l'intérêt et la sympathie; il les peint telles qu'elles sont. Le théâtre du xvm° siècle n'a jamais songé à réhabiliter la courtisane par l'amour, à faire de l'amour une vertu purificatrice. Au xix° siècle, la courtisane envahit la scène, comme elle envahit la société. Selon la conception du théâtre moderne, l'amour lave toutes les souillures, efface toutes les taches; lorsqu'une femme galante s'éprend d'amour pour un de ses nombreux amants, la société doit s'attendrir sur elle, et le jury l'acquitter, si elle se venge de son abandon.

Le théâtre moderne, comme le roman, prête les sentiments les plus élevés aux courtisanes; il prétend qu'elles sont dévouées, héroïques, sublimes, que la passion les transfigure, que leur amour est plus enviable que celui des honnêtes femmes. D'après Balzac, « l'humilité de la courtisane amoureuse 1 comporte des magnificences morales qui en remontrent aux anges ». Balzac oublie que la tendance à subir des actes humiliants est souvent une perversion sexuelle, appelée le masochisme, que ce besoin d'humiliation, de soumission, peut aller jusqu'à la recherche des mauvais traitements, qu'on l'observe fréquemment chez les hystériques et les imbéciles. - Dans les romans d'E. Sue, qui sont toujours très lus dans le peuple, par les jeunes gens et les ouvrières, la prostituée a la candeur et la délicatesse d'une vierge. - Dans Lélia de G. Sand, Pulchérie tire gloire de sa prostitution et se place au-dessus de la mère de famille; la véritable prostituée pour l'auteur de Consuelo, c'est la mère de famille qui consent à rester avec un mari qu'elle n'aime pas. Dans des drames où les rois, les reines, les ministres, les prêtres, les magistrats, sont trainés dans la boue, on voit des courtisanes se réhabiliter par la passion, se refaire une virginité par l'amour. Dans la préface d'Angelo, Victor Hugo déclare que, s'il a mis sur la

scène une courtisane, c'est parce qu'il a voulu protester contre le mépris de la société pour elle, « prouver au monde à quelles larmes se lavent les souillures, et combien l'homme est injuste, le fait social absurde, lorsqu'ils flétrissent la courtisane ». Ce sentiment est aussi celui de G. Sand: d'après elle, nous ne condamnons la courtisane que par un reste « de cette insurmontable puissance de la vanité sociale qui s'appelle l'honneur1 ». Nous sommes loin de Corneille et du culte de l'honneur. Michelet lui-même, qui a tant d'esprit, d'imagination et de sensibilité, mais, hélas! si peu de bon sens, s'est laissé attendrir aussi sur les « saintes et les vierges de la prostitution » qui ont soif d'honneur 2. Sous l'influence de l'école romantique et en particulier de G. Sand³, cet attendrissement sur les prostituées a passé dans la littérature russe; dans un roman de Dostoiewski on voit Kaskolnikoff s'agenouiller devant la prostituée Sonia.

Au nom du bon sens et de la morale, le théâtre d'E. Augier et de Th. Barrière a essayé de réagir par des pièces vigoureuses, le Mariage d'Olympe, la Contagion, les Filles de marbre, centre la réhabilitation de la courtisane. Mais, en faisant pleurer sur la Dame aux Camélias, A. Dumas l'a rendue intéressante; en la peignant sous les traits les plus séduisants, il l'a fait aimer du public. Dans la lutte qui s'engage entre la courtisane Marguerite et le père de famille Duval père, les sympathies de l'auteur vont du côté de la dame aux Camélias, et entraînent les sympathies du public du même côté. Le spectateur dit de Marguerite, ce que Musset dit de Manon:

« Tu m'amuses autant que Tiberge m'ennuie. »

⁽¹⁾ La Courtisane amoureuse est aussi le sujet d'un conte de La Fontaine.

⁽¹⁾ Lélia.

⁽²⁾ Michelet. La Femme, p. 412.

