à de nouvelles amours ; on oublie, ainsi que le dit, avec beaucoup d'esprit et de cœur, M. Jules Lemaître, que « dans le mariage il n'y a pas que le lit, il y a le berceau et le foyer[1] » ; on veut le lit et on ne songe plus au berceau et au foyer. Croit-on que ces pièces de théâtre, où le mariage est profané, où son but est méconnu, sont bien propres à inspirer aux femmes des sentiments élevés ? On peut dire du théâtre, qui enseigne à la femme le mépris du mariage, et qui revendique pour elle le droit à l'amour sans le devoir ce que Martial disait de Baïes : « Elle y est entrée Pénélope et en est sortie Hélène. »

Les pièces de théâtre qui représentent le mariage comme une servitude, la femme mariée comme une « vassale » et le mari comme un tyran, ne sont pas non plus de nature à inspirer aux femmes le sentiment de leurs devoirs; elles sortent de ces représentations théâtrales plus raisonneuses et moins sensées ; se croyant victimes de la loi, persécutées par le mari, elles deviendront rapidement persécutrices et songeront à l'adultère ou au divorce.

Le théâtre n'a jamais beaucoup respecté le mariage. Cependant, c'est par le mariage que finissaient autrefois les comédies. Aujourd'hui, dans beaucoup de comédies, l'amour n'aboutit plus au mariage, c'est l'amour libre qui est représenté et souvent l'amour sensuel ; ce sont les mauvaises mœurs qui sont étalées sur la scène ; il n'est plus question d'estime et d'affection sincère, de dévoûment et de délicatesse, mais seulement d'appétit sexuel. Ce n'est même plus le droit à l'amour qui est revendiqué, c'est le droit au plaisir. Le théâtre n'offre presque plus des types d'amour pur, éprouvé par des cœurs délicats et des âmes généreuses ; l'amour qu'il décrit est souvent l'amour physique, c'est-à-dire celui qui peut être éprouvé

bares, « limiter le nombre des enfants... était considéré comme un crime ». Tacite. *Mœurs des Germains*, § 19.)

(1) J. Lemaître. *Impressions de théâtre*, 10e série, p. 201.

par l'homme le plus grossier, par la femme la plus vulgaire. Un homme d'un âge mûr peut voir avec intérêt une comédie où le « partage » est décrit avec vérité, mais croit-on que la peinture de la jalousie physique, avec un échange de paroles cyniques entre une femme mariée et son amant torturé par la jalousie, soit un spectacle sans danger pour les femmes ? La peinture de l'amour physique de la jalousie physique, malgré ses prétentions à une psychologie pénétrante, n'est qu'une exhibition de sensualité sur la scène, avec toutes les conséquences habituelles de la pornographie.

M. Zola pense que notre théâtre meurt d'une indigestion de morale. A voir toutes les pièces qui se jouent, j'aurais plutôt pensé qu'il meurt d'une indigestion d'adultères et d'exhibitions pornographiques. Le théâtre est devenu une excitation érotique plutôt qu'un plaisir littéraire.

« Et les femmes au bout de ces drames impurs,
« Haletantes encor, l'œil en feu, les seins durs,
« D'un pied lent désertant la salle solitaire,
« (Regagnent) leurs foyers en rêvant l'adultère[1]. »

Pendant que le mari retourne le lendemain à ses affaires, et oublie le théâtre, en pensant à ses malades, s'il est médecin, à ses clients, s'il est commerçant, à ses procès, s'il est avocat, sa femme continue à songer au spectacle qui l'a émue, à envier le sort de l'héroïne de théâtre qui était follement aimée ; elle trouve qu'il lui manque quelque chose, elle aspire à une passion moins monotone que le mariage et qui lui donnera une ivresse inconnue. Sa curiosité passionnelle a été éveillée par le spectacle, son cœur s'est rempli d'aspirations romanesques et sensuelles, elle veut transporter dans sa vie ce qu'elle a vu sur la scène.

