

CRITIQUE

LALLA-ROUKH

POÈME DE THOMAS MOORE

La doctrine de l'athée, si elle ne peut tuer l'âme immortelle, tue du moins l'imagination ; toutes les religions, au contraire, sont essentiellement poétiques. Seulement, sous ce rapport comme sous tous les autres, le christianisme l'emporte de beaucoup sur les divers cultes de la terre, et nous sommes loin d'établir le moindre parallèle entre la religion éternelle et les idolâtries éphémères qui passent tour à tour sur la face du monde ; nous parlons généralement. On peut remarquer aussi que le caractère de la poésie varie chez les peuples avec le génie des religions, comme le génie des religions humaines change avec les climats. Odin a créé des scaldes, Jupiter inspirait Homère ; on trouve la trace d'une croyance dans les stances voluptueuses d'Horace et d'Anacréon de même dans les maximes cadencées d'Hafiz et de Saadi ; et le caraïbe qui danse autour de sa sanglante idole lui adresse un hymne barbare, comme la vierge indienne élève un cantique d'amour vers son charmant Camadeva.

C'est surtout dans l'orient que cette influence du climat sur la religion et de la religion sur la poésie se fait sentir. Voilà, si nous ne nous trompons, ce qui donne à la littérature orientale cette couleur originale que les occidentaux ont si souvent tenté vainement d'imiter. De nos jours, un homme qui a traduit Anacréon et composé des ballades irlandaises, non content de ce double triomphe *classique et romantique*, semble encore avoir voulu prendre rang parmi les poètes orientaux. Nous ne sommes pas assez versés dans l'étude des auteurs arabes, persans et indiens, pour décider si

l'ouvrage de M. Thomas Moore peut être comparé aux leurs ; mais nous pensons que *Lalla-Roukh*, malgré de nombreux défauts, renferme assez de beautés pour assurer à cet écrivain une place distinguée dans les lettres européennes.

La fable de *Lalla-Roukh* est d'une simplicité bien orientale. Lalla-Roukh, fille d'Aurengzeb, fiancée au roi de Bucharie, vers lequel on la conduit, devient amoureuse, en route, d'un certain Feramorz, poète envoyé par son futur époux pour charmer les ennuis du voyage, et qui se trouve à la fin être le jeune roi lui-même. Les poèmes de Feramorz, comme les contes de Scheherazade dans *les Mille et une Nuits*, constituent réellement le fond de l'ouvrage ; ses propres aventures ne servent que de cadre aux différents tableaux qu'il met tour à tour sous les yeux de la princesse. *Lalla-Roukh* n'est donc qu'une série d'épisodes, rattachés à un fil commun sans être liés à une action principale. Il faut avouer que, si les poèmes de Feramorz offraient moins d'intérêt, la contexture de cet ouvrage ne donnerait pas une haute idée du génie inventif de Thomas Moore. Cependant une grande fraîcheur d'imagination et une science profonde des passions ont mérité à cet auteur un succès contre lequel nous aurons garde de protester, admirateurs que nous sommes nous-mêmes de ces précieuses qualités.

Des cinq histoires que raconte Feramorz, si celle de la *Péri* est la plus ingénieuse, celle des *Guèbres* et du *Prophète voilé* sont les plus intéressantes. Le livre étant entre les mains de tout le monde, nous nous dispenserons d'analyser ces beaux poèmes. Nous croyons toutefois que l'on ne sera pas fâché de trouver ici, sur le mystérieux imposteur de Khorassan, quelques détails que l'histoire n'a point encore recueillis, et qu'il n'aurait peut-être pas été inutile de rappeler en quelques

mots dans l'ouvrage même. Ils auraient pu éclaircir certains passages obscurs, et dissiper le vague que répand sur le récit de Feramorz l'ignorance où l'on est assez généralement de cette partie curieuse de l'histoire d'Asie.

L'homme qui se fit si longtemps passer pour dieu dans la province de Khorassan avait d'abord été greffier de la chancellerie d'Abou Moslem, gouverneur de Khorassan sous le calife Almanzor; d'après l'auteur du *Lobbtarikh*, il se nommait Hakem ben flassem. Sous le règne du khalife Mahadi, troisième Abbasside (vers l'an 160 de l'hégire), il se fit soldat, puis devint capitaine et chef de secte. La cicatrice d'un fer de flèche ayant rendu son visage hideux, il prit un voile et fut surnommé Burcâi (voilé). Ses adorateurs étaient convaincus que ce voile ne servait qu'à leur cacher la splendeur foudroyante de son visage. Khoudemir, qui s'accorde avec ben Schahnah pour le nommer Hakem ben Atha, lui donne le titre de Mocannâ (*masqué*, en arabe), et prétend qu'il portait un masque d'or. Observons, en passant, que Thomas Moore, en adoptant, pour son prophète, cette dénomination de Mocannâ, a changé le masque d'or en un voile d'argent. Nous trouvons dans Abou Giasfar Al Thabari, un exposé de sa doctrine que nous ne rapporterons pas, parce qu'elle se trouve développée dans l'ouvrage de Moore.

Cependant, la rébellion de cet imposteur devenant de plus en plus inquiétante, Mahadi envoya à sa rencontre l'émir Abusâid qui défit le prophète voilé, le chassa de Mérou et le força à se renfermer dans Nekhsheb, où il était né et où il devait mourir. L'imposteur, assiégé, ranima le courage de son armée fanatique par des miracles qui semblent encore incroyables; il faisait sortir, toutes les nuits, du fond d'un puits, un globe lumineux qui, suivant Khoudemir, jetait sa clarté à plusieurs milles à la ronde; ce qui le fit surnommer Sazendeh Mah, le faiseur de lune. Enfin, réduit au désespoir, il empoisonna le reste de ses séides dans un banquet, et, afin qu'on le crût remonté au ciel, il s'engloutit lui-même dans une cuve remplie de matières corrosives. Ben Schahnah assure que ses cheveux surnagèrent et ne furent pas consumés. Il ajoute qu'une de ses femmes, qui s'était cachée pour se dérober au poison, survécut à cette destruction générale et ouvrit les portes de Nekhsheb à Abusâid. On a pu voir que Thomas Moore a tiré un grand parti de cette dernière circonstance qu'il paraît avoir connue. Le prophète masqué, que d'ignorants chroniqueurs ont confondu avec le Vieux de la Montagne, avait choisi pour ses drapeaux la couleur blanche, en haine des Abbassides dont l'étendard était noir; au reste, cette secte subsista longtemps après lui, et, par un capricieux hasard, il y eut, parmi les turcomans, une distinction de *Blancs* et de *Noirs*, à la même époque où les *Bianchi* et les *Neri* divisaient l'Italie en deux grandes factions.

