lemagne, et les droits de l'originalité s'établirent à la place du joug de la correction. »

DRAMATURGIQUE adj. (dra-ma-tur-ji-ke — rad. *dramaturgie*). Qui appartient à la dramaturgie; qui concerne la dramaturgie. ‖ Peu usité.

DRAMATURGISTE s. (dra-ma-tur-ji-ste — rad. *dramaturgie*). Partisan, amateur du genre dramatique : *Certes, on ne traitera pas Fréron de* DRAMATURGISTE *ni de romantique.* (L. Desroches.) ‖ Peu usité.

DRAMBOURG, ville de Prusse, province de Poméranie, régence de Cœslin, ch.-l. de cercle, sur la petite rivière de Drage; 3,721 hab. Fabriques de draps et d'étoffes de laine; tanneries, distilleries.

DRAME s. m. (dra-me — du gr. *drama*, fable, narration, représentation d'une chose, proprement action, de *drân*, faire. On trouve en sanscrit *daru*, artisan, qui paraît venir de la racine *dar*, fendre, couper, déchirer, et désigne ainsi *celui qui taille, celui qui coupe*. Le grec *draô*, faire, et le lithuanien *daryti*, *darau*, faire, préparer, exécuter, semblent avoir généralisé le sens primitif de la racine *dar*. De là, entre beaucoup de dérivés, le lithuanien *darymas*, *daryne*, ouvrage, œuvre, et surtout *daris*, qui forme un grand nombre de composés, *auksadaris*, orfèvre, *namadaris*, architecte, etc. On trouve *dailis*, employé dans le même sens, *ratadailis*, carrossier, *staladailis*, menuisier; et ce mot, ainsi que *daile*, art; *dailus*, habile; *dailyda*, artisan, charpentier, se rattache sans doute, bien que peut-être indirectement, à la forme secondaire de *dar*, en sanscrit *dal*, et en lithuanien *daliti*, diviser. Ici se rattachent probablement le grec *daidalos*, habile; *daidalon*, *daidalma*, œuvre d'art; *daidallô*, etc., formes redoublées de *dal*. Comparez aussi au grec *drân*, faire, le grec *derô*, déchirer, écorcher, de la même racine *dar*). Pièce de théâtre représentant une action, soit comique, soit tragique : *L'unité d'action, l'unité de temps et l'unité de lieu sont les principales règles du* DRAME. (Acad.) *Le* DRAME *est fait pour émouvoir et non pour instruire.* (St-Marc Gir.)

Ces acteurs ont beau fuir dans le chaos du *drame*,
D'un regard de Melmoth je transperce leur âme.
BARTHÉLEMY.

‖ Se dit particulièrement d'une pièce de théâtre d'un genre sérieux, mais non tragique, dont le style est généralement familier et l'action commune ou bourgeoise : *Un* DRAME *historique.* (Acad.) *Le* DRAME *sérieux et touchant tient le milieu entre la tragédie héroïque et la comédie plaisante.* (Beaumarch.) *Napoléon n'aimait pas le* DRAME; *il n'aimait que la tragédie, qu'il appelait l'école des grands hommes.* (D. Hinard.) *C'est un* DRAME *savamment combiné, plein d'intérêt, d'émotions, de mouvement.* (Th. Gaut.)

. . . . . Un *drame*, de nos jours,
Tombe souvent, mais rebondit toujours.
DELILLE.

Tous nos *drames* pleureurs ne sont qu'un froid jargon,
Qu'un dégoûtant amas de sang et de poison,
Qu'un mélange confus de malheurs et de crimes,
De tableaux surannés, de stériles maximes,
De songes, de récits... L'auditoire en langueur
Mesure avec effroi leur mortelle longueur.
BAOUR-LORMIAN.

Est-ce que je vais faire un *drame*?
Par tous les cieux!
Chanson pour chanson, une femme
Vaut encor mieux.
A. DE MUSSET.

‖ *Drame lyrique*, Opéra, pièce toute en musique, ou pièce dramatique mêlée de chant : *C'est à Monsigny, je crois, qu'on doit le genre du* DRAME LYRIQUE. (Halévy.) ‖ *Drame-vaudeville*, Pièce dans laquelle l'action dramatique est entrecoupée de couplets : *Il croyait être à quelque* DRAME-VAUDEVILLE, *où il arrive toujours qu'on vient saisir le château du noble pendant qu'il marie sa fille.* (F. Soulié.)

— Par ext. Récit vivant plein d'entrain et de mouvement, dans lequel on voit, pour ainsi dire, les personnages agir et se mouvoir comme sur la scène : *Ce roman n'est qu'un long* DRAME. ‖ Evénement terrible, scènes dramatiques, catastrophe : *La Révolution française fut un grand* DRAME *politique. La vie des peuples se compose de* DRAMES *complets et d'actes isolés.* (L.-N. Bonap.) *Les personnages du* DRAME *qui depuis trente ans se joue sous nos yeux se retirent.* (Chateaub.) *La lutte entre le bien et le mal soutient l'intérêt du* DRAME *de la vie.* (De Custine.) *Le mouvement athéiste est le second acte du* DRAME *théologique.* (Proudh.) *La fascination de la grenouille ou de l'oiseau par la vipère est le* DRAME *le plus émouvant qui se puisse voir.* (Toussenel.)

— **Antonymes.** Comédie, parodie, tragédie, vaudeville.

— **Encycl.** Littér. Le mot *drame* s'appliquait primitivement à toutes les formes employées par l'art dramatique; mais les modernes, laissant de côté la signification générale, ont réservé le mot *drame* au genre spécial que le *Dictionnaire de l'Académie* définit en ces termes : « Pièce de théâtre, en vers ou en prose, d'un genre mixte entre la tragédie et la comédie, dont l'action, sérieuse par le fond, souvent familière par la forme, admet toutes sortes de personnages, ainsi que tous les sentiments et tous les tons. » Un passage de Hegel complétera cette définition; il s'exprime ainsi au sujet du *drame*, dans son *Cours d'esthétique* (traduction Bénard) : « C'est un genre intermédiaire et flottant, par lequel on entre plus avant dans les détails et les complications de la vie intérieure, on offre en même temps un tableau plus minutieux des circonstances extérieures. La multiplicité des personnages et des incidents extraordinaires, le labyrinthe des intrigues et l'imprévu des événements y contrastent avec la simplicité du théâtre classique, qui ne renferme jamais qu'un petit nombre de situations et de caractères. »

On a cherché l'origine du *drame* chez les anciens, et l'on a trouvé en effet quelque mélange du comique et du tragique dans le *drame* satirique et dans quelques parties des œuvres de Plaute ou de Térence; les comédies héroïques et les tragi-comédies de Corneille ou de ses contemporains en offrent aussi quelques exemples. Mais l'union en un même sujet du rire et des larmes, de l'élément tragique et de l'élément comique, si elle est un des caractères du *drame*, n'en constitue pas l'essence.

C'est à l'école moderne, qui elle-même procède de Shakspeare, que le *drame* doit son rang dans la littérature théâtrale; elle ne s'est pas contentée de le produire sur la scène, elle en a fait la théorie dans ses livres, elle en a défini les termes. Le *drame*, c'est la peinture saisissante de la réalité, c'est la vie elle-même, c'est la passion agissant, parlant, rêvant, pensant tout haut devant la foule qui l'écoute. La tragédie ne trouvait assez nobles pour être exprimées que les douleurs des héros et des monarques; la comédie se restreignait à l'étude des ridicules des petits bourgeois, et chez nous les premiers essais de *drame*, renversant les termes de ces deux propositions, se contentaient de faire rire les héros ou d'élever les mœurs bourgeoises jusqu'à la dignité de la douleur et des larmes; le *drame* moderne, plus universel, plus vrai, ne fait point acception de situations ou de personnages. Histoire, roman, conte, fiction, mœurs royales ou mœurs vulgaires, princes ou manants, grandes dames ou courtisanes, rire ou larmes, tout lui est bon; il a pour domaine l'humanité tout entière. Ainsi comprirent le *drame* les deux grands créateurs du théâtre moderne : Shakspeare et Calderon.

Shakspeare, qui ne fut pas précisément le créateur du *drame* anglais, mais dont le génie enfanta des chefs-d'œuvre, avait trouvé sur la scène la liberté et la barbarie des anciens mystères. L'Ecriture sainte, l'histoire profane, ancienne, moderne, même contemporaine, étaient indistinctement mises à contribution et confondues. On pouvait cependant discerner dans ce pêle-mêle quatre sortes de pièces : les tragédies, qui avaient pour sujet des événements de l'histoire antique ou de la Fable; les comédies, composées à la manière de Plaute; les histoires, qui déroulaient devant les spectateurs des événements relativement modernes; enfin, les pièces mixtes, qui empruntaient leur fond à des romans, à des recueils de nouvelles, tantôt comiques, tantôt tragiques. Le grand poëte arriva, par l'imitation de ses prédécesseurs, au complet développement de la puissance créatrice qu'il possédait, et fit concourir les personnages les plus divers à une vaste représentation de la vie humaine. Il tira de son imagination une multitude d'êtres vivants, une variété prodigieuse de combinaisons pour mettre en jeu les passions bonnes ou mauvaises, tendres ou violentes de l'humanité, et jeta sur toutes ces créations une poésie colorée qui en fit ressortir la vérité d'une manière saisissante. Réalisée ainsi, avec une haute indépendance, sans préoccupation d'écoles ou de formes imposées, sans autre dessein que de mettre sous les yeux du spectateur, avec toutes les ressources du génie, les caractères, les passions multiples et tumultueuses qui constituent la nature de l'homme, l'œuvre de Shakspeare fut une création tout à fait humaine, dont les beautés n'étaient pas faites seulement pour un temps ou un pays, mais qui, malgré toutes les entraves, devait imposer l'admiration aux peuples divers et aux générations à venir.

Le *drame* de Calderon, et en général le *drame* des grands maîtres espagnols, est tout autre. La création du *Cid*, tel que le comprit Guillen de Castro, se rapproche de la manière shakspearienne; celle du *Don Juan* de Tirso de Molina s'en sépare déjà notablement. Un élément nouveau, quoique inspiré par le théâtre antique, la fatalité, domine toute l'œuvre dramatique de Calderon et lui fait donner au *drame* une physionomie particulière. Malgré la réalité saisissante des situations, le *drame* shakspearien est spiritualiste et psychologique; la fatalité imprime au *drame* de Calderon un caractère plus brutal; c'est elle qui, par la main du poëte, à travers la variété des situations et des personnages, au milieu des tissus de l'intrigue et des coups de scène, saisit l'homme, le fait, la passion, les met à nu et les jette sur la scène. Shakspeare, c'est l'analyse du fait; Calderon, c'est le fait lui-même.

