

PROGRAMM
DER
HOEHEREN BUERGERSCHULE ZU CULM

FÜR DAS SCHULJAHR 1864—1865,

WOMIT ZU DER

AM 4. AUGUST

STATTFINDENDEN

ÖFFENTLICHEN PRÜFUNG UND DER SCHLUSSFEIER

GANZ ERGEBENST EINLADET

DR. **KEWITSCH**,

RECTOR.

Voran geht eine Abhandlung vom Rector: „*Sur les Théories dramatiques de Corneille, d'après ses Discours et ses Examens*“. (Seconde partie.)

Nr. 35.

CULM.

Gedruckt bei Ignacy Danielewski.

1865.



PROGRAMM

HOHEREN BERGERSCHULE N. GLIM

FÜR DAS SCHULJAHR 1894-1895

VON A. ALBERT

ÖFFENTLICHEN PRÜFUNG UND DER SCHLUSSEIER

IM KREWITZSCH

KSIAŻNICA MIEJSKA
IM. KOPERNIKA
W TORUNIU

~~Öffentlich~~
Lohn

AB 1482

SUR LES

THÉORIES DRAMATIQUES DE CORNEILLE,

D'APRÈS

SES DISCOURS ET SES EXAMENS.

(SECONDE PARTIE.)

CHAPITRE SECOND.

Des parties du poème dramatique.

Fidèle à sa promesse ¹⁾ de vouloir expliquer la Poétique d'Aristote, Corneille envisage les parties de la tragédie sous deux points de vue. Savoir: sous le rapport de la forme extérieure Aristote distingue dans la tragédie quatre parties: le *prologue*, l'*épisode*, l'*exode*, le *choeur*, et à ce dernier il donne encore de noms particuliers selon la manière différente dont on le chante; pour la structure intérieure, il la divise en six parties intégrantes: le *sujet* (la fable, *μῦθος*), le *caractère* (*ἦθος*), les *sentiments* (*διάνοια*), la *diction* (*λέξις*), la *musique* (*μελοποιία*), les *décor*s (*ᾠψις*). Une recherche détaillée sur la première division est du domaine de la philologie classique, non pas de celui de la poétique; et ce que Corneille, dans l'intérêt de la poétique, fait observer là-dessus, n'est, abstraction faite de peu de notes, qu'une comparaison des parties de la tragédie antique avec la division par actes de la tragédie moderne. Nous pouvons bien nous dispenser de montrer que le prologue peut se comparer avec raison à notre premier acte, les épisodes au deuxième, troisième et quatrième acte, l'exode au cinquième. Le prologue contient, comme notre premier acte, les rapports fondamentaux d'où découle l'action, il sème les semences d'où naissent les complications; les épisodes mènent, comme le second, troisième et quatrième acte, l'action, pour me servir d'un terme aristotélique, jusqu'à la péripétie; l'exode renferme, comme le cinquième acte, le dénouement. Toutefois, autant ces remarques sont justes, autant elles sont peu fécondes, le drame antique et le moderne ayant trop peu de points de contact entre eux, pour leur forme extérieure: d'ailleurs une comparaison toute générale n'avance que bien peu la connaissance de la nature d'une chose. Aussi nous contentons-nous, dans l'intérêt de l'ensemble, de signaler pour la critique parmi les expositions suivantes de Corneille une seule opinion qui, afin de pouvoir juger de ses opinions poétiques en général, semble être d'importance, et sur laquelle il fonde souvent ses considérations, avec les suffrages unanimes des Français. Corneille ²⁾ pense que „le dénouement doit être longtemps retardé pour soutenir d'autant plus l'intérêt et l'impatience des spectateurs; que, si le dénouement est donné trop tôt,

¹⁾ Discours 1er, fin.

²⁾ Discours 1er, fin.

l'attention du spectateur se relâche, quoiqu' à la représentation de Marianne le contraire ait eu lieu." Il ne peut y avoir de principe plus funeste à l'art; partout où il rencontre des partisans, on peut être persuadé qu'on ne se trouve pas sur le terrain de l'art. Il ne suffit pas de regarder un véritable chef-d'oeuvre de l'art une seule fois, il faut le contempler souvent et longtemps; plus le spectateur le contemple, plus il en pénétrera l'idée, plus le travail du génie créateur se dévoilera à ses yeux, plus il se sentira attiré par la puissance mystérieuse de la beauté. La lecture réitérée d'un chef-d'oeuvre tel que *Hamlet*, ne remplira-t-elle pas le connaisseur d'une admiration toujours plus grande, ne l'animerait-elle pas à le relire et à le voir représenter toujours de nouveau? Le principe de *Corneille*, au contraire, rejette indirectement de voir souvent représenter la tragédie; car pour qui y a assisté une fois, il ne peut plus être question d'attente ni d'impatience. Le principe de *Corneille* fait du théâtre un objet de satisfaction pour la curiosité puérile, et il semble que c'est là le goût dominant de la nature française. Parmi les écrivains français j'en connais plusieurs qui embrassent l'opinion de *Corneille* et qui exigent que le drame fasse de l'effet, qu'il captive le spectateur par des coups de théâtre, par de brillantes tirades, par des contrastes surprenants; bref, que „l'attente ou la suspension règne toujours au théâtre, ¹⁾ afin que la surprise et la nouveauté, dans lesquelles consistent les agréments d'une pièce, ne soient pas détruites. ²⁾ Mais parmi les Français je n'en connais qu'un qui objecte à cette opinion, et c'est *Diderot* ³⁾. Ensuite *Lessing* ⁴⁾, qui a soustrait le drame allemand à l'influence et à la dépendance françaises, a naturellement combattu aussi le principe de *Corneille*, et nous croyons avoir été tout à fait de son avis. Comme conséquence de leur principe il suit que les Français ont dû peu goûter les prologues d'*Euripide*, qui instruisent le spectateur presque entièrement de l'issue de la pièce. Mais *Lessing* ⁵⁾ s'est déclaré prêt à entreprendre la défense de ces prologues, précisément par la raison qu'ils délivrent le spectateur de l'oppression qu'il éprouve sur l'issue des événements. Nous nous voyons forcé de tenir le milieu entre *Corneille* et *Lessing*, en convenant avec celui-ci que la raison donnée par les Français démontre plutôt le contraire, mais en déclarant avec *Corneille* que les prologues d'*Euripide* sont „grossiers“. Dans le drame il faut de l'action; le domaine de la narration doit être beaucoup restreint, et bien plus que les Français ne l'ont fait: les prologues d'*Euripide* ne se lient pas à l'organisme de la pièce, ils sont sans art et fades. ⁶⁾ Ces observations suffiront pour apprécier le principe de la surprise qui domine tout l'art dramatique français.

Nous passons à l'autre division de la tragédie, d'après laquelle *Aristote* distingue, sous le rapport intérieur, 6 parties intégrantes. *Corneille* néglige avec raison les trois dernières: la diction, la musique et les décors, parce qu'il est impossible de les préciser sans avoir recours à d'autres arts. Entre les trois parties qui restent il développe longuement le sujet et les moeurs, comme étant les plus importantes; mais il a fait, ce nous semble, trop peu d'attention à la troisième, les sentiments (*siânovoc*). Nous considérerons la théorie du sujet et des moeurs dans des sections particulières, en émettant dans la seconde nos idées sur les sentiments.

¹⁾ Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, § 20, § 21 et § 22 „Un dénouement suspendu jusqu'au bout, et imprévu est d'un grand prix.“

²⁾ D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, livre III, chap. 1. p. 147.

³⁾ De la poésie dramatique p. 495. „Je suis loin de penser avec la plupart de ceux qui ont écrit de l'art dramatique, qu'il faille dérober au spectateur le dénouement, que je ne croirais pas me proposer une tâche fort au-dessus de mes forces, si j'entreprenais un drame, où le dénouement serait annoncé dès la première scène et où je ferais sortir l'intérêt le plus violent de cette circonstance même. . . . On trouvera dans mes idées tant de paradoxes qu'on voudra; mais je persisterai à croire que pour une occasion où il est à propos de cacher au spectateur un incident important avant qu'il ait lieu, il y en a plusieurs où l'intérêt demande le contraire.“

⁴⁾ *Dramaturgie de Hambourg*, chap. 48.

⁵⁾ *Dramaturgie*, chap. 48.

⁶⁾ Comparer A. W. Schlegel „*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*“, tome 1, cours 5; et Ellendt „de tragicis ex ipsorum aetate indicandis“ p. 18.

SECTION PREMIÈRE.

Du Sujet. *)

L'action est, ainsi qu' *Aristote* l'a déjà dit, la partie la plus importante, et comme l'âme du drame, sur laquelle est fondée son existence. Aussi les remarques qui se rattachent à cette matière, et qui y ont été rattachées, sont-elles si nombreuses et en même temps si hétérogènes, que, dans l'intérêt de la clarté, il devient nécessaire de faire ressortir de la foule des observations des groupes déterminés. C'est ce qu'a fait *Corneille*, seulement ses expositions se trouvent éparses dans tous ses trois *Discours*, tandis que nous allons considérer, dans leur ensemble, les parties qui s'y rapportent par leur nature. Nous réunirons par conséquent dans le *premier* paragraphe les *qualités générales* de l'action dramatique dont *Corneille* traite dans son premier *Discours*; nous développerons dans le *second* paragraphe la notion de *l'unité d'action* que *Corneille* joint aux unités de lieu et de temps, procédé qui est généralement reçu chez les *Français*; dans le *troisième* paragraphe nous discuterons les *conditions* de l'action dramatique qui résultent du but de la tragédie, c'est-à-dire, d'exciter la crainte et la pitié; le *quatrième* enfin concernera le droit du poète de *traiter les sujets*, en premier lieu, sous le point de vue de *l'invention*, en second lieu, par rapport à *l'histoire*.

§ 1^{er}. Conditions générales de l'action dramatique.

Qualités générales de l'action.

Les considérations de *Corneille* ne sont, à tout prendre, que des explications du commencement de la définition *aristotélique* de la tragédie: *ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐξουσίας*; elles se rapportent à la différence entre l'action tragique et la comique, à son intégrité et à son étendue. Mais *Corneille* a négligé de développer, ainsi que l'ont essayé *Lessing* et *Schlegel*, ce que c'est que l'action en général, et toutefois un article fécond sur l'action dramatique aurait dû, ce semble, commencer par la définition de ce terme. La langue allemande fait une distinction entre *handeln* et *thun*, la française entre agir et faire, l'anglaise entre *to act* et *to do*, ainsi que la grecque entre *πράττειν* et *ποιεῖν* et la latine entre *agere* et *facere*. Dans le terme d'agir l'usage place la notion du plan, du but. Aussi ne peut-on pas nommer action chaque mouvement des forces physiques ou intellectuelles, si ce n'est que celui qui est au service d'un but, d'une pensée universelle. Ce but est en même temps la mesure de la valeur de l'action; plus celui-là est noble, plus celle-ci est noble. L'art dramatique représente de ces actions, mais non pas des actions isolés, non pas l'exécution des projets en eux-mêmes, mais en rapport avec leur conditions et leurs conséquences. L'*Antigone* de *Sophocle* ne finit pas par la perte du personnage principal, mais elle représente en même temps les conséquences nécessaires que devaient entraîner les passions représentées; et en partant de ce point de vue nous défendrons le *Jules César* de *Shakspeare* si souvent attaqué, qui ne contient pas deux actions séparées, mais qui met devant nos yeux dans les deux derniers actes les conséquences de l'assassinat de *César*: ce qu'on pourrait reprendre, ce serait tout au plus que le poète a trop étendu les suites, comparées à leur cause, le meurtre de *César*.

*) Ouvrages consultés:

Lessing, Dramaturgie, chapitres 23, 24, 33, 37 et ailleurs.

Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur II, cours 9.

Marmontel, Eléments de littérature, particulièrement s. v. tragédie et invention.

Houdard de La Motte, premier discours sur la tragédie.

D'Aubignac, Pratique du théâtre, livre IV, l.

Fontenelle, Réflexions sur la poétique.

René Rapin, Réflexions sur la poétique § 19 et suiv.

Les interprètes d'*Aristote*, particulièrement *Dacier*, *Graefenhan*, *Franz Ritter*.

E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, II.

Hartung, Lehren der Alten über die Dichtkunst.

Voilà ce qu' *Aristote* avait en vue, quand il demande que l'action dramatique soit complète, *τελεία* ou *ἄλη*; car, „une action“, dit-il *Poét. c. 7*, „est complète qui a un commencement, un milieu et une fin. Le commencement est ce qui n'est pas nécessairement après autre chose, mais qui exige par sa nature que quelque chose soit après lui ou le suive; la fin, au contraire, est ce qui se trouve par sa nature nécessairement ou le plus fréquemment après quelque chose d'autre, mais qui ne doit rien avoir après soi; le milieu est ce qui se trouve après quelque chose et après lequel il y a autre chose. Il faut donc que les fables bien composées ne commencent, ni ne finissent au hasard, mais qu'elles se conforment aux idées données.“ Dans ces explications qui, à la vérité, semblent être un peu abstraites et générales, *Aristote* exige donc de l'action dramatique ce que nous avons essayé de développer plus haut, savoir: qu'elle ne soit pas isolée, mais qu'elle soit liée avec les semences dont elle doit se développer, ainsi qu'aux fruits qu'elle doit porter nécessairement ou du moins à l'ordinaire. Moins satisfaisante est l'exposition de *Corneille* qui place l'intégrité de l'action dans la circonstance qu' à la fin de la pièce le spectateur est si bien instruit des sentiments de tous les personnages qu'il peut quitter le théâtre, l'âme tranquille. Car, demanderons-nous, quand ce cas arrive-t-il, quand le spectateur est-il aussi satisfait que l'exige *Corneille*? *Corneille* appelle au seul sentiment subjectif et est donc superficiel, les explications, qui approfondissent la matière, étant toujours de nature objective. C'est avec raison toutefois que *Corneille* joint à cette loi l'exigence que l'action ne contienne rien de superflu, ni qu'elle n'omette rien de nécessaire. Sous le premier rapport il est surpris, comment on a pu supporter le cinquième acte de *Mélite* et de la *Veuve*, qui, selon lui, ne se relie pas nécessairement avec ce qui précède; il ne comprend pas non plus comment les *Athéniens* ont pu recevoir l'*Ajax* de *Sophocle*, puisque le tiers de la pièce roule sur la question des obsèques d'*Ajax*, après que celui-ci a mis fin à ses jours. Nous conviendrons volontiers avec *Corneille* que le cinquième acte de la *Veuve* et de *Mélite* est insupportable; nous comprenons aussi que l'*Ajax* de *Sophocle* a dû lui déplaire. Mais les idées des anciens étaient, à cet égard, bien différentes des nôtres: l'honneur du défunt, parmi les vivants, et son propre repos dépendaient des obsèques, et celles-ci étaient intimement liées avec la mort. Cependant cette étroite liaison ne se trouve pas dans le *Marchand de Venise* de *Shakspeare* que *Corneille* aurait pu censurer à meilleur droit, s'il l'eût connu; car dans cette pièce l'action qui finit au quatrième acte est suivie d'une autre faiblement soudée à la première. La défense présentée par *Schlegel* que le poète n'a pas voulu congédier le spectateur, le cœur rempli d'impressions si tristes, n'en est pas une. La source à laquelle a puisé le poète raconte l'histoire de la même manière.

Il résulte déjà de la notion de l'action complète qu'elle ne doit pas renfermer trop peu, et nous nous contenterons de signaler, comme un exemple de ce défaut, l'*Égmont* de *Goethe*. Au surplus la vérité de cette maxime que je trouve d'abord chez *Corneille* est évidente en elle-même, et elle a donc été approuvée aussi par d'autres critiques, bien que ceux-ci l'expriment différemment, tels que *Schlegel* II, pag. 88 et Mr. *Vischer*, qui dans son esthétique, III p. 22 l'émet par les mots suivants: L'image intérieure ne devra renfermer ni trop, ni trop peu“. („Das innere Bild darf nicht zu viel und nicht zu wenig enthalten.“)

Ensuite *Aristote* veut que l'action complète ait une certaine étendue ¹⁾ (*μέγεθος*), sur laquelle il s'explique lui-même de manière à exclure toute erreur à ce sujet. Il faut que l'action, selon lui, ait une certaine longueur, mais que la mémoire puisse la saisir aisément: cependant l'étendue de la composition est d'autant plus belle, que, sans porter atteinte à la clarté, elle s'élargit. C'est donc la mesure qu'exige le philosophe de l'action dramatique; il en rejette ce qui est petit et de peu de conséquence ainsi que ce qui n'est pas compréhensible ou bien facile à saisir: (l'action doit être *εὐσύνοπτος καὶ εὐμνημόνευτος*) car ce qui est petit ne produit pas d'effet esthétique, puisqu'il échappe à la perception; et le

1) Comp. *Schlegel*, II, p. 85 et *Vischer* I, p. 98.

manque de clarté doit nécessairement corrompre la jouissance. Une partie essentielle du beau c'est la mesure, et le drame représentant le beau doit en réfléchir les lois.