En mettant si fréquemment en scène des femmes adul-

(1) A. Barbier. *Melpomène*.

tères, les auteurs dramatiques ont contribué beaucoup à propager la croyance qu'il y a très peu de femmes honnêtes. Or, j'ai eu plusieurs fois l'occasion de constater, dans des affaires criminelles, que ce scepticisme éveille et surexcite la jalousie des maris, au point de leur faire commettre des crimes. Dans un dossier que j'ai sous les yeux, je lis qu'un mari jaloux, qui avait tenté de tuer sa femme disait : « Sur cent femmes, il y en a quatre-vingt-dix-neuf qui font la vie. » Beaucoup de jeunes gens s'abstiennent de se marier, parce qu'ils ont pris au théâtre le mépris de la femme.

Le scepticisme cynique, avec lequel on rit du mariage, des devoirs de famille et de parenté, est un écho de la philosophie sensualiste du XVIIIe siècle, que Gresset avait exposée dans le *Méchant :*

« La parenté m'excède et ces liens, ces chaînes...
« Tout cela préjugé misères du vieux temps...
« Tous ces noms ne sont rien, chacun n'est que pour soi...
« Tout ce qui vit n'est fait que pour nous réjouir,
« Et se moquer du monde est tout l'art d'en jouir. »

Au XVIIIe siècle, le marquis d'Argenson écrivait : « La mode du mariage passera. » Ce dédain du mariage s'est démocratisé comme tout le reste ; l'union libre devient de plus en plus fréquente dans les grandes villes, où la morale du théâtre tend à se substituer à la morale religieuse.

Le théâtre tourne volontiers en ridicule l'autorité paternelle, comme l'autorité maritale. Ce sont surtout les jeunes gens qui auraient besoin de leçons, mais le théâtre les réserve pour les parents ; dans la plupart des pièces ce sont les enfants qui font la leçon aux parents. Le père qui veut s'opposer à une intrigue amoureuse de sa fille est toujours un barbare. On apprend à la jeune fille à lui désobéir, à le tromper avec la complicité d'une soubrette. Croit-on que ce soit un bon moyen d'apprendre à une jeune fille le respect de son père, que de lui faire entendre

les conseils que la soubrette adresse à Lucinde dans l'*Amour médecin :* « Allez, allez, il ne faut pas se laisser mener comme un oison ; et, pourvu que l'honneur n'y soit pas offensé, on se peut libérer un peu de la tyrannie d'un père. Que prétend-il que vous fassiez ? N'êtes-vous pas en âge d'être mariée ? Et croit-il que vous soyez de marbre [1] ? » Au théâtre, une jeune fille qui obéit à son père est une sotte ; elle est spirituelle, si elle fait rire aux dépens de ses parents. Au théâtre, le mari que les parents veulent donner à leur fille est toujours un nigaud, tandis que celui que se choisit la jeune fille, contre le gré de ses parents, a toutes les qualités. L'*École des femmes* fait rire à bon droit aux dépens des vieux jaloux qui veulent épouser des jeunes filles, mais les jeunes filles y apprendront des ruses et des fourberies, qu'elles pourront elles-mêmes employer sans scrupules par imitation de ce qu'elles auront vu sur la scène. L'*École des maris*, qui est une pièce agréable et instructive pour les hommes qui songent à se marier, ne me paraît pas non plus une école de vertu pour les jeunes filles, qui voient Isabelle, pendant qu'elle fait semblant d'embrasser son tuteur, donner derrière lui sa main à baiser à Valère et se rendre plus tard au logis de son fiancé. Assurément, Regnard dans les *Folies Amoureuses* et Beaumarchais dans le *Barbier de Séville* ont raison, comme Molière dans l'*École des Femmes*, de faire rire le public aux dépens des vieillards et tuteurs amoureux. Mais, la jeune fille qui verra au théâtre une ingénue berner Arnolphe, Albert ou Barthole, aux applaudissements de la foule, y trouvera des leçons de ruse et de moquerie à l'égard de ceux qui sont chargés de sa garde ; elle y puisera la pensée de duper elle aussi son tuteur et