Du *drame* de ces deux grands génies au *drame* tel que le comprit la France du XVIIIe siècle, la distance est grande, la chute profonde. Mais le XVIIe siècle lui-même, le siècle de la tragédie, n'était pas sans avoir entrevu le *drame;* la scène du pauvre dans le *Don Juan* de Molière montre ce que l'auteur de *Tartufe* aurait pu faire dans ce genre si le goût de son siècle l'y eût poussé, si les extravagantes imitations espagnoles de Boisrobert et autres avaient été propres à lui ouvrir la voie. Au XVIIIe siècle, La Chaussée, et plus tard Diderot, n'eurent d'autre but, en créant ce qu'on appela la comédie larmoyante, que d'exploiter un genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie. L'histoire de leurs tentatives est instructive et forme un des plus curieux chapitres de la lutte des idées nouvelles contre les idées reçues. La *Fausse antipathie* de La Chaussée est de 1733; ce n'est pas encore le *drame* tel qu'il le réalisa avec *Mélanide* en 1741, mais l'innovation est déjà considérable. Riccoboni, qui était alors un des meilleurs juges des choses du théâtre, en écrivit à Muratori sur le ton d'un homme peu versé dans les littératures étrangères : « La Chaussée a inventé un nouveau genre de comédie. Elle avait toujours représenté les incidents domestiques des bourgeois, des gens aisés et quelquefois même des artisans. Il y a cependant dans la société une espèce de personnes qui sont exclues d'une action comique; on croit les gentilshommes et les grands seigneurs d'une haute naissance trop élevés pour entrer dans les situations domestiques, qui ont toujours été le partage de la comédie; ils ne peuvent pas non plus agir dans le tragique, puisqu'ils ne sont pas assez grands pour chausser le cothurne, qui n'appartient qu'à des princes et à des actions héroïques. Ce sont ces mêmes personnes qui occupent, si l'on peut se servir de ce terme, une espèce de niche isolée, et un certain milieu entre le rang élevé de la tragédie et le populaire de la comédie, que M. de La Chaussée a imaginé de faire entrer dans une action qui puisse avoir tantôt l'intéressant de la tragédie et tantôt les situations de la vie civile entre des gens de condition, et qui conserve ainsi le caractère de la comédie. »

La Chaussée, poursuivant son dessein d'attirer l'intérêt sur des situations délicates ou malheureuses survenues dans l'existence journalière de personnages d'une condition relevée, et de faire sourire quelquefois, sans jamais aller jusqu'au franc rire, donna, en 1735, le *Préjugé à la mode*, et, en 1737, l'*Ecole des amis*. « Les sentiments et les maximes y sont traités avec tant de force et de délicatesse en même temps, dit encore Riccoboni, qu'ils ont fait goûter aux spectateurs le même plaisir qu'ils auraient trouvé dans une tragédie bien intéressante. Les larmes ont triomphé. »

Mélanide (1741), l'*Ecole des mères* (1744), la *Gouvernante* (1747), complétèrent cette sorte de révolution littéraire, d'où sortit le *drame*, nommé alors *comédie sérieuse* ou *tragédie bourgeoise*. La tentative de La Chaussée rencontra une vive opposition; on reprochait avec raison à l'auteur le manque d'action et de mouvement, la froideur et la monotonie des scènes, un style pâle et sans originalité, des tirades nombreuses, fort morales, mais sentant trop le sermon, une sensiblerie uniforme, que la passion n'échauffait jamais. Collé l'appelait le « Cotin dramatique; » Piron jetait le ridicule sur « les homélies du R. P. La Chaussée, » et lui décochait l'épigramme si souvent reproduite :

Connaissez-vous sur l'Hélicon
L'une et l'autre Thalie?
L'une est chaussée et l'autre non.
. . . .
Nargue de la chaussée.

Un littérateur ignoré, Chassiron, se fit une renommée de quelques jours en publiant des *Réflexions sur le comique larmoyant*, où il s'élevait contre la nouvelle comédie, comme essentiellement contraire aux règles tracées par les anciens, règles qu'on n'était pas libre de supprimer et qui liaient à tout jamais les écrivains; il concluait en disant que le nouveau genre était inférieur pour le plaisir et l'utilité à celui du siècle précédent, et qu'il ne passerait pas à la postérité. Fréron prit le parti de La Chaussée et écrivit au sujet de *Mélanide :* « Ce genre, dans sa naissance, a essuyé bien des contradictions; ses succès multipliés l'ont fait triompher. Quand les anciens n'auraient pas du tout connu l'espèce de comédie dont il est question, ce ne serait pas un motif pour la condamner. Quant au mélange du rire et des pleurs, je ferai une distinction qui est échappée à tous ceux qui ont censuré ce nouveau genre. L'alliance du comique et du plaintif les a tous également choqués, et avec raison. Eh bien, il n'y a qu'à rompre ce mariage; il n'y a qu'à faire des pièces purement attendrissantes, sans aucun mélange de comique. Nous aurons alors au théâtre un genre nouveau, puisé dans le cœur humain et digne d'être avoué par la raison. En effet, doit-on prescrire à l'art des limites, quand la nature n'en a pas? Les infortunes des rois et des héros auront-elles seules le privilége exclusif de nous émouvoir? Lorsque dans le monde on nous fait le récit d'un malheur arrivé à un de nos semblables, nous en sommes quelquefois attendris jusqu'aux larmes. Pourquoi ce malheur ne nous serait-il pas représenté sur la scène? Le genre larmoyant, puisqu'on l'appelle ainsi, me paraît plus naturel, plus conforme à nos mœurs que la tragédie. Le nouveau dramatique, manié par une main habile, et absolument dépouillé du masque de Thalie, sympathise mieux avec nos caractères, nos usages et nos façons de penser. Ses personnages sont des hommes polis, comme le sont la plupart des spectateurs. On y voit des passions, des vertus et des vices qui ne sont point étrangers; des sentiments qui intéressent l'humanité; des infortunes touchantes, telles qu'il en arrive ou qu'il peut en arriver dans toutes les familles; une morale accommodée à nos maximes et à notre conduite. Si Molière, par ses comédies, nous a frayé un chemin inconnu à l'antiquité, le sentiment nous a ouvert une route inconnue à Molière. Ces pièces ne ressemblent pas plus aux comédies de Molière que celles-ci ne ressemblent aux tragédies de Corneille; il y a une différence très-réelle entre elles et les tragédies et les comédies, puisqu'elles peignent des vertus, des passions, des vices et des sentiments d'une tout autre espèce. Les mœurs, disent les ennemis du *drame*, ne retirent aucun profit des pièces attendrissantes; mais, avec cette assertion, il n'y a qu'à proscrire aussi toutes les tragédies; car quel rapport ont-elles avec la position où nous sommes? Au contraire, les pièces attendrissantes réveillent les idées de probité et de vertu que la nature a gravées dans nos cœurs; elles l'emportent sur le genre comique, qui flatte notre malignité bien plus qu'il ne nous corrige. »

Voltaire, qui fit lui-même un essai assez heureux du *drame* avec *Nanine* (1749), se rangea du parti de La Chaussée, comme Fréron, et soutint, au point de vue de l'art, la comédie mixte. « La comédie, dit-il, peut attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. On avoue qu'il est rare de faire passer les spectateurs de l'attendrissement au rire; mais ce passage, tout difficile qu'il est de le saisir dans une comédie, n'en est pas moins naturel aux hommes. J'ai déjà remarqué ailleurs que rien n'est plus ordinaire que des aventures qui affligent l'âme, et, dans certaines circonstances, inspirent une gaieté passagère. C'est ainsi malheureusement que le genre humain est fait. Homère représente même les dieux riant de la mauvaise grâce de Vulcain, dans le temps qu'ils décident du destin du monde. Hector sourit de la peur de son fils Astyanax, tandis qu'Andromaque répand des larmes. Il ne faut donner l'exclusion à aucun genre; et si l'on me demandait quel genre est le meilleur, je répondrais : celui qui est le mieux traité. » Voltaire dit ailleurs : « J'insisterai encore sur la nécessité où nous sommes d'avoir des choses nouvelles. Si l'on avait toujours mis sur le théâtre tragique la grandeur romaine, à la fin on s'en serait rebuté; si les héros ne parlaient jamais que de tendresse, on en serait affadi. *O imitatores, servum pecus...* Encore une fois, tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux. » Frédéric II, auquel Voltaire, en cette occasion comme en beaucoup d'autres, voulut faire partager ses idées, ne se laissa pas gagner; on trouve dans une de ses lettres au philosophe de Ferney les lignes suivantes : « Comme vous n'avez pu réussir à m'attirer dans la secte de La Chaussée, personne n'en viendra à bout. Ce genre ne m'a jamais plu. Je conçois bien qu'il y a beaucoup d'auditeurs qui aiment mieux entendre des douceurs à la comédie que d'y voir jouer leurs défauts, et qui sont intéressés à préférer un dialogue insipide à cette plaisanterie fine qui attaque les mœurs. Rien n'est plus désolant que de ne pouvoir pas être impunément ridicule. Ce principe posé, il faut renoncer à l'art charmant des Térence, des Plaute et des Molière, et ne se servir du théâtre que comme d'un bureau général de fadeur, où le public peut apprendre à dire : « Je vous aime » de cent façons différentes. Mon zèle pour la bonne comédie va si loin, que j'aimerais mieux y être joué que de donner mon suffrage à ce monstre bâtard et flasque que le mauvais goût de ce siècle a mis au monde. »