Nous nous sommes étendu jusqu'ici, d'une manière générale, sur les qualités de l'action dramatique; reste à toucher la distinction qu'établit *Aristote* entre l'action tragique, qu'il désigne par le mot *σπουδαία*, et l'action comique. Il avait examiné, dans ce qui précède sa théorie sur le drame, les différences et les analogies des divers genres de la poésie; il trouve que l'épopée et la tragédie, en opposition à la comédie, ont une propriété commune, savoir: que celles-là imitent des personnes meilleures que nous ne le sommes (*βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς*), ou bien que celles-là sont des imitations d'une *πρᾶξις σπουδαία* ¹⁾, tandis que celle-ci imite des personnes plus méchantes que nous. Voilà la différence qu'il fait entrer dans la définition de la tragédie, qu'il entend, comme il le dit, fixer d'après les explications qu'il a fait précéder. *Corneille* rejette cette différence en prétendant qu'elle s'accorde à la vérité avec l'usage du temps d'*Aristote*, que cependant la comédie moderne met en scène avec raison des rois et des personnes d'un rang élevé, et non pas seulement des gens de basse extraction. *Voltaire* qui pour le reste approuve ce raisonnement ne veut pas même accorder à *Aristote* l'honneur d'avoir bien reconnu les usages de l'antiquité, en alléguant que les personnages de *Ménandre* et de *Térence* sont „honnêtes“. Pour qui connaît *Aristote*, ne le croira pas capable d'avoir jamais pensé à de pareilles inepties, et bien moins encore de les avoir mises par écrit, telles que les lui ont fait dire *Corneille* et *Voltaire*. *Corneille* n'était pas le meilleur philologue, *Voltaire* était du moins aussi mauvais philologue qu'il était mauvais historien; l'un et l'autre n'ont pas entendu le mot *φαιλοτέρων* qui ne veut pas dire „des personnes de basse extraction“, en opposition avec des personnes de distinction; au contraire, ce terme n'exclut point des personnes de distinction. Ce qu'*Aristote* entend, nous est suffisamment montré par le passage de la *poétique* c. 5: *ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶ μίμησις φαιλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μέρος· τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἐμῆρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν.* „La comédie est la représentation artistique de personnes plus méchantes ²⁾ que nous, mais non pas dans toute l'étendue de la méchanceté; mais le ridicule est une partie de ce qui est laid“. Or, quand le laid doit devenir comique, il ne doit pas produire un effet destructif (*οὐ φθαρτικόν*); il ne doit pas être redoutable, ni causer de douleurs (*ἀνώδυνον*) à l'individu frappé de laideur. Ainsi ce n'est donc pas de la condition des personnes que parle *Aristote*, comme le pensent *Corneille* et *Voltaire*, mais le stagirite fait très-judicieusement dériver le comique du laid, qu'il place entre le redoutable et le ridicule. *Lessing*, *Laocoon*, chapitre 23, a exprimé cette pensée plus clairement encore, et l'esthétique fond là-dessus toute la théorie du comique; comparer *Vischer* § 147 et suiv. — *A. W. Schlegel* croit mieux saisir la différence entre la tragédie et la comédie en disant que la tragédie est à la comédie ce que le sérieux est au plaisant. Ce critique présente donc une proportion entre deux quantités, *Aristote* donne les définitions de ces quantités: il est oiseux d'ajouter, lequel des deux a été le plus profond.

¹⁾ Mr. Egger, ouvr. cité p. 331 traduit *πρᾶξις σπουδαία* par „action sérieuse“, en ajoutant „*σπουδαία* mot bien difficile à traduire en notre langue,“ — ce que nous ne trouvons pas. Le terme correspondant est „sublime“, qui renferme en même temps le sens de „sérieux“. Ni sérieux, ni grave, employé par Dacier, ne rendent entièrement le sens de *σπουδαία*, bien qu'on pût, à la rigueur, admettre le dernier.

²⁾ Mr. Egger donne la traduction erronée: „La comédie est l'imitation du mauvais, non de toute espèce de mauvais, mais du ridicule seulement, qui ne cause ni douleur, ni destruction.“ Il est évident que lui, comme beaucoup d'autres Français, n'a pas compris le mot *φαιλοτέρων*, qui veut dire „de personnes plus méchantes“, et non pas „du mauvais“. Bien que la construction d'*Aristote* soit un peu embrouillée, il est cependant impardonnable de faire de telles méprises, d'autant plus que le comparatif lui échappe. La pensée du philosophe grec serait plus lucide, s'il eût continué, comme l'explique Ritter: „ἀλλὰ τῶν γελοίων ὁ κωμωδῶσι τοῦ αἰσχροῦ,“ c'est-à-dire: „mais de personnes ridicules qui ont part à ce qui est laid.“

§ 2. De l'unité de l'action. ¹⁾

Tous ceux qui ont traité de la théorie de l'art dramatique prétendent qu'il y ait unité d'action dans le drame; seulement ils ne sont pas d'accord sur le sens de ce terme. Il se rencontre d'abord chez *Aristote*, Poét. VIII, 1—4:

„L'unité de la fable n'est pas, comme le pensent quelques-uns, dans l'unité d'un seul individu; car bien des choses différentes et infinies arrivent à un seul homme, dont maintes ne constituent pas une unité; c'est ainsi qu'il y a aussi beaucoup d'actions d'un seul homme qui (prises ensemble) ne produisent pas une seule action. Voilà pourquoi il me semble que tous les poètes qui ont composé une *Héracléide*, une *Théséide* et d'autres ouvrages de ce genre sont dans l'erreur. Car ils croient que, parce qu' *Hercule* n'était qu'un, la fable devrait être aussi une Ainsi donc, comme dans les autres arts imitatifs une seule imitation n'a pour sujet qu'un seul objet, de même la fable, étant l'imitation d'une action, ne se rapportera qu'à une action seule, complète; et les parties des événements devront être disposées de manière que la transposition ou l'éloignement d'une de ces parties dérangerait et altérerait le tout. Car ce qui peut être mis ou omis, sans produire une différence sensible, ne fait pas partie de l'ensemble.“

Aristote attribue donc au drame une seule action, mais non pas une seule action sous le rapport du nombre. Car un drame qui représenterait simplement une seule action n'existe pas, ni ne peut point exister. Le conflit tragique demande à la plus simple composition même que l'action pousse des ramifications, que les dangers et les obstacles, suscités au héros par d'autres caractères, viennent entraver sa route; et par conséquent il est de toute nécessité que dans chaque drame plusieurs buts trouvent leur expression dans des actions différentes: (*Créon — Antigone*.) Cette pluralité d'actions, dit *Aristote*, aurait de l'unité, si l'ensemble était disposé de façon à ne pas permettre qu'une partie soit ajoutée ou retranchée, sans qu'il en souffre; c'est-à-dire, il faut que les diverses actions subordonnées présentent le rapport de la cause à l'effet avec l'action principale.

Corneille est de ce même avis en convenant que plusieurs actions peuvent se rencontrer dans le drame et en rejetant l'idée de l'unité sous le point de vue numérique. „Je tiens“, dit-il, ²⁾ „que l'unité d'action consiste dans la comédie en l'unité d'intrigue, et en l'unité de péril dans la tragédie. Ce n'est pas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs périls dans l'une, et plusieurs intrigues ou obstacles dans l'autre, pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre; car alors la sortie du premier péril ne rend point l'action complète, puisqu'elle en attire un second, et l'éclaircissement d'une intrigue ne met point les acteurs en repos, puisqu'il les embarrasse dans une nouvelle.“ C'est-à-dire en peu de mots: l'unité de l'action consiste dans la liaison des dangers dans la causalité. L'explication d'*Aristote* et celle de *Corneille*, abstraction faite que celui-ci établit une distinction peu essentielle entre l'action tragique et l'action comique, sont aussi bonnes que le comportaient leur époque et les circonstances. Elles s'appliquent au drame classique que les anciens et leurs imitateurs plus faibles, les *Français*, ont développé, et *Aristote* et *Corneille* n'avaient sous les yeux que des modèles du drame classique.

Or, en opposition avec le style classique, le temps moderne a développé le style romantique dont les principaux représentants sont *Shakspeare*, *Calderon*, *Schiller*. Pour ce style ces explications ne suffisent plus, elles ne sont donc justes que sous un seul rapport. *Schlegel* a fort bien précisé la différence entre le drame classique et le drame romantique en disant que celui-là est plastique, celui-ci pittoresque. Ainsi que la plastique n'est que la reproduction de peu de figures bien déterminées, ainsi le drame classique est la reproduction d'une action simple exécutée par peu de personnes. Et de même que la peinture fait choix d'un plus grand cercle de figures et d'un plus riche entourage et que, de prime abord, elle les relègue dans le second plan, en les séparant les unes des autres par

¹⁾ Schlegel, II, No. 9.

²⁾ Discours 3^{me}, commencement.

la lumière et l'ombre: ainsi le drame romantique fait couler conjointement divers torrents de passions et d'efforts humains l'un à côté de l'autre, ainsi il place ses personnes dans un vif entourage, et, par le contraste, les empêche de se confondre. — Qu'est-ce qui forme dans ce cas l'unité d'action? Un auteur français, ennemi de toutes les trois unités, *La Motte*, prétend qu'on substitue l'unité de l'intérêt à l'unité de l'action; et en général cette explication ne s'écarte pas trop de celle de *Schlegel* qui exige du drame l'unité de l'impression totale. Les exigences de l'un et de l'autre sont assurément justes; il faut que les impressions qu'éprouve le spectateur ne se détruisent pas réciproquement, que l'âme soit entraînée dans une seule direction, que l'impression totale qu'elle perçoit ne soit qu'une. Cependant ces explications n'approfondissent pas les conditions dans lesquelles l'intérêt, l'impression acquièrent de l'unité. Dans quel rapport, demanderons-nous, faut-il que se trouvent les différentes actions, si l'esprit doit reconnaître l'unité dans la multiplicité des buts? Quelle sera la nature des actions, afin que l'esprit les saisisse comme une seule, bien qu'il y en ait plusieurs, afin qu'elles entraînent l'âme dans une seule direction? Si le drame doit produire une seule impression sur l'âme du spectateur, ce que nous posons en principe, il ne peut être douteux que le tout ne puisse avoir qu'un seul sujet principal qui domine et ne souffre rien de coordonné auprès de lui sous le double rapport de l'action et du caractère; c'est-à-dire: le drame doit avoir un seul héros principal et une seule action principale. Il faut qu'une action, qui suivant l'intention de l'auteur doit faire naître l'effet esthétique, prévale et qu'elle attire de préférence l'intérêt sur soi; et si le poète y joint d'autres actions, celles-ci ne peuvent être que subordonnées. C'est ainsi que la loi de la surordination (qu'on me passe ce terme), de la coordination et de la subordination régira toute composition qui prétend à l'unité; la principale action est surordonnée, les autres sont subordonnées lesquelles entre elles-mêmes sont dans le rapport ou de la subordination ou bien de la coordination. Comparer Vischer, esthétique § 497. — Dans le *Roi Lear* le développement des souffrances du roi forme l'action principale, à côté de laquelle se trouve une action dont le centre est *Gloster*; mais quelle que soit l'émotion produite par celle-ci et toute élargie qu'elle est, elle ne porte aucun préjudice à la première. Dans le *Marchand de Venise* l'histoire merveilleuse de *Portia* est subordonnée à l'action de *Shylock*, quelque place qu'elle tienne dans ce chef-d'oeuvre; et dans *Macbeth* l'action de l'épouse du héros est fortement dessinée, sans toutefois égaler en importance celle du héros même.

De plus le drame doit-il produire un effet total, il est évident que les actions secondaires doivent être de nature à ne pas détruire cet effet, mais plutôt à le rehausser; si, pour produire un effet, plusieurs forces sont mises en oeuvre, il faut qu'elles aboutissent à une même fin. Cependant les actions secondaires ne relèvent l'effet que lorsqu'elles sont dans le rapport de la ressemblance ou du contraste avec l'action principale. Dans le premier cas nous reconnaissons la vérité de la passion sur laquelle repose l'ensemble, d'autant plus distinctement qu'elle reçoit plus d'éclat par une action semblable; comme dans le *Roi Lear* où les conséquences de l'amour paternel malentendu et des devoirs violés de la piété filiale se répètent dans la maison de *Gloster*. *Lear* se laisse tromper par les flatteries artificieuses de ses filles dénaturées et, méconnaissant les sentiments sincères de sa fille *Cordelia*, il la repousse. *Gloster* ajoute foi aux calomnies d'un fils infame et abandonne l'innocent *Edgard*. L'ingratitude de ses filles fait tomber le *Roi Lear* en démence, il est frappé de cécité intellectuelle; les machinations de son fils *Edmond* ravissent la lumière à *Gloster*, il est frappé de cécité physique. *Lear* trouve dans sa fille méconnue l'amour auquel il s'était attendu de la part des deux autres. *Gloster*, guidé par *Edgar*, est sauvé des mains des assassins et préservé du suicide; et le chagrin abrège les jours de *Lear*, comme ceux de *Gloster*. Dans le *Marchand de Venise* à côté de l'action merveilleuse de *Shylock* vient se placer l'action non moins merveilleuse de *Portia*; et dans *Macbeth* l'ambition outrée et ses suites, résultant des actions de *Macbeth*, sont mises en relief par l'ambition de son épouse. Dans l'autre cas, si l'action secondaire contraste avec l'action principale, il s'entend que celle-ci se présente dans un jour plus vif, comme nous le voyons dans *Antigone* dont l'action est relevée par l'action opposée d'*Ismène*; dans *Hamlet* dont l'indolence contraste plus fortement avec

l'énergie de *Laërtes*; dans *Faust* où les sentiments impurs de *Mephistopheles* et de *Marthe* jettent une plus vive lumière sur les sentiments purs de *Faust* et de *Marguerite* dans la scène du bosquet.

Si le poète à côté de l'action principale place une autre action, inutile au développement de la passion principale et destinée seulement à rehausser l'effet esthétique: il doit, en troisième lieu, se garder que l'action subordonnée ne prenne pas un caractère d'indépendance, qu'elle ne s'isole pas, mais qu'elle se joigne étroitement à l'action principale. La liaison intime est une troisième condition à laquelle doit satisfaire la composition dramatique pour pouvoir prétendre à l'unité requise. Comment on arrive à opérer cette liaison, voilà ce que nous montrent parfaitement le *Roi Lear* et le *Marchand de Venise*; dans l'une et l'autre de ces pièces les actions sont organiquement enchaînées. Mais dans *Henry IV* cette loi est enfreinte; car ici deux actions, formant contraste et marchant de front, s'isolent trop et s'engrènent pour ainsi dire trop peu, de sorte que l'unité de l'ensemble est très-imparfaite.

D'après tous ces développements nous sommes d'avis qu'il y a unité d'action non-seulement, lorsque les différentes parties se trouvent dans un rapport nécessaire, ainsi que *Corneille* l'a établi suivant *Aristote* et les modèles du style classique, mais encore, que le poète, sans faire une infraction à l'unité d'action, peut joindre plusieurs actions dont l'une pourrait être abandonnée, que, si elle est cependant appelée à figurer dans la pièce, il faut qu'elle satisfasse aux trois conditions suivantes:

- 1^o elle doit être subordonnée à l'action principale;
- 2^o elle doit être de nature à entraîner l'âme dans la même direction que l'action principale;
- 3^o elle doit s'incorporer intimement à l'action principale.

Une composition de cette espèce ressemble, pour nous servir d'une image de *Schlegel*, à un fleuve majestueux dans lequel se déchargent de puissants affluents, et qui se précipite avec eux dans une même mer.

§ 3. La composition tragique considérée sous le point de vue de son but d'exciter la crainte et la pitié.

Après avoir posé l'excitation de la crainte et de la pitié comme but de la tragédie, *Aristote* examine au 13^{ème} chapitre de sa Poétique, quelle sera la nature des événements, afin d'atteindre à ce but. C'est précisément dans cette doctrine que *Corneille* s'est vu obligé de s'écarter du maître, parce qu'il avait écrit ses pièces sans observer les règles d'*Aristote*, qu'il ne voulait pourtant pas rejeter. Pour sortir d'embarras, il cherche à concilier sa théorie avec celle d'*Aristote* par „quelque modération à la rigueur des règles du philosophe, ou du moins par quelque favorable interprétation“. ¹⁾ Mais en s'efforçant de joindre des choses de nature différente, il tombe dans des inepties que *Lessing* a surtout relevés sévèrement en divers endroits de sa Dramaturgie, et particulièrement au chapitre 82.

On sait qu'*Aristote* exclut complètement de la scène tragique deux espèces d'événements, d'abord celle où un homme parfaitement vertueux tombe du bonheur dans le malheur, un tel accident étant abominable, et puis celle où un homme absolument vicieux devient le héros de la tragédie, un pareil homme n'étant capable d'éveiller ni crainte ni pitié. Or *Corneille* a représenté dans ses pièces des martyrs tels que *Polyeucte*, ²⁾ *Héraclius*, *Nicomède*, ainsi que les plus grands monstres tels que *Phocas*, *Prusias*, *Cléopâtre*. Les pièces de *Corneille* sont donc en contradiction avec les règles d'*Aristote*. Qui a tort? Ni l'un, ni l'autre,

¹⁾ Discours second.

²⁾ Examen de *Polyeucte*: „Ceux qui veulent arrêter nos héros dans une médiocre bonté, où quelques interprètes d'*Aristote* bornent leur vertu, ne trouveront pas ici leur compte, puisque celle de *Polyeucte* va jusqu'à la sainteté et n'a aucun mélange de faiblesse.

dit *Corneille*, en ajoutant que par une explication convenable on pourrait bien accorder son opinion avec celle du stagirite.