⁽³⁾ Une grande dame russe vient d'écrire la biographie de G. Sand sous le pseudonyme de Wladimir Karénine; elle y montre que G. Sand a exercé une très grande influence sur les écrivains russes, Tourgueniew, Dortoiewski, Tolstoï. — Dostoïewski très nerveux, très impressionnable comme presque tous les écrivains d'imagination, raconte qu'il eut la fièvre tout une nuit, après avoir lu un roman de G. Sand.

Non seulement, la dame aux Camélias l'intéresse, mais il la trouve touchante et sympathique, il souhaite d'en rencontrer une semblable. Depuis la pièce d'A. Dumas, toutes les catégories de courtisanes ont envahi le théâtre. On ne compte plus les histoires de courtisanes portées sur la scène; ces femmes occupent au théâtre la même importance que dans la vie parisienne. Les sympathies éveillées par le théâtre en faveur des courtisanes portent le trouble dans les familles, elles suscitent des imitateurs de Duval chez les jeunes gens, et de prétendues imitatrices de Marguerite chez les femmes.

Les courtisanes se sont empressées de s'approprier le sophisme littéraire sur la réhabilitation par l'amour, elles prétendent toutes ressembler à la dame aux Camélias et se réhabiliter par l'amour. Les jeunes gens à leur tour subissent le charme dangereux de ce paradoxe. La dame aux camélias est une exception; mais le jeune homme généralise l'exception, comme ce personnage d'un roman de M. Bourget: « Ses phrases lues dans sa jeunesse sur le rachat des prostituées par l'amour... lui revinrent dans la pensée; la plus divine figure de courtisane amoureuse qui ait jamais été peinte, l'Esther de Balzac, avait tant séduit ses rèves d'autrefois, et chez les natures comme la sienne en qui les impressions littéraires précèdent les autres, celles de la vie, des rêves pareils ne s'en vont pas tout à fait du cœur¹. » Qui n'a connu des jeunes gens, fascinés par la peinture poétique de la courtisane, dédaigner l'amour pur dans le mariage, prendre une vulgaire prostituée pour une nouvelle dame aux Camélias, et se laisser conduire par elle partout où elle voudra les entraîner, à l'abus de confiance, au vol, au faux, pour lui plaire et satisfaire ses caprices? Si tant de jeunes gens viennent échouer sur les bancs de la police correctionnelle ou de la cour d'assises, c'est parce

(1) Bourjet. Mensonges, p. 460.

que leur folle passion pour une femme indigne, dont des paradoxes littéraires leur ont caché la bassesse, leur a tout fait perdre, amour de la famille, honneur et conscience.

L'influence de ces sophismes se fait sentir encore dans les verdicts qui acquittent les femmes galantes accusées d'avoir vitriolé leur amants. Les jurés choisis parmi les spectateurs de ces drames qui poétisent la courtisane et la femme criminelle, prennent au sérieux des liaisons passagères, contractées dans la rue ou dans les bals publics ; ils voient dans les femmes galantes, délaissées de leurs amants, des Hermione qui méritent l'indulgence. J'ai vu le jury acquitter des prostituées, qui avaient tué leur amant. Encouragées par cette impunité, les femmes galantes s'excitent entre elles à se venger de leurs amants de passage qui les quittent. L'une d'elles, disait à une de ses amies, en lui offrant la moitié d'une bouteille de vitriol qu'elle destinait à son amant; « Tiens, prends, venge-toi aussi ». Elles se vengent lâchement, cruellement, pour les motifs les plus futiles, parce qu'elles sont jalouses, parce qu'on leur refuse une indemnité pécuniaire; elles réclament le mariage, quand elles continuent à fréquenter les bals publics et le jury acquitte souvent ces vitrioleuses peu dignes d'intérêt; il s'attendrit sur le sort des femmes galantes qui commettent des crimes passionnels et oublie de s'apitoyer sur le sort de l'homme tué ou privé de la vue.