Le style est, dans *Lallu-Roukâ*, ce qui prête le plus à l'éloge et à la critique. On y peut blâmer, avec raison

l'abus des métaphores, le vague de l'expression et la profusion des formules interrogatives et exclamatives. D'un autre côté, ces défauts sont bien rachetés par la variété des figures, l'éclat du coloris, la grâce ou l'énergie des peintures, et cette vérité de teinte locale qui répand sur les imperfections mêmes une sorte de charme magique.

Le morceau suivant, qui termine le *Prophète voilé*, donnera une idée de la manière de Moore. Après la mort de Mocannâ, la triste et coupable Zélica, demeurée seule dans Nekhsheb, se couvre du voile d'argent et tombe sous les coups de son Azim, qui l'avait prise pour le faux prophète. Elle appuie son front sur le bras tremblant d'Azim et lit avec joie dans les yeux du jeune homme une douleur bien au-dessus des souffrances de sa blessure. Il est difficile de rien lire de plus touchant que ses dernières paroles :

« — Je ne pensais pas, murmure-t-elle d'une voix éteinte, je n'espérais pas qu'il te serait réservé de me donner la mort; mais tu ne voudrais point me priver du bonheur de l'avoir reçue de ta main, si tu savais combien j'ai prié le ciel de me faire mourir ainsi. En me cachant sous ce voile abhorré, je croyais ne tomber que sous le fer de tes soldats. Mon Azim, la blessure que tu m'as faite m'est bien douce. Oh! je ne changerais pas, crois-moi, cette triste, mais tendre caresse, cette mort entre tes bras, pour tout le bonheur de la vie. L'avenir, sombre et terrible pour mon âme égarée, s'éclaircit devant moi. Tes regards d'amour brillent sur ma tête coupable comme la première aurore de la miséricorde éternelle, et, si ta bouche daigne dire que je suis pardonnée, les anges répéteront ces consolantes paroles. Reste dans la vie, ô mon Azim, non adoré! — songe céleste! je puis donc, une fois encore, t'appeler mon Azim, — vis, si tu m'as jamais aimée. S'il doit l'être doux un jour de me retrouver dans le ciel, reste sur la terre pour implorer ma grâce, pour fléchir le genou, matin et soir, devant ce Dieu que ne supplie jamais vainement un cœur pur comme le tien. Qu'il jette un regard de pitié sur l'âme de Zélica, et qu'il daigne nous unir dans l'éternité. Retourne, Azim, vers ces bords fortunés où nos cœurs se sont ouverts à l'amour; le zéphir, en t'apportant le parfum des fleurs que nous aimions, te rappellera les jours de notre innocence. Tu pourras m'aimer encore comme tu m'aimais alors. Pareilles à la rosée que les chastes rayons de l'aube font monter en encens vers le ciel, tes prières, brûlantes comme nos premières amours, s'élèveront vers le trône d'Alla. Et si enfin... — Je me sens défaillante... — si enfin tu es exaucé, si, du séjour des félicités, les âmes pardonnées peuvent descendre ici-bas raconter leur triomphe à ceux qu'elles ont aimés, alors je t'apparaitrai... Je me meurs. Adieu. —

« Des années s'écoulaient. Peu de témoins restaient de ce jour de deuil, où chacun avait pleuré sur la mort de la jeune fille et le désespoir du héros. — Auprès d'un mausolée modeste élevé non loin des claires ondes de l'Amou, un homme, qui avait blanchi sur cette tombe isolée, priant les nuits et les jours, s'agenouilla, pour la dernière fois, sur la pierre glacée. Entouré des ombres de la mort, un éclair de joie rayonnait dans ses yeux, comme cette dernière lueur qui dore les bornes de l'horizon quand déjà la nuit a jeté son voile ténébreux sur tout ce qui nous environne. L'âme de ce solitaire avait eu une vision pendant son sommeil. Celle pour qui il avait pleuré et

prié durant tant d'années lui était apparue, radieuse du sourire des anges. Le vieillard rendit grâce à la clémence éternelle et mourut. — C'était Azim. »

Ce passage est d'une véritable beauté. La fiction charmante de la *Péri* présente un morceau du même genre, que nous croyons devoir encore citer. Un jeune homme, attaqué de la peste, va mourir, abandonné de tous. Sa jeune fiancée, brillante de santé, accourt vers lui; pour la première fois elle veut embrasser son amant qui la repousse.

« — Ah! permets seulement à ta fiancée de respirer l'air que tu respirez; qu'il lui donne la mort, il sera doux pour elle. Oui, que tes lèvres recueillent mes larmes! Ah! si mon sang pouvait être le baume qui donne la vie! tu sais bien que je le répandrais tout entier pour calmer un instant tes douleurs. Dis-moi, pourquoi détournes-tu les yeux? Ne suis-je pas à toi, ta bien-aimée, ta fiancée? Ma place, dans la vie et dans la mort, n'est-elle pas à ton côté? Moi, qui n'ai voulu d'autre guide que toi dans ce monde de ténèbres, comment supporterais-je la solitude et la nuit où je serais plongée quand tu ne seras plus? Puis-je vivre, et te laisser partir seul, toi qui es ma vie même? Non, tu ne le crois pas; la feuille se flétrit quand la tige meurt. Mon bien-aimé, regarde-moi, je brûle et je meurs près de toi. Attache tes lèvres aux miennes, et partage le dernier souffle pur qu'elles exhalent encore.

« Elle s'affaiblit, elle succombe; les funestes soupirs du jeune amant ternissent la lumière virgine de ses yeux. — Elle s'éteint comme une lampe dans la vapeur humide d'un tombeau. »

Nous n'examinerons pas jusqu'à quel point est fondée la comparaison que l'on a voulu établir entre Thomas Moore et Walter Scott, que nous croyons bien supérieur au poète irlandais. Si la poésie de Thomas Moore choque le goût de quelques champions du *classique*, elle échappera du moins par ses formes vagues à leur critique; semblable à ces hôtes fantastiques de l'Élysée payen, qui frappaient la vue, mais se dérobaient à la main qui voulait les saisir.

