point un peu trop à leur faire naître en même temps une idée ſi contraire au caractère de tous les princes? Cela eſt-il bien naturel? peut-être que non. Cependant les deux frères intéreſſent; pourquoi? parce qu'ils s'aiment; et le ſpectateur voit déjà dans quel embarras ils vont ſe précipiter l'un et l'autre.

V. 29. Elle vaut bien un trône, il faut que je le die. —
Elle en vaut à mes yeux tout ce qu'en a l'Aſie.

Ces diſcours ſont d'un ſtyle familier, et *il faut que je le die* eſt plus qu'inutile; car lorſqu'on ſe ſert de ces tours, *il faut que je le diſe*, *que je l'avoue*, *que j'en convienne*, c'eſt pour exprimer ſa répugnance. *Mon ennemi a des vertus*, *il faut que j'en convienne*. *Je vais vous apprendre une choſe déſagréable*, *mais il faut que je la diſe*. *Antiochus* n'a aucune répugnance à dire que *Rodogune* eſt préférable aux trônes de l'Aſie.

V. 31. Vous l'aimez donc, mon frère? — Et vous l'aimez auſſi.

Pluſieurs critiques demandent comment deux frères ſi unis, et qui n'ont tous deux qu'un même ſentiment, ont pu ſe cacher une paſſion dont l'aveu involontaire échappe à tous ceux qui l'éprouvent? Comment ne ſe ſont-ils pas au moins ſoupçonnés l'un l'autre d'être

rivaux ? Quoi ! tous deux débutent par se céder le trône pour une maîtresse ! A peine serait-il permis d'abandonner son droit à une couronne pour une femme dont on serait adoré ; et deux princes commencent par préférer à l'empire une femme à laquelle ils n'ont pas seulement déclaré leur amour.

C'est au lecteur à s'interroger lui-même, à se demander quel effet cette idée fait sur lui, si ce double sacrifice est vraisemblable, s'il n'est pas un peu romanesque ? Mais aussi il faut considérer que ces princes ne cèdent pas absolument le trône, mais un droit incertain au trône. Voilà ce qui les justifie.

V. 39. O mon cher frère ! ô nom pour un rival trop doux !

répare tout d'un coup ce que leur proposition semble avoir de trop avilissant et de trop concerté ; mais ces répétitions par écho, *que ne ferais-je point contre un autre !* sont-elles assez nobles, assez tragiques, et d'un assez bon goût ?

V. 42. Amour, qui doit ici vaincre de vous ou d'elle ?

Cette apostrophe à l'amour est-elle digne de la tragédie ?

V. 43. L'amour, l'amour doit vaincre.

Cette réponse ne sent-elle pas un peu plus l'idylle que la tragédie ? Remarquez que *Racine*, qui a tant traité l'amour, n'a jamais dit *l'amour doit vaincre.* Il n'y a pas une maxime pareille, même dans Bérénice. En général ces maximes ne touchent jamais. Tous ceux qui ont dit que *Racine* sacrifiait tout à l'amour, et que les héros de *Corneille* étaient toujours supérieurs à cette passion, n'avaient pas examiné ces deux auteurs. Il est très-commun de lire et très-rare de lire avec fruit.

V. 47. Mais lorsqu'un digne objet a pu nous enflammer,
Qui le cède est un lâche et ne sait pas aimer.

Cette maxime n'est-elle pas encore plus convenable à

un berger qu'à un prince? *Qui cède sa maîtresse est un lâche et ne sait pas aimer; et qui cède un trône est un grand cœur.* Avouons que ni dans *Cyrus*, ni dans *Clélie* on ne trouve point de sentences amoureuses d'une semblable afféterie. *Louis Racine*, fils de l'immortel *Jean Racine*, s'élève avec force contre ces idées dans son Traité de la poësie, page 355, et ajoute : » La femme qui mérite ce grand sacrifice » est cependant une femme très-peu estimable; et l'on » peut remarquer que dans les tragédies de *Corneille*, » toutes ces femmes adorées par leurs amans sont par » les qualités de leur ame des femmes très-communes; » ce n'est que par la beauté que *Cléopâtre* captive *César*, » et qu'*Emilie* a tout empire sur *Cinna*. »

Cet auteur judicieux en excepte sans doute *Pauline*, qui immole si noblement son amour à son devoir.

Ajoutons à cette remarque que les deux frères disent leurs secrets devant deux subalternes, et que *Timagène* est le confident des amours des deux frères. Comment ces deux frères, qui sont si unis, ne se sont-ils pas avoué ce qu'ils ont avoué à un domestique?

V. 65. Ces deux siéges fameux de Thèbes et de Troie. . .

Les citations des siéges de Troie et de Thèbes, sont peut-être étrangères à ce qui se passe. Ne pourrait-on pas dire : *Non erat his exemplis, his sermonibus locus?*

V. 66. Qui mirent l'une en sang, l'autre aux flammes en proie...

On ne met point en sang une ville; on ne la met point en proie : on la livre, on l'abandonne en proie.

V. 74. Tout va choir en ma main, ou tomber dans la vôtre.

Le mot de *choir*, même du temps de *Corneille*, ne pouvait être employé pour tomber en partage.

V. 81. Que de sources de haine! hélas! jugez le reste.

Jugez du reste était l'expression propre, mais elle n'en

est pas plus digne de la tragédie. Juger quelque chose, c'est porter un arrêt ; juger de quelque chose, c'est dire son sentiment.

V. 89. Ainsi ce qui jadis perdit Thèbes et Troie,
Dans nos cœurs mieux unis ne versera que joie.

Ne versera que joie ne se dirait pas aujourd'hui, et c'était même alors une faute ; on ne verse point joie. La scène est belle pour le fond, et les sentimens l'embellissent encore.

On demande à présent un style plus châtié, plus élégant, plus soutenu : on ne pardonne plus ce qu'on pardonnait à un grand homme qui avait ouvert la carrière ; et c'est à présent sur-tout qu'on peut dire :

Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un mauvais écrivain.

Quand des pièces romanesques réussissent de nos jours au théâtre par les situations, si elles fourmillent de barbarismes, d'obscurités, de vers durs, elles sont regardées par les connaisseurs comme de très-mauvais ouvrages. Je crois que, malgré tous ses défauts, cette scène doit toujours réussir au théâtre. L'amitié tendre des deux frères touche d'abord. On excuse leur dessein de céder le trône, parce qu'ils sont jeunes, et qu'on pardonne tout à la jeunesse passionnée et sans expérience ; mais sur-tout parce que leur droit au trône est incertain. La bonne foi avec laquelle ces princes se parlent doit plaire au public. Leurs réflexions, que *Rodogune* doit appartenir à celui qui sera nommé roi, forment tout d'un coup le nœud de la pièce, et le triomphe de l'amitié sur l'amour et sur l'ambition finit cette scène parfaitement.

SCENE VI.

V. 1. Peut-on plus dignement mériter la couronne?

Mériter plus dignement signifie à la lettre, *être digne plus dignement*. C'eſt un pléonaſme, mais la faute eſt légère.

V. 5. Mais, de grâce, achevez l'hiſtoire commencée. —
Pour la reprendre donc où nous l'avons laiſſée...

Ces diſcours de confidens, cette hiſtoire interrompue et recommencée, ſont condamnés univerſellement.

Tous deux débrouillant mal une pénible intrigue,
D'un divertiſſement me font une fatigue.

V. 12. Si bien qu'Antiochus, *&c.*

Si bien que, *tôt après*, *piqué juſqu'au vif*, expreſſions trop familières qu'il faut éviter.

V. 24. Il allait épouſer la princeſſe ſa ſœur.

Sœur de qui? Ce n'eſt pas de *Cléopâtre*, c'eſt *Rodogune*. Elle eſt nommée dans la liſte des acteurs, ſœur de *Phraates*, roi des Parthes; on n'eſt pas plus inſtruit pour cela, et le nom de *Phraates* n'eſt pas prononcé dans la pièce.

V. 25. C'eſt cette Rodogune où l'un et l'autre frère
Trouve encor les appas qu'avait trouvés leur père.

Cet *encor* ſemble dire que *Rodogune* a conſervé ſa beauté, que les deux fils la trouvent auſſi belle que le père l'avait trouvée. Le théâtre, qui permet l'amour, ne permet point qu'on aime une femme uniquement parce qu'elle eſt belle. Un tel amour n'eſt jamais tragique.

V. 27. La reine envoie en vain pour ſe juſtifier.

Ce tour n'eſt pas aſſez élégant; il eſt un peu de gazette.

V. 36. Soit qu'ainſi cet hymen eût plus d'autorité.

On ne voit pas ce que c'eſt que l'*autorité* d'un hymen, ni pourquoi ce ſecond mariage eût été plus reſpectable en préſence de l'épouſe répudiée, ni pourquoi cette inſulte à *Cléopâtre* eût mieux aſſuré le trône aux enfans d'un ſecond lit.

V. 41. . . . Un gros eſcadron de parthes pleins de joie
Conduit ces deux amans, et court comme à la proie.

Plaignons ici la gêne où la rime met la poëſie. Ce *plein de joie* eſt pour rimer à *proie;* et *comme à la proie* eſt encore une faute ; car pourquoi ce *comme ?*

V. 43. La reine au déſeſpoir de ne rien obtenir
Se réſout de ſe perdre. . . . .

Se réſout de ſe perdre eſt un ſoléciſme. Je me réſous *à*, je réſous *de*. Il s'eſt réſolu à mourir. Il eſt réſolu de mourir.

V. 47. Et changeant à regret ſon amour en horreur,
Elle abandonne tout à ſa juſte fureur.

On peut faire la guerre, ſe venger, commettre un crime à regret ; mais on n'a point de l'horreur à regret.

V. 50. Se mêle dans les coups, porte par-tout ſa rage.

Il valait mieux dire, *ſe mêle aux combattans.*

V. 57. La reine à la gêner prenant mille délices. . .

On prend plaiſir, et non des délices, à quelque choſe ; et on n'en prend point mille.

V. 58. Ne commettait qu'à moi l'ordre de ſes ſupplices.

Il fallait *le ſoin de ſes ſupplices*, on ne commet point un ordre.

V. 59. Mais, quoique m'ordonnât cette ame toute en feu,
Je promettais beaucoup et j'exécutais peu.

Ame toute en feu, expreſſion triviale pour rimer à *peu*. Dans quelle contrainte la rime jette!

V. 61. Le Parthe, cependant, en jure la vengeance.

Cet *en* eſt mal placé; il ſemble que le Parthe jure la vengeance du peu.

V. 62. Sur nous à main armée il fond en diligence;

expreſſion trop commune.

V. 65. Il veut fermer l'oreille, enflé de l'avantage.

Ce mot indéfini *de l'avantage* ne peut être admis ici; il faut *de cet avantage*, ou *de ſon avantage*.

V. 67. Enfin il craint pour elle, et nous daigne écouter,
Et c'eſt ce qu'aujourd'hui l'on doit exécuter.

Cela eſt louche et obſcur. Il ſemble qu'on aille exécuter ce qu'on a écouté.

V. 71. Rodogune a paru ſortant de ſa priſon
Comme un ſoleil levant deſſus notre horizon.
Le Parthe a décampé;

expreſſions trop négligées; mais il y a un grand germe d'intérêt dans la ſituation que *Timagène* expoſe. Il eût été à déſirer que les détails euſſent été exprimés avec plus d'élégance; on a remarqué déjà que *Racine* eſt le premier qui ait eu ce talent.

V. 75. D'un ennemi cruel il s'eſt fait notre appui.

Il fallait, *d'ennemi qu'il était. Je me fais votre ami d'un ennemi*, n'eſt pas français. On pourrait dire, *d'un ennemi je ſuis devenu un ami.*

V. 76. La paix finit la haine.

La haine finit, on ne la finit pas.

V. 85. Vous me trouvez mal propre à cette confidence.

Mal propre ne doit pas entrer dans le ſtyle noble ; et que *Timagène* ſoit propre ou non à une confidence, c'eſt un trop petit objet.

V. 86. Et peut-être à deſſein je la vois qui s'avance.

A quel deſſein ?

V. 87. Adieu, je dois au rang qu'elle eſt prête à tenir
Du moins la liberté de vous entretenir.

Timagène doit du reſpect à *Rodogune*, indépendamment de ce mariage ; et il doit ſe retirer quand elle veut parler à ſa confidente.

SCENE VII.

V. 1. Je ne ſais quel malheur aujourd'hui me menace,
Et coule dans ma joie une ſecrète glace.

Coule une glace n'eſt pas du ſtyle noble, et la glace ne coule point.

V. 3. Je tremble, Laonice, et te voulais parler,
Ou pour chaſſer ma crainte, ou pour m'en conſoler.

Cet *en* ſe rapporte à la *crainte* par la phraſe ; il ſemble qu'elle veuille ſe conſoler de ſa crainte. Il faut éviter ſoigneuſement ces amphibologies.

V. 7. La fortune me traite avec trop de reſpect.

La fortune ne traite point avec reſpect ; toutes ces expreſſions impropres, haſardées, lâches, négligées, employées ſeulement pour la rime, doivent être ſoigneuſement bannies.

V. 9. L'hymen semble à mes yeux cacher quelque supplice,
Le trône sous mes pas creuser un précipice.

La poëſie françaiſe marche trop ſouvent avec le ſecours des antithèſes, et ces antithèſes ne ſont pas toujours juſtes. Comment *un hymen cache-t-il un ſupplice?* Comment *un trône creuſe-t-il un précipice?* Le précipice peut être creuſé ſous le trône et non par lui.

L'antithèſe des *premiers fers et des nouveaux*, *des biens et des maux*, vient enſuite. Cette figure tant répétée eſt une puérilité dans un rhéteur, à plus forte raiſon dans une princeſſe.

V. 14. La paix qu'elle a jurée en a calmé la haine.

On ne doit jamais ſe ſervir de la particule *en* dans ce cas-ci. Il fallait, *la paix qu'elle a jurée a dû calmer ſa haine.* Cet *en* n'eſt pas français. On ne dit point, *j'en crains le courroux*, *j'en vois l'amour*, pour *je crains ſon courroux*, *je vois ſon amour.*

V. 16. La paix ſouvent n'y ſert que d'un amuſement.

Ces réflexions générales et politiques ſont-elles d'une jeune femme? Qu'eſt-ce que la paix qui ſert d'amuſement à la haine?

V. 17. Et dans l'état où j'entre, à te parler ſans feinte,

On n'entre point dans un état, cela eſt proſaïque et impropre.

V. 18. Elle a lieu de me craindre, et je crains cette crainte;

Cela reſſemble trop à un vers de parodie.

V. 19. Non qu'enfin je ne donne au bien des deux états
Ce que j'ai dû de haine à de tels attentats.

Elle n'a point parlé de ces attentats; l'auteur les a en vue; il répond à ſon idée. Mais *Rodogune*, par ce mot

tels, suppose qu'elle a dit ce qu'elle n'a point dit. Cependant le spectateur est si instruit des attentats de *Cléopâtre*, qu'il entend aisément ce que *Rodogune* veut dire. Je ne remarque cette négligence très-légère que pour faire voir combien l'exactitude du style est nécessaire.

V. 22. Mais une grande offense est de cette nature,
Que toujours son auteur impute à l'offensé
Un vif ressentiment dont il le croit blessé;

maxime toujours trop générale, dissertation politique qui est un peu longue, et qui n'est pas exprimée avec assez d'élégance et de force. *De cette nature que, jamais ne s'y fie*, &c. il vaut toujours mieux faire parler le sentiment; c'est-là le défaut ordinaire de *Corneille*. *Rodogune* se plaignant de *Cléopâtre*, et exprimant ce qu'elle craint d'un tel caractère, ferait bien plus d'effet qu'une dissertation. Peut-être que *Corneille* a voulu préparer un peu par ce ton politique la proposition atroce que fera *Rodogune* à ses amans; mais aussi toutes ces sentences, dans le goût de *Machiavel*, ne préparent point aux tendresses de l'amour, et à ce caractère d'innocence timide que *Rodogune* prendra bientôt. Cela fait voir combien cette pièce était difficile à faire, et de quel embarras l'auteur a eu à se tirer.

V. 24. Un vif ressentiment dont il le croit blessé.

Blessé d'un ressentiment! une injure blesse, et le ressentiment est la blessure même.

V. 31. Vous devez oublier un désespoir jaloux,
Où força son courage un infidelle époux.

Oublier un désespoir! et *un désespoir jaloux! où un infidelle époux a forcé son courage!* Presque toutes les scènes de ce premier acte sont remplies de barbarismes ou de solécismes intolérables. Est-ce là l'auteur des belles scènes de Cinna?

V. 39. Quand je me dispensais à lui mal obéir. . .

n'est pas français. On se dispense d'une chose, et non à une chose.

V. 41. Peut-être qu'en son cœur, plus douce et repentie,
Elle en dissimulait la meilleure partie.

Repentie ne l'est pas non plus, du moins aujourd'hui. On ne peut pas dire cette princesse *repentie*. Mais pourquoi n'emploierions-nous pas une expression nécessaire dont l'équivalent est reçu dans toutes les langues de l'Europe ?

