a poignardé son amant, un Othello dans tout jaloux qui a étranglé sa femme ; ils éprouvent pour les accusés l'intérêt que leur inspirent les héros de Racine et de Shakespeare, et ils rendent trop souvent un verdict, qui témoigne de plus d'émotivité littéraire que de solide jugement. Cette pitié excessive ne vient pas d'un cœur plein de bonté, mais d'un esprit égaré par la croyance à la fatalité des passions.

Les maris outragés, les femmes délaissées prennent de plus en plus l'habitude de se venger, de se faire justice; ils se disent *justiciers*, comme les anarchistes[1]; ils prétendent qu'ils ont le droit de se venger. J'ai entendu plusieurs accusés revendiquer le *droit à la vengeance*. Une femme qui avait tiré un coup de revolver sur son amant infidèle, disait à l'audience : « Je croyais avoir le droit de me venger. » Marie Bière répondit aussi au président des assises : « Je croyais avoir accompli un devoir en voulant tuer M. G..; » sur son carnet, elle avait écrit qu'elle le condamnait à mort; quelques jours après, elle l'exécutait. On a même écrit des chansons sur le prétendu droit qu'ont les femmes de se venger. J'ai vu juger par la cour d'assises des Bouches-du-Rhône, une femme, qui s'était préparée au meurtre de son mari en chantant une chanson, qu'elle avait apprise dans un café-concert et qui était intitulée : *La Vengeance d'une femme*.

Sans doute, la vengeance est une passion naturelle, et ce ne sont pas les drames qui l'ont inventée. La plupart des hommes et des femmes se vengent par passion instinctive. On a même par anthropomorphisme attribué à la divinité le plaisir de la vengeance. Mais il est certain qu'un certain nombre de vengeances féminines et de vengeances maritales ont été provoquées par des drames qui érigent

(1) L'assassin de Canovas disait au juge d'instruction : « Mes parents ont dépensé beaucoup d'argent pour me faire instruire ; je crois avoir répondu à leurs espérances. » — « Ces espérances, lui fit observer le magistrat, n'allaient pas jusqu'à croire que vous deviendriez un jour criminel. » — « Je ne suis pas un criminel, mais un justicier », répliqua l'assassin.

en système la vengeance, et par les maximes perverses qui la légitiment. Les drames qui excusent la vengeance la préparent. Le théâtre est plein de fausses maximes, qui légitiment la vengeance et, d'une manière générale, toutes les passions. En effet, les héros de théâtre, en proie à la fureur de l'amour malheureux et de la jalousie, dévorés par le besoin de se venger d'un rival ou d'une femme infidèle, s'excitent au crime et cherchent à s'excuser par des sophismes. Leurs confidents et leurs complices les y encouragent par d'autres fausses maximes, en disant par exemple :

« Eh bien ! l'ambition, l'amour et ses fureurs,
« Sont-ce des passions indignes des grands cœurs ?...
« La plus prompte vengeance en est plus légitime...
« La vengeance elle seule a de si doux plaisirs !...
« Qui se venge à demi, court lui-même à sa peine,
« Il faut ou condamner ou couronner sa haine,
« L'amour rend tout permis... etc., etc. »

Ces maximes ne sont que des excuses que se donnent les hommes passionnés, mais elles prennent l'apparence d'une vérité générale et d'un conseil donné par l'auteur dramatique. Revêtues de l'éclat de la poésie, débitées avec feu par des acteurs de talent, applaudies par le public, elles présentent un caractère spécieux, qui éblouit les spectateurs, dont le jugement n'est pas solide, ou qui partagent la passion des héros de théâtre ; ils s'emparent de ces maximes pour y chercher une excuse à leurs passions. Cicéron raconte que César avait toujours à la bouche ce passage des *Phéniciennes* d'Euripide : « Si l'on peut violer la justice, c'est pour régner ; en tout le reste, il faut être juste[1]. » Assurément, ce n'est pas cette fausse maxime qui a donné à César l'idée de violer la justice pour régner, mais elle a pu le fortifier dans son dessein. « Celui qui citait une pareille maxime, dit Schlegel, prouvait assez

(1) *De Officiis*, III, 21.

