donner des émotions, que les auteurs dramatiques puisent dans les annales du crime de belles horreurs, pour faire frissonner de terreur et de pitié les spectateurs, qu'ils accumulent dans leurs drames les adultères, les jalousies, les vengeances, les meurtres, les empoisonnements et les suicides. Les criminels abondent dans les drames. Il semble que le public ne prend plaisir à un spectacle que s'il voit des personnages tuer ou mourir. La mort est le principal ressort du théâtre. Il faudrait plusieurs sessions de cour d'assises pour juger tous les criminels de la tragédie, et plusieurs tables, pour y déposer comme pièces à conviction, les poignards, les cordes, les coupes empoisonnées, dont se servent les héros de théâtre, pour frapper, étrangler, empoisonner leurs victimes. On trouve au théâtre toutes les variétés du crime : des vengeances maritales, des vengeances féminines, des viols, des incestes, des fratricides, des infanticides, des parricides. Les criminels vulgaires ne lui suffisent pas ; il lui faut des personnes d'une scélératesse monstrueuse, d'une perversité raffinée. « Qu'un ennemi tue son ennemi, dit le commentateur d'Aristote, il n'y a rien là que d'assez simple. On ne s'émeut pas à ce spectacle vulgaire. Que des personnes indifférentes les unes aux autres et sans aucun rapport de parenté ou d'émotion se combattent et s'entre-détruisent, la catastrophe peut être affreuse, mais elle n'émeut encore que médiocrement. Mais quand, au contraire, les personnages qui luttent et s'égorgent sont unis par les liens les plus étroits qui devraient être les plus tendres, par exemple, quand c'est un frère qui tue ou doit tuer son frère, un fils son père ou une mère son fils, voilà les situations qu'on doit chercher[1]. » Voilà pourquoi les poètes ont mis sur la scène Médée tuant ses enfants pour

Menteur. — Dans la préface de *Bérénice*, Racine dit aussi que l'unique but du théâtre est de plaire.

(1) Barthélemy Saint-Hilaire. *Préface de sa traduction de la poétique d'Aristote*, p. XI.

se venger de leur père, Atrée présentant à son frère Thyeste une coupe contenant le sang de ses enfants. Dans une pièce de du Belloy, un mari jaloux présente à sa femme le cœur de son amant nageant dans le sang. Les grands criminels abondent dans le théâtre de Shakspeare comme dans celui des poètes grecs. Macbeth, lady Macbeth, Richard III, Jago, Othello sont des héros de cour d'assises. Dans nos grands tragiques, il n'est question que de meurtres et de suicides passionnels. On peut appliquer à leurs drames ce que Corneille disait de *Médée* : « Ici vous trouverez le crime en son char de triomphe et peu de personnages sur la scène dont les mœurs ne soient plus mauvaises que bonnes. » Le tendre Racine entasse les cadavres dans ses pièces, qui ne sont que des « tueries ». Dans *Andromaque*, il y a un meurtre celui de Pyrrhus, et deux suicides ceux d'Oreste et d'Hermione. Dans *Bajazet* on compte trois meurtres, ceux de Bajazet, de Roxane et d'Orcan et un suicide celui d'Atalide.

Sur la scène française, les meurtres sont commis dans les coulisses, mais sur la scène anglaise, ils sont souvent exécutés devant le public, contrairement au sage précepte d'Horace, qui conseille à l'auteur dramatique de ne pas commettre de meurtre devant les spectateurs :

« Ne pueros coram populo Medea trucidet. »

