homme de condition, très-riche, bien amoureux et surtout crédule à l'excès. Circonvenu par cette femme, qui se sert de toutes ses armes pour le retenir auprès d'elle; trompé par une espèce de philosophe (Palissot fit, toute sa vie, la guerre aux philosophes, qu'il a mis en scène, on le sait, d'une façon audacieuse), trompé, disons-nous, par une espèce de philosophe, qui n'est autre chose que le protecteur de ces honnêtes intrigues; trompé aussi par une soubrette adroite, qui lui donne le change sur toutes les actions de sa maîtresse, notre homme allait infailliblement tomber dans le piége qu'on lui tendait, sans Lisimon, son parent, qui l'éclaire sur la condition, les mœurs et la fortune de son amante. Il n'en croit pas tout d'abord ce parent, cet ami, tant sa passion l'égare; il va même jusqu'à soupçonner Lisimon d'avoir des vues sur Rosalie. Cependant on envoie chercher un fiacre, qui, à défaut de la voiture de Mondor, doit conduire les deux futurs époux au bal; mais le cocher veut faire son prix avant de partir. Il monte, malgré la soubrette, et reconnaît sa sœur dans la belle Rosalie. Cette circonstance achève de porter la conviction dans l'âme de Gernance, qui se tire fort heureusement de ce mauvais pas. Le dénoûment est même fort comique.

La pièce de Palissot était composée depuis longtemps et même imprimée lorsqu'elle fut jouée. Présentée en 1774 au comité de lecture, les dames de la Comédie-Française avaient trouvé le sujet trop peu décent. Palissot s'adressa à la police, qui, par l'intermédiaire du censeur Crébillon, approuva les *Courtisanes* sans aucune espèce de restriction. Muni de cette approbation, il demanda aux sociétaires une nouvelle assemblée. Cette assemblée eut lieu dans le courant de mars 1775; les comédiens s'y trouvèrent au nombre de vingt-quatre : cinq voix furent favorables à l'admission de la pièce, dix-neuf se prononcèrent pour le rejet. Cette imposante majorité, piquée de l'opiniâtreté de l'auteur, lui écrivit que, par égard seulement, et pour ne pas trop froisser son amour-propre, le refus primitif avait été fondé sur la seule indécence du titre et du sujet de la comédie des *Courtisanes;* mais qu'indépendamment de ces défauts les sociétaires en trouvaient d'un autre genre et de plus essentiels; que sa pièce, en un mot, pourrait être jouée quand il y aurait mis une action, de l'intérêt, du goût, une intrigue. Palissot, furieux et bien en cour depuis ses *Philosophes*, en appela au roi, à l'archevêque de Paris, au public. Il imprima sa pièce sous le premier titre d'abord, c'est-à-dire les *Courtisanes;* ensuite il chercha le titre exigé par la mode, le sous-titre obligé, et, parce qu'on avait dit que sa comédie était indécente, il l'appela additionnellement l'*Ecole des mœurs*. En outre, il fit paraître une épître, dans laquelle il ne ménageait pas le personnel féminin de notre première scène, intitulée : *Remerciments des demoiselles du monde aux demoiselles de la Comédie-Française, pour la protection dont ces dernières ont bien voulu les honorer à l'occasion de la comédie des* Courtisanes. La querelle s'envenima, comme on doit bien le penser. Après un tel éclat, on était fondé à croire que jamais les *Courtisanes* ne paraîtraient au Théâtre-Français. Sept ans après tout ce tapage, Palissot obtenait pourtant gain de cause. « Le fait est, dit Fleury dans ses *Mémoires*, que Louis XVI ayant plus d'une fois pesté contre le crédit et l'influence pernicieuse de ces dames sur les mœurs des jeunes gens de sa cour, Palissot, instruit par ses protecteurs des dispositions du roi, parvint à lui faire présenter sa comédie, à laquelle il avait fait d'heureux changements et l'addition de quatre vers que je citerai et qui ne pouvaient manquer d'entraîner le suffrage du monarque. L'ordre péremptoire de jouer les *Courtisanes* (avec nouveaux changements au second titre, qui cette fois devint l'*Ecueil des mœurs*) fut donné, et les comédiens, faute de pouvoir faire mieux, se résignèrent de bonne grâce. » Le rédacteur des *Mémoires* de Fleury ne peut nous faire oublier que le comédien qui est censé parler ainsi est juge et partie dans cette cause; la balance penche évidemment, dans le passage où il est question de Palissot, pour ses collègues les sociétaires. Quoi qu'il en soit, l'*Ecole des mœurs*, et non l'*Ecueil des mœurs*, fut jouée. Elle eut du succès; on en distingua le style, on y remarqua beaucoup de vers heureux. Voici ceux auxquels Fleury fait allusion :

Ces coupables excès ont duré trop longtemps
Et j'oserai m'attendre à d'heureux changements;
Le Français suit toujours l'exemple de son maître,
Tout m'invite à penser que les mœurs vont renaître.

On ne manqua pas de faire l'application de ce passage au roi. Il fut fort applaudi; car, de toute sa cour, Louis XVI était peut-être le seul qui aimât les mœurs. On admira surtout Mlle Contat, qui préluda en quelque sorte par le rôle de Rosalie à sa brillante réputation. En somme, malgré l'arrêt sévère des premiers juges, qui réclamaient une action, de l'intérêt, du goût, une intrigue, la pièce de Palissot jouit d'une vogue soutenue, et il fallut bien avouer qu'elle remplissait parfaitement les conditions de l'insolent programme de 1775. Le jour même de la première représentation des *Courtisanes*, plusieurs courtisanes fameuses, la Guimard, la Duthé, la d'Hervieux, Sophie Arnould, etc., etc., affectèrent de se placer au balcon et d'applaudir les traits les plus vifs de l'ouvrage. Elles rirent beaucoup, et la Guimard s'écria même en remontant en carrosse : « Je ne croyais pas qu'il fût si amusant de se voir pendre en effigie. » Il se trouva de galants seigneurs pour trouver charmante la cynique contenance de ces drôlesses, dont un public moins corrompu eût sans nul doute fait justice.

École des pères (L'), comédie en cinq actes et en vers, par Pieyre, donnée aux Français en 1787. Cette pièce est fort remarquable. Courval a une femme qui le trompe et un fils qui, pour satisfaire aux caprices de sa maîtresse, ne craint pas de forcer le coffre-fort paternel. Grâce à la sagesse qu'il déploie, le père parvient à ramener dans la bonne voie ceux que la passion a un moment égarés.

La principale situation de la pièce est empruntée ou plutôt imitée d'une tragédie anglaise de Thompson, le *Marchand de Londres;* mais l'auteur français a beaucoup adouci l'original, où le jeune dissipateur est conduit par ses crimes jusqu'à l'échafaud. Que dire de la discipline domestique de Courval? Si on veut la juger par ce qui se passe dans la vie réelle, où l'on voit plus d'un fils libertin et mainte femme légère, on la trouvera bonne, défectueuse ou même inutile; car la conduite et le caractère des pères varient ou ont varié selon les mœurs générales de la société. La conversion tardive de Mme Courval nous intéresse peu, sa faute ne consistant que dans quelques étourderies et quelques impertinences envers son mari. On prend plus de part à la conversion du jeune homme.

La pièce de Pieyre n'est ni un drame, ni une comédie; c'est un tableau réaliste. Le quatrième acte est remarquable par l'intérêt qu'il développe; il est chaud et véhément; il y a des situations fortes et des incidents bien amenés. Il y en a peu de plus belles au théâtre que celle de l'entrevue de Courval et de son fils. Lorsque le jeune homme est ébranlé par l'ascendant de l'honneur, le corrupteur arrive et d'un mot il le fait rétrograder jusqu'à la limite du vol. Il hésite; il s'arrête à temps. La prévoyance paternelle l'a sauvé de lui-même; heureux que cette précaution ait pu réussir avec lui! On comprend cette indulgence; mais la longanimité de Courval envers une femme qui lui marque si peu de considération ne s'explique pas. La fermeté qu'il déploie est bien tardive. Cette situation d'un vieillard qui a une jeune femme mondaine a été imitée par Casimir Delavigne, dans sa comédie de l'*Ecole des vieillards*. Le style de la pièce est parfois négligé; mais il y règne une facilité extraordinaire. Les personnages sont toujours dans leur caractère et la multiplicité des incidents ne détruit point l'intérêt du plan général. La pièce de Pieyre est restée en possession de l'estime des connaisseurs. Elle contient, cependant, trop de morale et trop peu de force comique.

École des jeunes femmes (L') ou les **Mœurs du jour**, comédie en cinq actes et en vers de Collin d'Harleville, pièce célèbre, qui a beaucoup de qualités, mais qui n'est pas sans défauts, comme l'a fort judicieusement remarqué Geoffroy. On y trouve sans doute nombre de jolis vers, de détails charmants, de traits naïfs, de saillies heureuses, de sentiments honnêtes, des scènes fort bien conduites et presque entièrement irréprochables; mais on doit y reconnaître aussi, pour être impartial, certaines taches, certaines longueurs ennuyeuses, une foule de petits détails puérils à force de vouloir être naïfs, des conversations traînantes qui entravent l'action, un vain babil, un caquetage frivole qui cache mal le vide de quelques scènes. La pièce pèche surtout par l'ensemble; elle est mal composée. C'est une suite de dialogues plus ou moins élégants et faciles; ce n'est pas une comédie véritable, c'est-à-dire le développement net et ferme d'une action. Voici l'intrigue, si intrigue il y a.

Mme Dirval est une jeune et jolie femme qui vit à la campagne. Son mari est en voyage ou plutôt à l'armée. Elle est libre; mais elle n'est point tentée de mésuser de sa liberté. Il faut dire, pour diminuer son mérite, qu'elle a près d'elle deux mentors des plus dévoués : l'un, M. Formont, franc campagnard, frère plus incommode qu'un mari; l'autre, Mme Euler, maîtresse de dessin, qui vaut une duègne pour la vigilance et les conseils. Malgré ces argus, M. d'Héricourt, ami de la maison, a décidé la fidèle Penélope à égayer son veuvage momentané en venant faire un voyage à Paris. Mme Dirval est une sorte d'Agnès, malgré le mariage; elle est bien peu avancée en matière de galanterie. Elle ignore que le don d'un portrait tire à conséquence, que l'ami d'une jeune femme est toujours un amant, et qu'un amant fait tort au mari, surtout quand celui-ci a l'indiscrétion de s'absenter. Elle se laisse conduire à un bal suspect; elle écoute le langage passionné de d'Héricourt. Mais cet adroit séducteur n'est pas adroit jusqu'au bout : il est impatient; il se déclare trop tôt et trop crûment, et

.... perd tout en voulant tout gagner.