combien elle pouvait être dangereuse. » M. Patin ajoute : « Il n'est point, en effet, sans danger de prêter à une pensée coupable par un tour sentencieux l'apparente autorité d'une vérité générale et de préparer ainsi des axiomes commodes aux apologies du crime[1]. »

Le danger, qui peut résulter des maximes perverses du théâtre, est moins grand, quand il s'agit des maximes légitimant la raison d'État. Les grands crimes politiques ne sont pas contagieux comme les crimes passionnels. Tout le monde n'a pas une royauté à conquérir, un pouvoir à usurper, mais tout le monde peut éprouver les passions dérivant de l'amour, la jalousie, la colère et la vengeance. Voilà pourquoi les tragédies où s'agitent les affaires d'État, les ambitions politiques, les sentiments patriotiques, comme celles de Corneille, ne présentent pas le même danger que celles où il n'est question que de crimes passionnels, comme les premières tragédies de Racine. Les sentences, qui légitiment les vengeances passionnelles, sont plus contagieuses que les autres, elles peuvent fausser l'esprit d'un plus grand nombre de spectateurs.

De même que le théâtre apprend à aimer, il apprend à haïr et à se venger par les exemples de haine et de vengeance qu'il met sous les yeux, et par les fausses maximes qui légitiment la vengeance. Corneille et Racine excellent dans la peinture de la vengeance féminine. Dans le théâtre de Corneille, beaucoup plus varié que celui de Racine, on trouve toutes les vengeances féminines ; vengeance de la femme délaissée (Médée), vengeance de la femme ambitieuse (Rodogune), vengeance de la mère (Marcelle dans *Théodore*). C'est surtout la vengeance de la femme jalouse que décrit Racine. Le théâtre est plein aussi d'amoureux, de rivaux, de jaloux, de maris outragés qui se vengent. Parmi les spectateurs qui vont au théâtre, il y a des jaloux,

(1) Patin. *Eschyle*, p. 60.

des maris trahis, des femmes délaissées, qui n'ont pas encore eu la pensée de se venger ou qui l'ont repoussée. Mais ils perdent peu à peu leur répugnance pour la vengeance quand ils entendent cette passion exprimée dans de beaux vers, qui soulèvent les applaudissements de la salle ; la beauté des vers leur fait oublier la bassesse des sentiments. Lorsque les passions les plus basses sont exprimées dans la langue la plus noble, elles prennent un air de grandeur qui en masque l'odieux. En voyant les héros de théâtre exhaler ces sentiments de haine et de vengeance, les spectateurs impressionnables nourrissent leur âme de ces mêmes sentiments et s'approprient les excuses que le poète met dans la bouche de ses personnages.

Aristote croyait que le théâtre épure en nous les passions, en les rendant plus délicates et plus pures[1]. Je crois, au contraire, qu'en donnant une intensité extraordinaire aux passions, il les rend en nous par contre-coup plus violentes et moins pures. Si la représentation d'une passion éveille le germe de cette passion dans le cœur d'un homme qui ne l'éprouve pas, elle ne peut que la fortifier, l'enflammer dans le cœur d'un homme qui l'éprouve déjà en entrant au théâtre. En voyant *Othello*, le spectateur qui est déjà jaloux sent augmenter sa jalousie au contact de celle du héros de Shakespeare, et sa jalousie, loin de s'épurer, devient de plus en plus violente et sanguinaire. Celui, dont le cœur est déjà agité par l'amour, sort encore plus amoureux de la représentation d'un drame d'amour, qui verse de l'huile sur le feu. Les plaisirs de la vengeance sont exprimés avec tant de force au théâtre par des héros vindicatifs, que les spectateurs qui ont déjà des motifs de haïr et de se venger, se laissent de plus en plus envahir par la haine et la vengeance ; ils sortent du théâtre plus haineux et plus vindicatifs qu'ils n'y sont entrés.

(1) Aristote. *Poétique*. Préface de Barthélemy Saint-Hilaire, p. XXIX.