SAUL

TRAGÉDIE D'ALEXANDRE SOUMET

LETTRE AU RÉDACTEUR DU MONITEUR

Dans un moment où l'attention publique est si vivement excitée par le triomphe éclatant de M. Alexandre Soumet, me permettez-vous de vous entretenir de celle de ses deux belles tragédies qui a été le plus diversement jugée, de cette pièce de *Saül* sur laquelle vous avez publié un article plein de sagesse et de mesure? Cette lettre sera principalement consacrée à relever une

erreur grave et étrange dans laquelle sont tombés, ce me semble, presque tous les critiques qui ont rendu compte de ce grand ouvrage; erreur que vous avez déjà signalée en partie, et que je vais essayer de combattre entièrement. Je garderai ici le silence sur toutes les attaques malveillantes qu'ont prodiguées à M. Soumet les grands et petits journaux d'une faction qui est anti-poétique parce qu'elle est anti-religieuse et anti-sociale. C'est aux hommes de bonne foi et de conscience que je m'adresse avec conscience et bonne foi, sans consulter d'autre intérêt que celui des lettres et de la vérité, et bien moins dans l'intention d'éclairer que dans l'espérance d'être éclairé

Frappé de la nouveauté et de la grandeur de ce drame de *Saül*, j'en ai longtemps médité, autant qu'il est en moi, toutes les parties, et j'avoue que je ne puis me ranger de l'avis de critiques qui, tout en admirant la pureté constamment irréprochable du style de M. Soumet, ont trouvé que la conception et la conduite de son ouvrage en étaient le côté faible. Certes, nul n'est plus disposé que moi à rendre justice à la poésie de *Saül*, à ce style qui s'empreint de toutes les nuances de la pensée comme de toutes les couleurs de la bible; qui se plie aux blasphèmes infernaux de la Pythonisse et de Saül, comme aux angéliques prières de David et de Michol; en un mot, qui semble magique parce qu'il est vrai. Mais je ne crains pas d'avancer que c'est surtout par la conception et la conduite que le drame de M. Alexandre Soumet me semble digne d'être hautement et profondément étudié.

Et d'abord c'est à moi sans une nécessité de toute production de l'esprit humain, depuis la chanson jusqu'à l'épopée, que de reposer sur une idée mère primitive, unique, comme un édifice sur sa base. Que si l'ouvrage est destiné à raconter un fait, il faut, pour qu'il y ait unité dans la composition, que le développement de la pensée fondamentale s'appuie dans toutes ses parties sur le développement du fait. Je n'ai point la prétention de donner ceci comme règle, c'est simplement le résultat d'une étude sévère de tout ce qu'il y a de vraiment beau dans les œuvres de l'espèce humaine. Je sais que bien des ouvrages, admirés sur parole, ne résistent pas à l'application de cette loi intime que découvrent et que suivent naturellement tous les vrais génies; mais cela ne prouve rien, sinon qu'il ne faut pas admirer sur parole, même (si l'on peut s'exprimer ainsi) sur la parole des siècles.

C'est en soumettant cette belle tragédie de *Saül* à cette épreuve que j'ai vu quelle haute idée en avait dominé la conception, que j'ai admiré la hardiesse du poète créateur, qui a su transporter sur notre étroite scène toute l'immense épopée de Milton. L'idée première de ce drame n'est, en effet, autre chose que ce qu'il y a de plus vaste dans la création, la lutte perpétuelle du bien et du mal, de Dieu et de Satan. Et remarquez avec quel art la balance dramatique est rétablie dans ce combat entre l'être qui peut tout pour le bien et l'être qui

ne peut rien que pour le mal. Voyez là la toute-puissance de l'un représentée par ce qu'il y a de plus faible parmi les hommes, un vieillard et un enfant ; tandis que la faiblesse infernale de l'autre a pour agent tout ce qu'il y a de puissant sur la terre, un monarque conquérant, une magicienne qui fait pâlir les astres et réveille les morts. Observez encore les deux personnages de Jonathas et de Michol, unis par leur naissance à Saül, à David par leur vertu, placés comme un lien entre les deux principes opposés, et secondant, souvent à leur insu, l'esprit du mal de tout le pouvoir de leur caractère presque angélique. J'ignore si toutes ces combinaisons dramatiques sont le résultat de longues méditations ou l'effet d'une inspiration soudaine ; mais il me paraît difficile de pousser plus loin le talent, et je ne comprends pas comment on a pu critiquer une création aussi vaste, une conception aussi éminemment originale.

Maintenant, si j'ai prouvé que l'invention de cette tragédie est aussi grande qu'elle est neuve, il me sera aisé de répondre aux attaques dont la marche de l'action a été l'objet.

C'est après avoir effrayé nos imaginations des imprécations de la Pythonisse et des erreurs de tout un peuple, que le poète fait apparaître à nos yeux un prêtre aveugle et un enfant inconnu, comme les sauveurs d'une nation punie et d'un roi réprouvé. Le prêtre rassure Israël contre l'enfer ; l'enfant le défend contre le géant philistin. Tout jusqu'ici est plein de Saül ; cependant il n'a pas encore paru. Nous le voyons au second acte, et l'épouvante entre sur la scène avec ses fureurs ; c'est la seconde victoire de David. Il délivre le roi du démon ; et Saül (ce qui est tout à fait dans les mœurs hébraïques) lui promet sa fille pour prix de deux si grands services, et d'un autre plus grand encore dont le mystère jette l'inquiétude dans l'âme du spectateur.

Au troisième acte, l'action se noue d'une manière terrible et pathétique. Saül cherche quel est le roi caché à qui Samuel a donné sa couronne. Il n'a pu l'apprendre de David, cet élu du ciel qui l'avait presque ramené à Dieu ; il l'apprend de la Pythonisse, l'agent de l'enfer auquel il allait échapper. Ce rival redoutable et mystérieux, c'est David ! Il y a au théâtre peu de scènes aussi belles que celle où le malheureux roi se débat sous le poids de cette révélation qui renverse tout ce qu'il espérait. Il frémit, il doute des paroles de la Pythonisse, il veut interroger lui-même l'ombre de Samuel. Ce vœu impie n'est que trop écouté, et l'on frissonne quand on le voit se précipiter avec elle dans le tombeau du prophète.

Cependant l'union de David et de Michol s'est préparée, et à cette scène terrible succèdent les douces et saintes cérémonies ; on n'attend plus que Saül, les deux jeunes époux le demandent. C'est en ce moment que s'ouvre, au bruit du tonnerre, la porte du tombeau formidable, et que le sacrilège Saül est jeté par la Pythonisse au milieu de la fête. La royauté de David

lui a été confirmée, il la dévoile ; et, après le développement de ces belles et neuves situations, les apprêts du mariage s'interrompent par ceux d'un supplice.

Mais Achimélech, le prêtre, en y marchant, a dit à Saül que David ne pouvait mourir. Tandis que le réprouvé endurci résistait aux prières de ses enfants qui voulaient le fléchir pour ses victimes et pour lui-même, la main de Dieu se manifestait sur ses protégés ; les philistins avaient attaqué les hébreux, et, au milieu du désordre, David et Achimélech avaient été délivrés.

Tout marche jusqu'ici, ce me semble, avec grandeur et simplicité, aucun élément hétérogène n'a été introduit dans l'action. Seulement les moyens sont importants, en même temps que naturels, parce que Dieu s'y mêle.