V. 47. Et si de cet amour je la voyais sortir,
Je jure de nouveau de vous en avertir.

Sortir d'un amour! de telles impropriétés, de telles négligences, révoltent trop l'esprit du lecteur.

V. 49. Vous savez comme quoi je vous suis toute acquise.

Comme quoi ne se dit pas davantage ; et *toute acquise* est du style comique.

V. 57. Comme ils ont même sang avec pareil mérite. . .

Avoir même sang est encore un barbarisme ; ils sont du même sang, ils sont nés, formés du même sang. Il y avait plus d'une manière de se bien exprimer.

V. 58. Un avantage égal pour eux me sollicite.

Un avantage ne sollicite point ; et il n'y a point d'avantage dans l'égalité.

V. 61. Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
Dont par le doux rapport les ames assorties
S'attachent l'une à l'autre, et se laissent piquer
Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.

C'est toujours le poëte qui parle ; ce sont toujours des

maximes; la paſſion ne s'exprime point ainſi. Ces vers ſont agréables, quoique *dont par le doux rapport* ne ſoit point français; mais *ces ames qui ſe laiſſent piquer*, et *ces je ne ſais quoi*, appartiennent plus à la haute comédie qu'à la tragédie. Ces vers reſſemblent à ceux de la Suite du Menteur: *Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre*, comme on l'a déjà remarqué. Cependant ces quatre vers, tout éloignés qu'ils ſont du ſtyle de la véritable tragédie, furent toujours regardés comme un chef-d'œuvre du développement du cœur humain, avant qu'on vît les chefs-d'œuvre véritables de *Racine* en ce genre.

V. 69. Etrange effet d'amour! incroyable chimère!

Elle voudrait bien être à *Séleucus*, ſi elle n'aimait pas *Antiochus;* ce n'eſt pas là une chimère incroyable; mais cet examen, cette diſſertation, cette comparaiſon de ſes ſentimens pour les deux frères, ne ſont-ils pas l'oppoſé de la tragédie?

V. 73. Ne pourrai-je ſervir une ſi belle flamme?

N'eſt-ce pas là un diſcours de ſoubrette?

V. 74. Ne crois pas en tirer le ſecret de mon ame.

Tirer n'eſt pas noble; cet *en* rend la phraſe incorrecte et louche.

V. 79. L'hymen me le rendra précieux à ſon tour.

A ſon tour eſt de trop; mais il faut rimer au mot *amour*. Cette gêne extrême ſe fait ſentir à tout moment.

V. 81. Sans crainte qu'on reproche à mon humeur forcée
Qu'un autre qu'un mari règne ſur ma penſée.

Ces vers ſont dans le ſtyle comique. *Racine* ſeul a ſu ennoblir ces ſentimens qui demandent les tours les plus délicats.

V. 84. Que ne puis-je à moi-même auſſi bien le cacher !

eſt d'une jeune fille timide et vertueuſe qui craint d'aimer. C'eſt au lecteur à voir ſi cette timide innocence s'accorde avec ces maximes de politique que *Rodogune* a étalées, et ſur-tout avec la conduite qu'elle aura.

V. 85. Quoi que vous me cachiez, aiſément je devine ;

eſt d'une ſoubrette.

V. 88. Ma rougeur trahirait les ſecrets de mon cœur.

Remarquez que tous les diſcours de *Rodogune* ſont dans le caractère d'une jeune perſonne qui craint de s'avouer à elle-même les ſentimens tendres et honnêtes dont ſon cœur eſt touché. Cependant *Rodogune* n'eſt point jeune ; elle épouſa *Nicanor*, lorſque les deux frères étaient en bas âge ; ils ont au moins vingt ans. Cette rougeur, cette timidité, cette innocence, ſemblent donc un peu outrées pour ſon âge ; elles s'accordent peu avec tant de maximes de politique ; elles conviennent encore moins à une femme qui bientôt demandera la tête de ſa belle-mère aux enfans même de cette belle-mère.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Sermens fallacieux, ſalutaire contrainte,
Que m'impoſa la force, et qu'accepta ma crainte !
Heureux déguiſement d'un immortel courroux,
Vains fantômes d'Etat, évanouiſſez-vous.

Corneille reparaît ici dans toute ſa pompe. L'éloquent *Boſſuet* eſt le ſeul qui ſe ſoit ſervi après lui de cette belle épithète, *fallacieux*. Pourquoi appauvrir la langue ? un mot conſacré par *Corneille* et *Boſſuet* peut-il être abandonné ?

Salutaire contrainte, il eſt difficile d'expliquer comment une ſalutaire contrainte eſt un vain fantôme d'Etat. Il manque là un peu de netteté et de naturel.

V. 7. Semblables à ces vœux dans l'orage formés
Qu'efface un prompt oubli quand les flots ſont calmés.

Une comparaiſon directe n'eſt point convenable à la tragédie. Les perſonnages ne doivent point être poëtes; la métaphore eſt toujours plus vraie, plus paſſionnée. Il ſerait mieux de dire, *mes vœux formés dans l'orage ſont oubliés quand les flots ſont calmés.* Mais il faudrait le dire dans d'auſſi beaux vers.

V. 10. Recours des impuiſſans, haine diſſimulée,
Digne vertu des rois, noble ſecret de cour,
Eclatez, il eſt temps.

Cela paraît un peu d'un poëte qui cherche à montrer qu'il connaît la cour; mais une reine ne s'exprime point ainſi. *Recours des impuiſſans*, paraît un défaut dans ce monologue noble et mâle; car un recours d'impuiſſant n'eſt pas une digne vertu des rois. La reine n'eſt point ici impuiſſante, puiſqu'elle dit que le Parthe eſt éloigné et qu'elle n'a rien à craindre. *Recours des impuiſſans*, *éclatez*, eſt une contradiction; car ce recours eſt *la haine diſſimulée*, la diſſimulation; et c'eſt préciſément ce qui n'éclate pas. Le ſens de tout cela eſt, *ceſſons de diſſimuler*, *éclatons;* mais ce ſens eſt noyé dans des paroles qui ſemblent plus pompeuſes que juſtes. *Secret de cour* ne peut ſe dire comme on dit, *homme de cour*, *habit de cour.*

V. 13. Montrons-nous toutes deux, non plus comme ſujettes.

Qui ſont ces deux? eſt-ce la haine diſſimulée et *Cléopâtre?* Voilà un aſſemblage bien extraordinaire! Comment *Cléopâtre* et ſa haine ſont-elles deux? comment ſa haine eſt-elle *ſujette?* C'eſt bien dommage que de ſi

beaux morceaux ſoient ſi ſouvent défigurés par des tours ſi alambiqués.

V. 17. Je hais, je règne encor. Laiſſons d'illuſtres marques
En quittant, s'il le faut, ce haut rang des monarques.

Je hais, je règne encor, eſt un coup de pinceau bien fier; mais *laiſſons d'illuſtres marques* eſt faible; on laiſſe des marques de quelque choſe. *Marques* n'eſt là qu'un mot impropre pour rimer à *monarques*. Plût à Dieu que du temps de *Corneille* un *Deſpréaux* eût pu l'accoutumer à faire des vers difficilement!

Haut rang des monarques. Haut rang ſuffiſait, *des monarques* eſt de trop. La rime ſubjugue ſouvent le génie, et affaiblit l'éloquence.

V. 19. Feſons-en avec gloire un départ éclatant,

eſt barbare; *faire un départ* n'eſt pas français; *en avec* révolte l'oreille; mais ſi elle n'a rien à craindre, comme elle le dit, pourquoi quitterait-elle le trône? Elle commence par dire qu'elle ne veut plus diſſimuler, qu'elle veut tout oſer.

V. 21. C'eſt encor, c'eſt encor cette même ennemie...
Dont la haine, à ſon tour, croit me faire la loi,
Et régner par mon ordre et ſur vous et ſur moi.

A quoi ſe rapporte ce *vous?* Il ne peut ſe rapporter qu'au recours des impuiſſans, à cette haine diſſimulée dont elle a parlé treize vers auparavant; elle s'entretient donc avec ſa haine dans ce monologue. Convenons que cela n'eſt point dans la nature. Il régnait dans ce temps-là un faux goût dans toute l'Europe, dont on a eu beaucoup de peine à ſe défaire. Ces apoſtrophes à ſes paſſions, ces jeux d'eſprit, ces efforts qu'on feſait pour ne pas parler naturellement, étaient à la mode en Italie, en Eſpagne, en Angleterre. *Corneille*, dans les momens de paſſion, ſe livra rarement à ce défaut; mais il s'y laiſſa

ſouvent

souvent entraîner dans les morceaux de déclamation. Le reste du monologue est plein de force.

SCENE II.

V. 1. Laonice, vois-tu que le peuple s'apprête
Au pompeux appareil de cette grande fête ?

S'apprête à l'appareil est encore un barbarisme.

V. 5. L'un et l'autre fait voir un mérite si rare,
Que le souhait confus entre les deux s'égare.

Le souhait confus, n'est pas français.

V. 7. Et ce qu'en quelques-uns on voit d'attachement...

Cela forme un concours de syllabes trop dures.

V. 8. N'est qu'un faible ascendant du premier mouvement ;

est impropre ; *l'ascendant* veut dire la supériorité ; un mouvement n'a pas d'ascendant. On ne peut s'exprimer ni avec moins d'élégance, ni avec moins de correction, ni avec moins de netteté.

V. 9. Ils penchent d'un côté prêts à tomber de l'autre ;

ne signifie pas ce que l'auteur veut dire, *se déclarer pour un des deux princes ;* le mot de *tomber* est impropre, il ne signifie jamais qu'une chute, excepté dans cette phrase, *je tombe d'accord.*

V. 15. Pour un esprit de cour et nourri chez les grands,
Tes yeux dans leurs secrets sont bien peu pénétrans ;

n'est pas le langage d'une reine. *Esprit de cour* est une expression bourgeoise ; d'ailleurs, pourquoi *Cléopâtre* dit-elle tout cela à sa confidente ? Elle ne l'emploie à rien ; et pour une si grande politique, *Cléopâtre* paraît bien imprudente de dire ainsi son secret inutilement.

V. 18. Si je cache en quel rang le ciel les a fait naître...

C'eſt ainſi qu'on s'exprimerait, ſi on voulait dire qu'ils ignorent leurs parens. Mais *je cache leur rang* n'exprime pas *je cache qui des deux a le droit d'aîneſſe*; et c'eſt ce dont il s'agit.

V. 23. Cependant je poſsède, et leur droit incertain
Me laiſſe avec leur ſort leur ſceptre dans la main.

Je poſsède demande un régime; *jouir* eſt neutre quelquefois; *poſſéder* ne l'eſt pas : cependant je crois que cette hardieſſe eſt très-permiſe, et fait un bel effet.

V. 25. Voilà mon grand ſecret. Sais-tu par quel myſtère
Je les laiſſais tous deux en dépôt chez mon frère?

Il ſemble que *Cléopâtre* ſe faſſe un petit plaiſir de faire valoir ſes méchancetés à une fille qu'elle regarde comme un eſprit peu éclairé. On ne doit jamais faire de confidences qu'à ceux qui peuvent nous ſervir dans ce qu'on leur confie, ou à des amis qui arrachent un ſecret.

V. 32. Quand je le menaçais du retour de mes fils,
Voyant ce foudre prêt à ſervir ma colère...

Ce foudre peut-il convenir à des enfans en bas âge?

V. 34. Quoi qu'il me plût oſer, il n'oſait me déplaire.

Toute répétition qui n'enchérit pas doit être évitée.

V. 37. Je te dirai bien plus; ſans violence aucune
J'aurais vu Nicanor épouſer Rodogune.

Cet *aucune* à la fin d'un vers n'eſt toléré que dans la comédie. On peut voir une choſe ſans colère, ſans dépit, ſans reſſentiment. Le mot de *violence* n'eſt pas le mot propre.

V. 41. Son retour me fâchait plus que ſon hymenée.

Ce mot *fâcher* ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 42. Et j'aurais pu l'aimer, s'il ne l'eût couronnée.

Il ne l'a point couronnée, il a voulu la couronner; ou s'il l'a épousée en effet, *Rodogune* veut donc épouser le fils de son mari. Cette obscurité n'est point éclaircie dans la pièce.

V. 43. Tu vis comme il y fit des efforts superflus;
Je fis beaucoup alors, et ferais encor plus.

Il y fit des efforts; je fis beaucoup alors, et ferais encor plus. Que de négligences!

V. 45. S'il était quelque voie infame, ou légitime
Que m'enseignât la gloire, ou que m'ouvrît le crime.

Infame est trop fort. Un défaut trop commun au théâtre avant *Racine*, était de faire parler les méchans princes comme on parle d'eux, de leur faire dire qu'ils sont méchans et exécrables : cela est trop éloigné de la nature. De plus, comment une voie infame est-elle enseignée par la gloire? elle peut l'être par l'ambition. Enfin, quel intérêt a *Cléopâtre* de dire tant de mal d'elle-même?

V. 47. Qui me pût conserver un bien que j'ai chéri,
Jusqu'à verser pour lui tout le sang d'un mari.

Ce *pour lui* gâte la phrase, aussi-bien que le *que*, *qui*. Verser du sang pour un bien!

V. 49. Dans l'état pitoyable où m'en réduit la suite...

C'est la suite du sang qu'elle a versé. Cela n'est pas net; et cet *en* n'est pas heureusement placé.

V. 50. Délice de mon cœur, il faut que je te quitte...
L'amour que j'ai pour toi tourne en haine pour elle,
Autant que l'un fut grand l'autre sera cruelle.

Ce sont des expressions faites pour la tendresse, et non pour le trône. Un amour du trône qui se tourne en haine

pour *Rodogune*, et l'un qui eſt grand, l'autre cruel, tout cela n'eſt nullement dans la nature, et l'expreſſion n'en vaut pas mieux que le ſentiment.

V. 51. On m'y force, il le faut.

Ne faudrait-il pas expliquer comment elle eſt forcée à réſigner la couronne, puiſqu'elle vient de dire qu'elle n'a rien à craindre, que le péril eſt paſſé? ne devrait-elle pas dire ſeulement, *on l'exige, je l'ai promis?*

V. 53. L'amour que j'ai pour toi tourne en haine pour elle.

L'amour du trône fait ſa haine pour *Rodogune*, mais ne tourne point en haine.

V. 54. Autant que l'un fut grand l'autre ſera cruelle.

La poëſie n'admet guère ces *l'un* et *l'autre*.

V. 55. Et puiſqu'en te perdant j'ai ſur qui me venger,
Ma perte eſt ſupportable et mon mal eſt léger.

Comment peut-elle dire que la perte d'un rang qui la rend forcenée lui ſera ſupportable?

V. 57. Quoi! vous parlez encor de vengeance et de haine
Pour celle dont vous-même allez faire une reine?

La particule *pour* ne peut convenir à *vengeance*. On n'a point de vengeance pour quelqu'un.

V. 61. N'apprendras-tu jamais, ame baſſe et groſſière,
A voir par d'autres yeux que les yeux du vulgaire?

Ce n'eſt point cette confidente qui eſt groſſière; n'eſt-ce pas *Cléopâtre* qui ſemble le devenir en parlant à une dame de ſa cour comme on parlerait à une ſervante dont l'imbécillité mettrait en colère: et ici c'eſt une reine qui confie des crimes à une dame épouvantée de cette confidence inutile. Elle appelle cette dame *groſſière*. En

vérité cela eſt dans le goût de la comteſſe d'*Eſcarbagnas* qui appelle ſa femme de chambre *bouvière*.

V. 63. Toi qui connais ce peuple, et ſais qu'aux champs de Mars
Lâchement d'une femme il fuit les étendards,
Que ſans Antiochus, Tryphon m'eût dépouillée,
Que ſous lui ſon ardeur fut ſoudain réveillée.

Il ſemble que ce ſoit l'ardeur d'*Antiochus*. Il s'agit de celle du peuple. Et qu'eſt-ce qu'une ardeur réveillée ſous quelqu'un ?

V. 67. Ne ſaurais-tu juger que ſi je nomme un roi,
C'eſt pour le commander et combattre pour moi ?

On commande une armée, on commande à une nation. On ne commande point un homme, excepté lorſqu'à la guerre un homme eſt commandé par un autre pour être de tranchée, pour aller reconnaître, pour attaquer. *Pour le commander et combattre* n'eſt pas français : elle veut dire, *pour que je lui commande et qu'il combatte pour moi*. Ces deux *pour* font un mauvais effet.

V. 69. J'en ai le choix en main avec le droit d'aîneſſe.

Avoir un choix en main, n'eſt ni régulier, ni noble.

V. 70. Et puiſqu'il en faut faire un aide à ma faibleſſe...

Un aide à ma faibleſſe, eſt du ſtyle familier.

V. 71. Que la guerre ſans lui ne peut ſe rallumer,
J'uſerai bien du droit que j'ai de le nommer.

Sans lui. Elle entend : *ſans que je faſſe un roi*.

V. 73. On ne montera point au rang dont je dévale...

Dévaler eſt trop bas, mais il était encore d'uſage du temps de *Corneille*.

V. 74. Qu'en épouſant ma haine, au lieu de ma rivale.

Epouſer une haine au lieu d'une femme, eſt un jeu de mots, une équivoque qu'il ne faut jamais imiter.