(1) Bayle reconnaît « qu'il n'y a rien de plus propre à inspirer la coquetterie que ces pièces, parce qu'on y tourne perpétuellement en ridicule les soins que les pères et les mères prennent de s'opposer aux engagements amoureux de leurs enfants ». (*Nouvelles de la République des Lettres*, mars 1684, t. I, p. 204.)

de choisir un mari sans consulter sa famille. Je ne m'éloigne pas de mon sujet en insistant sur toutes les pièces de théâtre, qui peuvent faire perdre la pudeur aux femmes, aux jeunes filles ; car la perte de la pudeur est le commencement de la criminalité passionnelle ; elle rend la jeune fille plus accessible à la séduction, la femme mariée plus accessible à la pensée de l'adultère. Or la séduction conduit rapidement la jeune fille à l'abandon, à la grossesse, à l'avortement, à l'infanticide, à la vengeance contre le séducteur qui l'a abandonnée, et l'adultère peut avoir pour la femme mariée des conséquences aussi graves.

La mère est en général, mieux respectée que le père au théâtre. Mais les maîtres y sont presque toujours bafoués par les domestiques. Depuis que le théâtre s'est démocratisé, comme toutes choses, et que le goût s'en est répandu dans le peuple, en province comme à Paris, les domestiques, qui autrefois allaient le dimanche entendre les vêpres, vont voir en matinée des vaudevilles et des comédies, où figurent des valets fripons et des soubrettes intrigantes, dont le moindre défaut est d'être fortes en gueule et très impertinentes. Les valets aident les fils de famille à voler leur père. Les soubrettes apprennent aux jeunes filles à tromper leurs parents, aux pupilles à tromper leurs tuteurs, aux femmes mariées à tromper leurs maris. Valets et soubrettes contrecarrent la volonté de leurs maîtres, servent de complices aux enfants, leur portent des lettres, facilitent des rendez-vous. Croit-on que ces pièces, où l'on voit des Crispins, des Frontins, des Scapins voler leurs maîtres, fabriquer des testaments, ourdir des intrigues, soient des écoles de morale pour les domestiques, qui assistent à ces représentations, où ils prennent des leçons de friponnerie, d'insolence et de proxénétisme ? Les drames où l'on voit des valets amoureux de grandes dames, et leur faire partager leur passion,

me paraissent aussi susceptibles d'inspirer à des domestiques l'idée de ces passions extravagantes. J'ai vu dans plusieurs affaires, des domestiques, des ouvriers, vouloir imiter ces héros de théâtre et espérer le même succès. Les jeunes filles n'apprennent-elles pas aussi au théâtre à prendre pour confidentes de leur amour des soubrettes qui leur facilitent des rendez-vous ? J.-J. Rousseau, qui avait une tendance à s'approprier le bien d'autrui ainsi qu'il le reconnaît dans ses *Confessions*, où il avoue plusieurs vols, a le tort de généraliser le mauvais effet que peut produire sur quelques spectateurs le *Légataire* de Regnard, où l'on fabrique de faux testaments : « Qui de nous, dit-il, est assez sûr de lui pour supporter la représentation d'une pareille comédie sans être de moitié dans les tours qui s'y jouent ? » J.-J. Rousseau gâte par l'exagération une observation qui est juste, quand elle n'est pas généralisée : les pièces, où sont décrites avec complaisance les fourberies des valets et les ruses des jeunes filles, sont inoffensives pour la plupart des spectateurs, mais dangereuses pour les domestiques et les jeunes filles, qui sortent du théâtre, avec un penchant à imiter les exemples peu édifiants, qu'ils ont vus sur la scène. Les jeunes gens et les esprits peu cultivés se modèlent plus que les autres sur ce qu'ils voient et sur ce qu'ils entendent. Le spectacle qui les a frappés ne sort plus de leur esprit, ils continuent à voir et à entendre les personnages du théâtre qui les ont charmés; leur cœur se nourrit des sentiments qui ont été exprimés devant eux. Si ces sentiments sont élevés, ils sentent leur âme s'élever ; si ces sentiments sont bas, leur âme s'abaisse par contagion.

