

CHAPITRE SECOND.

ANALYSE DU DRAME AU POINT DE VUE HISTORIQUE. — TRADITION SUR OLLANTAÏ.

L'empire des Incas se trouve sous la puissance de PACHACOUTIC, qui monta sur le trône vers le milieu du XIV^e siècle. Un des personnages les plus éminents du royaume, à cette époque, est OLLANTAÏ, grand chef de la province des Andes (Anti-suyu), qui, par sa valeur, ses talents, ses hauts faits, s'est élevé du rang d'obscur vassal, à un poste auquel on ne reconnaît de supérieur que la dignité royale. Ce vaillant guerrier, non-seulement gagne la faveur du monarque, mais devient même l'objet de l'amour de STELLA, la fille préférée de ce souverain. La reine ANAHUARQUI est seule à découvrir les liens déjà coupables qui unissent les deux amants, et l'amour maternel l'oblige à cacher cet attachement à PACHACOUTIC, dont la sévérité ne laisse rien à espérer, car une loi inexorable défend formellement que le sang des descendants du Soleil se mêle au sang étranger. Cependant la passion et la hardiesse d'OLLANTAÏ n'ont pas de bornes, et, un jour, le héros demande au roi la main de sa fille. L'Inca écoute avec stupéfaction les prétentions téméraires de son favori, et, en observateur fidèle de la loi de ses ancêtres, répond par un refus ferme et hautain. Blessé dans son amour et dans son orgueil, presque certain de perdre la faveur royale, OLLANTAÏ prend la résolution de se révolter contre PACHACOUTIC, et s'enfuit dans la province des Andes. Là, l'affection et la fidélité de ses sujets lui offrent un asile sûr contre la colère du roi. Les Antis, en effet, non-seulement embrassent sa cause avec enthousiasme, mais encore le proclament à l'instant roi, et font de l'ancienne forteresse d'Ollanta tout à la fois le château d'OLLANTAÏ et un boulevard inexpugnable contre l'Inca du Cuzco. Dix années s'écoulent de la sorte, le pays se trouvant comme en état de siège. PACHACOUTIC perd l'espoir de recouvrer le plus beau fleuron de sa couronne, et descend au tombeau après qu'CEIL-DE-PIERRE, chef principal de ses armées, a éprouvé une déroute complète qui paraît

assurer définitivement la domination d'OLLANTAÏ sur les Antis. ŒIL-DE-PIERRE, homme dont la constance confine à la témérité, médite un stratagème aussi ingénieux que terrible en vue de soumettre son adversaire. Un jour, il se présente devant celui-ci le corps tout couvert de blessures et de contusions ; il feint d'avoir été, par ordre de TOUPAC-YOUPANQUI, successeur de PACHACOUTIC, soumis à la torture pour avoir eu le dessous dans la dernière bataille, et il implore la pitié de son ennemi, le suppliant de lui donner asile sous son propre toit. OLLANTAÏ, plein de générosité, se sent ému de compassion en voyant l'état déplorable de son ancien compagnon d'armes, et il lui accorde une hospitalité franche et loyale. ŒIL-DE-PIERRE, grâce à son astuce raffinée, a bientôt gagné la confiance sans bornes de son protecteur, et il la met à profit au moment où la fête solennelle du Soleil, pendant laquelle tous les guerriers s'abandonnent à l'orgie, lui offre une occasion propice pour consommer la trahison qu'il médite. Alors, à la faveur de la nuit, il ouvre aux troupes du roi du Cuzco les portes de la forteresse, et il prête son concours pour que les rebelles, sans exception aucune, soient tous chargés de chaînes et conduits aux pieds de leur ancien souverain. Celui-ci ordonne aussitôt qu'OLLANTAÏ et ses principaux complices soient précipités au fond d'un effroyable abîme, ce qui constituait un des châtiments les plus terribles parmi ceux qui étaient en usage dans l'empire. Mais, s'inspirant d'un sublime esprit de clémence, au moment même où les condamnés marchent vers le lieu du supplice, il arrête le funèbre convoi, commande qu'on les mette tous en liberté, et prononce la parole suprême d'un pardon absolu, parole qu'OLLANTAÏ et tous les autres entendent avec admiration et qui leur fait verser des larmes de reconnaissance. TOUPAC-YOUPANQUI fait plus : il rend à tous les rebelles leurs anciens honneurs et tous leurs titres, et va jusqu'à déléguer à OLLANTAÏ la souveraine puissance, afin qu'il reste à la tête de l'empire pendant son absence, ses conquêtes dans la province de Colla l'obligeant à quitter la ville du Cuzco.