La jeune femme n'a pas encore dépouillé tous les préjugés de sa province : la témérité de son amant lui rend toute sa vertu et fait d'elle une Lucrèce. Elle s'arrache courageusement des bras de ce nouveau Tarquin et retourne au logis, où elle trouve son mari revenu de l'armée juste à point. Il la ramène prudemment au village et il n'est que temps; car Paris est, pour les jeunes femmes, une école où elles font de rapides progrès.

Telle est l'action; mais, pour analyser entièrement la pièce, il faudrait se perdre dans un labyrinthe de détails minutieux et de scènes accessoires où l'on nous permettra de ne pas nous engager. Un mot encore sur les caractères. D'Héricourt est peu sympathique; c'est un personnage qui pouvait et devait être mis davantage en relief. En revanche, le jeune cousin de la belle Mme Dirval est une image très-naturelle et très-heureusement exacte des agréables, les gandins du temps de Collin d'Harleville. MM. Bassel et Morand, deux agioteurs, deux enrichis, sont des types assez originaux, malheureusement un peu inutiles et déplacés dans la pièce. Les deux rôles les plus importants et les plus soignés sont ceux de Formont, le frère mentor, et de Mme Dirval; l'un était joué par Fleury avec un grand succès, l'autre par Mlle Mézeray, une célébrité du temps. L'*Ecole des jeunes femmes* est en somme une bonne comédie de second ordre.

École des vieillards (L'), comédie en cinq actes et en vers, de Casimir Delavigne, représentée sur le théâtre de la Comédie-Française le 6 décembre 1823. C'eût été un tableau bien triste et bien usé qu'un vieillard amoureux, dupé par une jeune coquette, s'avilissant par faiblesse et ne vengeant son honneur que par de stériles imprécations. L'ancienne comédie a largement exploité ce ridicule; il fallait trouver d'autres ressorts, d'autres combinaisons. C'est sans doute par cette réflexion que Casimir Delavigne a été conduit à considérer son sujet sous un point de vue plus sérieux, peut-être plus moral, en cherchant à l'égayer par tous les détails comiques dont il est susceptible. « Danville, riche armateur, a épousé à soixante ans Hortense, une jeune personne remplie d'attraits et même de qualités qui lui semblaient devoir le rendre heureux, dit un critique. Il ajoute bientôt à cette imprudence celle de l'envoyer à Paris pour solliciter une place, avec sa grand'mère, vieille folle dont la vanité va l'entraîner dans mille inconséquences. Il lui a même confié 50,000 fr., qu'elle devait déposer à la Banque, mais qui sont déjà dissipés en dépenses de luxe lorsque Danville arrive lui-même à Paris. Il gronde bien un peu Hortense; mais on lui répond qu'il a fallu lui monter une maison convenable à l'emploi de receveur général qu'il sollicite, et il se rend ou feint de se rendre à cette raison. Le pis de l'affaire, c'est que les deux dames ont été prendre leur appartement dans l'hôtel du jeune duc d'Almare, qui, ayant vu en Normandie la belle Hortense, avait déjà conçu pour elle un goût fort vif et qui se trouve ainsi tout à portée de le cultiver. Le jour où Danville arrive à Paris, on donne un bal chez un ministre, oncle du duc : il apporte des billets d'invitation à ces dames; grands débats pour savoir si l'on ira. Danville veut souper en famille avec l'ami Bonnard, qui vient d'arriver de la province. Hortense, déjà en toilette de bal, se résigne à faire le sacrifice de son plaisir; mais le duc revient en l'absence de Danville, il presse Hortense; la grand'mère se joint à lui. Elle cède et part accompagnée de celle-ci, en laissant un mot d'excuse à son pauvre mari. Danville, fort étonné de ne pas retrouver sa femme au logis, délibère s'il doit aller la rejoindre au bal ou tenir compagnie à son ami Bonnard. Mille pensées l'agitent, la jalousie, la crainte de la faire voir; mille tourments se partagent et déchirent son cœur; mais il cède au plus cruel, il se rend au bal. De son côté, Hortense y était à peine arrivée que, déjà tourmentée du chagrin qu'elle allait causer à son mari et des poursuites du duc, elle s'échappe et revient chez elle avec sa grand'mère. Malheureusement sa voiture s'est croisée avec celle de Danville, qui la cherchait en vain dans la cohue. Elle était rentrée dans son appartement lorsque le bruit d'une voiture se fait entendre dans la cour. Hortense, croyant que c'est son mari qui revient, se prépare à lui faire des excuses; mais c'est le jeune duc, dont l'apparition à cette heure est inconvenante. Hortense est déconcertée; mais elle ne fait pourtant aucun effort pour sortir de cette situation. Le duc n'était entré, lui dit-il, que pour lui reprocher d'avoir abandonné le bal si vite et pour lui remettre le brevet de la place que Danville sollicitait. A ce moment, celui-ci se fait entendre; il est sur l'escalier, il n'y a plus moyen de lui cacher la visite du duc. Hortense, épouvantée de sa situation, perd la tête, et comme si elle était coupable, elle fait cacher le duc dans un cabinet; mais bientôt son trouble apprend tout au mari : il ordonne à Hortense de le laisser seul; elle obéit et il force alors le duc à sortir du cabinet. Ici commence une scène admirable, presque tragique, mais traitée avec un talent supérieur, avec une grande énergie et une égale élévation de sentiment dans les deux personnages. Il s'ensuit un duel et pour que la leçon soit complète, Danville y est désarmé; mais au dénoûment, il a la consolation d'apprendre que sa femme n'a été qu'imprudente; il en voit la preuve dans un billet qu'Hortense écrivait au duc pour lui ordonner de ne jamais la revoir. Enfin elle supplie son mari de l'éloigner de Paris et de la reconduire au Havre, où toute la famille va retrouver le repos. »

On trouve dans cet ouvrage, où le sérieux domine, un personnage très-plaisant, c'est celui de l'ami Bonnard, qui se moque des complaisances de Danville pour sa femme et qui veut ensuite profiter des bonnes grâces du duc pour obtenir une recette générale. Les caractères principaux sont tracés de main de maître. Hortense est imprudente, coquette même, sans être coupable, et Danville faible, sentant sa faiblesse et offensé sans être avili. Sa scène avec le duc est une des plus belles qu'on ait vues au théâtre; elle rappelle bien celle du second acte du *Mariage de Figaro* et celle du paravent dans le *Tartufe de mœurs;* mais elle est au-dessus de toute comparaison par le mérite d'une belle poésie et d'une morale plus pure et plus énergique. Le style et la conduite de la pièce ne méritent que des éloges; mais on y trouve des inconvenances graves et un caractère, celui de la grand'mère, odieux et vil, sans être assez motivé. Le succès de l'*Ecole des vieillards* fut très-brillant. Talma, qui avait réclamé le rôle de Danville, s'y montra admirable, ainsi que Mlle Mars dans celui d'Hortense. Devigny, Armand, Monrose et Mme Tousez complétaient un excellent ensemble. Cette comédie est restée au répertoire jusqu'en 1858.

École des dévots (L'), comédie en trois actes, de Charles Immermann, représentée en 1829. Un libertin est exilé d'une cour qui subitement s'est jetée dans la dévotion. Pour rentrer en faveur, il prend le parti de suivre la mode; mais il noue des rapports spirituels avec une jeune veuve qui habite la terre d'un de ses amis, et qui, depuis quelque temps, se livre aussi aux pratiques de la dévotion. Sur ces entrefaites, arrive le premier amant de la belle Cléanthe, qu'elle a congédié par excès de piété. Le domestique de Cléanthe, drôle avisé, conseille à son maître de porter le masque de la piété pour regagner les bonnes grâces de Céphise; il veut aussi écarter M. de Caméléon, le libertin hypocrite, en le menaçant de lui amener une jeune fille qu'il a jadis séduite et qui veut retourner auprès de lui ou se venger de sa perfidie. Tout irait bien si Céphise, la dévote, n'était blessée dans sa vanité par Cléanthe qui, pour mieux feindre, a traité ses charmes de vulgaires et son teint de grossier. Remplie de dépit, elle promet sa main à M. de Caméléon; mais bientôt sa colère se dissipe et avec la douleur réelle vient aussi la raison, qui chasse bien loin la dévotion. Dans une scène très-belle et très-pathétique, les deux amants se réconcilient. Cléanthe avoue son hypocrisie et l'excuse par la pureté de son intention. Céphise est embarrassée pour revenir sur la promesse qu'elle a faite à M. de Caméléon; mais Mascarille, le domestique de Cléanthe, se charge de lui faire plier bagage. La soubrette s'appelle Lisette, comme la maîtresse trahie jadis par Caméléon. Mascarille l'aposte de nuit, auprès de la chambre de Caméléon; elle soupire devant sa porte et le fat, tourmenté par ses remords, croit que c'est sa victime. Mascarille le menace de tout publier s'il ne renonce pas à la main de Céphise; dans ce dernier cas, il s'engage à la faire partir. Caméléon, après une longue hésitation, consent. A la fin de la pièce, il reçoit de la cour une lettre qui lui apprend l'avénement d'un nouveau prince et son rappel. Cette pièce, écrite en vers alexandrins très-coulants, étincelle de traits de satire contre toutes les hypocrisies et surtout contre celle qui renie les affections terrestres de l'homme. Le caractère de Céphise surtout est peint avec une extrême délicatesse.