Les drames qui réhabilitent la courtisane me paraissent avoir une grande part de responsabilité dans l'indulgence excessive du jury et par suite dans la fréquence des crimes passionnels. Les Français, plus esclaves de la mode littéraire, plus mobiles que les autres peuples et moins attachés à leurs traditions, ne savent pas réagir contre les paradoxes; ils ont le culte du talent dramatique jusqu'à la superstition, sans examiner l'usage qui en est fait et les conséquences qui en résultent; ils admirent étourdiment l'écrivain à la mode, même quand il met en péril par ses sophismes la

famille et la société. On voit des maris conduire leurs femmes à des pièces où l'on glorifie l'adultère, des mères de famille applaudir la réhabilitation de la courtisane, de même qu'on voit des bourgeois conservateurs traiter de « balançoires » la propriété et la famille.

Les sophismes du théâtre sont surtout dangereux pour les femmes, qui ont moins que les hommes l'esprit critique. J'ai acquis la preuve par l'interrogatoire des accusées et les réponses qu'elles font qu'un certain nombre d'elles ont été dépravées par ces sophismes. Ainsi par exemple, je trouve dans une procédure criminelle, la réponse suivante, faite par une accusée, qui après une vie très accidentée avait tué un amant, qui avait succédé à beaucoup d'autres : « L'amour d'un homme rend une femme honnête, quand elle le partage. » Cette accusée était convaincue qu'il suffit à une femme d'aimer pour être honnête, que la passion et la vertu, qui sont ennemies, sont identiques, ce qui rendrait la vertu facile aux jeunes gens et très difficile aux vieillards. Cet étrange paradoxe de l'identité de la vertu et de l'amour. elle l'avait puisé dans des drames et dans des romans. C'est ainsi que dans un roman de G. Sand, Lucrezia Floriani, qui a eu quatre amants, se croit le droit de dire parce qu'elle ne reçoit pas d'argent : « J'ai la certitude d'être une femme honnête, et j'ai même la prétention d'être devant Dieu une femme vertueuse. » Ce sophisme propagé par le roman et par le drame, a si bien pénétré dans le esprits, que les magistrats entendent des accusées le répéter comme une excuse de leur inconduite.

Quel mal ne font pas sur les jeunes filles pauvres des grandes villes, ces drames et ces romans qui prétendent que la société est seule responsable de la prostitution, que toutes les femmes ont droit au bonheur et à l'amour, que la courtisane est moins méprisable que les femmes du monde! Une littérature qui poétise les courtisanes et les criminels, qui traîne dans la boue les institutions et les autorités sociales, ne peut faire, parmi les femmes que des courtisanes et des déclassées, et parmi les hommes que des bohèmes, des réfractaires, des socialistes et des anarchistes. En poétisant la prostitution et l'adultère, les drames et les romans, pleins de déclamations contre la pudeur et le mariage, ont fait des prostituées et des adultères. La plupart des héros du roman et du théâtre romantiques sont des révoltés contre la société, des orgueilleux et des sensuels, à l'image de Rousseau. En représentant les riches et les représentants de l'autorité comme de grands scélérats, les pauvres et même les forçats comme les seuls honnètes gens, le drame a excité les haines populaires. L'esthétique théâtrale de V. Hugo n'est qu'un long paradoxe anti-social; car il donne aux laquais la dignité royale, aux rois la bassesse servile, aux reines les sentiments bas, aux courtisanes les sentiments nobles, aux magistrats les sentiments criminels et aux forçats les sentiments les plus vertueux. En mettant sur la scène les Misérables, qui contiennent d'ailleurs des pages superbes, V. Hugo a étendu l'influence considérable de son roman socialiste. Je pourrais citer un des chefs du parti socialiste, ancien élève du lycée Napoléon, qui a puisé dans les Misérables la haine de la société. En poétisant la Vie de Bohème, Murger, Musset et Baudelaire ont égaré un certain nombre d'artistes, d'étudiants et d'hommes de lettres, qui ont passé de la bohème littéraire à la bohème poétique. La littérature anti-sociale a créé un état d'esprit anarchiste; dans les écrits des théoriciens de l'anarchie, on retrouve un écho des sophismes littéraires. Le mouvement socialiste et révolutionnaire, qui a fait explosion en 1848 et en 1871, a ses racines dans la littérature romantique ; c'est elle qui la première a raillé les vertus « bourgeoises », c'està-dire le bon sens, l'ordre, la discipline, la règle, qui sont des vertus sociales, à l'inverse de la littérature classique, qui, en subordonnant l'imagination et la sensibilité à la raison, la liberté passionnelle au devoir social, était une littérature sociale. Les héros préférés du théâtre romantique sont des adversaires de la société, des bandits, des courtisanes et des criminels. Il m'en coûte de relever les erreurs d'écrivains illustres qui occupent, à bon droit, un rang élevé dans la littérature du xixe siècle. Je ne méconnais ni leur talent, ni le génie de quelques-uns, mais ayant constaté que les sophismes qu'ils ont répandus ont eu et continuent à avoir de fâcheuses conséquences, je me fais un devoir de le dire. Amicus Plato, magis amica veritas. On peut appliquer au théâtre romantique, où il y a beaucoup de talent, peu de bon sens, ce mot de Tacite : urendo elarescit, il jette de l'éclat en brûlant. Or, nous sommes si admirateurs de ce qui brille et si indifférents aux conséquences, que « nous ressemblons un peu à des gens, qui, lorsqu'on met le feu à la maison s'occupent à admirer la torche et la bonne mine de l'incendiaire 1 ».