C'est une erreur de croire que la peinture exacte du vice suffit pour en inspirer à tous l'éloignement. Pour corriger le mauvais effet que produit la peinture du mal, les auteurs dramatiques, soucieux des conséquences de leurs œuvres, représentent le vice puni. Sans doute la

punition du vice et la récompense de la vertu sont fréquemment contredites par la réalité, qui nous montre souvent le vice triomphant et la vertu persécutée. Pour rester fidèle à la vérité, le théâtre devrait donc représenter le vice heureux et la vertu malheureuse. Mais ce spectacle du vice triomphant qui scandalise la raison, produirait sur la foule une impression démoralisante. Aussi, le vice est-il rarement impuni sur la scène. Lorsqu'on représenta à Euripide qu'Ixion, qu'il mettait sur la scène, était extraordinairement vicieux, il répondit : « Mais aussi je ne le laisse sortir du théâtre que puni. » Si les spectateurs avaient une ferme croyance à la punition du crime dans un autre monde, on pourrait leur représenter sans trop de danger le vice heureux. Mais, à mesure que la foi s'affaiblit chez le peuple, il serait de plus en plus dangereux de lui donner le spectacle du crime triomphant. Je sais que des critiques littéraires se sont élevés contre cette punition du crime sur la scène, en disant qu'elle n'est point nécessaire pour faire haïr le vice ; ils invoquent à l'appui de leur opinion plusieurs passages de Corneille, qui a dit : « (La vertu) se fait toujours aimer quoique malheureuse ; (le vice) toujours haïr quoique triomphant... Comme le portrait d'une laide femme ne laisse pas d'être beau, et qu'il n'est pas besoin d'avertir que l'original n'en est pas aimable, pour empêcher qu'on l'aime, il en est de même dans notre peinture, partant, quand le crime est bien peint, de ses couleurs, quand les imperfections sont bien figurées, il n'est pas besoin d'en faire voir un mauvais succès à la fin pour avertir qu'il ne faut pas les imiter[1]. » Il y a beaucoup de vrai dans cette réflexion : le devoir essentiel de l'auteur dramatique est de peindre le vice et la vertu sous leurs véritables couleurs ; la peinture fidèle du vice suffit pour en inspirer l'éloignement aux âmes d'élite, mais pas à la

(1) Corneille. Epître précédant la *Suite du Menteur*.

foule. *Nil nisi turpe juvat*, dit Ovide. Sans doute, il y a de l'exagération dans cet aphorisme, mais il y a du vrai ; le mal attire ; la représentation de l'adultère, loin d'en inspirer l'éloignement, en inspire le désir à la plupart des spectateurs.

« Discitur adulterium, dum videtur. »

Il ne faut point oublier non plus que l'art embellit le vice, qu'il rend même le criminel intéressant :

« Il n'est pas de serpent et de monstre odieux,
« Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux. »

C'est pour corriger ce mauvais effet de la peinture du mal, que dans le théâtre classique le criminel est toujours punit ou se punit lui-même. Hermione, Oreste, Phèdre, Œnone, etc., se punissent en se donnant la mort. « Il nous faut bien garder, dit l'Académie Française[1], d'accoutumer ni les yeux ni les oreilles du peuple à des actions qu'il doit ignorer, et de lui apprendre tantôt la cruauté et tantôt la fourberie, si nous ne lui apprenons en même temps la punition, et si au retour de ces spectacles, il ne remporte du moins un peu de crainte parmi beaucoup de contentement. » Corneille, qui avait été d'abord d'un avis contraire, partagea ensuite le sentiment de l'Académie ; il écrivit qu'on est obligé « de finir le poème dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes... Le succès heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l'embrasser, et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle par l'appréhension d'un pareil malheur. »

Sans doute, il y a des crimes énormes, tellement odieux, qu'il n'est point nécessaire, pour en inspirer l'horreur d'en montrer la punition sur la scène, ni même de donner des