Pendant la longue période de la rébellion, on ne sait rien de STELLA. Durant ce même temps, une belle enfant grandit dans le palais des Vierges du Soleil. Une nuit, qu'elle se promène dans les allées désertes des jardins du palais, BELLA, car tel est le nom de cette enfant, entend les gémissements d'une femme qui se désole, et, bien que ces cris de douleur la remplissent d'effroi, poussée par un mystérieux pressentiment, elle surmonte tous les obstacles et parvient à découvrir l'endroit d'où sortent

les plaintes. Cet endroit, c'est la caverne secrète et étroite qui sert de prison à STELLA. La malheureuse y avait été, pour ainsi dire, enterrée vivante par ordre de PACHACOUTIC, plus sévère monarque que tendre père. STELLA, guidée par l'instinct maternel, réfléchissant à l'âge de sa fille et entendant son nom, la reconnaît et presse dans ses bras, après une si longue séparation, le fruit adoré de son amour avec OLLANTAÏ. BELLA, en retrouvant sa mère, déplore l'affreuse situation où elle la voit, et à partir de ce moment n'a plus qu'une pensée, celle de l'arracher à son triste sort. Sur ces entrefaites a lieu la capture d'OLLANTAÏ et les autres événements que nous venons de raconter. BELLA saisit le moment où le cœur de TOUPAC-YOUPANQUI, débordant de magnanimité, pardonne à ses ennemis, pour courir se jeter à ses pieds et demander grâce pour sa mère. L'Inca, touché de la douleur et de la beauté de la jeune fille, accède à ses désirs et se laisse conduire par elle, suivi d'OLLANTAÏ, du grand prêtre et des autres personnages de sa cour, à l'endroit où git STELLA, déjà sur le point d'expirer sous le poids de ses malheurs. Les soins que tous s'empressent de prodiguer à l'infortunée, l'émotion de TOUPAC-YOUPANQUI en reconnaissant sa sœur, la joie profonde d'OLLANTAÏ en retrouvant sa bien-aimée après tant d'années, l'effusion avec laquelle tous embrassent BELLA, tels sont les incidents qui forment le dénouement de l'action.

Voilà, esquissé à grands traits, l'épisode historique d'OLLANTAÏ, tel que nous le présente l'auteur quechua, et voilà, avec plus ou moins de détails, la tradition qui en est restée parmi quelques habitants du Cuzco, jaloux de conserver les faits mémorables de leurs aïeux. La tradition la plus populaire entre tous les nombreux récits qui ont cours à ce sujet, est celle qui parut imprimée pour la première fois en 1837⁽¹⁾ dans *El Museo Erudito*, journal qui, à cette époque, se publiait au Cuzco, sous la direction de Don Manuel Palacios. Cet écrit, postérieur de beaucoup à notre drame, se présente aussi avec moins de caractères de véracité historique, mais l'importance que lui ont donnée les autres traducteurs, nous a obligé à l'insérer en entier dans la première partie de notre *Appendice*, sans autre but toutefois que de montrer, comme nous le faisons plus loin, qu'il ne justifie pas l'estime qu'en ont faite ces auteurs, surtout dans les passages où il attribue à l'époque de la conquête espa-

(1) C'est par suite d'une erreur typographique que dans l'*Appendice* on a mis 1835 au lieu de 1837. Voir page 157, ligne 4.

gnole cette intéressante production littéraire, et au curé Valdez la gloire d'en avoir été l'auteur.