La Harpe, au contraire, comme il est facile de le préjuger, adopta l'avis de son maître Voltaire. « La peinture de la vie humaine, dit-il, doit nous présenter des passions, comme elle nous montre des travers et des ridicules; et tous ces objets sont également du ressort de la bonne comédie. Nous nous sommes longtemps persuadé que la comédie ne devait que faire rire, et c'est avec ces préjugés étroits que l'on circonscrit l'étendue des arts et le vol du génie. Certainement le *Misanthrope* et *Tartufe*, deux chefs-d'œuvre de l'esprit humain, ne sont pas toujours plaisants, quoiqu'ils le soient souvent et beaucoup. La Chaussée est venu ensuite, et, trouvant qu'on avait saisi les grands caractères et les grands ridicules, il a tâché de joindre une morale douce et utile à des situations touchantes. Ce sont des romans en dialogue; mais ces romans peignent des mœurs vraies... » Voltaire toutefois revint sur son approbation, dans le *Dictionnaire philosophique*, où il écrivit : « Rien n'étant si difficile que de faire rire les honnêtes gens, on se réduisit enfin à donner des comédies romanesques, qui étaient moins la peinture fidèle des ridicules que des essais de tragédie bourgeoise; ce fut une espèce bâtarde qui, n'étant ni comique ni tragique, manifestait l'impuissance de faire des tragédies et des comédies. Cette espèce cependant avait un mérite, celui d'intéresser; et, dès qu'on intéresse, on est sûr du succès. Quelques auteurs joignirent aux talents que ce genre exige celui de semer leurs pièces de vers heureux. Dès lors le comique fut banni de la comédie; on y substitua le pathétique; on disait que c'était par bon goût, mais c'était par stérilité. Ce n'est pas que deux ou trois scènes pathétiques ne puissent faire un très-bon effet : il y en a des exemples dans Térence, il y en a dans Molière; mais il faut après cela revenir à la peinture naïve et plaisante des mœurs. On ne travaille dans le goût de la comédie larmoyante que parce que ce genre est plus aisé; mais cette facilité même le dégrade. En un mot, les Français ne surent plus rire. Quand la comédie fut ainsi défigurée, la tragédie le fut aussi : on donna des pièces barbares, et le théâtre tomba. »

Pour compléter ces citations, qui montrent comment on posait la question du *drame* au XVIIIe siècle, il faut les faire suivre des réflexions judicieuses de Diderot, qui du reste joignit la pratique à la théorie : « On distingue dans tout objet moral, dit-il, un milieu et deux extrêmes : il semble donc que, toute action dramatique étant un objet moral, il devait y avoir un genre moyen et deux genres extrêmes. Nous avons ceux-ci : c'est la comédie et la tragédie. Mais l'homme n'est pas toujours dans la douleur ou dans la joie. Il y a donc un point qui sépare la distance du genre comique au genre tragique; tels sont les ouvrages de Térence. Ce genre est le genre sérieux. Faites des comédies dans le genre sérieux, faites des tragédies domestiques, et soyez sûr qu'il y a des applaudissements et une immortalité qui vous sont réservés. Négligez les coups de théâtre, cherchez des tableaux, rapprochez-vous de la vie réelle, et ayez d'abord un espace qui permette l'exercice de la pantomime dans toute son étendue. On dit qu'il n'y a plus de grandes passions tragiques à émouvoir, qu'il est impossible de présenter les sentiments élevés d'une manière noble et frappante. Quoi! vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même? Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à la ruine, de la ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran ou le sacrifice d'un enfant aux dieux d'Athènes et de Rome! Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal et la condition n'a été que l'accessoire. Or, il n'y a dans la nature humaine qu'une douzaine tout au plus de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits; mais l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le grand seigneur, l'époux, le père de famille, etc., quels sujets dans un siècle tel que le nôtre! Songez ensuite qu'il se forme tous les jours des conditions nouvelles. »

Diderot, toujours plein de feu pour ses idées, en tenta l'application; il donna au théâtre le *Fils naturel* (1757) et le *Père de famille* (1758), conçus d'après ses théories dramatiques. Bien que la dernière pièce soit restée au répertoire, ni l'une ni l'autre ne réussirent complétement; elles ne furent bien accueillies qu'en Allemagne, où toutefois Schlegel, qui se montra toujours sévère et souvent injuste contre ce qui venait de France, les combattit violemment : « Le style de ces deux *drames*, dit-il dans son *Cours de littérature*, est en général maniéré au dernier point; les personnages ne sont rien moins que naturels, et ils se rendent insupportables par un froid bavardage sur la vertu, qui ne conviendrait qu'à des hypocrites, et par l'abus fastidieux d'une sensibilité larmoyante. Nous autres Allemands pouvons dire avec raison : *Hinc illæ lacrymæ;* de là viennent toutes ces larmes dont notre scène a été depuis inondée. »

Sedaine, qui marcha sur les traces de Diderot, le surpassa de beaucoup; il a le charme du naturel, la naïveté et la vérité du dialogue, la justesse du sentiment, la clarté et le pathétique des situations, l'art d'accroître l'intérêt et de le faire progresser jusqu'au dénoûment. Le *Philosophe sans le savoir*, joué en 1765, est un chef-d'œuvre du genre et peut assurément prendre place parmi les meilleures productions théâtrales. Avant de donner sa pièce au public, Sedaine la soumit dit-on, au jugement de Diderot; celui-ci, transporté de joie de voir le système dont il s'était fait le promoteur donner un si beau résultat, s'écria en embrassant Sedaine : « Mon ami, si tu n'étais pas si vieux, je t'offrirais la main de ma fille. » Beaumarchais, qui devait créer, avec le *Barbier de Séville* et le *Mariage de Figaro*, un genre si opposé au genre larmoyant, commença par être un des meilleurs disciples de La Chaussée et de Diderot avec *Eugénie* (1767) et les *Deux amis* (1770); il revint au *drame* avec la dernière pièce de sa grande trilogie, la *Mère coupable* (1792).

Avec Mercier, qui succède à La Chaussée, Sedaine, Diderot et Beaumarchais, le *drame* historique, appelé dans notre siècle à un si brillant avenir, fait sa première apparition. Dès 1773, l'auteur du *Tableau de Paris* exposa dans son traité du *Théâtre*, ou *Nouvel essai sur l'art dramatique*, ses théories nouvelles en France. Ch. Monselet, dans ses *Oubliés et dédaignés du XVIIIe siècle*, l'apprécie en ces termes : « Le *drame* qui se moque d'Aristote et de sa permission de vingt-quatre heures, qui accouple le rire et les larmes, qui se fait aussi grand et aussi bas que possible, voilà ce qui convenait à ce jeune enthousiaste, lequel avait quelque chose en lui de la nature bouillante de Diderot. Mais plus révolutionnaire que ses prédécesseurs, Mercier ne se contenta pas de plaider la cause du genre nouveau; il attaqua la tragédie avec violence et tâcha de prouver qu'elle ne convenait plus à la scène française; il appela Racine et Boileau les *pestiférés de la littérature;* il soutint que Racine avait *perdu notre poésie*. On ne peut douter qu'il ne fût de bonne foi dans cette guerre contre l'ancienne forme dramatique. » — « Briser le moule classique, dit à son tour M. Ratisbonne, l'immuable patron de la Melpomène française, si gênant, si assujettissant; sortir d'une scène étroite, qui ressemble souvent à un parloir; changer de lieu sans tant de scrupule en suivant une allure plus libre et plus naturelle; s'affranchir des Romains et des Grecs; emprunter des sujets à l'histoire moderne, à la société vivante, si féconde en événements, en contrastes, où les sciences et les arts ont créé tant de rapports, tant d'idées, tant de caractères nouveaux; prendre souvent ses héros dans le peuple, et la fable dans la vie ordinaire, n'est-ce pas une révolution opérée aujourd'hui dans notre théâtre? C'est cette transformation que demandait Mercier. » Il se mit à l'œuvre avec ardeur; tout d'abord ses essais furent malheureux; son *drame* de la *Mort de Louis XI* est diffus, déclamatoire; la vérité historique n'est pas scrupuleusement observée, la couleur locale est nulle, mais la facilité de son talent et l'étude approfondie de la littérature anglaise et de la littérature allemande lui permirent de se relever de cette chute. L'*Habitant de la Guadeloupe*, le *Déserteur* et la *Brouette du vinaigrier*, eurent un immense succès. A la même époque, d'autres dramaturges moins connus employaient les grands moyens pour faire verser des larmes; Arnaud-Baculard surtout ajoutait à une sensiblerie exagérée des effets d'épouvante et d'horreur, dans le *Comte de Comminges*, dans *Euphémie*, dans *Fayel*, etc. Ce sont ces auteurs que Marmontel a sifflés dans une pièce satirique un peu vieillie aujourd'hui.

Dans les dernières années du XVIIIe siècle et au commencement du nôtre, le *drame*, cultivé encore avec bonheur par quelques auteurs de mérite, comme Laya, Marie-Joseph Chénier et surtout Népomucène Lemercier, dont le *Pinto* est très-remarquable, menaçait de tomber dans le mélodrame avec Pixérécourt, Caigniez et leurs imitateurs, lorsque survint la grande rénovation romantique. Shakspeare, Gœthe, Schiller, Byron, avaient livré leur secret; on était parvenu enfin à les comprendre, à les aimer; Victor Hugo lança la préface de *Cromwell* (1827). « Le caractère du *drame*, y disait-il, est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le *drame* comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Tout ce qui est dans la nature est dans l'art. Le christianisme amène la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison absolue du Créateur, si c'est à l'homme à rectifier Dieu; si une nature mutilée en sera plus belle; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort; si, enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. C'est alors que, l'œil fixé sur des événements tout à la fois visibles et formidables, et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observions tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit. »

Sous l'emphase de l'expression, cette préface célèbre a précisé nettement la question; mais Victor Hugo n'a point prétendu faire du difforme et du grotesque un élément constitutif de l'art dramatique; s'il a usé plus que d'autres, dans quelques-uns de ses *drames*, dans le *Roi s'amuse* et dans *Lucrèce Borgia*, de la faculté qu'il réclame pour le poëte, il s'en est affranchi dans d'autres, dans *Hernani*, dans *Ruy-Blas*, et n'en a gardé que ce qu'il lui fallait pour peindre avec vérité ces grands tableaux de l'histoire politique ou de l'histoire des mœurs, composés d'éléments si divers et qui seraient incomplets si le poëte n'avait le droit que d'en présenter les côtés sérieux.

