

Titre général : Congrès international d'histoire comparée. Annales internationales d'histoire. 1900

Auteur : Exposition universelle. 1900. Paris

Titre du volume :

Mots-clés : Exposition internationale (1900 ; Paris) ; Histoire\*Méthode comparative\*Congrès

Description : 1 vol. ([4]-278 p.) ; 24 cm

Adresse : Paris : A. Colin, 1902

Cote de l'exemplaire : CNAM 8 Xae 502.2-3

URL permanente : <http://cnum.cnam.fr/redir?8XAE502-2.3>

# CONGRÈS DE PARIS 1900

---

## 6<sup>e</sup> SECTION

### HISTOIRE COMPARÉE DES LITTÉRATURES



8° Xae 502.2-3

# ANNALES

## INTERNATIONALES

# D'HISTOIRE

---

CONGRÈS DE PARIS 1900

6<sup>e</sup> SECTION  
HISTOIRE COMPARÉE  
DES  
LITTÉRATURES

BIBLIOTHEQUE  
DU CONSERVATOIRE NATIONAL  
des ARTS & MÉTIERS

N° du Catalogue

Prix ou Estimation

Entrée, le 16 June 1909

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES

1901





# CONGRÈS D'HISTOIRE COMPARÉE

---

## VI<sup>e</sup> SECTION

### HISTOIRE LITTÉRAIRE

---

*Président d'honneur* : M. Gaston PARIS, de l'Académie française et de l'Académie des inscriptions, administrateur du Collège de France.

*Président* : M. Ferdinand BRUNETIÈRE, de l'Académie française.

*Vice-Présidents* : M. Victorien SARDOU, de l'Académie française ; M. PETIT DE JULLEVILLE, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris ; M. Charles DEJOB, maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

*Secrétaires* : M. Joseph BÉDIER, maître de conférences à l'École normale supérieure ; M. Gustave LANSON, maître de conférences à la Faculté des lettres et à l'Université de Paris ; M. Joseph TEXTE, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Lyon.

*Trésorier* : M. KARPPE, professeur à l'École alsacienne.

*Membres du Comité* : MM. ANDLER, maître de conférences à l'École normale supérieure ; BESNARD, directeur de la *Revue dramatique* ; BOSSERT, inspecteur général de l'Université ; BOUVY, chargé de cours à la Faculté des lettres de l'Université de Bordeaux ; BRÉAL, de l'Académie des inscriptions, professeur au Collège de France ; BRUNOT, maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université de Paris ; CIROT, maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université de Bordeaux ; J. CLARETIE, de l'Académie française, administrateur de la Comédie-Française ; H. COCHIN, député ; H. DIETZ, professeur de rhétorique

*Congrès d'histoire (VI<sup>e</sup> section).*

1

au lycée Buffon; JUSSEURAND, ministre plénipotentiaire; KARPPE, professeur à l'École alsacienne; LÉGER, professeur au Collège de France; LICHTENBERGER, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Nancy; LEGRAS, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Dijon; MOREL, professeur au lycée Louis-le-Grand; MOREL-FATIO, professeur suppléant au Collège de France; OMONT, conservateur à la Bibliothèque nationale; PSICHARI, maître de conférences à l'École des Hautes Études; comte de PUYMAIGRE; REYNIER, professeur de rhétorique au lycée Louis-le-Grand; ROUANET, publiciste; SIRVEN, professeur à l'École Alsacienne; STROEHLIN, professeur honoraire de l'Université de Genève; Théodore DE WYZEWA, publiciste.

---

## ORDRE ET PROGRAMME DES SÉANCES

M. Sirven, membre du comité, a fait fonction de secrétaire, pour assister M. Lanson, en l'absence de M. Bédier, malade. M. Joseph TEXTE était mort après une longue maladie, peu avant l'ouverture du Congrès.