École des journalistes (L'), comédie en cinq actes et en vers, par Mme Émile de Girardin (Paris, 1840). Cette pièce avait été reçue à l'unanimité par le comité de lecture du Théâtre-Français, sa représentation était impatiemment attendue; mais la censure est venue apposer son *veto* et l'*Ecole des journalistes* n'a pas vu le feu de la rampe. A notre avis, journalistes craintifs et public impatient se sont singulièrement exagéré l'importance de l'œuvre. Quant à l'enthousiasme des comédiens relativement à l'admission de la pièce, il est certain qu'ils s'étaient laissé séduire par un secret désir de vengeance contre la foule insupportable des critiques du lundi et des autres jours. En résumé, l'*Ecole des journalistes* est une comédie assez médiocre, sans intérêt et sans intrigue, et qui n'eût sans doute pas résisté à l'épreuve du théâtre. Ce n'est pas que le sujet ne soit bien choisi et très-susceptible de prêter à une piquante satire; mais Mme de Girardin ne nous paraît pas en avoir tiré le meilleur parti possible, et cependant, vivant depuis nombre d'années au milieu des journalistes, elle connaissait à fond leurs allures. On voit, par exemple, que l'observation a guidé sa plume quand elle a voulu peindre une société de bons vivants fondant un journal au milieu d'une orgie et débutant par l'insulte, le mensonge et la calomnie dès le premier numéro d'une feuille intitulée : la *Vérité*. Il est malheureusement trop vrai qu'un tel scandale peut se produire parfois; mais il est souverainement injuste de confondre dans une même réprobation tous les écrivains, et de prétendre que journaliste et honnête homme soient fatalement deux qualités inconciliables. Une semblable assertion sort des bornes de la critique et détruit tout l'effet qu'on pouvait attendre de celle-ci. Tous les personnages du journal la *Vérité* appartiennent à l'espèce la moins honorable:

l'un est un poëte manqué qui se montre l'esclave d'une danseuse d'opéra, vieille, laide et maussade; l'autre est un ivrogne qui puise dans la bouteille toutes ses inspirations; un troisième n'est que ce qu'on appelle vulgairement un viveur, un bon enfant, mais sans talent ni valeur morale quelconque; enfin le feuilletoniste envieux, médiocre, qui ne taille sa plume que pour calomnier le génie et le réduire au désespoir, complète le personnel de rédaction que Mme de Girardin nous a proposé comme en nous disant : *Ab uno disce omnes*. De tels personnages ne peuvent exciter nul intérêt et leurs paroles ne provoquent que le dégoût. Le grand tort de Mme de Girardin a été de ne peindre que le plus méprisable côté de son sujet. Il est vrai que, pour racheter sans doute ce défaut, elle introduit dans l'action un nommé Edgar, qui revient d'Afrique, où il était officier dans les spahis, et qui, après s'être indigné, depuis le commencement de la comédie, contre toutes les turpitudes dont il se trouve le témoin, se décide enfin à se faire journaliste par dévouement. Il achète la *Vérité* aux abois et dépose l'épée pour saisir la plume, afin de consacrer sa vie à dévoiler au public les fourberies de ceux qui le trompent et de livrer une guerre terrible aux charlatans de la presse périodique. Ce nouveau Curtius est peu propre, en vérité, à donner une valeur bien grande à la moralité de la comédie, d'autant mieux que chacun y a voulu voir une allusion qu'on pourrait difficilement, en effet, se défendre d'apercevoir.

Le style de la pièce se ressent de la trivialité de la plupart des situations et nous ne pouvons que répéter ce que nous disions en commençant : que rien ne justifie l'enthousiasme des comédiens ni la colère des journalistes et qu'il eût été fort désirable qu'on permît à cette comédie de se présenter au tribunal de son vrai juge, le public.

M. Théophile Gautier, dans les lignes suivantes, nous semble pécher par excès d'indulgence :

« L'*Ecole des journalistes* semblait faite exprès pour mettre en relief le talent de lectrice de Mme Emile de Girardin. Dans sa préface, l'auteur la caractérise ainsi : au premier acte, l'*Ecole des journalistes* est une sorte de vaudeville semé de plaisanteries et de calembours; au deuxième acte, c'est une espèce de charge où le comique du sujet est exagéré, à l'imitation des œuvres des grands maîtres; au troisième acte, c'est une comédie; au quatrième, c'est un drame; au cinquième, c'est une tragédie. Dans le style, même sentiment, même variation : au premier acte, le style est satirique; au quatrième acte, il est simple et grave; au cinquième acte, il tâche d'être poétique; l'auteur l'a voulu ainsi. Il y avait dans l'*Ecole des journalistes* la tentative hardie d'une comédie nouvelle et arrachée aux entrailles mêmes de nos mœurs. Cette pièce, très-vraie à cette époque (1839), où le journalisme usait et abusait d'une liberté presque illimitée dans une société trop habituée, malgré son scepticisme, à le croire sur parole, semblerait peut-être exagérée aujourd'hui. Elle n'en peint pas moins d'une façon fidèle et frappante une phase de mœurs disparue, et si quelques détails n'en sont plus exacts, il y reste assez de vérité éternelle pour en faire une œuvre durable. »

École du monde (L'), comédie en cinq actes et en prose du comte Walewski, représentée sur le théâtre de la Comédie-Française le 8 janvier 1840. « Nous allons faire de notre mieux l'analyse de cette pièce intéressante, sinon par elle-même, dit M. Théophile Gautier, du moins par le rang de l'auteur et la curiosité qu'elle avait excitée dans un certain monde. Le général de Sérigny a de grandes obligations à M. de Cormon, ancien négociant ruiné, père d'une jolie fille nommée Emilie. Le général, qui est fort riche, veut marier son fils Charles avec Mlle Emilie; ce sera une manière délicate de relever la fortune de M. de Cormon et de lui prouver sa reconnaissance; mais un certain d'Ampré, le lovelace de la pièce, tourne autour de la jeune fille et ne dédaignerait pas de la déshonorer. Au lieu de s'en faire aimer, ce qui eût été fort simple pour un homme de haut lieu, jeune, riche, élégant et séducteur de profession, il s'amuse à lui tendre toutes sortes de petits piéges infâmes. Il confie délicatement à Charles qu'il aime depuis longtemps Emilie et qu'il en est aimé. Vous pensez bien que le jeune homme ne veut plus épouser Emilie, qu'il adore cependant; le vieux général ne craint pas, malgré ses cinquante-six ans, de prendre la place de son fils et Mlle de Cormon devient Mme de Sérigny. Un an s'est passé; nous sommes à Paris, dans l'hôtel du général; un formidable escadron de fauteuils, de canapés dans le goût rococo le plus pur, montre que nous sommes à l'acte des conversations. Les visites commencent à affluer; voici M. de Miremont, fat de second ordre, et l'illustre d'Ampré, puis enfin la cheville ouvrière de la pièce, la duchesse. Eh quoi! c'est là une duchesse, cet idéal de toutes les jeunes imaginations? Les duchesses parlent ainsi? Les duchesses ont de semblables manières? Nous ne nous en serions jamais douté. Il est vrai que nous ne sommes pas homme du monde; avec notre simplicité de manant littéraire, nous n'aurions jamais osé mettre dans une bouche aristocratique des cancans supportables tout au plus dans la loge du concierge. Mlle Plessy, habillée avec une élégance suspecte, ressemble à une duchesse de la rue du Helder à s'y méprendre. Il est vrai que toute la faute n'est pas de son côté. La duchesse vient pour confesser Mme de Sérigny; elle ne peut pas concevoir qu'elle n'ait pas d'amant. Comme elle ne peut rien faire avouer à *son amie*, par l'excellente raison que celle-ci n'a rien à dire, elle ne trouve rien de mieux à faire que de l'accuser d'avoir du penchant pour Charles ou d'*aimer dans son intérieur*. Nous mentionnerons en passant une scène imitée du *Misanthrope;* il n'y manque que la rime, le style et l'esprit, peu de chose en vérité. Au troisième acte, il y a un feu roulant de déclarations; tous les lions lèvent à la fois leur griffe gantée de blanc sur Emilie : « Aimez-moi, ou je vous déshonore! » voilà à peu près le fond de leur rhétorique. La pauvre femme a la funeste idée d'écrire à d'Ampré pour lui demander un entretien explicatif. « Va, dit-elle à son domestique, porte cette lettre à M. d'Ampré, et qu'elle lui parvienne en *quelque lieu que ce soit.* » Celui-ci est en soirée chez une marquise; la duchesse s'y trouve. Le domestique, trop consciencieux, paraît avec la lettre sur un plat d'argent. La vieille marquise et la duchesse demandent à d'Ampré d'où lui vient cette lettre (question incroyable et que personne n'a jamais faite). Le misérable fat se laisse arracher le billet par les deux femmes, qui le lisent et le font passer de main en main. La lettre voyage si bien, que lorsque Mme de Sérigny entre dans le salon, personne ne la salue. Le scandale est si grand, que le bruit en vient jusqu'aux oreilles de son mari; il s'approche de d'Ampré et lui dit qu'il ira reprendre cette lettre chez lui. Au dernier acte, nous sommes chez M. d'Ampré. Au lieu de M. de Sérigny, le général, nous voyons arriver son fils Charles, capitaine des chasseurs d'Afrique, puis Mme de Sérigny elle-même, qui veut empêcher le duel. Du fond du cabinet où d'Ampré le fait entrer, Charles entend la naïve justification d'Emilie; il voit qu'elle n'a jamais aimé ce fat et que la confidence de ce dernier n'était qu'une calomnie. Sur ces entrefaites paraît M. de Miremont, témoin de d'Ampré, qui, outrepassant les pouvoirs qui lui ont été donnés, a fait au général de Sérigny les plus formelles excuses au nom de son adversaire; l'affaire est arrangée, le général arrive et se réconcilie avec le lovelace. L'innocence d'Emilie est reconnue, et, pour laisser à cette fâcheuse affaire le temps de s'assoupir, son mari la mène à la campagne de M. de Cormon. Charles tire à part M. d'Ampré et lui dit : « A Vincennes, demain! un duel *à mort!* » comme s'il y avait des duels à vie! Cet imbécile de Charles aurait dû commencer par là. La morale de cette trop longue fable nous paraît être qu'il ne faut pas écrire légèrement un billet à un homme du monde et surtout se garder de le lui faire porter *en quelque lieu que ce soit;* voilà tout ce que nous avons compris. Nous avons entendu dire que cette pièce s'appelait d'abord la *Coquette sans le savoir*. Nous n'avons pas démêlé la moindre nuance de coquetterie dans le caractère de Mme de Sérigny avec ou sans conscience. Elle nous a plutôt fait l'effet d'une provinciale embarrassée et timide qui ne sait pas fermer sa porte aux fâcheux et leur fait dire par ses domestiques : « Je n'y suis pas! » Voilà donc la pièce d'un homme du monde! Assurément aucun de nous ne l'aurait faite plus mauvaise; il est plus aisé d'avoir de beaux chevaux, des toilettes somptueuses, d'être un lion qu'un auteur comique. Cela n'est pas donné au meilleur gentilhomme d'être poëte quand il veut; un poëte deviendrait plutôt gentilhomme au besoin. Il est vrai, les poëtes ont souvent des gilets ridicules, des bottes grimaçantes, un chapeau effondré et bossué par l'inspiration; comme le rêveur de la fable de Schiller, ils sont arrivés trop tard au partage de la terre; pendant que l'on faisait les parts, ils étaient occupés à contempler l'auguste face de Jupiter et ce sourcil qui entraîne le monde en se fronçant; mais, s'ils n'ont pas la terre, ils ont le ciel; ils feraient, nous en convenons, une figure très-maussade au Bois ou dans une loge d'avant-scène; mais, quand ils ont au poing leur plume d'or, ils effacent tous les dandys possibles. A chacun sa besogne; c'est déjà une assez belle science que de dépenser noblement une grande fortune et de réaliser ce que les autres rêvent. Soyez beaux, soyez magnifiques, faites l'amour; nous ferons des vers; tout n'en ira que mieux. »

Le poëte voulut garder l'anonyme; personne n'ignorait cependant que M. de Walewski, rédacteur du *Messager*, était l'auteur du nouveau chef-d'œuvre; car c'est ainsi que la pièce était proclamée à l'avance par le grand monde parisien. Lue au comité par Mlle Anaïs, sociétaire, protégée par des célébrités littéraires qui en suivaient avec complaisance les répétitions, par Victor Hugo, par Casimir Delavigne, l'*École du monde* ne réussit guère devant le public, en dépit des efforts de Menjaud et de Mmes Desmousseaux, Anaïs et Plessy. Une polémique s'engagea pour prouver que la critique et les journaux avaient eu le plus grand tort de méconnaître l'œuvre d'un homme du monde.

