

selon Garcilaso, sous le règne de CAPAC-YOUPANQUI que s'acheva cette conquête. Cet historien, entre autres choses relatives à cette campagne, dit ce qui suit : « Ils allèrent de Cochapampa à Chayanta, traversant trente lieues d'un pays affreusement désert, qui s'étend entre ces deux localités; pas un pouce de terrain qu'on puisse utiliser; ce ne sont partout que rochers et pointes aiguës, que cailloux et roche vive. Aucune plante ne vient dans ce désert, sauf quelques arbres à cire qui portent des *épines* longues comme les doigts de la main, et dont les Indiens faisaient des aiguilles pour coudre le peu qu'ils cousaient. Ces ciriers croissent dans tout le Pérou. Ce désert franchi, ils entrèrent dans la province de Chayanta, qui a vingt lieues de long sur presque autant de large. L'Inca (CAPAC-YOUPANQUI) fit signifier au prince d'avoir à envoyer des ambassadeurs avec les formalités accoutumées » (1). Rien de plus intéressant que de comparer ce passage avec ce que disent OLLANTAÏ et le CHEF-MONTAGNARD au sujet de l'aridité des déserts qu'il faut traverser pour arriver à Chayanta, sans oublier même les *épines* qui, d'après eux, meurtrissent au passage les pieds des guerriers. Cette coïncidence n'est pas fortuite, puisqu'aujourd'hui encore les détails rapportés par Garcilaso et par le poète quechua relativement aux inconvénients des chemins de Chayanta et autres localités circonvoisines, sont passés en proverbe. Même de nos jours, la civilisation n'est pas parvenue, jusqu'ici du moins, à faire disparaître ces inconvénients. Or, cette conformité, qui naît de l'exacte reproduction de la vérité, pourrait être considérée comme une objection contre l'ancienneté de l'œuvre que nous analysons, si l'on supposait que l'auteur ait puisé à la source de Garcilaso. Néanmoins, quelques réflexions sur ce point nous amèneront à reconnaître l'impossibilité de cette hypothèse, et, tout au contraire, nous fourniront la preuve de l'antériorité de notre drame par rapport à *Los Comentarios Reales*. Si nous examinons de près la série des conquêtes dont il est fait mention dans cet ouvrage de Garcilaso, conquêtes au moyen desquelles les Incas se rendaient peu à peu maîtres de l'immense territoire qu'ils arrivèrent à posséder, nous voyons l'Inca Rocca, *sixième* souverain de la dynastie, s'emparer des Chancas et de Hanco-Huaillo, territoires éloignés du Cuzco de quarante à cinquante lieues à peine. De même nous voyons que c'est sous le règne de l'Inca YAHUAR-HUACCAC, *septième*

(1) Garcilaso. *Comentarios Reales*. 1<sup>a</sup> Part. Lib. III. Cap. 15.

roi, qu'eut lieu la conquête du territoire compris entre Arequipa et Tacama (aujourd'hui Tacna), qui se trouve à cent lieues environ du département actuel du Cuzco. Enfin, nous voyons que VIRACOCCHA, *huitième* souverain de la dynastie des Incas, conquiert le territoire qui forme aujourd'hui le département de Huamanga, qui se trouve aussi à peu près à cent lieues au nord du Cuzco, et qu'il s'occupa ensuite à parcourir pendant trois ans les quatre grandes parties de son Empire. Bien que la manière dont Garcilaso fait voyager les monarques conquérants ne puisse manquer de prouver contre lui les inexactitudes chronologiques que nous lui avons attribuées dans notre *Introduction*, nulle part cette inexactitude n'est plus évidente que lorsqu'il suppose que CAPAC-YOUPANQUI, *cinquième* roi, et antérieur par conséquent à ceux que nous venons de citer, acheva la conquête de Chayanta. Non-seulement la situation de ce pays, plus éloigné du Cuzco que ceux dont nous venons de parler, mais encore la difficulté de ses chemins presque impraticables, conduisent forcément à la conclusion que cette conquête a dû suivre toutes les autres. C'est ce que constate l'auteur du drame en affirmant que PACHACOUTIC forma le projet de cette expédition, mais que la révolte d'OLLANTAÏ attira pendant dix ans toute son attention, en sorte que ce ne fut que TOUPAC-YOUPANQUI, son successeur, qui se mit en marche pour accomplir les desseins de son père. Trois considérations nous confirment encore dans notre opinion au sujet de la priorité du drame par rapport à Garcilaso : premièrement, le ton d'assurance avec lequel l'auteur d'*Ollantaï* s'exprime, quand le personnage qu'il fait parler révèle le sentiment général de mécontentement et d'aversion que ces campagnes dans des pays éloignés et dépourvus de ressources inspiraient et devaient inspirer aux sujets du roi, sentiment que, du temps des Espagnols, Garcilaso ignorait probablement ; secondement, le caractère d'authenticité et de véracité qu'on découvre dans ce passage, aussi bien que dans tout le reste du drame, et surtout, troisièmement, une considération qui paraît résoudre complètement la question : en effet, si l'auteur du drame eût puisé à la source de Garcilaso, du moment qu'il s'éloigne de cet historien au point d'altérer l'ordre de sa narration, il aurait pu, si cet épisode du drame n'eût eu d'autre objet que de chercher un prétexte pour dépouiller de son prestige le roi PACHACOUTIC, recourir à n'importe laquelle des conquêtes de ce dernier, ou à tout autre prétexte plus en harmonie avec ce qu'un écrivain de notre époque aurait pu imaginer. Ce qui milite en faveur de notre

