

B e n j a m i n C o n s t a n t

1809

**Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein
et sur le théâtre allemand**

Produit pour la Bibliothèque numérique romande ebooks-bnr.com
*avec Teinte*¹

1. [Teinte](#) a généré automatiquement ce pdf à partir d'une source XML/TEI, et LaTeX.

Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand.	2
Colophon	27

*Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et
sur le théâtre allemand.*

La guerre de trente ans est une des époques les plus remarquables de l'histoire moderne. Cette guerre éclata d'abord dans une ville de la Bohême ; mais elle s'étendit avec rapidité sur la plus grande partie de l'Europe. Les opinions religieuses qui lui servaient de principe changèrent de forme. La secte de Luther remplaça presque généralement celle de Jean Huss ; mais la mémoire du supplice atroce infligé à ce dernier continua d'animer les esprits des novateurs, même après qu'ils se furent écartés de sa doctrine.

La guerre de trente ans eut pour mobile, dans les peuples, le besoin d'acquérir la liberté religieuse ; dans les princes, le désir de conserver leur indépendance politique. Après une longue et terrible lutte, ces deux buts furent atteints. La paix de 1648 assura aux protestants l'exercice de leur culte, et aux petits souverains de l'Allemagne la jouissance et l'accroissement de leurs droits. L'influence de la guerre de trente ans a subsisté jusqu'à notre siècle.

Le traité de Westphalie donna à l'empire germanique une constitution très-compiquée ; mais cette constitution, en divisant ce corps immense en une foule de petites souverainetés particulières, valut à la nation allemande, à quelques exceptions près, un siècle et demi de liberté civile et d'administration douce et modérée. De cela seul, que trente millions de sujets se trouvèrent répartis sous un assez grand nombre de princes indépendants les uns des autres, et dont l'autorité, sans bornes en apparence, était limitée de fait par la petitesse de leurs possessions, il résulta pour ces trente millions d'hommes une existence ordinairement paisible, une assez grande sécurité, une liberté d'opinions presque complète, et la possibilité, pour la partie éclairée

de cette société, de se livrer à la culture des lettres, au perfectionnement des arts, à la recherche de la vérité.

D'après cette influence de la guerre de trente ans, il n'est pas étonnant qu'elle ait été l'un des objets favoris des travaux des historiens et des poètes de l'Allemagne. Ils se sont plu à retracer à la génération actuelle, sous mille formes diverses, quelle avait été l'énergie de ses ancêtres : et cette génération, qui recueillait dans le calme le bénéfice de cette énergie qu'elle avait perdue, contemplait avec curiosité, dans l'histoire et sur la scène, les hommes des temps passés, dont la force, la détermination, l'activité, le courage, revêtaient, aux yeux d'une race affaiblie, les annales germaniques de tout le charme du merveilleux.

La guerre de trente ans est encore intéressante sous un autre point de vue.

On a vu sans doute, depuis cette guerre, plusieurs monarques entreprendre des expéditions belliqueuses et s'illustrer par la gloire des armes ; mais l'esprit militaire, proprement dit, est devenu toujours plus étranger à l'esprit des peuples. L'esprit militaire ne peut exister que lorsque l'état de la société est propre à le faire naître, c'est-à-dire lorsqu'il y a un très-grand nombre d'hommes que le besoin, l'inquiétude, l'absence de sécurité, l'espoir et la possibilité du succès, l'habitude de l'agitation, ont jetés hors de leur assiette naturelle. Ces hommes alors aiment la guerre pour la guerre, et ils la cherchent en un lieu quand ils ne la trouvent pas dans un autre.

De nos jours, l'état militaire est toujours subordonné à l'autorité politique. Les généraux ne se font obéir par les soldats qu'ils commandent qu'en vertu de la mission qu'ils ont reçue de cette autorité : ils ne sont point chefs d'une troupe à eux, soldée par eux, et prête à les suivre sans qu'ils aient l'aveu d'aucun souverain. Au commencement et jusqu'au milieu du xvii^e siècle, au contraire, on a vu des hommes, sans autre mission que le sentiment de leurs talents et de leur courage, tenir à leur solde des corps de troupes, réunir autour de leurs étendards particuliers des guerriers qu'ils dominaient par le seul ascendant de leur génie personnel, et tantôt se vendre avec leur petite armée aux souverains qui les achetaient, tantôt essayer,

le fer en main, de devenir souverains eux-mêmes. Tel fut, dans la guerre de trente ans, ce comte de Mansfeld, moins célèbre encore par quelques victoires, que par l'habileté qu'il déploya sans cesse dans les revers. Tels furent, bien qu'issus des maisons souveraines les plus illustres de l'Allemagne, Christian de Brunswick et même Bernard de Weymar. Tel fut enfin Wallstein, duc de Friedland, le héros des tragédies allemandes que je me suis proposé de faire connaître au public.

Ce Wallstein, à la vérité, ne porta jamais les armes que pour la maison d'Autriche ; mais l'armée qu'il commandait était à lui, réunie en son nom, payée par ses ordres, et avec les contributions qu'il levait sur l'Allemagne, de sa propre autorité. Il négociait comme un potentat, du sein de son camp, avec les monarques ennemis de l'empereur. Il voulut enfin s'assurer, de droit, l'indépendance dont il jouissait de fait ; et s'il échoua dans son entreprise, il ne faut pas attribuer sa chute à l'insuffisance des moyens dont il disposait, mais aux fautes que lui fit commettre un mélange bizarre de superstition et d'incertitude.

L'espèce d'existence des généraux du xvii^e siècle donnait à leur caractère une originalité dont nous ne pouvons plus avoir d'idée.

L'originalité est toujours le résultat de l'indépendance ; à mesure que l'autorité se concentre, les individus s'effacent. Toutes les pierres taillées pour la construction d'une pyramide et façonnées pour la place qu'elles doivent remplir prennent un extérieur uniforme. L'individualité disparaît dans l'homme, en raison de ce qu'il cesse d'être un but, et de ce qu'il devient un moyen. Cependant l'individualité peut seule inspirer de l'intérêt, surtout aux nations étrangères ; car les Français, comme je le dirai tout à l'heure, se passent d'individualité dans les personnages de leurs tragédies plus facilement que les Allemands et les Anglais. On conçoit donc sans peine que les poètes de l'Allemagne qui ont voulu transporter sur la scène des époques de leur histoire, aient choisi de préférence celles où les individus existaient le plus par eux-mêmes, et se livraient avec le moins de réserve à leur caractère naturel. C'est ainsi que Goëthe, l'auteur de *Werther*, a

peint dans *Goetz de Berlichingen*² la lutte de la chevalerie expirante contre l'autorité de l'empire ; et Schiller a de même voulu retracer, dans *Wallstein*, les derniers efforts de l'esprit militaire, et cette vie indépendante et presque sauvage des camps, à laquelle les progrès de la civilisation ont fait succéder, dans les camps mêmes, l'uniformité, l'obéissance et la discipline.

Schiller a composé trois pièces sur la conspiration et sur la mort de Wallstein. La première est intitulée *le Camp de Wallstein* ; la seconde, *les Piccolomini* ; la troisième, *la Mort de Wallstein*.