École des riches (L'), drame de Gutzkow, représenté en 1841. Ce drame n'est qu'un long roman dialogué. Un riche marchand de Londres, Walter Thompson, perd en un jour son immense fortune, et ses fils, que l'opulence avait corrompus, se réhabilitent dans la pauvreté. L'aîné des fils, Harry, est la principale figure du drame; c'est un roué de bas étage dans les deux premiers actes. Une scène originale et forte nous le montre arrivant dans la maison paternelle; les constables, qui viennent de sceller la porte, le repoussent; il reste seul la nuit dans la rue sombre, en but aux railleries de ses compagnons de débauche. Une bière, portée par deux hommes noirs, passe; c'est un enfant que le cheval de Harry a tué le matin même. Ce dernier accompagne en sanglotant ce pauvre cercueil jusqu'au cimetière, et, à partir de ce moment, sa réhabilitation commence. La pièce se termine en idylle, et le talent vigoureux et énergique de Gutzkow se trouve mal à l'aise dans les bucoliques de Harry, devenu jardinier fleuriste. Jules Sandeau, dans *Madeleine*, a tiré des effets gracieux de la même situation; son élégance et son charme étaient à la hauteur d'un pareil sujet.

Nous allons maintenant donner la liste à peu près complète des pièces qui ont paru au théâtre sous le titre d'*école*, et auxquelles nous n'avons pas jugé à propos de consacrer un compte rendu.

École des cocus (L') ou la **Précaution inutile**, comédie en un acte et en vers, par Dorimond, représentée en 1661.

École des femmes (LA PETITE) ou **Bon naturel et vanité**, comédie en un acte et en vers, par N.-F. Dumolard, représentée à Paris avec succès en 1808.

École des jaloux (L'), divertissement en trois actes par écriteaux, donné à la foire Saint-Laurent en 1712. Les amours de Mars et de Vénus et la jalousie de Vulcain forment le sujet de cette pièce.

École des filles (L'), comédie en cinq actes et en vers, par Montfleury, représentée avec un grand succès sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne en 1666.

École galante (L') ou l'**Art d'aimer**, comédie en trois actes et en vers, par Dominique, représentée à la salle de l'Opéra de Lyon en septembre 1710.

École des amants (L'), pièce en un acte et en prose, mêlée de couplets, par Le Sage et Fuzelier, représentée à la foire Saint-Germain en 1716. Cet opéra-comique était tiré d'un conte de fées intitulé : le *Palais de la vengeance*.

École des amants (L'), opéra-ballet, paroles de Fuzelier, musique de Niel; composé d'un prologue et de trois entrées : la *Constance couronnée*, la *Grandeur sacrifiée*, l'*Absence surmontée;* représenté à l'Opéra le 11 juin 1744. L'année suivante, les auteurs ajoutèrent une nouvelle entrée : les *Sujets indociles*.

École des pères (L'), comédie en cinq actes et en vers, par Baron, pièce trouvée dans les papiers du célèbre acteur après sa mort.

École des pères (L'), comédie en prose du P. Ducerceau, représentée dans les colléges, mais non imprimée.

École des pères (L'), comédie en cinq actes et en vers, par Piron, représentée sur le Théâtre-Français en octobre 1728, pièce médiocre, quoique retouchée ensuite par l'auteur.

École des pères (L') ou l'**Étourdi corrigé**, comédie en trois actes et en vers, par Pierre Rousseau, de Toulouse, représentée une seule fois au Théâtre-Italien le 8 août 1750. Un acteur s'étant avisé, à cette représentation, de déclamer emphatiquement ce vers :

Le mensonge est en l'air, et je le vois partir,

le parterre s'écria tout d'une voix : *Ouvrez les loges!* et ce fut le signal d'une effroyable tempête de siffflets.

École des pères (L'), comédie en trois actes et en vers, par Desaintange, le traducteur d'Ovide; pièce imprimée à Paris en 1782, mais non représentée.

École des pères (L') ou l'**Artisan philosophe**, comédie en un acte et en prose, par de Pompigny (Paris, 1788, in-8°).

École des pères (LA PETITE), comédie en un acte et en prose, par Etienne de Gaugiran-Nanteuil (Paris, 1803, in-8°).

École des amis (L'), comédie en cinq actes et en vers, par M. Nivelle de la Chaussée, représentée sur le Théâtre-Français le 25 février 1737; elle obtint un grand succès.

École de l'hymen (L') ou l'**Amante de son mari**, comédie en trois actes et en vers, précédée d'un prologue en prose et suivie d'un divertissement, par l'abbé Pellegrin, représentée sur le Théâtre-Français le 28 septembre 1737.

École des veuves (L'), opéra-comique en un acte (prose mêlée de vaudevilles), par Valois d'Orville, représenté à l'Opéra-Comique le 28 juillet 1738.

École des veuves (L'), divertissement en trois actes et en vers, par Gustave-Fabien Pillet, représenté sur le théâtre de l'Odéon, à Paris, le 30 août 1826.

École des veuves (L') ou le **Philosophe de vingt ans**, comédie en trois actes et en vers, par Ch. Brunet (Paris, 1840).

École du temps (L'), comédie en un acte et en vers libres, avec un divertissement, par Pesselier, représentée avec succès au Théâtre-Italien le 11 septembre 1738.

École de la raison (L'), comédie en un acte et en vers, par de Lafosse, représentée au Théâtre-Italien le 20 mai 1739. Cette pièce, qui était la première de l'auteur, reçut du public un accueil très-favorable.

École du monde (L'), comédie allégorique en un acte et en vers libres, attribuée à l'abbé de Voisenon, représentée sur le Théâtre-Français le 14 octobre 1739.

École d'Asnières (L'), opéra-comique en un acte (prose et vaudevilles), représenté le 19 mars 1740.

École des petits maîtres (L'), comédie en prose, représentée au collége des Quatre-Nations le 11 août 1740 (anonyme).

École des mères (L'), comédie en cinq actes et en vers libres, par Nivelle de La Chaussée, représentée sur le Théâtre-Français le 27 avril 1744 avec un grand succès; le genre larmoyant créé par l'auteur était alors à la mode.

École des amours grivois (L'), opéra-comique en un acte (prose mêlée de vaudevilles), suivi de divertissements flamands, de chants et de danses grotesques, par Favart, La Garde et Le Sueur; représenté à la foire Saint-Laurent le 16 juillet 1744. Cet opéra-comique, dont la vogue se soutint pendant trois mois, ce qui était alors inouï dans les fastes de l'art dramatique, dut son principal succès à l'acteur l'Ecluse, qui jouait dans la pièce le personnage d'un tambour appelé Joly-Cœur, et qui excellait dans ces sortes de rôles.

École amoureuse (L'), comédie en un acte et en vers libres, par Bret, représentée avec succès sur le Théâtre-Français le 11 septembre 1747. Cette pièce, imitée du *Pastor fido*, de Guarini, est la première de l'auteur.

École des jeunes militaires (L'), drame en cinq actes et en vers, par le P. du Rivet, représenté au collége des jésuites le 15 mai 1748.

École de la jeunesse (L'), comédie en cinq actes et en vers, par Nivelle de La Chaussée, représentée sur le Théâtre-Français le 22 février 1749; succès médiocre.

École de la jeunesse (L'), comédie en trois actes et en vers libres, mêlée d'ariettes, paroles d'Anseaume, musique de Duni. V. ci-après.

École de la jeunesse (L'), comédie en cinq actes et en vers, par Théodore et Achille Dartois (Paris, 1822).

École des prudes (L'), comédie en trois actes et en prose, par J.-B. Jourdan, représentée au Théâtre-Italien le 10 décembre 1750; trois représentations seulement.

École des tuteurs (L'), opéra-comique en un acte (prose mêlée de vaudevilles), par Rochon de La Valette, représenté à la foire Saint-Germain le 4 février 1754. Cette pièce, froidement accueillie, était tirée du *Mari cocu, battu et content*, conte de La Fontaine.

École de la magie (L'), comédie en trois actes, avec spectacle et trois divertissements, par Guerini, représentée au Théâtre-Italien en 1755.

École des faux nobles (L'), comédie en un acte et en prose, par M***, représentée à Avignon le 16 août 1755. L'auteur de cette pièce, attribuée à l'abbé La Baume Desdossat, chanoine d'Avignon, avait d'abord composé un dialogue sur la fausse noblesse. Il le communiqua à Montesquieu, qui lui conseilla d'en faire une comédie. Le bon abbé tourne très-gaiement en ridicule ceux qui veulent absolument passer pour nobles; mais, en homme prudent, et pour ne point s'attirer de méchante affaire, il proteste contre toute allusion personnelle. Une pièce satirique sur un sujet analogue avait déjà paru en 1665 sous ce titre : l'*Escuyer* ou les *Faux nobles mis au billon*, comédie en cinq actes et en vers, dédiée aux *vrais nobles de France*, par Jean Claveret, avocat à Orléans (Paris, in-12).

École des épouses, comédie en un acte et en vers, par Villemain d'Abancourt, représentée en 1765 sur un théâtre de société; pièce non imprimée.

École de mœurs (L'), ou les **Suites du libertinage**, drame en cinq actes et en vers, par de Falbaire de Quingey, représenté sur le Théâtre-Français en 1776.

École des francs-maçons (L') ou les **Francs-maçons sans le savoir**, comédie en un acte et en prose, par André-Honoré (Paris, 1779), pièce non représentée.

École des vieillards (L'), comédie en trois actes et en vers, par le comte de Boisboissel (Paris, 1785).

École de l'adolescence (L'), comédie en deux actes et en prose, par A.-L. d'Antilli, pièce représentée avec succès sur le théâtre de la Comédie-Italienne en 1789.

École des frères (L') ou l'**Incertitude paternelle**, comédie en deux actes et en prose, par Ponteuil, représentée à Lyon en 1792 (Lyon, Garnier, in-8°).

École de village (L'), opéra-comique en un acte (prose et ariettes), par A.-B. Sewrin (Paris, an II).

École de la bienfaisance (L') ou les **Montagnards**, comédie en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles, par J.-B. Pujoulx (Paris, an II, in-8°).

École de la société (L'), ou la **Révolution française de la fin du XVIIIe siècle**, tragi-comédie historique en cinq actes et en prose, avec intermèdes, par V.-F.-S. Rey (Paris, 1795).

École des parvenus (L'), ou la **Suite des Deux petits Savoyards**, opéra-comique en un acte (prose mêlée d'ariettes), par J.-B. Pujoulx (Paris, an VI, in-8°).