thèse, c'est que, de même que les traducteurs et commentateurs du drame, le docteur Valdez lui-même (il sera plus loin question de cet écrivain, qu'on a cru à tort être l'auteur d'OLLANTAÏ ou tout au moins le premier qui l'ait transcrit), ne comprit aucunement que dans ce dialogue il s'agissait de la conquête de Chayanta : car dans le texte qu'on lui attribue, ce passage se trouve mutilé et défiguré de la manière la plus fâcheuse.

*Deuxième Dialogue (766-866).* — C'est ici que commence en plein la rébellion d'OLLANTAÏ. HANCO-HUAILLO, qui est revêtu du caractère de pontife suprême, lui donne la marque distinctive de la royauté, le *llautu*, et, chose digne de remarque, il le fait, non pas au nom du Dieu-Soleil, ainsi qu'on aurait dû s'y attendre, mais au nom du peuple, comme s'il eût craint, du moment qu'il s'agissait d'un rebelle, de profaner le nom de la divinité. OLLANTAÏ nomme le CHEF-MONTAGNARD chef suprême de ses armées, et celui-ci s'étend longuement sur les préparatifs qu'il y a lieu de faire pour se retrancher dans la forteresse et la mettre en état de défense contre les forces de PACHACOUTIC. Toutes les cérémonies relatives au couronnement d'OLLANTAÏ et à l'investiture du CHEF-MONTAGNARD comme chef suprême, de même que les formules en usage dans ces actes solennels, sont essentiellement remarquables par leur originalité. Ce qu'il y a de plus important dans ce dialogue, c'est la manière dont le CHEF MONTAGNARD parle de toutes les localités qui se trouvent dans le voisinage de Tambo. Il paraît évident que l'auteur quechua a dû passer plusieurs années de sa vie dans toutes ces contrées et qu'il n'y avait pas un pouce de terrain qu'il ne connût. Il n'y aurait rien que de très-naturel à supposer qu'il était originaire de ce pays, et que ce fut cette circonstance qui lui inspira la pensée de composer cette œuvre capitale, dont le sujet, déjà intéressant par lui-même, devait l'être pour lui au plus haut degré, puisqu'il avait eu pour théâtre les lieux mêmes qui avaient été son berceau. Dans tous les textes, ce dialogue est joint au précédent, comme si tous les deux n'en formaient qu'un seul ayant trait à la rébellion d'OLLANTAÏ. Cette grave erreur dans la façon de comprendre le drame, erreur qui ne saurait être attribuée qu'à celui qui le premier mit par écrit cette œuvre, augmente le nombre des preuves que nous donnons pour démontrer que son auteur fut un autre que le quéchuiste qui, ayant notre manière d'écrire, le confia pour la première fois au papier en faisant usage des caractères latins.

SCÈNE VII.