L'idée de composer trois pièces qui se suivent et forment un grand ensemble, est empruntée des Grecs, qui nommaient ce genre une trilogie. Eschyle nous a laissé deux ouvrages pareils, son *Prométhée* et ses trois tragédies sur la famille d'Agamemnon. Le *Prométhée* d'Eschyle était, comme on sait, divisé en trois parties, dont chacune formait une pièce à part. Dans la première, on voyait Prométhée, bienfaiteur des hommes, leur apportant le feu du ciel, et leur faisant connaître les éléments de la vie sociale. Dans la seconde, la seule qui soit venue jusqu'à nous, Prométhée est puni par les dieux, jaloux des services qu'il a rendus à l'espèce humaine. La troisième montrait Prométhée délivré par Hercule, et réconcilié avec Jupiter.

Dans les trois tragédies qui se rapportent à la famille des Atrides, la première a pour sujet la mort d'Agamemnon ; la seconde, la punition de Clytemnestre ; la dernière, l'absolution d'Oreste par l'Aréopage. On voit que, chez les Grecs, chacune des pièces qui composaient leurs trilogies avait son action particulière, qui se terminait dans la pièce même.

Schiller a voulu lier plus étroitement entre elles les trois pièces de son *Wallstein*. L'action ne commence qu'à la seconde, et ne finit qu'à la troisième. *Le Camp* est une espèce de prologue sans aucune action. On y voit les mœurs des soldats, sous les tentes qu'ils habitent ; les uns chantent, les autres boivent, d'autres reviennent enrichis des dépouilles du paysan. Ils se racontent leurs exploits ; ils parlent de

2. Voyez le *Théâtre de Goëthe*, que nous avons publié dans notre collection, et dont la traduction est excellente.

leur chef, de la liberté qu'il leur accorde, des récompenses qu'il leur prodigue. Les scènes se suivent sans que rien les enchaîne l'une à l'autre ; mais cette incohérence est naturelle ; c'est un tableau mouvant, où il n'y a ni passé, ni avenir. Cependant le génie de Wallstein préside à ce désordre apparent. Tous les esprits sont pleins de lui ; tous célèbrent ses louanges, s'inquiètent des bruits répandus sur le mécontentement de la cour, se jurent de ne pas abandonner le général qui les protège. L'on aperçoit tous les symptômes d'une insurrection prête à éclater, si le signal en est donné par Wallstein. On démêle en même temps les motifs secrets qui, dans chaque individu, modifient son dévouement ; les craintes, les soupçons, les calculs particuliers, qui viennent croiser l'impulsion universelle. On voit ce peuple armé, en proie à toutes les agitations populaires, entraîné par son enthousiasme, ébranlé par ses défiances, s'efforçant de raisonner, et n'y parvenant pas, faute d'habitude ; bravant l'autorité, et mettant pourtant son honneur à obéir à son chef ; insultant à la religion, et recueillant avec avidité toutes les traditions superstitieuses : mais toujours fier de sa force, toujours plein de mépris pour toute autre profession que celle des armes, ayant pour vertu le courage, et pour but, le plaisir du jour.

Il serait impossible de transporter sur notre théâtre cette singulière production du génie, de l'exactitude, et je dirai même de l'érudition allemande ; car il a fallu de l'érudition pour rassembler en un corps tous les traits qui distinguaient les armées du xvii^e siècle, et qui ne conviennent plus à aucune armée moderne. De nos jours, dans les camps comme dans les cités, tout est fixe, régulier, soumis. La discipline a remplacé l'effervescence ; s'il y a des désordres partiels, ce sont des exceptions qu'on tâche de prévenir. Dans la guerre de trente ans, au contraire, ces désordres étaient l'état permanent ; et la jouissance d'une liberté grossière et licencieuse, le dédommagement des dangers et des fatigues.

La seconde pièce a pour titre *les Piccolomini*. Dans cette pièce commence l'action ; mais la pièce finit sans que l'action se termine. Le nœud se forme, les caractères se développent, la dernière scène du cinquième acte arrive, et la toile tombe. Ce n'est que dans la troisième

pièce, dans *la Mort de Wallstein*, que le poète a placé le dénouement. Les deux premières ne sont donc en réalité qu'une exposition, et cette exposition contient plus de quatre mille vers.

Les trois pièces de Schiller ne semblent pas pouvoir être représentées séparément ; elles le sont cependant en Allemagne. Les Allemands tolèrent ainsi tantôt une pièce sans action, *le Camp de Wallstein* ; tantôt une action sans dénouement, *les Piccolomini* ; tantôt un dénouement sans exposition, *la Mort de Wallstein*.

En concevant le projet de faire connaître au public français cet ouvrage de Schiller, j'ai senti qu'il fallait réunir en une seule les trois pièces de l'original. Cette entreprise offrait beaucoup de difficultés ; une traduction, ou même une imitation exacte était impossible. Il aurait fallu resserrer en deux mille vers, à peu près, ce que l'auteur allemand a exprimé en neuf mille. Or, l'exemple de tous ceux qui ont voulu traduire en alexandrins des poètes étrangers, prouve que ce genre de vers nécessite des circonlocutions continuelles. Le plus habile de nos traducteurs en vers, l'abbé Delille, malgré son prodigieux talent, n'a pu néanmoins vaincre tout à fait, sous ce rapport, la nature de notre langue. Il a rendu fréquemment Virgile et Milton par des périphrases très-élégantes et très-harmonieuses, mais beaucoup plus longues que l'original. Boileau, en traduisant le commencement de l'Énéide, a mis trois vers pour deux, comme le remarque M. de la Harpe, et pourtant il a supprimé l'une des circonstances les plus essentielles dont l'auteur latin avait voulu frapper l'esprit du lecteur.

J'aurais donc eu à lutter, dans une traduction, contre un premier obstacle, et j'en aurais rencontré un second dans le sujet en lui-même. Tout ce qui se rapporte à la guerre de trente ans, dont le théâtre a été en Allemagne, est national pour les Allemands, et, comme tel, est connu de tout le monde. Les noms de Wallstein, de Tilly, de Bernard de Weymar, d'Oxenstiern, de Mansfeld, réveillent dans la mémoire de tous les spectateurs des souvenirs qui n'existent point pour nous. De là résultait pour Schiller la possibilité d'une foule d'allusions rapides que ses compatriotes comprenaient sans peine, mais qu'en France personne n'aurait saisies.

Il y a, en général, parmi nous, une certaine négligence de l'histoire étrangère, qui s'oppose presque entièrement à la composition des tragédies historiques, telles qu'on en voit dans les littératures voisines. Les tragédies mêmes qui ont pour sujet des traits de nos propres annales sont exposées à beaucoup d'obscurité. L'auteur des *Templiers* a dû ajouter à son ouvrage des notes explicatives, tandis que Schiller, dans sa *Jeanne d'Arc*, sujet français qu'il présentait à un public allemand, était sûr de rencontrer dans ses auditeurs assez de connaissances pour le dispenser de tout commentaire. Les tragédies qui ont eu le plus de succès en France sont ou purement d'invention, parce qu'alors elles n'exigent que très-peu de notions préalables, ou tirées soit de la mythologie grecque, soit de l'histoire romaine, parce que l'étude de cette mythologie et de cette histoire fait partie de notre première éducation.