Le théâtre moderne a fait encore beaucoup de mal en représentant l'homme comme un être passif, sensitif, irresponsable. Dans beaucoup de drames, les personnages se disent emportés par des passions fatales, irrésistibles. Quelle excuse commode pour le vice que la croyance à l'irresponsabilité! Les hommes ont tant d'intérêt à se croire irresponsables qu'ils se jettent avec avidité sur cette excuse. Beaucoup de femmes cèdent à la passion, parce qu'elles ont puisé dans des drames la croyance qu'on ne peut résister à l'amour; elles y auraient résisté peut-être, si elles avaient cru qu'elles en avaient le pouvoir; la croyance a l'irrésistibilité de l'amour a paralysé leur volonté. En effet, la résistance à la passion dépend de la force de la volonté, et la force de la volonté, à son tour, dépend de la croyance à cette force.

Le théâtre classique corrige le danger que présente la peinture du crime passionnel par l'élévation morale de la pensée, par la croyance à la force de la volonté et à la responsabilité; il croit que l'homme peut par sa volonté résister à la passion et que, s'il y cède, il est coupable. Dans le théâtre de Corneille, les grands mots de devoir, d'honneur, de raison, de volonté, reviennent sans cesse. Quel contraste avec le théâtre sensualiste et déterministe de notre époque! Les héros et les héroïnes de Corneille ne sont pas des hommes et des femmes qui se croient irresponsables et incapables de résister aux passions; ce sont des cœurs tendres, mais des âmes fortes, soutenues par le sentiment de l'honneur, Corneille a au plus haut degré le sentiment de la liberté humaine et il le donne à ses héros:

Poète de la volonté, il la mettait jusque dans l'amour; dans sa dédicace de la Place Royale, il écrit : « C'est de vous que j'ai appris que l'amour d'un honnête homme doit être toujours volontaire. » Dans une de ses dernières tragédies, que l'on a tort de négliger ainsi que les dernières fables de La Fontaine, où il y a de si belles choses, dans Pulchérie, on trouve encore la peinture d'un amour qui reste sous la dépendance de la volonté et de la raison.

- « Je vous aime, Léon, et n'en fais point mystère,
- « Des vœux tels que les miens n'ont rien qu'il faille taire.
- « Je vous aime et non point de cette folle ardeur,
- « Que les vœux éblouis font maîtresse du cœur...
- « Ma passion pour vous généreuse et solide
- « A la vertu pour âme et la raison pour guide. »

Je reconnais que Racine, qui est janséniste, a moins que Corneille le sentiment de la liberté humaine, mais il me semble que M. J. Lemaître exagère cette différence quand il dit : « Le théâtre de Racine, tout au rebours de celui de Corneille, nous laisse sous l'impression d'une fatalité inéluctable. » Louis Racine avait déjà réfuté ce reproche dans

⁽¹⁾ Joubert. Pensées.