Avant tout, il est indispensable de jeter un coup d'œil sur le drame lui-même pour être en état de reconnaître, dès les premiers pas, que cette œuvre, dans sa disposition, ne présente pas le moindre rapport avec la littérature des temps de la conquête, et qu'au fond l'esprit qui se dégage de son ensemble appartient à un monde à part et à un ordre d'idées entièrement différentes de celles de notre époque. On verra, en effet, tout de suite, que la division en scènes et en actes faite par la personne qui, la première, a écrit le drame en caractères latins, ne saurait être plus arbitraire, et que celui à qui elle est due, non-seulement est loin d'être l'auteur même, mais ne connaît même pas les règles les plus élémentaires de la composition. La pièce, telle que l'a composée son auteur et telle que devaient être toutes celles du même genre, est une succession de dialogues où l'on méconnaît entièrement l'art de les rattacher les uns aux autres et le mouvement scénique des personnages. Nous sommes ici, si l'on peut s'exprimer de la sorte, en présence d'un roman versifié et dialogué, où chaque chapitre est indépendant des autres au point de vue des lois du théâtre, et forme néanmoins avec les autres un tout complet. Quant à nous, voulant présenter cette œuvre dans toute l'originalité naïve avec laquelle elle a été écrite, nous nous sommes borné à la diviser par scènes qui changent chaque fois que les personnages sont tous nouveaux. Quelques-unes de ces scènes, où le changement des personnages n'est que partiel, comme cela a lieu quand un des interlocuteurs sort ou entre, ont été subdivisées par nous en dialogues pour indiquer ces changements. C'est au surplus ce que l'on va voir clairement ci-après.

SCÈNE I.

Premier Dialogue (1-75) (1). — Le drame commence par une conversation entre OLLANTAÏ et son petit page PIED-LÉGER. Le premier parle au second de la flamme amoureuse qui le dévore et se propose de faire de

(1) Les numéros entre parenthèses indiquent le premier et le dernier vers d'un dialogue ou d'un passage quelconque : car, comme ce chapitre n'a d'autre but que d'offrir la synthèse du drame et de beaucoup d'observations dont nous l'avons accompagné dans les notes au bas des pages, nous supposons que le lecteur, en lisant ce chapitre, aura le texte et la traduction sous les yeux.

lui le messenger de ses amours. PIED-LÉGER, en termes qui, dès le début, dessinent le caractère espiègle, rusé et joyeux de ce personnage, cherche à détourner son maître de ses projets, en lui rappelant que STELLA, fille du roi, n'est pas pour lui, et en se montrant comme effrayé d'aller chez elle.

Deuxième Dialogue (76-255). — Arrive l'ASTROLOGUE, qui s'avance en adressant au Soleil son invocation, interrompant ainsi la précédente conversation et remplissant OLLANTAÏ de crainte. Ni Garcilaso ni aucun autre historien n'ont peint le caractère des prêtres du Soleil en traits aussi frappants que le fait l'auteur du poème dans ce dialogue. Regardés comme des êtres supérieurs au commun des mortels, par tous ceux qui ne pouvaient, comme eux, se glorifier d'être les descendants du Dieu-Soleil, toutes leurs paroles étaient tenues pour des oracles et on les croyait au courant des secrets les plus intimes du cœur humain. Voilà l'explication de cette crainte religieuse qui, dans le gouvernement théocratique des Incas, donnait naissance à la moralité sévère des sujets, et faisait que ceux-ci, alors même qu'ils commettaient des crimes, étaient les premiers à s'en accuser, convaincus que rien ne restait caché aux Incas, ni aux Pontifes suprêmes, qui devaient forcément les uns et les autres être du même sang. Une des choses qui jette le trouble dans l'âme d'OLLANTAÏ, c'est de voir que l'ASTROLOGUE se trouve entouré d'ossements, de fleurs, d'urnes et de pierres minérales. L'auteur du drame n'explique pas si l'ASTROLOGUE portait sur lui ces objets comme des instruments servant aux incantations magiques, ou s'il en faisait usage dans les sacrifices, et encore moins quel était cet usage. Je penche vers la première de ces suppositions. Le doute qui se produit ici ne pouvait exister du temps des Incas, où tout le monde connaissait évidemment la signification de ces objets. Si l'auteur eût été contemporain de la conquête, il aurait été plus explicite dans ce passage et dans beaucoup d'autres également obscurs pour nous, non pas précisément à cause de la langue, mais à raison de l'époque où cette œuvre a été composée. Notre héros, en cet endroit, parle aussi de sa passion, révélant dans l'excès de son désespoir tous les secrets de son cœur, et il entend de la bouche de l'ASTROLOGUE des conseils émis sous forme de profondes et graves sentences, et même le conseil d'avouer humblement au roi la vérité. Ce sentiment d'inébranlable soumission envers le monarque, dont les seigneurs et les sujets se trouvaient pénétrés, ne laisse pas que d'être un fait très-remarquable.