Assurément, il n'y a pas que des furieux et des criminels au théâtre. A côté d'Hermione, de Roxane et de Phèdre, on trouve, dans le théâtre de Racine, Iphigénie et Monime ; après avoir peint la fureur jalouse de Pyrrhus, Racine a tracé le beau portrait de Burrhus. Cependant, il semble qu'une tragédie où il ne coule que des pleurs, où le sang n'est pas versé, n'est pas une tragédie. Dans la préface de *Bérénice*, Racine s'excuse d'avoir écrit une tragédie sans meurtre et sans suicide : « Il est vrai, dit-il, que je n'ai point poussé Bérénice jusqu'à se tuer, comme Didon, parce

que Bérénice n'ayant pas ici avec Titus les derniers engagements, que Didon avait avec Énée, elle n'est pas obligée, comme elle, de renoncer à la vie... Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de cette tragédie. » Cependant *Bérénice* plaît moins qu'*Andromaque*, parce que Titus, sacrifiant son amour à ses devoirs, est trouvé trop peu dramatique. Dans sa tragédie de *Didon*, Lefranc de Pompignan a voulu, lui aussi, rendre Énée intéressant, mais il n'y est pas parvenu, parce que Énée est trouvé trop raisonnable. « Il faut à Melpomène, disait Voltaire, des passions furieuses, de grands crimes, des remords violents ; ... l'églogue en dialogue intitulée *Bérénice*, à laquelle Mme Henriette d'Angleterre fit travailler Corneille et Racine, était indigne du théâtre tragique. » C'était là de la tragédie à l'eau-de-rose ; Voltaire préférait la tragédie à l'eau-forte.

Les héros de théâtre ne parlent que de tuer ou de se tuer. Les assassins jugés par la cour d'assises annoncent avec moins de férocité le projet de frapper leurs victimes. Lacenaire seul, auteur de plusieurs drames, disait en style tragique : « La société aura mon sang, mais à mon tour j'aurai le sang de la société. » Les héros de théâtre, au contraire, répètent à satiété qu'il leur faut du sang ; leur imagination se représente sans cesse le plaisir qu'ils auront à verser le sang de leur rival ou de la femme infidèle.

Dans *Zaïre*, Orosmane s'écrie :

« ... et ma main dégouttante
« Confondrait dans son sang le sang de son amant. »

Les femmes elles-mêmes se plaisent à faire couler le sang :

« Dans ton perfide sang, je puis tout expier...
« Revenez tout couvert du sang de l'infidèle, »

s'écrie Hermione, ivre de jalousie et de vengeance.

Phèdre dit aussi :

« Mes homicides mains, prêtes à me venger,
« Dans le sang innocent, brûlent de se plonger. »

Les sentiments qu'expriment les héros de théâtre, dépouillés de la beauté des vers qui les transfigurent, sont les mêmes que ceux qu'on observe chez les héros de la cour d'assises ; c'est la fureur de la vengeance qui les anime et les pousse à commettre les plus grands forfaits. A l'exception de Bérénice, presque toutes les femmes délaissées se vengent au théâtre : Hermione se venge, Roxane se venge, Phèdre se venge, Médée se venge. Comme les vitrioleuses contemporaines, Hermione et Roxane adressent à Pyrrhus et à Bajazet des menaces de mort, qu'elles répètent à satiété :

« Bajazet doit périr, dit-elle, ou l'épouser. »

Pour se venger de Pyrrhus, Hermione pousse Oreste à l'assassiner, et quand elle le voit hésiter, elle forme le projet d'aller elle-même le poignarder. Son imagination en délire se représente le plaisir qu'elle aura à verser le sang de l'infidèle :

« Quel plaisir de venger moi-même mon offense...
« De retirer mon bras teint du sang du parjure ! »

Comme les accusées jugées par les cours d'assises, les héroïnes de théâtre ont des raffinements de cruauté dans la vengeance ; elles veulent faire souffrir leur rivale en faisant expirer l'infidèle sous leurs yeux.

Hermione pousse la fureur de la vengeance jusqu'à vouloir faire périr le fils de sa rivale involontaire et Pyrrhus lui-même est assez odieux pour dire à Andromaque : « Le mariage ou la mort d'Astyanax ! »

La même fureur vindicative anime un grand nombre d'héroïnes de Corneille :

« L'esclave le plus vil qu'on puisse imaginer,
« Sera digne de moi, s'il peut t'assassiner »,

dit Pulchérie à Phocas.