„*Aristote* ne veut point“, dit *Corneille*, ¹⁾ „qu'un homme tout à fait innocent tombe dans l'infortune, parce que cela étant abominable, il excite plus d'indignation contre celui qui le persécute, que de pitié pour son malheur; il ne veut pas non plus qu'un très-méchant y tombe, parce qu'il ne peut donner de pitié par un malheur qu'il mérite, ni en faire craindre un pareil à des spectateurs qui ne lui ressemblent pas; mais quand ces deux raisons cessent, en sorte qu'un homme de bien qui souffre, excite plus de pitié pour lui, que d'indignation contre celui qui le fait souffrir, ou que la punition d'un grand crime peut corriger en nous quelque imperfection qui a du rapport avec lui, j'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scène des hommes très-vertueux, ou très-méchants dans le malheur.“

Cette interprétation des paroles d'*Aristote* est, sous un double rapport, bien loin du sens qu'elles renferment. Le philosophe rejette les deux espèces d'événements mentionnés ci-dessus par la raison qu'elles sont incapables de rendre l'intention de la tragédie; mais suivant l'explication de *Corneille* le stagirite ne les rejette que dans le cas où elles ne provoqueraient pas la pitié. *Aristote* fonde son opinion sur une raison, *Corneille* la fait dépendre d'une condition. Ensuite *Corneille* place l'abominable du malheur d'un homme tout à fait innocent dans l'indignation qu'excite celui qui le persécute, tandis qu'*Aristote* désigne de plein droit cet événement infortuné même comme quelque chose d'abominable, qui prend naissance, quand même l'indignation contre l'auteur n'existe pas.

Croyant avoir prouvé qu'*Aristote* a fixé à la tragédie des limites par lesquelles celle-ci ne peut être restreinte, *Corneille* entreprend de tirer de ses propres pièces des exemples par lesquels il entend confirmer son opinion personnelle. „En voici deux ou trois manières“, dit-il, ²⁾ „que peut-être *Aristote* n'a pu prévoir, parce qu'on n'en voyait pas d'exemples sur les théâtres de son temps. La première est, quand un homme très-vertueux est persécuté par un très-méchant, et qu'il échappe du péril, où le méchant demeure enveloppé, comme dans *Rhodogune* et dans *Héraclius*, qu'on n'aurait pu souffrir, si *Antiochus* et *Rhodogune* eussent péri dans la première, et *Héraclius*, *Pulchérie* et *Martian* dans l'autre, et que *Cléopâtre* et *Phocas* y eussent triomphé. Leur malheur y donne une pitié, qui n'est point étouffé par l'aversion qu'on a pour ceux qui les tyrannisent, parce qu'on espère toujours que quelque heureuse révolution les empêchera de succomber.“

Il est hors de doute que la poésie dramatique peut employer cette manière, et le *Wilhelm Tell* de *Schiller* est construit aussi d'après celle-ci. Toutefois, comme *Tell* n'est pas une tragédie, ainsi on pourra à peine construire une bonne tragédie suivant les données de *Corneille*; car la pitié et la crainte ne sont éveillées à un haut degré que lorsqu'un homme innocent tombe dans le malheur. Qu'*Aristote* a appuyé sur cette pensée, voilà ce que *Corneille* semble avoir oublié. — La manière en question n'est point du ressort de la tragédie.

„Il peut arriver d'ailleurs,“ continue *Corneille*, ³⁾ „qu'un homme très-vertueux soit persécuté, et périsse même par les ordres d'un autre qui ne soit pas assez méchant pour attirer trop d'indignation sur lui, et qui montre plus de faiblesse que de crime dans la persécution qu'il lui fait. Si *Félix* fait périr son gendre *Polyeucte*, ce n'est pas par cette haine enragée contre les chrétiens, qui nous le rendrait exécration, mais seulement par une lâche timidité qui n'ose le sauver en présence de *Sévère*, dont il craint la haine et la vengeance. On prend bien quelque aversion pour lui, on désapprouve sa manière d'agir, mais cette aversion ne l'emporte pas sur la pitié qu'on a de *Polyeucte*, et n'empêche pas que la conversion miraculeuse, à la fin de la pièce, ne le réconcilie avec l'auditoire.“

Cette manière suppose des qualités de caractère qui ne se comportent pas avec la théorie aristotélique: des caractères aussi faibles que *Félix* ne peuvent intéresser, et ne

1), 2) et 3) Discours 2nd.

sont pas par conséquent dramatiques. *Aristote* avait donc bien raison de négliger ce cas-là.— La troisième manière n'a pas été indiquée par *Corneille*.

Après avoir ainsi fixé une limite régulière à la construction de la fable tragique, *Aristote* examine ensuite au 14^{ème} chapitre, par quels moyens positifs on peut exciter la pitié et la crainte dans la mesure la plus efficace, et il parvient à la considération que voici: „Les actions tragiques se passent ou entre amis ou entre ennemis ou entre des personnes indifférentes. Qu' un ennemi tue son ennemi, aucune pitié n'est produite, ni par l'acte même, ni par l'intention, si ce n'est la compassion ordinaire (*πλὴν καὶ αὐτὸ τὸ πάθος*); même phénomène pour les personnes indifférentes. Mais que des malheurs semblables arrivent à des personnes qui s'aiment, qu'un frère tue ou se dispose à tuer son frère, un fils son père, une mère son fils, ou un fils sa mère, ou qu' elles font quelque chose de semblable: voilà ce qu'il faut chercher.“

Il est certain qu'une composition dramatique, faite dans le sens de ces explications, est la plus propre à satisfaire au but de la tragédie (*Lear — Othello*); mais il n'est pas moins vrai que ni les anciens ni les modernes ne se sont exclusivement astreints à cette règle. Nous donnerons donc raison à *Corneille*, lorsqu'il prétend qu'il peut bien y avoir de bonnes tragédies où il n'y a pas de parents ennemis qui sont opposés l'un à l'autre. Néanmoins nous confirmerons, comme le fait *Corneille* lui-même, l'opinion d'*Aristote* que les actions de la passion entre parents sont les plus tragiques.

Autant *Corneille* et *Aristote* sont d'accord sur ce sujet, autant ils diffèrent dans leur doctrine sur ce qui suit. „On peut“, continue *Aristote* au 14^{ème} chapitre, „se disposer à commettre l'action, connaissant ou ne connaissant pas la personne destinée à la subir; on peut l'exécuter ou ne pas l'exécuter“. Ces rapports donnent naissance à quatre catégories d'événements tragiques de valeur différente:

„la première, lorsque l'action est conçue et exécutée avec conscience et connaissance;

la deuxième, lorsque l'action est commise sans connaître la person qu'on ne reconnaît qu'après le crime;

la troisième, lorsque l'action est conçue sans connaître la personne, mais qu'elle ne s'accomplit pas, les personnes se reconnaissant à temps;

la quatrième enfin, lorsque l'action est conçue, en connaissant la personne, mais qu'elle ne s'accomplit pas.“

De ces quatre catégories d'événements *Aristote* assigne à la troisième le premier rang, à la quatrième le dernier; car celle-ci, dit-il, a quelque chose d'abominable (*μιαρόν*) et rien de tragique, parce qu'elle ne représente pas de souffrances (*ἐπαθές*).

En contradiction avec cette théorie, *Corneille* donne la préférence à la fable qu' *Aristote* avait trouvée la plus mauvaise, et relègue au dernier rang celle à laquelle le Grec avait assigné la première place. Deux opinions si contraires sur le même sujet sont incompatibles; car ou il y en a une qui est fausse, ou bien elles le sont toutes les deux. *Dacier* ¹⁾ l'interprète d'*Aristote* qui a le plus tenu compte des explications de *Corneille*, cherche à rejeter la gradation adoptée par celui-ci; mais quoique, à plus d'un égard, son argumentation soit juste, elle ne laisse pas d'être superficielle, et s'efforce plutôt par des moyens rhétoriques de maintenir l'autorité absolue qu'*Aristote* avait à cette époque-là. Dans ses *Eléments* de littérature s. v. tragédie, *Marmontel* envisage la question sous un point de vue différent, et en tâchant de justifier ces deux opinions, il trouve que leur opposition provient de la différence du système antique et du système moderne, c'est-à-dire, selon ses idées, du style grec et du style français. „C'est ainsi“, dit-il, „qu' *Aristote* avait dû raisonner, persuadé, comme il l'était, que le pathétique résidait dans la catastrophe; *Corneille*, au contraire, avait en vue les mouvements que doit exciter le pathétique intérieur de la fable jusqu'au moment de la solution. *Aristote* et *Corneille* ont été conséquents. L'un se proposait de laisser la terreur et la pitié dans l'âme des spectateurs après le dénouement;

¹⁾ *Marmontel*, *Eléments* de littérature s. v. poétique dit: „*Dacier* avait fait voeu d'être de l'avis d'*Aristote*, soit qu'il l'entendit, ou ne l'entendit pas“.

l'autre se proposait d'exciter ces deux passions durant le cours du spectacle, peu en peine de ce qui en résulterait, quand tout serait fini et que l'illusion aurait cessé."

Cette explication indique fort bien la raison de la divergence des opinions du philosophe grec et du poète français. *Aristote* prétend que la tragédie excite les sentiments de la pitié et de la crainte durant la pièce et surtout à la fin, et que le spectateur quitte le théâtre, le cœur rempli de ces sentiments. *Corneille* pense que le poète dramatique a rempli sa tâche, lorsque, pendant la durée de l'action, il a été capable d'éveiller ces sentiments, quelque soit le dénouement de la pièce. Mais bien que *Marmontel* ait reconnu la source de l'opposition des opinions mentionnées, il n'a pourtant pas concilié par là ces opinions elles-mêmes. Ce sont précisément les principes qui sont tellement opposés l'un à l'autre, que l'un de deux doit être faux. Je pense que c'est celui de *Corneille*, quoique je ne croie point qu'*Aristote* soit demeuré fidèle à son principe dans la gradation des fables tragiques. Le stagirite met au premier rang la composition où une reconnaissance opportune prévient les souffrances du héros, tandis que peu auparavant (chap. 13) il avait placé le véritable tragique dans une issue malheureuse, et qu'il avait déclaré pour cette raison *Euripide*, malgré que celui-ci se trompe du reste, le poète le plus tragique. *Victorius* est le premier qui se soit aperçu de cette contradiction, que *Dacier*, comme le démontre *Lessing* (Dram. chapitre 37) essaya en vain de lever; et le traducteur allemand *Curtius* s'en remit à un autre de l'honneur de porter la lumière dans cette question. Cet autre fut *Lessing* qui la soumit à une profonde recherche (chap. 38). Toutefois, si *Lessing* a énoncé bien des idées justes, il nous semble s'être trompé dans le résultat définitif. Il a judicieusement reconnu qu'*Aristote* ne faisait pas dépendre la valeur de la pièce de la reconnaissance. Celui-ci considère plutôt les événements de la tragédie sous trois points de vue: la péripétie (*περιπέτεια*), la reconnaissance (*ἀναγνώσις* ou *ἀναγνώσιμος*) et la souffrance (*πάθος*). Le troisième point, la souffrance, est essentiel dans la tragédie; la péripétie et la reconnaissance ne sont que des ornements dont, à la vérité, elle peut se passer. Ensuite le stagirite examine, qu'elle est la meilleure espèce de péripétie, de reconnaissance et de souffrance, et à l'égard de la reconnaissance, il établit la gradation dont il a été parlé plus haut. Cependant, bien que *Lessing* ait prouvé que cette gradation n'est pas générale, mais qu'elle ne se rapporte qu'à une partie des événements tragiques, il n'a pourtant pas donné, et il ne pouvait non plus donner les raisons pour lesquelles *Aristote* préférerait la reconnaissance avec une issue heureuse à celle avec une issue funeste, parce que le philosophe dit expressément que les fables avec une issue malheureuse sont supérieures. Comment croire qu'*Aristote* se soit contredit, que le même homme qui, après avoir émis une opinion, l'ait démentie l'instant d'après, et comment supposer une telle inconséquence de la part d'un philosophe comme *Aristote*? Pour peu qu'on connaisse le stagirite, on repoussera à l'instant une telle opinion, et il ne reste donc qu'à admettre l'un des deux cas, ou bien que nous n'avons pas devant nous la véritable opinion d'*Aristote*, ou bien que, s'il en était ainsi, nous ne l'aurions pas comprise. Les paroles du philosophe étant simples et claires, la dernière supposition n'est pas probable. Mr. *Fr. Ritter* est pour le premier cas par d'autres motifs encore, et nous nous rangeons de son parti. L'extracteur qui dans la *Poétique* nous a déjà donné une preuve de son libre arbitre, semble avoir embrouillé tout l'ouvrage. Bien loin donc d'approuver la gradation telle qu'elle se trouve dans le texte actuel de la *Poétique*, par rapport à la reconnaissance, nous approuvons néanmoins le principe aristotélique qui met la supériorité de la pièce dans une issue funeste. Le tragique consiste dans les souffrances du héros, disproportionnées à son crime. Les sentiments de la pitié et de la crainte, excités dans le spectateur, seront en raison de ces souffrances, qui font naître d'autant plus vivement ces sentiments, qu'elles sont plus grandes. Mais lorsqu'à la fin de l'action le malheur se change en bonheur, ces sentiments si violemment qu'ils aient été éveillés durant la pièce, s'amortiront, ou même se détruiront totalement. L'expérience confirme ce que demande la chose en elle-même. Les pièces des anciens et particulièrement celles d'*Euripide* ont une issue malheureuse, et en cela *Shakspeare* se rencontre avec eux, comme, sur les points essentiels, il est généralement d'accord avec les anciens.

Par suite de ce principe nous ne pouvons non plus approuver la gradation que *Corneille* assigne aux fables. Il rejette l'espèce que nous jugeons la meilleure, où la reconnaissance n'a lieu qu'après l'événement funeste et qui, pour peu que nous étendions la notion de la reconnaissance, ¹⁾ se trouve dans plusieurs tragédies de *Shakspeare*, par exemple, dans *Othello*, — il la rejette, disons-nous, par la raison que la pitié, provoquée par une composition de cette nature, ne peut „avoir grande étendue, puisqu'elle est reculée et renfermée dans la catastrophe.“ La seule tragédie d'*Othello* suffit à réfuter ce raisonnement. Il rejette encore l'espèce qu'*Aristote* avait déclarée la plus belle, parce que „quand la reconnaissance arrive, elle ne produit qu'un sentiment de jouissance de voir arriver la chose, comme on le souhaitait“. Il résulte de nos développements donnés ci-dessus que nous ne pouvons non plus accorder à cette espèce le rang qui lui est assigné dans la *Poétique*; mais ce jugement de *Corneille* n'est pas conforme à ses autres opinions. Car appréciant le plus la composition où le héros est persécuté par quelqu'un dont il est connu, mais sans qu'il périsse, *Corneille* ne réfléchit pas qu'elle n'a pas d'autre issue que l'espèce d'*Aristote* que nous venons de lui voir rejeter. Mais nous conviendrons volontiers avec lui qu'une composition de ce genre bien constituée est d'une valeur plus grande que ne lui attribue le stagirite. Cette composition fait également naître la joie générale que le héros ait échappé aux poursuites. Il est indifférent, si celles-ci ont été faites par quelqu'un qui connaissait ou ne connaissait pas la personne persécutée.

§ 4.

Le point de la *Poétique* concernant le choix du sujet dont parle *Corneille* dans la seconde partie de son second *Discours*, est d'un intérêt particulier et a donné lieu à de nombreuses recherches. Le sujet peut-il être inventé ou doit-il être emprunté de l'histoire, et lorsqu'il est historique, le poète a-t-il le droit de changer la tradition ou est-il tenu à rendre avec fidélité les faits et les caractères; et si des changements lui sont permis, peut-être même nécessaires, jusqu'où ira cette liberté? Telles sont les questions que nous discuterons dans ce paragraphe; nous commencerons par la première, l'invention du sujet.

Aristote en fait mention au chapitre 9 de sa *Poétique*, et donne au poète toute liberté dans le choix des sujets. „Cependant dans quelques tragédies même il n'y a qu'un ou deux noms connus, les autres sont inventés; quelques-unes n'offrent pas un seul nom connu, comme „la Fleur“ d'*Agathon*; là en effet les choses et les noms sont inventés, et la pièce n'en plaît pas moins. Par conséquent il n'est pas nécessaire de chercher à s'en tenir aux fables reçues sur lesquelles roulent les tragédies. Car il serait ridicule de s'y attacher scrupuleusement, l'historique n'étant connu que de peu de personnes; et toutefois il divertit tout le monde.“

Ces paroles prouvent suffisamment que le philosophe ne défend pas au poète de puiser entièrement ses sujets dans l'imagination. Mais il donne la préférence aux sujets historiques, en disant peu auparavant: „Dans la tragédie les poètes s'attachent aux noms donnés par la raison que ce qui est possible, est croyable; ce qui n'est pas arrivé, nous ne sommes pas encore certains qu'il soit possible; mais ce qui est arrivé, est évidemment possible, car il ne serait pas arrivé, s'il eût été impossible.“

Aristote préfère donc les sujets historiques aux sujets inventés, parce que la tradition historique renferme la condition de la possibilité, et que par conséquent elle est plus croyable que les productions de l'imagination qui ne comprennent point cette possibilité.