La familiarité du dialogue tragique, dans les vers iambiques ou non rimés des Allemands, eût encore été, pour un traducteur, une difficulté très-grande. La langue de la tragédie allemande n'est point astreinte à des règles aussi délicates, aussi dédaigneuses que la nôtre. La pompe inséparable des alexandrins nécessite dans l'expression une certaine noblesse soutenue. Les auteurs allemands peuvent employer, pour le développement des caractères, une quantité de circonstances accessoires qu'il serait impossible de mettre sur notre théâtre sans déroger à la dignité requise ; et cependant ces petites circonstances répandent dans le tableau présenté de la sorte beaucoup de vie et de vérité. Dans le *Goetz de Berlichingen* de Goëthe, ce guerrier, assiégé dans son château par une armée impériale, donne à ses soldats un dernier repas pour les encourager. Vers la fin de ce repas, il demande du vin à sa femme, qui, suivant les usages de ces temps, est à la fois la dame et la ménagère du château. Elle lui répond à demi-voix qu'il n'en reste plus qu'une seule cruche qu'elle a réservée pour lui. Aucune tournure poétique ne permettrait de transporter ce détail sur notre théâtre ; l'emphase des paroles ne ferait que gâter le naturel de la situation, et ce qui est touchant en allemand ne serait en français que ridicule. Il me semble néanmoins facile de concevoir, malgré nos habitudes contraires, que ce trait, emprunté de la vie

commune, est plus propre que la description la plus pathétique à faire ressortir la situation du héros de la pièce, d'un vieux guerrier couvert de gloire, fier de ses droits héréditaires et de son opulence antique, chef naguère de vassaux nombreux, maintenant renfermé dans un dernier asile, et luttant avec quelques amis intrépides et fidèles contre les horreurs de la disette et la vengeance de l'empereur. Dans le *Gustave Vasa* de Kotzebue, l'on voit Christiern, le tyran de la Suède, tremblant dans son palais, qui est entouré par une multitude irritée. Il se défie de ses propres gardes, de ses créatures les plus dévouées, et force un vieux serviteur qui lui reste encore à goûter le premier les mets qu'il lui apporte. Ce trait, exprimé dans le dialogue le plus simple, et sans aucune pompe tragique, peint, selon moi, mieux que tous les efforts du poète n'auraient pu le faire, la pusillanimité, la défiance et l'abjection du tyran demi-vaincu.

Schiller nous montre Jeanne d'Arc dénoncée par son père comme sorcière, au milieu même de la fête destinée au couronnement de Charles VII, qu'elle a replacé sur le trône de France. Elle est forcée de fuir ; elle cherche un asile loin du peuple qui la menace et de la cour qui l'abandonne. Après une route longue et pénible, elle arrive dans une cabane ; la fatigue l'accable, la soif la dévore ; un paysan, touché de compassion, lui présente un peu de lait : au moment où elle le porte à ses lèvres, un enfant, qui l'a regardée pendant quelques instants avec attention, lui arrache la coupe, et s'écrie : C'est la sorcière d'Orléans. Ce tableau, qu'il serait impossible de transporter sur la scène française, fait toujours éprouver aux spectateurs un frémissement universel ; ils se sentent frappés à la fois, et de la proscription qui poursuit, jusque dans les lieux les plus reculés, la libératrice d'un grand empire, et de la disposition des esprits, qui rend cette proscription plus inévitable et plus cruelle. De la sorte, les deux choses importantes, l'époque et la situation, se retracent à l'imagination d'un seul mot, par une circonstance purement accidentelle.

Les Allemands font un grand usage de ces moyens. Les rencontres fortuites, l'arrivée de personnages subalternes, et qui ne tiennent point au sujet, leur fournissent un genre d'effets que nous ne connais-

sons point sur notre théâtre. Dans nos tragédies, tout se passe immédiatement entre les héros et le public ; les confidents sont toujours soigneusement sacrifiés. Ils sont là pour écouter, quelquefois pour répondre, et, de temps en temps, pour raconter la mort du héros, qui, dans ce cas, ne peut pas nous en instruire lui-même. Mais il n'y a rien de moral dans toute leur existence ; toute réflexion, tout jugement, tout dialogue entre eux leur est sévèrement interdit ; il serait contraire à la subordination théâtrale qu'ils excitassent le moindre intérêt. Dans les tragédies allemandes, indépendamment des héros et de leurs confidents, qui, comme on vient de le voir, ne sont que des machines dont la nécessité nous fait pardonner l'in vraisemblance, il y a, sur un second plan, une seconde espèce d'acteurs, spectateurs eux-mêmes, en quelque sorte, de l'action principale, qui n'exerce sur eux qu'une influence très-indirecte. L'impression que produit sur cette classe de personnages la situation des personnages principaux m'a paru souvent ajouter à celle qu'en reçoivent les spectateurs proprement dits. Leur opinion est, pour ainsi dire, devancée et dirigée par un public intermédiaire, plus voisin de ce qui se passe, et non moins impartial qu'eux.

Tel devait être, à peu près, si je ne me trompe, l'effet des chœurs dans les tragédies grecques. Ces chœurs portaient un jugement sur les sentiments et les actions des rois et des héros, dont ils contemplaient les crimes et les misères. Il s'établissait, par ce jugement, une correspondance morale entre la scène et le parterre, et ce dernier devait trouver quelque jouissance à voir décrites et définies, dans un langage harmonieux, les émotions qu'il éprouvait.

Je n'ai vu qu'une seule fois une pièce dans laquelle on avait tenté d'introduire les chœurs des anciens. C'était la *Fiancée de Messine*, toujours de Schiller. Je m'y étais rendu avec beaucoup de préjugés contre cette imitation de l'antique. Néanmoins ces maximes générales exprimées par le peuple, et qui prenaient plus de vérité et plus de chaleur, parce qu'elles lui paraissaient suggérées par la conduite de ses chefs et par les malheurs qui rejaillissaient sur lui-même ; cette opinion publique, personnifiée en quelque sorte, et qui allait chercher au fond de mon cœur mes propres pensées, pour me les présenter

avec plus de précision, d'élégance et de force ; cette pénétration de poète, qui devinait ce que je devais sentir, et donnait un corps à ce qui n'était en moi qu'une rêverie vague et indéterminée, me firent éprouver un genre de satisfaction dont je n'avais pas encore eu l'idée.

L'introduction des chœurs dans la tragédie n'a point eu cependant de succès en Allemagne. Il est probable qu'on y a renoncé à cause des embarras de l'exécution. Il faudrait des acteurs très-exercés pour qu'un certain nombre d'entre eux, parlant et gesticulant tous en même temps, ne produisissent pas une confusion voisine du ridicule³. Schiller, d'ailleurs, dans sa tentative, avait dénaturé le chœur des anciens. Il n'avait pas osé le laisser aussi étranger à l'action qu'il l'est dans les meilleures tragédies de l'antiquité, celles de Sophocle : car je ne parle pas ici des chœurs d'Euripide, de ce poète admirable, sans doute, par son talent dans la sensibilité et dans l'ironie, mais prétentieux, déclamateur, ambitieux d'effets, et qui, par ses défauts et même par ses beautés, ravit le premier à la tragédie grecque la noble simplicité qui la distinguait. Schiller, pour se rapprocher du goût de son siècle, avait cru devoir diviser le chœur en deux moitiés, dont chacune était composée des partisans des deux héros, qui, dans sa pièce, se disputent la main d'une femme. Il avait, par ce ménagement mal entendu, dépouillé le chœur de l'impartialité qui donne à ses paroles du poids et de la solennité.