En voyant la représentation des passions criminelles, embellies par le talent de l'auteur et par celui de l'acteur, on est plus porté à les imiter, parce qu'elles perdent leur laideur. Le talent du poète donne un tel éclat à la peinture de la passion criminelle, qu'il lui enlève sa difformité. Le talent de l'acteur produit le même effet. Lorsque la fureur vindicative d'une femme abandonnée est dépeinte avec le charme du style de Racine et avec le talent d'une jolie actrice, qui a de beaux yeux, de beaux gestes et de beaux cris, la spectatrice délaissée par son fiancé ou son amant, qui va voir jouer Hermione, éprouvera moins de répugnance à l'imiter et à se venger comme elle, en sortant du théâtre.

Saint-Évremont, s'élevant contre cette idée paradoxale d'Aristote, que le théâtre « purge » les passions, dit avec raison : « Y a-t-il rien de si ridicule que de former une science, qui donne sûrement la maladie, pour en établir une autre qui travaille incertainement à la guérison ; que de mettre la perturbation dans une âme, pour tâcher après de la calmer par les réflexions qu'on lui fait faire sur le honteux état où elle s'est trouvée ? Entre mille personnes qui assisteront au théâtre, il y aura peut-être six philosophes, qui seront capables d'un retour à la tranquillité par ces sages et utiles méditations ; mais la multitude ne fera pas ces réflexions judicieuses, et on peut presque assurer que par l'habitude de ce qu'on voit au théâtre on s'en formera une de ces malheureux mouvements[1]. » Il est difficile de comprendre comment la peinture des passions « purge » l'âme de ces passions, puisqu'elle les excite. C'est l'auteur qui se purge, qui calme ses passions en les jetant sur le papier. Kotsebue se délivra de l'obsession du suicide en composant *Misanthropie et Repentir*. Gœthe se guérit de sa mélancolie en écrivant *Werther*. Dans une de ses lettres

(1) *Œuvres de Saint-Évremond*, édit. de 1711, t. III, p. 113.

à Sainte-Beuve, G. Sand lui raconte qu'elle se repose de son amour tragique avec Alfred de Musset, par la composition littéraire : « Je travaille beaucoup à des choses calmantes comme *Valentine* (je dis calmantes pour moi), etc. »

Le véritable théoricien de la vengeance c'est A. Dumas fils. Je ne conteste ni son grand talent dramatique, ni l'élévation morale de ses dernières pièces, mais jugeant, en magistrat impartial, l'influence des drames, où il dit au mari : « Tue-la », et à la femme : « Tue-le », je suis obligé de constater que cette double excitation au meurtre, adressée aux maris et aux femmes, a développé dans notre société l'habitude de se venger. A. Dumas ne veut pas en convenir ; il raconte qu'assistant aux débats de l'affaire Bière, qui se termina par un acquittement, il entendit un conseiller de ses amis lui dire : « Voilà pourtant ce dont vous êtes cause avec votre tue-la. » L'auteur de *la Femme de Claude* proteste contre ce reproche, en prétendant que la littérature n'a pas la moindre influence sur les mœurs[1]. Toutes les fois qu'on veut démontrer à un écrivain que ses théories sont dangereuses et antisociales, il s'empresse de répondre : « Bah ! ne vous inquiétez pas de ce que j'ai dit, la littérature n'exerce aucune action sur les mœurs[2]. » Mais alors pourquoi écrit-il ? La vérité est que les écrivains, *genus irritabile vatum*, n'aiment pas à entendre parler de leur responsabilité, et que ceux qui critiquent tout, religion, législation, justice, ne veulent pas eux-mêmes être critiqués. « Nul ouvrage ne peut être dangereux, » disait d'Holbach, en invoquant l'opinion de Hobbes, qui prétendait aussi « qu'on ne peut faire aucun mal aux hommes en leur proposant des idées ». La Mettrie, Grim tenaient le même langage[3].

(1) A. Dumas. *Les Femmes qui tuent et les femmes qui votent*, p. 56.

(2) C'est ce que disait Bayle (*Pensées diverses à l'occasion de la comète*, CXXXV). C'est ce que disent aujourd'hui M. le Dr Lombroso et M. le Dr Richet.

(3) D'Holbach. *Système de la nature*, 2e partie, ch. XII et XIII. — La Mettrie. *Discours préliminaire*, Grim. *Correspond. Littér.*, janvier 1772.