Les interprètes d'*Aristote* divergent dans leur opinion sur ce point; les anciens tels que *Brumoi* et *Castelvetro* ²⁾ contredisent le stagirite en exigeant que le sujet soit tiré de

¹⁾ Comparer *Aristote Poétique*, chap. II, 3: *Εἰς δὲ μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν ὅτε, ὡς περ εἴρηται, συμβαίνει, καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν, ἔστιν ἀναγνωρίσαι.*

²⁾ La poetica d'*Aristotele* vulgarezzata e sposta per L. Castelvetro.

l'histoire. Mais des critiques plus importants tels que *Marmontel* ¹⁾ parmi les Français, et *Lessing* ²⁾ parmi les Allemands, adhérant à l'opinion aristotélique, cherchent à affranchir le poète de cette restriction. *Corneille* se place entre eux, il n'accorde au poète ni la libre invention, ni ne la lui refuse complètement; c'est sur les différentes espèces de fables, dit-il, que se réglera la liberté de l'invention. Ainsi il pense que dans la première espèce de fables, „ou l'on se propose de faire périr quelqu'un que l'on connaît, soit qu'on achève, soit qu'on soit empêché d'achever, il n'y a aucune liberté d'inventer la principale action, mais qu'elle doit être tirée de l'histoire. Ces entreprises contre les proches, continue-t-il, ont toujours quelque chose de si criminel et de si contraire à la nature, qu'elles ne sont pas croyables, à moins que d'être appuyées sur l'histoire. Qu'un homme en persécute un autre et que, l'ayant tué, il vienne à le reconnaître et soit en proie au désespoir, cela n'a rien que de vraisemblable et peut conséquemment être inventé. Et enfin, pour la troisième espèce, où la reconnaissance a lieu à temps, non-seulement l'invention est permise, mais ce serait même bannir de la scène cette espèce de fables que d'empêcher le poète de les inventer; car l'histoire est pauvre en exemples de ce genre“.

Corneille seul est de cet avis, du moins je ne sache personne qui embrasse cette opinion, qui du reste n'est pas soutenable à un double point de vue. Que le second cas soit plus probable que le premier, et que le troisième soit le plus probable de tous, voilà ce dont nous ne pouvons convenir, l'histoire fournissant le plus d'exemples du premier cas et le moins d'exemples du troisième, ce qui est tout naturel, parce que le hasard joue un plus grand rôle dans le troisième cas que dans le premier. D'ailleurs, quand même cette distinction serait juste, elle ne serait d'aucune influence sur l'invention.

Le poète dramatique a rempli sa tâche en réalisant l'idée propre à son genre de poésie. Les restrictions auxquelles il est soumis doivent donc être fondées sur la nature de la tragédie; ce sont des lois dont dépend son existence. Or la tâche de la tragédie est d'éveiller dans le spectateur, par une suite d'événements vraisemblables, les sentiments de la pitié et de la crainte. Le poète est-il arrivé à ce résultat, sa tâche est accomplie, qu'il ait tiré les événements de l'histoire, ou bien qu'il les ait puisés dans son imagination. C'est ce qui ressort de l'examen de la chose même.

Mais en demandant que les sujets de la première espèce de tragédies soient empruntés de l'histoire, parce qu' autrement ils ne seraient pas vraisemblables, *Corneille* méconnaît totalement la vocation du poète. Car si celui-ci n'a pas le talent de créer une série d'événements, de manière que l'ensemble porte le cachet d'une vérité intrinsèque, il a échoué dans son travail, malgré que l'histoire lui ait fourni l'action. Les événements qui ne tirent leur vraisemblance que du fait même ne sont pas des sujets que puisse traiter le poète. Celui-ci est dominé par la loi de la vraisemblance, c'est-à-dire, de la vérité intrinsèque. Par conséquent il importe peu que l'action soit vraisemblable sous le rapport historique, mais il importe qu'elle le soit sous le rapport de la fiction. ³⁾ Au surplus l'expérience confirme cette opinion. La plupart des pièces de *Shakspeare*, il est vrai, n'ont pas tout à fait leur origine dans l'imagination du poète, il les avait puisées à d'autres sources; toutefois ces sources ne sont pas historiques, c'est déjà de la poésie. Même observation pour les sujets des anciens. Et enfin, combien de spectateurs y a-t-il qui connaissent ces sources? cependant l'impression produite est la même pour tous.

¹⁾ *Eléments de littérature s. v. tragédie*: „Aristote décide formellement que tout peut être d'invention, et les faits et les personnages: soyons de son avis; la pratique du théâtre le confirme et la raison le persuade encore plus.

²⁾ *Dramaturgie*, chap. 23. 24 et suiv.

³⁾ Contrairement à cette loi *Corneille* prétend que le poète a le droit d'admettre des faits historiques, bien qu'ils ne soient pas vraisemblables; car il dit dans son *Examen d'Héraclius*: „La supposition que fait *Léontine* d'un de ses fils pour mourir au lieu d'Héraclius n'est point vraisemblable, mais elle est historique, et n'a point besoin de vraisemblance, puisqu' elle a l'appui de la vérité qui la rend croyable, quelque réputation qu' y veuillent apporter les difficiles.“

Selon ces considérations nous repousserons les distinctions de *Corneille* comme étant peu essentielles et nous accorderons avec *Aristote* et les critiques modernes au poète pleine liberté dans le choix du sujet.

Il est plus difficile de prononcer sur la seconde question touchant le rapport du poète avec l'histoire. Dans les *Discours de Corneille* il n'y a guère de point aussi fastidieux et aussi embrouillé. Par diverses distinctions sans poids, subtiles, même erronées il donne une telle étendue à une matière aussi simple qu'on a de la peine à se retrouver dans ce dédale et à y porter la lucidité nécessaire à la critique. Mais cette question a été traitée avec beaucoup d'évidence dans l'ouvrage d'un Allemand qui, sans avoir égard à *Corneille*, indique la route à suivre à qui se propose de la discuter; je veux dire le traité de Mr. *Roetscher* „Ueber das Recht der Poesie in Behandlung der historischen Stoffe“, au troisième tome de son „*Cyclus dramatischer Character*“. Nous mentionnerons en temps et lieu les opinions des critiques les plus importants, réunies par Mr. *Roetscher*.

Nous nous voyons obligé de citer en entier le passage d'*Aristote* (chap. 9) sur lequel s'appuie *Corneille* et qu'il ne donne qu'en partie: „Ce n'est pas la tâche du poète de raconter ce qui est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver et ce qui était possible selon la vraisemblance ou la nécessité. Car l'historien et le poète ne diffèrent pas en ce que l'un parle en vers et l'autre en prose; en effet on pourrait mettre en vers les écrits d'*Hérodote*, et ils n'en seraient pas moins de l'histoire, avec ou sans mesure. Mais la vraie différence consiste en ce que l'un raconte ce qui est arrivé, l'autre ce qui aurait pu arriver. Voilà pourquoi la poésie est plus philosophique et plus élevée que l'histoire; car la poésie exprime plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général est, que tel ou tel homme dise ou fasse telles ou telles choses, selon la vraisemblance ou la nécessité. Le particulier est ce qu'*Alcibiade* a fait ou souffert. Dans la comédie cela est déjà devenu évident; car les poètes, en composant la fable selon la vraisemblance, donnent ainsi des noms arbitraires, et n'imitent pas les poètes iambiques qui s'en tiennent aux personnes particulières. Mais dans la tragédie ils s'attachent aux noms donnés par la raison que ce qui est possible est croyable; ce qui n'est pas arrivé, nous ne sommes pas encore certains qu'il soit possible; mais ce qui est arrivé est évidemment possible; car il ne serait pas arrivé, s'il eût été impossible.“

Après avoir émis l'opinion citée ci-dessus sur la liberté de l'invention, *Aristote* continue dans le même chapitre: „Il suit évidemment de tout cela que le poète doit plutôt se montrer dans le sujet que dans les vers, ¹⁾ d'autant plus qu'il est poète par l'imitation: or il imite des actions. Et quand même il lui arriverait de représenter ce qui s'est en effet passé, il n'en est pas moins poète; car rien n'empêche que, parmi les faits réels, quelques-uns ne soient de nature à être vraisemblables ou possibles, et là encore il n'en est pas moins poète.“

Dans ce passage *Aristote* pose deux principes fort importants pour la théorie de l'art dramatique. En premier lieu: la poésie et l'histoire diffèrent entre elles en ce que celle-là envisage le nécessaire et le général, et que celle-ci raconte le particulier; c'est pour cela que la poésie est plus philosophique que l'histoire. Le général et le nécessaire consistent en ce que la poésie doit développer d'une manière déterminée des actions et des caractères indiqués d'avance par certaines données, et qu'une certaine qualité de l'action ou du caractère exige un développement déterminé avec une nécessité intrinsèque, de sorte que dans la composition on aperçoive le général. L'histoire représente les faits avec tous leurs accidents; le drame, au contraire, les représente, comme, selon les conditions données, ils devaient se développer vraisemblablement ou nécessairement: bref, la poésie et l'histoire sont l'une à l'autre ce que le nécessaire, le général est au particulier, à l'accidentel.

1) Mr. *Roetscher*, à l'endroit mentionné, s'est mépris en traduisant η par „oder“ (ou) et a défiguré par là le sens des paroles d'*Aristote* qui exige qu'on rende η par „als“ (que), ce qui ressort à l'évidence du comparatif $\mu\alpha\lambda\lambda\omicron\nu$ qui précède.

Voyons maintenant comment *Corneille* entend le contenu simple et lucide de cette première partie de notre passage.

I^o „Le nécessaire, dit-il, ¹⁾ en ce qui regarde la poésie, n'est autre chose que le besoin du poète pour arriver à son but, ou pour y faire arriver ses acteurs. Cette définition a son fondement sur les diverses acceptions du mot grec *ἀναγκαῖον*, qui ne signifie pas toujours ce qui est absolument nécessaire, mais aussi quelquefois ce qui est seulement utile à parvenir à quelque chose“. Comme exemples de la nécessité il allègue „la nécessité de rehausser l'éclat des belles actions, et d'exténuer l'horreur des funestes, la nécessité de renfermer l'action dans l'unité du jour et du lieu, quand même le poète choquerait la vraisemblance.“

Je crois pouvoir me dispenser de dire un mot sur cette explication, puisqu' *Aristote* lui-même nous dit assez clairement ce qu'il entend par le nécessaire, et puisqu'il est palpable que ce que *Corneille* veut y substituer, n'est ni conforme à la pensée du stagirite, ni adapté à la langue grecque. *Voltaire* ²⁾ même, dans ses *Remarques*, a déjà abandonné cette singulière définition et donné à peu de chose près la juste explication.

II^o *Corneille* n'est pas plus heureux en expliquant le vraisemblable, bien qu'il ne pense pas s'écarter de l'opinion aristotélique. Il fait consister le vraisemblable dans une „chose manifestement possible dans la bienséance, et qui n'est ni manifestement vraie, ni manifestement fausse“.

Le vraisemblable n'est, à la vérité, ni évidemment vrai, ni évidemment faux, quoiqu'il faille appuyer plus sur la première notion que sur la seconde. Toutefois cette définition convient aussi au possible, au croyable, à l'invraisemblable, d'où résulte qu'elle ne peut avoir épuisé les qualités distinctives de la notion de la vraisemblance.

On a depuis beaucoup discuté sur la vraisemblance, surtout chez les Français. *D'Aubignac*, dans sa *Pratique du théâtre* livre II, consacre un chapitre (chap. 2) à la vraisemblance; *Marmontel* traite la matière dans ses *Eléments de littérature* s. v. invention: „La vraisemblance consiste à n'attribuer à la nature que des procédés conformes à ses lois et à ses facultés connues;“ tandis qu'il dit s. v. vraisemblance: „La vraisemblance consiste dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir; et tout ce que l'esprit humain peut concevoir, il peut le croire, pourvu qu'il y soit amené.“ *René Rapin*, *Réflexions sur la poétique* § 23, donne une explication insuffisante: „Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public.“ Non moins imparfaite est la définition de *Fontenelle*, *Réflexions sur la poétique* § 58: „Le vraisemblable est ce que nous jugeons qui peut être, et nous n'en jugeons que par de certaines idées qui résultent de nos expériences ordinaires.“

Les Allemands ont moins agité la notion de la vraisemblance par rapport à la poésie, sans doute parce que cette notion est simple et intelligible par elle-même. *Aristote* fait consister la différence entre la poésie et l'histoire en ce que celle-là représente le général, celle-ci le particulier; le général est, suivant lui, ce qui, dans des conditions données, se fait d'une manière déterminée vraisemblablement ou nécessairement. Il est clair que le philosophe établit ici une affinité intime entre les notions du vraisemblable et du nécessaire, laquelle existe en effet. Le vraisemblable est une espèce du possible, ainsi que le définit aussi *Corneille*. Le rapport entre la possibilité et la nécessité consiste en ce que celle-ci apparaît, quand un nombre complexe de conditions agit en totalité, celle-là, quand il n'y a qu'une partie des conditions remplie. Le vraisemblable a lieu, quand la plus grande partie des conditions est remplie, de sorte qu'il y a le plus des chances qu'un effet déterminé va se produire.

Ensuite *Corneille* se perd dans la recherche des plus petits détails sur le vraisemblable, en distinguant entre le vraisemblable général et particulier d'une part, et le vrai-

¹⁾ Discours second, fin.

²⁾ „Choisissez la manière dont la catastrophe doit arriver nécessairement par tout ce qui aura été annoncé dans les premiers actes.“

semblable ordinaire et extraordinaire d'autre part. „Le vraisemblable général est ce que peut faire, et qu'il est à propos que fasse un roi, un général d'armée, un amant, un ambitieux etc. Le particulier est ce qu'a pu ou dû faire *Alexandre, César, Alcibiade*.“

Dans l'un et l'autre cas il entend par le vraisemblable ce qui convient à quelqu'un de faire, à la différence près que, dans le premier cas, il rapporte ces actions aux noms génériques, dans le second, aux noms d'individus. Il place le vraisemblable ordinaire dans une action „qui arrive plus souvent ou du moins aussi souvent que sa contraire“, et le vraisemblable extraordinaire consiste dans une action „qui, à la vérité, arrive moins souvent que sa contraire, mais qui ne laisse pas d'avoir sa possibilité assez aisée, pour n'aller point jusqu'au miracle“. Il cherche à expliquer le vraisemblable extraordinaire par deux exemples empruntés d'*Aristote*, quand un homme subtil et adroit est trompé par un homme moins subtil, et qu'un homme fort est vaincu par un homme faible. ¹⁾

La première division parle d'une qualité qui convient au caractère; elle aurait pu trouver place dans la théorie du caractère, comme nous le verrons; ici elle n'est pas en son lieu. La seconde division est fautive et superflue; fautive, parce que le vraisemblable que *Corneille* désigne comme extraordinaire, n'en est pas un; il n'est qu'une possibilité: si quelque chose n'arrive pas aussi souvent que son contraire, ce dernier est le plus vraisemblable; elle est superflue, parce que *Corneille* n'en fait pas l'application. ²⁾

Ainsi nous voyons que les expositions de *Corneille* sur les notions du vraisemblable et du nécessaire qu'il considère séparément reposent sur des définitions fautes, et qu'elles ne sont d'aucune valeur. Même chose s'applique aux remarques qu'il fait, en troisième lieu, sur leur liaison. *Aristote* joint ces termes par la conjonction *ou* et varie dans leur ordre, en mettant en avant tantôt le vraisemblable, tantôt le nécessaire. De la première circonstance *Corneille* conclut que le stagirite laisse au poète liberté entière d'opter pour le vraisemblable ou le nécessaire; de la seconde circonstance, qu'il y a des occasions où il faut préférer le vraisemblable au nécessaire, et d'autres où le nécessaire au vraisemblable. „Dans les actions et dans les inséparables unifiés du lieu et du temps, le vraisemblable est à préférer au nécessaire; mais dans la liaison, c'est-à-dire, dans la manière dont une action donne naissance à une autre, il faut préférer le nécessaire au vraisemblable, ou ce qui vaut mieux encore, cette liaison doit être vraisemblable et nécessaire à la fois.“

On peut bien admettre la première conclusion, quoiqu'elle soit de peu d'importance quant à la chose même; la seconde n'est pas démontrée, elle n'est pas renfermée dans les paroles d'*Aristote*, et les explications qui ont pour but de l'éclaircir reposent sur les mêmes opinions erronées que nous avons déjà repoussées plus haut.

Nous passons à la seconde partie du passage aristotélique qui rentre plus particulièrement dans la question qui nous occupe. Voici le sens qu'elle renferme: Le général de la poésie, par opposition à l'histoire, se montre en ce que la comédie donne des noms pris au hasard, qui par eux-mêmes expriment déjà quelque chose de général; la tragédie n'a pas encore fait usage de cette liberté, mais elle se sert des noms historiques; cependant cela n'est pas de rigueur, et il y a des tragédies où tout est invention et qui n'en sont pas moins délectables.

Il suit de là que le poète n'est pas tenu de se conformer strictement aux mythes transmis. Sa tâche est de représenter le vraisemblable et le nécessaire; se trouvent-ils par hasard dans l'histoire, le poète peut la suivre et il n'en est pas moins poète; dans le cas contraire il est obligé de changer l'histoire. Le stagirite affranchit donc le poète de la fidélité historique; il déclare l'histoire être un champ que le poète domine en toute souveraineté, qu'il peut labourer, pour qu'il satisfasse aux lois de la poésie.