Le chœur ne doit jamais être que l'organe, le représentant du peuple entier ; tout ce qu'il dit doit être une espèce de retentissement sombre et imposant du sentiment général. Rien de ce qui est passionné ne peut lui convenir, et dès que l'on imagine de lui faire jouer un rôle et prendre un parti dans la pièce même, on le dénature, et son effet est manqué.

Mais si les Allemands ont rejeté l'introduction des chœurs dans leurs tragédies, celle d'une quantité de personnages subalternes qui arrivent d'une manière naturelle, bien qu'accidentelle, sur la scène, remplace, à beaucoup d'égards, comme nous l'avons observé précédemment, l'usage des chœurs. Pour nous en convaincre, il ne faut

3. Schiller n'avait pas introduit les chœurs chantants, mais parlants.

qu'examiner ce qu'a fait Schiller dans son *Guillaume Tell*, et rechercher ce qu'aurait fait un poète grec traitant la même situation. Tell, échappé aux poursuites de Gessler, a gravi la cime d'un rocher sauvage qui domine sur une route par laquelle Gessler doit passer. Le paysan suisse attend son ennemi, tenant en main l'arc et les flèches qui, après avoir servi l'amour paternel, doivent maintenant servir la vengeance. Il se retrace, dans un monologue, la tranquillité et l'innocence de sa vie précédente. Il s'étonne lui-même de se voir jeté tout à coup par la tyrannie hors de l'existence obscure et paisible que le sort semblait lui avoir destinée. Il recule devant l'action qu'il se trouve forcé de commettre. Ses mains, encore pures, frémissent d'avoir à se rougir même du sang d'un coupable. Il le faut cependant, il le faut pour sauver sa vie, celle de son fils, celle de tous les objets de son affection. Nul doute que, dans une tragédie grecque, le chœur n'eût alors pris la parole, pour réduire en maximes les sentiments qui se pressent en foule dans l'âme du spectateur. Schiller, n'ayant pas cette ressource, y supplée par l'arrivée d'une noce champêtre qui passe, au son des instruments, près des lieux où Tell est caché. Le contraste de la gaîté de cette troupe joyeuse et de la situation de Guillaume Tell suggère à l'instant au spectateur toutes les réflexions que le chœur aurait exprimées. Guillaume Tell est de la même classe que ces hommes qui marchent ainsi dans l'insouciance. Il est pauvre, inconnu, laborieux, innocent comme eux. Comme eux, il paraissait n'avoir rien à craindre d'un pouvoir élevé si fort au-dessus de lui, et son obscurité pourtant ne lui a pas servi d'asile. Le chœur des Grecs eût développé cette vérité dans un langage sententieux et poétique. La tragédie allemande la fait ressortir avec non moins de force par l'apparition d'une troupe de personnages étrangers à l'action, et qui n'ont avec elle aucun rapport ultérieur.

D'autres fois, ces personnages secondaires servent à développer d'une manière piquante et profonde les caractères principaux. Werner, connu, même en France, par le succès mérité de sa tragédie de *Luther*, et qui réunit au plus haut degré deux qualités inconciliables en apparence, l'observation spirituelle et souvent plaisante du cœur humain, et une mélancolie enthousiaste et rêveuse, Werner, dans son

Attila, présente à nos regards la cour nombreuse de Valentinien, se livrant aux danses, aux concerts, à tous les plaisirs, tandis que le fléau de Dieu est aux portes de Rome. On voit le jeune empereur et ses favoris n'ayant d'autre soin que de repousser les nouvelles fâcheuses qui pourraient interrompre leurs amusements, prenant la vérité pour un indice de malveillance, la prévoyance pour un acte de sédition, ne considérant comme des sujets fidèles que ceux qui nient les faits dont la connaissance les importunerait, et pensant faire reculer ces faits en n'écoutant pas ceux qui les rapportent. Cette insouciance, mise sous les yeux du spectateur, le frappe beaucoup plus qu'un simple récit n'aurait pu le faire.

Je suis loin de recommander l'introduction de ces moyens dans nos tragédies. L'imitation des tragiques allemands me semblerait très-dangereuse pour les tragiques français. Plus les écrivains d'une nation ont pour but exclusif de faire effet, plus ils doivent être assujettis à des règles sévères. Sans ces règles, ils multiplieraient, pour arriver à leur but, des tentatives dans lesquelles ils s'écarteraient toujours davantage de la vérité, de la nature et du goût.

C'est en France qu'a été inventée cette maxime, qu'il valait mieux frapper fort que juste. Contre un pareil principe, il faut des règles fixes, qui empêchent les écrivains de frapper tellement fort qu'ils ne frappent plus juste du tout. Toutes les fois que les tragiques français ont voulu transporter sur notre théâtre des moyens empruntés des théâtres étrangers, ils ont été plus prodigues de ces moyens, plus bizarres, plus exagérés dans leur usage, que les étrangers qu'ils imitaient. Je pense donc que c'est sagement et avec raison que nous avons refusé à nos écrivains dramatiques la liberté que les Allemands et les Anglais accordent aux leurs, celle de produire des effets variés par la musique, les rencontres fortuites, la multiplicité des acteurs, le changement des lieux, et même les spectres, les prodiges et les échafauds. Comme il est beaucoup plus facile de faire effet par de telles ressources que par les situations, les sentiments et les caractères, il serait à craindre, si ces ressources étaient admises, que nous ne vissions bientôt plus sur notre théâtre que des échafauds, des combats, des fêtes, des spectres et des changements de décoration.

Il y a dans le caractère des Allemands une fidélité, une candeur, un scrupule, qui retiennent toujours l'imagination dans de certaines bornes. Leurs écrivains ont une conscience littéraire qui leur donne presque autant le besoin de l'exactitude historique et de la vraisemblance morale que celui des applaudissements du public. Ils ont dans le cœur une sensibilité naturelle et profonde qui se plaît à la peinture des sentiments vrais. Ils y trouvent une telle jouissance, qu'ils s'occupent beaucoup plus de ce qu'ils éprouvent que de l'effet qu'ils produisent. En conséquence, tous leurs moyens extérieurs, quelque multipliés qu'ils paraissent, ne sont que des accessoires. Mais en France, où l'on ne perd jamais le public de vue, en France, où l'on ne parle, n'écrit et n'agit que pour les autres, les accessoires pourraient bien devenir le principal. En interdisant à nos poètes des moyens de succès trop faciles, on les force à tirer un meilleur parti des ressources qui leur restent et qui sont bien supérieures, le développement des caractères, la lutte des passions, la connaissance, en un mot, du cœur humain. J'ai cru devoir observer les règles de notre théâtre, même dans un ouvrage destiné à faire connaître le théâtre allemand, et j'ai supprimé beaucoup de petits incidents de la nature de ceux dont j'ai parlé ci-dessus.