Le cinquième acte s'ouvre par une scène de l'Écriture, bien belle et bien touchante. Pendant que Saül combat, Jonathas et David, qui se sont reconnus dans la mêlée, échangent fraternellement leurs armes. Le dénouement, qui est terrible, ne pouvait être mieux amené ; l'aveugle Saül, trompé par l'armure, frappe son fils croyant frapper David, et vient abdiquer et mourir devant son vainqueur, après avoir vu expirer le généreux Jonathas, qui n'avait donné ses armes à David qu'afin de lui donner son sceptre. Ainsi, le châtiment de l'impie couronne cette majestueuse composition dont chaque acte renferme un des tableaux de l'action, loi trop souvent méconnue ou violée sur notre scène, même par les grands maîtres.

J'ignore si, dans cette analyse beaucoup trop restreinte, je suis parvenu à faire ressortir le haut talent dramatique que décèle le plan de *Saül*. Bien des choses m'ont sans doute échappé, j'aime mieux que ce soient les imperfections que les beautés ; si je me suis trompé, j'aime mieux m'être trompé dans la louange que dans le blâme.

LES VÊPRES SICILIENNES

TRAGÉDIE DE M. CASIMIR DELAVIGNE

LOUIS IX

TRAGÉDIE DE M. ANCELOT

C'est une chose étrange, et digne de notre siècle vraiment unique, que de voir l'esprit de parti s'emparer des banquettes d'un théâtre comme il assiège les tribunes des Chambres. La scène littéraire a acquis presque autant d'importance que la scène politique. Le public, aveugle ou malin, prête aux paroles des acteurs tout le poids qu'elles devraient avoir si elles sortaient

de la bouche de ceux qu'ils représentent; il semble ne voir dans nos comédiens que de grands personnages, de même qu'il ne voit dans plusieurs de nos grands personnages que des comédiens. Le petit marchand électeur s'en va siffler *Louis IX*, non parce que Lafon manque de majesté ou la pièce de chaleur, mais son *Constitutionnel* lui a révélé que Louis IX s'appelle saint Louis, et le marchand électeur est philosophe. Les gazettes libérales exaltent les *Vêpres siciliennes*, non parce que cette tragédie renferme des beautés, mais en raison des mouvements d'éloquence qu'elle peut leur fournir contre les fanatiques, les prêtres et les massacres au son des cloches; les siècles féodaux offrent seuls de pareilles horreurs, car on sait que durant les beaux jours de 93 toutes les cloches étaient changées en grès sous. Quoi qu'il en soit, c'est à cette déplorable manie de tout soumettre au niveau des *niveleurs*, qu'est due la décadence des lettres; on ne s'informe plus aujourd'hui si un poète est de la bonne école, mais s'il est du bon parti; et les plébéiens de la nouvelle Athènes sont encore tout prêts à bannir Aristide parce qu'il s'appelle le Juste.

Le déchainement des indépendants contre M. Ancelot et pour M. C. Delavigne a dû naturellement influencer en sens contraire sur l'opinion des royalistes à l'égard de ces deux auteurs. Cependant nous conviendrons que, cette fois, leur esprit de parti a mieux servi les libéraux que ne l'auraient peut-être fait leurs lumières. A l'exagération près, leur jugement, qui place *Louis IX* au-dessous des *Vêpres siciliennes*, nous semble juste. Ceux des journaux royalistes qui ont manifesté l'opinion contraire reviendront sans doute sur leur décision, après avoir lu les deux tragédies. Dans cette affaire, les indépendants ont mieux vu qu'eux; ce qui rappelle cet âne de l'Écriture qui eut une fois la vue plus prompte et plus perçante que celle de son maître.

S'il y a quelque courage à casser les arrêts de la faction, il y en a peut-être plus encore à les défendre, quand le hasard les fait justes. Dans le premier cas, on ne s'expose qu'aux injures de quelques sophistes et aux menaces de quelques furieux; dans le second, on provoque la défiance des honnêtes gens. Pour dissiper une telle impression, nous ferons tous nos efforts; car nous sentons que, plaçant momentanément la même cause que le parti menteur par excellence, nous avons besoin, comme dit Bossuet, « de preuves magnifiques, et plus claires que le soleil ».

Nous épargnerons au lecteur une nouvelle analyse des deux tragédies que nous allons comparer; elles ont été assez disséquées par les journaux quotidiens pour que la contexture en soit connue de tout le monde. Nous saisirons seulement les points de rapprochement qui nous serviront à établir notre parallèle. Les deux actions se passent à des époques à peu près pareilles; une conspiration fait le sujet de l'une et de l'autre pièce; dans les *Vêpres*, elle est dirigée par Jean de Procida, noble sicilien, contre le gouvernement de

Charles d'Anjou, frère de saint Louis; dans *Louis IX*, elle éclate par hasard. L'amour de la liberté, l'oppression de la Sicile, la tyrannie des français, voilà les motifs de Procida; la fidélité à la foi jurée, les périls des chrétiens, le despotisme du soudan, tels sont les mobiles de Nouradin; tous deux parviennent à leur but: l'un massacre les français, l'autre détrône le soudan. Mais, si les sujets de ces tragédies ont quelques points de ressemblance, la différence des lieux et des caractères rend cette ressemblance imperceptible. Le farouche Procida est aussi loin du loyal Nouradin, que le généreux Montfort de l'inflexible Almodan. Les caractères de M. Casimir Delavigne sont beaucoup plus dramatiques que ceux de M. Ancelot, et il a su les opposer et les enchâsser d'une manière bien plus théâtrale.

Le vice radical de sa pièce est, selon nous, d'y avoir introduit l'amour. La passion, dont le développement est gêné par celui d'une grande conspiration, ne peut tenir que la seconde ligne dans sa tragédie, et l'amour, au théâtre comme ailleurs, veut toujours la première place. Il a pu fournir à M. Delavigne quelques inspirations heureuses; mais, s'il n'a pas nuï au rôle de Procida, il a rendu presque nulle la peinture de l'amitié entre Lorédan et Montfort, et c'est précisément à cette amitié, tracée avec énergie et sensibilité, que M. Casimir Delavigne aurait pu devoir une belle tragédie. Dans la pièce telle qu'elle est, l'amitié de Lorédan pour Montfort, froissée par son amour pour Amélie et son obéissance envers son père, ne peut résister tant qu'elle n'a pour défense que le souvenir de la fraternité d'armes; aussi n'éclate-t-elle réellement que dans deux scènes fort belles et fort courtes; dans tout le reste de la tragédie, elle est plutôt racontée que peinte. Si, au contraire, Lorédan et Montfort eussent été liés par de grands services mutuels, sans amour et sans jalousie; si l'ardent attachement de Procida pour son pays et l'inflexible fidélité de Montfort pour son roi, eussent montré dans le succès ou l'avortement de la conspiration, l'inévitable mort de l'un d'eux, croit-on que Lorédan, indécis entre le devoir et la reconnaissance, la patrie et l'honneur, contraint de trahir son père ou d'immoler son ami, épouvanté des périls qui les menacent, ne pouvant sauver l'un sans perdre l'autre et voulant les sauver tous deux, croit-on que Lorédan, dans cette situation terrible, n'aurait pas créé une péripétie vraie, saisissante et théâtrale, sans laquelle on peut faire de belles scènes, mais non une belle tragédie? Nous aurions eu, il est vrai, Amélie et quelques jolis vers de moins; mais Montfort aurait gagné en dignité, Lorédan en chaleur, et Procida n'aurait rien perdu, parce que nous ne croyons pas qu'il ait rien à gagner.