École des ministres (L'), comédie en cinq actes et en vers, par F.-J. Depuntis; pièce non représentée (Paris, Barba, 1806, in-8°).

École des censeurs (L'), comédie en cinq actes et en vers, par François Rey, représentée à Paris en 1813.

École des familles (L') ou l'**Intrigante**, comédie en cinq actes et en vers, par Etienne, représentée sur le Théâtre-Français le 6 mars 1813 (Barba, in-8°). Cette pièce, quoiqu'elle ait paru à une époque qui n'était guère à la comédie, fut accueillie avec faveur, grâce à un plan bien conçu, à des situations attachantes, à des caractères bien tranchés et à un style facile et correct.

École des Français (L'), comédie en cinq actes et en vers (anonyme, 1821); pièce non représentée.

École du scandale (L') ou **Londres au XIXe siècle**, comédie en cinq actes et en prose, imitée de Sheridan, par Châteauneuf, représentée sur le théâtre de Versailles le 18 août 1824.

Écoles (LES DEUX) ou le **Classique et le Romantique**, comédie en trois actes et en vers, par Léonard et Ader (Paris, 1825).

École des électeurs (L') ou une **Journée d'élections**, comédie en cinq actes et en prose (anonyme), représentée en 1837 (Paris, Lenormant, in-8°).

École des députés (L'), comédie en cinq actes et en vers, par le vicomte Alexandre de Querelles, représentée en 1838 (Paris, Dentu, in-8°).

École des riches (L'), drame de Gutzkow.

École de singes (L'), tableau de David Teniers, au musée royal de Madrid. On sait que Teniers, avant Chardin, avant Decamps, avant J. Stevens, a fait d'amusantes caricatures de l'homme sous la figure du singe. Ici la gent écolière est on ne peut plus spirituellement saisie dans sa pétulance, dans sa mutinerie; les petits singes, occupés, les uns à étudier leurs leçons, les autres à écrire leurs devoirs, d'autres à bayer aux corneilles, sont ravissants. Le magister, babouin de la plus haute gravité, s'apprête à donner le fouet à un élève insubordonné ou paresseux qui est agenouillé piteusement devant lui. Un autre élève, un bon petit camarade, s'est mis à genoux aussi, mais pour implorer la grâce du coupable. Cette scène est rendue de la façon la plus comique. Le tableau, peint sur cuivre, est de petite dimension.

École du soir (L'), chef-d'œuvre de Gérard Dov, musée d'Amsterdam. Le pédagogue, coiffé d'une toque rouge, est assis devant son pupitre, sur lequel sont posés un sablier et une chandelle allumée; il menace du doigt un petit garçon, qui paraît tout contrit. Tout près du maître, une petite fille, vue de profil et penchée contre la table, épelle des lettres en les suivant du bout du doigt. A gauche, un jeune garçon, assis et vu de dos, fait du calcul sur une ardoise à la lueur d'une chandelle tenue par une fillette qui est debout et qui montre les chiffres de la main gauche. Dans le fond, plusieurs écoliers sont assis autour d'une table qu'éclaire faiblement une chandelle, près d'un escalier en colimaçon, par lequel descend une figure presque imperceptible. Une quatrième chandelle brûle dans une lanterne posée par terre, vers le milieu de la pièce. Une grande draperie brunâtre, accrochée au plancher, sur le devant, cache une partie des fonds, artifice employé sans doute pour mieux concentrer les effets de clair et d'ombre sous cette sorte de rideau de théâtre.

Ce que l'on admire le plus dans ce tableau, c'est l'adresse avec laquelle l'artiste a rendu l'effet produit par le combat des quatre lumières qui éclairent la scène. C'est là un tour de force, une curiosité, auxquels l'art véritable est étranger; la difficulté vaincue est vraiment prodigieuse. Smith vante beaucoup ce tableau dans son *Catalogue raisonné;* mais, après avoir dit que « rien ne peut surpasser l'effet magique de la lumière et de l'ombre dans cette peinture, » il ajoute : « Le maître semble avoir choisi des difficultés afin de montrer avec quelle supériorité de talent il saurait les vaincre. Quelques connaisseurs considèrent ce tableau comme le chef-d'œuvre de G. Dov, depuis la perte de la fameuse *Chambre de l'accouchée*, peinture achetée 14,100 florins à la vente Braamcamp (1771) pour le compte du czar, et qui fut engloutie avec le navire qui l'emportait à Saint-Pétersbourg; mais plusieurs tableaux du maître possèdent un plus haut fini et sont plus agréables à la fois dans la composition et dans l'effet. Il est un peu regrettable aussi que le temps ait fait pousser au noir cette peinture, circonstance qui lui est très-défavorable. » M. Waagen dit que, bien que le tableau ait noirci, l'effet des diverses lumières est admirable; il ajoute : « La composition révèle un sens profond du pittoresque; on remarque surtout la naïve expression du gamin réprimandé par le maître et celle de la petite fille en train d'épeler. » Ce tableau est peint sur un petit panneau de 1 pied 8 pouces de hauteur et de 1 pied 3 pouces de largeur. Il a été lithographié par Van Loo et a été payé 4,000 florins à la vente de Mme C. Backer, à Leyde, en 1766, et 17,500 florins à la vente Van der Pot à Rotterdam, en 1808. C'est par erreur que M. Viardot a cité l'*Ecole du soir* du musée d'Amsterdam comme étant la composition désignée sous ce titre à la vente Page, en 1786. Nous ignorons ce qu'est devenu ce dernier tableau; il représente un magister occupé à tailler sa plume près d'une chandelle à laquelle un écolier veut allumer la sienne; dans le fond, une servante porte une lanterne.

Au musée de Florence, se trouve une troisième *Ecole du soir* de Gérard Dov; les figures sont ici au nombre de cinq : le maître, coiffé d'un bonnet de fourrure, tient d'une main une férule et de l'autre un compas avec la pointe duquel il montre les lettres d'un livre, que doit répéter une jeune écolière placée devant lui. Quatre autres écoliers attendent leur tour pour dire leurs leçons. La scène est éclairée par une chandelle posée sur la table et par une lanterne qui est à terre. Cette peinture est charmante.

Une autre *Ecole* de Gérard Dov a été payée 1,030 florins à la vente Van Loo, en 1713, et est passée depuis dans la collection de lord Fitzwilliam, à Cambridge. Le pédagogue, tenant d'une main sa férule et de l'autre un crayon, apprend à lire à un petit garçon; trois autres écoliers, dont un debout tient un livre à la main, complètent cette composition, qui est peinte avec une extrême délicatesse.

École d'Athènes (L'), célèbre fresque de Raphaël, dans la *Camera della Segnatura*, au Vatican. Cette peinture murale, une des merveilles de l'art, nous montre une cinquantaine de personnages costumés à l'antique, assemblés dans un magnifique vestibule : les uns sont groupés au bas d'un large escalier, les autres sur les degrés, d'autres au sommet. On a longuement disserté sur le sens de cette composition. Vasari, Borghini, Lomazzo y ont vu l'union de la philosophie et de la théologie par le moyen de l'astronomie, et le premier de ces auteurs a même désigné saint Matthieu comme étant l'un des personnages du premier plan. Giorgio Mantuano, dans la gravure qu'il publia en 1550, intitule ce tableau : *Saint Paul disputant à Athènes avec les épicuriens et les stoïciens.* Scanelli a cru reconnaître dans les deux figures qui occupent le centre de la composition saint Pierre et saint Paul prêchant l'Evangile aux philosophes grecs, et Ph. Thomassin, dans la planche qu'il grava d'après cette fresque, a même ajouté des auréoles à ces deux figures. Bellori est le premier qui ait donné une explication plausible de cette peinture, où la *Philosophie*, titre sous lequel on la désigne quelquefois, est représentée par les hommes qui ont le plus illustré cette science chez les anciens, par opposition à la *Religion*, représentée dans la fresque de la *Dispute du saint sacrement*, qui est justement placée en face. « Au point de vue moral, a dit M. de Toulgoët, cette opposition de l'*Ecole d'Athènes* et de la *Dispute du saint sacrement* est saisissante. D'un côté, toutes les écoles de philosophie se heurtent, se choquent sans en arriver à connaître ces vérités primordiales qu'on appelle Dieu, l'immortalité, le devoir et qui restent toujours enveloppées des ténèbres du doute; de l'autre, le christianisme apparaît avec son unité merveilleuse. » M. Passavant, dans son beau livre sur Raphaël, s'est attaché à démontrer que l'illustre artiste, guidé sans doute par les indications de quelque érudit de son intimité, du comte Castiglione ou de Sadolet par exemple, ou prenant peut-être lui-même pour guide l'ouvrage alors très-répandu de Diogène Laërce sur les philosophes anciens, a entrepris de présenter dans son tableau le développement historique de la philosophie grecque. « Raphaël, dit M. Passavant, a toujours conçu et créé des ouvrages de raison et c'est là ce qui l'a fait surnommer le *peintre philosophe*. Ici donc, ayant accepté la tâche si difficile de représenter la philosophie chez les Grecs, il n'a fait que suivre ses errements ordinaires, et son sublime génie se révèle à nous par la haute intelligence de l'art avec laquelle il a su aborder son sujet par le seul côté qui pût se traduire en peinture, tout en exécutant un chef-d'œuvre majestueux et splendide. » Partant de cette conviction, M. Passavant a essayé, le livre de Diogène Laërce à la main, de reconnaître dans l'*Ecole d'Athènes* les personnages les plus remarquables, tels qu'ils doivent être placés chronologiquement et historiquement. Nous ne pouvons mieux faire que de reproduire ses explications en les abrégeant pour ce qui touche aux considérations historiques et en les complétant sur d'autres points.