¹⁾ Lessing, dans sa traduction des Discours de *Corneille*, a dénaturé le passage où celui-ci définit le vraisemblable ordinaire et le vraisemblable extraordinaire.

²⁾ Fontenelle, *Réflexions* § 62 s'est perdu dans des erreurs semblables, en distinguant entre le vraisemblable ordinaire, simple et le vraisemblable extraordinaire, singulier.

Tel est, ce nous semble, l'avis du philosophe sur ce point, mais non pas celui que *Corneille* lui attribue suivant un autre endroit (Poétique, chap. XIV) : „qu'il ne faut point renverser les fables reçues, que, par exemple, *Clytemnestre* ne doit point être tuée par un autre qu' *Oreste*.“ Nous discuterons plus tard ce passage, et nous nous bornons pour le moment à faire voir, quelle est l'opinion de *Corneille* sur ce point. Sous trois rapports l'opinion aristotélique peut, suivant lui, „recevoir quelque tempérament, quelque distinction“ :

1^o „Les circonstances, les moyens de parvenir à l'action demeurent en notre pouvoir ; la mémoire des spectateurs n'est pas assez forte, pour qu'elle s'aperçoive des changements : c'est ainsi que *Sophocle* et *Euripide* ont traité la mort de *Clytemnestre*, mais l'un et l'autre d'une manière différente.“

2^o „Ce qui paraît trop cruel et trop difficile à représenter, doit être changé, afin que cela ne diminue pas la croyance que le spectateur doit à l'histoire. Telle est aussi l'opinion d'*Horace* qui ne veut pas que *Médée* tue ses enfants devant les yeux de l'auditoire et qui dit les paroles connues :

Quaecunq̄ue ostendis mihi sic, incredulus odi.“

3^o „Il ne faut pas faire commettre des crimes horribles aux principaux personnages, pour qui la faveur des spectateurs doit toujours être ménagée ; ceux-ci ne doivent point tremper leurs mains dans le sang, si ce n'est en un juste combat : c'est pourquoi, dans les pièces de *Corneille*, *Antiochus* et *Héraclius* sont différents des personnes historiques. *L'Electre* des anciens est vicieuse, parce qu'elle encourage son frère au parricide. *Corneille*, au contraire, comme il le dit lui-même, n'est pas tombé dans cette faute, en préservant *Antiochus* et *Séleucus* du parricide.“

Que de ces trois cas où le poète, selon *Corneille*, a la permission de s'écarter de l'histoire, le dernier est insuffisant, c'est ce qui résultera des développements de la section suivante, d'après lesquels le héros principal peut aussi commettre des crimes. La censure d'*Electre* n'est que relative : la manière de penser des Grecs était différente de la nôtre.

Pour ce qui est du second cas, ou bien nous ne le comprenons pas, ou bien *Corneille* n'est pas constant avec lui-même dans sa pratique et dans sa théorie. Car ses pièces représentent un grand nombre d'actions perverses et cruelles. Pourquoi, dans ce cas, ne s'est-il pas écarté de l'histoire ? Mais la citation d'*Horace* nous semble tout à fait mal choisie. Car celui-ci, ne voulant pas que *Medée* tue ses enfants sous les yeux des spectateurs, suit en cela le goût des anciens chez lesquels tous les meurtres s'accomplissaient derrière la scène et qu'on racontait ensuite. Néanmoins, dans la tragédie antique, se trouvent les actions les plus cruelles, et *Aristote* conseille de rechercher précisément celles-ci. *Horace* ne rejette pas ces événements en eux-mêmes, seulement il exige qu'on les cache aux yeux des spectateurs.

Il ne reste donc que le premier cas qui est de quelque poids pour la question dont il s'agit, d'après lequel *Corneille* est d'opinion que le poète peut, à la vérité, s'écarter de l'histoire, mais qu'il est tenu de ne pas dénaturer les principaux résultats historiques. Nous avons déjà exposé que le poète ne peut être restreint que par des lois fondées sur la nature de son art, que celui-ci lui impose pour en assurer l'existence. L'histoire est peu essentielle à la poésie, leurs lois diffèrent ; la vérité historique est tout autre que la vérité poétique qui peut bien se passer de la première. La notion de la poésie exclut toute contrainte pour le poète de se laisser dominer en aucune façon par l'histoire. En principe nous devons accorder au poète l'absolue liberté de traiter l'histoire à sa guise ; il faut qu'il puisse représenter des faits qui, quant à l'histoire, ne sont pas justes, pourvu qu'ils soient vrais sous le rapport poétique ; rien ne l'empêche de renverser entièrement l'histoire, lorsqu'il produit par là l'effet artistique, seul et unique but du poète.

C'est en se fondant sur cette loi que les critiques allemands les plus importants, tels

que *Lessing* ¹⁾, *Schiller* ²⁾, et en particulier *Goethe* ³⁾ ont proclamé le droit absolu de la souveraineté de la poésie sur l'histoire, et qu'ils ont déclaré celle-ci être un domaine dont le poète peut disposer arbitrairement. Mr. *Roetscher* aussi est d'avis qu'on ne peut trouver un principe d'après lequel la fidélité historique a sa place voulue dans la poésie; mais en même temps, et avec raison, il dissuade le poète de profiter toujours de la liberté qui lui revient de fait. Ce qui en soi-même est permis d'une manière absolue, n'est pas toujours à conseiller, quand on le considère dans le rapport avec les circonstances. Une de ces circonstances est mentionnée par *Corneille*, et après lui par *La Motte* ⁴⁾ et *Marmontel* ⁵⁾, mais sans la motiver; savoir: il n'est pas bon que le poète change les points essentiels des actions et des caractères, familiers au spectateur par leur importance. L'histoire a donné au spectateur une notion déterminée d'un fait; cette notion lui est présente lors de la représentation du chef-d'oeuvre qui a pour objet ce fait, et il s'attend à voir un tableau conforme à ses idées: mais il est déçu. Si l'on voulait faire de *Jules César* un empereur romain, de *Néron* un homme vertueux, et rattacher à *Wallenstein* une idée différente de celle de l'histoire: on détruirait une quantité de notions enracinées dans l'esprit du spectateur, sans un avantage pour son oeuvre; on se créerait de gaieté de coeur des difficultés. Si donc le poète ne peut placer sa conception dans un événement connu de l'histoire, sans le changer dans les points principaux, il ne le choisira pas; et dans le cas où il n'en trouverait pas un, compatible avec le tableau ébauché dans son imagination, il préférera inventer sa fable. Cependant il ne faut pas oublier que ce n'est qu'un bon conseil inspiré par la prudence, et qu'il ne découle point du principe. Alors même que le poète dénature l'histoire, celle-ci n'a pas le droit de porter plainte contre lui pour avoir violé la vérité, — pourvu que les événements qu'il reproduit contrairement à l'histoire portent le cachet de la vérité poétique qui seule le lie.

De plus, comme l'a déjà dit *Aristote*, il y a dans l'histoire mainte chose qui aurait pu nécessairement ou vraisemblablement arriver, c'est-à-dire, qu'elle est de qualité poétique. Dans ce cas là où l'histoire elle-même est si poétique qu'il est impossible à la poésie de

¹⁾ Lessing: Dramaturgie, en divers endroits, p. e. chap. 31. dit: „Sans doute Corneille avait le droit de disposer à son gré des circonstances historiques.“

²⁾ Schiller, dans plusieurs passages dont Mr. Roetscher cite le plus important, page 14: „Il s'agit de savoir si la vérité intrinsèque que je nommerai la vérité philosophique de l'art et qui doit régner, dans toute sa plénitude, dans le roman ou tout autre ouvrage poétique, n'a pas tout autant de valeur que la vérité historique. Que, dans certaines situations, un homme sente, agisse et s'exprime d'une manière donnée, voilà ce qui est un fait grave et important pour cet homme; voilà la tâche du poète dramatique ou du romancier. Nous ressentons et avouons la conformité intrinsèque, la vérité, sans qu'il soit nécessaire que l'événement ait eu lieu. Le profit qui en résulte est incontestable. C'est de cette manière que nous apprenons à connaître les hommes et non l'homme, le genre et non l'individu qui se confond si aisément dans la foule. Dans ce vaste domaine le poète est le maître absolu; mais l'historien est souvent obligé de sacrifier cette espèce de vérité plus importante à l'exactitude de l'histoire ou de l'y ajuster tant bien que mal, ce qui est pis encore.“

³⁾ Goethe, Gespräche mit Eckermann, I p. 326: „Nul poète n'a jamais connu les caractères historiques qu'il a représentés; s'il les avait connus, il n'aurait pu guère en tirer parti. Il faut que le poète sache, quels effets il veut produire, et qu'il y conforme la nature de ses caractères. Si j'avais donné Egmont, père de douze enfants, tel que nous le montre l'histoire, sa légère conduite aurait paru bien absurde. Il me fallait donc un autre Egmont, plus d'accord avec ses actions et mes idées poétiques, et c'est là, comme dit Clara, mon Egmont. Et de quoi serviraient les poètes, s'ils n'étaient que l'écho des historiens! Le poète doit aller plus loin, et nous donner, si faire se peut, quelque chose de meilleur et de plus élevé.“

⁴⁾ 1^{er} Discours sur la tragédie: „Il faut nous permettre d'inventer beaucoup, puisque l'histoire ne nous fournit pas des poèmes tout arrangés; il faut avouer aussi que le bon sens prescrit là-dessus certaines règles qu'on ne saurait violer sans se rendre digne de censure. Ces règles consistent à mesurer le plus ou le moins d'invention, au plus et au moins de la célébrité des faits. On pourrait même pour l'avantage de la pièce changer absolument des actions et des caractères obscures; . . . mais il n'en est pas ainsi des actions et des caractères célèbres. La plupart des spectateurs connaissent les originaux, et ils veulent les retrouver. . . . Mais dans les sujets même les plus connus, il est encore permis d'inventer beaucoup, pourvu qu'on laisse dans leur entier les faits et les caractères principaux.“

⁵⁾ Eléments de littérature s. v. invention.

la surpasser, où les changements apportés par le poète seraient plutôt au-dessous du génie de l'histoire: dans ce cas il n'est pas permis au poète d'abandonner le terrain de l'histoire, sans s'exposer aux plus justes reproches de la critique. Mais dans ce cas encore le poète n'est pas lié par la vérité historique, mais par la loi de son art. Il est obligé de suivre l'histoire, non parce qu'elle est de l'histoire, mais parce qu'elle est ce dont il a besoin comme poète, et ce dont il ne peut se passer, sans porter préjudice à son art.

Et si nous ne nous trompons pas, le stagirite a en vue la même chose en disant (chap. 14): „Il n'est pas permis de renverser ¹⁾ les mythes transmis, par exemple, *Clytemnestre* doit être tuée par *Oreste*; il faut que le poète invente et qu'il tire tout le parti de la tradition.“ Car nous avons suffisamment exposé qu'*Aristote* n'entend pas astreindre d'une manière absolue le poète à la fidélité historique, ce que *Corneille* a déduit de ce passage. Le philosophe dans ce qui précède immédiatement, exige du poète de rechercher des événements pitoyables, arrivés entre des proches, par exemple, entre des parents et leurs enfants: „voilà pourquoi,“ poursuit-il, „*Clytemnestre* doit être tuée par *Oreste*.“ Donc, l'action d'*Oreste* satisfaisant à la loi de la poésie, la fable, sous cette forme, étant précisément telle que la poésie la demande, c'est pourquoi le poète ne doit pas la changer.

Suivant ces considérations nous sommes d'avis qu'en principe le poète peut tirer le parti qu'il veut des événements historiques, qu'il ferait bien cependant de ne pas renverser tout à fait des événements célèbres, et de ne pas changer les faits que l'histoire offre elle-même sous une forme poétique, d'un côté parce qu'il créerait inutilement des difficultés au spectateur, de l'autre côté parce qu'il est de l'intérêt de son art de profiter des circonstances poétiques.

Sans nous occuper de l'opinion sur le drame historique établie dans ces derniers temps, qui insiste absolument sur la fidélité historique et que discute Mr. *Roetscher* à l'endroit mentionné, page 16, nous passons à la seconde section de ce chapitre qui va traiter du caractère.

SECTION SECONDE.

Du caractère.

Aristote, comme nous l'avons vu, avait déclaré que des différentes parties de la tragédie l'action est la partie principale et la plus importante, qu'elle est, pour ainsi dire, l'âme (*ψυχή*) de la tragédie. C'est sa valeur qui décide de la valeur du drame entier, et la bonne composition de la fable dénote le bon poète. Or, l'action résulte d'individus agissants, et avant tout elle découle de deux sources, du caractère (*ἡθος ὁ ἦθη*) et des sentiments (*διάνοια*). Suivant *Aristote* (chap. 6) le caractère consiste „en ce que nous attribuons une qualité déterminée à ceux qui agissent“ (*καθ' ἃ ποιός τις εἶναι φημεν τοὺς πράττοντας*); et les sentiments consistent „en ce que ceux qui parlent prouvent quelque chose ou expriment leur pensée“ (*ἐν ὅοις λέγοντες ἀποδεικνύσασί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην*); et à la fin du chapitre le philosophe ajoute encore les qualités plus distinctives suivantes: „Le caractère révèle la nature du dessein (*προαίρεσιν ὁποία τις*). Voilà pourquoi ceux qui ne manifestent pas complètement leur aversion, n'ont pas de caractère. Mais les sentiments consistent en ce que l'homme prouve comment une chose est ou comment elle n'est pas“. (*ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν*.)

Le rapport entre le caractère et les sentiments consiste donc, suivant *Aristote*, en ce que le caractère est le principe général qui sert de base à l'action, et qu'il désigne la qualité de la disposition intellectuelle qui remplit toute la nature de l'homme; les sentiments, au contraire, marquent la qualité qui, sans être inhérente à la nature de l'homme, est provoquée par les circonstances; les sentiments ne constituent donc pas le principe qui le

¹⁾ „*λύειν*“, lequel mot *Corneille* traduit faussement par changer, qui ne signifie pas encore „*λύειν*“, c'est-à-dire, dissoudre, renverser, détruire.

guide. Voilà la différence qu'il y a, selon l'idée d'*Aristote*, entre ces deux qualités. — *Corneille*, bien que ses explications soient assez superficielles, et qu'elles manquent de précision, a en général entendu ainsi la notion des sentiments.

Aristote (chap. 15) exige que le caractère ait quatre qualités: qu'il soit bon (*χρηστόν*), convenable (*ἐπιούριον*), ressemblant (*ἴμοιον*), égal, (*ἰσάλον*). De ces quatre qualités c'est surtout la première qui a besoin d'être expliquée, et qui l'a déjà été bien des fois. *Corneille* qui en interprétant le philosophe avait toujours en vue ses propres ouvrages ¹⁾ dans lesquels il avait dessiné des caractères de la dernière perversité, ne pouvait se familiariser avec la pensée d'*Aristote* que celui-ci par le mot *χρηστόν* avait voulu désigner la bonté morale. En voulant concilier des caractères tels que *Rhodogune* et *Cléopâtre* avec les exigences d'*Aristote*, il croyait être d'accord avec le philosophe grec, en faisant consister le *χρηστόν* du caractère dans „l'éclat et l'élévation“ d'un caractère bon ou mauvais: il rapportait donc le terme grec à une bonté poétique.

„*Cléopâtre* dans *Rhodogune*“, dit-il ²⁾, „est très-méchante; il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône; . . . mais tous ces crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme, qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent. J'ose dire la même chose du *Menteur*. Il est hors de doute que c'est une habitude vicieuse que de mentir; mais *Dorante* débite ses mengeries avec une telle présence d'esprit et tant de vivacité, que cette imperfection a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux spectateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont point capables.“

Cette explication est vicieuse en tous points. La preuve donnée par le *Menteur* est mal choisie, la comédie étant l'imitation d'une action méchante (*φαιδύλης*) où par conséquent les caractères le sont aussi (*φαιδύλοι*). C'est de la tragédie que parle *Aristote*. De là suit déjà que les déductions de *Corneille* doivent être éronnées. En outre *Lessing* (*Dramaturgie*, chap. 83) objecte avec raison que c'est porter une atteinte mortelle à la vérité que de représenter le caractère d'une manière qui cherche à parer la vertu d'une certaine splendeur et à orner le vice d'une certaine décence.

Enfin le mot *χρηστόν* n'admet aucunement l'explication de *Corneille*. Il en est de même de celle de *Dacier* et de *Le Bossu* (du *poème épique*) qui rendent *χρηστόν* par „bien marqué“, ainsi que de celle de *Voltaire* qui l'interprète tout simplement par „vrai“. Mais ces explications ont un avantage sur celle de *Corneille*, en attribuant au caractère des qualités qui lui conviennent, c'est-à-dire, la vérité et la vigueur du dessin. C'est avec raison que *Marmontel*, dans ses *Eléments de littérature* s. v. Moeurs, abandonna le terrain d'une philologie aussi superficielle, en donnant la juste interprétation de ce mot qu' avait déjà en partie donnée *Castelvetro*, et qui n'exigeait plus que d'être développée. Ensuite, dans sa critique de la poétique française, *Lessing* ³⁾ toucha cette matière et rapporta simplement *χρηστόν* à la bonté morale, en remettant une explication plus détaillée à une autre occasion. Or, que je sache, il n'a pas donné cette explication; mais elle a été entreprise par *Mr. Roetscher* dans son traité „*Ueber das Wesen dramatischer Charactergestaltung*“ placé en avant du 3^{ème} tome de son „*Cyclus dramatischer Character*“; et *Mr. Vischer*, *Esthétique* § 131, a énoncé quelques idées qui ont pour but de fixer le sens du mot *χρηστόν*.