Enfin, dernier trait de ressemblance avec les accusées qui souvent se tuent après avoir tué, les héroïnes de théâtre, elles aussi, font suivre le meurtre de leur propre suicide :

« Je saurai le surprendre avec son Atalide,
« Et d'un même poignard les unissant tous deux,
« Les percer l'un et l'autre et moi après eux. »

Il y a tant de criminels sur la scène, que d'Alembert, voulant défendre le théâtre contre les critiques de J.-J. Rousseau, lui disait : « Quand nous irions à ces tragédies, moins pour être instruits que pour être remués, quel serait en cela notre crime et le leur ? Elles seraient, pour les honnêtes gens, s'il est permis d'employer cette comparaison, ce que les supplices sont pour le peuple, un spectacle où ils assisteraient pour le seul besoin que tous les hommes ont d'être émus. » Les hommes, en effet, aiment les émotions ; ils les cherchent partout, dans la rue, à la cour d'assises, au pied de l'échafaud, à la morgue, au théâtre, au cirque, aux courses de taureaux. Ils aiment les spectacles, qui les font frissonner, pleurer, s'apitoyer. La curiosité, l'égoïsme, le souvenir de leurs propres souffrances, la pitié, la sympathie leur font trouver du plaisir à voir les luttes, les malheurs, les souffrances des autres, à ne pas souffrir ce qu'ils voient souffrir et à partager leurs souffrances par l'imagination. Pour plaire au peuple romain et satisfaire son goût d'émotions, les généraux et les hommes politiques lui donnaient les jeux du cirque, la lutte et l'agonie des animaux et des gladiateurs. Pour divertir les spectateurs, les auteurs dramatiques les font

assister à la lutte, au meurtre et au suicide des héros de théâtre. C'est pour plaire au public, en le faisant frissonner, que Othello tue Desdemona, que Hermione fait poignarder Pyrrhus. Il y a beaucoup d'égoïsme dans les sentiments de terreur et de pitié, que le public va chercher au théâtre ; c'est un plaisir analogue à celui que décrit Lucrèce :

« Suave mari magno... »

L'homme qui ne court aucun danger trouve des émotions dans le spectacle des périls courus par les autres hommes. Le plaisir que prennent les spectateurs à la vue des acrobates, qui font des tours périlleux, vient du danger qu'ils courent. Le spectacle offre encore plus d'attrait, lorsque non seulement il présente un péril possible pour autrui, mais la mort imminente ou subie ; de là vient l'empressement du public à voir l'exécution des criminels. De là venait l'attrait des Romains pour les combats des gladiateurs. Pour faire durer ce plaisir atroce, on armait les gladiateurs de manière à rendre les combats plus longs et plus remplis d'accidents tragiques. Une mort prompte n'aurait pas satisfait les spectateurs ; il leur fallait une agonie lente et pleine de péripéties. On apprenait aux gladiateurs à se blesser sans se tuer, et quand le coup mortel était porté, à se coucher et à mourir avec grâce. Les philosophes, les vestales regardaient avec plaisir des hommes s'entretuer. C'est un sentiment analogue qui porte aujourd'hui la foule à se précipiter vers les lieux où un homme court un danger, où il se débat sous l'accusation d'un crime et où il va être exécuté. L'homme, qui est plus ou moins malheureux, s'intéresse peu au bonheur des autres ; il aime mieux les plaindre que les envier, il préfère les voir lutter et souffrir. Ne pouvant pas voir mourir les gladiateurs, il va voir pleurer les acteurs.