Au premier plan, à gauche, se trouvent quatre créateurs de systèmes philosophiques, Pythagore, Anaxagore, Héraclite et Démocrite; on reconnaît en eux des chefs d'école à ce qu'ils sont placés chacun auprès d'un socle isolé, signe de leur indépendance. Le plus âgé est Pythagore de Samos, assis au milieu de ses élèves et écrivant dans un livre où il semble consigner ses découvertes sur les rapports harmoniques des nombres; car, devant lui, un jeune homme accroupi, probablement son fils Téléphane, tient une tablette sur laquelle sont notés les accords des tons, octave, quinte, quarte, avec les mots grecs Διάπασον, Διάπεντε et Διατέσσαρον. L'homme chauve et barbu qui, la plume à la main, semble interroger Pythagore, derrière lequel il est assis, est, à ce qu'on croit, Archytas, l'inventeur de la doctrine des *Catégories.* Un peu en arrière, on voit une femme de profil et levant deux doigts de la main, qui paraît être Théano, femme de Pythagore, et un Arabe coiffé d'un turban, qui se penche avec curiosité sur le livre où écrit le philosophe de Samos; on croit généralement que ce dernier personnage est Averroès, qui transplanta la philosophie grecque dans la littérature arabe; mais M. Passavant fait remarquer que Averroès appartient non pas à l'école de Pythagore, mais à celle d'Aristote, de qui il a expliqué les doctrines; on pourrait donc voir simplement dans cette figure un « mythe ingénieux de l'initiation des Arabes à la philosophie grecque ou peut-être des perfectionnements qu'ils apportèrent à la science des nombres. » A la droite du groupe formé par les pythagoriciens, le philosophe debout, qui s'incline vers Pythagore et qui montre du doigt un passage d'un livre qu'il tient ouvert, est Anaxagore, l'ami de Périclès. Plus à droite encore, l'homme assis, accoudé sur un socle de marbre, dans l'attitude d'une méditation profonde, a été désigné par quelques iconographes comme étant Arcésilas; mais, selon M. Passavant, il faut voir en lui Héraclite d'Ephèse, le chef de l'école ionienne, occupé à écrire ses théories quelque peu nébuleuses sur la substance des choses. Pour faire contraste à cet austère penseur, le joyeux Démocrite d'Abdère est placé à la gauche des pythagoriciens, à l'extrémité même du tableau; couronné de lierre, le visage épanoui, il s'appuie sur la base d'une colonne et feuillette un livre soutenu par un bambino rieur que porte un vieillard. Le jeune homme qui pose ses mains sur les épaules de Démocrite est sans doute un de ses nombreux adeptes, peut-être Nausiphane, qui devint à son tour le maître d'Epicure. Les onze personnages dont il vient d'être parlé sont groupés au bas de l'escalier qui conduit au temple; tout près d'eux, deux autres figures, placées sur la première marche et regardant le spectateur, paraissent indifférentes aux discussions des philosophes : l'une est celle d'un beau jeune homme en qui on a reconnu le duc d'Urbin, Francesco Maria della Rovere, l'ami et le protecteur de Raphaël; l'autre est celle d'un jeune garçon d'une dizaine d'années, Frederico de Gonzaga, duc de Mantoue.

Sur la droite du tableau, au bas de l'escalier, neuf personnages forment un groupe qui balance celui que nous venons de décrire. Ce second groupe représente les mathématiques pratiques, tandis que le premier, dont Pythagore est le centre, représente les mathématiques spéculatives. Un géomètre, penché vers la terre et tenant à la main un compas, mesure une figure isogonique tracée sur une tablette et que regardent attentivement quatre jeunes élèves. Raphaël a donné les traits de Bramante, son maître d'architecture, à ce personnage que l'on désigne généralement comme étant Archimède et en qui M. Passavant incline à voir Euclide, le plus grand mathématicien de l'antiquité. Les jeunes disciples expriment très-nettement différents degrés d'aptitude : l'un, agenouillé et penché vers la figure géométrique, n'a pas encore saisi la démonstration, tandis que le compagnon d'étude qui s'appuie sur lui paraît l'avoir déjà comprise; un troisième, également à genoux, possède le sujet et s'en entretient avec le camarade qui regarde par-dessus son épaule et qui témoigne son admiration par un geste naïf. Debout près de ces jeunes gens, deux figures, tenant chacune un globe à la main, symbolisent l'astronomie et la géographie : l'une, vue de dos, ayant sur la tête une couronne et sur les épaules un manteau royal, passe pour être le géographe Ptolémée, que par une erreur très-accréditée on a cru être un souverain d'Egypte; l'autre, vue de face, coiffée d'une sorte de mitre et ayant une grande barbe, serait Zoroastre, regardé comme un des inventeurs de l'astrologie. A côté de ces deux figures, à l'extrémité droite du tableau, Raphaël s'est placé lui-même avec son maître le Pérugin. « Le jeune et beau Sanzio, dit M. Lavice, nous lance un de ces regards de côté que lui seul sait rendre si expressifs. Près de lui, le Pérugin n'est plus qu'un homme bien intelligent, mais vulgaire. »

Sur les marches de l'escalier, au milieu de la composition, dans l'espace qui sépare les deux groupes dont nous avons fait connaître les personnages, un homme au crâne chauve, aux jambes et aux bras nus, est nonchalamment assis, nous devrions dire couché; il a près de lui une écuelle de bois et tient à la main une tablette dont la lecture l'absorbe tout entier. Cet homme, on l'a reconnu tout de suite, c'est Diogène le Cynique, isolé au milieu de l'illustre assemblée. Un jeune homme aux cheveux bouclés, au riche costume, gravissant l'escalier et qu'on croit être Aristippe, montre d'un geste dédaigneux le philosophe au tonneau et se moque sans doute de sa grossièreté en s'adressant à Epicure, le chef d'école qui enseignait à chercher la félicité dans l'harmonie des jouissances morales et des jouissances sensuelles.

Au sommet de l'escalier, qui précède une vaste nef d'architecture somptueuse, sont rangées plus de trente figures. Au milieu sont les deux personnages que quelques iconographes ont pris pour saint Pierre et saint Paul, et qui ne sont autres que Platon et Aristote : Platon, l'homme de l'*idée*, le représentant le plus illustre de la philosophie spéculative, contemplative, tenant de la main gauche son *Timée* et montrant de la main droite le ciel, Dieu, de qui tout dérive et à qui tout retourne; Aristote, l'homme de la science, le représentant de la philosophie pratique, soutenant de la main gauche son livre de l'*Ethique* et tendant la main droite en avant, comme pour affirmer que les sciences ont pour objet la morale et l'application de l'expérience. De nombreux disciples de tout âge font cortége aux deux grands philosophes et prêtent à leurs paroles une oreille attentive. A gauche, du côté de Platon, on a prétendu reconnaître Speusippe, son neveu, Ménédème d'Erétrie, Xénocrate le Chalcédonien, Phœdros et Agathon, à qui le maître a donné les places les plus distinguées dans son *Symposion*; à droite, à côté d'Aristote, Zénon, le chef des stoïciens, vieillard à la barbe longue, à l'attitude pleine de fierté et de noblesse; Théophraste, que Aristote institua son héritier et son successeur; Cléanthe, Eudème, Dicéarque, Aristoxène. Les deux personnages qui marchent derrière les stoïciens rappellent le nom de péripatéticien donné aux disciples d'Aristote. Plus à droite, un jeune homme appuyé contre le soubassement d'une des colonnes du vestibule, en équilibre sur une jambe et croisant l'autre en l'air, écrit sur son genou « non pas ce que lui ont appris ses propres recherches, mais ce qu'il a entendu de ci et de là; il représente l'éclectisme qui commence. » Debout, à côté de lui, un personnage à mine sardonique lance un regard moqueur au jeune éclectique; ce personnage est Pyrrhon, le fondateur de l'école sceptique. Plus à droite encore, le philosophe qui, par un mouvement d'hésitation, tourne la tête d'un côté et le corps de l'autre, paraît être Arcésilas, le fondateur de la nouvelle Académie, dont la théorie penchait vers le scepticisme, la pratique vers le stoïcisme; non loin de lui, à l'extrémité du tableau, sont trois autres personnages, dont l'un s'avançant, un bâton à la main, pourrait bien être un de ces cyniques de la décadence que Lucien nous montre allant de ville en ville, le sac au dos. Du côté gauche, non loin de Platon, auquel il tourne le dos, Socrate s'entretient avec un groupe de gens de toutes conditions, parmi lesquels on reconnaît Alcibiade, beau jeune homme en costume de guerre; Xénophon, accoudé sur un stylobate; Aristippe de Cyrène, vieillard à mine vénérable. Derrière Alcibiade, un homme en costume d'artisan, que l'on croit être Eschine, semble vouloir, par un geste véhément, confondre et écarter les sophistes Gorgias, Critès et Diagoras. Ce dernier, accourant à demi vêtu avec ses écrits à la main, est placé un peu au-dessus de son maître Démocrite.

L'architecture qui encadre cette magnifique composition a quelque chose de solennel, de majestueux. Selon Vasari, Bramante en aurait été l'ordonnateur, et comme le superbe vestibule dessine une croix grecque avec une coupole, il est vraisemblable qu'il donna une idée du plan que l'illustre architecte s'était proposé de réaliser à Saint-Pierre de Rome. Parmi les statues qui ornent les niches, entre les colonnes, celles qu'on voit de face représentent Apollon et Minerve : le dieu de la poésie, du côté des anciens philosophes idéalistes, dont plusieurs furent poëtes; la déesse de la sagesse et de la science, du côté des philosophes de la raison, de l'expérience, de la vie pratique. Au-dessous de la statue d'Apollon, deux bas-reliefs superposés, un *Combat sanglant* et l'*Enlèvement d'une Nymphe par un Triton*, sont des allégories de la colère et de la lubricité, passions que sait apaiser le dieu de la poésie. Sous la statue de Minerve, une figure de femme, avec un sceptre à la main et deux génies servants à ses côtés, symbolise la victoire de la sagesse sur les instincts brutaux.

Il va sans dire qu'à l'exception de la tête de Socrate, pour laquelle Raphaël s'est évidemment inspiré des portraits transmis par l'antiquité, les diverses figures de ce tableau ne sauraient être considérées comme offrant les traits des philosophes que nous avons nommés. Ces philosophes ne se reconnaissent qu'à l'action, au rôle qu'ils accomplissent dans le tableau. Plusieurs d'entre eux ont été désignés sous des noms différents de ceux que nous avons donnés d'après M. Passavant. C'est ainsi que le personnage si profondément absorbé dans ses réflexions, assis au premier plan et accoudé sur un socle de marbre, serait le sceptique Arcésilas, fondateur de la seconde Académie; c'est cette même figure que Vasari a dit être celle de l'évangéliste saint Matthieu. Zoroastre serait bien l'un des deux personnages que l'on voit à droite, tenant chacun un globe; mais au lieu d'être, comme nous l'avons dit, celui qui est vu de face, ce serait le personnage couronné et ayant un manteau royal, qui tourne

le dos au spectateur et que M. Passavant croit être Ptolémée. A l'appui de cette interprétation, on fait remarquer que Zoroastre était roi des Bactriens. Quant à l'autre savant tenant un globe, ce serait Euclide. Le philosophe, couronné de lierre, que nous avons dit être Héraclite, serait Epicure. On a cru voir enfin, parmi les personnages placés en haut des marches, Empédocle, Nicomaque, etc.