J'ai retranché, par exemple, une assez longue scène entre les généraux, après un festin durant lequel Tersky leur a fait signer l'engagement de rester fidèles à Wallstein, contre la volonté même de la cour. Cette scène, dans laquelle Tersky, pour les amener à son but, leur rappelle tous les bienfaits qu'ils ont reçus de leur chef, bienfaits dont l'énumération seule forme un tableau piquant de l'état de cette armée, de son indiscipline, de son exigence et de l'esprit d'égalité qui se combinait alors avec l'esprit militaire ; cette scène, dis-je, est d'une originalité remarquable, et d'une grande vérité locale ; mais elle ne pouvait être rendue qu'avec des expressions que notre style tragique repousse. Elle introduisait d'ailleurs une foule d'acteurs qui ne contribuaient point à la marche de l'action, et ne reparaissaient plus dans le cours de la pièce.

J'ai renoncé de même, mais avec plus de regret, à traduire ou à imiter une autre scène, dans laquelle Wallstein, commençant à

se déshabiller sur le théâtre pour aller prendre du repos, voit se casser tout à coup la chaîne à laquelle est suspendu l'ordre de la Toison-d'Or. Cette chaîne était le premier présent que Wallstein eût reçu de l'empereur, alors archiduc, dans la guerre du Frioul, lorsque tous deux, à l'entrée de la vie, étaient unis par une affection que rien ne semblait devoir troubler. Wallstein tient en main les fragments de cette chaîne brisée. Il se retrace toute l'histoire de sa jeunesse ; des souvenirs mêlés de remords l'assiègent ; il éprouve une crainte vague ; son bonheur lui avait paru longtemps attaché à la conservation de ce premier don d'une amitié maintenant abjurée. Il en contemple tristement les débris. Il les rejette enfin loin de lui avec effort. « Je marche, s'écrie-t-il, dans une carrière opposée. La force de ce talisman n'existe plus. »

Le spectateur, qui sait que le poignard est suspendu sur la tête du héros, reçoit une impression très-profonde de ce présage que Wallstein méconnaît, et des paroles qui lui échappent, sans qu'il les comprenne. Ce genre d'effet tient à la disposition du cœur de l'homme, qui, dans toutes ses émotions de frayeur, d'attendrissement ou de pitié, est toujours ramené à ce que nous appelons la superstition, par une force mystérieuse dont il ne peut s'affranchir. Beaucoup de gens n'y voient qu'une faiblesse puérile. Je suis tenté, je l'avoue, d'avoir du respect pour tout ce qui prend sa source dans la nature.

Une suppression plus importante à laquelle je me suis condamné, c'est celle de plusieurs scènes dans lesquelles Schiller faisait paraître de simples soldats, les uns au milieu de la révolte, et que Wallstein s'efforçait de ramener à son parti, les autres, qu'un général gagné par la cour engageait à assassiner Wallstein.

Les scènes des assassins de Banco, dans Macbeth, sont frappantes par leur laconisme et leur énergie ; celles des assassins de Wallstein ont un autre genre de mérite. La manière dont Schiller développe les motifs qu'on leur présente, et gradue l'effet que produisent sur eux ces motifs ; la lutte qui a lieu dans ces âmes farouches entre l'attachement et l'avidité ; l'adresse avec laquelle celui qui veut les séduire proportionne ses arguments à leur intelligence grossière, et leur fait du crime un devoir, et de la reconnaissance un crime ; leur

empressement à saisir tout ce qui peut les excuser à leurs propres yeux, lorsqu'ils se sont déterminés à verser le sang de leur général ; le besoin qu'on aperçoit, même dans ces cœurs corrompus, de se faire illusion à eux-mêmes, et de tromper leur propre conscience en couvrant d'une apparence de justice l'attentat qu'ils vont exécuter ; enfin le raisonnement qui les décide, et qui décide, dans tant de situations différentes, tant d'hommes qui se croient honnêtes, à commettre des actions que leur sentiment intérieur condamne, parce qu'à leur défaut d'autres s'en rendraient les instruments, tout cela est d'un grand effet, tant moral que dramatique. Mais le langage de ces assassins est vulgaire, comme leur état et leurs sentiments. Leur prêter des expressions relevées, c'eût été manquer à la vérité des caractères, et dans ce cas la noblesse du dialogue serait devenue une inconvenance.

J'avais essayé de mettre en récit ce que Schiller a mis en action. Je m'étais appliqué surtout à faire ressortir l'idée principale, la considération décisive, qui impose silence à toutes les objections, et l'emporte sur tous les scrupules. Buttler, après avoir raconté ses efforts pour convaincre ses complices, finissait par ces vers :

Lorsque je leur ai dit que, s'offrant à leur place,
D'autres briguaient déjà mon choix comme une grâce,
Que le prix était prêt, que d'autres, cette nuit,
De leur fidélité recueilleraient le fruit,
Chacun a regardé son plus proche complice ;
Leurs yeux brillaient d'espoir, d'envie et d'avarice ;
D'une sombre rougeur leurs fronts se sont couverts ;
Ils répétaient tout bas : d'autres se sont offerts.

Mais j'ai senti bientôt que je tomberais dans une invraisemblance qu'aucun détail ne rendrait excusable. Buttler, cherchant à faire partager à Isolan son projet d'assassinat, ne pouvait, sans absurdité, s'étendre avec complaisance sur la bassesse et l'avidité de ceux qu'il avait choisis pour remplir ses vues.

L'obligation de mettre en récit ce que, sur d'autres théâtres, on pourrait mettre en action, est un écueil dangereux pour les tragiques français. Ces récits ne sont presque jamais placés naturellement. Celui qui raconte n'est point appelé par sa situation ou son intérêt à

raconter de la sorte. Le poète, d'ailleurs, se trouve entraîné invinciblement à rechercher des détails d'autant moins dramatiques qu'ils sont plus pompeux. On a relevé mille fois l'inconvenance du superbe récit de Thérémène dans *Phèdre*. Racine ne pouvant, comme Euripide, présenter aux spectateurs Hippolyte déchiré, couvert de sang, brisé par sa chute, et dans les convulsions de la douleur et de l'agonie, a été forcé de faire raconter sa mort ; et cette nécessité l'a conduit à blesser, dans le récit de cet événement terrible, et la vraisemblance et la nature, par une profusion de détails poétiques, sur lesquels un ami ne peut s'étendre, et qu'un père ne peut écouter.

Les retranchements dont je viens de parler, une foule d'autres dont l'indication serait trop longue, plusieurs additions qui m'ont semblé nécessaires, font que l'ouvrage que je présente au public n'est nullement une traduction. Il n'y a pas, dans les trois tragédies de Schiller, une seule scène que j'aie conservée en entier. Il y en a quelques-unes dans ma pièce dont l'idée même n'est pas dans Schiller. Il y a quarante-huit acteurs dans l'original allemand, il n'y en a que douze dans mon ouvrage. L'unité de temps et de lieu, que j'ai voulu observer, quoique Schiller s'en fût écarté, suivant l'usage de son pays, m'a forcé à tout-bouleverser et à tout refondre.