A la suite du maître, toute une brillante pléiade se lança dans la voie qu'il avait ouverte. Alexandre Dumas, avec ses beaux drames historiques, *Henri III et sa cour*, *Christine*, *Caligula*, eût balancé les succès dramatiques de Victor Hugo, si, à son entente du théâtre, à sa brillante imagination, il eût su joindre les qualités solides de l'écrivain et du penseur. Plus délicat, moins fécond, Alfred de Vigny, avec son *Chatterton*, sa *Maréchale d'Ancre*, ses traductions en vers d'*Othello* et du *Marchand de Venise*, tient une belle place parmi ces initiateurs du *drame* en France, et Prosper Mérimée, avec sa *Jacquerie*, son *Théâtre de Clara Gazul*, Alfred de Musset, avec *Lorenzaccio*, ont montré comment l'histoire pourrait être transportée toute vive sur la scène, le jour où l'art du machiniste, arrivé à sa perfection, permettrait au poëte d'user des mêmes libertés que Shakspeare. Dans un genre plus froid, mais plus exact encore, M. Vitet a écrit les *Barricades*, les *Etats de Blois* et la *Mort de Henri III;* ces remarquables compositions sont plutôt des pages d'histoire, découpées en scènes et dialoguées, que de véritables *drames* historiques. Au contraire de Victor Hugo, qui fait bon marché de la réalité et quelquefois même de la vraisemblance historique, pourvu qu'il parvienne à rendre la physionomie qu'il se fait d'un personnage ou d'une époque, M. Vitet a essayé de reproduire les événements tels qu'ils ont dû se passer dans la réalité. L'exactitude que Victor Hugo et Alexandre Dumas n'avaient cherchée que dans les traits généraux des caractères et surtout dans les choses extérieures, les costumes et les décors, M. Vitet l'a poursuivie jusque dans les moindres détails. C'est ainsi qu'on le voit se reprocher amèrement, dans la préface des *Barricades*, d'avoir mis en scène au Louvre, le lundi 9 mai, Henri III avec le duc de Guise, tandis que ce personnage n'a dû arriver à Paris que le mardi. Des études si consciencieuses ont assurément leur prix; mais si vous enlevez au poëte sa fantaisie souveraine, le droit de se mouvoir librement au milieu des fictions qu'il crée, adieu le *drame:* une page d'histoire, extraite des chroniques ou des mémoires contemporains, sera toujours plus vraie et plus fidèle, au point de vue de la réalité des faits, que la scène la mieux faite et la plus probable. L'art n'existe qu'à la condition de transformer; il ne copie pas, il interprète.

Cultivé avec ferveur par de si vaillants et si énergiques esprits, le *drame* fournit, de 1828 à 1845, une magnifique carrière. Il embrassa tout, études historiques, études de mœurs. Rappeler les titres des drames de cette époque : la *Tour de Nesle*, *Antony*, *Angèle*, la *Closerie des Genêts*, *Marie Tudor*, *Angelo*, les *Burgraves*, c'est rappeler autant de grands et légitimes succès. Moins littéraires que ces grandes œuvres, la *Marie-Jeanne* de M. Dennery, *Paillasse*, le *Chiffonnier* de Félix Pyat, tiennent encore un bon rang, mais se rapprochent davantage d'un genre inférieur, le mélodrame. Après cette effervescence, le *drame* s'affaiblit peu à peu, le *drame* historique surtout; Alexandre Dumas se contente de découper adroitement des scènes dans ses volumineux romans, le *Chevalier de Maison-Rouge*, *Monte-Christo*, la *Reine Margot*. Quelques bons esprits essayent pourtant de conserver les grandes traditions romantiques; à leur tête se placent l'auteur de *Madame de Montarcy*, d'*Hélène Peyron*, et de la *Conjuration d'Amboise*, Louis Bouilhet, enlevé trop tôt aux lettres, Emile Augier qui a fait dans le drame, avec *Diane*, une courte excursion; Méry et Gérard de Nerval avec le *Chariot d'enfant*, curieuse étude dramatique, imitée du roi indou Kalidossa; Balzac avec la *Marâtre* et *Vautrin;* Mallefille, avec les *Mères repenties*. Enfin le grand *drame* historique, plein de péripéties et d'émotion, semble ressusciter avec *Patrie*, de Sardou. Cependant on peut dire que ce genre est à peu près abandonné; le goût du public, comme les tendances mêmes des écrivains, se trouve porté davantage vers la comédie de mœurs, telle que l'ont faite Emile Augier, Dumas fils, Barrière et Sardou.

— *Drame satyrique*. Le *drame* satyrique rappelait les débuts des jeux scéniques en Grèce. Dans les tragédies et dans les comédies, quel rapport pouvait-on trouver avec ce *chant du bouc* par lequel avaient commencé les représentations en l'honneur de Bacchus, et avec les vives facéties des chœurs de faunes et de satyres? Les jeux fondés pour célébrer le dieu de la vigne n'en rappelaient même plus le nom. Les Athéniens, toujours conservateurs, se plaignirent à leurs poëtes de cet oubli des traditions, et, si nous en croyons une citation de Plutarque (*Sympos.*, t. II, p. 655), que rapporte M. Rossignol dans son *Etude sur le drame satyrique*, ils auraient reproché, dès le temps d'Eschyle, à la comédie et à la tragédie leur transformation rapide. « Les spectacles que vous nous donnez, disaient-ils aux poëtes, sont merveilleux sans doute, mais ils n'ont rien de commun avec Bacchus (οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον). » A côté des deux genres, l'un sérieux, l'autre plaisant, que l'on cultivait alors, vint se placer en l'honneur du dieu des vendanges un troisième genre, le *drame* satirique, dont on attribue l'invention à Pratinas de Phliunte, contemporain et rival de Phrynicus.

C'était d'ordinaire après une trilogie, c'est-à-dire après trois tragédies, que le *drame* satirique était représenté sur le théâtre d'Athènes : il avait donc un double avantage, car, indépendamment des souvenirs religieux qu'il consacrait, il devait encore tempérer l'émotion de tristesse que la tragédie avait laissée dans l'âme des spectateurs, et il est permis de supposer que chaque poëte était tenu de présenter, outre ses trois pièces tragiques, un *drame* satirique qui transformait la trilogie en tétralogie. Mais les auteurs anciens, qui ont énuméré les tragédies avec assez de soin, n'ont pas mentionné fort exactement les *drames* satiriques. C'est que ce dernier genre était naturellement moins important et que les chefs-d'œuvre y étaient rares. Il ne nous est parvenu qu'un *drame* satirique, le seul monument en ce genre qui existât du temps même d'Eustathe, il y a environ six cents ans, le *Cyclope* d'Euripide. Cherchons-y les caractères principaux du *drame* satirique et essayons, d'après cet unique débris, de reconstruire l'édifice entier.

C'était avec la *Médée* qu'Euripide avait présenté le *Cyclope*. La *Médée*, on le sait, était une des pièces tragiques les plus sombres du théâtre grec. On ne pouvait laisser le spectateur sous d'aussi tristes impressions. Le décor change. Les préludes de la musique annoncent des scènes moins sévères; les accords des harpes doriques et des flûtes phrygiennes ne permettent point de se méprendre sur cette métamorphose. Le calme revient dans les esprits, le sourire reparaît sur les visages. Les personnages entrent en scène : ce ne sont plus des héros ennoblis par le poëte, ou, du moins, grandis par la passion, ce sont des êtres grotesques, des caricatures. La parodie des situations épiques les plus célèbres et des types les plus connus va succéder aux scènes tragiques de la *Médée*. La mythologie fera les frais de cette parodie. V. au mot CYCLOPE.

Eschyle et Sophocle ont, eux aussi, composé des *drames* satiriques, et Eschyle surtout a excellé, au témoignage des anciens. On se demande comment un génie aussi tragique que le sien pouvait se prêter à la satire. « Mais il est certain, dit M. Pierron, que sa muse ne croyait pas déroger en quittant le ton grave et l'accent passionné pour rire un instant avec les satyres et égayer Bacchus. Nous en avons pour preuve le passage des *Argiens* où l'on sent comme un avant-goût des grotesques inventions des Eupolis et des Aristophane. « C'est lui qui se servit contre » moi d'une arme ridicule : il me lance un fé» tide pot de nuit, et il m'atteint. Au choc, le » vase se brise sur ma tête, exhalant une » odeur qui n'était pas celle des vases à par» fums. »

Après ces exemples tirés d'Euripide et d'Eschyle lui-même, nous pouvons juger à coup sûr du caractère de cette espèce de pièces dramatiques, et, pour ainsi dire, en fixer les règles.

Constatons d'abord qu'un grand nombre de satyres formaient presque toujours le chœur de la pièce, et avec eux se trouvait un personnage obligatoire, Silène, vieillard ridicule, ivrogne, menteur, voleur, vicieux. Les autres personnages variaient suivant le sujet; pourtant ils étaient pris le plus souvent dans une certaine catégorie de demi-héros et de divinités secondaires, comme Iris et Vulcain, qui donnaient leur nom à deux *drames* satiriques d'Achæus, comme Protée, etc. Faut-il parler des costumes? Ils étaient à peu près les mêmes que ceux de la tragédie pour les dieux et les héros, et le contraste des situations excitait tout naturellement la plus vive gaieté. Quant aux satyres et au vieux Silène, les uns étaient coiffés d'un bonnet velu, couverts de peaux de chèvre ou de panthère et armés du fameux bouclier de Bacchus; l'autre portait sur une tunique épaisse une robe tressée de mille fleurs diverses, et avait un manteau de pourpre sur les épaules.

Le sujet du *drame* satirique devait être toujours un thème ancien, connu de tous.

Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum frustraque laboret,
Ausus idem. . . . . .

dit Horace en parlant du genre qui nous occupe. Le style devait être à la fois plaisant et sérieux : plaisant, quand le chœur ou Silène dialoguait; sérieux, quand les demi-dieux ou les héros prenaient la parole. Mais on conçoit que la gravité que devaient conserver ces personnages, placés dans des situations ridicules, était d'un effet encore plus piquant.

— Liturg. *Drame liturgique*. On ne doit pas confondre le *drame* liturgique avec le *drame* religieux. Le *drame* religieux n'est autre chose que l'*oratorio*, c'est-à-dire un sujet sacré mis en action, et dont la musique constitue le principal charme. Tout le monde connaît, au moins de nom, quelques-unes des admirables productions revêtues de ce nom, et l'on sait que Hændel, Beethoven, Mendelssohn et bien d'autres ont créé en ce genre des chefs-d'œuvre incomparables. Quant au *drame* liturgique, c'est un *drame* qui se trouve étroitement mêlé au culte et à ses cérémonies. Ecoutons ce qu'en dit un écrivain aussi savant que compétent, M. de Coussemaker, dans son excellente

Histoire de l'harmonie au moyen âge : « Le *drame* liturgique a son origine dans les cérémonies du christianisme. Que sont, en effet, l'office de la messe, les fêtes de Noël, de l'Épiphanie, des Rameaux, de la Passion, de Pâques, etc., sinon des *drames* et des scènes représentant le sacrifice du Rédempteur, la Nativité, l'Adoration des mages, la Passion, l'office du Saint-Sépulcre, la Résurrection, etc.? Il a fallu peu d'efforts pour développer toutes ces histoires saintes et en former des *drames* véritables, propres à expliquer au peuple les principaux épisodes évangéliques et les mystères de la religion. Les plus anciens *drames* religieux connus jusqu'ici sont ceux qu'on a désignés pendant longtemps et collectivement sous le nom de *Vierges sages* et *Vierges folles*. Ils se trouvent dans le manuscrit 1139 de la Bibliothèque impériale de Paris. »