Les preuves suivantes serviront à faire voir qu' *Aristote* exige par *ἡθὸς χρηστόν* un caractère moralement bon:

1^o Par le mot *χρηστόν* la langue grecque désigne cette notion;

2^o A *χρηστόν* le philosophe oppose *φαιδύλον* et *πονηρόν* qui se rapportent à des défauts moraux;

¹⁾ „Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène“, ce sont les paroles de *Corneille* (1^{er} Discours, commenc.) — Ce ne fut donc qu'à la fin de sa carrière littéraire (1675) qu'il entreprit d'interpréter la poétique d'*Aristote*.

²⁾ Discours 1^{er}, milieu.

³⁾ *Dramaturgie*, chap. 83.

- 3^o Comme infraction à ἡθὸς χρηστόν sans nécessité il cite le *Ménélas* dans l'*Oreste* d'*Euripide*;
- 4^o *Aristote* prétend que l'action tragique soit σπουδαία et oppose à celle-ci πράξις φαύλη qui convient à la comédie. D'une manière semblable à ἡθὸς χρηστόν il oppose ἡθὸς φαῦλον, et semble ainsi exiger du caractère par χρηστόν la même chose qu'il exige de l'action par σπουδαία;
- 5^o Suivant l'opinion du stagirite nous ne pouvons avoir pitié de l'homme vicieux, et cependant c'est là en partie le but de la tragédie. Le méchant est, d'après l'idée grecque, un mauvais sujet („Taugenichts“), comme dit Mr. *Vischer*, et par conséquent il n'est pas tragique. La racine de χρηστός signifie quelque chose d'utile, de bon.

Il est vrai que dans la tragédie des anciens on trouve des crimes énormes: *Oreste* assassine sa mère, *Médée* tue ses enfants; toutefois ces actions n'ont pas leur origine dans un penchant devenu habitude (ἔξις), elles ne sont donc pas l'effet d'un caractère méchant; ce sont des actions qui résultent de la poursuite passionnée d'un dessein moral. *Oreste* n'est point un homme d'une méchanceté profonde, il a pour lui le droit moral, son action est fondée sur un noble motif; en franchissant la mesure, il entre en conflit avec un autre principe et devient ainsi coupable. La tragédie antique n'a pas de caractères absolument méchants; et le stagirite qui faisait dériver ses règles des modèles à sa portée n'en trouvait pas d'exemples: voilà pourquoi il exclut de la tragédie les caractères méchants.

Il s'agit maintenant de savoir si *Aristote* a raison. La tragédie grecque n'offrant pas d'exemples de scélérat, celui-ci est-il par là même tout à fait banni du théâtre? Cette question a été résolue dans un sens négatif par beaucoup de critiques modernes, parmi lesquels nous nous contenterons de citer Mr. *Roetscher*. „Dans *Richard III* et *Macbeth*“, dit ce dernier, *Shakspeare* a dessiné des caractères bravant toute loi divine et humaine, caractères dont le premier annonce ouvertement l'intention de devenir un homme méchant; l'une et l'autre de ces pièces, poursuit-il, passent pour des chefs-d'oeuvre sous le point de vue de l'esthétique. Il faut en chercher la raison dans la différence de la manière de voir de l'antiquité et du monde moderne; la première montre partout l'union intime de la nature et de l'esprit: lorsque la subjectivité vint dominer, les institutions antiques commencèrent à crouler. Mais ce même phénomène qui prépara la ruine de l'antiquité est le caractère de l'élément moderne. L'esprit moral de l'antiquité ne peut pas supporter la volonté arbitraire individuelle qui tend à se séparer de l'unité; l'idée morale du monde moderne ne supporte pas seulement l'opposition de l'individu, mais elle y puise encore de nouvelles forces, parce que dans la destruction du mal, elle trouve la conscience de son grand pouvoir. Or, conformément à cette différence des idées du monde antique et du moderne, sur laquelle celles-ci sont basées, le drame antique pur n'admet point la volonté arbitraire, l'égoïsme du caractère; et lorsqu' *Euripide* a commencé à représenter des caractères ou domine l'égoïsme, *Aristophane* y a vu une décadence de la tragédie. La tragédie moderne, au contraire, permet la représentation d'un caractère absolument méchant et, ce caractère se détruisant lui-même, elle fait voir dans toute sa force la puissance de l'idée morale“.

Dans cet exposé la différence du monde moderne et du monde antique est parfaitement saisie et rendue. L'auteur avance et avec raison que par cette différence le drame moderne a conquis un nouveau domaine, et que *Richard III* est un chef-d'oeuvre de ce genre. Toutefois, quoiqu'il soit permis au drame de choisir pour action principale la perversité absolue, il ne s'ensuit pas que la tragédie puisse agir de même: si *Richard III* est un chef-d'oeuvre dramatique, il n'en est pas pour cela une tragédie; et en effet ce n'en est pas une, si nous nous en tenons aux principes d'*Aristote* sur le tragique d'après lesquels celui-ci a pour base la crainte et la pitié. Jamais homme d'une immoralité profonde n'excitera en nous la crainte et la pitié: voilà pourquoi *Richard III* ne nous inspire pas ces sentiments. Si nous adoptons cette opinion avec *Lessing* et d'autres, nous modifierons l'idée de Mr. *Roetscher* de deux manières:

- 1^o Bien que nous convenions que le drame peut choisir pour action principale un caractère puissant, adonné au mal, nous n'appellerons pas une pièce de ce genre une tragédie dans la propre acception du mot, mais un drame;
- 2^o Nous n'excluons pas non plus de la vraie tragédie l'influence de l'idée moderne: elle admet également le mal, ce qui la distingue de la véritable tragédie grecque ¹⁾, mais en l'opposant au héros défendant une passion légitime: (*Othello—Jago; Faust—Mephistopheles; Lear, Cordelia, Edgar, Kent—Goneril, Regan, Edmund, Oswald;*) la tragédie ne fait pas consister dans cette perversité son sujet fondamental.

Nous voyons donc que l'explication par laquelle le stagirite détermine le caractère s'accorde non-seulement avec les modèles dont il la déduisait, mais encore avec la raison; car il parle exclusivement du but le plus élevé de la tragédie pure, fondée sur la représentation de ce qui excite la pitié et la crainte.

Nous pouvons passer rapidement sur les autres attributs qu' *Aristote* donne au caractère; car en général ils sont clairs par eux-mêmes, et *Corneille* les a bien reconnus. Le terme *ἡρώδιον* exige la conformité de l'individu avec son genre: la femme doit représenter la nature de la femme, l'homme celle de l'homme. C'est ce que demande aussi *Horace*, ars poetica v. 114—118:

Intererit multum Davusne loquatur an heros,
Maturusne senex, an adhuc florente juventa
Fervidus, et matrona potens an sedula nutrix,
Mercatorne vagus cultorne virentis agelli,
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.

Par *ἡρώδιον* *Aristote* demande la conformité du caractère avec l'image transmise, opinion qui s'accorde avec celle sur l'action dont nous avons parlé à la fin de la section précédente.

Cependant il est permis au poète de s'écarter de l'image donnée par l'histoire ou par la fable, pourvu qu'il la conserve dans son caractère fondamental. *Corneille* interprète avec justesse l'opinion du philosophe par *Horace*, ars poetica v. 119—124:

Aut famam sequere aut sibi convenientia finge.
Scriptor homereum si forte reponis Achillem;
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer
Jura neget sibi nata, nihil non adroget armis.
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ivo,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.

Le quatrième attribut enfin, *δμάλον*, exige d'abord du caractère dramatique l'accord avec lui-même, l'unité, ensuite qu'une contradiction dans le caractère ne détruise pas cette unité, mais que celle-ci se maintienne malgré cette inégalité, de sorte qu'elle ne se présente que comme une contradiction apparente. Voilà ce qu'expriment les paroles d'*Horace*, ars poetica v. 126—127:

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

¹⁾ La tragédie antique oppose de même des actions à celle du héros, mais elle en exclut le mal, ce dont nous avons des exemples dans la conduite de Créon à l'égard d'Antigone, dans celle d'Ulysse et d'Agamemnon à l'égard d'Ajax, dans celle de Déjanire à l'égard d'Hercule, dans celle de Néoptolème et d'Ulysse à l'égard de Philoctète.

CHAPITRE TROISIÈME.

Des unités de temps et de lieu.

Il arrive souvent que les choses les plus simples subissent de longues critiques; ceci s'applique aux prétendues unités de temps et de lieu qui, pour parler avec *Schlegel*, ont soulevé une véritable iliade de débats littéraires. Il est de toute notoriété que presque tous les Français jusqu'aux temps modernes ont adhéré à ce dogme, et que même leurs critiques les plus éclairés tels que d'*Aubignac* ¹⁾, *Marmontel* ²⁾, *Diderot* ³⁾ n'ont pas été en état de secouer ce préjugé. *La Motte* ⁴⁾ seul, le même qui fit des objections contre l'unité d'action, a eu le courage de s'élever contre cette règle imaginaire dépourvue de toute base théorique et que la pratique a démentie jusqu'à l'évidence; et il s'attira par là une violente querelle avec *Voltaire* lequel, comme on sait, dans son traité „des trois unités“ l'attaqua vivement, craignant que si les Français suivaient *La Motte*, ils ne fussent bientôt inondés de pièces dans le genre de celle de *Jules César* des Anglais. Toutefois *Voltaire* ne put convertir *La Motte*; bien au contraire, celui-ci réfuta les idées de *Voltaire* dans sa „Suite des réflexions sur la tragédie où l'on répond à Mr. de *Voltaire*.“ *Lessing* ⁵⁾ ayant indiqué la nullité des unités, cette doctrine fut bientôt bannie par les Allemands. ⁶⁾

Les apologistes de la nécessité de l'unité de temps, et parmi eux *Corneille*, cherchent à la prouver de deux manières. *Aristote* (chap. 5) dit, on le sait, „que la tragédie cherche autant que possible à se renfermer dans un tour du soleil ou bien à ne pas le dépasser de beaucoup.“ ⁷⁾ Nous passerons sur les discussions, si *Aristote* a entendu par là un jour naturel de 24 heures ou un jour artificiel de 12; nous nous bornerons à dire que cette raison n'en est pas une, en faisant remarquer, ainsi que cela a été démontré par d'autres critiques, que l'observation de la prétendue unité de temps ⁸⁾ de la part des anciens se fonde sur la présence du chœur. Il ne manque pas de preuves où cette règle est enfreinte, par exemple, quand le chœur quitte la scène, comme dans les *Euménides* d'*Eschyle*, et qu'il n'a pas encore paru, comme dans *Agamemnon*. Il y a plus: chez les anciens il se passe des actions étendues pendant les chants du chœur, témoin le voyage maritime qui se répète trois fois de *Thessalie* en *Eubée* dans les *Trachiniennes* de *Sophocle*, et l'expédition d'*Athènes* contre *Thèbes* dans les *Suppliantes* d'*Euripide*. Or, une particularité liée à la nature individuelle du drame grecque, ne peut être érigée en principe, et avec la disparition de la cause, du chœur, disparaîtra l'effet.

La seconde preuve de la nécessité de l'unité de temps *Corneille* la trouve dans la nature de la chose même. „Le poème dramatique“, dit-il, ⁹⁾ „est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes, et il est hors de doute que le portraits sont d'autant plus excellents qu'ils ressemblent mieux à l'original. La représentation dure deux heures et ressemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait pas d'avantage pour sa réalité“. Si l'on peut donc, suivant lui, renfermer l'action dans deux heures, cela n'en vaut que mieux; „mais si cela ne se peut pas, on peut prendre 4, 6, 10 heures; cependant il ne faut pas dépasser de beaucoup le nombre de 24,“ et *Corneille* l'étend même jusqu'à 30.

1) Pratique du théâtre, I, livre II, chap. VII.

2) Eléments de littérature s. v. Unité.

3) De la poésie dramatique.

4) Premier Discours sur la tragédie à l'occasion des Maccabées.

5) Dramaturgie, chap. 46.

6) Voyez la profonde critique des unités de Schlegel, Vorlesungen, II, No. 9.

7) *Aristote*, comme fait aussi observer *Schlegel*, ne donne aucun précepte de limiter la tragédie à un tour du soleil, mais en comparant la tragédie avec l'épopée il en précise la durée.

8) L'expression „Unité de temps“ est impropre, comme *Schlegel* le remarque avec raison; elle ne dit rien.

9) Discours 3^{ème}, milieu.

Toute l'analogie est manquée, elle démontre plutôt le contraire de ce qu'elle doit démontrer. Il est juste que le drame est une image d'actions humaines, et il n'est pas moins juste que l'image est d'autant plus excellente que, sans faire tort à l'idéalité, elle se rapproche davantage de l'original. Cependant une action qui répond aux besoins du poète dramatique ne s'écoulera pas en deux heures; et d'après l'analogie de *Corneille*, ce serait une faute que de la faire écouler en si peu de temps. La durée de la représentation ne répond pas à la durée de l'action réelle. Mais supposé que celle-là y répond, *Corneille* n'a pas pensé qu'il démontre tout autre chose que ce qu'il veut prouver par *Aristote*. Celui-ci dit que l'action est renfermée dans la durée d'un jour; *Corneille*, d'après son second raisonnement, veut la resserrer en deux heures, durée de la représentation. Cette opinion est toute différente de celle d'après laquelle il étend la durée de l'action à trente heures, et elle a évidemment plus de valeur. Car c'est avec raison que *Voltaire* combat l'extension arbitraire du temps à vingt-quatre heures, de crainte qu'un auteur n'abuse de cette licence et qu'il n'étende l'action à deux jours, deux semaines, voire même deux années. L'autre opinion de *Corneille*, de resserrer l'action en deux heures, est entre autres, défendue par *Voltaire* qui la réduit à trois heures, durée de la représentation, et qui déduit de l'unité d'action les deux unités de temps et de lieu. „Si le poète“, dit-il, ¹⁾ „fait durer l'action quinze jours (— il cite comme exemple une conspiration —), il doit me rendre compte de ce qui se sera passé dans ces quinze jours... Or, s'il met devant mes yeux quinze jours d'événements, voilà au moins quinze actions différentes, quelque petites qu'elles puissent être“.

Il est difficile de se faire une idée comment une action qui dure quinze jours, par exemple, une conspiration, peut présenter quinze actions, à moins que le poète ne s'écarte tant de son sujet qu'il admet dans l'action des choses sans importance qui en détruisent l'unité et qui la scindent en quinze actions. Selon nos idées de l'unité d'action c'est une seule action, et non pas quinze. La raison donnée par *Voltaire* ne nous semble donc pas capable de prouver la nécessité que le temps de la durée de l'action doive égaler le temps de la représentation.

Les arguments que quelques critiques, entre autres *Fontenelle* ²⁾, ont fait valoir à l'appui de cette opinion, d'après lesquels l'illusion demande l'unité des deux temps, ne sont pas plus soutenables, pourvu que nous convenions de ce qu'il faut entendre par illusion poétique. Elle est le produit d'une imagination vivement excitée, et l'imagination est vivement excitée par une représentation entraînant. L'esprit, ainsi entraîné, franchit avec facilité les espaces de temps où l'action n'a pas fait de progrès, et qui ont donc été négligés par le poète; et il enchaîne, sans s'en rendre compte, les époques où l'action avance sensiblement, quelque éloignées qu'elles soient en réalité l'une de l'autre. ³⁾

L'unité de lieu se fonde sur des raisons encore moins valables. *Aristote* n'en parle même pas, et les anciens la violent quelquefois, comme dans l'*Ajax* de *Sophocle* et dans les *Euménides* d'*Eschyle*; et ils l'auraient violée plus souvent encore, si la présence continue du chœur ne les en eût empêchés. *Corneille* aussi la viole ainsi que *Voltaire*, bien que l'un et l'autre la défendent dans leurs théories et qu'ils ne se permettent que la liberté d'étendre le lieu à l'enceinte d'un palais ou d'une ville.

Par nos réflexions, faites sur l'extension de l'unité de temps de *Corneille*, l'opinion ci-dessus se trouve réfutée, et en nous joignant à *Corneille*, nous repoussons non moins celle qui veut étendre le lieu à l'espace que pourrait parcourir quelqu'un en vingt-quatre heures.

Enfin l'essai de *Voltaire* de déduire l'unité de lieu de l'unité d'action n'est pas plus heureux que celui à l'égard du temps. „Une seule action“, dit-il, „ne peut se passer en plusieurs lieux à la fois“. L'action, comme nous l'avons exposé, peut, sans préjudice de

¹⁾ Traité des trois unités.

²⁾ Réflexions sur la poétique § 66.