⁽¹⁾ J. Lemaître. Les Contemporains, 2° série, p. 182. — M. P. Janet se contente de dire que dans Racine, le rôle du libre arbitre est assez effacé. (Revue des Deux-Mondes, 15 sept. 1875.)

les mémoires si intéressants, qu'il a écrits sur son père : « Mon père a été si éloigné d'enseigner le système de la nécessité, qu'il l'a mis dans la bouche de la détestable Œnone. » Phèdre repousse avec indignation l'excuse tirée de la fatalité de la passion, que lui souffle sa nourrice dans les vers suivants :

- « Vous aimez, on ne peut vaincre sa destinée...
- « La faiblesse aux humains n'est que trop naturelle. »

Phèdre ne croit pas qu'elle n'a pu vaincre sa destinée :

- " Qu'entends-je? Quels conseils ose-t-on me donner?
- « Ainsi donc jusqu'au bout tu veux m'empoisonner? »

Elle sait qu'elle est coupable, elle a des remords, elle le dit:

- « Je cédais au remords dont j'étais tourmentée,
- « Qui sait même où m'allait porter ce repentir?...
- « J'ai voulu devant vous, exposant mes remords,
- « Par un chemin plus lent descendre vers les morts. »

Le remords est la preuve de sa liberté et de sa responsabilité. Une femme, qui est poussée au crime par une force irrésistible, n'a pas de remords. J'ai vu, observé, interrogé des assassins qui, sous l'empire d'un état morbide qui détruisait leur responsabilité, avaient tué leur mère ou tenté de tuer leur père; ils n'avaient pas de remords, ils disaient qu'ils avaient été poussés par une force invincible. Aussi, je ne puis partager l'avis de M. J. Lemaître qui pense que Phèdre, torturée par les remords, est parfaitement innocente, parce qu'elle est une victime de la fatalité et qu'elle « est vraiment, en dépit de sa flamme incestueuse, aussi chaste qu'Hippolyte ».

Bien qu'elle accuse Vénus d'avoir allumé la passion dans son cœur, Phèdre se reproche d'y céder, elle comprend qu'elle aurait dù et pu y résister, qu'elle est coupable de vouloir faire partager son amour à Hippolyte; elle le lui dit: « Ne pense pas qu'au moment que je t'aime « Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même. »

Lorsque Thésée revient, elle reproche à sa nourrice de s'être opposée à son projet de suicide :

« Sur mes justes remords, tes pleurs ont prévalu. »

Elle songe encore à se tuer, pour échapper à la honte, ne redoutant que le déshonneur qu'elle léguera à ses enfants :

« Le crime d'une mère est un pesant fardeau,

« Je tremble qu'un discours, hélas! trop véritable,

« Un jour ne leur reproche une mère coupable...

« Mes crimes désormais ont comblé la nature,

« Je respire à la fois l'inceste et la posture! »

Dans les tragédies de Racine, la passion, quelque violente qu'elle soit, n'est donc jamais une fatalité.

M. le D' Despine a prétendu que Molière avait voulu peindre dans Tartusse la fatalité du vice. Molière croyait si bien à la liberté qu'il admet la possibilité du repentir chez Tartusse (acte V, scène vm). Le langage indigné de Cléanthe contre l'hypocrisie, qui exprime la pensée de Molière, suppose la croyance à la responsabilité. On ne s'indigne pas contre un vice qui est fatal. Il faudrait plaindre Tartusse, si ses vices ne lui étaient pas imputables et Orgon aurait raison de dire : « le pauvre homme! » L'indignation suppose la croyance à la responsabilité. Sans indignation, il n'y aurait pas de grande comédie.