V. 75. Ce n'eſt qu'en me vengeant qu'on me le peut ravir.

Ce *le* ſe rapporte au rang, qui eſt trop loin.

V. 77. Je vous connaiſſais mal.

Ce mot devrait, ce ſemble, faire rentrer *Cléopâtre* en elle-même, et lui faire ſentir quelle imprudence elle commet, d'ouvrir ſans raiſon une ame ſi noire à une perſonne qui en eſt effrayée.

Ibid. . . . . . Connais-moi toute entière,

paraît d'une femme qui veut toujours parler, et non pas d'une reine habile. Car quel intérêt a-t-elle à vouloir ſe donner pour un monſtre à une femme étonnée de ces étranges aveux?

V. 83. Beaucoup dans ma vengeance ayant fini leurs jours...

eſt une phraſe obſcure, et qui n'eſt pas françaiſe. On ne ſait ſi ſa vengeance les a fait périr, ou s'ils ſont morts en voulant la venger; et *beaucoup d'une troupe* n'eſt pas français.

V. 84. M'expoſaient à ſon frère et faible et ſans ſecours.

Quel était ce frère? on ne l'a point dit. Voilà, je crois, bien des fautes; et cependant le caractère de *Cléopâtre* eſt impoſant, et excite un très-grand intérêt de curioſité; le ſpectateur eſt comme la confidente, il apprend de moment en moment des choſes dont il attend la ſuite.

SCENE III.

V. 1. . . . . Enfin voici le jour. . .
Où je puis voir briller sur une de vos têtes,
Ce que j'ai conservé parmi tant de tempêtes,
Et vous remettre un bien, après tant de malheurs,
Qui m'a coûté pour vous tant de soins et de pleurs.

Il faut éviter ces répétitions, à moins qu'on ne les emploie comme une figure, comme un trope qui doit augmenter l'intérêt; mais ici ce n'est qu'une négligence.

V. 17. Il fallut satisfaire à son brutal désir.

Brutal désir est bas, et convient à toute autre chose qu'au désir d'avoir un roi.

V. 18. Et de peur qu'il n'en prît il m'en fallût choisir.

Il faut, dans la rigueur, *de peur qu'il n'en prît un*, parce qu'il s'agit ici d'un roi, et non pas d'un nom générique.

V. 19. Pour vous sauver l'Etat que n'eussé-je pu faire?

n'est pas français. On ne peut dire, *je vous sauvai l'Etat*, le peuple, la nation, au lieu de *je conservai vos droits*. On dit, *je vous ai sauvé votre fortune*, parce que cette fortune vous appartenait, vous la perdiez sans moi; *j'ai sauvé l'Etat*, mais non *je vous ai sauvé l'Etat*.

V. 23. Mais à peine son bras en relève la chute,
Que par lui de nouveau le sort me persécute.

On ne relève point une chute; on relève un trône tombé. Le reste du discours de *Cléopâtre* est très-artificieux, et plein de grandeur. Il semble que *Racine* l'ait pris en quelque chose pour modèle du grand discours d'*Agrippine* à *Néron*; mais la situation de *Cléopâtre* est bien plus frappante que celle d'*Agrippine*; l'intérêt est beaucoup plus grand, et la scène bien autrement intéressante.

V. 37. Paſſons; je ne me puis ſouvenir ſans trembler
Du coup dont j'empêchai qu'il nous pût accabler.

Il ſemble, par cette phraſe, que *Cléopâtre* trembla du coup que voulait porter *Nicanor*, et qu'elle l'empêcha de porter ce coup; elle veut dire le contraire.

V. 54. Je me crus tout permis pour garder votre bien.

Il fallait, *pour vous garder votre bien.*

V. 63. Juſques ici, Madame, aucun ne met en doute
Les longs et grands travaux que notre amour vous coûte, *&c.*

Ce diſcours d'*Antiochus* eſt d'une bienſéance qui lui gagne tous les cœurs.

S'il y a *notre amour* (toutes les éditions le portent) c'eſt un barbariſme. *Notre amour* ne peut jamais ſignifier l'amour que vous avez pour nous. S'il y a *votre amour*, il peut ſignifier l'amour de *Cléopâtre* pour ſes enfans.

V. 65. Et nous croyons tenir des ſoins de cet amour
Ce doux eſpoir du trône auſſi-bien que le jour.

Un doux eſpoir du trône qu'on tient du ſoin d'un amour!

V. 71. Ce ſont fatalités dont l'ame embarraſſée...

Il faudrait au moins *des fatalités*. Mais *des fatalités* dont l'ame eſt embarraſſée! une femme qui débute ſans raiſon par avouer à ſes enfans qu'elle a tué leur père, doit leur cauſer plus que de l'embarras.

V. 72. A plus qu'elle ne veut ſe voit ſouvent forcée.

Souvent eſt de trop.

V. 73. Sur les noires couleurs d'un ſi triſte tableau,
Il faut paſſer l'éponge ou tirer le rideau.

On ſent aſſez que cette alternative d'*éponge* et de *rideau*

fait un mauvais effet. Il ne faut employer l'alternative que quand on propose le choix de deux partis; mais on ne propose point en parlant à sa reine et à sa mère le choix de deux expressions. De plus, ces expressions un peu triviales ne sont pas dignes du style tragique. Il en faut dire autant de la *suite que le ciel destine à ces noires couleurs*.

V. 76. Et quelque suite enfin que le ciel y destine,
J'en rejette l'idée.

Le ciel qui destine une suite!

V. 87. J'ajouterai, Madame, à ce qu'a dit mon frère...

Séleucus ne parle pas si bien que son frère; il dit, *j'ajouterai*, et il n'ajoute rien.

V. 88. Que bien qu'avec plaisir et l'un et l'autre espère...

Que bien qu'avec est trop rude à l'oreille. On ne dit point, *et l'un et l'autre*, à moins que le premier *et* ne lie la phrase.

V. 89. L'ambition n'est pas notre plus grand désir.

L'ambition est une passion et non un désir.

V. 91. Et c'est bien la raison que pour tant de puissance
Nous vous rendions du moins un peu d'obéissance.

C'est bien la raison est du style de la comédie. *Pour tant de puissance* ne forme pas un sens net: est-ce pour la puissance de la reine? est-ce pour la puissance de ses enfans qui n'en ont aucune? est-ce pour celle qu'aura l'un d'eux?

V. 99. Elle passe à vos yeux pour la même infamie,
S'il la faut partager avec votre ennemie...

Ces vers ne forment aucun sens; la honte passe à vos yeux pour la même infamie, si un indigne hymen la fait

retomber sur celle qui venait, &c. Le défaut vient principalement de *la même infamie*, qui n'est pas français, et de ce que ce pronom *elle*, qui se rapporte par le sens à *couronne*, est joint à *honte* par la construction.

V. 101. Et qu'un indigne hymen la fasse retomber
Sur celle qui venait pour vous la dérober, *&c.*

Est-il vraisemblable que *Cléopâtre* n'ait pas soupçonné que ses enfans pouvaient aimer *Rodogune?* peut-elle imaginer qu'ils ne veulent point régner avec *Rodogune*, parce que leur père a voulu autrefois l'épouser? *Rodogune* sera-t-elle autre chose que femme du roi? Celui qui régnera tiendra-t-il d'elle la couronne? doit-elle s'écrier: *O mère trop heureuse!* cet artifice n'est-il pas un peu grossier? ne sent-on pas que *Cléopâtre* cherche un vain prétexte, que la raison désavoue? si ses deux fils étaient des imbécilles, parlerait-elle autrement? Que ce second discours de *Cléopâtre* est au-dessous du premier! *Sur celle qui venait*, expression incorrecte et familière.

V. 110. Rodogune, mes fils, le tua par ma main.

Cette fausseté est trop sensible et trop révoltante; et c'est bien là le cas de dire: *qui prouve trop ne prouve rien.*

V. 111. Ainsi de cet amour la fatale puissance,
Vous coûte votre père, à moi mon innocence.

De cet amour ne se rapporte à rien: elle entend l'amour que *Nicanor* avait eu pour *Rodogune.*

V. 115. Ainsi vous me rendrez l'innocence et l'estime.

Vous me rendez l'estime, ne peut se dire comme *vous me rendez l'innocence;* car l'innocence appartient à la personne; et l'estime est le sentiment d'autrui. Vous me rendez mon innocence, ma raison, mon repos, ma gloire; mais non pas mon estime.

V. 122. Si vous voulez régner le trône eſt à ce prix.

La propoſition de donner le trône à qui aſſaſſinera *Rodogune* eſt-elle raiſonnable? Tout doit être vraiſemblable dans une tragédie. Eſt-il poſſible que *Cléopâtre*, qui doit connaître les hommes, ne ſache pas qu'on ne fait point de telles propoſitions ſans avoir de très-fortes raiſons de croire qu'elles ſeront acceptées? Je dis plus; il faut que ces choſes horribles ſoient abſolument néceſſaires. Mais *Cléopâtre* n'eſt point réduite à faire aſſaſſiner *Rodogune*, et encore moins à la faire aſſaſſiner par ſes fils. Elle vient de dire que le Parthe eſt éloigné, qu'elle eſt ſans aucun danger. *Rodogune* eſt en ſa puiſſance. Il paraît donc abſolument contre la raiſon que *Cléopâtre* invite à ce crime ſes deux enfans dont elle doit vouloir être reſpectée. Si elle a tant d'envie de tuer *Rodogune*, elle le peut ſans recourir à ſes enfans. Cependant cette propoſition ſi peu préparée, ſi extraordinaire, prépare des événemens d'un ſi grand tragique, que le ſpectateur a toujours pardonné cette atrocité, quoiqu'elle ne ſoit ni dans la vérité hiſtorique, ni dans la vraiſemblance. La ſituation eſt théâtrale, elle attache malgré la réflexion. Une invention purement raiſonnable peut être très-mauvaiſe. Une invention théâtrale, que la raiſon condamne dans l'examen, peut faire un très-grand effet. C'eſt que l'imagination émue de la grandeur du ſpectacle, ſe demande rarement compte de ſon plaiſir. Mais je doute qu'une telle ſcène pût être ſoufferte par des hommes d'un goût et d'un jugement formé qui la verraient pour la première fois.

V. 125. La mort de Rodogune en nommera l'aîné.
Quoi, vous montrez tous deux un viſage étonné!

Comment peut-elle être ſurpriſe que ſa propoſition révolte? Elle veut que le crime tienne lieu du droit d'aîneſſe. Celui des deux qui ne voudra pas tuer ſa

maîtreſſe ſera le cadet et perdra le trône; mais ſi tous deux veulent la tuer, qui ſera roi? Il eſt clair que la propoſition de *Cléopâtre* eſt abſurde autant qu'abominable; et cependant elle forme un grand intérêt, parce qu'on veut voir ce qu'elle produira, parce que *Cléopâtre* tient en ſa main la deſtinée de ſes enfans.

En nommera l'aîné, cet *en* ſe rapporte à ſes deux fils; mais comme il y a un vers entre deux, le ſens ne ſe préſente pas clairement. Il faut encore éviter de finir un vers par *aîné* quand l'autre finit par *aîneſſe*.

V. 129. J'ai fait lever des gens par des ordres ſecrets, *&c.*

ſtyle de gazette.

V. 137. Vous ne répondez point! Allez, enfans ingrats...
J'ai fait votre oncle roi, j'en ferai bien un autre.

Cléopâtre n'eſt pas adroite, quoiqu'elle ſe ſoit donnée pour une femme très-habile; dès qu'elle s'aperçoit que ſes enfans ont horreur de ſa propoſition, elle ne doit pas inſiſter. On ne perſuade point un crime horrible par de la colère et des emportemens. Quand *Phèdre* a laiſſé voir ſon amour à *Hippolyte*, et qu'*Hippolyte* répond: *Oubliez-vous que Théſée eſt mon père et votre époux?* Elle rentre alors en elle-même, et dit: *Et ſur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire?* Cela eſt dans la nature; mais peut-on ſuppoſer qu'une reine qui a de l'expérience, perſiſte à révolter ſes enfans contre elle, en ſe rendant horrible à leurs yeux? De quel droit leur dit-elle qu'elle peut diſpoſer du trône comme de ſa conquête, après avoir dit, dans la ſcène précédente, qu'elle eſt forcée de deſcendre du trône? Et comment peut-elle y être forcée en diſant qu'elle eſt maîtreſſe de tout? Cette contradiction n'eſt-elle pas palpable? Faut-il que toute cette pièce, pleine de traits ſi fiers et ſi hardis, ſoit fondée ſur de ſi grandes inconſéquences?

V. 149. Rien ne vous ſert ici de faire les ſurpris.

Expreſſion trop triviale, ſur-tout dans une circonſtance ſi tragique.

V. 153. Et puiſque mon ſeul choix vous y peut élever...

Cet *y* ſe rapporte à *trône*, qui eſt quatre vers auparavant. Les pronoms, les adverbes doivent toujours être près des noms qu'ils déſignent. C'eſt une règle à laquelle il n'y a point d'exception.

V. 154. Pour jouir de mon crime, il le faut achever.

Ce vers eſt très-beau. Mais comment une reine habile peut-elle avouer ſon crime à ſes enfans, et les preſſer d'en commettre un autre?

SCENE IV.

V. 1. Eſt-il une conſtance à l'épreuve du foudre
Dont ce cruel arrêt met notre eſpoir en poudre?

Voilà encore un foudre, dont un arrêt met un eſpoir en poudre; et *Antiochus* répond par écho à cette figure incohérente. Nouvelle preuve du peu de ſoin qu'on prenait alors de châtier ſon ſtyle. *Deſpréaux* eſt le premier qui ait appris comment on doit toujours parler en vers. La douleur reſpectueuſe d'*Antiochus* eſt auſſi contraire à l'hiſtoire qu'à la politique ordinaire des princes. Pluſieurs ont fait enfermer leurs mères pour de bien moindres crimes. *Cléopâtre* vient d'avouer à ſes enfans qu'elle a aſſaſſiné leur père; elle veut les forcer à aſſaſſiner leur maîtreſſe. Elle doit être à leurs yeux infiniment plus coupable que *Clytemneſtre* ne le fût pour *Oreſte*. Eſt-ce là le cas de dire: *j'aime ma mère?* Mais ce ſentiment d'amour reſpectueux pour une mère eſt ſi profondément gravé dans tous les cœurs bien faits, que tous les ſpectateurs penſent comme *Antiochus*. Telle eſt la magie de la poëſie;

le poëte tient les cœurs dans sa main ; il peut, s'il veut, peindre *Antiochus* comme un *Oreste*, et alors le public s'intéressera à sa vengeance ; il peut le peindre comme un prince sévère et juste, qui, pour le bien de son Etat, veut ôter le gouvernement à une femme homicide, le fléau de ses sujets : alors les spectateurs applaudiront à sa justice. Il peut le peindre soumis, respectueux, attaché à sa mère autant qu'indigné ; et alors le public partage les mêmes sentimens. Cette dernière situation est la seule convenable à la construction de cette tragédie, d'autant plus qu'*Antiochus* est représenté comme un jeune homme soumis ; mais aussi son caractère est sans force.

V. 38. Je vois bien plus encor, je vois qu'elle est ma mère,
Et plus je vois son crime indigne de ce rang.

Ce mot de *rang* ne convient point à *mère*. On n'a point le rang de mère comme on a le rang de reine.

V. 44. Je vois les traits honteux dont nous sommes formés.

On n'est point formé de traits, et les forfaits ne s'impriment point sur le front.

V. 54. Une larme d'un fils peut amollir sa haine.

Il n'est peut-être pas bien naturel qu'*Antiochus* dise qu'une larme peut changer le cœur de *Cléopâtre*, après qu'elle lui a proposé de sang froid le plus grand des crimes ; mais ce contraste du caractère d'*Antiochus* avec celui de *Séleucus*, est si beau, qu'on aime cette petite illusion que se fait le cœur vertueux d'*Antiochus*.

V. 59. De ses pleurs tant vantés je découvre le fard.

Le fard des pleurs est des plus impropres. On peut demander pourquoi on a dit avec succès, *le faste des pleurs*, pour exprimer l'ostentation d'une douleur étudiée, et que le mot de *fard* n'est pas recevable ? C'est qu'en effet il y a de l'ostentation, du faste dans l'appareil d'une

douleur qu'on étale ; mais on ne peut mettre réellement du fard sur des larmes. Cette figure n'est pas juste, parce qu'elle n'est pas vraie.

V. 61. Elle fait bien sonner ce grand amour de mère.

Cette expression est trop triviale. De plus, il ne faut pas une grande pénétration pour deviner qu'une femme si criminelle ne travaille que pour elle seule.

V. 72. Il est (le trône) à l'un de nous si l'autre le consent.

Le consent n'est pas français ; mais ce seul vers suffit pour démontrer combien *Cléopâtre* a été imprudente avec ses deux enfans.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 4. (Voilà) comme elle use enfin de ses fils et de moi.