Il est fort probable que Raphaël, suivant sa coutume, aura pris pour modèles des principaux personnages de cette composition ses amis, ses protecteurs, les hommes illustres qui vivaient à Rome de son temps. Nous avons signalé, d'après Vasari, les portraits du duc d'Urbin, du duc de Mantoue, du Bramante, du Pérugin, de Raphaël lui-même; nous avons rectifié toutefois, d'après l'autorité de M. Passavant, l'opinion de Vasari, qui a voulu reconnaître, dans l'un des jeunes gens agenouillés près d'Archimède, Frederico de Gonzaga; ce prince était à peine âgé de dix ans lorsque Raphaël peignit l'*Ecole d'Athènes* et le jeune homme agenouillé paraît en avoir dix-huit. Des écrivains postérieurs ont prétendu voir dans la figure énergique du stoïcien Zénon, vieillard à longue barbe et à tête chauve, le portrait du cardinal Pietro Bembo; mais celui-ci n'avait que quarante ans lors de l'exécution de cette fresque et il ne laissa croître sa barbe que beaucoup plus tard, ainsi qu'il le dit lui-même dans sa correspondance avec le Titien. Montagnani a supposé que ce stoïcien était le portrait du cardinal Bessarion, qui a traduit en latin la *Métaphysique* d'Aristote et qui est mort en 1472; mais, comme les prêtres n'avaient pas encore au XVe siècle la coutume de laisser croître leur barbe, cette conjecture semble au moins douteuse. Torrigo a commis une erreur plus évidente encore quand il a cru reconnaître dans la figure de l'astronome le portrait du comte Castiglione; car cette figure n'a pas la moindre ressemblance avec le beau portrait que Raphaël a fait de ce personnage et que possède le Louvre. Elle ne représente pas davantage, comme on l'a cru, Giovanni della Casa, qui, à l'époque de la mort de Raphaël, n'était encore qu'un enfant.

Nulle part, Raphaël n'a développé son merveilleux génie avec plus de force et d'éclat que dans l'*Ecole d'Athènes.* « En ce qui concerne les détails d'érudition de cette composition, dit M. Passavant, il est possible et assurément très-probable que Raphaël ait consulté les savants, ses amis. Quoi qu'il en soit, c'est à lui seul qu'appartient le mérite immense d'avoir su traduire en une image vivante et lumineuse le développement de la philosophie grecque. C'est lui seul qui a inventé le groupement des personnages selon le rang qu'ils occupent dans l'histoire, qui a répandu sur ces philosophes un sentiment analogue à leurs tendances, qui les a caractérisés non-seulement par des rapprochements ingénieux, mais par leur action, par leurs attitudes et leurs physionomies. Cette fresque, où il s'est élevé à une dignité si magistrale, à un style si grandiose, est considérée, à juste titre, comme l'œuvre la plus magnifique que le divin maître ait jamais produite. Elle réunit, en effet, à la sévérité léguée par les écoles anciennes, l'expérience technique du dessin, de la couleur et de la touche, conquêtes des écoles plus modernes. La symétrie traditionnelle des peintres de Sienne et de Florence au XIVe siècle, que le Pérugin observa toujours, se retrouve encore dans l'*Ecole d'Athènes;* mais elle y est si supérieurement employée, dans la disposition des groupes, que l'œil ne s'arrête pas même à ces combinaisons profondes et qu'il jouit naïvement de la beauté des lignes. En outre, les figures sont toutes très-individualisées, sans être traitées cependant comme des portraits. Préoccupé de plus en plus de la signification caractéristique, Raphaël s'attachait surtout à l'esprit moral des traits, si l'on peut ainsi dire, et il évitait les formes trop accidentelles de la nature. Il réalisa de la sorte, par l'union du caractère et de la beauté, ce que les vieux maîtres italiens avaient toujours cherché : il donna un corps à l'idée. Il est également admirable dans la manière dont il a traité le costume grec, quoiqu'on ne connût pas alors encore beaucoup de peintures et de sculptures antiques. Personne, en cela, n'a montré depuis autant de sûreté, de goût et de style. Toutes ces qualités superbes et fondamentales des arts du dessin, Raphaël les a déployées dans l'*Ecole d'Athènes;* il y a déployé aussi, pour la première fois, toutes les ressources particulières à la peinture. Les mouvements y sont libres, les groupes variés, la lumière et l'ombre largement distribuées; la perspective y est très-habile. L'*Ecole d'Athènes* est certainement un des ouvrages du XVIe siècle qui réunit le mieux toutes les qualités composant ce qu'on appelle le grand style. » M. Charles Blanc a exprimé en termes non moins vifs son admiration pour ce chef-d'œuvre : « Il n'est certainement pas de livre, a-t-il dit, qui puisse donner une idée plus rapide et plus juste du caractère des anciens philosophes que cette fresque où Raphaël s'est élevé si facilement au sublime de la peinture historique et à l'apogée de son propre génie. Quelle merveilleuse pénétration d'esprit n'a-t-il pas fallu et que de souplesse pour passer ainsi de la représentation des dogmes et des mystères catholiques à la mise en scène de toutes les idées qui éclairaient le monde païen, personnifiées par les sages de la Grèce! D'un seul trait, le peintre d'Urbin nous en dit plus que Diogène Laërce; le geste d'une figure, son attitude, son costume lui suffisent pour caractériser un penseur, pour exprimer la nature de ses idées et, si j'ose le dire, le tempérament de ses doctrines. Que de nuances délicates et pourtant faciles à saisir entre le divin Platon, dont la pensée monte aux cieux, et le positif Aristote, dont la raison n'abandonne point la terre! Socrate, qui raisonne en tenant de sa main gauche l'index de sa main droite, a l'air de compter sur ses doigts les déductions qu'il arrache à son interlocuteur et semble dire, comme il disait toujours : « Vous m'accordez ceci et puis cela. » Quelle ostentation dans la nudité du philosophe cynique, dans sa misère étalée! Comme elle est bien exprimée, par sa seule posture, l'indifférence du pyrrhonien qui regarde par-dessus l'épaule du jeune aspirant si empressé d'écrire les paroles d'Aristote, et quelle grâce de mouvement et de draperie dans la figure de celui (Aristippe) qui, montant les degrés, s'est adressé d'abord à Diogène, et, rebuté sans doute par lui, se fait montrer les grands, les vrais maîtres de la philosophie! Qui jamais a su indiquer les divers degrés de l'intelligence aussi clairement que l'a fait Raphaël en peignant les quatre écoliers d'Archimède, et comme l'attention visuelle de ces géomètres est peu semblable à l'attention mentale des disciples de Pythagore méditant sa doctrine mystérieuse sur les consonnances harmoniques et sur les nombres! Non, le génie antique n'a pas eu d'interprète plus digne et il est douteux que Apelle eût mieux représenté l'assemblée des philosophes de son pays. Que dis-je? La peinture antique, si supérieure à la nôtre dans l'expression d'une seule figure, n'a pas connu cet art dont Raphaël a dit le dernier mot, cet art de grouper en un tableau, de distribuer, de faire agir un grand nombre de personnages, d'y mettre à la fois de l'ordre et du mouvement, de la symétrie et de l'imprévu, de parvenir à l'unité d'impression par la variété des figures, de représenter enfin une seule action avec beaucoup d'acteurs, comme l'antique avait su composer un corps homogène avec des membres choisis. »

La bibliothèque Ambrosienne, à Milan, possède le carton original de l'*Ecole d'Athènes*, dessiné à la pierre noire. En 1799, il fut transporté à Paris en plusieurs morceaux, que le peintre d'histoire Bouillon rejoignit avec grand soin. Ce précieux carton fut restitué à Milan en 1815. On voit dans la collection de l'université d'Oxford diverses études et esquisses originales de certaines parties de la composition; ces dessins ont été gravés pour la plupart dans l'*Italian School of design*, de W.-Y. Ottley. Une belle étude pour le groupe de Pythagore appartient à la collection Albertine, à Vienne; elle a été gravée par Robert et Lesueur, par J.-Th. Prestel (1785), par Ferd. Ruschweyh (1807), et lithographiée par Pilizotti.

Il existe plusieurs copies de l'*Ecole d'Athènes.* Le Louvre en possède une, peinte sur toile, de la grandeur de l'original, qui a été commandée par Colbert pour être exécutée en tapisserie aux Gobelins. M. Balze en a fait, il y a quelques années, une reproduction remarquable sur le mur de l'escalier de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Une autre copie, attribuée à Le Brun, se voit au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

Cette fresque immortelle a été souvent reproduite par la gravure, soit dans son ensemble, soit dans ses détails. La composition entière a été gravée par les artistes suivants : Giorgio Mantuano (2 feuilles, 1550), Nicolai Nelli (2 feuilles, 1572), J.-B. de Cavalleriis (2 feuilles), Ph. Thomassin (2 feuilles, 1617 et 1648), Gasparo Osello, L. Cossin, Cholet, Fr. Aquila, J. Volpato, D. Cunego (1792 et 1799), G. Mochetti, Fr. Putinati da Verona, Landon, Réveil, etc. Des figures détachées ont été gravées par Agostino Veneziano, Marc-Antoine, F. Dien, P. Fidanza, Riepenhausen, Mich. Bisi, D. Cunego, Laugier, etc.

École de garçons et de filles (UNE), tableau de Jean Steen, collection de lord Egerton. Au milieu d'une vaste salle, devant une table, le maître et la maîtresse d'école sont assis; le premier, les bésicles sur le nez, le dos renversé sur sa chaise, est occupé à tailler une plume; la seconde fait répéter à un écolier sa leçon. Vingt-huit autres enfants forment divers groupes; parmi eux, on remarque un jeune garçon qui s'est endormi sur le plancher, près d'une fillette qui se tient gravement avec son livre sous le bras. Cette composition, remarquable par la vérité des expressions et des attitudes enfantines, a été payée 1,000 florins à la vente Lormier, en 1763; 1,200 florins à la vente Braamcamp, en 1771; 1,040 guinées à la vente du marquis de Cambden, en 1841. Elle a passé en Angleterre, dans la collection J. Greenwood, après la vente Braamcamp, et a été gravée en 1772 par Valentin Green, sous ce titre : l'*Ecole hollandaise.*

Jean Steen a traité plusieurs fois le même sujet. Nous citerons, entre autres, un tableau payé 115 guinées à la vente Philipps, en 1815, et 89 guinées seulement à la vente Cholmoridley, en 1831, et qui a été exposé dans la Galerie britannique en 1818; le magister, vêtu d'une veste jaune à manches rayées et coiffé d'un chapeau noir, s'apprête à châtier à coups de férule un écolier qui pleure de tout son cœur; un autre gamin (cet âge est sans pitié) rit de la mine piteuse que fait son camarade; d'autres enfants, diversement occupés, complètent la composition. Smith décrit, dans son *Catalogue raisonné*, trois autres *Ecoles* de Jean Steen : l'une faisant partie de la riche collection Baring et qui a été payée 337 florins à la vente de Mme Becker, à Leyde, en 1760; l'autre, qui figure dans la collection J.-R. West, à Stratford-sur-Avon; la troisième, qui appartient au baron Verstolk de Soelen et que l'on désigne aussi sous ce titre : le *Maître d'école endormi.* Un beau dessin à l'encre de Chine, représentant un *Intérieur d'école*, par Jean Steen, fait partie de la collection Suermondt, à Aix-la-Chapelle.