Le théâtre moderne, au contraire, est en général fataliste; ses héros, qui commettent des crimes d'amour, ne sont point honteux de leur crime, ils en rejettent la responsabilité sur la nature et la société. Les accusés de cour d'assises, qui les copient, font de même; ils ne s'excusent pas, ils accusent la société; ils ne demandent plus les circonstances atténuantes, ils les refusent à la société, qui gêne leurs passions; ils réclament leur acquittement comme un

droit et souvent ils l'obtiennent du jury, qui dit comme un personnage de théâtre :

« Je pardonne à l'amour les crimes qu'il fait faire. »

Les jurés inclinent à croire à la fatalité des passions, comme les héros du théâtre romantique et du théâtre naturaliste. V. Hugo, qui a cependant écrit de si beaux vers sur la conscience, sur le remords, a fait Hernani fataliste:

« ... Je me sens poussé

« D'un souffle impétueux, d'un destin insensé...,

« Agent aveugle et sourd des mystères funèbres 1. »

Dans un grand nombre de pièces modernes, lorsque la femme mariée devient adultère, c'est la faute à la nature, ou la faute à la société, ou bien encore la faute au mari; tout le monde a tort, le mari, les lois, la société, excepté la coupable. Quelques maris n'osent même plus reprocher à leur femme l'adultère, parce qu'ils le croient fatal, sa fatalité le rend excusable; ils disent comme Jacques, le mari fataliste de G. Sand: « Nul ne peut répondre de son cœur et ce n'est point une faiblesse que de s'abandonner à son impulsion. » Dans le roman de G. Flaubert, le mari de M^{me} Bovrary, instruit de l'infidélité de sa femme dit à son amant : « c'est la faute de la fatalité », et l'amant luimême ne peut s'empêcher de trouver méprisable un mari si débonnaire.

Le théâtre d'A. Dumas fils est fataliste. M^{me} Aubray traduit la pensée de l'auteur, quand elle dit : « Il n'y a pas de méchants, pas de coupables, pas d'ingrats; il n'y a que des malades, des aveugles et des fous. » Ce fatalisme phy-

siologique A. Dumas l'avait déduit de ses études physiologiques, beaucoup trop sommaires. La physiologie conduit si peu nécessairement à la négation de la responsabilité morale, que les plus illustres physiologistes, que j'ai déjà cités (p. 444) et auxquels on peut joindre Flourens, Gall, admettent le libre arbitre. Mais A. Dumas, comme tant d'autres écrivains qui ne font qu'une étude superficielle des problèmes scientifiques et philosophiques, s'était laissé obséder par l'influence, assurément très considérable, du tempérament et de l'hérédité, et avait négligé l'action non moins étonnante de la volonté et des idées.

Le théâtre de M. Paul Hervieu me paraît fataliste comme celui d'A. Dumas. Dans les Tenailles, une femme mariée qui a pris un amant, parce qu'elle n'a pu divorcer, ne se considère pas comme une coupable, mais comme une malheureuse, et l'auteur semble être de son avis. Lorsque cette femme apprend à son mari que l'enfant issu du mariage n'est pas de lui, et que celui-ci à son tour veut divorcer, elle refuse le divorce, et comme le mari s'étonne et s'indigne de ce refus, en lui demandant avec effroi quelle vie il va mener désormais, la jeune adultère répond : « celle que j'ai menée depuis dix ans ; » — mais réplique le mari : « vous êtes une coupable et je suis un innocent » — « nous sommes deux malheureux, s'écrie la femme, au fond du malheur il n'y a plus que des égaux. »

Au théâtre, comme dans le roman moderne, on voit encore des personnages qui abritent leur irresponsabilité derrière le sophisme de la pluralité des moi. On objecte à une femme qui n'aime plus son mari, qu'elle l'aimait quand elle l'a épousé; elle répond : « Ce n'est pas moi qui me suis mariée, il y a dix ans; c'est une autre femme que j'ai été. » Cette réponse est exactement celle que faisait M^{me} Weiss qui avait empoisonné son mari, après l'avoir beaucoup aimé; son amant, disait-elle, avait fait naître en elle une autre femme.

⁽¹⁾ Poète de la conscience et de la responsabilité dans les Châtiments. l'Histoire d'un crime, la Légende des Siècles et dans les Misérables. V. Hugo est le poète de la fatalité dans son théâtre, l'Année Terrible, la Pitié suprême; d'après lui, il ne faut accuser des crimes des hommes que les éléments :

[•] Je le dis, l'accusé pour moi c'est l'élément... « Hélas! la faute en est au vent, ce noir passant. »

L'Évasion de M. Brieux est une protestation contre la fatalité physiologique, que certains médecins veulent faire peser sur l'humanité, sans tenir compte de la puissance de la volonté et de la conscience, qui peuvent modifier les instincts héréditaires. Cette belle comédie rétablit sur la scène la croyance du libre arbitre.