(1) *Les sentiments de l'Académie française sur le « Cid »*.

remords au criminel. Cléopâtre, Athalie, Néron, n'ont point de remords. Mais les crimes passionnels sont toujours intéressants au théâtre. Aussi Racine, qui a compris le danger de cette peinture, puisqu'il a fini par renoncer au théâtre, avait-il soin d'en atténuer l'effet par la punition du crime. Voici, en effet, ce qu'il écrit dans la préface de *Phèdre :* « Je n'ose assurer que cette pièce soit la meilleure des tragédies... Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait, où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. *Les moindres fautes y sont sévèrement punies.* La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer. »

Molière, pour punir Tartuffe, fait même intervenir le roi. Dans le *Festin de Pierre*, il fait intervenir la justice divine, puisque la justice humaine se tait. Le scandale serait grand, si on voyait Don Juan se moquer des lois divines et humaines, après qu'il a accumulé les trahisons, les cruautés, les impiétés; son ironie insolante à l'égard de son père, de sa femme et du pauvre démoraliserait la foule, s'il n'était pas châtié; car il n'y a pas loin de Don Juan à Robert Macaire. Malgré la punition dont il est frappé, Don Juan reste séduisant dans la pièce de Molière, aux yeux d'un grand nombre de spectateurs et de spectatrices. Mlle de Brie, qui annonçait la prochaine représentation de la pièce, écrivait : « Le rôle principal, Don Juan, est un grand coureur de filles et de femmes, et pourtant, en dépit de ces scélératesses coupables, on l'aime quoi qu'on en ait. » Molière, tout en faisant de Don Juan un type de grand seigneur spirituel, élégant, débauché, lui avait donné des vices qui le rendent odieux, une sécheresse de cœur révoltante, une impiété cynique, une attitude insolente à l'égard de son père, méprisante à l'égard du pauvre, qu'il veut faire parjurer pour son amusement. M. Jules Lemaître ne comprend pas que Molière ait dépeint Don Juan impie et méchant, parce que ces deux traits de

caractère rendent odieux un personnage qui lui paraît séduisant[1]. Molière a donné à Don Juan une incroyance cynique, parce que le libertinage des mœurs et le libertinage de l'esprit sont en général étroitement unis. Il a ajouté la méchanceté à la peinture de son caractère, parce que le don juanisme est souvent voisin du sadisme, qui rend le débauché méchant, cruel, contempteur de tous les hommes, même des jeunes filles séduites et abandonnées.

Les poètes et les auteurs dramatiques, qui sont venus après Molière, ont gâté le portrait du grand seigneur débauché, cruel et impie. Dans les pièces de théâtre du XVIIIe siècle, l'*Homme à bonnes fortunes*, le *Chevalier à la mode*, le roué est peint avec complaisance ; le séducteur n'est plus qu'un homme aimable, ses perfidies ne sont que d'agréables badinages. Chez les poètes et les auteurs dramaturges romantiques du XIXe siècle, le séducteur est poétisé, il est représenté comme affamé d'idéal, alors qu'il ne recherche que le plaisir, même au prix des souffrances des autres, et que son idéal c'est lui, son orgueil et sa sensualité. Byron et Musset n'ont plus fait de Don Juan qu'un héros affamé d'amour. Musset ne peut s'empêcher de l'admirer ; il lui envie sa longue liste de femmes brunes, blondes, grandes dames, soubrettes, qu'il a aimée et congédiées ensuite en les raillant.

« Voilà l'homme du siècle et l'étoile polaire,
« Sur qui les écoliers fixent leurs yeux ardents ;
« Ses crimes noirciront un large bréviaire,
« Qui brûlera les mains et les cœurs de vingt ans. »

Les auteurs dramatiques, au lieu de peindre le libertin avec son vrai caractère d'homme égoïste, sensuel et méchant, en ont fait un type d'élégance et de grandeur ; en poétisant le séducteur, ils ont fait des admirateurs et des imitateurs de Don Juan, par suite ils ont augmenté le

(1) J. Lemaître. *Impressions de théâtre*, 1re série, p. 64.

nombre des malheureuses femmes séduites, vouées à la honte, à la souffrance et au crime.