La représentation d'un crime passionnel est celle qui

donne le plus d'émotions. Voilà pourquoi le théâtre, qui cherche avant tout à émouvoir les spectateurs, vit de la peinture de la passion. Entendre sur la scène des amants passionnés, jaloux et furieux, qui crient et qui pleurent, s'associer à leurs souffrances est un plaisir. Ce plaisir est encore plus vif quand il s'agit de la représentation d'un amour coupable ; c'est l'attrait du fruit défendu. L'homme qui a un intérieur paisible, à l'abri des orages, aime à contempler chez les autres les tempêtes du cœur et des sens, les emportements de la passion. La femme la plus vertueuse ne hait point la peinture d'un amour coupable ; un pessimiste dira qu'elle est un peu lasse de sa vertu et veut se procurer, au moins par l'imagination, la jouissance d'un amour criminel ; il est plus exact de dire que cet attrait pour le mal vient surtout de sa curiosité. Pour la plupart des hommes et des femmes, la vie est si plate, si prosaïque, que la représentation d'un drame d'amour, fertile en situations tragiques, les secoue et les remue d'une manière agréable.

« Le jeu des passions saisit le spectateur,
« Il aime, il hait, il pleure, et lui-même est acteur [1]. »

Si le héros souffre, il souffre ; s'il est heureux, il est heureux, tant il s'identifie avec lui ; le jeune homme aime l'héroïne, la jeune fille aime le héros. Tous les deux vont voir aimer pour s'enflammer eux-mêmes à ce spectacle contagieux ; ils sortent de la représentation les sens en feu, l'imagination brûlante, ne rêvant que passions exaltées. « J'ai appris à pleurer Didon, écrit saint Augustin... si on voulait me priver de cette lecture, je pleurerais de n'avoir rien à pleurer... J'avais aussi une passion démesurée pour les spectacles du théâtre, parce que j'y trouvais une vive peinture de mes misères et qu'ils servaient

(1) L. Racine. *Epître à M. de Valincourt.*

d'amorce aux feux qui me consumaient [1]. » La passion représentée se communique aux jeunes spectateurs, ils s'enflamment en voyant sur la scène des amants se dire leur amour, se désirer, se posséder, ils souhaitent le même bonheur. M. Jules Lemaître explique la retraite de Racine après Phèdre par l'effroi que lui causa le caractère contagieux de la passion : « Quand il vit Phèdre sous les espèces de la Champmeslé, il conçut pour la première fois ce qu'il y a de contagieux dans la représentation de l'amour-maladie [2]. » Ce n'est pas seulement l'amour-maladie qui se communique par la représentation ; tout amour est contagieux, ainsi que l'a fait observer Bossuet dans ses *Réflexions sur la comédie*. On peut trouver qu'il n'examine le théâtre qu'à un point de vue trop exclusif, trop ascétique ; mais ses réflexions psychologiques et même phyiologiques (car Bossuet avait étudié profondément la physiologie) sont admirables de finesse et de bon sens ; il dépeint, comme le ferait un physiologiste contemporain, le caractère contagieux de ces représentations, « qui mettent en feu tout le parterre et toutes les loges... qui excitent la jeunesse à aimer, » qui font courir le feu de l'amour « dans toutes les veines », et le font pénétrer « jusqu'à la moelle des os ». A plusieurs reprises, il emploie le mot « contagion » pour exprimer la communication des passions par leur représentation : « Croyez-vous, en vérité, dit-il, que la subtile *contagion* d'un mal dangereux demande toujours un objet grossier ?... Dites que saint Augustin n'a pas déploré dans les comédies ce jeu des passions et l'expression *contagieuse* de nos maladies. »

Corneille prétend que « l'amour dans le malheur n'excite que la pitié et est plus capable de purger en nous cette passion que de nous en faire envie. Il n'y a point d'homme,

(1) *Les Confessions de saint Augustin*, liv. V, liv. III, ch. II.
(2) Jules Lemaître, 8e série, p. 81.

dit-il, au sortir de la représentation du *Cid*, qui voulut avoir tué, comme lui, le père de sa maîtresse, pour en recevoir de pareilles douceurs[1]. » Corneille se trompe, la peinture de l'amour dans le malheur n'en excite pas l'éloignement, tout spectateur voudrait être à la place de Rodrigue.

Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

Mais Corneille, pour répondre aux critiques excessives que lui adresse Bossuet, aurait pu faire observer que, si le théâtre n'offrait que des types d'amants, comme Chimène et Rodrigue, il ne serait pas bien dangereux, car ils apprennent à faire passer le devoir avant l'amour.

Ovide a aussi observé le caractère contagieux de la représentation de l'amour ; un jeune homme, dit-il, docile aux conseils que je lui donnais pour se délivrer de son amour allait être guéri ; « mais la vue *contagieuse* de quelques amants passionnés fut la cause de sa rechute... O vous, qui voulez cesser d'aimer, *évitez la contagion*... Tel qui regarde les blessures d'autrui se sent blessé lui-même. »

A la fin du *Banquet*, Xénophon avait déjà décrit, avec une précision toute physiologique, l'impression produite sur les spectateurs par la représentation d'un drame d'amour : « Ils entendent Bacchus demander à Ariane si elle l'aime, ils entendent Ariane jurer qu'elle n'aime que lui... Lorsque enfin les convives les virent se tenir enlacés... ceux qui n'étaient pas mariés firent le serment de se marier, et ceux qui l'étaient montèrent à cheval et volèrent vers leurs épouses pour être heureux à leur tour. »

Si la représentation d'un drame d'amour n'avait pour effet que de réchauffer l'amour conjugal et d'inspirer aux célibataires le désir du mariage, elle n'aurait que des effets bienfaisants ; mais elle conduit souvent à des liaisons

(1) Corneille. Préface d'*Attila*.

irrégulières, qui se terminent par l'abandon, elle produit chez les jeunes gens une précocité sexuelle dangereuse, elle prépare la chute d'un certain nombre de femmes mariées. Il n'est pas nécessaire, pour sauvegarder la moralité des jeunes gens, de leur inspirer l'horreur de l'amour et du théâtre qui le peint ; on doit même leur représenter l'amour dans le mariage comme le but qu'ils doivent se proposer. Mais il est imprudent de leur placer, trop tôt sous les yeux, la peinture brûlante de la passion ; en les initiant de trop bonne heure à la science des passions, on leur inspire le désir de compléter la théorie par la pratique. Les jeunes gens, qui sont très portés par la nature à l'obsession amoureuse, auraient besoin d'en être distraits par la suggestion d'autres sentiments. Il y aurait tout intérêt pour leur santé physique et morale, pour leurs études, à retarder leur initiation aux troubles de la passion. Or, la représentation d'un drame d'amour ne fait que hâter l'éclosion de la passion dans leur cœur. J'ai eu plusieurs fois l'occasion de constater dans des procédures criminelles que des jeunes filles mineures, conduites trop trop tôt au théâtre, s'étaient laissées facilement séduire, qu'elles avaient abandonné sans hésitation leurs familles, pour suivre des séducteurs à la suite d'une représentation théâtrale. En voyant au théâtre que la passion excuse tout, qu'elle est toujours belle, admirable, même quand elle foule au pied tous les devoirs, elles sont amenées à croire qu'il n'y a rien au-dessus de la passion, rien de plus important, de plus poétique, rien de plus beau. Si elles avaient trouvé au théâtre autre chose que des folies amoureuses excusées, glorifiées, elles auraient pensé un peu plus à leurs parents, à leur honneur, à leur avenir, et un peu moins à leurs séducteurs, qui n'étaient que de vulgaires libertins.