Ce caractère de Procida est, en effet, singulièrement bien tracé; on doit savoir gré à M. Casimir Delavigne d'une conception haute et sévère qui efface bien des défauts. Procida, sombre, ardent sans imprudence, fanatique sans enthousiasme, intrépide sans témérité,

nous offre, à quelques taches près, le vrai conspirateur. La nature, l'amour, la reconnaissance sont à peine pour lui des sentiments; il n'a qu'une passion, la liberté; tout le reste n'est qu'accessoire. Il salue les murs de sa patrie, et son premier mot le révèle tout entier :

Vous serez affranchis du joug de l'étranger.

Son fils se plaint de Montfort :

— Il me traite en coupable...

— Il te traite en esclave.

Procida, trop farouche pour attirer la sympathie, nous frappe sans nous émouvoir; le malheur est que Montfort ne s'adresse pas toujours à la partie du cœur dont Procida ne s'empare point. Si les deux rôles étaient de la même force, chacun dans leur genre, l'action ne languirait jamais; s'il n'y avait pas d'amour, elle serait rapide et entraînant.

La tragédie de M. Casimir Delavigne est quelquefois froide; mais celle de M. Ancelot est souvent ennuieuse :

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

L'uniformité est, en effet, le défaut capital de *Louis IX*. Nous ne prétendons pas cependant que saint Louis ne puisse être mis sur la scène; un roi chevalier plaira toujours à des yeux français, et l'histoire nous montre quelquefois le caractère du pieux monarque aussi dramatique que celui de Henri IV ou de François I^{er}; le tout est de le mettre en situation. Saint Louis, héros à la Massoure, ne fut plus qu'un saint à Memphis, et au théâtre un saint est moins qu'un héros. Ces âmes célestes sont trop monotones pour nous; nous voulons voir partout des passions, parce que nous en avons. Mais cette uniformité dans le caractère de saint Louis n'est pas la seule qui répande un froid glacial sur la pièce de M. Ancelot; Joinville ressemble à son maître, Philippe ressemble à Nouradin. Châtillon ressemble à Raymond, et Almodan ne ressemble à rien. Ce dernier personnage, où la bassesse, la tyrannie, l'orgueil et la cruauté se trouvent réunis sans aucun mélange de grandeur, ne peut inspirer que le mépris, pour ne pas dire le dégoût; et nous sommes surpris qu'on l'ait toléré sur la scène. La rébellion de Nouradin est fort indifférente au spectateur; il méprise Almodan contre qui l'on combat, et s'intéresse fort peu à Louis IX qui s'intéresse si peu à lui-même. En voilà certes bien assez pour justifier nos critiques; toutefois, la pièce a réussi, et en voilà beaucoup pour les démentir. Il est vrai que l'on a attribué au style la majeure partie de ce succès, et l'on a prétendu que, sous ce rapport surtout, *Louis IX* l'emportait de beaucoup sur les *Vêpres siciliennes*.

Nous remarquerons d'abord que le style des deux

auteurs manque en général de concision et de chaleur. Cependant ce reproche est beaucoup moins mérité par M. Delavigne. Les *Vêpres siciliennes*, et surtout le rôle de Procida, renferment des passages écrits avec feu, des détails enlevés avec rapidité et des pensées exprimées avec énergie. M. Ancelot n'a eu ces qualités qu'une seule fois, dans une scène du quatrième acte. Sa versification a de l'harmonie, celle de M. Delavigne a de la noblesse; il est fâcheux que l'harmonie du premier dégénère quelquefois en diffusion, et la noblesse du second en sécheresse. Enfin, si le style, dans *Louis IX*, a toujours de la clarté, dans les *Vêpres*, il a souvent de l'éclat. Nous ne connaissons dans *Louis IX* rien de comparable aux vers où Procida raconte à son fils et à la princesse la mort de Conradin de Souabe, lâchement sacrifié par Charles, comte d'Anjou.

Le hasard a voulu que le cinquième acte des deux tragédies commençât par un monologue placé dans la bouche des princesses (Marguerite et Amélie), qui, toutes deux assez insignifiantes par elles-mêmes, se trouvent dans une situation à peu près pareille de terreur et d'incertitude; les deux conspirations viennent d'éclater, Marguerite craint pour son fils et son époux, Amélie tremble pour son amant.

Chez la Marguerite de M. Ancelot, au milieu du luxe de points d'exclamation et d'interrogation, d'apostrophes à Dieu, puis « au cher enfant », puis encore à Dieu, puis enfin à la France, il est difficile de trouver le langage d'une terreur vraie et maternelle. De ce que la douleur éclate en sons entrecoupés, on ne doit pas conclure qu'elle s'exprime en vers hachés et décousus. Le désordre des sentiments n'entraîne pas le vagabondage des idées; et cette remarque, que M. Ancelot nous donne ici l'occasion de développer, nous a été déjà inspirée depuis longtemps par la plupart des auteurs dramatiques du siècle, qui prennent l'extravagance du discours pour le délire des passions.

M. Casimir Delavigne a su mieux rendre l'anxiété d'Amélie épouvantée. Son monologue a sur celui de Marguerite un grand avantage, c'est d'être plus court. Depuis que nous avons lu, dans Théophile, les soliloques de Pyrame et de Thisbé, les longs monologues produisent sur nous l'effet que les longs ouvrages faisaient à Jean La Fontaine. Ensuite, M. Casimir Delavigne a mis au moins quelque suite dans les idées d'Amélie. Seule, cherchant Montfort, entendant les cloches fatales, ce qu'elle dit, il est naturel qu'elle le sente; les quatre derniers vers seulement nous semblent moins pathétiques que déclamatoires; c'est l'emphase d'un élève de rhétorique et non la terreur d'une jeune fille.