*Monologue d'Œil-de-Pierre (867-913).* — On ne peut, même approximativement, calculer combien de temps après la scène précédente ce monologue a eu lieu. Si l'on tient compte de cette circonstance que le roi PACHACOUTIC envoya ŒIL-DE-PIERRE contre OLLANTAÏ le lendemain de la fuite de ce dernier, et que les préparatifs des rebelles de Tambo pouvaient être achevés en quelques jours, on ne se hasarderait pas trop en supposant que la déroute que subit ŒIL-DE-PIERRE ait pu avoir lieu peu de temps après le couronnement d'OLLANTAÏ. Cependant quand on examine plus attentivement la marche du drame, on s'aperçoit que cette déroute d'ŒIL-DE-PIERRE a dû arriver après un temps très-long, attendu que ce même chef (v. 1105 et suiv.), environ dix ans plus tard, fait allusion à sa défaite en des termes qui lèvent toute espèce de doute à cet égard. De cette allusion on déduit que cet événement a dû se passer très-peu de temps avant la mort de PACHACOUTIC, laquelle a eu lieu alors que BELLA avait déjà atteint sa dixième année. La manière dont on a intercalé ce monologue dans le drame sans lien aucun, ne peut que paraître étrange. Peut-être manque-t-il dans l'œuvre quelques passages qui expliqueraient mieux toutes ces circonstances ; peut-être aussi dans l'esprit de l'auteur quechua, ce monologue devait-il précéder immédiatement la Scène X qui a trait au couronnement de TOUPAC-YOUPANQUI, et où évidemment il eût été plus naturel qu'il fût placé. Ce qui est certain, c'est que ces interversions non-seulement démontrent l'insuffisance de la personne qui a transcrit ce drame, mais expliquent pourquoi les autres traducteurs, dans beaucoup de cas analogues à celui qui nous occupe, ont été induits en erreur sur le véritable sens.

Une circonstance très-intéressante à noter dans cette scène, c'est l'accord du récit d'ŒIL-DE-PIERRE avec la topographie des lieux. En effet, le château d'Ollanta étant sur une hauteur escarpée, il fallait, pour arriver aux portes, suivre un chemin d'environ trois mètres de large, taillé dans le flanc de la montagne et faisant deux ou trois coudes, qui existe encore aujourd'hui. Pour quiconque connaît les lieux comme l'auteur de ce livre, il est très-facile de se représenter la manière dont l'armée d'ŒIL-DE-PIERRE a dû être écrasée dans ces défilés sous la masse de pierres lancées d'en haut par les défenseurs de la forteresse.

SCÈNE VIII.

*Premier Dialogue* (914-1002). — SALLIA, d'un ton tendre et caressant, prodigue quelques conseils à BELLA, et son discours a pour principal objet d'amener la jeune fille à revêtir l'habit des Vierges du Soleil. A cet effet, elle lui peint sous les couleurs les plus séduisantes les avantages qu'il y a à faire partie de cette sainte cohorte. BELLA manifeste ouvertement l'aversion qu'elle ressent pour le palais des Vierges d'Elite, et quand elle dit que tout y inspire la tristesse, elle évoque, comme un pressentiment douloureux, le souvenir de ce qui lui est arrivé la nuit précédente. Rien de plus émouvant que cette narration, où l'auteur quechua fait preuve des grandes qualités dont il est doué sous le rapport du génie poétique, en se servant de la simplicité et de la vérité comme source unique du pathétique. Par malheur, tout ce sentiment est presque impossible à conserver dans la traduction. Ce dialogue, de même que le suivant, n'a aucun lien qui le rattache ni à la scène précédente ni à celle qui se trouve placée immédiatement après.

*Deuxième Dialogue* (1003-1029). — BELLA se retire, et la MÈRE ROCHE, supérieure des Vierges du Soleil, entre et demande à SALLIA si elle a réussi à convaincre la jeune fille, ce qui prouve que tout ce que SALLIA a dit dans le dialogue précédent lui a été inspiré par cette matrone. SALLIA ne cache pas dans sa réponse les sentiments réels de BELLA, et les paroles par lesquelles elle termine : *Quel serpent ! Quelle lionne !* font comprendre qu'elle prend le parti de la jeune fille, ce qui se trouve confirmé dans la suite.

SCÈNE IX. — (1030-1076).

On pourrait se figurer que les paroles de SALLIA que nous venons de citer n'ont pas trait à la supérieure des Vierges du Soleil, mais bien à l'ASTROLOGUE que l'on voit paraître dans cette scène s'entretenant avec PIED-LÉGER.