La théorie de l'assassinat, qui est exposée dans *la Femme de Claude*, n'est pas seulement celle du héros de la pièce, c'est la théorie de l'auteur. A. Dumas conseille au mari de tuer la femme adultère, au mépris de la loi divine et de la loi humaine qui défendent de la tuer. L'auteur de *la Femme de Claude*, qui a fait dans sa jeunesse des peintures si séduisantes des grandes pécheresses, devenu dans son âge mûr leur adversaire féroce, autorise la vengeance maritale et supprime la justice ; se faisant grand justicier et tueur de femmes, il dit au mari, aveuglé par la colère et la jalousie, de se substituer au juge qui est calme et impartial, de prendre un fusil et de faire feu sur sa femme, comme sur un animal malfaisant. Dans la pièce, Claude menace de mort sa femme, si elle porte la main sur Antonin ou sur Rebecca, si elle fait quelque attentat sur son travail, si elle devient un obstacle à ce que Dieu lui commande ; c'est l'apologie de l'assassinat. Qui ne voit le danger qu'il y a à dire, pendant plusieurs représentations, à des milliers de spectateurs, parmi lesquels il y a certainement des maris trahis : « Tuez vos femmes coupables, la loi vous le permet, » ce qui est faux. Les maris malheureux sont déjà assez portés par la colère à se venger, sans qu'il soit nécessaire que l'auteur dramatique encourage ce besoin de vengeance.

En donnant au mari le droit de tuer sa femme, contrairement à la loi qui le lui refuse, A. Dumas ajoute : « Ce n'est pas ta femme, ce n'est pas une femme ! Elle n'est pas dans la conception divine, elle est purement animale. C'est la guenon du pays de Nod, c'est la femelle de Caïn ; tue-la. » Il ne suffit pas d'une métaphore pour transformer une créature humaine en guenon, en animal malfaisant qu'on a le droit de tuer sans autre forme de procès. Déjà, dans l'*Affaire Clémenceau*, le héros du roman tue sa femme, en disant : « J'ai tué le monstre. » Dans les sociétés civilisées, les « monstres », c'est-à-dire les criminels, sont

jugés par les représentants de la société et non par ceux qui se prétendent les victimes. Devant la justice, un intervalle s'écoule entre le fait criminel et le jugement, des témoins désintéressés sont entendus par des juges impartiaux ; le coupable est défendu, la lumière est faite par la contradiction. Mais, si le plaignant est lui-même juge et exécuteur dans sa propre cause, si on supprime les débats, les témoins, la défense, l'impartialité du juge, ce n'est pas la justice qui est rendue, c'est une vengeance qui est satisfaite, disons le mot, c'est un assassinat qui est commis.

Le théâtre classique est plein, lui aussi, de héros et de héroïnes qui se vengent. Mais on ne les voit jamais invoquer le droit à la vengeance, représenter le meurtre comme un acte de justice. Dans *Horace*, il est vrai, cette confusion est faite : lorsque Horace vient de tuer sa sœur, Procule lui dit :

« Que venez-vous de faire ? » — « Un acte de justice ; »
« Un semblable forfait veut un pareil supplice, »

répond Horace ; mais le roi rétablit la vérité en disant :

« Cette énorme action, faite presque à nos yeux,
« Outrage la nature et blesse jusqu'aux dieux.
« Un premier mouvement qui produit un tel crime
« Ne saurait lui servir d'excuse légitime[1].
« Les moins sévères en ce point sont d'accord,
« Et si nous les suivons, il est digne de mort[2]. »

Le roi pardonne à Horace, parce que sa colère a été inspirée par un admirable patriotisme, et parce qu'il a sauvé Rome ; mais avec un bon sens, qui, hélas ! nous fait défaut, il appelle le crime un crime et non un acte de justice.

(1) Corneille n'est pas seulement un homme d'État, un philosophe, un psychologue ; c'est un avocat et un magistrat ; ses tragédies pourraient être étudiées avec beaucoup de fruit par les jeunes gens qui se préparent au barreau et à la magistrature ; on y trouve des plaidoyers admirables.

(2) D'après Tite-Live, non seulement Horace avait été blâmé, mais avait été condamné à mort par les duumvirs.