Troisième Dialogue (256-268). — L'ASTROLOGUE une fois parti, PIED-LÉGER se livre à des saillies spirituelles et mordantes qui ont pour but d'éloigner son maître des dangers que son amour peut lui faire courir. Tout ce dialogue abonde en figures propres à la langue des Incas et dont un grand nombre sont très-difficiles à traduire exactement. C'est ainsi qu'en terminant, OLLANTAÏ s'écrie : *Conduis-moi chez l'Etoile (STELLA)*, et PIED-LÉGER répond : « Punhawrajmi, » — *Il fait encore jour*, ce qui, en quechua, grâce à la désinence rajmi, indique qu'il n'est pas possible de voir une étoile pendant le jour, idée qui renferme un jeu de mots très-clair dans l'original, mais dont, en lisant la traduction, on ne s'aperçoit qu'à l'aide de la réflexion.

SCÈNE II.

Premier Dialogue (269-306). — Cette scène nous présente la reine ANAHUARQUI parlant avec sa fille STELLA des amours de celle-ci. Mais ce dialogue, ainsi que toute la scène actuelle, n'a aucun rapport avec la précédente, parce que non-seulement les interlocuteurs ne sont plus les mêmes, mais que le lieu de l'action a changé aussi, et que, quant au temps, on ne peut savoir si l'une ou l'autre des deux scènes est antérieure ou postérieure, ni quel laps de temps s'est écoulé entre les deux, à ce point que si le drame avait commencé par la scène dont il est ici question, cette interversion n'aurait nui ni à l'ensemble, ni à l'intérêt. Dans le dialogue actuel, STELLA se plaint de l'ingratitude et de l'oubli d'OLLANTAÏ, bien que dans tout le drame il n'y ait pas trace de cette inconstance ; on dirait qu'il y a là une lacune.

Deuxième Dialogue (307-345). — Le roi s'avance suivi de son cortège. La reine mère se hâte de dire à sa fille de cacher son chagrin ; malgré cette recommandation, quand le monarque adresse à STELLA des paroles pleines d'une tendresse paternelle poussée jusqu'à l'exaltation poétique, elle n'y résiste plus et tombe à ses pieds, comme pour implorer le pardon d'une faute que son père ignore encore. Celui-ci, surpris et ne pouvant s'expliquer la cause de cette attitude, la comble de caresses en la prenant sur ses genoux. Il est à remarquer que la reine mère ne paraît plus sur la scène dans toute la suite du drame, et que l'on ignore

même ce qu'elle devient en définitive ; ce qui semble encore une autre lacune.