Mais, d'une manière générale, à l'exception du théâtre d'E. Augier, de Ponsard, de Barrière, de M. de Bornier, Coppée, Legouvé, Brieux, Sardou, c'est la croyance à la fatalité physiologique qui règne sur le théâtre moderne. Dans le théâtre antique, on trouve quelques héros qui, pour s'excuser de leurs fautes et de leurs crimes, accusent les dieux de leurs faiblesses. Les héros modernes n'accusent plus les dieux de leurs fautes, mais ils les attribuent à la fatalité du tempérament. M. Brunetière a donc raison, dans une certaine mesure, de dire : « C'est la fatalité du théâtre ancien qui reparaît dans le théâtre moderne, et le criminel y est redevenu comme autrefois plus malheureux que coupable 1. » Mais il n'est pas complètement exact d'assimiler la fatalité antique à la fatalité physiologique; car la fatalité physiologique supprime tout, conscience, devoir, responsabilité, tandis que la fatalité antique ne les exclut pas. Chez les anciens poètes grecs, la fatalité, c'est le destin, ce que nous appelons la prescience divine, la providence; mais l'homme reste libre, soumis au devoir que lui dicte sa conscience; il devient coupable s'il viole ce devoir, il a des remords, il est poursuivi par les furies. « Sans doute, il est au pouvoir du sort de le rendre malheureux, mais c'est là que s'arrête pour lui l'empire de la fatalité; elle est sans force sur les mouvements de sa volonté et ne peut, malgré lui, les tourner à la vertu et au crime 2. » Dans les tragédies de Sophocle et d'Euripide, l'homme a conscience de sa liberté.

Même dans Eschyle, l'idée de fatalité n'exclut pas la responsabilité. Aussi, ces grands poètes n'ont-ils jamais excusé le crime passionnel, regardé l'adultère comme fatal. Dans Oreste, le chœur flétrit l'adultère en disant : « Elle mérite la haine de toutes les femmes, cette fille de Tyndare qui a déshonoré son sexe. » Le père d'Hélène trouve lui-même que sa fille a mérité la mort 1. Seul Ménélas ressemble un peu à ces maris du théâtre moderne, qui croient à la fatalité de l'adultère de leur femme, mais il ne pousse pas la mansuétude et la niaiserie aussi loin. En effet, lorsque Hélène accuse Cypris de l'avoir perdue, qu'elle se plaint d'être déshonorée « sans être coupable », et de ne pouvoir à cause de son déshonneur, marier sa fille « qui pleure et rougit d'avoir pour mère une épouse coupable », Ménélas est tenté, pour se consoler de son infortune, de croire à la fatalité de la passion de sa femme pour Pâris; mais il comprend bientôt qu'Hélène « ne met en cause Cypris que pour sauver les apparences et que c'est de son plein gré qu'elle a quitté sa maison pour le lit d'un étranger ».

Chez Euripide, comme chez Racine, Phèdre se sent coupable et responsable de sa faute : « J'avais conscience, dit-elle, de la honte attachée à cette conduite et à cette passion, je savais bien qu'une femme qui s'y abandonne est pour tous un objet d'horreur. » Lorsque sa nourrice veut calmer ses scrupules en lui disant qu'on n'est pas coupable de céder à Cypris, qui gouverne les dieux et les hommes, la Phèdre d'Euripide repousse avec indignation ce langage : « Odieuses paroles, dit-elle, ferme la bouche, ne me fais plus entendre ce honteux langage. »

Le théâtre de Shakespeare est encore moins fataliste que celui des Anciens. « C'est de nous-mêmes, dit le grand poète anglais, qu'il dépend d'être tels ou tels. Nos corps sont nos jardins et nos volontés en sont les jardiniers...

⁽¹⁾ Revue des Deux-Mondes, 15 octobre 1882.

⁽²⁾ Patin. Études sur les tragiques grecs, « Eschyle », p. 39.