Ce vers est du ton de la comédie. *User de quelqu'un* est du style familier, et *Cléopâtre* n'a point usé de *Rodogune*. Il est triste que *Rodogune* n'apprenne son danger et le dessein barbare de *Cléopâtre*, que par une confidente qui trahit sa maîtresse ; n'eût-il pas été plus théâtral et plus touchant de l'apprendre par les deux frères ? Tous deux brûlans pour elle, tous deux consternés en sa présence ; *Antiochus* n'avouant rien par respect pour sa mère, et *Séleucus* qui la ménage moins, dévoilant ce secret terrible avec horreur ? Cette situation ne ferait-elle pas une impression plus forte qu'une suivante qui recommande le secret à *Rodogune*, de peur d'être perdue ? à quoi *Rodogune* répond, qu'*elle reconnaîtra ce service en son lieu.*

Cet avertissement que donne la suivante à *Rodogune* démontre combien *Cléopâtre* a été imprudente de vouloir

charger ſes enfans d'un crime qui n'entrera jamais dans le cœur d'aucun homme ; et il y a même beaucoup plus que de l'imprudence à propoſer à deux jeunes princes qu'on ſait être vertueux, de tuer leur maîtreſſe ? Mais comment *Cléopâtre*, après avoir vu avec quelle juſte horreur ſes enfans la regardent, a-t-elle pu confier à *Laonice* qu'elle a fait cette propoſition à ſes fils ? quelle fureur a-t-elle de découvrir toujours à une confidente qu'elle mépriſe tout ce qui peut la rendre exécrable et avilie aux yeux de cette confidente ?

V. 22. Oronte eſt avec vous, qui, comme ambaſſadeur,
Devait de cet hymen honorer la ſplendeur.

Cet *Oronte* qui, comme ambaſſadeur, devait honorer *la ſplendeur d'un hymen*, et qui ne dit pas un mot, joue dans cette ſcène un bien mauvais perſonnage ; mais une confidente qui dit le ſecret de ſa maîtreſſe, en joue un plus mauvais encore. C'eſt un moyen trop petit, trop commun dans les comédies.

SCENE II.

Au lieu d'une ſituation tragique et terrible, que la fureur de *Cléopâtre* feſait attendre, on ne voit ici qu'une ſcène de politique entre *Rodogune* et l'ambaſſadeur *Oronte*. *Rodogune* a deux grands objets, ſon amour et la haîne de *Cléopâtre*. Ces deux objets ne produiſent ici aucun mouvement, ils ſont écartés par des diſcours de politique. On a déjà obſervé que le grand art de la tragédie eſt que le cœur ſoit toujours frappé des mêmes coups, et que des idées étrangères n'affaibliſſent pas le ſentiment dominant. Cet *Oronte*, qui ne paraît qu'au troiſième acte, lui dit *qu'il aurait perdu l'eſprit, s'il lui conſeillait la réſiſtance ;* et il lui conſeille de *faire l'amour politiquement*. Mais d'où ſait-il que les deux fils de *Cléopâtre* aiment *Rodogune ?* Les deux frères avaient été juſque-là ſi diſcrets, qu'ils

s'étaient

s'étaient caché l'un à l'autre leur paſſion ; comment cet ambaſſadeur peut-il donc en parler comme d'une choſe publique ? et ſi l'ambaſſadeur s'en eſt aperçu, comment leur mère l'a-t-elle ignorée ?

V. 9. L'avis de Léonice eſt ſans doute une adreſſe.

Pourquoi cet inutile *Oronte*, qui croit parler ici en ambaſſadeur fort adroit, ſoupçonne-t-il que l'avis eſt faux, et que c'eſt un piége que *Cléopâtre* tend ici à *Rodogune* ? Ne connaît-il pas les crimes de *Cléopâtre* ? ne la doit-il pas croire capable de tout, ne doit-il pas balancer les raiſons ? Il joue ici le rôle de ce qu'on appelle un gros fin, et rien n'eſt ni moins tragique ni plus mal imaginé.

V. 35. Mais pouvez-vous trembler, quand, dans ces mêmes lieux,
Vous portez le grand maître et des rois et des dieux ?
L'amour fera lui ſeul tout ce qu'il vous faut faire.

Comment une femme porte-t-elle ce grand maître ? *L'amour maître des dieux*, eſt une expreſſion de madrigal indigne d'un ambaſſadeur.

Remarquons encore qu'on n'aime point à voir un ambaſſadeur jouer un rôle ſi peu conſidérable.

SCENE III.

V. 1. Quoi ! je pourrais deſcendre à ce lâche artifice
D'aller de mes amans mendier le ſervice ?

Voici *Rodogune* qui oublie dans le commencement de ce monologue, et ſon danger et ſon amour. Elle prend la hauteur de ces princeſſes de roman, qui ne veulent rien devoir à leurs amans ; *celles de ſa naiſſance ont*, dit-elle, *horreur des baſſeſſes ;* et cette ſcrupuleuſe et modeſte princeſſe qui a dit, qu'*il eſt des nœuds ſecrets*, qu'*il eſt des ſympathies*, *dont par le doux rapport les ames aſſorties*, &c. et qui craint de s'avouer à elle-même la ſympathie qu'elle

a pour *Antiochus ;* cette fille si timide va (la scène d'après) proposer à ses deux amans d'assassiner leur mère ; et elle dit ici qu'elle ne veut pas mendier leur service ! Quoi, elle craint de leur avoir la moindre obligation ; et elle va leur demander le sang de *Cléopâtre !* C'est au lecteur à se rendre compte de l'impression que ces contrastes font sur lui.

V. 3. Et sous l'indigne appas d'un coup d'œil affété,
J'irais jusqu'en leurs cœurs chercher ma sureté ?

Je ne sais si cette figure est bien juste : *chercher sa sureté sous l'appas d'un coup d'œil affété !*

V. 5. Celles de ma naissance ont horreur des bassesses.
Leur sang tout généreux hait ces molles adresses.

Mais si celles de sa naissance ont le sang tout généreux, comment cette générosité s'accorde-t-elle avec le parricide ?

V. 7. Quel que soit le secours qu'ils me puissent offrir,
Je croirai faire assez de le daigner souffrir.

On ne doit jamais montrer de la fierté, que quand on nous propose quelque chose d'indigne de nous. Dans tout autre cas, la fierté est méprisable. Cette fierté de *Rodogune* ne paraît point placée : elle éprouvera la force de leur amour sans flatter leurs désirs, sans leur jeter d'amorce ; et si cet amour est assez fort pour lui servir d'appui, elle fera régner cet amour en régnant sur lui. Et c'est pour débiter ce galimatias que *Rodogune* fait un monologue de soixante vers.

V. 13. Sentimens étouffés de colère et de haine,
Rallumez vos flambeaux à celle de la reine.

Des sentimens qui rallument des flambeaux à la haine de la reine, et qui rompent la *loi dure* d'un oubli *contraint* pour *rendre* justice : ce sont des paroles qui ne forment

point un sens net : c'est un style aussi obscur qu'emphatique ; et on doit d'autant plus le remarquer, que plus d'un auteur a imité ces fautes.

V. 17. Rapportez à mes yeux son image sanglante
D'amour et de fureur encore étincelante.

On dirait bien : *Je crois le voir encore étincelant de courroux ;* mais ce n'est pas l'image qui est encore animée ; de plus, on n'étincelle point d'amour.

V. 25. Plus la haute naissance approche des couronnes,
Plus cette grandeur même asservit nos personnes.

Ces réflexions sur *la haute naissance qui approche des couronnes et qui asservit les personnes*, sont de ces lieux communs qui étaient pardonnables autrefois.

V. 27. Nous n'avons point de cœur pour aimer ni haïr.

Ici elle n'a point de cœur pour aimer ni haïr ; et, dans le même monologue, elle reprend un cœur pour aimer et haïr. Ces antithèses, ces jeux de vers ne sont plus permis.

V. 41. Le consentiras-tu cet effort sur ma flamme ?...

Consentir *à*, et non consentir *le*. Ce verbe gouverne toujours le datif exprimé chez nous par la prépositon *à*. Il est vrai qu'au barreau on viole cette règle : mais le style du barreau est celui des barbarismes.

V. 50. S'il t'en coûte un soupir j'en verserai des larmes.

Que veut dire cela ? veut-elle parler de l'ordre qu'elle va donner à ses deux amans de tuer leur mère ? est-ce là le cas d'un soupir ? ne faut-il pas avouer que presque tous les sentimens de ce monologue ne sont ni assez vrais, ni assez touchans ?

V. 52. Amour, qui me confonds, cache du moins tes feux.

Enfin, cette même *Rodogune*, qui songe à faire assassiner

une mère par ses propres fils, fait une invocation à l'amour, et le prie de ne pas paraître dans ses yeux. Voilà une singulière timidité pour une fille qui n'est plus jeune, qui a voulu épouser le père, qui est amoureuse du fils, et qui veut faire assassiner la mère! La force de la situation a fait apparemment passer tous ces défauts, qui aujourd'hui seraient relevés sévérement dans une pièce nouvelle.

SCENE IV.

V. 1. Ne vous offensez pas, princesse, de nous voir
De vos yeux à vous-même expliquer le pouvoir, *&c.*

Et de quoi veut-il qu'elle s'offense? de ce que deux frères, dont l'un doit l'épouser et la faire reine, joignent à l'offre du trône un sentiment dont elle doit être charmée et honorée? Ce faux goût était introduit par nos romans de chevalerie, dans lesquels un héros était sûr de l'indignation de sa dame quand il lui avait fait sa déclaration; et ce n'était qu'après beaucoup de temps et de façons qu'on lui pardonnait.

V. 3. Ce n'est pas d'aujourd'hui que nos cœurs en soupirent.

Cet *en* ne paraît se rapporter à rien, car les cœurs ne soupirent pas d'expliquer un pouvoir.

V. 5. Mais un profond respect nous fit taire et brûler.

Un profond respect ne fait pas brûler, au contraire.

V. 7. L'heureux moment approche où votre destinée
Semble être aucunement à la nôtre enchaînée,

Aucunement est un terme de loi qui ne doit jamais entrer dans un vers.

V. 9. Puisque d'un droit d'aînesse, incertain parmi nous,
La nôtre attend un sceptre et la vôtre un époux.

Incertain parmi nous, il veut dire, *incertain entre nous deux*. Mais *parmi* ne peut jamais être employé pour *entre*.

V. 11. C'eſt trop d'indignité que notre ſouveraine
De l'un de ſes captifs tienne le nom de reine ;

Quelle indignité y a-t-il que *Rodogune* partage le trône avec celui qui ſera roi de Syrie ? Quoi ! parce que ces deux princes s'appellent ſes *captifs*, il y aura de l'indignité qu'elle ſoit reine ? C'eſt jouer ſur les mots de *reine* et de *captif ;* et c'eſt un ton de galanterie qui eſt bien loin du tragique.

V. 13. Notre amour s'en offenſe, et changeant cette loi,
Remet à notre reine à nous choiſir un roi.

Il faudrait, *lui remet le choix*. On ne dit point, *je vous remets à décider*, mais *il vous appartient de décider*, *je m'en remets à votre déciſion*.

V. 15. Ne vous abaiſſez plus à ſuivre la couronne.

On ne ſuit point une couronne ; on ſuit l'ordre, la loi qui diſpoſe de la couronne.

V. 19. L'ardeur qu'allume en nous une flamme ſi pure...
. . . . . Vient ſacrifier à votre élection
Toute notre eſpérance et notre ambition.

Election ne peut être employé pour *choix*. *Election d'un empereur*, *d'un pape*, ſuppoſe pluſieurs ſuffrages.

V. 24. Nous céderons ſans honte à cette illuſtre marque ;

On ne *cède point à une illuſtre marque*, même pour rimer avec *monarque ;* il faudrait ſpécifier cette *marque*.

V. 25. Et celui qui perdra votre divin objet
Demeurera du moins votre premier ſujet.

Votre divin objet ne peut ſignifier *votre divine perſonne ;*

une femme est bien l'objet de l'amour de quelqu'un ; et en style de ruelle, cela s'appelait autrefois *l'objet aimé ;* mais une femme n'est point son propre objet.

V. 33. Et j'en recevrais l'offre avec quelque plaisir,
Si celles de mon rang avaient droit de choisir.

Cette expression, *celles de mon rang*, est souvent employée ; non-seulement elle n'est pas heureuse, mais ce n'est pas de *rang* dont il s'agit, elle parle du traité qui l'oblige d'épouser l'aîné des deux frères. Ces mots, *celles de mon rang*, semblent être un terme de fierté qui n'est pas ici convenable.

V. 38. Et l'ordre des traités règle tout dans leur cœur ;

Il n'y a d'ordre des traités que par les dates. Il fallait, *la loi des traités ;* à moins qu'on n'entende par *ordre* cette loi même : mais le mot d'*ordre* est impropre dans ce sens.

V. 39. C'est lui que suit le mien et non pas la couronne.

Un cœur qui suit une couronne, tour impropre et forcé : cette faute est répétée deux fois.

V. 41. Du secret révélé j'en prendrai le pouvoir,

Je prendrai du secret révélé le pouvoir de vous aimer ; cela n'est pas français ; *j'en prendrai* est obscur.

V. 42. Et mon amour pour naître attendra mon devoir.

Un amour peut bien attendre le devoir pour se manifester, mais non pas pour naître ; car s'il n'est pas né, comment peut-il attendre ? Il eût fallu peut-être, *et pour oser aimer j'attendrai mon devoir ;* ou bien, *et j'attendrai pour aimer l'ordre de mon devoir.*

Voilà donc *Rodogune* qui déclare qu'elle se donnera à l'aîné, et qu'elle l'aimera. Comment pourra-t-elle après déclarer qu'elle ne se donnera qu'à l'assassin de *Cléopâtre*, quand elle a promis d'obéir à *Cléopâtre ?*

V. 45. J'entreprendrai sur elle à l'accepter de vous.

On entreprend sur des droits, et non sur une personne. *Entreprendre sur quelqu'un à accepter un choix;* cela n'est pas français.

V. 51. Mais craignez avec moi que ce choix ne ranime
Cette haine mourante à quelque nouveau crime.

Ranime ne peut gouverner le datif; c'est un soléciſme.

V. 53. Pardonnez-moi ce mot qui viole un oubli
Que la paix entre nous doit avoir établi.

On ne viole point un oubli, on ne l'établit pas davantage; l'oubli ne peut être personnifié.

V. 55. Le feu qui semble éteint souvent dort sous la cendre;
Qui l'ose réveiller peut s'en laisser surprendre.

Se laisser surprendre d'un feu qu'on réveille, ne paraît pas juste. On n'est point surpris d'un feu qu'on attise, mais on peut en être atteint.

V. 63. Et toutes ses fureurs sans effet rallumées
Ne pousseront en l'air que de vaines fumées.

De vaines fumées poussées en l'air par des fureurs, ne font pas, comme je l'ai remarqué ailleurs, une belle image; et *Corneille* emploie trop souvent ces fumées poussées en l'air.

V. 65. Mais a-t-elle intérêt au choix que vous ferez,
Pour en craindre les maux que vous vous figurez?

Il paraît naturel que *Cléopâtre* ait intérêt à ce choix, puisque *Rodogune* peut choisir le cadet, et que *Cléopâtre* doit choisir l'aîné. De plus, la phrase est trop louche; *a-t-elle intérêt pour en craindre?*

V. 69. Chacun de nous à l'autre en peut céder sa part,
Et rendre à votre choix ce qu'il doit au hasard.

Chacun de nous peut céder sa part de son espérance, et rendre au choix de Rodogune ce qu'il doit au hasard : quel langage ! quel tour ! il faudrait au moins, *ce qu'il devrait au hasard ;* car les deux frères n'ont encore rien.

V. 72. Votre inclination vaut bien un droit d'aîneſſe,
Dont vous ſeriez traitée avec trop de rigueur.

Un droit d'aîneſſe dont on eſt traité avec rigueur ; cela n'eſt pas français, et le vers n'eſt pas bien tourné.

V. 75. On vous applaudirait quand vous ſeriez à plaindre.

Applaudirait n'eſt pas le mot propre ; c'eſt, *on vous féliciterait.*

V. 80. Princeſſe, à notre eſpoir ôtez cette amertume,

Qu'eſt-ce qu'ôter l'amertume à un eſpoir ?

V. 81. Et permettez que l'heur qui ſuivra votre époux...

Un heur qui ſuit un époux, et qui redouble à le tenir ! Tout cela eſt impropre, et n'eſt ni bien conſtruit, ni français ; ce ſont autant de barbariſmes.

V. 82. Se puiſſe redoubler à le tenir de vous ;

eſt encore un barbariſme ; *un heur qui redouble à le tenir !* Il ſemble que ce ſoit cet *heur* qui tienne.

V. 83. Ce beau feu vous aveugle autant comme il vous brûle,
Et tâchant d'avancer ſon effort vous recule.

Cela n'eſt ni français, ni noble, ni exact. *Aveugler* et *reculer* ſont des figures qui ne peuvent aller enſemble. Toute métaphore doit finir comme elle a commencé. Qu'eſt-ce que l'effort d'un feu qui recule deux princes tâchant d'avancer ?

V. 87. Et moi quelque vertu que votre cœur prépare...

ne paraît pas bien dit; on ne prépare pas une vertu, comme on prépare une réponſe, un deſſein, une action, un diſcours, *&c.*

V. 88. Je crains d'en faire deux ſi le mien ſe déclare.

Elle craint d'en faire deux. On ne ſait par la conſtruction ſi c'eſt deux heureux ou deux mécontens; *le mien* veut dire *mon cœur;* toute cette tirade eſt un peu embrouillée.