Lundi 23 juillet (au Collège de France) devant toutes les sections du Congrès. Conférence de M. BRUNETIÈRE : *la Littérature européenne; définition, méthode et programme.*

Mardi 24 juillet (à la Sorbonne, amphithéâtre Richelieu). M. Gaston PARIS, président d'honneur; M. BRUNETIÈRE, président. Allocution de M. Gaston PARIS.

La section vote l'envoi d'une adresse de sympathie et de condoléances à M<sup>me</sup> J. Texte, à l'occasion de la mort de son mari, organisateur et secrétaire du congrès de Littérature comparée.

*Communications* : 1<sup>o</sup> M. WILMOTTE, professeur à l'Université de Liège : *Les origines du théâtre comique en France au moyen âge.*

2<sup>o</sup> M. VIANEY, maître de conférences à l'Université de Montpellier : *Les sources italiennes de l'Olive de Du Bellay.*

Mercredi 25 juillet. M. Van HAMEL, professeur à l'Université de Groningue, président.

3° M. KEIFFER, professeur à l'Athénée (Luxembourg) : *Étude sur la langue et la littérature du grand-duché de Luxembourg*.

4° M. VISING, recteur à l'École supérieure de Gothembourg : *Le Français en Angleterre* (l'anglo-normand). — Observations de M. FRIEDWAGNER, de l'Université de Vienne, sur cette communication.

5° M. HASTINGS, professeur à l'Université de Bristol, présente un livre intitulé : *L'Histoire du théâtre en France et en Angleterre* (Firmin-Didot, in-8°, 1900).

6° M. KONT, professeur au Collège Rollin : *Voltaire en Hongrie*.

Jeudi 26 juillet, M. BRUNETIÈRE, président, suppléé au cours de la séance par M. Van HAMEL.

7° M. REDARD, professeur à l'Université de Genève : *De quelques desiderata dans l'étude, la traduction, la publication et la représentation des œuvres de Shakespeare dans les pays de langue française*.

8° Présentation du livre de M. G. RENARD, professeur au Conservatoire des arts et métiers : *La méthode scientifique de l'histoire littéraire* (Alcan, in-8, 1900).

9° M. SPINGARN, professeur à l'Université de Columbia (New-York) : *American scholarship*. — Observations de M. FORTERI, professeur à l'Université Tulane (Nouvelle Orléans).

10° M. LATREILLE, professeur au lycée de Lyon : *George Sand et Shakespeare*.

11° M. BOUVY, professeur à l'Université de Bordeaux : *Zaïre et ses quatorze traductions italiennes*.

Vendredi 27 juillet. M. Van HAMEL, président.

12° M. WRANGEL, professeur à l'Université de Lund : *Aperçu de l'influence de la littérature française sur la littérature suédoise*.

13° M. TCHOBANIAN : *L'influence de la littérature française sur la littérature arménienne contemporaine*.

14° M. DE SARRAN D'ALLARD, de la Société scientifique et littéraire d'Alais : *Une adaptation portugaise de « Tartuffe »*.

Samedi 28 juillet. M. Van HAMEL, président.

15° M. G. MISTRIOTIS, professeur à l'Université d'Athènes : *Welches ist das älteste Drama der Sophokles?*

16<sup>e</sup> M. PUGLISI PICO, d'Acireale : *Una interpretazione scientifica delle fonti elegiache e della poesia del dolore.*

La 6<sup>e</sup> section, avant de se séparer, invite le secrétaire à étudier les moyens d'organiser une Société internationale d'histoire comparée des littératures, qui aurait pour objet principal de faciliter les recherches que les étrangers ont souvent à poursuivre en France, ou les Français à l'étranger, pour l'éclaircissement des problèmes philologiques ou littéraires de cet ordre.

## LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE

*Conférence faite à l'ouverture du Congrès d'Histoire comparée  
le 23 juillet 1900, au Collège de France.*

---

### I

Si l'on disait que les études, et même les recherches de littérature comparée, sont assez récentes en France, on aurait tort et on aurait raison. On aurait raison, si l'on faisait observer qu'à Paris, au moment même où je parle, tant à la Sorbonne qu'au Collège de France, il n'existe pas une seule chaire de littérature comparée ; mais on aurait tort, si ces recherches, inaugurées par M<sup>me</sup> de Staël, au début du siècle qui va finir, et continuées par toute une école, dont les deux Schlegel, Sismondi, Fauriel, Jean-Jacques Ampère, F. Ozanam, sont les principaux représentants, se trouvent être vraiment françaises d'origine. Comment donc et pourquoi la tradition s'est-elle interrompue ? C'est ce qu'il n'est pas inutile d'examiner, si, comme je le crois, les raisons qu'on en peut donner éclairent d'avance et déterminent dans une certaine mesure la notion même de méthode en littérature comparée.

Et premièrement, l'ancienne critique, la critique académique, avait tant abusé du « parallèle », que le discrédit du genre s'était étendu, de proche en proche, à toute espèce de comparaison ; et déjà, vers 1830, rien ne paraissait plus suranné, plus artificiel, plus « poncif » que de comparer Corneille avec Racine, si ce n'est de les comparer tous les

deux avec Shakespeare ou Lope de Vega. C'était en vain qu'en histoire naturelle, par exemple, ou en philologie, et précisément à la même époque, la méthode comparative renouvelait, comme on dit, la face de la science, et en vain que des sciences nouvelles, — si toutefois ce sont des sciences — telles que la mythologie ou la religion comparées, se fondaient sur cette méthode même, ou plutôt en sortaient tout entières et tout armées ! La critique n'y prenait pas garde. Elle persistait à ne vouloir voir dans la « comparaison » qu'un exercice de rhétorique, lequel, comme tous les exercices du même genre, était à lui-même sa fin, et dont le succès pouvait assurément faire honneur à l'habileté du critique ou du bel esprit, mais, après tout, ne servait de rien à l'avancement de la connaissance. On estimait communément que, de la comparaison de Corneille et de Racine, une seule chose résultait, qui était que l'auteur de la comparaison préférait, pour sa part, Corneille à Racine, ou Racine à Corneille ; et on le lui reprochait comme une marque de singulière étroitesse d'esprit : le vrai critique, en ce temps-là, devait les préférer tous les deux ! Mais après les avoir « comparés », s'il s'avisait, le pauvre homme, de les « juger » et surtout de les « classer », c'est alors que l'on se fâchait, et dans les petits journaux, ou même dans les grands, il n'y avait pas assez de plaisanteries, ni d'assez spirituelles, contre cette critique dont l'objet semblait être de loger des talents dans l'alcool de ses bocaux dûment étiquetés : GENUS TRAGICUM : SPECIES CORNELIANA : *varietas Crebillonensis*.

C'est qu'aussi bien le préjugé se fortifiait d'un autre, et il était également entendu que, dans une œuvre littéraire, dans une tragédie de Racine, dans un roman de Richardson, dans un poème de Goethe, ce qu'il y a d'intéressant, c'est un peu le milieu qui les a vus paraître, et dont ils expriment quelques éléments, mais c'est bien plus et surtout Goethe lui-même, Richardson et Racine. Iphigénie, Clarisse, Mar-