⁽¹⁾ Aux yeux des Égyptiens comme des Grecs, l'adultère d'Hélène était un crime. (Hérodote, liv. II, § 112.)

nous avons la raison pour refroidir nos mouvements de rage, nos aiguillons charnels, nos appétits. » (Othello.) Il a fait une peinture admirable du remords. Macbeth n'est point un monomane, un épileptique, comme l'a écrit M. Taine, c'est un criminel tourmenté par le remords; le remords, j'en ai vu un exemple, peut produire des hallucinations.

C'est Diderot qui a introduit au théâtre la fatalité physiologique, dans le Fils naturel; il a été suivi dans cette voie par les Romantiques et les Naturalistes.

Dans la plupart des pièces modernes, il n'y a plus de lutte entre la passion et le devoir; il n'y a plus de remords. Ne croyant plus à la responsabilité, asservis à leurs instincts comme des animaux, les héros du théâtre moderne ne sont plus des êtres libres, partagés entre l'attrait de la passion et les révoltes de la conscience, surmontant par la volonté les entraînements de la sensibilité, ou pleurant leurs fautes et se relevant par le repentir; ils cèdent à la passion sans lutter, ne rougissant plus de leurs fautes, incapables d'énergie et de remords. En perdant la beauté morale, le théâtre s'expose à perdre la beauté esthétique; en supprimant les luttes intérieures, l'intérêt du drame diminue. La passion n'est dramatique que si elle est en lutte avec la conscience et la volonté. Louis Racine fait judicieusement objecter que, si Phèdre se livrait sans remords à sa passion honteuse, le spectateur indigné contre elle ne pourrait jamais l'écouter. Une passion fatale, qui poursuit sa satisfaction sans lutte, sans remords, est un cas pathologique qui n'intéresse que le médecin. Ce qu'il y a d'intéressant au théâtre, c'est la passion aux prises avec la volonté, c'est le combat dans Chimène de l'amour avec le devoir, c'est le combat dans Zaïre de l'amour avec la religion, c'est la lutte de la volonté contre le destin ou contre l'instinct sexuel. La volonté n'est pas seulement le fondement de la moralité, c'est la base du drame.

C'est elle qui rend le héros intéressant, dramatique; on s'intéresse à lui parce qu'il lutte, parce qu'il se débat contre les passions et les événements qui l'accablent. En un mot, sans volonté pas de lutte, pas d'action, et sans action pas de drame. Exagérer dans un drame la violence des passions et supprimer la volonté, c'est diminuer l'intérêt du drame; c'est, en outre, faire douter les spectateurs de leur liberté, et par suite diminuer leur propre volonté; c'est aussi faire douter les jurés, choisis parmi ces spectateurs, de la légitimité de la peine.

La pitié pour les auteurs de crimes passionnels est un bon sentiment, à la condition qu'elle ne dégénère pas en niaise sensiblerie, qu'elle n'enlève pas aux coupables le sentiment salutaire de leur faute et qu'elle ne désorganise pas la société par l'impunité des criminels. On a une tendance aujourd'hui à une fausse sensibilité; on s'attendrit sur les assassins et on oublie les souffrances des victimes, on donne toute sa pitié à ceux qui tuent par amour ou par jalousie et on n'en garde plus pour les maris empoisonnés par leurs femmes, pour les amants privés de la vue par les vitrioleuses. Cette pitié outrée pour les criminels est une pitié malsaine, elle confond le crime avec la maladie, le vice volontaire avec le malheur involontaire, elle oublie les droits de la société et les nécessités de la justice, elle encourage les vengeances individuelles, elle est une cruauté pour les victimes.

A ce point de vue encore, le théâtre a une part de responsabilité dans l'indulgence excessive des jurés, dans l'impunité accordée souvent aux auteurs des crimes passionnels, parce qu'il a des excuses et des pardons pour toutes les fautes, pour l'adultère de la femme mariée, pour la vengeance de la femme abandonnée, pour la vengeance du mari outragé. Les jurés ayant à juger l'auteur d'un crime passionnel se laissent gagner par l'émotion comme au théâtre; ils voient une Hermione dans toute femme qui