³⁾ Marmontel, *Elém. de littér. s. v. unité*, dit on opposition avec cette pensée: „Dans le récit, on peut franchir des années en un vers; mais dans le drame, tout est présent et tout se passe comme dans la nature. Il serait donc à souhaiter que la durée fictive de l'action pût se borner au temps du spectacle“.

de son unité, contenir plusieurs actions subordonnées, et celles-ci peuvent fort bien se passer en divers endroits.

Pour terminer, nous ajouterons que la nullité des règles des unités de temps et de lieu est le mieux démontrée par l'expérience qui prouve que les Espagnols, les Anglais et les Allemands ne les ont pas observées dans leurs pièces qui non-seulement n'ont pas perdu par là en beauté, mais qui doivent plutôt, en grande partie, leur supériorité à cette circonstance.

Nous avons passé en revue les opinions sur l'art dramatique de *Corneille* dans leurs traits saillants, en remontant toujours à leur source, la Poétique d'*Aristote*, et, dans l'intérêt de nos recherches, nous avons consulté les ouvrages d'autres critiques notables, en tant qu'ils nous étaient connus et accessibles. En proportion de leur étendue, les expositions de *Corneille* n'étaient justes qu'en peu d'endroits, et où elles l'étaient, nous n'en avons pas trouvé le développement suffisant. Dans les conditions où elles ont pris naissance, il n'en pouvait être différemment. *Corneille* n'avait pas, à un degré bien élevé, le talent nécessaire à un interprète critique d'*Aristote*, le génie poétique et l'esprit de critique étant si rarement réunies ¹⁾. Son travail manque de méthode, comme le prouve sa recherche sur la catharsis; ses définitions sont superficielles et se perdent dans des choses minutieuses, témoin sa définition du vraisemblable et du nécessaire; son argumentation n'a pas la précision requise; enfin sa connaissance du grec n'est pas assez profonde. On concevra aisément le peu de résultats heureux que dut obtenir un homme d'un pareil talent, d'autant plus qu'il était exposé à des influences nuisibles. Ses pièces étaient écrites sans une connaissance approfondie des règles d'*Aristote* et ne s'accordaient pas toujours avec celles-ci. Or, cet accord était de rigueur, pour que ses pièces pussent prétendre à avoir quelque valeur. Car à cette époque il n'était pas permis de s'écarter des règles d'*Aristote* et des modèles des anciens; ceux-ci jouissaient d'une autorité absolue à laquelle personne n'osait attenter. Ce goût conduisit à cette imitation malentendue des anciens, pour le sujet et la forme. Car on voyait l'essence du drame antique dans sa régularité extérieure que l'on étudiait moins d'après les modèles grecs que d'après *Aristote* et les tragédies qui passent pour appartenir à *Sénèque*. C'est ainsi que les pièces de *Garnier*, quant au sujet, sont en partie tirées de *Sénèque*, et traitées à la manière de ce poète; et même *Racine* qui de tous les poètes français a su le mieux s'identifier avec les anciens, a beaucoup emprunté de *Sénèque* dans sa *Phèdre*, comme l'a montré *Brumoi*.

Il est clair que cette contrainte a dû extrêmement gêner les poètes; ce n'est pas ici le lieu de nous étendre davantage là-dessus. Ce que nous avons à mentionner, c'est que l'esprit de ce temps s'opposa aussi à *Corneille* dans la création de sa théorie de l'art. Il ne pouvait, ni n'osait rejeter les lois aristotéliques; partout où il s'en écartait dans ses pièces, il subissait l'influence de son goût et de celui de sa nation. „Pour n'être donc pas obligé de condamner beaucoup de poèmes qu'il avait vu réussir sur les théâtres“, il chercha à se concilier avec le stagirite par toutes sortes de „favorables interprétations, par quelque modération à la rigueur de ses règles“, et par d'autres manières qui n'étaient rien moins que scientifiques. Or, des agents aussi hétérogènes ne peuvent entrer dans une combinaison organique. L'essai de *Corneille* d'en établir une le conduisit aux différentes altérations des opinions d'*Aristote* que nous avons traitées et scrutées successivement.

¹⁾ „Tel excelle à rimer qui juge sottement“, Boileau, l'art poétique, III.

JAHRESBERICHT.

I. Lehrverfassung.

Uebersicht der abgehandelten Unterrichtsgegenstände.

SECUNDA.

Ordinarius: *Der Rector.*

Religion. Evangelischer Religionsunterricht: 4. und 5. Hauptstück; Apostelgeschichte, Cap. 1—17 und die Todtenauferweckungen. 2 St. Herr Predigtamts-Cand. *Liedtke* bis Juni, von da ab Herr Pr.-A.-Cand. *Schuur*. — **Deutsch.** Lectüre: Hermann u. Dorothea, Don Carlos. Uebungen im freien Vortrag. Besprechung u. Disponirung der Vorträge und schriftlichen Arbeiten. Correctur der Aufsätze. 3 St. Herr *Fischer*. — **Latein.** Caesar de bel. gall. lib. I. u. II. Ovid. Met.: Diluvium, Deucalion et Pyrrha. Grammatik: die Lehre von den Modis. Prakt. Uebungen im Uebersetzen aus dem Deutschen. Alle 3 Wochen 2 Exerцит. Extempor. 4 St. Herr *Fischer*. — **Französisch.** Befestigung der Formenlehre, Erweiterung der Syntax nach Ploetz's Gram. Exerцит. u. Extemp. Lectüre der schwierigeren Stücke aus Reetzke's „Lectures choisies“ II. Retrovertirübungen. Memoriren von Gedichten. Sprechübungen. Der Unterricht wurde grösstentheils in franz. Sprache ertheilt. 4 St. der *Ordinarius*. — **Englisch.** Wiederholung u. Erweiterung der Formenlehre, Vervollständigung der Syntax. Exerцит. u. Extemp. Lectüre der schwierigeren Stücke aus Gaspey's Lesebuch. Retrovertirübungen. Memoriren von Gedichten. Sprechübungen. Der Unterricht grösstentheils in engl. Sprache ertheilt. 3 St. der *Ordinarius*. — **Geschichte.** Römische u. griech. Geschichte mit besonderer Hervorhebung der Verfassungs-Entwicklung. 2 St. Herr *Fischer*. **Geographie.** Wiederholung der aussereuropäischen Erdtheile. Physische u. politische Geographie Europa's, insbesondere Deutschlands. 1 St. Herr *Fischer*. — **Mathematik.** a) Geometrie: Das Pensum der Tertia wiederholt u. die Planimetrie beendet — nach Koppe. Alle 14 Tage eine schriftl. geometrische Aufgabe. Hierauf die Trigonometrie nebst Berechnung der Flächen. b) Algebra: Gleichungen des 1. u. 2. Grades mit einer u. mehreren Unbekannten; Logarithmen. Uebungen nach Meier Hirsch. 5 St. Herr Oberlehrer *Mothill*. — **Physik.** Mechanik der festen, flüssigen und luftförmigen Körper. Akustik u. Optik. Lösung von Aufgaben. 2 St. Herr *Dannehl*. — **Chemie.** Einleitung in die Chemie; Stächiometrie u. Chemie der Metalloide. 2 St. Herr *Dannehl*. — **Naturbeschreibung.** Krystallographie u. Mineralogie. Botanik nach dem natürlichen System. 2 St. Herr *Dannehl*. — **Zeichnen.** Freihandzeichnen nach Vorlegeblättern, insbesondere an Arabesken, Thieren u. Blumen geübt; ausgeführtere Landschaften. Anwendung der Estampe bei den Ausführungen mit schwarzer Kreide. Linear-Perspective. 2 St. Herr *Skopnik*.

TERTIA.

Ordinarius: Herr Oberlehrer *Mothill*.

Religion. Evangelischer Religionsunterricht combinirt mit Secunda. — **Deutsch.** Wiederholung der Grammatik; die Satzzeichen; alle 14 Tage 1 Aufsatz; Ausgewählte prosaische u. poetische Stücke aus Mager's Lesebuch, II, gelesen u. erklärt. Memoriren von Gedichten. 3 St. Herr *Liedtke*, von Juni ab Herr *Schuur*. — **Latein.** Corn. Nep.: Miltiades, Themistocles, Pausaniās, Cimon, Alcibiades, Lysander. Grammatik: Lehre von der Rection der Casus; Wiederholung der Formenlehre; prakt. Uebungen im Uebersetzen aus Spiess's Uebungsbuch. Wöchentlich 1 Exerцит. Extemp. 5 St. Herr *Fischer*. — **Französisch.** Wiederholung u. Erweiterung der Formenlehre nach Ploetz's Grammatik, Abschnitt 1, 2, 3. Die wichtigsten Regeln der Syntax. Memoriren von Vocabeln aus Ploetz's petit vocabulaire. Exerцит. u. Extemp. Lectüre aus Reetzke's Lectures choisies, II, mit Retrovertirübungen verbunden. Memoriren von Gedichten. Uebungen im mündlichen Gebrauch der Sprache. 4 St. der *Rector*. Von Juni ab, Grammatik, 3 St. Herr Oberlehrer *Mothill*; Lectüre u. Exerцитien, 1 St. der *Rector*. — **Englisch.** Die wichtigsten Regeln der Aussprache nach Prince-Smith's Lehrbuch. Sämmtliche Uebungsstücke übersetzt, retrovertirt u. die darin vorkommenden Vocabeln sorgfältig memorirt. Die Formenlehre u. die wichtigsten Regeln der Syntax. Exerцитien u. Extemp. Lectüre aus Gaspey's Lesebuch, mit Retrovertirübungen verbunden. Memoriren von prosaischen u. poetischen Stücken. Uebungen im mündlichen Gebrauch der Sprache. 4 St. der *Rector*. — **Geschichte.** Deutsche u. besonders vaterländ. Geschichte; in Anschluss Abriss der polnischen. 2 St. Herr *Fischer*. — **Geographie.** Speciellere physische u. politische Geographie Deutschlands, insbesondere Preussens. 2 St. Herr *Fischer*. — **Mathematik.** a) Geometrie: Wiederholung des Pensums der Quarta. Gleichheit, Aehnlichkeit der Figuren u. Kreislehre bis Abschnitt 9, — nach Koppe. b) Algebra: Die 4 Species mit positiven u. negativen Grössen, mit positiven u. negativen Exponenten; Decimalbrüche, Proportionslehre u. Gleichungen des 1. Grades mit einer Unbekannten. Wöchentlich eine schriftl. Arbeit u. alle 14 Tage eine Klassenarbeit. c) Rechnen: Wiederholung u. Vervollständigung der bürgerl. Rechnungen, eingeübt durch viele Beispiele. 6 St. der *Ordinarius*. — **Naturkunde.** Allgem. Eigenschaften der Körper. Wägen u. Messen derselben. Wiederholung der Zoologie. Botanik: Untersuchung u. Bestimmung einheimischer Pflanzen nach dem Linné'schen System. 2 St. Herr *Dannehl*. — **Zeichnen** combinirt mit Secunda.

QUARTA.

Ordinarius: Herr *Fischer*.

Religion. a) Katholischer Religionsunterricht: das Ap. Glaubensbekenntniss, die zehn Gebote und die fünf Kirchengebote. Bibl. Geschichte des N. T., Handbuch von Schuster. 2 St. Herr Dekan *Bartoszkiewicz*. b) Evangelischer Religionsunterricht: 2. Art., bibl. Geschichte nach Preuss: Israel in Aegypten bis zur Wiedereroberung Canaans. 2 St. Herr *Liedtke*, von Juni ab Herr *Schuur*. **Deutsch.** Grammatik: Präpositionen und Conjunctionen; wöchentlich 1 Dictando, alle 14 Tage 1 Aufsatz. Lectüre aus Mager's Lesebuch, III. 4 St. Herr *Liedtke*, von Juni ab Herr *Schuur*. — **Latein.** Formenlehre bis zu den unregelm. Verben einschliesslich. Die wichtigsten syntaktischen Regeln im Anschluss an Spiess's Uebungsbuch, II. Abth. bis zu Ende. Wöchentlich 1 Exerцит. oder Extemp. 6 St. Herr *Dannehl*. — **Französisch.** Wiederholung des Pensums der Quinta. Conjugation der regelmässigen u. einiger unregelmässigen Verba. Ploetz, I. Theil beendigt. Wöchentlich 1 Exerцит. u. alle 14 Tage 1 Extemporale. 4 St. Herr Oberl. *Mothill*. — Leseübungen mit besonderer Berücksichtigung der Aussprache. Memoriren von Vocabeln aus Ploetz's petit vocabulaire. 1 St. der *Rector*. Von Juni ab 5 St. Herr Oberl. *Mothill*. — **Geschichte.** Geschichte der orientalischen Völker, der Griechen u. Römer. 2 St. der *Ordinarius*. — **Geographie.** Wiederholung der aussereuropäischen Erdtheile. Physische u. polit. Geographie Europas. 2 St. Der *Ordinarius*. — **Ma-**

thematik. a) Geometrie: Linien, Winkel, Parallellinien, Congruenz der Dreiecke u. das Parallelogramm bis zur Kreislehre — nach Koppe. b) Rechnen: Wiederholung des Pensums der Quinta. Erweiterung der Bruchrechnung, einfache u. zusammengesetzte Proportions-, Repartitions- u. Mischungsrechnung. Wöchentlich 1—2 schriftliche Arbeit.; alle 14 Tage eine Klassenarbeit. 6 St. Herr Oberlehrer *Mothill*. — **Naturkunde.** Zoologie der Säugethiere u. Vögel. Botanik nach dem Linnéischen System. 1 St. Herr *Dannehl*. — **Zeichnen.** Vermehrte Uebung im Freihandzeichnen nach Vorlegeblättern, insbesondere von Ornamenten, Blattformen, Blumen u. Thieren. 2 St. Herr *Skopnik*. — **Schreiben.** Fortgesetzte Uebung in der Kalligraphie, besonders in der Currentschrift. 2 St. Herr *Skopnik*. — **Gesang.** Die gebräuchlichsten Tonarten. Lieder aus B. Widmann, III, u. Choräle. 1 St. Herr *Laschinski*.

QUINTA.

Ordinarius: Herr *Dannehl*.

Religion. a) Kath. Religionsunterricht: Wiederholung der allgem. Katechismus-Tabelle. Vom Ziele u. Ende des Menschen u. das Apost. Glaubensbekenntniss. Nach dem Diöcesan-Katechismus. Bibl. Geschichte des A. T., nach dem Handbuch von Schuster. 2 St. Herr Dekan *Bartoszkiewicz*. — b) Evangl. Religionsunterricht comb. mit Quarta. — **Deutsch** Lesen mit Ausdruck. Gedichte u. prosaische Stücke gelernt u. vorgetragen. Kenntniss aller Wortarten. Declination des Substantivs, Adjectivs, Zahl- u. Geschlechtswortes. Die Comparison, Conjugation; Orthographie u. kleine Aufsätze. 4 St. Herr *Skopnik*. — **Latein.** Spiess's Uebungsbuch für V durchgemacht, mit den betreffenden grammatischen Regeln. Alle 14 Tage eine schriftl. Arbeit. 6 St. Herr *Liedtke*, von Juni ab Herr *Schuur*. — **Französisch.** Ploetz's Elementarbuch bis Lection 60 durchgemacht. Wöchentl. eine schriftl. Arbeit u. alle 14 Tage ein Extemporale. 5 St. Herr Oberlehrer *Mothill*. — **Geschichte.** Das Wesentlichste aus der Geschichte der orientalischen Völker, der Griechen u. Römer. 1 St. Herr *Liedtke*, von Juni ab Herr *Fischer*. — **Geographie.** Das wichtigste aus der physischen Geographie Europas, Asiens u. Afrikas. 2 St. Herr *Liedtke*, von Juni ab Herr *Fischer*. — **Mathematik.** Die 4 Species in Brüchen u. Anwendung derselben im Dreisatz. 4 St. der *Ordinarius*. — **Naturkunde.** Die wichtigsten Gattungen der Säugethiere u. Vögel, an ausgewählten Vertretern in Abbildungen u. ausgestopften Exemplaren erläutert. Beschreibung der bekanntesten einheimischen Pflanzen. 1 St. der *Ordinarius*. — **Zeichnen.** Freies Handzeichnen nach Vorlegeblättern gerader u. krummliniger Figuren, zunächst u. hauptsächlich nur in Umrissen mit Andeutung des Schattens. 2 St. Herr *Skopnik*. — **Schreiben.** Fortgesetzte Uebung in der Kalligraphie. 2 St. Herr *Skopnik*. — **Gesang.** Intervall- u. Tonleiterübungen nach Noten: Uebung der Lieder für den Chorgesang, einstimmige Choräle. 1 St. Herr *Laschinski*.

SEXTA.

Ordinarius: Herr Predigtamts-Candidat *Schuur*.