V. 90. Je tiendrais à bonheur d'être à l'un de vous deux.

Tenir à bonheur eſt une façon de parler de ce temps-là; mais la belle poëſie ne l'a jamais admiſe.

V. 95. Savez-vous quels devoirs, quels travaux, quels ſervices
Voudront de mon orgueil exiger les caprices?

Il eſt bien étrange qu'elle ſe ſerve de ce mot, et qu'elle appelle *caprice* l'abominable propoſition qu'elle va faire.

V. 97. Par quels degrés de gloire on me peut mériter?

Elle appelle un parricide *degré de gloire;* ſi elle parle ſérieuſement, elle dit une choſe auſſi affreuſe que fauſſe; ſi c'eſt une ironie, c'eſt joindre le comique à l'horreur.

V. 99. Ce cœur vous eſt acquis après le diadème,
Princes, mais gardez-vous de le rendre à lui-même.

Ces idées et ces expreſſions ne ſont pas nettes. *Cœur acquis après le diadème!* Elle veut dire, *je dois mon cœur à celui qui étant roi ſera mon époux. Rendre à lui-même*, veut dire, *gardez-vous de faire dépendre la couronne du ſervice que je vais exiger de vous.*

V. 103. Quels seront les devoirs, quels travaux, quels services
Dont nous ne vous saffions d'amoureux sacrifices ?

On peut faire un sacrifice de son devoir, de ses sentimens, de sa vie; et non de ses travaux et de ses services; mais c'est par des services et des travaux qu'on fait des sacrifices: et quelle expression, que des *sacrifices amoureux!*

V. 105. Et quels affreux périls pourrons-nous redouter
Si c'est par ces degrés qu'on peut vous mériter ?

Des périls ne sont point des degrés; on ne mérite point par des degrés: tout cela est écrit barbarement.

V. 116. J'obéis à mon roi, puisqu'un de vous doit l'être.

N'est-il pas étrange que *Rodogune* prenne le prétexte d'obéir à son roi, pour demander la tête de la mère de ce roi? Comment peut-elle attester tous les dieux qu'elle est contrainte par les deux enfans à leur faire cette proposition? Ces subtilités sont-elles naturelles? ne voit-on pas qu'elles ne sont employées que pour pallier une horreur qu'elles ne pallient point?

V. 120. J'écoute une chaleur qui m'était défendue, *&c.*

Une chaleur défendue, *un devoir qui rend un souvenir*, *un souvenir que les traités ne peuvent retenir*, sont un amas de termes impropres, et une construction trop vicieuse.

V. 123. Tremblez, princes, tremblez au nom de votre père,
Il est mort, et pour moi, par les mains d'une mère;
Je l'avais oublié, sujette à d'autres lois;
Mais libre, je lui rends enfin ce que je dois.

On sent bien qu'elle veut dire, *je ne l'avais pas vengé;* mais le mot d'*oublier*, quand il est seul, signifie *perdre la mémoire*, excepté dans les cas suivans; *je veux bien l'oublier*, *vous devez l'oublier*, *il faut oublier les injures*, &c. on

n'eſt point ſujette à des lois : cela n'eſt pas français ; et de quelles lois veut-elle parler ?

V. 128. J'aime les fils du roi, je hais ceux de la reine.

Cette antithèſe eſt-elle bien naturelle ? Une ſituation terrible permet-elle ces jeux d'eſprit ? Comment peut-on en effet haïr et aimer les mêmes perſonnes ? *Et ce n'eſt point ainſi que parle la nature.*

V. 135. Ce ſang que vous portez, ce trône qu'il vous laiſſe,
Valent bien que pour lui votre cœur s'intéreſſe.

On ne porte point un ſang : il était aiſé de dire, *ce ſang qui coule en vous*, ou *le ſang dont vous ſortez.*

V. 138. Qui peut contre elle et lui ſoulever votre eſprit ?

Le ſens eſt louche ; *contre elle*, ſignifie *contre votre gloire ;* et *lui*, ſignifie *votre amour :* c'eſt-là le ſens ; mais il faut le chercher ; la clarté eſt la première loi de l'art d'écrire ; et puis comment l'eſprit de ces princes peut-il être ſoulevé contre leur gloire ? eſt-ce parce qu'ils s'effrayent d'un parricide ?

V. 141. Vous devez la punir ſi vous la condamnez.
Vous devez l'imiter ſi vous la ſoutenez.

Rien de tout cela ne paraît vrai ; un fils n'eſt point du tout obligé de punir ſa mère, quoiqu'il condamne ſes crimes ; il doit encore moins l'imiter, quoiqu'il lui pardonne. Faut-il un raiſonnement faux pour perſuader une action déteſtable ? Que veut dire en effet, *vous devez l'imiter ſi vous la ſoutenez ? Cléopâtre* a tué ſon mari, ſes enfans doivent-ils tuer leurs femmes ?

V. 144. J'avais ſu le prévoir, j'avais ſu le prédire...

Si elle a ſu le prévoir, comment s'expoſe-t-elle à toute l'horreur qu'elle mérite qu'on ait pour elle ?

V. 145. . . . . Il n'eſt plus temps, le mot en eſt lâché.

Il ſemble que cette idée affreuſe et méditée lui ſoit échappée dans le feu de la converſation ; cependant elle a préparé, avec beaucoup d'artifice, la propoſition révoltante qu'elle fait.

V. 146. Quand j'ai voulu me taire en vain je l'ai tâché.

En vain je l'ai tâché, n'eſt pas français ; on dit, *je l'ai voulu*, *je l'ai eſſayé*, parce qu'on veut une choſe, on l'eſſaie, mais on ne la tâche pas.

V. 147. Appelez ce devoir haine, rigueur, colère ;
Pour gagner Rodogune il faut venger un père.

On voit trop que *colère* n'eſt là que pour rimer.

V. 149. Je me donne à ce prix, oſez me mériter.

Il eſt vrai que tous les lecteurs ſont révoltés qu'une princeſſe ſi douce, ſi retenue, qui tremble de prononcer le nom de ſon amant, qui craignait de devoir quelque choſe à ceux qui prétendaient à elle, ordonne de ſang froid un parricide à des princes qu'elle connaît vertueux, et dont elle ne ſavait pas un moment auparavant qu'elle fût aimée ; elle ſe fait déteſter, elle ſur qui l'intérêt de la pièce devait ſe raſſembler. Cette ſituation, pourtant, inſpire un intérêt de curioſité ; on ne peut en éprouver d'autre. *Cléopâtre* eſt trop odieuſe ; *Rodogune* le devient en ce moment autant qu'elle, et beaucoup plus mépriſable, parce que, contre toutes les lois que la raiſon a preſcrites au théâtre, elle a changé de caractère. L'amour dans cette pièce ne peut toucher le cœur, parce qu'il n'agit qu'à repriſes interrompues, qu'il n'eſt point combattu, qu'il ne produit point de danger, et qu'il eſt preſque toujours exprimé en vers languiſſans, obſcurs, ou du ſtyle de la comédie. L'amitié des deux frères ne fait pas le grand effet qu'on en attend, parce que l'amitié ſeule ne peut produire de grands mouvemens au théâtre,

que quand un ami risque sa vie pour son ami en danger. L'amitié qui ne va qu'à ne se point brouiller pour une maîtresse, est froide, et rend l'amour froid. La plus grande faute peut-être dans cette pièce, est que tout y est ajusté au théâtre d'une manière peu vraisemblable, et quelquefois contradictoire; car il est contradictoire que cet ambassadeur *Oronte* soit instruit de l'amour des deux frères, et que *Rodogune* ne le sache pas. Il n'est guère possible qu'*Antiochus* aime une mère parricide; et c'est une chose trop forcée, que *Cléopâtre* demande la tête de *Rodogune*, et *Rodogune* la tête de *Cléopâtre*, dans la même heure et aux mêmes personnes, d'autant plus que ce meurtre horrible n'est nécessaire ni à l'une ni à l'autre; toutes deux même en fesant cette proposition risquent beaucoup plus qu'elles ne peuvent espérer. Les hommes les moins instruits sentent trop que toutes ces préparations si forcées, si peu naturelles, font l'échafaud préparé pour établir le cinquième acte. Cependant l'auteur a voulu qu'*Antiochus* pût balancer entre sa mère et sa maîtresse, quand elles s'accuseront l'une et l'autre d'un parricide et d'un empoisonnement; mais il était impossible qu'*Antiochus* fût raisonnablement indécis entre ces deux princesses, si elles n'avaient paru également coupables dans le cours de la pièce. Il fallait donc nécessairement que *Rodogune* pût être soupçonnée avec quelque vraisemblance; mais aussi *Rodogune*, en se rendant si coupable, changeait de caractère et devenait odieuse; il fallait donc trouver quelque autre nœud, quelque autre intrigue qui sauvât le caractère de *Rodogune*; il fallait qu'elle parût coupable et qu'elle ne le fût pas. Ce moyen eût encore eu de grands inconvéniens. Il reste à savoir s'il est permis d'amener une grande beauté par de grands défauts, et c'est sur quoi je n'ose prononcer; mais je doute qu'une pièce remplie de ces défauts essentiels, et en général si mal écrite, pût aujourd'hui être soufferte jusqu'au quatrième acte par une assemblée de gens de goût qui ne prévoiraient pas les beautés du cinquième.

V. dern. Adieu, princes.

Adieu, après une telle propoſition ! Et obſervez qu'elle n'a pas dit un ſeul mot de la ſeule choſe qui pourrait en quelque façon lui faire pardonner cette horreur inſenſée. Elle devait leur dire au moins, *Cléopâtre* vous a demandé ma tête ; ma ſureté me force à vous demander la ſienne.

SCENE V.

V. 1. . . . . Hélas ! c'eſt donc ainſi qu'on traite
Les plus profonds reſpects d'une amour ſi parfaite !

Eſt-ce ici le temps de ſe plaindre qu'on a mal reçu les profonds reſpects de l'amour, quand il s'agit d'un parricide ?

V 4. Elle fuit, mais en Parthe, en nous perçant le cœur.

Ce vers a toujours été regardé comme un jeu d'eſprit, qui diminue l'horreur de la ſituation. On dit que les Parthes lançaient des flèches en fuyant ; mais ce n'eſt pas parce que *Rodogune* fort qu'elle afflige ces princes, c'eſt parce qu'elle leur a fait auparavant une propoſition affreuſe qui n'a rien de commun avec la manière dont les Parthes combattaient.

V. 7. Plaignons-nous ſans blaſphème.

Ne croirait-on pas entendre un héros de roman qui traite ſa maîtreſſe de divinité ?

V. 10. Il faut plus de reſpect pour celle qu'on adore.

Peut-on employer ces idées et ces expreſſions de roman dans un moment ſi terrible ? Il n'y a rien de ſi plat et de ſi mauvais que ce vers.

V. 11. C'eſt ou d'elle ou du trône être ardemment épris,
Que vouloir ou l'aimer ou régner à ce prix.

On ne ſait, par la conſtruction, ſi c'eſt au prix du ſang de ſa mère.

V. 13. C'eſt et d'elle et de lui tenir bien peu de compte...

Lui ſe rapporte au *trône;* mais on ne ſe ſert point de ce pronom pour les choſes inanimées. Ces vers jettent de l'obſcurité dans le dialogue; *tenir bien peu de compte d'un trône*, termes d'une proſe rampante.

V. 14. Que faire une révolte et ſi pleine et ſi prompte.

Faire une révolte contre une femme qui a imaginé quelque choſe de ſi noir! Cette expreſſion ne ſerait pas pardonnée à *Céladon; faire une révolte*, n'eſt pas français.

V. 17. La révolte, mon frère, eſt bien précipitée...

La révolte, trois fois répétée, rebute trois fois dans une telle circonſtance; on voit que cette idée de traiter de ſouveraine et de divinité une maîtreſſe qui exige un parricide, eſt indigne, non-ſeulement d'un héros, mais de tout honnête homme.

Non-ſeulement cet amour romaneſque eſt froid et ridicule, mais cette diſſertation ſur le reſpect et l'obéiſſance qu'on doit à l'objet aimé, quand cet objet aimé ordonne de ſang froid un parricide, eſt peut-être ce qu'il y a de plus mauvais au théâtre aux yeux des connaiſſeurs.

V. 18. Quand la loi qu'elle rompt peut être rétractée;

On ne rompt point une loi; on ne la rétracte pas; *révoquer* eſt le mot propre. On rétracte une opinion.

V. 19. Et c'eſt à nos déſirs trop de témérité,
De vouloir de tels biens avec facilité.

Que veut dire ce *trop de témérité à ſes déſirs, de vouloir de tels biens?* De quels biens a-t-on parlé? de quelle gloire s'agit-il? que prétend-il par ces ſentences? Si *Rodogune* a fait ce qu'elle ne devait pas faire, *Antiochus* dit ce qu'il ne devrait pas dire.

V. 22. Pour gagner un triomphe il faut une victoire.

On gagne une victoire, et non un triomphe.

V. 24. Nos malheurs sont plus forts que ces déguisemens.

Un déguisement n'est point fort. Il faut toujours, ou le mot propre, ou une métaphore juste. *Antiochus* veut dire qu'il ne peut se dissimuler ses malheurs.

V. 25. Leur excès à mes yeux paraît un noir abyme,
Où la haine s'apprête à couronner le crime,
Où la gloire est sans nom. . .

Un abyme noir où la haine s'apprête; et une gloire sans nom. On dit bien, *un nom sans gloire;* mais *gloire sans nom* n'a pas de sens.

V. 35. J'en ferais comme vous (des discours)

n'est pas français, et *je ferais comme vous* est du style de la comédie.

V. 38. Je vois ce qu'est un trône et ce qu'est une femme.

Il voit bien ce qu'est *Rodogune*, mais il n'y a jamais eu que cette femme au monde, qui ait dit : *tuez votre mère, si vous voulez que je vous épouse.* Le trône n'a rien de commun avec la monstrueuse idée de la douce *Rodogune.* Ce qu'il y a de pis, c'est que tous les raisonnemens d'*Antiochus* et de *Seleucus* ne produisent rien; ils diffèrent; les deux frères ne prennent aucune résolution; et le malheur de leur personnage jusqu'ici, est de ne rien faire, et d'attendre ce qu'on fera d'eux.

V. 47. Comme j'aime beaucoup j'espère encore un peu.

Beaucoup et *un peu*, cette antithèse n'est pas digne du tragique.

V. 48. L'espoir ne peut s'éteindre où brûle tant de feu.

Un feu où brûle l'espoir!

V. 49.

V. 49. Et ſon reſte confus me rend quelques lumières,

Ce reſte confus du feu de l'amour peut-il donner des lumières, parce qu'on ſe ſert du mot *feu* pour exprimer l'amour? N'eſt-ce pas abuſer des termes? Eſt-ce ainſi que la nature parle?

V. 50. Pour juger mieux que vous de ces ames ſi fières.

Il ſemble que l'auteur ait été ſi embarraſſé de cette ſituation forcée, qu'il ait voulu exprès ſe rendre inintelligible. Une fuite qui dérobe des cœurs à des ſoupirs, une haine qui attend des larmes et qui rend les armes!

V. 58. Il vous faudra parer leurs haines mutuelles;

On ne pare point une haine comme on pare un coup d'épée.

V. 61. . . . . Ni maîtreſſe, ni mère
N'ont plus de choix ici, ni de lois à nous faire:

Il veut dire, *nous n'avons plus à choiſir entre Cléopâtre et Rodogune. N'ont plus de choix*, dans le ſens qu'on lui donne ici, n'eſt pas français.

V. 64. Rodogune eſt à vous puiſque je vous fais roi.

Lorſqu'on prend la réſolution de renoncer à un royaume, un ſi grand effort doit-il être ſi ſoudain? fait-il une grande impreſſion ſur les ſpectateurs, ſur-tout quand cette ceſſion ne produit rien dans la pièce?

SCENE VI.

V. 4. Elle agira pour vous, mon frère, également,
Et n'abuſera point de cette violence
Que l'indignation fait à votre eſpérance.

Cela eſt très-obſcur, et à peine intelligible. On ne fait point violence à une eſpérance.

V. 7. La pesanteur du coup souvent nous étourdit: *&c.*

Antiochus perd là dix vers entiers à débiter des sentences; est-ce l'occasion de différer, de parler de malades qui ne sentent point leur mal, et d'ombres de santé qui cachent mille poisons? On ne peut trop répéter que la véritable tragédie rejette toutes les dissertations, toutes les comparaisons, tout ce qui sent le rhéteur, et que tout doit être sentiment, jusque dans le raisonnement même.

V. 14. Cependant allons voir si nous vaincrons l'orage;

Vaincre un orage est impropre; on détourne, on calme un orage, on s'y dérobe, on le brave, *&c.* on ne le *vainc* pas: cette métaphore d'orage vaincu ne peut convenir à des ombres de santé qui cachent des poisons.