La manière de M. Delavigne l'emporte sur celle de M. Ancelot. La versification soignée de ce dernier ne décèle que du travail; le style inégal du premier annonce de la verve. Il y a, dans les *Vêpres siciliennes*, de ces vers frappés, sous la forme desquels la pensée

qu'ils expriment jaillit sans effort du cerveau du poète, comme Minerve tout armée :

Que sont dans leurs succès les peuples conquérants ?
Des sujets moins heureux sous des rois plus puissants.

On saura tôt ou tard vous créer des forfaits,
Et, brisant par degrés le nœud qui vous rassemble,
Punir séparément ceux qu'on épargne ensemble.

Ah ! quand on est heureux qu'on pardonne aisément !

En lisant attentivement les deux tragédies, on reconnaîtra sans peine que les qualités du style de M. Casimir Delavigne sont beaucoup plus éminemment poétiques que celles de la versification de M. Ancelot.

Nous ne relèverons pas la manière peu civile dont nos deux jeunes auteurs ont traité l'histoire des temps féodaux; pourrions-nous blâmer quelque inexactitude dans des poètes tragiques lorsqu'il s'agit de siècles déjà reculés, nous qui voyons chaque jour applaudir et payer le mensonge dans des historiens qui racontent les événements de nos jours et les faits passés sous nos yeux ? Nous demanderons toutefois à M. Ancelot pourquoi il a tronqué le nom d'Almodan. Almodan, véritable nom du soudan d'Égypte, joignait à l'avantage d'être plus vrai celui d'être plus harmonieux. Ces hiatus dans les noms propres se rencontrent fréquemment chez ces grecs dont Horace a dit :

*Grais dedit ore rotundo
Musa loqui.*

Résumons-nous. L'ouvrage de M. Casimir Delavigne est supérieur à celui de M. Ancelot, sous presque tous les rapports; aussi a-t-il obtenu un succès de vogue, qui dure encore, tandis que *Louis IX* n'a eu qu'un succès de mode, qui est déjà oublié. Toutefois, soyons juste; l'auteur du dernier acte d'*Abufar* promettait moins, l'auteur de la *Première Messénienne* promettait davantage.

1819.

MARIE STUART

TRAGÉDIE DE M. LEBRUN

Marie Stuart est renfermée dans le château de Fotheringay; sera-t-elle sauvée? ne le sera-t-elle pas? Voilà l'action. Et d'abord rappelons quelques principes.

On nomme action au théâtre la lutte de deux forces opposées; plus ces forces se contre-balancent, plus la lutte est incertaine; plus il y a alternative de crainte

ou d'espérance, plus il y a intérêt. Et il ne faut pas confondre cet intérêt qui naît de l'action avec une autre sorte d'intérêt que doit inspirer le héros de toute tragédie, et qui n'est qu'un sentiment de terreur, d'admiration ou de pitié. Ainsi, il se pourrait très bien que le principal personnage d'une pièce excitât de l'intérêt, parce que son caractère est noble et sa situation touchante, et que la pièce manquât d'intérêt parce qu'il n'y aurait point d'alternative de crainte et d'espérance. Si cela n'était pas, plus une situation terrible serait prolongée, plus elle serait belle; et le sublime de la tragédie serait le comte Ugolin enfermé dans une tour avec ses fils pour y mourir de faim; atrocité monotone qui n'a pu réussir, même en Allemagne.

Marie est donc condamnée, elle va périr; tout à coup un homme se présente, il est à la tête d'une conjuration, il veut la sauver; ainsi la balance théâtrale s'établit, et l'intérêt commence. Mais Marie aime Leicester, le favori d'Élisabeth; elle veut que les conjurés s'ouvrent à lui; voilà donc la conjuration entre les mains de Leicester. Si ce Leicester était un homme courageux, l'intérêt irait croissant, parce qu'il se réunirait une nouvelle chance de succès contre un péril certain; mais Leicester n'est qu'un lâche courtisan. Si l'amour fait naître dans son cœur une force d'opposition en faveur de Marie, son ambition en élève une contraire en faveur d'Élisabeth; donc le personnage est nul; donc il y a principe de nullité dans la conjuration, le spectateur perd cette confiance qu'il aime à placer dans le héros d'une tragédie; au lieu de croître, l'intérêt est détruit.

Ainsi, quand Leicester, apprenant la conjuration, s'écrie tout à coup : *Mon nom est compromis!* l'auteur croit sans doute que la terreur commence; eh! point du tout, c'est l'intérêt qui finit; il n'y a pas d'anxiété, seulement il n'y a plus d'espérance; la scène n'a point changé de face, l'action n'a pas marché, elle est revenue au point d'où elle était partie; il n'y a point eu de révolution théâtrale, il n'y a eu qu'un cercle vicieux.

A cela que fait l'auteur? En même temps que la défense diminue, il diminue la violence de l'attaque; dès que le spectateur s'aperçoit que Leicester pourra bien ne pas sauver Marie, il lui laisse entrevoir qu'Élisabeth pourra bien ne pas vouloir la faire périr. Ainsi l'incertitude ne naît plus que de l'incertitude des caractères; ce n'est plus la tragédie par force, mais la tragédie par faiblesse. C'est, si l'on veut, le spectacle de la vie humaine, les grands effets par les petites causes; ce sont des hommes, c'est la comédie peut-être; mais au drame il faut des anges ou des géants.

On croit défendre cette combinaison en disant que ces caractères sont dans la nature; mais de ce qu'une chose existe, est-ce à dire pour cela qu'elle soit digne d'exciter la terreur, l'admiration ou la pitié?

De plus, il ne suffit pas d'inventer des moyens, il faut encore que ces moyens soient attachants; or,

qu'est-ce que cet amour de Leicester et de Marie? Dans Marie, il n'intéresse point, parce que Leicester en est indigne; et, dans Leicester, qu'est-ce qu'un amant qui vous dit *je l'aimais*, d'un ton diplomatique, qui craint de se compromettre lorsqu'il s'agit de sauver sa maîtresse, et qui la mène à la mort de peur de perdre sa place? L'amour au théâtre doit toujours marcher en première ligne, au-dessus de toutes les vaines considérations de crainte et d'intérêt; c'est la plus petite des choses de la terre, s'il n'en est la plus grande. On objectera que, dans cette hypothèse, le Cid ne devrait point combattre don Gormas. Eh! point du tout. Le Cid connaît Chimène; il aime mieux encourir sa colère que son mépris, parce que le mépris tue l'amour; l'amour dans les grandes âmes, c'est une estime céleste.