Je ne veux point entrer ici dans un examen approfondi de la règle des unités. Elles ont certainement quelques-uns des inconvénients que les nations étrangères leur reprochent. Elles circonscrivent les tragédies, surtout historiques, dans un espace qui en rend la composition très-difficile. Elles forcent le poète à négliger souvent, dans les événements et les caractères, la vérité de la gradation, la délicatesse des nuances : ce défaut domine dans presque toutes les tragédies de Voltaire ; car l'admirable génie de Racine a été vainqueur de cette difficulté comme de tant d'autres. Mais à la représentation des pièces de Voltaire, on aperçoit fréquemment des lacunes, des transitions trop brusques. On sent que ce n'est pas ainsi qu'agit la nature. Elle ne marche point d'un pas si rapide ; elle ne saute pas de la sorte les intermédiaires.

Cependant, malgré les gênes qu'elles imposent et les fautes qu'elles peuvent occasionner, les unités me semblent une loi sage.

Les changements de lieu, quelque adroitement qu'ils soient effectués, forcent le spectateur à se rendre compte de la transposition de la scène, et détournent ainsi une partie de son attention de l'intérêt principal : après chaque décoration nouvelle, il est obligé de se remettre dans l'illusion dont on l'a fait sortir. La même chose lui arrive lorsqu'on l'avertit du temps qui s'est écoulé d'un acte à l'autre. Dans les deux cas, le poète reparaît, pour ainsi dire, en avant des personnages, et il y a une espèce de prologue ou de préface sous-entendue, qui nuit à la continuité de l'impression.

En me conformant aux règles de notre théâtre pour les unités, pour le style tragique, pour la dignité de la tragédie, j'ai voulu rester fidèle au système allemand sur un article plus essentiel.

Les Français, même dans celles de leurs tragédies qui sont fondées sur la tradition ou sur l'histoire, ne peignent qu'un fait ou une passion. Les Allemands, dans les leurs, peignent une vie entière et un caractère entier.

Quand je dis qu'ils peignent une vie entière, je ne veux pas dire qu'ils embrassent dans leurs pièces toute la vie de leurs héros ; mais ils n'en omettent aucun événement important, et la réunion de ce qui se passe sur la scène et de ce que le spectateur apprend par des récits ou par des allusions, forme un tableau complet, d'une scrupuleuse exactitude.

Il en est de même du caractère. Les Allemands n'écartent de celui de leurs personnages rien de ce qui constituait leur individualité. Ils nous les présentent avec leurs faiblesses, leurs inconséquences, et cette mobilité ondoyante qui appartient à la nature humaine et qui forme les êtres réels.

Les Français ont un besoin d'unité qui leur fait suivre une autre route. Ils repoussent des caractères tout ce qui ne sert pas à faire ressortir la passion qu'ils veulent peindre : ils suppriment de la vie antérieure de leurs héros tout ce qui ne s'enchaîne pas nécessairement au fait qu'ils ont choisi.

Qu'est-ce que Racine nous apprend sur Phèdre ? Son amour pour Hippolyte, mais nullement son caractère personnel, indépendamment de cet amour. Qu'est-ce que le même poète nous fait connaître

d'Oreste ? Son amour pour Hermione. Les fureurs de ce prince ne viennent que des cruautés de sa maîtresse. On le voit à chaque instant prêt à s'adoucir, pour peu qu'Hermione lui donne quelque espérance. Ce meurtrier de sa mère paraît même avoir tout à fait oublié le forfait qu'il a commis. Il n'est occupé que de sa passion : il parle, après son parricide, de son innocence qui lui pèse ; et si, lorsqu'il a tué Pyrrhus, il est poursuivi par les furies, c'est que Racine a trouvé, dans la tradition mythologique, l'occasion d'une scène superbe, mais qui ne tient point à son sujet, tel qu'il l'a traité.

Ceci n'est point une critique. *Andromaque* est l'une des pièces les plus parfaites qui existent chez aucun peuple ; et Racine, ayant adopté le système français, a dû écarter, autant qu'il le pouvait, de l'esprit du spectateur, le souvenir du meurtre de Clytemnestre. Ce souvenir était inconciliable avec un amour pareil à celui d'Oreste pour Hermione. Un fils couvert du sang de sa mère, et ne songeant qu'à sa maîtresse, aurait produit un effet révoltant ; Racine l'a senti, et, pour éviter plus sûrement cet écueil, il a supposé qu'Oreste n'était allé en Tauride qu'afin de se délivrer par la mort de sa passion malheureuse.

L'isolement dans lequel le système français présente le fait qui forme le sujet, et la passion qui est le mobile de chaque tragédie, a d'incontestables avantages.

En dégageant le fait que l'on a choisi de tous les faits antérieurs, on porte plus directement l'intérêt sur un objet unique. Le héros est plus dans la main du poète qui s'est affranchi du passé ; mais il y a peut-être aussi une couleur un peu moins réelle, parce que l'art ne peut jamais suppléer entièrement à la vérité, et que le spectateur, lors même qu'il ignore la liberté que l'auteur a prise, est averti, par je ne sais quel instinct, que ce n'est pas un personnage historique, mais un héros factice, une créature d'invention qu'on lui présente.

En ne peignant qu'une passion, au lieu d'embrasser tout un caractère individuel, on obtient des effets plus constamment tragiques, parce que les caractères individuels, toujours mélangés, nuisent à l'unité de l'impression. Mais la vérité y perd peut-être encore. On se demande ce que seraient les héros qu'on voit, s'ils n'étaient dominés par la passion qui les agite, et l'on trouve qu'il ne resterait dans leur

existence que peu de réalité. D'ailleurs, il y a bien moins de variété dans les passions propres à la tragédie que dans les caractères individuels tels que les crée la nature. Les caractères sont innombrables. Les passions théâtrales sont en petit nombre.

Sans doute l'admirable génie de Racine, qui triomphe de toutes les entraves, met de la diversité dans cette uniformité même. La jalousie de Phèdre n'est pas celle d'Hermione, et l'amour d'Hermione n'est pas celui de Roxane. Cependant la diversité me semble plutôt encore dans la passion que dans le caractère de l'individu.

Il y a bien peu de différence entre les caractères d'Aménaïde et d'Alzire. Celui de Polyphonte convient à presque tous les tyrans mis sur notre théâtre ; tandis que celui de Richard III, dans Shakespeare, ne convient qu'à Richard III. Polyphonte n'a que des traits généraux, exprimés avec art, mais qui n'en font point un être distinct, un être individuel. Il a de l'ambition, et, pour son ambition, de la cruauté et de l'hypocrisie. Richard III réunit à ces vices, qui sont de nécessité dans son rôle, beaucoup de choses qui ne peuvent appartenir qu'à lui seul. Son mécontentement contre la nature, qui, en lui donnant une figure hideuse et difforme, semble l'avoir condamné à ne jamais inspirer d'amour ; ses efforts pour vaincre un obstacle qui l'irrite, sa coquetterie avec les femmes, son étonnement de ses succès auprès d'elles, le mépris qu'il conçoit pour des êtres si faciles à séduire, l'ironie avec laquelle il manifeste ce mépris, tout le rend un être particulier. Polyphonte est un genre ; Richard III un individu.

Pour faire de Wallstein un personnage tragique à la manière française, il aurait suffi de fondre ensemble de l'ambition et des remords. Mais je me suis proposé, à l'exemple de Schiller, de peindre Wallstein à peu près tel qu'il était, ambitieux à la vérité, mais en même temps superstitieux, inquiet, incertain, jaloux des succès des étrangers dans sa patrie, lors même que leurs succès favorisaient ses propres entreprises, et marchant souvent contre son but, en se laissant entraîner par son caractère.