Troisième Dialogue (346-368). — Un groupe de danseurs vient rendre hommage aux souverains. Ils exécutent devant eux, en l'accompagnant de chant, la ronde que les Indiens appellent *Casua*. La chanson qui, en apparence, n'a aucun rapport avec le sujet, s'adresse à un petit oiseau qui, à l'époque de la récolte, fait d'assez grands ravages ; on le prévient de ne pas toucher au maïs de la princesse s'il ne veut pas périr tristement. Il est néanmoins évident que ces conseils adressés à la *Tuya*, car tel est le nom de ce petit oiseau, renferment une allusion à OLLANTAÏ, et que les dangers qui le menacent se rapportent à son amour pour STELLA, fruit défendu pour lui. Il n'y aurait rien de surprenant à ce que, dans la pensée de l'auteur, cette chanson dût être chantée en présence d'OLLANTAÏ, puisque c'est à lui qu'elle s'adresse sous le voile de la fiction allégorique du petit oiseau. Mais de cela il n'est pas resté le moindre indice dans aucun des manuscrits.

Quatrième Dialogue (369-399). — Cette chanson terminée, STELLA demande à ses *Sicllas*, espèce de nymphes qui lui font cortège, une chanson de meilleur augure et un peu plus triste. En effet, la précédente *Casua*, bien que d'un funeste présage, devait être accompagnée d'une musique aussi enjouée que celle de toutes les autres chansons de ce genre. Une des dames d'honneur satisfait au désir de la princesse en chantant un *Yaravi*, qui, ainsi que tous les chants de même caractère, devait être exécuté sur un rythme excessivement mélancolique et triste. Ce chant se rapporte aussi aux amours d'OLLANTAÏ et de la fille du roi. On y peint l'amour malheureux de deux colombes ; l'une d'elles meurt d'amour en cherchant inutilement sa compagne absente. C'est ainsi que se trouve symbolisé l'amour malheureux de STELLA et du chef des Antis. La fille du roi n'y résiste plus ; elle renvoie ses dames et donne un libre cours à ses larmes.

SCÈNE III.

Premier Dialogue (400-453). — Sans préparation ni justification scénique d'aucun genre, on voit paraître PACHACOUTIC, OLLANTAÏ et ŒIL-DE-PIERRE

en conférence au sujet de la conquête de Chayanta. Cette scène se lie si peu aux précédentes qu'il est impossible de calculer de combien de temps elle est postérieure. Toutefois, il semblerait conforme à la logique de l'art dramatique de supposer qu'elle se place peu après la précédente. Ni Barranca, ni Markham, ni Tschudi lui-même, n'ont compris la valeur historique de ce dialogue, comme nous le verrons quand nous en arriverons à la révolte d'OLLANTAÏ. Le roi expose ici qu'il est nécessaire de profiter de la saison sèche pour entreprendre la conquête de Chayanta, province qui, de nos jours encore, garde le même nom et se trouve dans la République de la Bolivie sur les confins de Cochabamba et de Sucre ; ces derniers pays formaient avec elle une partie de l'ancienne province de *Colla-Suyo*, c'est-à-dire de la division méridionale de l'empire. OLLANTAÏ et ŒIL-DE-PIERRE prédisent en termes enthousiastes l'heureuse réussite de la campagne. Déjà ici commence à se dessiner le caractère empreint d'un dévouement absolu à la personne du roi et en même temps plein d'une bonne foi allant jusqu'à la naïveté, qui distingue ŒIL-DE-PIERRE. Le roi sans doute connaissait sa bravoure, de même que la courte portée de son intelligence et sa nature superstitieuse quand il lui dit : « Veux-tu déjà sortir à la recherche des serpents « terribles ? » La question qu'il lui adresse ainsi s'accorde avec une tradition qui s'est conservée jusqu'à ce jour parmi les Indiens. Voici en quoi elle consiste : On raconte qu'une fois l'armée d'un Inca, pendant qu'elle était en marche pour une des conquêtes si nombreuses que firent ces monarques, étant venue à camper dans un endroit désert, tous les guerriers se virent assaillis et furent dévorés, dans la nuit, par une multitude de serpents (*amaru*), sortis comme par enchantement du sein de la terre. Or, ces serpents n'étaient autres que les dieux des pays que l'on allait conquérir, lesquels avaient pris la forme de couleuvres gigantesques pour défendre les foyers dont ils étaient les génies protecteurs. On ne trouvera donc rien d'étrange à ce que le roi ait adressé à ŒIL-DE-PIERRE une telle question, pour peu qu'on réfléchisse à la tradition au sujet de laquelle nous croyons avoir trouvé quelques renseignements dans nos historiens des premiers temps. Ce dialogue se termine par le violent désir que manifeste OLLANTAÏ de conférer en particulier avec le roi, faveur qui lui est accordée.