Pourquoi les jeunes gens prennent-ils pour modèle un personnage menteur, fourbe et méchant? Pourquoi les femmes rêvent-elles de lui ? N'est-ce pas parce que le théâtre et la poésie ont poétisé la séduction, rendu la perversité attrayante, et confondu la poursuite du plaisir avec la recherche de l'idéal, en donnant au sensualisme l'apparence de l'idéalisme? Au lieu de signaler cette confusion, des critiques dramatiques l'ont eux-mêmes propagée, allant jusqu'à revendiquer le droit à la séduction. « Don Juan, écrit Th. Gautier, avait le droit d'obtenir son idéal et d'apaiser cette immense soif d'amour qui dévorait ses veines, car tout désir doit être satisfait[1]. » A en croire ces admirateurs de Don Juan, il semble qu'il faut être un esprit distingué, affamé d'idéal, un brillant gentilhomme, pour jouer le rôle de séducteur. Ils oublient que ni la distinction de l'esprit, ni l'élégance des manières ne sont nécessaires pour ce rôle; il suffit d'être menteur, sensuel et méchant. Il y a des Don Juan de village, comme des Don Juan de salon, il y a des Don Juan d'écurie et de cuisine, comme il y a des Don Juan de boudoir.

Le théâtre ne se contente pas de poétiser la séduction, d'excuser l'amour coupable ; ainsi que le roman, il a fait une vertu de l'amour.

« Par ses principes faux, les crimes déguisés
« Sous le nom de vertus sont métamorphosés[2]. »

La plus grande cause de corruption c'est la transformation du vice en vertu. Représenter par exemple, comme une jeune fille vertueuse une jeune fille qui se laisse séduire, et comme un honnête homme, un précepteur, qui abuse de la confiance des parents pour séduire son élève, c'est transformer le vice en vertu et corrompre les jeunes filles et les jeunes gens, qui se trouvent dans la même situation que Julie et Saint-Preux. En voyant une héroïne donner un rendez-vous à son amant dans la maison de son père, après avoir fait des sermons de morale, et prêcher la vertu après avoir failli, une jeune fille, qui n'a pas l'esprit critique et la raison solide, est pervertie par cet exemple, sa conscience s'obscurcit.

(1) Th. Gautier. *Histoire de l'art dramatique*, 5e série, p. 16.
(2) Le Brun.

La littérature moderne ne sait pas toujours distinguer entre les amours honnêtes et les amours coupables; il proclame que toute passion est belle, que ce qui fait le prix de l'amour, ce n'est pas sa qualité, mais sa violence.

« Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse, »

a dit Musset. Th. Gautier, écrit de même dans *Mademoiselle Maupin :* « Je me suis, toute ma vie, inquiété de la forme du flacon, jamais de la qualité du contenu. » Dans une pièce d'A. Dumas, Mme Aubray dit : « Il faut aimer n'importe qui, n'importe quoi, n'importe comment, pourvu qu'on aime. » Mettre sur le même pied toutes les sortes d'amour, ne plus distinguer entre l'amour d'une honnête femme et l'amour d'une prostituée, c'est ne plus distinguer ce qui est noble de ce qui est bas, c'est ne plus aimer la femme qu'au point de vue de la forme, sans souci de ses qualités morales ; l'amour cesse alors d'être un sentiment moral, pour devenir une « ivresse », qui peut être éprouvée par l'homme le plus grossier. La société moderne, qui traite de barbares les mœurs du moyen âge, est loin de présenter au théâtre les mêmes types d'amour chevaleresque. Au moyen âge, pour plaire à sa dame, le chevalier devait combattre pour Dieu et pour les opprimés; il prouvait son amour par sa vaillance ; aujourd'hui le héros de théâtre le prouve par sa sensualité et son extravagance.