Les critiques littéraires considèrent comme un grand progrès la place, de plus en plus grande, que les auteurs

dramatiques donnent dans leurs pièces à la peinture de l'amour. Dans son parallèle des anciens et des modernes, Perrault reproche aux anciens de n'avoir pas connu la galanterie. Sous l'influence des romans de chevalerie et des mœurs galantes de la cour, les auteurs dramatiques ont pris l'habitude de rendre les héros amoureux et de faire de la galanterie un mérite. Boileau lui-même, qui, dans son dialogue sur les héros de roman, a raillé ces héros qui ne parlent jamais que d'amour, et qui n'a jamais connu cette passion, par suite d'un accident de jeunesse [1], trouve que la *Jérusalem délivrée* serait ennuyeuse sans la peinture des amours de Renaud et de Tancrède. *Fabula jucunda nulla est sine amore Menandri.* L'amour étant dans la vie et le théâtre étant l'imitation de la vie, on ne peut lui en interdire la représentation, à la condition que l'auteur dramatique ne s'attache pas à la peinture de l'amour sensuel, qu'il ne dise pas que l'amour est la vertu, qu'il est supérieur à la loi, qu'il est le principal but de la vie, que l'amour vrai va jusqu'au crime, sophismes qui préparent les séductions, les adultères et les crimes passionnels.

Le théâtre est devenu la glorification de l'amour. Ce n'est que dans les tragédies de Corneille et dans *Bérénice* de Racine, que le héros sacrifie l'amour au devoir. Il est de règle aujourd'hui que c'est le devoir qui doit être sacrifié à l'amour. Au théâtre la passion est toujours belle, même quand elle est furieuse, folle et criminelle. Il n'en était pas de même chez les Grecs. Ils donnaient moins d'importance et moins de grandeur à l'amour sur le théâtre, parce que les femmes n'y venaient pas ; les anciens poètes dramatiques écrivaient pour les hommes. Les auteurs modernes au contraire, écrivent surtout pour les femmes, et comme celles-ci s'intéressent, avant tout,

(1) Cet accident a été raconté par Racine fils dans ses mémoires sur son père.

presque exclusivement à la peinture de l'amour, on compose pour elles des drames d'amour, où la passion est représentée comme une force divine, qui a le droit de s'élever au-dessus de l'honneur et du devoir. Manzoni disait que cette peinture ne faisait qu'augmenter la dose d'amour qu'il y a dans le monde, et comme cette dose est infiniment plus forte que de raison, les auteurs dramatiques rendraient un grand service à l'humanité, s'ils employaient leur talent à décrire et par suite à augmenter d'autres sentiments, tels que le courage, le patriotisme, le sentiment religieux, la bonté et la générosité. Ils ne feraient en cela qu'imiter les plus grands poètes grecs, Eschyle et Sophocle. Il n'y a pas d'amour dans Eschyle, il y en a très peu dans Sophocle, il y en a beaucoup plus dans Euripide, mais Aristophane le lui reproche. Dans une de ses pièces il fait dire par Eschyle à Euripide : « Je ne leur montrai ni Sténobée ni Phèdre impudique, et je ne sache pas avoir jamais mis en scène une femme amoureuse. » — *Euripide :* « Mais quel mal mes Sténobées ont-elles fait à Athènes ? » — *Eschyle :* « Tu es cause que d'honnêtes épouses de citoyens honnêtes ont bu la ciguë. » — *Euripide :* « Est-ce moi qui ai inventé l'histoire de Phèdre ? » — *Eschyle :* « Non, elle est vraie, mais le poète doit cacher ce qui est infâme, et ne pas le représenter sur la scène [1]. » — Les malheurs des familles royales, et de la patrie, paraissaient à Eschyle plus intéressants que la fureur d'un jaloux ou le malheur d'une femme qui n'est pas aimée. Corneille était de cet avis, quand il disait : « La dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse. » En composant *Esther* et *Athalie*,

(1) *Les Tusculanes*, liv. IV, § 32, 33.