Cette supposition ne serait pas contraire au génie de la langue,

attendu qu'il n'y existe pas de genre grammatical, et que le mot que nous avons traduit par *lionne* pourrait également se rendre par *lion*. Toutefois, le contexte de cette scène ne présentant aucune allusion à la précédente et exigeant que le lieu de l'action ne soit pas le palais des Vierges d'Elite, rend cette supposition inadmissible. D'autre part, les filles du Dieu-Soleil étaient astreintes à une clôture si rigoureuse qu'il est de toute invraisemblance, non-seulement que PIED-LÉGER, mais que l'ASTROLOGUE lui-même aient pu y pénétrer.

Dans le dialogue dont il s'agit ici, l'ASTROLOGUE s'étonne de la rencontre, en apparence fortuite, qu'il fait du page d'OLLANTAÏ et il l'interroge sur son maître. Le page élude ces questions par d'habiles faux-fuyants et finit par se débarrasser des demandes indiscrettes de l'ASTROLOGUE en lui parlant et du deuil universel que cause la mort du roi PACHACOUTIC, et de l'avènement de TOUPAC-YOUPANQUI, lequel, au dire de l'ASTROLOGUE, monte sur le trône par la volonté unanime du peuple.

SCÈNE X. — (1077-1124).

Dans cette scène, qui naturellement doit se passer peu de temps après la précédente, a lieu l'inauguration du règne de TOUPAC-YOUPANQUI. Les présages de l'ASTROLOGUE ne laissent pas que d'être curieux, surtout si l'on réfléchit qu'il devait être au courant des projets secrets de trahison que préméditait ŒIL-DE-PIERRE contre OLLANTAÏ, ainsi que cela ressort du sens énigmatique des derniers vers de cette scène. Ce qui n'est pas moins intéressant, ce sont les raisons qu'ŒIL-DE-PIERRE donne pour se justifier, quand le nouveau souverain lui reproche la déroute qu'il a subie. Ce passage vient confirmer notre observation que le monologue d'ŒIL-DE-PIERRE aurait dû précéder immédiatement cette scène, pour être plus compréhensible.

SCÈNE XI.

*Premier Dialogue* (1125-1135). — C'est dans cette scène qu'ŒIL-DE-PIERRE commence à mettre à exécution son projet, et il est par con-

séquent naturel qu'elle ait eu lieu peu après la précédente. Tout se réduit à ceci, que ce chef se présente le corps couvert de contusions à l'un des hommes qui sont de garde à l'entrée de la forteresse, et que cet homme lui promet d'avertir OLLANTAÏ de son arrivée.

*Deuxième Dialogue* (1136-1194). — Soit qu'OLLANTAÏ eût répondu à l'appel d'ŒIL-DE-PIERRE, soit que ce dernier eût été introduit auprès de lui, circonstance qui n'est pas indiquée dans le drame, le fait est que le nouveau roi des Antis fait l'accueil le plus cordial à son ancien compagnon d'armes, lui donne des vêtements neufs, prête une oreille attentive à toutes ses plaintes au sujet des cruautés de TOUPAC-YOUPANQUI, et lui promet de guérir ses blessures et d'apporter remède à ses maux. Dès cette scène, on voit déjà l'hôte rusé qu'OLLANTAÏ a accueilli sous son toit, fixer le jour solennel de la fête du Soleil pour la réalisation de ses projets : car il émet l'avis que dans cette occasion tous les guerriers, ainsi que leurs femmes, devront se livrer à tous les plaisirs.

SCÈNE XII. — (1195-1228).

BELLA demande à SALLIA, avec le plus vif intérêt et dans les termes les plus touchants, quelle est l'infortunée qui souffre et se lamente dans les jardins du Palais. SALLIA offre de lui dévoiler tout ce mystère, pourvu que la jeune fille lui promette le silence le plus absolu sur tout ce qu'elle va voir et entendre. Celle-ci lui en fait donc la promesse et SALLIA va chercher une lumière pour conduire sa compagne à l'endroit même où se trouve la malheureuse femme dont les douloureuses plaintes l'ont tant émue dans la Scène VIII. Il est superflu d'ajouter que la scène actuelle, de même que presque toutes les autres du drame, n'a aucun lien avec la précédente au point de vue de l'enchaînement théâtral, bien que son contenu indique qu'elle a lieu pendant la nuit, ce qui est aussi le cas pour la scène suivante.