Religion. a) Kath. Religionsunterricht comb. mit Quinta. b) Evangl. Religionsunterricht: Lieder aus dem Gesangbuch memorirt. Bibl. Geschichte nach Preuss, von Anfang bis Joseph bei Potiphar im Gefängniss. 2 St. der *Ordinarius*. — **Deutsch.** Leseübungen mit Rücksicht auf Geläufigkeit u. richtige Betonung. Nacherzählen des Gelesenen u. Declamiren von Gedichten. Kenntniss der wichtigsten Wortarten u. der Haupttheile des Satzes, am Lesestück geübt. Declination u. Conjugation. Orthographische Uebungen u. kleine Aufsätze, wöchentlich abwechselnd. 5 St. Herr *Skopnik*. — **Latein.** Die regelmässige Declination u. Conjugation, Genusregeln, Vocabeln, schriftl. u. mündl. Uebersetzung der entsprechenden Stücke aus dem Uebungsbuch von Spiess. 8 St. Herr *Dannehl*. — **Geschichte u. Geographie.** Sagen aus der alten Welt: Theseus; der Trojanische Krieg mit dem Loose der zurückkehrenden Helden; Oedipus; Romulus u. Remus. — Uebersicht von Europa. 3 St. Herr *Liedtke*,

von Juni ab Herr *Schuur*. — **Mathematik.** Die 4 Species mit ganzen, unbenannten u. benannten Zahlen; Vorübungen für das Bruchrechnen. 4 St. der *Ordinarius*. — **Kopfrechnen.** Einübung der 4 Species mit benannten u. unbenannten Zahlen. 1 St. Herr *Fischer*. — **Zeichnen.** Verbindungen gerader u. theilweise krummer Linien in verschiedenen Richtungen u. Massen mit Benutzung von Zirkel u. Lineal. Die besseren Zeichner zeichneten aus freier Hand die vom Lehrer dictirte Figur an die Tafel; wo es thunlich, mit Rücksicht auf die Formenlehre. 2 St. Herr *Skopnik*. — **Schreiben.** Uebung nach Vorschriften des Lehrers in deutscher u. lat. Schrift u. nach einfachen Vorlegeschriften. 3 St. Herr *Skopnik*. — **Gesang.** Treff- u. Tonleiterübungen; einstimmige Lieder aus B. Widmann, I, nach dem Gehör. Erlernung der Noten. Einstimmige Choräle. 2 St. Herr *Laschinski*.

Chorgesang.

Wöchentlich 1 Stunde für die geübteren Schüler aller Klassen. Einübung dreistimmiger Gesänge aus B. Widmann, Stufe III, und mehrstimmige Choräle. Herr *Laschinski*.

Turnen.

Unter Leitung des Lehrers der Elementar-Knabenschule Herrn *Górski* turnten die Schüler aller Klassen während des Sommersemesters Mittwochs und Sonnabends in je 2 Nachmittagsstunden.

Kirchenbesuch.

Die kath. Schüler nahmen an Sonn- u. Festtagen an dem Vor- u. Nachmittagsgottesdienst Theil u. wohnten, ausser in den kalten Wintermonaten, Dienstags, Donnerstags u. Sonnabends der h. Messe bei. Die evangel. Schüler besuchten an Sonn- u. Festtagen die Kirche ihrer Confession.

Vertheilung des Unterrichts im Schuljahr 18⁶⁴/65.

Lehrer.	II	III	IV	V	VI	Stundenzahl.
Rector Dr. <i>Kewitsch</i> , Ordinarius der II.	Französisch 4 Englisch 3	Französisch 1 Englisch 4				12
Oberlehrer <i>Mothill</i> , *) Ordinarius der III.	Mathematik 5	Mathematik 6 Französisch 3	Mathematik 6 Französisch 5	Französisch 5		30
Ordentlicher Lehrer <i>Fischer</i> , **) Ordinarius der IV.	Deutsch 3 Latein 4 Geschichte 2 Geographie 1	Latein 5 Geschichte 2 Geographie 2	Geschichte 2 Geographie 2	Geschichte 2 Geographie 1	Kopfrechnen 1	27
Commissarischer Lehrer Schulamts-Candidat <i>Dannehl</i> , Ordinarius der V.	Physik 2 Chemie 2 Mineralogie 2	Naturkunde 2	Latein 6 Naturkunde 1	Rechnen 4 Naturkunde 1	Latein 8	28
Commissarischer Lehrer Predigtamts-Candidat <i>Schuur</i> , ***) Ordinarius der VI.	Religion 2		Religion 2		Religion 2 Rechnen 4 Geschichte 1 Geographie 2	26
Technischer Lehrer <i>Skopnik</i> .	Zeichnen 2		Zeichnen 2 Schreiben 2	Deutsch 4 Zeichnen 2 Schreiben 2	Deutsch 5 Zeichnen 2 Schreiben 3	24
Dekan Lic. <i>Bartoszkiewicz</i> , kath. Religionslehrer.			Religion 2	Religion 2		4
Gesanglehrer <i>Laschinski</i> .	Chorgesang 1			Gesang 1	Gesang 2	5
Turnlehrer <i>Górski</i> .	Turnen 2		Turnen 1		Turnen 1	4

*) Herr Oberlehrer *Mothill* ertheilte 6 remunerirte Ueberstunden.

**) Herr Lehrer *Fischer* „ 3 „ „

***) Herr Candidat *Schuur* „ 2 „ „

II. Erweiterung der Lehrmittel.

1) Die Lehrerbibliothek und der physikalische Apparat erfuhren eine Bereicherung mittelst Ankaufs von der etatsmässigen Summe: Wiese, das höhere Schulwesen in Preussen. Wiese, Deutsche Briefe über englische Erziehung. Webster, English Dictionary. Berliner Blätter für Schule und Erziehung. Schulblatt für die Volksschullehrer Preussens. — 1 Mikroskop, 1 Stereoscop, 1 Loupe, 1 Thermometer nach Celsius, mehrere Glassachen und Chemikalien.

Geschenke. Von Sr. Excellenz dem General-Director der königlichen Museen Herrn Dr. von Olfers erhielt die Anstalt, auf Ansuchen des Berichterstatters, folgende sehr werthvolle Gipsabgüsse als Geschenk: Der Leichnam Christi zwischen 2 Engeln, der grosse Kurfürst, 4 Modellköpfe nach Dupuis, jugendliche Maske, vordere Hälfte eines Fusses, gothisches Blattwerk, Laubwerk mit Figuren u. Wappenschild von einem Schränkchen, 2 Panther, verzierter Pilaster mit Capital u. Base, Consol nach der Antike verkleinert, Palmette, antiker Tischfuss, Consol vom Professor Bötticher, Fries vom Kamin, Fries mit Rankengewinde, Fries mit Lotusranke.

An Geschenken gingen der Anstalt ferner zu: Verlag von Sparmann zu M.-Gladbach: Leitfaden für den ersten Unterricht in der Zoologie von Dr. Kolter. Verlag von Th. Theile zu Königsberg: Elementa puerorum, lat. Elementarbuch von Poetzschke. Verlag von A. L. Ritter, Arnsberg: Tales of a grandfather by Sir Walter Scott, taken from the history of France, von John Henry. Ein Exemplar von Carbo cormoranus, Geschenk des Buchhalters Herrn Guderian.

Für die empfangenen Geschenke verfehle ich nicht den gütigen Gebern im Namen der Anstalt herzlich zu danken.

2) Die Schülerbibliothek wurde durch folgende, aus den Lesebeiträgen angeschaffte Schriften vermehrt: Jugendschriften von Nieritz, Hoffmann, Baron, Horn, Henning; Jugendzeitung von Henrichsohn; Kutzen, das deutsche Land in Skizzen u. Bildern.

III. C h r o n i k.

Das gegenwärtige Schuljahr begann den 1. September und wird den 4. August geschlossen.

Die letzten Sommerferien währten vom 22. Juli bis zum 31. August einschliesslich, die Weihnachtsferien, mit besonderer Genehmigung, vom 15. December bis zum 2. Januar, die Osterferien vom 12. bis zum 26. April, die Pfingstferien, mit besonderer Genehmigung, vom 3. bis zum 12. Juni.

Am 23., 26. und 29. Mai, am 17. u. 18. Juli fiel wegen übermässiger Hitze der Nachmittagsunterricht aus.

Im Lehrpersonal sind folgende Veränderungen vorgekommen:

Am 10. September trat der Predigtamts-Candidat Herr *Adolf Liedtke* als commissarischer Lehrer ein. Derselbe übernahm ausser anderen wissenschaftlichen Lehrstunden auch den evangelischen Religionsunterricht.

Am 13. December erlitt die Anstalt einen Verlust durch den Tod des technischen Lehrers Herrn *Dettloff*, der 15 Jahre an unserer Anstalt und vorher 28 Jahre an der hiesigen Elementar-Knabenschule erfolgreich gewirkt hatte. Die Lehrer und Schüler der Anstalt begleiteten den Verstorbenen zu seiner letzten Ruhestätte. Die aufopfernde Hingebung u. Liebe, mit der er an beiden Schulen stets gearbeitet hat, so wie sein biederer Charakter erhalten sein Andenken in Ehren.

Am 23. Mai gewannen wir an dem academisch gebildeten Lehrer Herrn *Hermann Skopnik* einen technischen Lehrer, der seit dem Tode des Lehrers Herrn *Dettloff* der Anstalt gefehlt hatte.

Aus dem Lehrer-Collegium schied am 2. Juni der Predigtamts-Candidat Herr *Adolf Liedtke*, um die Stelle als Pfarrer in Glemboczyn zu übernehmen. Die innigsten Wünsche für sein Wohl folgen ihm in seinen neuen Wirkungskreis.

Am 13. Juni begann der Predigtamts-Candidat Herr *Paul Schuur*, der Nachfolger des Predigtamts-Candidaten Herrn *Liedtke*, seine Lehrthätigkeit.

In der am 6. September v. J. unter dem Vorsitz des Königlichen Regierungs- und Schulraths Herrn *Wanjura* abgehaltenen mündlichen Abiturientenprüfung, bei der die Schuldeputation durch den Bürgermeister Herrn *Castner* vertreten war, erwarb sich *Franz Alberty*, evangelischer Confession, 16 Jahr alt, das Zeugniß der Reife mit dem Prädicat „gut bestanden.“

Am 22. Maerz wurde das Geburtsfest Seiner Majestät des Königs in der festlich geschmückten Aula durch Gesang, eine Festrede des Predigtamts-Candidaten Herrn *Liedtke*

und Declamationen der Schüler festlich begangen, und nahmen Lehrer und Schüler an dem in den Kirchen beider Confessionen veranstalteten feierlichen Gottesdienst Theil.

Am 9. April feierten die katholischen Lehrer und Schüler ihre österliche Communion.

Am 18. April fand in der Aula die öffentliche Prüfung der jüdischen Religionschule statt, in welcher alle jüd. Schüler der höheren Bürger- und der Elementarschule den Religionsunterricht erhalten. Herr Rabbiner Dr. *Feilchenfeld* und Herr Cantor *Samuel* prüften in Religion, Pentateuch, hebr. Grammatik, Gebetübersetzen, biblischer und jüdischer (nachbiblischer) Geschichte.

Am 1. Mai hatte die Anstalt die Ehre des Besuches des Königlichen Regierungs- und Schulraths Herrn *Wanjura*, welcher, nach vorangegangener Revision der Elementar-Knabenschule, eine Versetzung, die wegen Ueberfüllung der untersten Klassen dieser Anstalt sich als dringend nothwendig herausgestellt hatte, anordnete, wie auch dem Unterricht in der Sexta der höheren Bürgerschule beiwohnte.

Am 26. Juni beging die Anstalt mit der Elementar-Knabenschule gemeinschaftlich das Schulfest auf der Nonnenkämpe. Zur Deckung eines Theils der Kosten für die Schüler der Elementar-Knabenschule bewilligte uns der Wohlöbliche Magistrat die Summe von 20 Rthl. Durch freiwillige Beiträge, die der Herr Bürgermeister *Castner* und der Herr Buchdruckereibesitzer *Danielewski* zu sammeln die Güte hatten, wurden die übrigen Kosten bestritten. Der Herr Rittergutsbesitzer *Ruperti* lieferte zu dem von ihm entnommenen Bier noch 1 Tonne als Geschenk. Allen Wohlthätern spreche ich für die uns erwiesene Güte hiermit öffentlich den ergebensten, wärmsten Dank aus.

In der am 31. Juli d. J. unter dem Vorsitz des Königlichen Commissarius, des Herrn Regierungs- u. Schulraths *Wanjura*, abgehaltenen Abiturienten-Prüfung, bei welcher der Herr Bürgermeister *Castner* die Schuldeputation vertrat, erhielten die 3 Abiturienten: *Max Schumacher*, evgl. Conf., 18 Jahr alt, *Rudolph Baade*, evgl. Conf., 17 Jahr alt, *Carl Eichler*, evgl. Conf., 16 Jahr alt, das Zeugniß der Reife mit dem Prädicat „gut bestanden“. Auf Grund des Ergebnisses der schriftl. Prüfung wurde ihnen das mündliche Examen im Lateinischen, Französischen, Englischen, in der Mathematik und Geographie erlassen.

An Unterstützungsmitteln sind verwendet worden:

1. Die Zinsen der *v. Chappuis-Stiftung* zu 27 Rthl. 17 Sgr. 9 Pf., von denen 3 Schüler, der Quartaner *Carl Wolff*, der Quintaner *Thomas Stawikowski* und der Sextaner *Theophil Odrowski* mit den nöthigen Winter-Kleidungsstücken und mit Schulbüchern versehen wurden.
2. Die Zinsen der *Abraham-Stiftung* zu 35 Rthl., von denen 3 Schüler, die Sextaner *Peter Doering*, *August Schaak* und *Eduard Tuchler* eingekleidet wurden.

Auch in diesem Schuljahr erlitt der Unterricht durch Erkrankung der Lehrer manche Störung. So waren der Lehrer Herr *Dettloff* vom 22. November bis zum 13. December, seinem Sterbetag, der Herr Oberlehrer *Mothill* vom 1.—14. December und vom 6.—13. Februar ihrer Thätigkeit entzogen. Ihre Vertretung wurde, so gut es ging, durch die übrigen Lehrer der Anstalt bewirkt. Von Neujahr bis zum Eintritt des Lehrers Herrn *Skopnik* (am 23. Mai) wurden die früher von dem Lehrer Herrn *Dettloff* ertheilten technischen und wissenschaftlichen Unterrichtsstunden von dem Zeichenlehrer des hiesigen Gymnasiums Herrn *Długosz*, so wie von den Lehrern der Elementar-Knabenschule Herren *Laschinski* und *Stefański* versehen.

IV. Statistik.

In diesem Schuljahr haben am Unterricht Theil genommen: in Secunda 5, in Tertia 11, in Quarta 18, in Quinta 38, in Sexta 64; zusammen 136 Schüler.

Im Laufe des Schuljahrs traten 31 Schüler neu ein. Die Anstalt verliessen 16 Schüler, so dass die gegenwärtige Frequenz 120 beträgt.

V. Ordnung der öffentlichen Prüfung und der Schlussfeier.

Freitag, den 4. August, Morgens von 8 Uhr an.

SEXTA. Zeichnen. Herr *Skopnik*.
 QUINTA. Latein. Herr *Schuur*.
 QUARTA. Mathematik. Herr Oberlehrer *Mothill*.
 TERTIA. Naturgeschichte. Herr *Dannehl*.
 SECUNDA. Latein. Herr *Fischer*.

Die Linearzeichnungen, Freihandzeichnungen und Probeschriften werden im Prüfungslokal zur Ansicht ausliegen.

Zwischen den Prüfungen der einzelnen Klassen werden folgende Vorträge der Schüler gehalten werden:

Georg Untermann: (VI) Blücher's Gedächtniss.
Paul Hildebrand: (V) Hans von Sagan.
Reinhold Weinling: (IV) Die Geschichte vom Hut.
Arthur Stock: (III) Les voyages, von Béranger.
Max Lohde: (II) I saw from the beach, von Th. Moore.

G E S A N G.

Verkündigung der Ascensionen.

Abschiedsworte des Abiturienten *Max Schumacher*. Erwiderung des Secundaners *Oscar Schroedter*.

G E S A N G.

Schlussworte des Rectors. Entlassung der Abiturienten.

G E S A N G.

Austheilung der Censuren in den Klassenzimmern.

Der Unterzeichnete beehrt sich die Eltern und Angehörigen der Schüler, die königlichen und städtischen Behörden, die Gönner und Freunde der Anstalt zu der Prüfung und der Schlussfeierlichkeit ganz ergebenst einzuladen.

Das neue Schuljahr beginnt Donnerstag, den 14. September. Anmeldungen neuer Schüler nimmt der Unterzeichnete vom 11. September an in den Vormittagsstunden entgegen.

Dr. Kewitsch,
 Rector.

Errata.

page	4	ligne	29	Franceis	lisez: Français.
"	5	"	2	rattach-ent	" ratta-chent.
"	9	"	11	trouv-ent	" trou-vent.
"	10	"	30	Après	" Après.
"	11	"	13	raport	" rapport.
"	11	"	28	euss-ent	" eus-sent.
"	11	"	30	étouffé	" étouffée.
"	12	"	26	person	" personne.
"	12	"	30	concue	" conçue.
"	13	"	8	quelque	" quel que.
"	15	1 ^{ère} note	2	le faits	" les faits.
"	16	ligne	1	eomme	" comme.
"	17	"	18	manife-stement	" manifes-tement.
"	18	"	16	q'une	" qu' une.
"	20	4 ^{me} note	6	célebres	" célèbres.
"	22	ligne	4	caractère	" caractère.
"	22	"	25	érronnées	" erronnées.
"	22	"	45	χρησιόν	" χρησιόν.
"	25	"	32	le portraits	" les portraits.
"	26	"	15	est entre	" est, entre.
"	26	"	31	excité	" excitée.
"	26	3 ^{me} note	1	ou opposition	" en opposition.

Seite 33, 2te Zeile von unten lies:
Karniess statt Kamin.