Racine a montré, lui aussi, qu'on peut faire de belles tragédies sans amour. A. Dumas fils, qui a fait une si large place à l'amour dans ses premières comédies, a compris à son tour qu'il y a des pensées plus hautes que des préoccupations sexuelles, car il fait dire par Claude à son disciple : « Homme de vingt ans, qui as peut-être encore quarante ans à vivre, que viens-tu me parler de chagrins d'amour?... Et ton Dieu qu'il te faut retrouver? Et ta conscience qu'il te faut établir? Et ta patrie qu'il te faut refaire? » Les jeunes Grecs et les jeunes Romains, qui trouvaient au théâtre autre chose que des effusions amoureuses, pensaient un peu moins à leurs maîtresses et un peu plus à leur patrie. L'importance excessive, presque exclusive, donnée aujourd'hui par le théâtre à la passion, a pour effet de rejeter au second plan des sentiments plus nobles et plus élevés. C'est un peu trop borner l'horizon intellectuel des spectateurs que de concentrer leur attention sur les relations sexuelles. On voudrait un peu plus de variété dans le sujet des drames.

L'amour qui est le plus souvent décrit au théâtre, c'est l'amour sensuel. Racine l'avait déjà peint dans Roxane et dans Phèdre ; les critiques lui en ont fait un mérite et un titre de supériorité sur Corneille. Parce que chez Corneille, l'amour n'est pas un délire des sens et de la raison, on en a conclu qu'il a « une fausse et froide conception de l'amour », qu'il peint « un amour raisonneur et pédant sans trouble ni tendresse[1] ». Quelle erreur! Les héros et les héroïnes de Corneille sont des âmes fortes, mais aussi des cœurs tendres. On a raillé la virilité de ses héroïnes ; on n'a pas assez remarqué leur sensibilité. Il y a dans le théâtre de Corneille des mots *féminins* d'une vérité psychologique admirable ; je n'en citerai que deux qui prouvent que Corneille connaissait le cœur féminin aussi bien

(1) J. Lemaitre. *Corneille et la poétique d'Aristote*, p. 13.

que Racine : Chimène reproche à Rodrigue de songer plus à son honneur qu'à son amour :

« Ton honneur t'est plus cher que je ne te suis chère. »

Pauline ne comprend pas davantage que Polyeucte préfère, lui aussi, sa foi à son amour, et lui dit :

« Quittez cette chimère et m'aimez. »

Quelle vérité dans ces mots ! Quelle connaissance du cœur féminin ! Corneille a encore mieux compris que Racine les raisons psychologiques du double suicide par amour, et du désir qu'éprouvent les amants d'être unis dans la tombe :

« Et jusque dans la tombe il est doux de s'unir. »

Dans plusieurs de ses tragédies les plus mâles, il revient sur cette idée ; c'est par elle que se termine *Horace*. Le roi, voulant apaiser les mânes de Camille, prononce ces vers :

« Je la plains, et pour rendre à son sort rigoureux
« Ce que peut souhaiter son esprit amoureux...,
« Je veux qu'un même jour, témoin de leurs deux morts
« Dans un même tombeau voie enfermer leur corps. »

Si l'on préfère aujourd'hui les héroïnes de Racine, qui cèdent à la passion, à celles de Corneille qui la surmontent, c'est parce que le théâtre nous a habitués à croire que l'amour vrai est sensuel, violent et sanguinaire. On aime mieux Racine, parce qu'il peint comme les romantiques l'amour furieux et criminel. Au XVII^e^ siècle, on préférait Corneille, parce qu'il donnait de la fierté et de la noblesse à l'amour, parce qu'il attribuait à ses héroïnes le pouvoir de surmonter par la volonté le trouble des sens :

« Une femme d'honneur peut avouer sans honte
« Ces surprises que la raison surmonte, »

dit Pauline. Chimène a la même fierté :

« Chimène a l'âme haute, et quoique intéressée,
« Elle ne peut souffrir une basse pensée. »