guerite..., eût-on dit volontiers, que nous importent ces créatures, toutes personnes d'ailleurs fictives, non existantes? et quel besoin de les comparer entre elles ou avec d'autres? Mais, de savoir quelle espèce d'hommes furent un Wolfgang Goëthe, un Samuel Richardson ou un Jean Racine; ce que l'on retrouve d'eux dans leur œuvre; l'involontaire confession qu'ils nous ont laissée de leurs goûts, de leur conception de l'homme et de la vie; la trace et le ressouvenir de leurs petites histoires de femmes, voilà ce qui enrichit vraiment la connaissance de l'humanité. Et on ne réfléchissait pas qu'à ce compte, la plus médiocre rapsodie, la plus indécenté, — les *Mémoires de Casanova* ou le *Monsieur Nicolas* de Restif de la Bretonne, — iraient de pair avec les chefs-d'œuvre du roman ou de la poésie; que le talent ou le génie ne seraient vraiment que des anomalies ou des monstres, des cas pathologiques, dans la nature et dans l'histoire, s'ils ne servaient qu'à singulariser ceux qui en sont affligés; et qu'enfin leur singularité même ou leur originalité ne saurait se définir que par rapport à la banalité antérieure ou ambiante. Pour sentir toute l'originalité de Racine, il n'y a qu'un moyen, qui est de le comparer à quelque autre, et la raison en est que lui-même n'est vraiment lui, quel qu'il soit, ni vraiment quelqu'un, ni vraiment Jean, que dans la mesure où il « diffère » de Pierre et de Thomas, de François et de Louis, de Prosper et d'Antoine... C'est ce qu'il faudra bien que l'on finisse par comprendre.

Nous ajouterons là-dessus que, si l'un et l'autre préjugé s'excusaient, ou se justifiaient, dans le temps que toute comparaison ne pouvait guère aboutir qu'à des généralisations prématurées, vagues et arbitraires, ce temps semble aujourd'hui passé? A vrai dire, et en dépit de tant de motifs qui eussent dû les rendre inséparables l'une de l'autre, la critique et l'histoire n'ont fait alliance que de nos jours. Au siècle dernier, quand les savants Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur jetèrent les fondements et publièrent



les premiers volumes de l'*Histoire littéraire de la France*, on se rappelle peut-être de quelles plaisanteries le « goût » et la « critique » les assaillirent par la plume de Voltaire. Classique ou romantique, la critique de notre siècle n'est demeurée que trop fidèle, jusqu'aux environs de 1860, à l'esprit de ce grand homme, et je pourrais citer des *Histoires de la littérature française* dont il n'y a presque pas un « jugement » qui ne soit faussé par le mépris absolu de la chronologie. Ni les Anglais, ni les Allemands, pendant longtemps, n'en ont témoigné plus de respect ; et, comme on ne pouvait sans doute « comparer » les littératures entre elles avant qu'on eût dressé de chacune d'elles des inventaires méthodiques à peu près complets, la « littérature comparée, » manquant de ces inventaires, a donc longtemps manqué de son point d'appui, pour ne pas dire de sa base même. Il en est autrement de nos jours. Nous possédons l'histoire particulière et nationale de presque toutes les grandes littératures modernes. Des Français ont même écrit des *Histoires de la littérature anglaise*, et des Anglais, des Allemands surtout, de fort bonnes *Histoires de la littérature française*. On a fait un pas de plus, et, — conformément à l'exemple qu'en avait donné jadis Henry Hallam, dans son *Histoire des Littératures de l'Europe depuis 1500 jusqu'en 1700*, mais en essayant de composer ce qu'il s'était contenté de juxtaposer, — on a commencé « d'atteler à trois ou à quatre, » si j'ose ainsi dire, et de faire marcher de front l'histoire de plusieurs littératures à la fois. Tels, en Allemagne, Hermann Hettner<sup>1</sup>, ou, en Suisse, Marc Monnier<sup>2</sup>, l'un des premiers, je crois, qui ait professé en Europe la littérature comparée ; et tels encore en

1. *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, von Hermann Hettner, 3<sup>e</sup> édition, 5 vol. in-8° ; Brunswick, 1872, F. Vieweg.

2. *Histoire générale de la littérature moderne*, par Marc Monnier, doyen de la Faculté des Lettres de Genève, t. I, *la Renaissance, de Dante à Luther* ; Paris, 1884, F. Didot, et t. II, *la Réforme, de Luther à Shakespeare* ; Paris, 1885, F. Didot.