Deuxième Dialogue (454-518). — Rien n'est plus éloquent que la grande tirade d'OLLANTAÏ où ce chef épuise tous les artifices de la parole pour

demander au roi la main de sa fille en le priant de se souvenir des services rendus dans le passé et en jurant de lui dévouer son existence dans l'avenir. Le roi répond par un refus bref et formel, rappelant à OLLANTAÏ qu'il n'est qu'un simple vassal, et lui intimant l'ordre de se retirer de sa présence.

SCÈNE IV.

Monologue d'Ollantaï (519-554). — Cette scène ne devait pas se passer dans le palais du roi, attendu que celui-ci a congédié OLLANTAÏ, et que ce monologue du héros, incontestablement l'un des plus beaux passages du drame, laisse supposer qu'OLLANTAÏ se trouve seul, ou tout au plus avec PIED-LÉGER qui figure dans le dialogue suivant. Il semble qu'entre ce monologue et la scène antérieure il dut s'écouler fort peu de temps.

Premier Dialogue et Chanson d'un inconnu (555-647). — OLLANTAÏ commande à son page d'aller trouver STELLA et de lui annoncer qu'il lui rendra visite cette même nuit. PIED-LÉGER répond qu'ayant été ce jour-là plusieurs fois chez la princesse, il a trouvé la maison déserte, STELLA, sa mère et tous leurs serviteurs en ayant disparu. Dans ce dialogue, le vers 576 renferme un double sens par la raison que la phrase « *Waranha runallan* » peut se rendre tantôt par : *Près de mille hommes*, comme nous l'avons traduite, tantôt par : *le chef des mille hommes*, ce qui est en réalité la pensée de PIED-LÉGER, qui fait allusion au *Chef-Montagnard*. Nous avons préféré la première de ces significations, car c'est celle qu'OLLANTAÏ comprend tout d'abord. Ce jeu de mots, de même que beaucoup d'autres, est intraduisible.

Tout à coup et sans y être préparé par quoi que ce soit, on entend une chanson, introduite dans la pièce, comme étant chantée par un inconnu ; toutefois, le sens qu'elle présente cadre à merveille avec la situation d'OLLANTAÏ. Tout s'y réduit en effet à ceci, qu'un amant se plaint d'avoir perdu sa bien-aimée et en décrit la beauté par des figures si poétiques et par des images d'une originalité telle, que cette poésie peut soutenir la comparaison avec ce qu'il y a de plus parfait en ce genre dans n'importe quelle littérature. C'est une chose digne de

remarque que la manière, d'une naïveté pour ainsi dire un peu rustique, avec laquelle l'auteur quechua introduit dans le drame cette chanson et les deux précédentes. Comment se fait-il que ceux qui chantèrent et dansèrent la *Casua* connussent les amours d'OLLANTAÏ ? Comment la jeune fille qui chanta le *Yaravi* les connaissait-elle ? Et enfin quelle connaissance pouvait en avoir l'inconnu dont on entend la voix et qui, vu la teneur de cette dernière chanson, paraît plutôt être OLLANTAÏ lui-même ? En réalité, aucun des chanteurs n'est au fait de ces amours, mais il y a là une espèce de coïncidence mystérieuse qui fait que le sujet des chants se trouve être en rapport avec l'amour de nos héros, effet inattendu, qui, par cela même, produit une plus vive impression. Il n'est personne au courant du procédé classique auquel on avait recours pour l'introduction des chœurs dans la tragédie grecque, qui puisse se figurer, dans le but de soutenir que notre drame est d'origine moderne, que ces chansons y ont été introduites par l'auteur quechua d'après l'exemple des chœurs du théâtre grec.