Aujourd'hui, le théâtre a propagé ce sophisme qu'une femme ne sait pas aimer, si elle n'aime pas follement, et parce que Racine a peint des femmes en proie à toutes les fureurs de la passion, il semble qu'une femme ne peut pas aimer autrement. Si l'amour de Roxane, d'Hermione et de Phèdre est furieux et criminel, c'est parce qu'il est surtout sensuel. Mais il y a autant d'amour dans le cœur de Junie, de Bérénice, de Monime, d'Iphigénie et d'Aricie que dans le cœur de Roxane, d'Hermione et de Phèdre. La douceur, la modestie, la résignation, la bonté, la raison ne sont pas incompatibles avec l'amour. Il y a plusieurs sortes d'amour. Il n'est point à désirer qu'il y ait dans la société beaucoup de femmes qui aiment le couteau ou le revolver à la main ; cet amour-là est à la portée des femmes les plus vulgaires. C'est pour avoir aimé de cette façon que tant d'accusées comparaissent entre deux gendarmes devant le tribunal correctionnel et la cour d'assises. L'amour qui ne ressemble pas à la frénésie de ces accusées est aussi vrai, plus noble et plus profond.

L'amour sensuel est plus rare chez la femme que chez l'homme. Le besoin physique est moins pressant chez elle. Le nombre des femmes passionnées n'est pas grand. L'instinct maternel est chez elles beaucoup plus développé que l'instinct sexuel. « Donnez-moi un enfant ou je meurs, » disait Rachel à Jacob. Si les auteurs dramatiques peignent si souvent l'amour féminin comme sensuel, c'est parce que c'est celui qui engendre les crimes.

C'est surtout le théâtre romantique qui, en poétisant l'amour qui tue ou qui se tue, a répandu dans le public cette croyance que l'assassin par amour est un grand cœur, un noble caractère. Suivant les auteurs dramatiques de cette école, un héros ne sait pas aimer, s'il n'est pas capable de poignarder sa maîtresse ou le mari de sa maîtresse. Dans le théâtre de Corneille, un amant prouve son amour à la femme, qu'il n'a pas pu épouser, en s'efforçant de sauver son

mari. Dans le théâtre romantique, l'amant ne croit pouvoir prouver son amour à sa maîtresse qu'en lui offrant d'assassiner son mari. D'après cette école, tant que l'amour ne tue pas, il est permis de douter de sa sincérité ; pour y croire, il faut qu'il ait fait couler du sang. Si l'amant ne devient pas un fou furieux, capable de poignarder un mari, d'étrangler un rival, il n'est pas pris au sérieux ; il ne prouve sa passion, que s'il commet des folies et des crimes. Malheur au héros de théâtre qui a le sens commun et le sens moral ; il cesse d'être intéressant, s'il a quelque souci de la vie humaine. Les spectateurs, et surtout les spectatrices, séduits par cette peinture de l'amour coupable, trouvent admirable un homme qui sacrifie tout à l'amour ; le héros qui sera moins extravagant cessera de leur plaire, parce qu'il est trop raisonnable. Il faut sur la scène des fureurs, du délire, des poignards et du sang. De la scène ce sophisme est descendu dans la société, que l'amour n'est pas bien profond, s'il n'est pas capable de tout, d'extravagance et de crime. Rien n'est plus faux que cette croyance : la criminalité de l'amour ne prouve que la violence et l'irritabilité du tempérament et nullement l'énergie du caractère. Les animaux tuent leurs rivaux et les femelles qui leur résistent ; on ne les cite pas cependant comme des modèles d'amour. Pourquoi dès lors ériger en énergie sur la scène la bestialité de l'amant qui assassine ? A l'exception d'Oreste, Racine n'a prêté ces fureurs criminelles de l'amour qu'à des femmes violentes et faibles ; Bajazet, Xipharès, Britannicus, tout en étant très épris, ne sont point des forcenés.

Tous les jours, les cours d'assises ont à juger des crimes commis par des amoureux furieux, qui n'ont rien de poétique. En 1891, par exemple, la cour d'assises de Meurthe-et-Moselle a condamné à mort le nommé Meunier, douanier, ancien soldat, qui par amour était devenu deux fois incendiaire, trois fois assassin et même meurtrier de son fils.