D'autre part, un écrivain non moins érudit, M. Edelestand du Méril, s'exprime ainsi dans ses *Origines latines du théâtre moderne* : « La célébration de la messe est un véritable *drame*... Le célébrant s'approche du sanctuaire en priant à voix basse le Seigneur de le recevoir dans sa grâce; il confesse humblement ses péchés, monte à l'autel et implore à haute voix les bénédictions de Dieu, qui vient de l'accueillir parmi ses serviteurs. Alors commence la lecture des enseignements de saint Paul; et le chant varié du graduel, auquel participent tous les fidèles, indique leur diversité et leur assentiment aux paroles de l'Apôtre des gentils. Ainsi préparés à recevoir la parole même de Dieu, ils se lèvent respectueusement pour entendre l'Évangile; la prédication qui suit leur en prouve de nouveau la vérité, et ils témoignent de leurs convictions en chantant d'une voix unanime le symbole de la foi chrétienne. Édifié sur les dispositions de l'assistance, le prêtre sacrificateur se prépare, par de nouvelles prières, à la célébration du sacrifice; la consécration fait redescendre le Christ sur l'autel, et l'holocauste du mont Calvaire recommence pour le salut des spectateurs. Le *drame* n'existe pas moins dans la forme que dans le fond même de la pensée; il est véritablement dialogué par des acteurs indépendants les uns des autres; le célébrant, le diacre, le sous-diacre, les chantres, les simples prêtres et les enfants de chœur portent chacun un costume différent, et caractérisent profondément leurs rôles par une mélopée et un accent qui leur sont propres. »

Toutes les fêtes du culte catholique ne sont autre chose que des anniversaires, et chacune se célèbre avec des rites, des chants et des ornements particuliers qui correspondent à son origine particulière. C'est ainsi qu'on ajoutait autrefois à l'office du jour de Noël le cantique que, selon la tradition, les anges avaient chanté le jour de la Nativité, et, pour en rendre le souvenir plus saisissant, certaines églises latines se servaient des paroles grecques, qu'elles supposaient plus rapprochées de l'original. De même, les principaux épisodes de la Passion donnèrent naissance à toute une série de petits *drames* qui, pendant la semaine sainte, sont joués encore dans toutes les églises catholiques. Le jeudi saint, par exemple, dans beaucoup de localités, tous les prêtres s'approchent de la table de la communion, y représentant véritablement la cène, après quoi le corps du Rédempteur est porté au sépulcre, et, tant qu'il y demeure, le tabernacle reste ouvert et le sanctuaire vide.

Parmi les compositions religieuses, nous citerons deux véritables *drames* liturgiques, connus l'un sous le titre de *Vierges sages et Vierges folles*, l'autre sous celui des *Prophètes du Christ*. Le premier, qui, comme nous l'avons dit, se trouve en manuscrit à la Bibliothèque impériale et ne porte pour titre que le mot *Sponsus*, commence à la dernière ligne du feuillet 53 (recto) de ce manuscrit. C'est Renouard qui, en raison du sujet, la parabole des vierges sages et des vierges folles, lui a donné le titre mentionné ci-dessus, titre adopté par tous ceux qui, après lui, ont parlé de ce *drame* liturgique. M. Edelestand du Méril le décrit ainsi :

« Le chœur chante d'abord une sorte de séquence, dont la mélodie, qui se répète de deux vers en deux vers, est d'une simplicité grave et touchante. Puis l'archange Gabriel, dans cinq strophes en roman, dites sur la même mélodie, annonce la venue du Christ, et raconte ce que le Sauveur a souffert sur terre pour nos péchés. Chaque strophe est terminée par un refrain dont la première partie a le même chant que le premier vers de chacune des strophes. Les vierges folles confessent leurs fautes, supplient leurs sœurs de prendre pitié de leur inexpérience et demandent secours. Ces trois strophes, en latin, ont une autre mélodie que les cinq précédentes. Elles sont terminées comme celles-ci par un refrain triste et plaintif dont les paroles sont en roman. Les vierges sages refusent de l'huile et invitent leurs sœurs à s'en procurer chez les marchands, qui leur en refusent également et les éloignent. Toutes les strophes changent de mélodie à chaque changement de personnage. Ce mystère se termine par l'intervention du Christ, qui condamne les vierges folles. Les paroles prononcées par Jésus ne sont accompagnées d'aucune mélodie, soit que le musicien n'ait pas trouvé de chant qui lui ait paru digne d'être placé dans la bouche du Seigneur, soit que cette absence ait été le fait intentionnel de l'auteur du mystère. »

Quant au *drame* liturgique intitulé les *Prophètes du Christ*, le manuscrit qu'on en connaît ne porte pas de titre. Le savant M. Magnin lui avait donné le nom de *Mystère de la Nativité*, mais M. Edelestand du Méril lui a appliqué le titre sous lequel on le connaît généralement aujourd'hui. M. de Coussemaker en parle en ces termes : « Le mystère des *Prophètes du Christ* est entièrement en latin, et dénote un autre genre de composition que le précédent. Il commence par un chant d'allégresse en l'honneur de la naissance du Christ. Le manuscrit ne porte aucune indication de personnage, mais il est probable que ce chant était entonné, soit par le chœur, soit par le préchantre. M. Edelestand du Méril le met dans la bouche du préchantre. Ce chant annonce aux Juifs et aux gentils que la naissance du Christ se trouve prédite par les hommes de leur loi. Il interpelle Isaïe, Moïse, Jérémie, Daniel, David, et jusqu'à Virgile, qui répondent par des fragments extraits de leurs écrits, considérés comme prophétisant la venue du Christ, et qui sont, suivant l'auteur du mystère, autant de témoignages en sa faveur. Parmi les personnages interpellés, se trouve la sibylle, qui chante la première strophe du *Judicii signum*. La partie la plus importante de ces mystères, au point de vue sous lequel nous les considérons ici, est la musique dont ils sont accompagnés. Pour apprécier leur caractère musical, il faut examiner le caractère littéraire et moral des *drames* liturgiques. Qu'on se rappelle que leurs sujets sont puisés dans les principaux faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, qu'ils étaient représentés dans les églises par des clercs ou des religieux. On n'y rencontre ni les passions, ni les intrigues, ni les mouvements scéniques du *drame* profane; ce qui y domine, au contraire, c'est le calme et la simplicité des récits, l'élévation et la noblesse des pensées, la pureté des principes moraux. La musique, destinée à traduire de semblables sentiments et à y ajouter une expression plus puissante, devait nécessairement avoir le même caractère. Aussi n'y faut-il pas chercher une musique rhythmée et mesurée si propre à seconder les passions mondaines, mais une musique plane, établie d'après les règles de la tonalité du plain-chant, soumise toutefois à certaines lois de rhythme et d'accentuation qui, comme nous l'avons dit, n'ont rien de commun avec la division exacte des temps. Ce qui démontre qu'il en était ainsi, c'est qu'à son origine le *drame* liturgique ne consistait que dans les offices de certaines fêtes, qu'on exécutait et chantait d'une manière plus pompeuse qu'à l'ordinaire, en y ajoutant des personnages et des costumes, avec intercalation de séquences et d'autres chants composés expressément pour la cérémonie dramatique. Ces mélodies étaient du plain-chant semblable à celui des pièces liturgiques. Peu à peu ces accessoires prirent un développement de plus en plus considérable, et se transformèrent en épisodes et en *drames* à part; mais ils conservèrent toujours leur caractère musical et littéraire originaire. Il ne peut donc pas exister de doute sur la nature de la musique des mystères du manuscrit 1139; c'est du plain-chant. C'est par conséquent en plain-chant et non en musique mesurée que doivent être traduites les mélodies qui les accompagnent. C'est de la même manière qu'il faut traduire la notation des autres *drames* liturgiques ou religieux. »

Greffé sur le *drame* purement liturgique, il en existait un autre dont le caractère différait quelque peu, qui portait l'empreinte du goût de la littérature païenne, et qui reliait en quelque sorte, par une espèce de chaînon mystérieux, le *drame* antique au *drame* moderne. Le théâtre de Hroswita porte surtout ce cachet de transition : les sujets en sont religieux, mais la forme en est païenne. M. Magnin a publié en 1847 l'œuvre de Hroswita, qui se compose de six pièces dont voici les titres : *Gallicanus*, *Dulcitius*, *Callimaque*, *Abraham*, *Paphnuce*, *Sapience ou Foi*, *Espérance et Charité*. M. de Coussemaker établit ainsi la différence entre les productions de Hroswita et le véritable *drame* liturgique : « Ces *drames* avaient une tout autre destination que le *drame* liturgique. Tandis que celui-ci était exécuté dans l'église, devant la foule qui puisait à cette nouvelle source la morale et les mystères de la foi, l'autre se jouait dans un monastère, devant des spectateurs choisis, appartenant à la classe lettrée de la société. Ce n'était là ni le *drame* populaire, ni le *drame* antique; c'était un genre mixte qui ne pouvait avoir qu'une existence passagère, comme tout ce qui est transitionnel. Ce *drame* ne paraît pas avoir été chanté. »

— Bibliogr. Plutarque, *Sympos.*, tome II, p. 615; Aristote, *Rhétorique*, lib. III, cap. II; Diomède, *De orat.*, lib. III, p. 488; Horace, *Art poétique*, vers 225 et suivants; Is. Casaubon, *De satyrica Græcorum poesi et Romanorum satyra*, ed. cum notis J.-J. Rambach (Halle, 1774, in-8o); Fr. Flogel, *Histoire de la littérature comique* (Liegnitz, 1784-1787, in-8o); J.-G. Buhle, *Prolusio de fabula satyrica Græcorum* (Gœttingue, 1788, in-8o); H.-C.-A. Eichstædt, *De dramate comico-satyrico* (Leipzig, 1793, in-8o); G. Hermann, *Epistola de dramate comico-satyrico* (Leipzig, 1801, in-8o); G. Pinzger, *De dramatis Græcorum satyri origine* (Breslau, 1822, in-8o); W. Genthe, le *Cyclope d'Euripide, avec un traité esthétique sur le drame satirique*, en allemand (Halle, 1828, in-8o); Rossignol, *Essai sur le drame satirique*, thèse (Paris, 1830, in-4o); Ch. Magnin, *Drame hiératique et populaire en Grèce* (15 mars 1838); *Drame aristocratique* (1er avril 1838); L. de Viel-Castel, *Drame historique en Espagne* (1er novembre 1840); *Drame religieux en Espagne* (15 juillet 1840); G. Planche, *Comédie et drame* (1er avril 1851); V. Talma, *Réflexions sur Lekain et l'art théâtral*, dans la collection des *Mémoires sur l'art dramatique* (6 vol. in-12); Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique;* Patin, *Drame satirique chez les Grecs* (1er août 1843).