Angleterre les cinq ou six collaborateurs qui, sous la direction de M. G. Saintsbury, l'un de nos meilleurs historiens anglais de la littérature française, ont entrepris tout récemment de nous donner en douze volumes, sous le titre de *Periods of European Literature*, une véritable histoire de la littérature européenne <sup>1</sup>.

Jesignalerai encore, dans le même ordre d'idées, l'intéressant opuscule de M. Louis P. Betz : *la Littérature comparée, Essai bibliographique* <sup>2</sup>, avec une introduction de M. J. Texte. M. J. Texte, — que la mort vient de nous enlever, — était en France, à l'heure actuelle, et depuis quelques années déjà, l'homme le plus capable de populariser, je ne dis pas de *vulgariser*, ce genre d'études; et sa perte sera plus d'une fois vivement ressentie. A qui donnera-t-on cette chaire de Littérature comparée que l'on avait fondée tout exprès pour lui à Lyon? C'est une question secondaire. Mais ce qui importe, en tout cas, c'est qu'on ne « dénature » point la chaire, et, au contraire, qu'on en fonde plutôt, et au plus tôt, une autre à Paris, où je répète qu'il n'y en a point. A des études nouvelles s'il faut des organes ou des moyens d'action nouveaux, le moment n'a jamais été plus propice à la fois et plus urgent de les procurer aux études de littérature comparée. « Il nous manque une histoire générale de la Renaissance en Europe, — écrivait précisément M. J. Texte, dans son introduction à l'opuscule de M. Betz; — il nous manque une histoire générale du classicisme ou du romantisme, une histoire du drame moderne, combien d'autres livres! Il semble que, dans la plupart des pays d'Europe tout au moins, l'histoire des littératures nationales ait été suffisamment étudiée pour qu'on puisse maintenant songer à ces travaux. Le xix<sup>e</sup> siècle aura vu se développer et se

1. *Periods of European Literature*, edited by professor Saintsbury : A complete and continuous history of the subject, 12 vol. in-8°; Londres, W. Blackwood.

2. In-8°; Strasbourg, K. Trübner, éditeur, 1900.

constituer l'histoire nationale des littératures ; ce sera sans doute la tâche du vingtième d'en écrire l'histoire comparative. » Nous ne pouvons que nous associer à cette espérance ; et qui sait si, de même que l'histoire des littératures nationales n'a pas contribué médiocrement à raffermir les nationalités de l'Europe contemporaine dans le sentiment de leur unité propre et de leur originalité personnelle, tout de même, l'histoire comparée de ces littératures n'aura pas pour effet de nous enseigner que le sentiment des unités nationales non seulement n'a rien d'incompatible avec celui de la solidarité européenne, mais encore qu'il en est le véritable fondement ? Il faut être au moins deux pour être solidaire l'un de l'autre, et que ces deux en fassent plus d'un.

## II

Quelle méthode y emploierons-nous donc ? Pour le décider, faisons une hypothèse, et posons idéalement l'existence d'une littérature européenne, dont les littératures particulières ou nationales ne seraient, dans l'histoire de notre moderne Europe, que des manifestations locales et successives. On sait que l'hypothèse, à vrai dire, n'en est pas une, et les *Chansons de Geste* ou les *Romans de la Table Ronde* les *Fabliaux*, les *Mystères*, sont là pour témoigner qu'une telle littérature a réellement existé. Le premier chapitre ou la première partie d'une *Histoire de la littérature européenne* devrait être consacré, non pas précisément à exposer l'histoire de la littérature du moyen âge, mais à dresser l'inventaire européen de cette littérature, et la question serait à peu près celle-ci : « Quels thèmes généraux d'inspiration les littératures modernes ont-elles hérités de la littérature du moyen âge ? » On remarquera là-dessus que, toute littérature étant nécessairement épique, dramatique ou

lyrique, une pareille question serait sans doute assez promptement résolue.