SCÈNE XIII. — (1229-1331).

SALLIA qui, selon le rôle que nous lui avons vu jouer jusqu'à présent, est une jeune femme, une sorte de novice qui porte de l'intérêt à BELLA, nous apparaît ici comme la gardienne de la grotte où STELLA est retenue prisonnière. Tous les passages de cette scène sont d'autant plus émouvants que, pour les rendre tels, l'auteur n'a eu qu'à tirer parti des ressources dramatiques que présente le malheur réel dont le simple exposé, dans toute sa nudité, et sans aucun artifice poétique, cause une émotion profonde. L'évanouissement de BELLA, à la vue des malheurs de STELLA ; l'empressement avec lequel, après qu'elle a repris ses sens, elle et SALLIA cherchent à secourir l'infortunée qui, sous le poids de ses maux, est là gisante et comme inanimée ; le serpent qui figure comme un moyen de torture ; puis le dialogue empreint de tant de tendresse entre la fille et la mère qui ignorent encore ce qu'elles sont l'une à l'autre ; enfin le résultat final de l'entrevue, qui est qu'elles se reconnaissent l'une l'autre, et que la joie mutuelle de ce court moment apporte un léger soulagement à tant de souffrances ; toutes ces circonstances offrent un tableau de la douleur portée à sa plus haute expression.

Il est hors de doute que sous le gouvernement absolu et inhumain d'un monarque cruel et fanatique, de telles pénalités devaient exister réellement, et que l'auteur d'*Ollantaï* n'a fait que copier d'après un original malheureusement aussi réel qu'il est horrible. Dans la note relative aux vers 1726 et suivants, nous avons dit que la présence du serpent, de même que celle du *puma*, dans la grotte où était enfermée STELLA, constituait un fait qui se dégagait du contexte même de l'œuvre, tout invraisemblable qu'il paraisse de nos jours. Pour donner plus de force à notre assertion, nous empruntons à Garcilaso (*Los Comentarios Reales*, 1<sup>a</sup> Part. Lib. V. Cap. 10), le passage suivant : « Les animaux féroces, tels que tigres et lions (*puma*), couleuvres et crapauds, étaient entretenus en vue des châtiments à infliger aux malfaiteurs, ainsi que nous le dirons en un autre endroit lorsque nous traiterons des lois concernant telle ou telle sorte de criminels. » Cette citation est suffisante pour notre but. La scène dont il est ici question se ter-

mine par la séparation de STELLA et de BELLA : car SALLIA prévient cette dernière qu'il faut absolument se quitter. BELLA en partant promet à sa mère de la tirer de son affreux cachot.

SCÈNE XIV.

*Premier Dialogue* (1332-1350). — Le nouveau roi TOUPAC-YOUPANQUI demande à l'ASTROLOGUE s'il a appris quelque chose au sujet d'ŒIL-DE-PIERRE ; l'ASTROLOGUE, en réponse, lui raconte que la nuit précédente il lui a été donné de voir des hauteurs de Vilcanota, une foule de gens ayant les mains liées, ce qui indique, selon lui, que les rebelles sont déjà au pouvoir d'ŒIL-DE-PIERRE.

*Deuxième Dialogue* (1351-1432). — L'arrivée d'un messager, envoyé par ŒIL-DE-PIERRE et porteur d'un quipo, confirme de tous points les conjectures de l'ASTROLOGUE. Ce même messager raconte en détail les moindres incidents de la prise de la forteresse et comment OLLANTAÏ et tous ses partisans viennent tous chargés de liens, ce qui s'accorde avec ce que l'ASTROLOGUE a vu la nuit précédente, et de plus, avec ce qu'avait insinué ŒIL-DE-PIERRE quand, arrivé à la forteresse, il avait parlé à OLLANTAÏ de la fête du Soleil que tous les guerriers devaient être tenus de célébrer solennellement. Le récit du messager nous fournit une nouvelle preuve de la connaissance que l'auteur du drame devait avoir des localités dont il fait mention, ainsi que nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion d'en faire la remarque.