Drame d'une vie (LE), poëme anglais d'Alexandre Smith. La veille de la publication de son poëme, l'auteur était contre-maître dans une manufacture de Glascow; le lendemain, il voyait ses vers acclamés, et l'université d'Édimbourg le prenait pour son secrétaire. Cette double bonne fortune lui arrivait à vingt-quatre ans, dans le pays qui avait laissé mourir dans le dénûment et l'abandon Chatterton et Keats. Nous n'avons pas la prétention d'analyser cette œuvre, qui exige, pour être comprise, une lecture attentive. Disons seulement que dans ce *Drame d'une vie*, qui s'intitulerait peut-être mieux le *Songe d'une vie*, si l'on rencontre çà et là des inexpériences de composition qui étonnent, des naïvetés, des vulgarités d'expression qui tiennent au milieu où vécut d'abord l'auteur, à côté de ces inexpériences, de ces naïvetés, de cette vulgarité, on trouve une source profonde de mélancolie, des pages émues, des vers marqués au coin de la vraie souffrance et du rêve non cherché.

Drames de la grève (LES), recueil de poésies de M. Auguste Vacquerie. La première partie, les *Chantiers*, a paru en 1855 (1 vol. in-18). Ce recueil, c'est la grande poésie de la mer, exprimée en vers larges et sonores, comme sait les faire l'auteur de tant d'œuvres fortes et originales, émues et railleuses, mais la poésie de la mer vue par son côté sombre et triste, désespéré. Il semble que l'exil volontaire sur les grèves de l'Océan, qu'il s'est imposé aux côtés de Victor Hugo, ait comme grandi le talent de M. Vacquerie, élargi son souffle. C'est sans doute à de longues promenades solitaires sur les côtes de Guernesey qu'il dut l'inspiration du volume qui nous occupe, où il chante le travailleur de la mer, l'ouvrier des côtes. Un autre poëte, plus goûté dans les régions académiques, M. J. Autran, s'est aussi inspiré de la mer, mais d'une façon pour ainsi dire sentimentale; le volume de M. Vacquerie est moins sentimental que philosophique. A propos de l'ouvrier des chantiers, il remue tous les problèmes sociaux, plus en poëte sans doute qu'en économiste, mais avec une rare énergie. Le plus souvent cette poésie revêt les teintes les plus sombres de la mélancolie, mais d'une mélancolie virile. Dans un de ces chants, deux ouvriers se disputent un tronc d'arbre; le premier veut en faire un navire; quel plus beau travail pour l'homme que celui-là ?

Oh! la mer est un gouffre et le ciel est un gouffre.
L'homme se jette entre eux. Pourquoi? Parce qu'il
[souffre.
Et de quoi souffre-t-il? C'est de ne pas aimer.
Nous avons entre nous la montagne et la mer,
Des douaniers et puis des préjugés sans nombre,
Des frontières de terre et des frontières d'ombre,
Et chacun est tout seul au monde, et quand les rois
Partagent les habits de la Pologne en croix, [mes
Les peuples laissent faire et répondent : « Nous som-
Anglais, Français, Chinois! » Ah! vous êtes des hom-
Et tous ayant trahi sont trahis à leur tour, [mes!
Et tous manquent de force ayant manqué d'amour...
Qui relira les cœurs à travers les climats?
Qui rejoindra les mains? Eh bien, c'est le trois-mâts.
Dès qu'il a touché l'eau, les hommes sont ensemble,
Le Brésil est au Havre! Oui, mon navire semble
Transporter aujourd'hui du riz, demain du thé,
Et transporte toujours de la fraternité!

Le second ouvrier a des pensées plus tristes; le navire qu'il veut faire, c'est un cercueil :

Moi, je n'ai pas besoin de plus de quatre planches
Et je vais te tailler dans une de ces branches
Un navire solide et qui, je t'en réponds,
Fera plus de chemin que trois-mâts et trois-ponts!
Aller du chaud Bengale à l'Islande glacée
Voilà ce que tu prends pour une traversée;
Du Rhin au Gange! Enfant, qui te crois charpentier,
Apprends de moi qu'il n'est sur terre qu'un chantier,
Le cimetière! Là, sans crainte qu'il chavire,
Par la brume et le vent je lance mon navire!
Non dans ta mer, cuvette où mes morts en chemin
N'auraient pas assez d'eau pour se laver la main,
Mais dans la mer terrible où frissonnent les voiles,
Où souffle le mystère, où sombrent les étoiles.

Voilà de la poésie nerveuse et solide. Après Victor Hugo, M. Vacquerie est un de ceux qui savent le mieux plier le vers français, le forcer à prendre toutes les inflexions et toutes les tournures; un des rares écrivains qui savent allier le familier au grandiose et parler à l'imagination dans une belle langue. Le volume des *Drames de la grève* a sur les autres poésies de M. Vacquerie le mérite d'être moins inégal et de ne pas promener le lecteur effarouché, des conceptions poétiques les plus élevées aux hardiesses singulières de *Tragaldabas*.

Drames et poëmes, par M. Julien Daillière, 1859. Ce volume comprend diverses pièces, dont la plupart ont obtenu des couronnes académiques. Les deux principales sont : *André Chénier*, drame en trois actes, et *Napoléon et Joséphine*, drame en cinq actes. Le premier a été représenté sur le théâtre de l'Odéon le 27 décembre 1843; le second, reçu au Théâtre-Français en 1848, n'y fut pas joué et fut porté sur la scène de l'Ambigu-Comique (9 septembre 1848). Le drame d'*André Chénier* n'est pas sans valeur. Un intérêt vraiment poignant s'attache aux derniers jours du poëte que l'échafaud va ravir à la gloire et que l'amour berce d'une suprême illusion. L'histoire fournissait le double élément de la pitié et de la terreur; l'imagination n'avait que le choix des péripéties et des incidents pathétiques. Les combinaisons auxquelles s'est arrêté M. Daillière sont simples et les effets en sont puissants; on ne peut trop louer celle qui rapproche sous les voûtes de la Conciergerie les deux Chénier et leur père.

La pièce intitulée *Napoléon et Joséphine* n'est pas aussi heureuse et semble une répétition affaiblie de *Titus* et de *Bérénice;* c'est toujours l'abnégation d'une âme bonne et affectueuse réclamée et obtenue par l'égoïsme politique. Les petits poëmes qui terminent le volume sont très-réussis; nous citerons surtout les deux qui ont obtenu successivement le prix de poésie : les *Restes de saint Augustin rapportés à Hippone* et la *Guerre d'Orient*. Ce sont deux modèles du genre académique : noblesse de la pensée, bonheur des allusions, éclat des images, variété du rhythme, sonorité de la strophe, aucun élément de succès ne manque à ces vers, que déparent à peine quelques irrégularités de détail.

Drame électoral (UN), roman de mœurs, par M. J.-M. Gagneur (1863). Balzac et M. Louis Reybaud avaient déjà abordé le sujet des élections en province et des intrigues auxquelles elles donnent lieu, mais d'une manière générale, uniquement pour peindre un tableau, sans but politique. M. Gagneur paraît moins préoccupé de créer une œuvre littéraire que de fournir une arme à la politique libérale du jour, et cependant c'est la partie romantique qui intéresse le plus dans son œuvre. Deux candidats à la députation se trouvent en présence dans la ville de C... L'un est Maurice Mérieul, un jeune homme de talent, mais malheureusement fils naturel; l'autre, Victor de Castelneux, un viveur hypocrite, qui feint de s'être converti pour obtenir l'appui du clergé et de la ridicule copie du faubourg Saint-Germain qui se trouve à C... Comme dans toute petite ville de province, Maurice n'a pour protecteurs que son mérite et un vieux médecin, M. Berthaud; Victor est secondé par les légitimistes, le clergé et les intrigues des dévotes de C... Maurice, pour triompher, n'emploie que son éloquence; Victor ne recule devant aucun scandale, aucune infamie, il va jusqu'à acheter une créance de son adversaire pour le faire arrêter la veille de l'élection. Un autre motif redouble l'animosité des deux jeunes gens : rivaux en politique, ils le sont encore en amour. La cousine de Victor, Eveline, noble cœur sous la frêle enveloppe d'une jeune fille, aime Maurice et refuse d'épouser Victor.

Maurice obtient la pluralité des suffrages, mais pas avec une majorité suffisante pour être élu. Son compétiteur fait alors agir le ban et l'arrière-ban de son parti. Tous les ressorts sont mis en jeu : la mère de Maurice arrive pour assister au triomphe de son fils; les Castelneux s'agitent et montent une cabale contre « cette femme perdue, » comme ils l'appellent. Grâce à toutes ces turpitudes, Victor l'emporte, mais Eveline, fidèle, comme Caton, à la cause du vaincu, s'échappe la nuit pour aller le consoler de sa défaite. La mère de Maurice, auprès de qui elle s'est réfugiée, la ramène malgré elle à sa famille et apprend en arrivant l'arrestation de son fils, accusé de rapt par M. de Castelneux, qui n'est autre que son père. C'est ce vertueux vieillard en effet qui, alors qu'il était jeune et brillant cavalier, a séduit et lâchement abandonné Henriette Simercy, la mère de Maurice. Celui-ci, ne pouvant provoquer l'homme qu'il méprise, mais auquel il doit le jour, part et se console dans le travail, tandis qu'Eveline, devenue la femme de Victor, s'étiole et meurt.

Telle est l'histoire émouvante que M. Gagneur a donnée pour cadre à son étude électorale. Elle intéresse vivement, et, par cela même, elle nuit à l'effet que voulait produire l'auteur. La richesse du cadre écrase le tableau. Comme œuvre politique, le *Drame électoral* n'est pas aussi heureusement conçu. Les couleurs sont trop chargées pour paraître naturelles, et l'auteur risque de ne rien prouver en voulant trop prouver. Son style n'est pas à la hauteur de ses idées; c'est encore un défaut que nous regrettons d'autant plus vivement que nous ne saurions qu'applaudir à ses opinions politiques, qu'il a résumées dans la profession de foi de Maurice : « Je voudrais servir mon pays dans la mesure de mes forces, utiliser à son profit mes études sérieuses. Je voudrais l'aider à combattre cette faction cléricale qui a juré la ruine des principes nouveaux, à dégager la religion des superstitions qui en compromettent le véritable esprit, à donner au peuple des notions saines et positives, à régénérer sa morale aux sources de la dignité et de la solidarité humaine; enfin à créer par tous les moyens possibles l'association et le bien-être qui moralisent, persuadé que quiconque marchera dans cette voie sera le véritable soldat de Dieu et de l'humanité. »

Drame au bord de la mer (UN), roman par H. de Balzac. V. ÉTUDES PHILOSOPHIQUES.