Quelle transformation ces thèmes ont-ils subie ? Ce serait la seconde question, qu'on pourrait formuler d'une autre manière, assez différente, si, comme on le voit peut-être, elle se ramène à la question de savoir quel a été le caractère essentiel du mouvement que nous avons nommé du nom de Renaissance. Mais, au lieu de discuter, comme nous le faisons, sur la Renaissance en général, et, généralement aussi, avec l'intention peu philosophique de prouver qu'il eût mieux valu qu'elle ne se produisît pas, — c'est le point de vue de l'École des Chartes et de l'École du Louvre ; — ou, au contraire, que nous ne saurions trop nous féliciter du changement de direction dont elle a donné le signal, — et c'est le point de vue de l'École normale ; — on essaierait d'en reconnaître la vraie nature à la lumière de l'histoire des genres.

Il est un de ces genres, entre tous, qui se prêterait merveilleusement à cette étude, — je serais presque tenté de dire à cette *expérience*, — et ce serait le genre dramatique, ou, si l'on le veut, le genre tragique. En effet, nous le voyons partout et à la fois, dans le cours du xvi<sup>e</sup> siècle, en Angleterre, comme en France, et comme en Italie, se dégager de la littérature des *Mystères* et des *Moralités*. Ou plutôt, j'ai tort de dire qu'il s'en « dégage, » car, en le disant, j'ai l'air de résoudre ou de trancher une question très délicate, qui est celle des rapports de nos premières tragédies modernes, — la première en date est la *Sophonisbe* du Trissin, 1516, — avec les *Moralités* et les *Mystères* ; et la question ne saurait être si facilement résolue. Contentons-nous donc de noter deux points, qui semblent dès à présent assurés, et qui sont les suivants. En Italie, comme en France, et comme en Angleterre, le développement ou le progrès du genre tragique s'est produit exactement en raison de la décadence des *Mystères* ; et la réaction s'est bien moins

opérée contre la matière même ou la substance des *Moralités* que contre les procédés qui la faisaient comme évanouir, cette substance, à force d'être allégorisée. Du premier de ces deux points on trouvera la preuve dans le savant ouvrage d'Alessandro d'Ancona sur les *Origines du Théâtre en Italie*<sup>1</sup>, et la preuve du second dans les préfaces de nos Grévin ou de nos Jean de la Taille<sup>2</sup>. Il est permis d'en tirer cette conclusion, que la Renaissance a eu pour premier caractère d'être littérairement une réaction contre le moyen âge, — plus ou moins consciente, je ne l'examine point ici ; — et, secondement, que cette réaction a eu pour objet, un peu dans tous les genres, de substituer à l'*allégorisation* la représentation de la nature.

Mais cela ne s'est point fait tout de suite, ni directement, et c'est ce qu'on voit bien encore par l'exemple de la tragédie. Ce n'est point d'abord en eux, ni autour d'eux que les hommes de ce temps ont reconnu la nature, mais dans les œuvres de l'antiquité ; et ce n'est donc point à la nature elle-même qu'ils ont demandé les moyens de l'imiter, mais à ceux qui l'avaient autrefois « attrapée ». Un grand peintre a dit, — et c'était un peintre de portraits, — que toutes les leçons de l'art de dessiner ou de peindre n'avaient pour but que d'exercer l'élève « à voir la nature ; » et, en effet, tout le monde a des yeux, mais beaucoup ne s'en servent pas pour voir. Les hommes de la Renaissance ont demandé aux anciens de leur apprendre à voir ; et, novices dans cet art, si difficile à la fois et si simple, ils ont, comme il arrive en pareil cas, imité pêle-mêle les qualités et les défauts de leurs maîtres. Par là s'explique la fièvre d'érudition qui les a échauffés, exaltés, soutenus ; l'erreur qu'ils ont commise, poètes ou artistes, non pas tant sur le choix que pour n'a-

1. Florence, 1872, Lemonnier, éditeur.

2. Voyez dans le *Jacques Grévin* de M. Lucien Pinvert, Paris, 1899, Fontemoing, le chapitre intitulé : *le Théâtre de Grévin*, pages 165, 166 ; et dans l'édition des *Œuvres de Jean de la Taille, Seigneur de Bondaroy*, donnée par M. René de Maulde, Paris, 1878-1882, Léon Willem, en 4 vol. in-12, la préface des *Corrivaux*.

voir pas voulu faire de choix entre les modèles ; et le prix souvent excessif que, sans y pouvoir atteindre eux-mêmes, ou peut-être par désespoir d'y atteindre, ils ont attribué à la perfection de la forme.