Pendant Élisabeth a eu une entrevue avec Marie, et elle n'en sort que plus exaspérée; dans ce moment où le caractère d'Élisabeth se décide, il faudrait, pour qu'il y eût balance théâtrale, que le caractère de Leicester se prononçât, et qu'il se mit franchement à la tête de la conjuration; et si, au lieu de faire naître son hésitation précédente d'une vile circonspection, l'auteur l'avait attribuée à ce reste de respect d'un sujet fidèle, qui veut tenter tous les moyens de fléchir sa souveraine avant de se révolter contre ses injustices, il y aurait eu alors tragédie, et belle tragédie. Mais ce n'est point le compte de l'auteur; ce qu'il hait surtout c'est l'action. Sa pièce n'est qu'une longue situation péniblement déguisée. Il n'y a pas de contre-poids réel à la puissance d'Élisabeth; toutes les fois que le spectateur, sentant le besoin d'un appui contre cette reine vindicative, jette les yeux sur Leicester, l'auteur, pour détourner ses regards, lui montre dans le lointain la conjuration de Mortimer, voulant ainsi cacher la faiblesse du principal personnage en faisant espérer qu'on n'en aura pas besoin; mais ensuite, lorsqu'il s'agit de faire mouvoir Mortimer, c'est cet ignoble Leicester, qu'on n'avait toléré que comme inutile, qui s'en vient épargner des frais de génie en se jetant à la traverse. Ce moyen d'avoir une conjuration qui se paralyse d'elle-même, une opposition qui n'en est pas une, une action fictive, est assez ingénieux; il peut dérouter un moment la critique; mais au théâtre ce n'est pas l'esprit qui juge, c'est le cœur.

Nous le répétons, *Marie Stuart* manque d'intérêt parce qu'elle manque d'action; et la preuve qu'elle manque d'action, c'est qu'il est impossible de citer une seule scène où les défenseurs de Marie, soit Mortimer, soit Leicester, se trouvent véritablement en opposition avec le pouvoir d'Élisabeth. Toute la pièce roule sur ce caractère pivotant de Leicester, qui veut une chose au premier acte, et qui, par faiblesse, fait tout le contraire au cinquième; on a dit que ce ressort était dramatique, on a voulu dire qu'il était commode pour le théâtre.

Continuons notre examen, et redoublons d'attention, car cette tragédie est ingénieusement embrouillée; il

y a au moins autant d'art dans les défauts que dans les beautés.

La haine d'Élisabeth s'est prononcée; si Leicester ne se décide pas, l'impétueux Mortimer va vouloir agir par lui-même. Que fait l'auteur pour se débarrasser de ce conjuré qui le gêne? Il fait découvrir la conjuration par un moyen incidentel; remarquez que ces moyens incidentels ne sont jamais permis aux auteurs pour sortir d'embarras. Ils ne sont d'usage dans nos tragédies que quand ils amènent révolution théâtrale, comme, par exemple, la révélation de Vindex dans *Brutus*; mais ici ce n'est qu'un auteur embarrassé qui change ses batteries de position, c'est le coup sur le jeu des onchets, c'est un coup d'état dramatique.

Voilà donc la conjuration découverte. Mortimer propose à Leicester de prévenir la vengeance d'Élisabeth, de se mettre à la tête de leurs amis, de sauver Marie ou de périr; mais Leicester fait mieux, il fait arrêter lui-même Mortimer et ses complices, et se place ainsi, par une combinaison hardie, à la tête des accusateurs et des conjurés. Dans un *Manlius*, cette conduite était un coup de génie.

Or, de deux choses l'une: ou Leicester a été inspiré par une courageuse prudence, ou il n'a été guidé que par la crainte d'un péril présent. Eh bien! qui le croirait? il n'a agi que par lâcheté.

En effet, Élisabeth, en apprenant la conspiration, ordonne la mort de Marie, et Leicester la mène lui-même au supplice.

Il est bien vrai qu'après l'avoir laissée entrer dans la salle d'exécution, il se met à se désespérer, mais en vérité on n'en voit pas la raison; le capitaine des gardes d'Élisabeth n'est pas venu lui demander son épée.

M. Lebrun, qui sent toute l'étrangeté d'un pareil dénouement, laisse entrevoir dans la dernière scène que Mortimer a été mis en liberté, et qu'il a vainement tenté de délivrer Marie; mais ou Leicester l'attendait, ou il ne l'attendait pas; or, s'il l'attendait, il ne devait pas laisser entrer Marie dans le lieu fatal, il devait tirer son épée, se mettre devant la porte; il serait mort comme un sot, mais cela valait encore mieux que de vivre comme un lâche.

Trois belles scènes soutiennent cette tragédie; celle entre les deux reines, celle où Élisabeth signe l'arrêt de mort, et enfin celle des adieux de Marie. Une autre chose empêche que la pièce ne tombe; le caractère de Leicester est si étrange que l'on en doute jusqu'au dernier instant; on ne le connaît qu'en voyant la porte fatale se refermer sur Marie; et, dans ce moment, Talma, qui s'est chargé de faire passer cette situation, étonne le spectateur par des cris si extraordinaires qu'on oublie le personnage pour ne plus s'occuper que de l'acteur.

M^{me} de Staël a dit que le sujet de *Marie Stuart* écraserait la médiocrité; cela même prouve qu'il est défectueux. Le propre des sujets bien choisis est de

porter leur auteur; *Bérénice* n'a pu faire tomber Racine, Lamotte n'a pu faire tomber *Inès*. *Cui lecta poterit erit res*, a dit Horace; car dans les arts comme dans les sciences, quand on raisonne juste, on est toujours sûr de retomber sur un de ces axiomes reconnus de tous les temps, dont les sciences entières ne sont que les longues applications.

La différence qui existe entre la tragédie allemande et la tragédie française provient de ce que les auteurs allemands voulurent créer tout d'abord, tandis que les français se contentèrent de corriger les anciens. La plupart de nos chefs-d'œuvre ne sont parvenus au point où nous les voyons, qu'après avoir passé par les mains des premiers hommes de plusieurs siècles; voilà pourquoi il est si injuste de s'en faire un titre pour écraser les productions originales.

La tragédie allemande n'est autre chose que la tragédie des grecs, avec les modifications qu'a dû y apporter la différence des époques. Les grecs aussi avaient voulu faire concourir le faste de la scène aux jeux du théâtre; de là ces masques, ces chœurs, ces cothurnes; mais comme chez eux les arts qui tiennent des sciences étaient dans le premier état d'enfance, ils furent bientôt ramenés à cette simplicité que nous admirons; voyez dans Servius ce qu'il fallait faire pour changer une décoration sur le théâtre des anciens.