V. 15. Et si contre l'effort d'un si puissant courroux,
La Nature et l'Amour voudront parler pour nous.

La Nature et l'Amour qui parlent contre l'effort d'un courroux! Voilà encore des expressions impropres; je ne me lasserai point de dire qu'il les faut remarquer, non pas pour observer des fautes, mais pour être utile à ceux qui ne lisent pas avec assez d'attention, à ceux qui veulent se former le goût et posséder leur langue, à ceux qui veulent écrire, aux étrangers qui nous lisent. On a passé beaucoup de fautes contre la langue, et contre l'élégance et la netteté de la construction; le lecteur attentif peut les sentir. On a craint de faire trop de remarques, et de marquer une affectation de critiquer.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Prince, qu'ai-je entendu ! Parce que je ſoupire
Vous préſumez que j'aime, et vous m'oſez le dire !

L'AME du ſpectateur était remplie de deux aſſaſſinats propoſés par deux femmes ; on attendait la ſuite de ces horreurs ; le ſpectateur eſt étonné de voir *Rodogune* qui ſe fâche de ce qu'on préſume qu'elle pourrait aimer un des princes, deſtiné pour être ſon époux. Elle ne parle que de la témérité d'*Antiochus*, qui, en la voyant ſoupirer, oſe ſuppoſer qu'elle n'eſt pas inſenſible. C'était un des ridicules à la mode dans les romans de chevalerie, comme on l'a déjà dit ; il fallait qu'un chevalier n'imaginât pas que la dame de ſes penſées pût être ſenſible avant de très-longs ſervices : ces idées infectèrent notre théâtre. *Antiochus*, qui ne devrait parler à cette princeſſe que pour lui dire qu'elle eſt indigne de lui, et qu'on n'épouſe point la vieille maîtreſſe de ſon père, quand elle demande la tête de ſa belle-mère pour préſent de noce, oublie tout d'un coup la conduite révoltante et contradictoire d'une fille modeſte et parricide, et lui dit que perſonne *n'eſt aſſez téméraire, juſqu'à s'imaginer qu'il ait l'heur de lui plaire ; que c'eſt préſomption de croire ce miracle ; qu'elle eſt un oracle ; qu'il ne faut pas éteindre un bel eſpoir.* Peut-on ſouffrir, après ces vers, que *Rodogune*, qui mériterait d'être enfermée toute ſa vie pour avoir propoſé un pareil aſſaſſinat, *trouve trop de vanité dans l'eſpoir trop prompt des termes obligeans de ſa civilité?* Ces propos de comédie ſont-ils ſoutenables ? Il faut dire la vérité courageuſement ; il faut admirer, encore une fois, les grandes beautés répandues dans Cinna, dans les Horaces, dans le Cid,

dans Pompée, dans Polyeucte ; mais, si on veut être utile au public, il faut faire sentir des défauts dont l'imitation rendrait la scène française trop vicieuse.

Remarquez encore que cette conjonction *parce que* ne doit jamais entrer dans un vers noble ; elle est dure et sourde à l'oreille.

V. 7. Je vois votre mérite et le peu que je vaux,
Et ce rival si cher connaît mieux ses défauts.

Est-ce à *Antiochus* à parler des défauts de son frère ? Comment peut-on dire à une telle femme que les deux frères connaissent trop bien leurs défauts pour oser croire qu'elle puisse aimer l'un des deux ?

V. 23. Lorsque j'ai soupiré, ce n'était pas pour vous.

Ce vers paraît trop comique et achève de révolter le lecteur judicieux qui doit attendre ce que deviendra la proposition d'un assassinat horrible.

V. 24. J'ai donné ces soupirs aux manes d'un époux.

Voici qui est bien pis. Quoi ! elle prétend avoir été l'épouse du père d'*Antiochus !* elle ne se contente pas d'être parricide, elle se dit incestueuse ! En effet, dans les premiers actes, on ne sait si elle a consommé ou non le mariage avec le père de ses amans. Il faudrait au moins que de telles horreurs fussent un peu cachées sous la beauté de la diction.

V. 28. Recevez donc ce cœur en nous deux réparti.

Il semble, par ce discours d'*Antiochus*, qu'en effet *Rodogune* a été la femme de son père ; s'il est ainsi, quel effet doit faire un amour d'ailleurs assez froid, qui devient un inceste avéré, auquel ni *Antiochus*, ni *Rodogune* ne prennent seulement pas garde ? Mais qu'est-ce qu'un cœur réparti en deux ?

V. 31. Ce cœur en vous aimant, indignement percé,
Reprend, pour vous aimer, le ſang qu'il a verſé ;

C'eſt donc le cœur de *Nicanor* réparti entre ſes deux fils, qui ayant été percé reprend le ſang qu'il a verſé ; c'eſt-à-dire, ſon propre ſang, pour aimer encore ſa femme dans la perſonne de ſes deux enfans. Que dire de telles idées et de telles expreſſions ! comment ne pas remarquer de pareils défauts ? et comment les excuſer? que gagnerait-on à vouloir les pallier? Ce ſerait trahir l'art qu'on doit enſeigner aux jeunes gens.

V. 38. Faites ce qu'il ferait, s'il vivait en lui-même ;

Rodogune continue la figure employée par *Antiochus ;* mais on ne peut dire *vivre en ſoi-même ;* ce ſtyle fait beaucoup de peine ; mais ce qui en fait bien davantage, c'eſt que *Rodogune* paſſe ainſi tout d'un coup de la modeſte fierté d'une fille qui ne veut pas qu'on lui parle d'amour, à l'exécrable empreſſement d'exiger d'un fils la tête de ſa mère.

V. 39. A ce cœur qu'il vous laiſſe oſez prêter un bras.
Pouvez-vous le porter et ne l'écouter pas?

Prêter un bras à un cœur, *le porter et ne pas l'écouter*, ſont des expreſſions ſi forcées, ſi fauſſes, qu'on voit bien que la ſituation n'eſt point naturelle ; car d'ordinaire, comme dit *Boileau*,

Ce que l'on conçoit bien, s'exprime clairement.

V. 43. Une ſeconde fois il vous le dit par moi.
Prince, il faut le venger.

Rodogune demande donc deux fois un parricide, ce que *Cléopâtre* elle-même n'a pas fait. Eſt-il poſſible qu'*Antiochus* puiſſe lui dire : *Nommez les aſſaſſins ?* Quel faux artifice ! ne les connaît-il pas? ne ſait-il pas que c'eſt ſa mère? ne s'en eſt-elle pas vantée à lui-même?

Je n'ai point de terme pour exprimer la peine que me font les fautes de ce grand homme ; elles consolent au moins, en fesant voir l'extrême difficulté de faire une bonne pièce de théâtre.

V. 49. Ah ! je vois trop régner son parti dans votre ame,
Prince, vous le prenez ?— Oui, je le prends, Madame.

Quelle froideur dans de tels éclairciſſemens, et quelles étranges expreſſions ! *Vous le prenez ? Oui, je le prends.* Je ne parle pas ici du ſens ridicule que les jeunes gens attribuent à ces paroles, je parle de la baſſeſſe des mots.

V. 59. De deux princes unis à ſoupirer pour vous,
Prenez l'un pour victime, et l'autre pour époux.

Il fallait au moins, *unis en ſoupirant ;* car on ne peut dire, *unis à ſoupirer.*

V. 61. Puniſſez un des fils des crimes de la mère.

Peut-on ſérieuſement dire à *Rodogune*, Tuez l'un de nous deux, et épouſez l'autre ; et ſe complaire dans cette penſée auſſi froide que barbare, et la retourner en deux ou trois façons ?

Corneille fait dire à *Sabine* dans les Horaces, *Que l'un de vous me tue et que l'autre me venge.* Il répète ici cette penſée, mais il la délaye ; il la rend inſipide : tous ces froids efforts de l'eſprit ne ſont que des amplifications de rhéteur. Ce n'eſt pas là *Virgile*, ce n'eſt pas là *Racine.*

V. 68. Hélas, prince ! — Eſt-ce encor le roi que vous plaignez ?
Ce ſoupir ne va-t-il que vers l'ombre d'un père ?

Enfin *Rodogune* paſſe tout d'un coup de l'aſſaſſinat à la tendreſſe. La petite fineſſe du ſoupir qui va vers l'ombre d'un père, et *Rodogune* qui tremble d'aimer, forment ici une paſtorale. Quel contraſte ! eſt-ce là du tragique ? La propoſition d'aſſaſſiner une mère eſt d'une furie ; et

cet *hélas* et ce *soupir* sont d'une bergère. Tout cela n'est que trop vrai ; et, encore une fois, il faut le dire et le redire.

Ibid. . . . . Est-ce encor le roi que vous plaignez ?

Cela ferait bon dans la bouche d'un berger galant. Ce mélange de tendresse naïve et d'atrocités affreuses n'est pas supportable.

V. 77. Mais enfin il m'échappe, et cette retenue
Ne peut plus soutenir l'effort de votre vue :

Ce soupir échappe donc ; et la retenue de cette parricide ne peut plus se soutenir à la vue de celui qui doit être son mari, et cependant elle lui tient encore de longs discours, malgré *l'effort de sa vue*.

Remarquez qu'une femme qui dit deux fois *mon soupir m'échappe*, est une femme à qui rien n'échappe, et qui met un art grossier dans sa conduite. *Racine* n'a jamais de ces mauvaises finesses. *Ne peut plus soutenir l'effort de votre vue* quelle expression ! Jamais le mot propre. Ce n'est pas là le *vultus nimium lubricus aspici* d'*Horace*.

V. 83. Vous l'avez fait renaître en me pressant d'un choix
Qui rompt de vos traités les favorables lois.

Cela n'est pas français ; on ne presse point d'une chose.

V. 85. D'un père mort pour moi voyez le sort étrange :

Le *sort étrange* est faible ; *étrange* n'est là qu'une mauvaise épithète pour rimer à *venge*.

V. 86. Si vous me laissez libre, il faut que je le venge ;

Pourquoi ? Elle a donc été sa femme ? mais si elle ne l'a point été, elle n'est point du tout obligée de venger *Nicanor ;* elle n'est obligée qu'à remplir les conditions de la paix qui interdisent toute vengeance ; ainsi elle raisonne fort mal.

V. 87. Et mes feux dans mon ame ont beau s'en mutiner,
Ce n'eſt qu'à ce ſeul prix que je puis me donner.

Des feux qui ſe mutinent! cela eſt impropre, et *s'en mutinent* eſt encore plus mauvais. On ne ſe mutine point *de. Mutiner* eſt un verbe qui n'a point de régime. Cette ſcène eſt un entaſſement de barbariſmes et de ſoléciſmes autant que de penſées fauſſes. Ce ſont ces défauts applaudis par quelques ignorans entêtés que *Boileau* avait en vue, quand il diſait dans ſon art poëtique :

Mon eſprit n'admet point un pompeux barbariſme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux ſoléciſme.

V. 89. Mais ce n'eſt pas de vous qu'il faut que je l'attende.

Pourquoi l'a-t-elle donc demandé? Toutes ces contradictions ſont la ſuite de cette propoſition révoltante qu'elle a faite d'aſſaſſiner ſa belle-mère; une faute en attire cent autres.

V. 93. Et je n'eſtime pas l'honneur d'une vengeance
Juſqu'à vouloir d'un crime être la récompenſe.

Y a-t-il de l'honneur dans cette vengeance? Elle change à préſent d'avis; elle ne voudrait plus d'*Antiochus* s'il avait tué ſa mère : ce n'eſt pas là aſſurément le caractère qu'exigent *Horace* et *Boileau*,

Qu'en tout avec ſoi-même il ſe montre d'accord,
Et qu'il ſoit juſqu'au bout, tel qu'on l'a vu d'abord.

V. 103. Attendant ſon ſecret vous aurez mes déſirs,
Et s'il le fait régner, vous aurez mes ſoupirs.

Elle voulait tout à l'heure tuer *Cléopâtre*, et à préſent elle lui eſt ſoumiſe. Et qu'eſt-ce qu'un ſecret qui *fait régner?*

V. 112. Je mourrai de douleur, mais je mourrai content.

Il eſt aſſurément impoſſible de mourir affligé et content.

V. 115. Mon amour... mais adieu, mon esprit se confond.

Voilà encore *Rodogune* qui se recueille pour dire qu'elle est troublée, qui fait une pause pour dire qu'elle se confond. Toujours cette grossière finesse, toujours cet art qui manque d'art.

V. 117. Si vous n'êtes ingrat à ce cœur qui vous aime,

n'est pas français; on dit, *ingrat envers quelqu'un*, et non *ingrat à quelqu'un*.

J'ai déjà remarqué ailleurs qu'*ingrat vis-à-vis de quelqu'un*, est une de ces mauvaises expressions qu'on a mises à la mode depuis quelque temps. Presque personne ne s'étudie à bien parler sa langue.

V. dern. Ne me revoyez point qu'avec le diadème.

n'est pas français; il faut, *ne me revoyez qu'avec*.

SCENE II.

V. 1. Les plus doux de mes vœux enfin sont exaucés.
Tu viens de vaincre, Amour! mais ce n'est pas assez.
Si tu veux triompher en cette conjoncture,
Après avoir vaincu, fais vaincre la Nature;
Et prête-lui pour nous ces tendres sentimens
Que ton ardeur inspire aux cœurs des vrais amans,
Cette pitié qui force, et ces dignes faiblesses
Dont la vigueur détruit les fureurs vengeresses.

Tout cela ressemble à des stances de *Boisrobert*, où les vrais amans reviennent à tout propos.

Pourquoi *Rodrigue* et *Chimène* parlent-ils si bien, et *Antiochus* et *Rodogune* si mal? c'est que l'amour de *Chimène* est véritablement tragique, et que celui de *Rodogune* et d'*Antiochus* ne l'est point du tout; c'est un amour froid dans un sujet terrible.

SCENE III.

Je ne sais si je me trompe, mais cette scène ne me paraît pas plus naturelle ni mieux faite que les précédentes. Il me semble que *Cléopâtre*, après avoir dit à ses deux fils qu'elle couronnera celui qui aura assassiné sa maîtresse, ne doit point parler familièrement à *Antiochus*.

V. 1. Eh bien, Antiochus, vous dois-je la couronne ?

C'est-à-dire, voulez-vous tuer *Rodogune?* cela ne peut s'entendre autrement; cela même signifie, avez-vous tué *Rodogune?* car elle n'a promis la couronne qu'à l'assassin.

V. 7. Il a su me venger quand vous délibériez,

On ne peut imaginer que *Cléopâtre* veuille dire ici autre chose, sinon, *Séleucus vient de tuer sa maîtresse et la vôtre.* A ce mot seul *Antiochus* ne doit-il pas entrer en fureur?

V. 8. Et je dois à son bras ce que vous espériez.

Ce vers confirme encore la mort de *Rodogune;* il n'en est rien, à la vérité; mais *Cléopâtre* le dit positivement. Comment *Antiochus* n'est-il pas saisi du plus affreux désespoir à cette nouvelle épouvantable? Comment peut-il raisonner de sang froid avec sa mère, comme si elle ne lui avait rien dit? Rien de tout cela n'est vraisemblable; il ne l'est pas que *Cléopâtre* veuille faire accroire que *Rodogune* est morte; il ne l'est pas qu'*Antiochus* soutienne cette conversation. S'il croit *Cléopâtre*, il doit être furieux : s'il ne la croit pas, il doit lui dire : Osez-vous bien imputer ce crime à mon frère ?

V. 10. C'est périr en effet que perdre un diadème;
Je n'y sais qu'un remède, encor est-il fâcheux,
Etonnant, incertain, et triste pour tous deux;
Je périrai moi-même avant que de le dire:

On n'entend pas mieux ce que c'eſt que ce ſecret. Ces deux couplets paraiſſent remplis d'obſcurités.

V. 15. Le remède à nos maux eſt tout en votre main.

Comment ce remède aux maux eſt-il dans la main de *Cléopâtre?* entend-il qu'en nommant l'aîné elle finira tout? Mais il dit: *Nous perdons tout en perdant Rodogune.* Il n'y aura donc point de remède aux maux de celui qui la perdra. Peut-il répondre que le cœur de *Cléopâtre* eſt aveuglé d'un peu d'inimitié? que ſi ce cœur ignore les maux des deux frères, elle ne peut en prendre pitié, et qu'au point où il les voit, c'en eſt le ſeul remède. Quel diſcours! quel langage! et dans une telle occaſion, il parle avec la plus grande ſoumiſſion; et *Cléopâtre* lui répond, *Quelle fureur vous poſsède?* En vérité ces diſcours ſont-ils dans la nature?

V. 29. Je tâche avec reſpect à vous faire connaître
Les forces d'un amour que vous avez fait naître.

On a déjà remarqué qu'on ne dit point *les forces* au pluriel, excepté quand on parle des *forces d'un Etat.*

V. 32. Et quel autre prétexte a fait notre retour?

Un prétexte qui fait un retour, n'eſt pas français.