Drames du cabaret (LES), drame en cinq actes et neuf tableaux, de MM. Dumanoir et Dennery, représenté à la Porte-Saint-Martin le 19 octobre 1864.

Dans cette vaste composition, bourrée d'incidents et de péripéties, les auteurs ont peint, avec leur entente habituelle du théâtre, et même avec plus d'art que leur genre n'en comporte ordinairement, la passion du vin et tous les désordres qu'elle entraîne. Chaque personnage présente, d'une façon différente, la physionomie, élégante ou ignoble, de l'homme livré aux excitations furieuses du cabaret; et c'est l'ivresse, habituelle ou momentanée, qui fait surgir les événements et qui conduit la pièce.

Les incidents trop multipliés de ce drame ne nous permettent pas d'en faire l'analyse, nous nous contenterons de dire que les deux principaux rôles ont été remplis par Lacressonière et Paulin Ménier.

Drame lyrique (LE), groupe en pierre par M. Perraud; façade du nouvel Opéra, à Paris. M. Perraud a représenté le génie du *Drame lyrique* sous les traits d'une Némésis aux cheveux mêlés de serpents, agitant d'une main un flambeau et de l'autre une sorte de fouet destiné à châtier les méchants; sous ses pieds gît un cadavre ayant au flanc une large blessure et qui se présente en raccourci. A la droite de la déesse se tient l'assassin, armé de son poignard et arrachant violemment la draperie qui couvre le cadavre. A gauche est une forte femme, une main sur la hanche, l'autre tenant un miroir, attribut de la Vérité. Ce groupe ne manque pas d'expression. L'auteur s'est évidemment inspiré du tableau de Prudhon, la *Justice et la Vengeance poursuivant le Crime*. L'homme, l'assassin, a une figure d'une bestialité farouche. Sa tête, au front bas, aux pommettes saillantes, est plantée sur un col épais et musculeux; le torse est large et puissant. La Vengeance a une beauté sévère. Sa tunique, élégamment plissée, s'ouvre sur le genou et laisse voir la jambe droite qui est d'une forme fine et élégante. M. Perraud a déployé dans ce groupe les grandes qualités de praticien qui l'ont placé au premier rang des statuaires contemporains.

DRAMME s. m. (dra-me). Métrol. Mesure de capacité en usage en Moldavie et en Valachie, et qui équivaut, dans le premier de ces pays, à 0lit,038, dans le second à 0lit,032. ‖ Unité de poids en usage dans les mêmes pays, et valant 3gr,23 dans le premier, 3gr,18 dans le second.

DRAMMEN, ville de Norvége, bailliage de Buskérud, à 35 kilom. S.-E. de Christiania, à l'embouchure de la petite rivière de Drams-Elf dans le Dramsfiord, petite anse du golfe de Christiania; 10,000 hab. Fabriques de toiles à voiles, cuirs, tuileries. Petit port; commerce de bois, d'articles de fer et de produits agricoles.

DRAMOMANE s. (dra-mo-ma-ne — rad. *dramomanie*). Personne qui a la manie de faire des drames. ‖ Peu usité.

— Adjectiv. : *Un écrivain* DRAMOMANE.

DRAMOMANIE s. f. (dra-mo-ma-nî — de *drame*, et du gr. *mania*, fureur). Néol. Manie de faire des drames :

. . . Malgré Momus et Thalie,
La lugubre *dramomanie*
Inspire plus que la pitié.
BODKIN.

DRAN s. m. (dran — de l'anc. allemand *drangen*, serrer, presser, allemand *drængen*, hollandais *dringen*, danois *drive*, suédois *drifwa*, formes germaniques qui correspondent évidemment au latin *strangulare*). Anc. mar. Manœuvre à l'aide de laquelle on serre le racage des vergues.

DRANET s. m. (dra-nè). Pêch. Petite seine dont on se sert dans la Manche.

DRANGIANE, ancienne contrée de l'Asie, formant une des satrapies du vaste empire des Perses conquis par Alexandre, entre l'Arie au N., l'Arachosie à l'E., dont elle est séparée par le *Paropamisus mons*, la Gédrosie au S. et la Caramanie à l'O. La ville principale était *Prophtasia*. La Drangiane forme de nos jours la partie S.-O. de l'Afghanistan, c'est-à-dire le Sagistan et une partie du district de Kandahar.

DRANGUEL s. m. (dran-ghèl). Pêche. Espèce de chausse à l'usage des pêcheurs flamands et picards : *Le* DRANGUEL *est beaucoup plus large et plus ouvert que la chausse proprement dite. Il faut deux bateaux et deux hommes dans chacun pour pêcher au* DRANGUEL. ‖ On dit aussi DRANGUELLE s. f.

DRANGUETTE s. f. (dran-ghè-te). Pêche. Syn. de DRAGUETTE.

DRANSE, petite rivière de France (Haute-Savoie), prend sa source au col de Coux, arrond. de Thonon, passe à Morzine, Montriond, Saint-Jean-d'Aulph, le Biot, la Forclaz, reçoit le torrent appelé Dranse-d'Abondance et Brevon, et va se jeter dans le lac de Genève, entre Evian et Thonon, après un cours de 44 kilom.

DRANSFELD (Juste DE), érudit allemand, né en 1633, mort en 1714. Il fut professeur, puis recteur, à l'université de Gœttingue. On a de lui, entre autres écrits : *Dicta sanctæ Scripturæ primaria, sive epitome theologiæ moralis* (Gœttingue, 1700); *Allocutiones et programmata varii generis styli* (Gœttingue, 1704), etc.

DRAP s. m. (dra — bas lat. *drapus* ou *drapum*, même sens). Comm. Sorte d'étoffe résistante, le plus souvent toute laine, quelquefois laine et coton, quelquefois encore mêlée d'autres matières propres à l'ourdissage : *Bon* DRAP. DRAP *fin. Gros* DRAP. DRAP *d'Angleterre.* DRAP *de Louviers, d'Elbeuf, de Sedan. Une pièce de* DRAP. *Acheter, vendre du* DRAP. *Faire du* DRAP. *Habit de* DRAP.

J'aime ce *drap* léger dont la Tamise est fière,
Ce casimir soyeux, honneur de l'Angleterre.
COLNET.

‖ *Drap de Seau*, Gros drap, anciennement fabriqué dans une petite ville du Berry nommée Seau.

‖ *Drap imperméable*, Drap surfoulé. ‖ *Drap zéphyr*, Drap dont le tissu est léger et n'a été que peu foulé. ‖ *Drap de pauvre*, Étoffe de laine croisée, très-commune, qui servait anciennement à la confection des vêtements des habitants de la campagne et des ouvriers, et qui n'est plus guère employée aujourd'hui que dans les prisons, les hospices et autres établissements analogues. ‖ *Drap d'or, drap d'argent, drap de soie*, Étoffes dont le tissu est d'or, d'argent ou de soie : *Jean Bart se présenta à la cour avec un habillement complet de* DRAP D'OR, *doublé de* DRAP D'ARGENT. (Nuits de Paris.)

— Par ext. Grande pièce de toile qu'on met dans le lit pour y coucher : DRAP *de dessus.* DRAP *de dessous. Une paire de* DRAPS. DRAPS *blancs de lessive. Ce que nous nommons une paire de* DRAPS *n'existe pas sur les bords du Rhin.* (V. Hugo.) ‖ Linceul : *Le luxe et la vanité de ses ameublements, dont il ne lui restera que le* DRAP *lugubre qui va l'envelopper dans le tombeau...* (Mass.)

— Loc. fam. *Faire dans ses draps*, Avoir peur; battre en retraite, se sauver : *Il disait que l'armée française* FAISAIT DANS SES DRAPS. (Balz.) ‖ *Tailler en plein drap*, User abondamment de quelque chose. ‖ *Se mettre entre deux draps, se fourrer dans les draps*, Se coucher, se mettre au lit.

— Ironiq. *Etre dans de beaux draps*, Etre, se mettre dans une position très-fâcheuse.

— Loc. prov. *La lisière est pire que le drap*, Se dit pour exprimer que les habitants des frontières d'une province à laquelle on attribue certains défauts sont encore pires que ceux de l'intérieur du pays. ‖ *Il veut avoir le drap et l'argent*, Se dit d'un homme qui ne paye pas une chose qu'il a achetée ou qui retient une chose qu'il a vendue, locution tirée d'un épisode de l'*Avocat Patelin*. ‖ *Le plus riche n'emporte qu'un drap en mourant*, On n'emporte de ce monde qu'un linceul.

— Liturg. *Drap mortuaire*, Pièce de drap ou de velours noir dont on recouvre le cercueil ou le cénotaphe, au service des morts :

Sur le *drap mortuaire* elle colla sa lèvre.
A. SOUMET.

— Véner. *Drap de curée*, Toile sur laquelle on étend les parties du cerf dont on permet aux chiens de faire la curée.

— Entom. *Drap mortuaire*, Nom vulgaire d'une espèce de cétoine.

— Moll. *Drap marin* ou simplement *Drap*, Épiderme ou enveloppe feutrée qui recouvre la plupart des coquilles et cache leurs couleurs. ‖ Nom donné à plusieurs coquilles dont la coloration rappelle le tissu d'une étoffe : DRAP *d'or, petit* DRAP. ‖ *Drap mortuaire*, Nom d'une coquille du genre olive.

— Arboric. *Drap d'or*, Variété de pomme. ‖ Variété de prune.