Dans le théâtre de Racine, comme dans celui de Corneille, la vengeance reste un crime. Hermione ne justifie pas sa vengeance. Oreste non plus ne cherche pas à se justifier. Ce n'est que dans le théâtre contemporain qu'on voit des personnages se venger sans remords, tuer avec tranquillité. Le crime, devenu raisonneur et sophiste, cherche à se justifier, il ne veut plus s'appeler un crime, mais un acte de justice ; le meurtrier n'assassine pas, il exécute la condamnation qu'il a prononcée. Ce sophisme a passé du théâtre dans la bouche des accusés. Dans l'affaire de Marie Bière, le juge d'instruction dit à l'accusée : « Aujourd'hui, livrée à vos réflexions, redevenue plus calme, ne reconnaissez-vous pas avoir commis une action criminelle ? » — L'accusée, qui était une ancienne actrice, répondit : « Je me suis regardée comme l'instrument de Dieu pour punir un homme qui n'avait fait que du mal ; ces idées sont peut-être absurdes, mais j'en étais pénétrée. » — L'habitude de se faire justice se généralise. Il y a quelques mois, la police découvrait dans le bois de Vincennes, le cadavre d'un jeune homme âgé de dix-sept ans, fils d'un nommé Vasseur marchand de vin. Des soupçons s'étant élevés contre le père, celui-ci répondit : « Oui, j'ai tué mon fils, il nous déshonorait, j'ai fait acte de justice. » Dernièrement encore à Marseille, un père a tué son fils, qui le déshonorait, en croyant faire acte de justice. C'est sans doute en s'inspirant de ces crimes qu'un écrivain vient de faire jouer sous le titre : *le Droit de la Mère*, un drame où une mère s'arroge le droit de tuer son fils.

Entraîné par son culte de la famille et par une noble indignation contre la courtisane, E. Augier, malgré son bon sens habituel, a représenté, lui aussi, l'assassinat de l'aventurière comme un acte de justice, dans le *Mariage d'Olympe*. Lorsque le marquis de Puygiron a tué l'aventurière, son neveu lui demande : « — Qu'avez-vous fait ? » — « Justice, » répond le meurtrier. E. Montégut, qui est

cependant un critique très fin, très judicieux, a écrit que ce coup de pistolet blesse les lois humaines, mais qu'il respecte et applique les lois divines[1]. Un autre critique, habituellement sensé et spirituel, approuve aussi les vengeances homicides et reconnaît le droit de tuer : « Il est des cas, dit-il, où l'on peut tuer, et d'autres où l'on peut pardonner[2]. » Dans la pièce d'E. Augier, le marquis de Puygiron a d'autant moins le droit de tuer Olympe, qu'il n'est pas son mari et qu'il débattait avec elle le prix d'une lettre qu'il voulait avoir. Le sentiment qui animait l'auteur était noble, élevé, le culte de la famille, mais les meilleurs sentiments peuvent conduire à des excès. On a brûlé des hérétiques par suite d'un amour compris de la religion ; on a guillotiné des nobles et des prêtres par suite d'un amour mal entendu de la liberté. Il n'est pas plus raisonnable de fusiller l'aventurière par amour de la famille. L'auteur n'a besoin que de la faire mépriser et haïr par une peinture fidèle de son ignominie. Aller plus loin, jusqu'à l'assassinat, c'est dépasser la mesure. Le mépris suffit. Une créature humaine ne peut pas être supprimée comme « une guenon », comme « un vibrion à forme humaine », comme « un petit lapin », et il n'est pas permis de crier : « A mort *Olympe !* à mort la *Femme de Claude !* à mort le mari de l'*étrangère !* » afin de se procurer un succès littéraire.

Après avoir fait périr sur la scène à coups de revolver ou de poignard les femmes adultères, les aventurières, les auteurs dramatiques, toujours à la recherche des effets nouveaux, ont adopté la thèse du pardon. Obligé d'osciller entre ces deux thèses, le théâtre, qui a besoin de changement, passe de l'une à l'autre. Les thèses littéraires sont comme les modes : quand une thèse, celle de la vengeance par exemple devient banale, la thèse opposée du pardon

(1) *Dramaturges et romanciers*, p. 353.
(2) Larroumet. *Études de littér. dram.*, 4e série, p. 39.

reparaît; nous en sommes là aujourd'hui. Il y a presque toujours un défaut de mesure dans les thèses théâtrales. Les spectateurs sont bien naïfs, lorsqu'ils les prennent au sérieux et qu'ils cherchent au théâtre des exemples à imiter.