V. 37. Qui de nous deux, Madame, eût oſé s'en défendre,
Quand vous nous ordonniez à tous deux d'y prétendre?

Il me ſemble qu'il n'eſt point du tout intéreſſant de ſavoir ſi *Cléopâtre* a fait naître elle-même l'amour des deux frères pour *Rodogune;* ce n'eſt pas là ce qui doit l'inquiéter; il doit trembler que *Cléopâtre* n'ait déjà fait aſſaſſiner *Rodogune* par *Séleucus*, comme elle l'a déjà dit, ou du moins qu'elle n'employe le bras de quelque autre. Cette idée ſi naturelle ne ſe préſente pas ſeulement à lui; c'était la ſeule qui pût inſpirer de la terreur et de la

pitié, et c'eſt la ſeule qui ne vienne pas dans la tête d'*Antiochus*. Il s'amuſe à dire inutilement que les deux frères devaient aimer *Rodogune ;* il veut le prouver en forme ; il parle de *l'ordre des lois*.

V. 40. Le devoir auprès d'elle eût attaché nos vœux.

Il dit que *le devoir attacha leurs vœux auprès d'elle*. Comment un devoir attache-t-il des vœux? cela n'eſt pas français.

V. 41. Le déſir de régner eût fait la même choſe ;
Et dans l'ordre des lois que la paix nous impoſe,
Nous devions aſpirer à ſa poſſeſſion
Par amour, par devoir, ou par ambition.
Nous avons donc aimé, *&c.*

Le déſir de régner qui eût fait la même choſe, et les deux princes qui devaient aſpirer à la poſſeſſion de *Rodogune* dans l'ordre des lois, et qui ont donc aimé ! Quel langage !

V. 49. Avons-nous dû prévoir une haine cachée,
Que la foi des traités n'avait point arrachée ?

Ce verbe *arracher* exige une prépoſition et un ſubſtantif : on arrache la haine du cœur.

V. 51. Non, mais vous avez dû garder le ſouvenir
Des hontes que pour vous j'avais ſu prévenir,

La *honte* n'a point de pluriel, du moins dans le ſtyle noble.

V. 55. Je croyais que vos cœurs, ſenſibles à ſes coups,
En ſauraient conſerver un généreux courroux.

Je croyais que vos cœurs, ſenſibles à ſes coups, ſe rapporte, par la conſtruction de la phraſe, au courage de *Cléopâtre*, dont il eſt parlé au vers précédent, et par le ſens de

la phraſe aux coups de *Rodogune*. Et comment retenait-elle ce courroux, quand elle dit qu'elle croyait que leurs cœurs conſerveraient un généreux courroux? pouvait-elle retenir un courroux dont ſes deux fils ne lui donnaient aucune marque? Au reſte, je ſuis toujours étonné que *Cléopâtre* veuille tromper toujours groſſièrement des princes qui la connaiſſent, et qui doivent tant ſe défier d'elle. Obſervez ſurtout que rien n'eſt ſi froid que ces diſcuſſions dans des ſcènes où il s'agit d'un grand intérêt.

V. 82. Votre main tremble-t-elle? y voulez-vous la mienne?

Cet *y* ne ſe rapporte à rien.

V. 89. Du moins ſouvenez-vous qu'elle n'a pris pour armes
Que de faibles ſoupirs, et d'impuiſſantes larmes.

S'il n'a eu que d'impuiſſantes larmes, comment *Cléopâtre* a-t-elle pu lui dire, *quelle aveugle fureur vous poſsède*, comme on l'a déjà remarqué?

V. 96. Je ſens que je ſuis mère auprès de vos douleurs;

cela n'eſt pas français; il fallait dire, *vos douleurs me font ſentir que je ſuis mère*. La correction du ſtyle eſt devenue d'une néceſſité abſolue. On eſt obligé de tourner quelquefois un vers en pluſieurs manières avant de rencontrer la bonne.

V. 99. Rendez grâces aux dieux qui vous ont fait l'aîné:

Je ſuis encore ſurpris du peu d'effet que produit ici cette déclaration de la primogéniture d'*Antiochus*; c'eſt pourtant le ſujet de la pièce, c'eſt ce qui eſt annoncé dès les premiers vers, comme la choſe la plus importante. Je penſe que la raiſon de l'indifférence avec laquelle on entend cette déclaration, eſt qu'on ne la croit pas vraie. *Cléopâtre* vient de s'adoucir ſans aucune raiſon; on penſe

que tout ce qu'elle dit eſt feint. Une autre raiſon encore du peu d'effet de cette déclaration ſi importante, c'eſt qu'elle eſt noyée dans un amas de petits artifices, de mauvaiſes raiſons, et ſurtout de mauvais vers. Cela peut rendre attentif, mais cela ne ſaurait toucher. J'obſerve que parmi ces défauts l'intérêt de curioſité ſe fait toujours ſentir; c'eſt ce qui ſoutient la pièce juſqu'au cinquième acte, dont les grandes beautés, la ſituation unique, et le terrible tableau, demandent grâce pour tant de fautes, et l'obtiennent.

V. 109. Oui, je veux couronner une flamme ſi belle.

Une flamme ſi belle, n'eſt pas une raiſon quand il s'agit d'un trône, il faut d'autres preuves. Le petit compliment qu'elle fait à *Antiochus* eſt plutôt de la comédie que de la tragédie.

V. 113. Heureux Antiochus! heureuſe Rodogune!

Il faut que ce prince ait le ſens bien borné, pour n'avoir aucune défiance, en voyant ſa mère paſſer tout d'un coup de l'excès de la méchanceté la plus atroce à l'excès de la bonté! Quoi? après qu'elle ne lui a parlé que d'aſſaſſiner *Rodogune*, après avoir voulu lui faire accroire que *Séleucus* l'a tuée, après lui avoir dit: Périſſez, périſſez, elle lui dit que ſes larmes ont de l'intelligence dans ſon cœur, et *Antiochus* la croit! Non, une telle crédulité n'eſt pas dans la nature. *Antiochus* n'a jamais dû avoir plus de défiance, et il n'en témoigne aucune. Il devrait au moins demander ſi le changement inopiné de ſa mère eſt bien vrai; il devrait dire: Eſt-il poſſible que vous ſoyez toute autre en un moment! Serai-je aſſez heureux? &c. mais point; il s'écrie tout d'un coup: *O moment fortuné! ô trop heureuſe fin!* Plus j'y réfléchis, et moins je trouve cette ſcène naturelle.

SCENE V.

On dit qu'au théâtre on n'aime pas les ſcélérats. Il n'y a point de criminelle plus odieuſe que *Cléopâtre*, et cependant on ſe plaît à la voir; du moins le parterre, qui n'eſt pas toujours compoſé de connaiſſeurs ſévères et délicats, s'eſt laiſſé ſubjuguer quand une actrice impoſante a joué ce rôle; elle ennoblit l'horreur de ſon caractère par la fierté des traits dont *Corneille* la peint; on ne lui pardonne pas, mais on attend avec impatience ce qu'elle fera après avoir promis *Rodogune* et le trône à ſon fils *Antiochus*. Si *Corneille* a manqué à ſon art dans les détails, il a rempli le grand projet de tenir les eſprits en ſuſpens, et d'arranger tellement les événemens, que perſonne ne peut deviner le dénouement de cette tragédie.

V. 5. Je ne veux plus que moi dedans ma confidence.

On a déjà averti qu'il faut *dans* et non pas *dedans*. Mais pourquoi ne veut-elle plus de confidente, et pourquoi s'eſt-elle confiée? elle ne le dit pas.

V. 13. Ce n'eſt pas tout d'un coup que tant d'orgueil trébuche:

Trébucher n'a jamais été du ſtyle noble.

V. 15. Et c'eſt mal démêler le cœur d'avec le front,
Que prendre pour ſincère un changement ſi prompt.

Je crois qu'il eût fallu *diſtinguer*, au lieu de *démêler*; car le cœur et le front ne ſont point mêlés enſemble. Je ne vois pas pourquoi elle s'applaudit de tromper toujours ſa confidente; doit-elle penſer à elle dans ce moment d'horreur?

SCENE VI.

V. 1. Savez-vous, Séleucus, que je me ſuis vengée ? —
Pauvre princeſſe, hélas !

Cette réponſe eſt inſoutenable ; la baſſeſſe de l'expreſſion s'y joint à une indifférence qu'on n'attendait pas d'un homme amoureux ; on ne parlerait pas ainſi de la mort d'une perſonne qu'on connaîtrait à peine : il croit que ſa maîtreſſe eſt aſſaſſinée, et il dit : *Pauvre princeſſe* !

V. 3. Quoi, l'aimiez-vous ? — Aſſez pour regretter ſa mort.

Enchérit encore ſur cette faute.

V. 26. Les biens que vous m'ôtez n'ont point d'attraits ſi doux,
Que mon cœur n'ait donnés à ce frère avant vous ;

N'ait donnés ſe rapporte *aux attraits ſi doux ;* mais ce ne ſont pas les attraits ſi doux qu'il a donnés à ſon frère, ce ſont *les biens*.

V. 30. C'eſt ainſi qu'on déguiſe un violent dépit,
C'eſt ainſi qu'une feinte au-dehors l'aſſoupit,
Et qu'on croit amuſer de fauſſes patiences
Ceux dont en l'ame on craint les juſtes défiances.

Cléopâtre eſt-elle habile ? elle veut trop perſuader à *Séleucus* qu'il doit s'affliger ; c'eſt lui faire voir qu'en effet elle veut l'affliger, et l'animer contre ſon frère ; mais ſes paroles n'ont pas un ſens net. Qu'eſt-ce *qu'une feinte* qui *aſſoupit au-dehors*, et de *fauſſes patiences* qui *amuſent ceux dont on craint en l'ame des défiances* ? Comment l'auteur de Cinna a-t-il pu écrire dans un ſtyle ſi incorrect et ſi peu noble ?

V. 44. Piqué juſques au vif il tâche à le reprendre ;
Il fait de l'inſenſible, afin de mieux ſurprendre ;
D'autant plus animé que ce qu'il a perdu,
Par rang ou par mérite à ſa flamme était dû.

Tout

Tout cela eſt très-mal exprimé, et eſt d'un ſtyle familier et bas. *Une choſe due par rang*, n'eſt pas français.

Le reſte de la ſcène eſt plus naturel et mieux écrit; mais *Séleucus* ne dit rien qui doive faire prendre à ſa mère la réſolution de l'aſſaſſiner. Un ſi grand crime doit au moins être néceſſaire. Pourquoi *Séleucus* ne prend-il pas des meſures contre ſa mère, comme il l'avait propoſé à *Antiochus*? En ce cas *Cléopâtre* aurait quelque raiſon qui ſemblerait colorer ſes crimes.

SCENE VII.

V. 1. . . . De quel malheur ſuis-je encore capable?

On eſt capable d'une réſolution, d'une action vertueuſe ou criminelle. On n'eſt point capable d'un malheur.

V. 8. Peux-tu n'en prendre qu'un, et m'ôter tous les deux!

Elle veut dire, *en n'en prenant qu'un*, car *Rodogune* ne pouvait pas prendre deux maris. Cette antithèſe, *en prendre un, et en ôter deux*, eſt recherchée. J'ai déjà remarqué que l'antithèſe eſt trop familière à la poëſie françaiſe; ce pourrait bien être la faute de la langue, qui n'a point le nombre et l'harmonie de la latine et de la grecque; c'eſt encore plus notre faute; nous ne travaillons pas aſſez nos vers, nous n'avons pas aſſez d'attention au choix des paroles, nous ne luttons pas aſſez contre les difficultés.

V. 16. J'ai commencé par lui, j'acheverai par eux.

Je ne ſais ſi on ſera de mon ſentiment, mais je ne vois aucune néceſſité preſſante, qui puiſſe forcer *Cléopâtre* à ſe défaire de ſes deux enfans. *Antiochus* eſt doux et ſoumis; *Séleucus* ne l'a point menacée. J'avoue que ſon atrocité me révolte; et quelque méchant que ſoit le genre-humain,

je ne crois pas qu'une telle réfolution ſoit dans la nature. Si ſes deux enfans avaient comploté de la faire enfermer, comme ils le devaient, peut-être la fureur pouvait rendre *Cléopâtre* un peu excuſable ; mais une femme, qui de ſang froid ſe réfout à aſſaſſiner un de ſes fils et à empoiſonner l'autre, n'eſt pour moi qu'un monſtre qui me dégoûte. Cela eſt plus atroce que tragique. Il faut toujours, à mon avis, qu'un grand crime ait quelque choſe d'excuſable.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

Vers 1. Enfin, grâces aux dieux, j'ai moins d'un ennemi, *&c.*
Il n'eſt point de ſerpent, ni de monſtre odieux
Qui, par l'art imité, ne puiſſe plaire aux yeux.

Il faut bien que cela ſoit ainſi, puiſque le public écoute encore, non ſans plaiſir, ce monologue. Je ne puis trahir ma penſée, juſqu'à déguiſer la peine qu'il me fait. Je trouve ſur-tout cette exclamation, *grâces aux dieux*, auſſi déplacée qu'horrible ; *grâces aux dieux, je viens d'égorger mon fils de qui je n'avais nul ſujet de me plaindre*; mais enfin je conçois que cette déteſtable fermeté de *Cléopâtre* peut attacher, et ſur-tout qu'on eſt très-curieux de ſavoir comment *Cléopâtre* réuſſira ou ſuccombera; c'eſt-là ce qui fait, à mon avis, le grand mérite de cette pièce.

V. 3. Son ombre, en attendant Rodogune et ſon frère,
Peut déjà de ma part les promettre à ſon père :

De ma part eſt une expreſſion familière ; mais ainſi placée, elle devient fière et tragique ; c'eſt-là le grand art de la diction. Il ſerait à ſouhaiter que *Corneille* l'eût employé ſouvent ; mais il ſerait à ſouhaiter auſſi que la rage de *Cléopâtre* pût avoir quelque excuſe, au moins apparente.

V. 11. Poiſon, me ſauras-tu rendre mon diadème ?

J'avoue encore que je n'aime point cette apoſtrophe au *poiſon*. On ne parle point à un *poiſon* ; c'eſt une déclamation de rhéteur : une reine ne s'aviſe guère de prodiguer ces figures recherchées. Vous ne trouverez point de ces apoſtrophes dans *Racine*.

V. 13. . . . . Et toi, que me veux-tu,
Ridicule retour d'une ſotte vertu ?

n'eſt pas de même ; rien n'eſt plus bas, ni même plus mal placé. *Cléopâtre* n'a point de vertu ; ſon ame exécrable n'a pas héſité un inſtant. Ce mot *ſotte* doit être évité.

V. 15. Tendreſſe dangereuſe autant comme importune, *&c.*

Autant comme n'eſt pas français ; on l'a déjà obſervé ailleurs.

V. 28. Il faut ou condamner ou couronner ſa haine.

Ces ſentences, au moins, doivent être claires et fortes : mais ici le mot de *haine* eſt faible, et *couronner ſa haine* ne donne pas une idée nette.

V. 33. Trône, à t'abandonner je ne puis conſentir.
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en ſortir ;
Il vaut mieux mériter le ſort le plus étrange.
Tombe ſur moi le ciel pourvu que je me venge !

Il vaut mieux mériter, &c. Il eſt bien plus étrange qu'un vers ſi oiſeux et ſi faible ſe trouve entre deux vers ſi beaux et ſi forts. Plaignons la ſtérilité de nos rimes dans le genre noble ; nous n'en avons qu'un très-petit nombre, et l'embarras de trouver une rime convenable fait ſouvent beaucoup de tort au génie ; mais auſſi, quand cette difficulté eſt toujours ſurmontée, le génie alors brille dans toute ſa perfection.

V. 36. Tombe ſur moi le ciel pourvu que je me venge !

On ſait bien que le ciel ne peut tomber ſur une perſonne ; mais cette idée, quoique très-fauſſe, était reçue du vulgaire ; elle exprime toute la fureur de *Cléopâtre*, elle fait frémir.

V. 41. Mais voici Laonice, il faut diſſimuler...

Ces avertiſſemens au parterre ne ſont plus permis ; on s'eſt aperçu qu'il y a très-peu d'art à dire, *je vais agir avec art*. On doit aſſez s'apercevoir que *Cléopâtre* diſſimule, ſans qu'elle diſe, *je vais diſſimuler*.

SCENE II.

V. 1. Viennent-ils, nos amans ? — Ils approchent, Madame ;
On lit deſſus leur front l'allégreſſe de l'ame ; *&c.*

Cette deſcription que fait *Laonice*, toute ſimple qu'elle eſt, me paraît un grand coup de l'art ; elle intéreſſe pour les deux époux ; c'eſt un beau contraſte avec la rage de *Cléopâtre*. Ce moment excite la crainte et la pitié, et voilà la vraie tragédie.

V. 6. Ils viennent prendre ici la coupe nuptiale, . . .
Par les mains du grand-prêtre être unis à jamais ;

On ſent aſſez la dureté de ces ſons, *grand-prêtre être* ; il eſt aiſé de ſubſtituer le mot de *pontife*.

V 10. Le peuple tout ravi par ſes vœux les devance ;

eſt un peu trop du ſtyle de la comédie. Il ne faut pas croire que ces petites négligences puiſſent diminuer en rien le grand intérêt de cette ſituation, la majeſté du ſpectacle, et la beauté de preſque tout ce cinquième acte, conſidéré en lui-même, indépendamment des quatre premiers.

V. 15. Les Parthes à la foule aux Syriens mêlés,

Il faut *en foule*.