Celui qui se laisse tyranniser par la passion, au point de la satisfaire par un crime, devrait être considéré comme un

être dégradé, ayant perdu sa noblesse et sa beauté, privé de fierté, d'énergie et de sens moral. Le théâtre, comme le roman, a répandu, au contraire, ce sophisme que l'homme passionné est plus beau, plus grand que l'homme qui se possède[1]. La femme, qui est le plus souvent représentée au théâtre, c'est la femme qui ne se possède pas, qui se livre aux entraînements de l'amour sensuel et furieux. Il semble qu'il n'y a pas d'autre amour, et cependant c'est là la forme inférieure de l'amour, celle qui se rapproche le plus de l'instinct animal. Corneille est le seul poète tragique qui ait représenté des femmes sachant résister à leurs passions. Aussi lui a-t-on reproché de faire ses femmes trop héroïques. Ce reproche ne le touchait guère, et il aimait mieux l'encourir que celui d'efféminer ses héros[2]. Les héroïnes de Corneille ne sont point froides, insensibles, comme on l'a prétendu; elles sentent vivement, mais elles savent, quand le devoir le commande, maîtriser leur sensibilité. Pauline elle-même n'est pas à l'abri des surprises des sens; elle l'avoue avec humilité et avec courage; elle hésite à revoir Sévère :

« Mon père, je suis femme et je sais ma faiblesse
« Je sens déjà mon cœur qui pour lui s'intéresse. »

Mais elle se ressaisit aussitôt. Toutefois, cette lutte contre la passion ne se fait pas cependant sans déchirements, dans le cœur de Pauline.

Bossuet avait injustement reproché à Corneille de glorifier l'amour en lui sacrifiant le devoir. Plus sévère encore que Bossuet, l'auteur de la *Dame aux Camélias* a prétendu que le *Cid* est un chef-d'œuvre au point de vue dramatique, mais une monstruosité au point de vue moral et social. Chimène, dit-il, est une fille dénaturée qui préfère l'amour au devoir, « il faut espérer qu'il n'y a pas dans le monde une honnête fille capable d'épouser le

(1) Ce sophisme se trouve même dans le livre de M. Séailles, *le Génie dans l'art*.
(2) Corneille. Préface de *Sophonisbe*.

meurtrier de son père[1] ». A. Dumas oublie que Chimène, malgré son amour, poursuit la mort de Rodrigue, que, si la peur de devenir la femme de don Sanche lui arrache ce cri :

« Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix. »

elle rougit de cet aveu, qu'elle résiste à l'ordre du roi en disant :

« Quand il sera vainqueur, crois-tu que je me rende?
« Mon devoir est trop fort et ma perte trop grande,
« Et ce n'est pas assez pour leur faire la loi,
« Que celle du combat et le vouloir du roi. »

Après le triomphe de Rodrigue, elle résiste encore à l'ordre du roi qui lui dit que son devoir est satisfait, qu'elle peut suivre son amour :

« Si Rodrigue à l'État devient si nécessaire,
« De ce qu'il fait pour vous dois-je être le salaire?
« Et me livrer moi-même au reproche éternel
« D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel? »

Devant cette résistance, dont il comprend la délicatesse, le roi n'insiste plus et engage Rodrigue à compter sur le temps pour vaincre les scrupules de Chimène. Le *Cid* n'est donc point une pièce immorale, et les bonnes mœurs ne courraient pas un grand péril, si le théâtre n'offrait que des pièces immorales, comme le *Cid*.

Le théâtre classique n'est pas dangereux, parce qu'on n'y trouve aucun des sophismes que le théâtre romantique et le théâtre naturaliste ont répandus sur le droit au bonheur et à l'amour, sur la servitude du mariage et la nécessité de la soumission à la loi de la Nature. Il ne fait pas de l'amour un besoin fatal, irrésistible, il n'en fait pas un droit, ni une vertu, il ne voit pas en lui une religion, une purification, une réhabilitation.

(1) A. Dumas. *Discours de réception à l'Académie française*.