En résumé, après avoir signalé les dangers qui peuvent résulter, pour certaines catégories de spectateurs, de la représentation des crimes passionnels, je ne conclus pas à la suppression du théâtre, mais à sa réforme, au respect de la vérité morale et de la loi, à la suppression des sophismes anti-sociaux. Une représentation exacte de la vie passionnelle et des conséquences tragiques, qui en résultent, n'est pas nécessairement immorale. *Frou Frou*, par exemple, n'est pas seulement une comédie très remarquable, mais un spectacle très moral qui met en relief, avec une vérité saisissante les conséquences de l'adultère. Ce portrait si finement observé de la Parisienne frivole, folle de plaisirs, incapable d'un sentiment sérieux, nerveuse, légèrement hystérique, au sens médical du mot, se jetant dans l'adultère par coup de tête, est le pendant de la provinciale romanesque, que Flaubert a décrite dans *Madame Bovary*.

L'étude que je viens d'écrire n'est pas un réquisitoire contre le théâtre, mais contre le mauvais théâtre. A côté des pièces qui font du mal, il y en a d'autres qui font du bien. Celui qui assiste à une représentation de *Cinna*, d'*Horace*, de *Polyeucte*, sort du théâtre avec des sentiments plus généreux, plus patriotiques, plus chrétiens, que lorsqu'il y est entré. Le théâtre n'est donc pas mauvais en soi, comme l'ont pensé Nicole, Bossuet et J.-J. Rousseau; il peut éclairer ou pervertir la conscience publique, suivant l'usage qui en est fait. Rien n'est meilleur qu'un bon théâtre. « La tragédie, disait Napoléon Ier avec chaleur, échauffe l'âme, élève le cœur, peut et doit créer des héros. Sous ce rapport peut-être, la France doit à Corneille une partie de ses belles actions; aussi, messieurs,

s'il vivait je le ferais prince[1]. » Il ajoutait que la haute tragédie était l'école des grands hommes, que c'était le devoir des souverains de l'encourager et de la répandre. En effet, un peuple qui se plairait à des spectacles cornéliens, grandirait en courage chevaleresque, en patriotisme, en élévation morale. Les soldats deviendraient plus courageux. Les femmes ne trouveraient pas moins que les hommes de plaisir littéraire et de profit moral aux tragédies de Corneille. Une jeune fille ne court aucun danger à imiter Chimène. Une femme, qui a fait un mariage de raison, pour ne pas désobéir à son père, et qui rencontrera plus tard celui qu'elle aurait désiré épouser, ne sera pas tentée, en écoutant Pauline, d'abandonner son mari et de s'enfuir avec un amant. Il n'est rien de meilleur que le théâtre de Corneille qui enseigne l'honneur, le devoir, le pouvoir de la volonté, la soumission de la sensibilité à la raison. Mais rien n'est pire que le mauvais théâtre, qui est une école de mauvaises mœurs, de raillerie desséchante, de cynisme, d'adultère et de crime passionnel.

De même, qu'on ne songe pas à supprimer le sentiment religieux, le patriotisme et le culte de la famille, à cause des excès auxquels ils peuvent conduire, on ne peut songer à supprimer le théâtre à cause des dangers que présentent certaines pièces. On n'arrache pas les vignes, parce qu'il y a des hommes qui abusent du vin, et des cabaretiers qui donnent du vin frelaté. On ne supprime pas le feu à cause des dangers d'incendie involontaire, ou parce qu'il y a des incendiaires. Mais on ne laisse pas les enfants s'approcher du feu, on punit les incendiaires, les marchands de vin qui empoisonnent le peuple, et on ne permet pas aux enfants de s'enivrer. De même, il ne faut pas conduire trop tôt au théâtre les jeunes gens et surtout les jeunes filles. Gœthe, qui n'est pas suspect d'austérité, s'élevait contre l'imprudence des parents qui conduisent leurs filles au théâtre :

(1) *Mémorial de Sainte-Hélène.*