V. 16. Tous nos vieux différens de leur ame exilés,
Font leur ſuite aſſez groſſe, et d'une voix commune
Béniſſent à la fois le prince et Rodogune.

Il ſemble par la phraſe que ces différens ſoient de la ſuite.

SCENE III.

V. 1. Approchez, mes enfans, car l'amour maternelle,
Madame, dans mon cœur vous tient déjà pour telle;

Quoi! après avoir demandé, il y a deux heures, la tête de *Rodogune*, elle leur parle d'*amour maternelle;* cela n'eſt-il pas trop outré? *Rodogune* ne peut-elle pas regarder ce mot comme une ironie? Il n'y a point de réconciliation formelle, les deux princeſſes ne ſe ſont point vues.

V. 27. Prêtez les yeux au reſte,

Pourquoi dit-on *prêter l'oreille*, et que *prêter les yeux* n'eſt pas français? N'eſt-ce point qu'on peut s'empêcher à toute force d'entendre, en détournant ailleurs ſon attention; et qu'on ne peut s'empêcher de voir, quand on a les yeux ouverts?

SCENE VI.

V. 14. Immobile, et rêveur en malheureux amant. . . .

On eſt fâché de cette abſurdité de *Timagène*, qui jetterait quelque ridicule ſur cet événement terrible, s'il était poſſible d'en jeter. Peut-on dire d'un prince aſſaſſiné qu'il eſt *rêveur en malheureux amant ſur un lit de gazon?* Le moment eſt preſſant et horrible. *Séleucus* peut avoir un reſte de vie, on peut le ſecourir; et *Timagène* s'amuſe à repréſenter un prince aſſaſſiné et baigné dans ſon ſang, comme un berger de l'Aſtrée, rêvant à ſa maîtreſſe ſur une couche verte.

V. 15. Enfin que feſait-il? Achevez promptement.

Enfin que feſait ce malheureux amant rêveur? Monſieur, il était mort. C'eſt une eſpèce d'arlequinade. Si un auteur haſardait aujourd'hui ſur le théâtre une telle incongruité,

comme on se récrierait ! comme on sifflerait ! sur-tout si l'auteur était mal voulu ; cela seul serait capable de faire tomber une pièce nouvelle. Mais le grand intérêt qui régne dans ce dernier acte si différent du reste, la terreur de cette situation, et le grand nom de *Corneille*, couvrent ici tous les défauts.

V. 25. La tienne est donc coupable, et ta rage insolente...
L'ayant assassiné le fait encor parler.

Je ne sais s'il est bien adroit à *Cléopâtre* d'accuser sur le champ *Timagène ;* mais comme elle craint d'être accusée, elle se hâte de faire retomber le soupçon sur un autre, quelque peu vraisemblable que soit ce soupçon. D'ailleurs son trouble est une excuse.

On peut remarquer que quand *Timagène* dit que *Séleucus* a parlé en mourant, la reine lui répond : C'est donc toi qui l'as tué. Ce n'est pas une conséquence : *il a parlé*, donc *tu l'as tué.*

V. 31. J'en ferais autant qu'elle à vous connaître moins.

Cet *à* n'est pas français ; il faut, *si je vous connaissais moins ;* mais pourquoi soupçonnerait-il *Timagène ?* ne devrait-il pas plutôt soupçonner *Cléopâtre* qu'il sait être capable de tout ?

V. 40. *Une main qui nous fut bien chère,*
Venge ainsi le refus d'un coup trop inhumain, &c.

Plusieurs critiques ont trouvé qu'il n'est pas naturel que *Séleucus* en mourant ait prononcé quatre vers entiers sans nommer sa mère ; ils disent que cet artifice est trop ajusté au théâtre : ils prétendent que s'il a été frappé à la poitrine par sa mère, il devait se défendre ; qu'un prince ne se laisse pas tuer ainsi par une femme ; et que s'il a été assassiné par un autre, envoyé par sa mère, il ne doit pas dire que c'est *une main chère ;* qu'enfin *Antiochus*, au récit de cette aventure, devrait courir sur le lieu. C'est

au lecteur à peſer la valeur de toutes ces critiques. La dernière critique ſur-tout ne ſouffre point de réponſe. *Antiochus* aimait tendrement ſon frère. Ce frère eſt aſſaſſiné, et *Antiochus* achève tranquillement la cérémonie de ſon mariage. Rien n'eſt moins naturel et plus révoltant. Son premier ſoin doit être de courir ſur le lieu, de voir ſi en effet ſon frère eſt mort, ſi on peut lui donner quelque ſecours; mais le parterre s'aperçoit à peine de cette invraiſemblance; il eſt impatient de ſavoir comment *Cléopâtre* ſe juſtifiera.

V. 67. Eſt-ce vous déſormais dont je dois me garder?

Cette ſituation eſt ſans doute des plus théâtrales, elle ne permet pas aux ſpectateurs de reſpirer. Quelques perſonnes plus difficiles peuvent trouver mauvais qu'*Antiochus* ſoupçonne *Rodogune* qu'il adore, et qui n'avait aſſurément aucun intérêt à tuer *Séleucus*. D'ailleurs, quand l'aurait-elle aſſaſſiné? On feſait les préparatifs de la cérémonie; *Rodogune* devait être accompagnée d'une nombreuſe cour; l'ambaſſadeur *Oronte* ne l'a pas ſans doute quittée; ſon amant était auprès d'elle. Une princeſſe qu'on va marier ſe dérobe-t-elle à tout ce qui l'entoure? ſort-elle ſeule du palais pour aller au bout d'une allée ſombre aſſaſſiner ſon beau-frère, auquel elle ne penſe ſeulement pas? Il eſt très-beau qu'*Antiochus* puiſſe balancer entre ſa maîtreſſe et ſa mère; mais malheureuſement on ne pouvait guère amener cette belle ſituation qu'aux dépens de la vraiſemblance.

Le ſuccès prodigieux de cette ſcène eſt une grande réponſe à tous ces critiques, qui diſent à un auteur: Ceci n'eſt pas aſſez fondé, cela n'eſt pas aſſez préparé. L'auteur répond: J'ai touché, j'ai enlevé le public; l'auteur a raiſon, tant que le public applaudit. Il eſt pourtant infiniment mieux de s'aſtreindre à la plus exacte vraiſemſemblance; par-là on plaît toujours, non-ſeulement au public aſſemblé, qui ſent plus qu'il ne raiſonne, mais

aux critiques éclairés qui jugent dans le cabinet : c'eſt même le ſeul moyen de conſerver une réputation pure dans la poſtérité.

V. 80. Nous avons mal ſervi vos haines mutuelles,
Aux jours l'une de l'autre également cruelles ;

Des haines cruelles aux jours l'une de l'autre ; cela n'eſt pas français.

V. 92. Puis-je vivre et traîner cette gêne éternelle ?

On ne traîne point une gêne. Mais le diſcours d'*Antiochus* eſt ſi beau que cette légère faute n'eſt pas ſenſible.

V. 97. Tirez-moi de ce trouble, ou ſouffrez que je meure ;
Et que mon déplaiſir, par un coup généreux,
Epargne un parricide à l'une de vous deux.

Il faudrait *déſeſpoir* plutôt que *déplaiſir.*

V. 112. Elle a ſoif de mon ſang ; elle a voulu l'épandre.

Epandre était un terme heureux qu'on employait au beſoin au lieu de *répandre ;* ce mot a vieilli.

V. 115. Sur la foi de ſes pleurs je n'ai rien craint de vous,

Ce plaidoyer de *Cléopâtre* n'eſt pas ſans adreſſe ; mais ce vain artifice doit être ſenti par *Antiochus*, qui ne peut, en aucune façon, ſoupçonner *Rodogune.*

V. 131. Si vous n'avez un charme à vous juſtifier.

cela n'eſt pas français, et ce dernier vers ne finit pas heureuſement une ſi belle tirade.

V. 132. Je me défendrai mal. L'innocence étonnée
Ne peut s'imaginer qu'elle ſoit ſoupçonnée ; *&c.*

On n'a rien à dire ſur ces deux plaidoyers de *Cleopâtre* et de *Rodogune.* Ces deux princeſſes parlent toutes deux

comme elles doivent parler. La réponse de *Rodogune* est beaucoup plus forte que le discours de *Cléopâtre*, et elle doit l'être. Il n'y a rien à y répliquer; elle porte la conviction; et *Antiochus* devrait en être tellement frappé, qu'il ne devrait peut-être pas dire: *Non, je n'écoute rien;* car comment ne pas écouter de si bonnes raisons? Mais j'ose dire que le parti que prend *Antiochus* est infiniment plus théâtral que s'il était simplement raisonnable.

V. 174. Heureux, si sa fureur, qui me prive de toi,
Se fait bientôt connaître, en achevant sur moi! *&c.*

En achevant sur moi dépare un peu ce morceau qui est très-beau. *Achevant* demande absolument un régime. *Tout lieu de me surprendre* est trop faible; *réduire en poudre*, trop commun.

V. 189. Faites-en faire essai par quelque domestique.

Apparemment que les princesses syriennes fesaient peu de cas de leurs domestiques; mais c'est une réflexion que personne ne peut faire dans l'agitation où l'on est, et dans l'attente du dénouement.

L'action qui termine cette scène fait frémir, c'est le tragique porté au comble. On est seulement étonné que dans les complimens d'*Antiochus* et de l'ambassadeur qui terminent la pièce, *Antiochus* ne dise pas un mot de son frère qu'il aimait si tendrement. Le rôle terrible de *Cléopâtre* et le cinquième acte feront toujours réussir cette pièce.

V. 196. Et soit amour pour moi, soit adresse pour elle,
Ce soin la fait paraître un peu moins criminelle.

Soit adresse pour elle n'est pas français; on ne peut dire, *j'ai de l'adresse pour moi;* il fallait peut-être dire: *soit intérêt pour elle.*

V. 212. Mais j'ai cette douceur dedans cette disgrâce,
De ne voir point régner ma rivale en ma place.

Disgrâce paraît un peu trop faible dans une aventure si

effroyable ; voilà ce que la néceſſité de la rime entraîne ; dans ces occaſions il faut changer les deux rimes.

V. 214. Je n'aimais que le trône, et de ſon droit douteux
J'eſpérais faire un don fatal à tous les deux,
Détruire l'un par l'autre, et régner en Syrie,
Plutôt par vos fureurs que par ma barbarie.
Ton frère, avecque toi trop fortement uni,
Ne m'a point écoutée et je l'en ai puni ;
J'ai cru par le poiſon en faire autant du reſte,
Mais ſa force trop prompte à moi ſeule eſt funeſte.

Ces vers ne ſe trouvent aujourd'hui dans aucune édition connue. *Corneille* les ſupprima avec grande raiſon. Une femme empoiſonnée et mourante n'a pas le temps d'entrer dans ces détails ; et une femme auſſi forcenée que *Cléopâtre* ne rend point compte ainſi à ſes ennemis. Les comédiens de Paris ont rétabli ces vers, pour avoir le mérite de réciter quelques vers que perſonne ne connaiſſait. La ſingularité les a plus déterminés que le goût. Ils ſe donnent trop de licence de ſupprimer et d'allonger des morceaux qu'on doit laiſſer comme ils étaient.

On trouvera peut-être que j'ai examiné cette pièce avec des yeux trop ſévères. Mais ma réponſe ſera toujours que je n'ai entrepris ce commentaire que pour être utile ; que mon deſſein n'a pas été de donner de vaines louanges à un mort qui n'en a pas beſoin, et à qui je donne d'ailleurs tous les éloges qui lui ſont dus ; qu'il faut éclairer les artiſtes, et non les tromper ; que je n'ai pas cherché malignement à trouver des défauts ; que j'ai examiné chaque pièce avec la plus grande attention ; que j'ai très-ſouvent conſulté des hommes d'eſprit et de goût, et que je n'ai dit que ce qui m'a paru la vérité. Admirons le génie mâle et fécond de *Corneille ;* mais pour la perfection de l'art, connaiſſons ſes fautes ainſi que ſes beautés.

SCENE DERNIERE.

V. 1. Dans les juſtes rigueurs d'un ſort ſi déplorable,
Seigneur, le juſte ciel vous eſt bien favorable. *&c.*

L'ambaſſadeur *Oronte* n'a joué dans toute la pièce qu'un rôle inſipide; et il finit l'acte le plus tragique, par les plus froids complimens.

Fin du Tome premier.

TABLE

DES PIECES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

Avertissement des Editeurs. Page 3

A messieurs de l'académie française. 4

Avertissement du commentateur. 6

REPONSE *à un détracteur de Corneille.* 9

REPONSE *à un académicien.* 10

SENTIMENT *d'un académicien de Lyon, sur quelques endroits des commentaires de Corneille.* 17

REMARQUES *sur les discours de Corneille, imprimés à la suite de son théâtre, tome VIII de l'édition in-4°, publiée par M. de Voltaire, en 1774.* 27

PREMIER DISCOURS. *Du poëme dramatique.* ibid.

SECOND DISCOURS. *De la tragédie.* 39

TROISIEME DISCOURS. *Des trois unités, d'action, de jour et de lieu.* 48

REMARQUES *sur la vie de Pierre Corneille, écrite par Bernard de Fontenelle, son neveu.* 53

REMARQUES *sur Médée.* 60

REMARQUES *sur l'épître dédicatoire de Corneille, à monsieur P. T. N. G.* 66

REMARQUES *sur Médée, tragédie, 1635.* 68

REMARQUES *sur l'examen de Médée, par Corneille.* 88

PREFACE *du commentateur sur le Cid.* 89

DEDICACE *de la tragédie du Cid, à madame la duchesse d'Aiguillon, &c.* 103

Fragment de l'historien Mariana, allégué par Corneille dans l'avertissement qui précède la tragédie du Cid. 104

Personnages, &c. ibid.

REMARQUES *sur le Cid, tragédie, 1636.* 105

REMARQUES *sur les observations de M. de Scudéri, gouverneur de Notre-Dame de la Garde, sur le Cid.* 144

REMARQUES *sur la lettre apologétique, ou réponse du sieur P. Corneille aux observations du sieur de Scudéri, sur le Cid.* 149

PREUVES *des passages allégués dans les observations sur le Cid par M. de Scudéri, adressées à messieurs de l'académie française, pour servir de réponse à la lettre apologétique de M. Corneille.* 151

REMARQUES *sur la lettre de M. de Scudéri à l'académie française.* 152

REMARQUES *sur les sentimens de l'académie française sur la tragi-comédie du Cid.* 153

REMARQUES *à l'occasion des sentimens de l'académie sur les vers du Cid.* 157

EXCUSE *à Ariste.* 170

RONDEAU. 175

Avertissement du commentateur sur la tragédie de Cinna. 176

Epître dédicatoire à M. de Montauron. 177

EXTRAIT *du livre de Sénèque le philosophe, dont le sujet de Cinna est tiré.* (*Page 370, édition in-4°.*) 179

LETTRE *de M. Balzac à M. Corneille.* 182

REMARQUES *sur Cinna, tragédie, 1639.* 186

REMARQUES *sur l'examen de Cinna, imprimé par Corneille*

à la suite de sa tragédie. (*Page 488, tome premier de l'édition in-4°.*) 244

LES HORACES, *tragédie représentée en 1641. Préface du commentateur.* 246

REMARQUES *sur l'épître dédicatoire de Corneille, au cardinal de Richelieu.* 247

REMARQUES *sur la tragédie des Horaces.* 250

POLYEUCTE, *tragédie, 1643.* 298

REMARQUES *sur l'épître dédicatoire à la reine régente.* 300

REMARQUES *sur Polyeucte, tragédie.* 301

REMARQUES *sur le Menteur, comédie représentée en 1642. Préface du commentateur.* 359

REMARQUES *sur le Menteur, comédie.* 360

REMARQUES *sur la suite du Menteur, comédie représentée en 1644. Préface du commentateur.* 394

REMARQUES *sur la Suite du Menteur.* 395

REMARQUES *sur Pompée, tragédie représentée en 1644. Remercîment de P. Corneille à M. le cardinal Mazarin,* (*tome III, page 5 de l'édition in-4°.*) 405

POMPÉE, *tragédie.* 407

REMARQUES *sur l'Examen de Pompée, par Corneille, tome II.* 478

REMARQUES *sur Théodore, vierge et martyre. Préface du commentateur.* 480

REMARQUES *sur l'épître dédicatoire à monsieur L. P. C. B. Tome III.* 481

THEODORE, *vierge et martyre, tragédie, 1645.* 486

REMARQUES *sur l'Examen de Théodore, tome III.* 500

REMARQUES *sur Rodogune, princesse des Parthes. Préface du commentateur.* 501

REMARQUES *sur Rodogune, princesse des Parthes, tragédie, 1646.* 503

Fin de la Table du tome premier.

S 22 $\frac{g}{h}$ (50)

AB = 22 $\frac{g}{h}$ (50)

Dl 5472a

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-635306-p0605-1

OEUVRES

COMPLETES

DE

VOLTAIRE.

TOME CINQUANTIEME.

DE L'IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE-TYPOGRAPHIQUE.

1785.

Farbkarte #13 B.I.G.
Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black
Centimetres Inches
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:1-635306-p0609-7