Au contraire, les auteurs allemands, arrivant au milieu de toutes les inventions modernes, se servirent des moyens qui leur étaient présentés pour couvrir les défauts de leurs tragédies; lorsqu'ils ne pouvaient parler au cœur, ils parlèrent aux yeux. Voilà pourquoi la plupart des pièces allemandes qu'on transporte sur notre scène produisent moins d'effet que dans l'original; on leur laisse les défauts qui tiennent au plan et aux caractères, et on leur ôte cette pompe théâtrale qui en est la compensation. Il n'y avait que trois scènes à conserver dans *Marie Stuart*; il fallait refaire le reste, et nous ne pensons pas que M. Lebrun en eût été incapable.

M^{me} de Staël attribue à une autre raison la prééminence des auteurs français sur les auteurs allemands, et elle a observé juste. Les grands hommes français étaient réunis dans le même foyer de lumière; et les grands hommes allemands étaient disséminés comme dans des patries différentes. Il en est de deux hommes de génie comme des fluides sur la batterie; il faut les mettre en contact pour qu'ils vous donnent la foudre.

Pour en revenir à M. Lebrun, nous pensons que cet ouvrage lui fait honneur; il a fait bien, nous aurions désiré qu'il essayât de faire mieux. Il est une noble audace qui ne naît pas de la présomption, mais de la conscience de ses forces.

Nous n'avons pas la prétention de refaire une tragédie en quelques coups de plume, mais qu'il nous soit permis d'exposer ici quelques idées que nous a fait naître la lecture du drame de Schiller.

Tout roule sur ce caractère de Leicester qui veut une chose au premier acte, et qui fait le contraire au

cinquième. Il le fait par faiblesse, il y aurait tragédie s'il le faisait par violence; il faudrait donc qu'il fût trompé. Or, quel moyen plus naturel pouviez-vous désirer que l'amour et les illusions de la jalousie?

Je suppose donc que vous nous eussiez montré la belle et repentante Marie, enfermée dans une prison, et sans autre espérance que la mort. Elle a fait un vœu: elle se consacrera au ciel et se retirera dans un monastère pour pleurer les fautes de sa vie, si jamais elle se voit délivrée. Depuis, elle a connu Leicester, elle l'aime, mais d'un amour pur et céleste, tel qu'elle n'en avait jamais ressenti; elle combat cette passion, elle la cache à son amant de peur de lui donner des armes contre elle-même.

A ce caractère angélique, il fallait opposer le caractère de Leicester. C'est ici, monsieur Lebrun, que le sang devait vous bouillonner dans les veines; il ne fallait pas nous montrer le lâche, le courtisan Leicester, mais un homme hardi, énergique, impétueux, un de ces êtres nés pour le malheur d'eux-mêmes et des autres, ayant les bras d'un géant et les entrailles d'un lion, un de ces êtres qui ont tout prévu dans leurs desseins, sauf un coup de tonnerre. Il aime Marie, mais il l'aime avec tout l'égoïsme d'une âme violente; il veut, il peut la sauver; mais, comme Roxane, il aimerait mieux la voir périr que de la sauver pour un autre.

Après avoir tracé ces caractères, il fallait élever la jalousie entre eux; c'est à quoi pouvaient servir les froideurs étudiées de Marie, l'âme-soupçonneuse de Leicester, et surtout le personnage de Mortimer, ou tout autre moyen que vous auriez facilement imaginé; ce n'était là qu'affaire de patience. J'arrive au dénouement.

Je suppose que vous nous ayez montré, au quatrième acte, le jaloux Leicester, se croyant trompé par Marie, croyant avoir des preuves de sa trahison, persuadé qu'il ne la sauve que pour Mortimer. Il se jette à ses genoux; d'une main il lui montre le trône et de l'autre l'échafaud. En vain Marie lui objecte son vœu, il n'y croit point, il veut qu'elle le rompe, et il le lui propose avec toute la liberté d'esprit d'un anglican. Marie hésite, combattue entre son amour, la crainte de la mort et la voix de la religion. Enfin son devoir l'emporte; désespérée, elle se résout à boire le calice; elle refuse. Alors elle voit Leicester, furieux de douleur et de jalousie, passer de ses genoux à ceux d'Élisabeth, et découvrir à son ennemie cette conspiration qui fait sa seule espérance. Il ne veut qu'une récompense: la conduire lui-même à la mort.

Au cinquième acte, vous nous montriez le coupable et malheureux Leicester. Il se croit sûr de son courage. Il a été trahi, il vient jouir de sa vengeance. Il est là, debout, dans le fond de la scène. Sur le devant paraît Marie, vêtue de blanc, prête à monter au ciel, entourée de ses femmes; elle les console, elle leur fait ses adieux, ses derniers regards se reportent vers sa patrie; enfin elle tombe aux genoux de son sujet, et elle reçoit la bénédiction du vieillard. Cette situation est belle dans

Schiller ; mais alors elle eût été terrible, parce que le spectateur l'eût sentie avec l'âme de Leicester.

Cependant l'heure sonne, les portes s'ouvrent. Leicester, dont l'âme est brisée, rappelle son courage, il présente la main à Marie, il la conduit silencieusement vers l'échafaud. Tout à coup, prête à entrer dans le lieu fatal, Marie s'arrête, elle se retourne, elle lui dit, comme dans Schiller : *Comte de Leicester, je vous aime* ; puis elle s'élançe, et les portes se referment. Leicester pousse un cri, tire son épée, et veut la sauver. Les gardes d'Élisabeth paraissent, il est désarmé, il est enchaîné. Immobile au milieu de la scène, il entend le bruit des bourreaux dans la salle d'exécution ; il entend les sanglots de l'assemblée, la voix de Marie qui prie, le dernier silence, et enfin une tête qui tombe. Ah ! c'est alors qu'il n'y eût point eu assez de cris, assez de pleurs ; c'est alors, Talma, que vous auriez été sublime.

Enfin, pour terminer cette scène, Mortimer, cet ami

qu'il avait voulu faire périr, parvient jusqu'à lui, et lui rend le dernier service de lui prêter un poignard.

J'ai dit que cette tragédie aurait été sublime, et qu'était-ce, en effet ? rien que quelques pages d'*Atala*, deux scènes d'*Andromaque* et le dénoûment de *Zaire* et d'*Othello*.

En général, une chose nous a frappés dans les compositions de cette jeunesse qui se presse maintenant sur nos théâtres : ils en sont encore à se contenter facilement d'eux-mêmes, ils perdent à ramasser des couronnes un temps qu'ils devraient consacrer à de courageuses méditations ; ils réussissent, mais leurs rivaux sortent joyeux de leurs triomphes. Veillez ! veillez, jeunes gens, recueillez vos forces, vous en aurez besoin le jour de la bataille. Les faibles oiseaux prennent leur vol tout d'un trait ; les aigles rampent avant de s'élever sur leurs ailes.