Je n'ai pas même voulu supprimer son penchant pour l'astrologie, bien que les lumières de notre siècle puissent faire regarder comme hasardée la tentative de revêtir d'une teinte tragique cette

superstition. Nous n'envisageons guère en France la superstition que de son côté ridicule. Elle a cependant ses racines dans le cœur de l'homme, et la philosophie elle-même, lorsqu'elle s'obstine à n'en pas tenir compte, est superficielle et présomptueuse. La nature n'a point fait de l'homme un être isolé, destiné seulement à cultiver la terre et à la peupler, et n'ayant, avec tout ce qui n'est pas de son espèce, que les rapports arides et fixes que l'utilité l'invite à établir entre eux et lui. Une grande correspondance existe entre tous les êtres moraux et physiques. Il n'y a personne, je le pense, qui, laissant errer ses regards sur un horizon sans bornes, ou se promenant sur les rives de la mer que viennent battre les vagues, ou levant les yeux vers le firmament parsemé d'étoiles, n'ait éprouvé une sorte d'émotion qu'il lui était impossible d'analyser ou de définir. On dirait que des voix descendent du haut des cieux, s'élancent de la cime des rochers, retentissent dans les torrents ou dans les forêts agitées, sortent des profondeurs des abîmes. Il semble y avoir je ne sais quoi de prophétique dans le vol pesant du corbeau, dans les cris funèbres des oiseaux de la nuit, dans les rugissements éloignés des bêtes sauvages. Tout ce qui n'est pas civilisé, tout ce qui n'est pas soumis à la domination artificielle de l'homme, répond à son cœur. Il n'y a que les choses qu'il a façonnées pour son usage qui soient muettes, parce qu'elles sont mortes. Mais ces choses mêmes, lorsque le temps anéantit leur utilité, reprennent une vie mystique. La destruction les remet, en passant sur elles, en rapport avec la nature. Les édifices modernes se taisent, mais les ruines parlent. Tout l'univers s'adresse à l'homme dans un langage ineffable qui se fait entendre dans l'intérieur de son âme, dans une partie de son être inconnue à lui-même, et qui tient à la fois des sens et de la pensée. Quoi de plus simple que d'imaginer que cet effort de la nature pour pénétrer en nous n'est pas sans une mystérieuse signification ? Pourquoi cet ébranlement intime, qui paraît nous révéler ce que nous cache la vie commune, serait-il à la fois sans cause et sans but ? La raison, sans doute, ne peut l'expliquer. Lorsqu'elle l'analyse, il disparaît ; mais il est, par là même, essentiellement du domaine de la poésie. Consacré par elle, il trouve dans tous les cœurs des cordes qui lui répondent. Le sort annoncé par les astres, les pressentiments,

les songes, les présages, ces ombres de l'avenir qui planent autour de nous, souvent non moins funèbres que les ombres du passé, sont de tous les pays, de tous les temps, de toutes les croyances. Quel est celui qui, lorsqu'un grand intérêt l'anime, ne prête pas en tremblant l'oreille à ce qu'il croit la voix de la destinée ? Chacun, dans le sanctuaire de sa pensée, s'explique cette voix comme il le peut ; chacun s'en tait avec les autres, parce qu'il n'y a point de paroles pour mettre en commun ce qui jamais n'est qu'individuel.

J'ai donc cru devoir conserver dans le caractère de Wallstein une superstition qu'il avait en commun avec presque tous les hommes remarquables de son siècle.

J'aurais voulu pouvoir rendre avec la même fidélité le caractère de Thécla, tel qu'il est tracé dans la pièce allemande. Ce caractère excite en Allemagne un enthousiasme universel ; et il est difficile de lire l'ouvrage de Schiller, dans sa langue originale, sans partager cet enthousiasme. Mais en France je ne crois pas que ce caractère eût obtenu l'approbation du public. L'admiration dont il est l'objet chez les Allemands tient à leur manière de considérer l'amour, et cette manière est très-différente de la nôtre. Nous n'envisageons l'amour que comme une passion de la même nature que toutes les passions humaines, c'est-à-dire ayant pour effet d'égarer notre raison, ayant pour but de nous procurer des jouissances. Les Allemands voient dans l'amour quelque chose de religieux, de sacré, une émanation de la divinité même, un accomplissement de la destinée de l'homme sur cette terre, un lien mystérieux et tout-puissant entre deux âmes qui ne peuvent exister que l'une pour l'autre. Sous le premier point de vue, l'amour est commun à l'homme et aux animaux ; sous le second, il est commun à l'homme et à Dieu.

Il en résulte que beaucoup de choses qui nous paraissent des inconvenances, parce que nous n'y apercevons que les suites d'une passion, semblent aux Allemands légitimes et même respectables, parce qu'ils croient y reconnaître l'action d'un sentiment céleste.

Il y a de la vérité dans ces deux manières de voir ; mais suivant qu'on adopte l'une ou l'autre, l'amour doit occuper, dans la poésie comme dans la morale, une place différente.

Lorsque l'amour n'est qu'une passion, comme sur la scène française, il ne peut intéresser que par sa violence et son délire. Les transports des sens, les fureurs de la jalousie, la lutte des désirs contre les remords, voilà l'amour tragique en France. Mais lorsque l'amour, au contraire, est, comme dans la poésie allemande, un rayon de la lumière divine qui vient échauffer et purifier le cœur, il a tout à la fois quelque chose de plus calme et de plus fort : dès qu'il paraît, on sent qu'il domine tout ce qui l'entoure. Il peut avoir à combattre les circonstances, mais non les devoirs, car il est lui-même le premier des devoirs, et il garantit l'accomplissement de tous les autres. Il ne peut conduire à des actions coupables, il ne peut descendre au crime, ni même à la ruse, car il démentirait sa nature, et cesserait d'être lui. Il ne peut céder aux obstacles ; il ne peut s'éteindre, car son essence est immortelle. Il ne peut que retourner dans le sein de son créateur.

C'est ainsi que l'amour de Thécla est représenté dans la pièce de Schiller. Thécla n'est point une jeune fille ordinaire, partagée entre l'inclination qu'elle ressent pour un jeune homme et sa soumission envers son père ; déguisant ou contenant le sentiment qui la domine, jusqu'à ce qu'elle ait obtenu le consentement de celui qui a le droit de disposer de sa main ; effrayée des obstacles qui menacent son bonheur ; enfin, éprouvant elle-même et donnant au spectateur une impression d'incertitude sur le résultat de son amour, et sur le parti qu'elle prendra si elle est trompée dans ses espérances. Thécla est un être que son amour a élevé au-dessus de la nature commune, un être dont il est devenu toute l'existence, dont il a fixé toute la destinée. Elle est calme, parce que sa résolution ne peut être ébranlée ; elle est confiante, parce qu'elle ne peut s'être trompée sur le cœur de son amant ; elle a quelque chose de solennel, parce que l'on sent qu'il y a en elle quelque chose d'irrévocable ; elle est franche, parce que son amour n'est pas une partie de sa vie, mais sa vie entière. Thécla, dans la pièce de Schiller, est sur un plan tout différent de celui où est placé le reste des personnages. C'est un être pour ainsi dire aérien, qui plane sur cette foule d'ambitieux, de traîtres, de guerriers farouches, que des intérêts ardents et positifs poussent les uns contre les autres. On sent que cette créature lumineuse et presque surnaturelle est descendue

de la sphère éthérée, et doit bientôt remonter vers sa patrie. Sa voix si douce, à travers le bruit des armes ; sa forme délicate, au milieu de ces hommes tout couverts de fer ; la pureté de son âme, opposée à leurs calculs avides ; son calme céleste qui contraste avec leurs agitations, remplissent le spectateur d'une émotion constante et mélancolique, telle que ne la fait ressentir nulle tragédie ordinaire.