On trouve, il est vrai, dans Corneille, des maximes qui excusent le crime passionnel, telles que celle-ci :

« L'amour rend tout permis
« Un véritable amour ne connaît pas d'amis [1].
« L'amour excuse tout dans un cœur enflammé,
« Et tout crime est léger dont l'auteur est aimé [2]. »

Mais les deux premiers vers sont dits par Euphorbe, affranchi de Maxime, qui excite son maître à trahir son ami, et les autres par une suivante. La véritable pensée de Corneille est dans ces beaux vers :

« Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses ;
« L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir. »

Corneille disait que la grande utilité de la poésie venait « des sentences et réflexions que l'on peut adroitement semer partout [3] ». Dans cette pensée, il a semé partout dans ses tragédies les plus belles pensées, pour glorifier l'honneur, le patriotisme, le courage religieux, la clémence, etc. On pourrait faire avec ces maximes un admirable cours de morale.

Le théâtre de Racine est moins moral que celui de Corneille [4]. Cependant il ne fait jamais de l'amour une vertu. Dans la préface de *Phèdre*, il a le soin de faire observer « que les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses », il ne pense pas autrement que Boileau qui veut :

« ... que l'amour de remords combattu
« Paraisse une faiblesse et non une vertu. »

(1) *Cinna*, acte III.
(2) *La suite du menteur*, acte IV, sc. III.
(3) Epître de la *Suite du menteur*.
(4) « Corneille est plus moral, Racine plus naturel. » (La Bruyère.) Corneille est plus moral, parce qu'il représente les hommes tels qu'ils devraient être et Racine est plus naturel, parce qu'il les représente tels qu'ils sont. Il y a entre Corneille et Racine la même différence qu'entre Sophocle et Euripide ; Sophocle disait : « Je représente les personnes telles qu'il faut qu'elles soient et Euripide les représente telles qu'elles sont. » (Bayle, *Dictionnaire*, v° Euripide.)

Connaissant les reproches, que Nicole adressait aux poètes tragiques, de dépouiller les passions de ce qu'elles ont de blâmable et de les farder pour les rendre aimables, Racine, voulant, dit-il, « réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et leur doctrine qui l'ont condamnée dans ces derniers temps », s'est appliqué à peindre la passion de Phèdre « avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité ».

Ce n'est que depuis J.-J. Rousseau et l'école romantique que l'amour coupable a cessé d'être une faiblesse, pour devenir une vertu.

De la glorification de l'amour à la réhabilitation de la courtisane par l'amour, il n'y a qu'un pas. Lorsque Corneille mit sur la scène Théodora vierge et martyre, condamnée au supplice de la prostitution, le public trouva la pièce trop licencieuse, et Corneille en attribua l'insuccès « à l'idée de la prostitution qu'on n'a pu souffrir, dit-il, bien qu'on sût qu'elle n'aurait point d'effet, et pour en atténuer l'horreur, j'ai employé tout ce que l'art et l'expérience m'ont pu fournir de lumière ». Voltaire reprocha vivement à Corneille d'avoir osé traiter un tel sujet : « Il ne paraît pas, dit-il, qu'il ait mis de voile sur ce sujet révoltant, puisqu'il emploie dans la pièce les mots de prostitution, d'impudicité, de fille abandonnée aux soldats. » Qui aurait cru à un tel accès de pudeur chez l'auteur de la *Pucelle?* Mais Voltaire, qui se permettait l'obscénité dans les livres, comprenait au moins la nécessité de la décence sur la scène. Il ne prévoyait pas qu'un jour viendrait, où la langue du théâtre serait aussi libre que celle du livre, où le théâtre, aimant mieux flatter les mauvais instincts de la foule que respecter les spectateurs, les habituerait à entendre des obscénités, où les prostituées seraient excusées, poétisées, réhabilitées sur la scène.

Dans plusieurs comédies du XVIIIe siècle, on voit déjà des femmes entretenues. Mais l'auteur n'attire pas sur elles