Deuxième Dialogue (648-673). — Une fois la chanson finie, PIED-LÉGER fait un calembour sur le nom de STELLA. OLLANTAÏ parle de s'insurger contre le roi, PIED-LÉGER ajoute encore quelques autres plaisanteries, puis le dialogue se termine par la fuite de notre héros. Celui-ci ordonne à son page de prendre les devants, à quoi PIED-LÉGER répond : « Quand il s'agit de fuir, j'en suis ». Cela ne laisse pas que de nous intéresser, car c'est une preuve de plus que ce bouffon n'était rien moins que boiteux ou pied-bot, ainsi que l'a cru Tschudi.

SCÈNE V. — (674-720).

Cette scène fait suite à la précédente, mais avec un intervalle de trois jours. Le roi, qui craint qu'OLLANTAÏ ne s'enfuie, ainsi que cela a déjà eu lieu en effet, pense à le faire arrêter, et avoue la colère dans laquelle le met cette idée. ŒIL-DE-PIERRE l'informe qu'il y a *trois jours* que notre héros a disparu ; puis survient un messager qui arrive d'Urubamba et qui lui annonce comme positive la rébellion d'Ollantaï, nouvelle que confirme au surplus le *quipu* qu'il apporte. La colère du roi est à son comble, aussi ordonne-t-il à ŒIL-DE-PIERRE de marcher immédiatement

contre le rebelle. D'après tous les textes, soit manuscrits, soit imprimés, dont j'ai connaissance, on donne cette scène comme commencement du second acte, ce qui prouve de plus en plus que la première main qui écrivit cette œuvre sur le papier et en caractères latins, ne fut pas celle de l'auteur lui-même, mais quelque autre main profane. En effet, rien de plus mal à propos que la division du drame en cet endroit : car s'il y a lieu de faire une division, ce qui aurait été naturel et logique, c'eût été que cette scène, qui ne se compose que de très-peu de vers, qui, d'ailleurs, n'est autre chose que la conséquence directe de la fuite d'OLLANTAÏ, et qui, enfin, se passe encore au Cuzco, fût placée à la fin du premier acte, le second commençant alors par la scène suivante où le lieu de l'action, qui est transportée à Tambo, et l'action elle-même, changent complètement.

SCÈNE VI.

Premier Dialogue (721-765). — Le CHEF-MONTAGNARD, dont OLLANTAÏ avait dit que son cœur lui présageait qu'il avait déjà disparu du Cuzco (591 et suiv.), se trouve en effet au nombre des grands chefs de Tambo, parmi lesquels il figure au premier rang. Le présent dialogue est extrêmement important au point de vue historique. PACHACOUTIC, dans la conférence qu'il eut avec ses généraux, leur parla (400 et suiv.) de la conquête de Chayanta dans la région de *Colla-suyo*, et dans ce dialogue-ci nous voyons précisément que le CHEF-MONTAGNARD blâme cette idée du roi du Cuzco, en peignant ce projet sous les couleurs les plus sombres et en déplorant les malheurs qu'entraînent après elles les conquêtes dans des contrées si lointaines. C'est là un plan qui n'a d'autre objet que de déconsidérer PACHACOUTIC pour amener une révolte générale contre lui. OLLANTAÏ, dans le même but, adresse la parole aux chefs en des termes analogues. On remarque néanmoins que l'un aussi bien que l'autre des deux conspirateurs montre un certain respect envers PACHACOUTIC, et que le ton de leur langage vis-à-vis de lui est celui de gens qui veulent avant tout sonder le terrain. On voit donc que la conquête de Chayanta, qui fut en réalité un des épisodes importants de l'histoire des Incas, commença, suivant l'auteur du drame, par être un des desseins qui attirèrent l'attention de l'Inca PACHACOUTIC, et ce fut,