Aucun des personnages de femmes que nous voyons sur la scène française n'en peut donner l'idée. Nos héroïnes passionnées, Alzire, Aménaïde, Adélaïde du Guesclin, ont quelque chose de mâle ; on sent qu'elles sont de force à combattre contre les événements, contre les hommes, contre le malheur. On n'aperçoit aucune disproportion entre leur destinée et la vigueur dont elles sont douées. Nos héroïnes tendres, Monime, Bérénice, Esther, Atalide, sont pleines de douceur et de grâce, mais ce sont des femmes faibles et timides ; les événements peuvent les dompter. Le sacrifice de leurs sentiments n'est point présenté comme impossible. Bérénice se résigne à vivre sans Titus ; Monime à épouser Mithridate ; Atalide à voir Bazajet s'unir à Roxane ; Esther n'aime point Assuérus. Les héroïnes de Voltaire luttent contre les obstacles ; celles de Racine leur cèdent, parce que les unes et les autres sont de la même nature que tout ce qui les entoure. Thécla ne peut lutter ni céder : elle aime et elle attend. Son sort est fixé : elle ne peut en avoir un autre ; mais elle ne peut pas non plus le conquérir, en le disputant contre les hommes. Elle n'a point d'armes contre eux ; sa force est tout intérieure. Par-là même, son sentiment l'affranchit de toutes les convenances que prescrit la morale que nous sommes habitués à voir sur la scène.

Thécla n'observe aucun des déguisements imposés à nos héroïnes ; elle ne couvre d'aucun voile son amour profond, exclusif et pur ; elle en parle sans réserve à son amant. « Où serait, lui dit-elle, la vérité sur la terre, si tu ne l'apprenais par ma bouche ? » Elle n'annonce point qu'elle fasse dépendre ses espérances de l'aveu de son père. On prévoit même que s'il la refuse elle ne se croira pas coupable de lui résister : son amour l'occupe et l'absorbe tout entière ; elle n'existe que pour le sentiment qui remplit toute son âme. Elle est si loin de considérer comme une faute sa fuite de la

maison paternelle, lorsqu'elle apprend que celui qu'elle aime a été tué, qu'elle croit au contraire accomplir un devoir. Les spectateurs français n'auraient pu tolérer dans une jeune fille cette exaltation, cette indépendance, d'autant plus étrangère à nos idées, qu'il ne s'y mêle aucun égarement, aucun délire. Nous aurions été choqués de cet oubli de toutes les relations, de cette manière d'envisager les devoirs positifs comme secondaires ; enfin, d'une absence si complète de la soumission que nous admirons avec justice dans Iphigénie. Nous en aurions été choqués, dis-je, et nous aurions eu raison : un tel enthousiasme est une chose qu'il est impossible d'approuver en principe. Nous pouvons, par le talent du poète, être entraînés à sympathiser avec l'individu particulier qui l'éprouve ; mais il ne peut jamais servir de base à un système général, et nous n'aimons en France que ce qui peut être d'une application universelle. Le principe de l'utilité domine dans notre littérature comme dans notre vie. La morale du théâtre en France est beaucoup plus rigoureuse que celle du théâtre en Allemagne. Cela tient à ce que les Allemands prennent le sentiment pour base de la morale, tandis que pour nous cette base est la raison. Un sentiment sincère, complet, sans bornes, leur paraît non-seulement excuser ce qu'il inspire, mais l'ennoblir, et, si j'ose employer cette expression, le sanctifier. Cette manière de voir se fait remarquer dans leurs institutions et dans leurs mœurs, comme dans leurs productions littéraires. Nous avons des principes infiniment plus sévères, et nous ne nous en écartons jamais en théorie. Le sentiment qui méconnaît un devoir ne nous paraît qu'une faute de plus ; nous pardonnerions plus facilement à l'intérêt, parce que l'intérêt met toujours dans ses transgressions plus d'habileté et plus de décence. Le sentiment brave l'opinion, et elle s'en irrite : l'intérêt cherche à la tromper en la ménageant, et, lors même qu'elle découvre la tromperie, elle sait gré à l'intérêt de cette espèce d'hommage.

J'ai donc rapproché Thécla des proportions françaises, en m'efforçant de lui conserver quelque chose du coloris allemand. Je crois avoir transporté dans son caractère sa douceur, sa sensibilité, son amour, sa mélancolie ; mais tout le reste m'a paru trop directement opposé à nos habitudes, trop empreint de ce que le très-petit nombre

de littérateurs français qui possèdent la langue allemande appellent le mysticisme allemand. La seule règle que je me sois imposée a été de ne rien faire entrer dans le rôle de Thécla qui ne fût d'accord avec l'intention poétique de l'auteur original. C'est pour cette raison que je lui ai donné une teinte religieuse, et que j'ai voulu qu'elle cherchât un asile aux pieds de son Dieu, au lieu de se tuer sur le corps de son amant ou de son père, ce qui ne m'aurait pas coûté un grand effort d'invention ; mais la violence du suicide m'aurait semblé déranger l'harmonie qui doit être dans son caractère.

En empruntant de la scène allemande un de ses ouvrages les plus célèbres, pour l'adapter aux formes reçues dans notre littérature, je crois avoir donné un exemple utile. Le dédain pour les nations voisines, et surtout pour une nation dont on ignore la langue, et qui, plus qu'aucune autre, a dans ses productions poétiques de l'originalité et de la profondeur, me paraît un mauvais calcul. La tragédie française est, selon moi, plus parfaite que celle des autres peuples ; mais il y a toujours quelque chose d'étroit dans l'obstination qui refuse à comprendre l'esprit des nations étrangères. Sentir les beautés partout où elles se trouvent n'est pas une délicatesse de moins, mais une faculté de plus.

FIN DES RÉFLEXIONS.

Colophon

Ce livre numérique a été produit pour

La Bibliothèque numérique romande

ebooks-bnr.com

avec *Teinte*⁴

Source : Benjamin Constant, « Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemande » [1809], in *Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu, par Benjamin Constant, nouvelle édition suivie de Quelques réflexions sur le Théâtre Allemand et sur la tragédie de Wallstein, et de l'Esprit de Conquête et de l'Usurpation*, Paris, Charpentier libraire-éditeur, 1842. Graphies modernisées.

Autres sites de livres numériques Plusieurs sites partagent un catalogue commun qui répertorie un ensemble d'*ebooks* et en donne le lien d'accès. Vous pouvez consulter ce catalogue à l'adresse : noslivres.net.

4. *Teinte* a généré automatiquement ce pdf à partir d'une source XML/TEI, et LaTeX.