École turque (L'), peinture de Decamps (Salon de 1842). C'est une des plus spirituelles compositions qu'ait produites le pinceau de Decamps. Quelle animation! quelle vie dans ce groupe de petits écoliers en déroute! Quelle espièglerie sur toutes ces petites faces mutines! Comme tout cela court, saute, gambade en riant, en criant, en se poussant! Où la scène se passe-t-elle? Dans quelque faubourg de Smyrne ou plutôt dans quelque village. C'est l'heure de la sortie de l'école : le muezzin appelant du haut des minarets les fidèles à la prière du soir n'est pas plus religieusement écouté. L'heure du départ vient donc de sonner (ceci par métaphore; car, dans ce pauvre village, y a-t-il une horloge et le maître de cette pauvre école a-t-il seulement jamais vu une montre?). Mais qu'importe! le déclin du soleil marque le temps écoulé et le signal est donné. En un clin d'œil, toutes ces petites figures blanches, noires, cuivrées, auxquelles l'ennui faisait faire la moue la plus comique, s'éveillent; les livres se jettent au loin; on escalade les bancs et les tables; la porte s'ouvre (pauvre porte soumise journellement aux mêmes assauts!), et voilà notre volée d'écoliers qui prend à la débandade la clef des champs, cherchant à se devancer les uns les autres, tombant et se relevant pour mieux courir, comme une nichée d'oiseaux qui s'échappe d'une cage à tire-d'ailes. L'air retentit de leurs cris; sous leurs pieds s'élève un nuage de poussière. C'est en vain que la voix du maître essaye de dominer le tumulte; elle n'est pas écoutée : le vieillard en est pour ses menaces. Demain, il saura punir les coupables et trouver dans leurs oreilles à qui parler. Mais de tous ces malins étourneaux, lequel, par Mahomet! pense au lendemain? Ils sont libres maintenant, vive la liberté! vive le maïs, et à bas la férule! comme dirait le gamin de Paris.

Il y a tout cela dans la charmante aquarelle de Decamps.

École turque (L'), tableau de Decamps, collection de M. le marquis Maison, à Paris. Cette école est une salle d'asile, d'après ce que nous apprend le catalogue du Salon de 1846, où le tableau fut exposé pour la première fois. Le vieux pédagogue est étendu comme un pacha sur son divan, avec son écolier d'affection. Les autres élèves sont accroupis à droite dans le clair-obscur. Sur la muraille du fond brille un gai rayon de soleil, qui pénètre par une fenêtre ouverte à gauche. Les petits Orientaux groupés dans cet intérieur ont toute la vivacité d'attitudes et d'expression des gamins de nos pays. « Vous pensez, dit M. Bürger, qu'il ne s'agit pas beaucoup d'étudier; nous sommes chez les Turcs et dans une salle d'asile. Les heureux Turcs d'avoir, dans le peuple, des enfants si bien costumés, avec leurs petits turbans, leurs vestes orangées, écarlates, vertes et brunes! C'est comme un monceau de belles étoffes et de pierreries où apparaissent des têtes rubicondes et malicieuses. Ce groupe d'enfants est de la belle qualité de couleur de Decamps. » M. Bürger ajoute que l'artiste s'est souvenu de Rembrandt et de Pieter de Hooch pour peindre l'effet de lumière de ce tableau. Un autre critique, M. A. Guillot, a exprimé dans la *Revue indépendante* une opinion tout autre : « Avec la meilleure volonté du monde, a-t-il dit, nous ne saurions aimer les tons violacés que nous avons devant les yeux, ni cette troupe de magots qui représentent des enfants. » Suivant G. Planche, « pour donner plus de valeur au rayon qui pénètre par la fenêtre, dans le fond, Decamps a volontairement exagéré l'ombre qui enveloppe les figures, surtout celles du premier plan, et il a poussé si loin cette exagération, que la forme des figures est presque abolie. Il n'y a guère que la figure du maître d'école qui soit éclairée suffisamment. Il est donc permis de dire qu'en cette occasion la puissance de l'artiste n'a pas traduit nettement sa volonté. Il s'est proposé une difficulté digne de son pinceau; mais il ne l'a pas résolue d'une façon complète. » Tout en reconnaissant que l'exagération de l'ombre atténue par trop le relief des figures du premier plan, M. Chaumelin (*Decamps, sa vie, son œuvre*), vante l'effet général de ce tableau, effet qui, selon lui, a quelque chose de la manière de Rembrandt.

Decamps a peint plusieurs écoles turques. Une de ses plus charmantes compositions en ce genre est la *Sortie de l'école turque*, simple aquarelle qui, à la vente de Mme la comtesse Lehon, en 1861, a atteint le prix énorme de 34,000 fr. V. SORTIE DE L'ÉCOLE TURQUE.

Parmi les tableaux consacrés par d'autres artistes aux écoles et aux écoliers, nous citerons : le *Maître d'école*, chef-d'œuvre d'Adrien van Ostade, et la *Maîtresse d'école* de G.-M. Crespi, qui appartiennent au musée du Louvre; l'*Ecole des garçons*, de John Opie, gravée par Valentin Green (1785); une *Ecole hollandaise*, par Horemans, au musée des Offices, à Florence; l'*Ecole des garçons* et l'*Ecole des filles*, gravées par G. Keating, d'après Pasqualini (1788); l'*Ecole juive*, lithographiée par Mouilleron, d'après Robert Fleury; un *Intérieur d'école*, tableau de M. Dargelas (Salon de 1868); l'*Ecole de village* de M. Ferdinand de Braekeleer, exposée en 1855 et appartenant au musée des Académiciens d'Anvers; une *Sortie d'école*, par M. E.-F. de Block (Exposition universelle de 1855); un *Ecolier*, tableau de M. Ch.-L. Müller (Salon de 1868); l'*Ecole des filles de Ravenoville*, de M. Trayer (Salon de 1869); la *Sortie de l'école des garçons* et la *Sortie de l'école des filles*, deux charmants pendants, par M. Ed. Frère (Salon de 1869), etc. Il y a aussi d'autres *Ecoles*, qui ne sont rien moins qu'enfantines, comme l'*Ecole de l'amour*, gravée par J.-J. Leveau, d'après G. Clermont; l'*Ecole domestique*, gravée par J. Ingram, d'après Boucher, et une autre *Ecole*, très-sentimentale, gravée par F.-P. Charpentier, d'après le même; l'*Ecole buissonnière*, de M. Heullant (Salon de 1869), composition très-originale et très-gracieuse, où l'on voit deux adolescents costumés à l'antique en train d'étudier la carte du Tendre, etc.

École (LE MAÎTRE D'), chef-d'œuvre d'Adr. van Ostade. V. MAÎTRE.

ÉCOLER v. a. ou tr. (é-ko-lé — rad. *école*). Instruire, enseigner. ‖ Vieux mot.

ÉCOLÉRÉ, ÉE (é-ko-lé-ré — du préf. *é*, et de *colère*). Emporté, excité par la colère : *Nous allions partir, quand des bruits de voix* ÉCOLÉRÉES *et des tumultes sourds comme ceux d'une querelle se firent entendre.* (G. Sand.) ‖ Inus. *Encoléré* vaudrait mieux.

ÉCOLERIE s. f. (é-ko-le-rî — rad. *école*). Ensemble des écoliers : *On n'a jamais vu pareils débordements de l'*ÉCOLERIE. (V. Hugo.)

ÉCOLIER, IÈRE s. (é-ko-lié, iè-re — rad. *école*). Elève qui suit les cours d'une école primaire ou secondaire : *Que d'*ÉCOLIERS *ont brillé dans la routine des classes et se sont éclipsés dans la vaste sphère des lettres!* (B. de St-P.) *Les* ÉCOLIERS, *en général, n'aiment pas à travailler.* (G. Sand.)

Tout est aux *écoliers* couchette et matelas.
LA FONTAINE.

Et ne sais bête au monde pire
Que l'*écolier*, si ce n'est le pédant.
LA FONTAINE.

Adolescent qui s'érige en barbon,
Jeune *écolier* qui vous parle en Caton,
Est à mon sens un animal bernable.
VOLTAIRE.

‖ Personne qui reçoit les leçons d'un maître, d'un professeur : *L'*ÉCOLIER *d'un maître de danse, d'escrime, de musique. Mon nouvel* ÉCOLIER *avait l'intelligence si épaisse, que mes premières leçons furent en pure perte.* (Le Sage.)

— Par ext. Qui règle sa conduite, ses idées, ses sentiments sur quelqu'un ou quelque chose : *L'hôtel Rambouillet a favorisé le genre épistolaire, qu'une de ses dernières* ÉCOLIÈRES, *Mme de Sévigné, a porté à la perfection.* (V. Cous.)

N'allez pas de l'amour devenir *écolière.*
LA FONTAINE.

— Fam. Novice, apprenti : *Ce n'est encore qu'un* ÉCOLIER. *Quand les vieilles duchesses s'avisent d'économiser, Harpagon près d'elles n'est qu'un* ÉCOLIER. (Balz.) ‖ Personne gauche, empruntée, qui n'a pas d'aisance dans les manières :

Quelque *écolier* qu'il soit, je disais qu'aujourd'hui
Peu de nos gens de cour sont mieux taillés que lui.
DESTOUCHES.

— *Faute d'écolier*, Erreur, bévue qui annonce de l'ignorance, de l'inexpérience ou une extrême maladresse : *Ce ministre a fait une* FAUTE D'ÉCOLIER.

— *Espièglerie, tour, malice d'écolier*, Espièglerie comme en font les écoliers : *La mort a dans son bissac des* TOURS D'*un* ÉCOLIER *narquois.* (Chateaub.)

— *Prendre le chemin des écoliers*, Prendre le chemin ou le moyen le plus long : *Vous avez mis bien du temps à venir; vous* AUREZ PRIS LE CHEMIN DES ÉCOLIERS. ‖ On dit plus ordinairement le CHEMIN DE L'ÉCOLE.

— Hist. Nom que portaient les étudiants de l'Université au moyen âge. ‖ *Lettres d'écolier*, Diplôme qu'on obtenait en justifiant de six mois d'études consécutifs dans l'Université. ‖ *Ecolier juré*, Titre que prenait l'écolier muni de ses lettres d'écolier.

— Hist. ecclés. *Congrégation des écoliers*, Ordre de chanoines réguliers qui fut fondé en Italie, près de Bologne. ‖ *Ecolières*, Titre que prennent les chanoinesses de Mons, deux ans après leur réception.

— Adjectiv. Comm. *Papier écolier*, Papier blanc de qualité moyenne, dont on se sert en général dans les établissements d'instruction.

— Syn. **Écolier, disciple, élève.** V. DISCIPLE.