*Troisième Dialogue* (1433-1465). — ŒIL-DE-PIERRE arrive et se jette aux genoux de l'Inca, lui annonçant sa victoire sur OLLANTAÏ et les Antis et demandant le dernier supplice pour tous les rebelles. L'Inca le reçoit à bras ouverts et avec les paroles les plus affectueuses ; puis il lui promet le châtement de tous les coupables, qu'il ordonne qu'on amène en sa présence.

*Quatrième Dialogue* (1466-1653). — Les mains liées et les yeux bandés, les rebelles vaincus apparaissent conduits par les guerriers victorieux. L'Inca commande qu'on leur enlève le bandeau ; puis YOUPANQUI

s'adressant à OLLANTAÏ, au CHEF-MONTAGNARD et à HANCO HUALLO, reproche à chacun d'eux en termes amers leur infidélité, surtout à HANCO HUALLO dont l'illustre noblesse, confirmée d'ailleurs par l'histoire, peut se conclure des paroles que lui adresse le monarque. OLLANTAÏ répond au nom de tous et avoue brièvement le crime dont ils se sont rendus coupables. L'Inca demande quel châtement il faut leur infliger. L'ASTROLOGUE répond que son cœur incline vers la clémence, mais ŒIL-DE-PIERRE, sans pitié aucune, réclame de nouveau la mort des prisonniers et se réjouit d'avance à l'idée des tortures qu'on leur fera subir. Le Roi ordonne que les condamnés soient envoyés au supplice. Avant d'aller plus loin, il convient de faire remarquer que l'auteur quechua ne manque pas de faire intervenir PIED-LÉGER dans ce dialogue, mais il le fait d'une façon extrêmement habile, en sorte que le page, sans perdre son caractère spirituel et bouffon, n'interrompt pas par ce qu'il dit, la marche sérieuse du dialogue. C'est précisément au moment où ŒIL-DE-PIERRE ordonne, dans son exaltation impitoyable, qu'on accomplisse les ordres du Roi, que celui-ci commande que les prisonniers qui allaient être exécutés, soient mis en liberté. Ce revirement inattendu est d'autant plus surprenant, que le Roi YOUPANQUI pardonne à tous, adresse aux principaux chefs de douces remontrances, et leur rend à tous leurs honneurs et leurs insignes, dont l'ASTROLOGUE les revêt de nouveau. La magnanimité d'YOUPANQUI va jusqu'au point de nommer OLLANTAÏ souverain intérimaire de l'Empire, tandis qu'il marchera lui-même à la conquête de *Colla-Suyo*. C'était là un projet, ainsi que nous l'avons vu, arrêté par son père PACHACOUTIC, projet que, dans leur rébellion, OLLANTAÏ et le CHEF-MONTAGNARD avaient mis à profit pour dépouiller le monarque de son prestige et soulever contre lui les Antis. Aussitôt l'ASTROLOGUE confère à OLLANTAÏ les insignes royaux et les armes d'honneur, annonçant aux populations, par ordre d'YOUPANQUI, qu'OLLANTAÏ restera pour occuper la place de cet Inca. Une chose digne d'attention, c'est l'oubli, évidemment intentionnel, d'ŒIL-DE-PIERRE dans la répartition que fait le Roi des emplois et des armes d'honneur, ce qui s'accorde avec le caractère peu sympathique de ce chef, qui n'a d'autre volonté que celle de l'Inca et qui, dès l'instant où OLLANTAÏ rentre en faveur auprès du souverain et se trouve choisi pour le remplacer dans le gouvernement de l'Empire, est le premier à le courtiser et à lui adresser ses félicitations. Ce contraste entre la satisfaction que paraît éprouver ŒIL-DE-PIERRE en voyant OLLANTAÏ

sur le trône, et le désir que peu de moments auparavant il manifestait de le voir envoyé au supplice ; la manière simple et souvent niaise avec laquelle il s'exprime, son esprit ne consistant qu'à faire sur son nom des calembours qui, à force d'être répétés, finissent par devenir fatigants ; le rôle principal qu'il remplit en se faisant l'instrument d'une trahison ou d'un stratagème qui frappe plutôt par la nature barbare du moyen employé que par aucun trait d'intelligence ou d'astuce ; tout cela montre bien qu'YOUPANQUI, mesurant ŒIL-DE-PIERRE à sa juste valeur, met prudemment en pratique la maxime politique qui consiste à profiter de la trahison et à mépriser les traîtres, sans que le dévouement de ce sujet le rendit respectable à ses yeux. Nous avons déjà fait observer que la physionomie morale d'ŒIL-DE-PIERRE, telle qu'elle résulte de l'analyse de notre drame, est également en parfait accord avec la signification de son nom, qui, comme nous l'avons expliqué, est une épithète ou un qualificatif fort bien approprié à ce personnage, eu égard à son peu d'intelligence naturelle. Dans le Dialogue dont nous nous occupons ici, il y a lieu de remarquer encore les suggestions du Roi à OLLANTAÏ, pour le porter à se choisir une femme et à se marier, ce qui ne sert qu'à préparer les événements de la scène suivante, qui est celle du dénouement et de la fin de l'œuvre.