— **Encycl.** Hist. Les étoffes de laine, par leur beauté, leur souplesse, leur force, leur légèreté, leur durée, et la propriété qu'elles ont d'être mauvaises conductrices de la chaleur, sont les plus propres à confectionner les vêtements dont l'homme a besoin pour se garantir de la rigueur des saisons. L'origine de ces étoffes remonte à la plus haute antiquité : Homère et tous les écrivains des temps les plus reculés font mention des nombreux troupeaux que possédaient quelques peuplades ou des particuliers dont ils faisaient la principale richesse. Ils parlent de l'usage de les tondre et d'employer leur laine à fabriquer des vêtements. Mais ces étoffes furent-elles tissées ou simplement feutrées? Il est probable que l'opération du feutrage pur et simple a précédé la fabrication plus complexe des étoffes tissées, que Pline attribue aux Egyptiens. D'autre part, on trouve dans les lois de Manou, qui sont considérées comme antérieures à la Bible, des articles où il est question d'étoffes de laine et de *draps* de poil de chèvre. Mais rien ne nous apprend si ces étoffes de laine étaient feutrées ou foulées. L'application du feutrage à la laine, qui donne à celle-ci un cachet si marqué parmi les matières textiles, paraît être due aux peuples du Nord. Mais on n'est nullement fixé sur le temps, les lieux et les circonstances qui y ont donné naissance. Pline fait remonter le foulage, comme le tissage, à une haute antiquité. A l'époque carlovingienne, la Frise était la province où l'on tissait principalement les *draps* bleus que les Francs employaient pour leurs manteaux. Eginhard nous l'apprend dans la *Vie de Charlemagne*. Cette industrie avait pénétré de bonne heure à Rouen, ainsi que le prouve le passage suivant d'une enquête de 1190 : « Lorsque Robec rompt ses digues, tous les foulons et teinturiers qui habitent sur cette rivière et qui y possèdent des cuves à fouler et des chaudières doivent se rendre en personne ou envoyer un de leurs serviteurs sur le lieu du dégât pour aider les meuniers à le réparer. » (*Chirographum de consuetudinibus molendinorum Rothomagi*, Archives de l'empire.) Ces fabricants de *draps* tiraient leur laine de l'Angleterre, et tout ce qui leur était nécessaire pour la teinturerie, de la Gascogne, de la Castille et de Gênes. Sous Louis VIII, la manufacture des *draps* prit chez les Rouennais une extension considérable. Le roi leur accorda le droit exclusif de prendre de la terre à foulon dans la forêt de Roumare, et généralement dans toute la baillie de Rouen. La draperie de cette ville acquit bientôt une grande réputation. Dans une liste des villes qui envoyaient aux célèbres foires de Champagne et de Brie, Rouen est cité. Ses *draps* avaient 15 aunes, mesure de Champagne; les *roiez* et les *tains* 44 aunes. En 1258, les marchands de Rouen louèrent à Provins, pour seize ans, une maison destinée à recevoir leurs marchandises durant les foires de Saint-Ayoun. Le *Dit du Landit rimé*, fabliau du XIIIe siècle, qui nous fait assister à la foire de Saint-Denis, désigne également Rouen comme ville de draperie. Les *draps* se fabriquaient aussi dans les villes flamandes de Bruges, de Tournay, de Liége et de Bruxelles, qui se vantaient avec raison de vêtir les princes. En effet, la supériorité des étoffes de Flandre était si bien établie au XIVe siècle, que les comptes de la maison des rois de France ne font guère mention que des toiles et des *draps* de ces villes. Les *draps* de France et de Flandre s'importaient à Chypre et dans l'Orient. Nos commerçants étaient alors en relations directes et habituelles avec l'Anatolie. Toute la haute Italie fabriquait aussi des toiles et des étoffes de laine, mais avec moins de succès que la France et la Flandre. En revanche, elle excellait dans l'art de donner aux étoffes de laine un apprêt qui en doublait le prix. Florence fut longtemps la seule ville qui connût le procédé de cet art, appelé *kalimaca*. Elle faisait venir les *draps* des fabriques françaises et flamandes et les ornait de dessins imprimés, de broderies et d'ornements d'or, après quoi on les expédiait pour l'Orient. Ce n'est que plus tard que la France s'est distinguée dans les procédés de teinture. Cependant il est bon de faire remarquer que, dès le XVe siècle, une famille Grain inventa à Caen un procédé pour représenter sur la toile diverses figures. L'Angleterre, sous le règne d'Édouard III, reçut un grand nombre de manufacturiers des Pays-Bas, qui s'y réfugièrent et y établirent, sous la protection immédiate de la couronne, des fabriques de *drap*. Nous voyons, dans les documents du XIVe et du XVe siècle, les laines et les *draps* d'Angleterre et d'Irlande figurer parmi les importations en France, et notamment à Rouen. Cette dernière ville exportait aussi en Angleterre, à la même époque, des *draps* écarlates et rayés. Cependant la fabrication des *draps* avait souffert, sous Louis XI, de la faveur accordée par ce prince à la fabrication des étoffes de soie, et les Rouennais s'étaient plaints, en 1494, que la draperie était *abusée* et qu'ils ne pouvaient plus guère envoyer leurs *draps* à Paris, parce que les seigneurs ne s'habillaient plus que de soie. Cette fabrication, toutefois, ne laissait pas que de prendre encore des développements. Les réponses que l'on trouve dans l'enquête ordonnée par François Ier, en 1517, sur diverses questions commerciales et sur la prohibition des laines et des *draps* étrangers, prouvent l'extension considérable qu'avait prise la fabrication des *draps*. Ainsi, à la question de savoir s'il faut prohiber les laines étrangères, il est fait la réponse suivante: « On pense qu'il ne croît pas dans ce royaume la centième partie des laines que l'on met en œuvre, et que, sans laines étrangères, la draperie, et particulièrement les *draps* fins et les bonnets, ne se pourraient fabriquer; lesquels bonnets et *draps* fins sont ensuite exportés dans beaucoup de royaumes. La prohibition des laines étrangères tuerait cette industrie et ruinerait, par conséquent, une des sources principales des revenus du roi. » La prohibition des *draps* étrangers fut également repoussée en général par les négociants des principales villes du royaume, par ce motif qu'elle eût entraîné « des représailles fort dommageables à la chose publique. » L'industrie des *draps* fut frappée sous Henri II de tarifs excessifs qui tendirent à la ruiner; mais les besoins croissants des populations, la facilité plus grande de l'exportation ne la laissèrent pas arriver à un état complet de décadence. Elle finit par se relever et par prendre un essor inconnu, qui l'a amenée successivement au développement qu'elle a aujourd'hui.

Ce fut sous Colbert que nos fabriques de draperie prirent de la consistance et devinrent enfin supérieures à celle de Flandre, de Hollande et d'Angleterre, qui, jusque-là, nous avaient primés. Mais la funeste révocation de l'édit de Nantes, qui vint frapper un grand nombre de nos plus habiles manufacturiers, nous fit bientôt perdre cette supériorité que nous n'avons pu reconquérir, malgré quelques heureuses circonstances, telles que l'amélioration des laines indigènes et le croisement des moutons français avec les mérinos espagnols.

En somme, le progrès moderne se borne presque exclusivement à l'introduction et au perfectionnement des machines, qui ont contribué à fabriquer plus vite, plus régulièrement et plus facilement. C'est en 1802 que les premières machines à travailler la laine furent introduites en France par MM. Douglas et Cockerill. En 1823, l'exposition constata les progrès considérables que la fabrication devait à l'importation des machines. Sedan, Louviers, Elbeuf, Castres occupaient alors, comme aujourd'hui, le premier rang dans l'industrie drapière française. Mais cette amélioration, qui remonte seulement à un demi-siècle, paraît déjà être arrivée à sa limite, si l'on en juge par les nombreuses et vaines tentatives faites journellement dans la même direction sans que l'on ait pu sortir des errements connus.

On peut se faire une idée nette des changements et des progrès survenus dans la fabrication du *drap*, si l'on considère les chiffres suivants, correspondant à diverses données pour les années 1785 et 1866 : Prix de revient du kilogramme de *drap* en 1785, 14 fr. 22; en 1866, 21 fr. 50. Prix de revient du mètre de *drap* en 1785, 14 fr. 55; en 1866, 15 fr. 38. Poids du mètre de tissu en 1785, 1 kil. 024; en 1866, 0 kil. 710. Donc, 1 mètre de *drap* lisse coûtait à peu près le même prix en 1785 que de nos jours, et les *draps* actuels pèsent 3 dixièmes de moins pour une même surface. Il est vrai que, grâce à la perfection des apprêts, les *draps* d'aujourd'hui sont plus finis et présentent une apparence beaucoup plus flatteuse. Il va sans dire qu'ils n'ont ni la même solidité ni la même durée.

— Techn. La fabrication du *drap*, qui n'a commencé à s'étendre en Europe que vers le XIIIe siècle, se répandit successivement en Flandre, en Angleterre et en France; les Italiens paraissent être le premier peuple qui s'y soit livré avec succès. Les fabriques de France les plus importantes sont actuellement celles de Louviers, de Sedan, d'Elbeuf, de Beauvais, de Nancy, d'Abbeville, de Vire, de Lodève, de Castres, de Carcassonne, de Montauban. En Angleterre, on cite celles de Cambridge, de Leeds et de Huddersfield. On peut nommer encore celles de Vienne et de Brünn, en Autriche; de Verviers, en Belgique; d'Aix-la-Chapelle et de Montjoie, dans la Prusse rhénane; de Manresa, en Espagne; de Norkœping en Suède.

La laine, avant de passer à l'état de *drap*, est soumise à des opérations multiples que nous allons énumérer succinctement. Le battage a pour but de débarrasser la laine des impuretés et des corps étrangers qu'elle peut contenir, en la faisant passer dans un système de cylindres munis de dents qui la saisissent et la divisent. Le louvetage s'opère dans un système de cylindres analogues aux précédents, mais dont les dents sont plus serrées, afin de la briser plus finement. Le graissage imprègne la laine d'une matière grasse, telle que l'acide oléique, pour assouplir les fibres et les préparer au cardage et au filage. L'opération du cardage a pour but de rendre les fibres droites et parallèles et de les disposer en petits boudins ou loquettes propres à être filées, dévidées et mises en écheveaux ou en bobines. Après le tissage, que l'on opère soit avant de soumettre la laine à la teinture, soit après l'y avoir fait passer, on procède à l'épincetage, qui consiste à enlever avec de petites pinces les nœuds et les corps étrangers que l'on rencontre dans le tissu. A ce travail succède le dégraissage et le lavage, qui doivent purger le *drap* des substances dont il est imprégné. Vient ensuite le foulage, qui consiste à baigner les pièces d'étoffe dans une dissolution alcaline ou savonneuse, et à leur faire subir une pression prolongée, à l'aide d'appareils appelés machines à foulon. Cette opération a pour but d'augmenter la solidité, de diminuer la conductibilité en ménageant l'élasticité du tissu dans tous les sens, et de donner ainsi au *drap* les caractères particuliers qui le distinguent. Le lainage a pour effet de tirer à la surface de l'étoffe les filaments ou les duvets qui ont été énergiquement froissés au foulage. Cette opération se fait au moyen de machines spéciales qui disposent, en outre, les filaments parallèlement les uns aux autres, de manière à garnir l'étoffe en formant une couche de duvet homogène, d'égale hauteur, et à recouvrir autant que possible les traces laissées par le croisement des fils au tissage. Le tondage donne au duvet soulevé par le lainage l'égalité voulue, en coupant à la même hauteur tous les filaments naturellement inégaux qui le composent. De la tonte des *draps* résulte un aspect plus net, plus fin, plus moelleux et plus brillant de l'étoffe. Au pressage à chaud, au moyen duquel on obtient un lustre éclatant, succèdent le décatissage,