*Cinquième Dialogue* (1654-1684). — L'arrivée de BELLA qui, par de douloureux hélas, s'efforce de pénétrer jusque dans l'enceinte où se trouve le souverain, la manière dont, une fois introduite en la présence de celui-ci, elle se jette à ses genoux, implorant grâce pour sa mère et enfin obtenant qu'YOUPANQUI, suivi d'OLLANTAÏ et de toute sa cour, s'achemine vers le Palais des Vierges du Soleil, ce sont là autant de circonstances qui contribuent à amener la scène suivante.

SCÈNE XV.

*Premier Dialogue* (1685-1702). — BELLA arrive à l'endroit où sa mère gît en proie à un sombre désespoir. OLLANTAÏ qui, grâce à une coïncidence habilement ménagée par l'auteur, ignore encore que BELLA est sa fille, la conduit par la main, et semble douter que dans le Palais des Vierges d'Élite la mère de BELLA puisse être exposée à de pareils tourments. Rien de plus naturel que l'intérêt avec lequel tous, y compris le mo-

narque, voient ouvrir la caverne ou grotte vers laquelle les a conduits la jeune fille.

*Deuxième Dialogue* (1703-1812). — La MÈRE ROCHE, supérieure des Vierges d'Élite, arrive suivie de SALLIA et ouvre, sur les ordres du roi, la porte de la prison de STELLA. BELLA s'empresse de porter secours à sa mère qu'elle croit sur le point d'expirer, tant elle est frappée de son état d'immobilité. Le roi est saisi d'horreur en pensant aux souffrances de la pauvre femme qui paraît sur le point d'expirer. Il demande à la MÈRE ROCHE quelle est cette malheureuse et qui l'a fait jeter dans ce cachot ; et quand la supérieure lui répond que c'est son père PACHACOUTIC, dont on n'a fait qu'exécuter les ordres, alors, sans se livrer à aucune réflexion à ce sujet, il chasse de sa présence la MÈRE ROCHE, lui enjoignant d'emmener avec elle les animaux qui redoublent l'horreur de cette caverne. Les secours prodigués à STELLA l'ayant rappelée à la vie et lui ayant permis de reprendre ses sens, elle se trouve en présence de son frère YOUPANQUI, de son amant OLLANTAÏ, de sa fille BELLA et de toute la cour, qui la comblent de marques de respect et de soins. La surprise générale des personnes présentes et surtout celle d'OLLANTAÏ et du Roi en retrouvant STELLA après tant d'années, la réhabilitation et la réinstallation de celle-ci dans les honneurs auxquels elle a droit, la félicité dont espèrent jouir à l'avenir tous les principaux personnages : voilà le dénouement de la pièce.

Il y a lieu de faire observer ici que dans cette scène et dans la précédente, tous les dialogues se succèdent avec un mouvement et un enchaînement tels, qu'ils montrent que l'art dramatique, malgré la simplicité en apparence rustique où cet art se trouvait chez les Incas, n'en avait pas moins atteint un haut degré de développement. Il est vrai que cette liaison des dialogues semble être l'effet du hasard plutôt que le résultat de l'habileté de l'auteur. Néanmoins, on comprendra facilement que les lacunes que nous avons signalées, de même que les interversions indubitables indiquées par nous, dans nos annotations au texte, nous portent à croire que le drame, tel qu'il a été composé par son auteur, a dû perdre plusieurs fragments qui comblaient les vides en question et expliquaient bien des choses aujourd'hui incohérentes, ce qui nous démontre, sans aller plus loin, que celui qui le premier a mis le drame par écrit, n'en a donné qu'une reproduction, nécessairement défectueuse.