C'est à ce moment que trois influences ont agi particulièrement sur le genre tragique, et l'ont transformé, d'une imitation morte ou languissante qu'il était de l'antique, en une imitation, je n'ose dire encore plus vivante, mais déjà plus appropriée aux exigences de son évolution interne et de l'esprit du temps. Je veux parler de l'influence de Plutarque, avec ses *Vies parallèles* ; de l'influence de la *Poétique* d'Aristote ; et de l'influence de Sénèque le Tragique, ou des dix pièces qui nous sont parvenues sous son nom. Pour émouvoir les sensibilités et frapper les imaginations, les hommes de ce temps ont appris du plus amusant des biographes qu'aucune combinaison de l'esprit ne valait les catastrophes de l'histoire, et, selon l'ingénieuse expression du vieil Amyot, « les cas humains représentés au vif » sur la scène du monde, par les César et les Alexandre, les Démosthène et les Cicéron, les Brutus et les Caton. Entre ces « cas humains », qui, naturellement, ne contenaient pas tous la même quantité d'émotion dramatique, la *Poétique* d'Aristote leur a procuré des raisons de fixer leur choix ; et à cet égard, il est sans doute curieux d'observer que, tandis que l'on travaillait, presque partout ailleurs et jusque dans le domaine de la logique, ce qui était une grande sottise, à détruire l'influence du philosophe, au contraire, son autorité n'a jamais été plus grande ni plus absolue, moins discutée qu'alors, en matière d'esthétique dramatique. Enfin, à l'influence d'Aristote et de Plutarque s'est ajoutée celle de Sénèque, pour des raisons qui, — chose assez peu connue, — n'ayant nulle part plus agi qu'en Angleterre, n'ont donc été mieux mises par personne en lumière que par les historiens du théâtre anglais<sup>1</sup>. C'est ici un des points essentiels

1. Voyez *A history of English dramatic Literature*, des origines à la

de l'évolution du genre dramatique, et il importe d'y insister.

Les Grecs de l'époque classique, depuis Homère jusqu'aux Alexandrains, sont des Grecs, et les Latins de la République sont des Latins ; mais Plutarque et Sénèque sont déjà des « cosmopolites » ; et peu importe qu'ils aient écrit l'un en grec et l'autre en latin, ce n'est plus à une cité, ou à une confédération de cités, mais à tous les hommes qu'ils s'adressent. Quels que soient leurs défauts (et si Plutarque en a plutôt d'aimables, ceux de Sénèque le Tragique sont énormes et presque repoussants), nous ne sommes point en les lisant arrêtés, ni distraits, ni gênés ou dépayés par ces singularités locales et ces accidents particuliers dont les raffinés se font leur plus vif plaisir quand ils lisent Hérodote ou Pindare, Salluste ou Catulle, Virgile même ou Tite-Live. Contemporains de la fusion de toutes les nationalités de l'ancien monde dans l'unité romaine, et on pourrait déjà presque dire dans l'unité chrétienne, — à ce point qu'on a pu débattre la question des « rapports de Sénèque avec saint Paul, » — Plutarque et Sénèque, l'un Espagnol et l'autre Grec, ont écrit pour l'Empire ; et c'est pourquoi les hommes de la Renaissance, Anglais ou Italiens, Allemands ou Français, ont pu les aborder de plain-pied. Leur influence au xvi<sup>e</sup> siècle est le signal, ou du moins l'un des symptômes de ce que l'on a justement appelé : *la latinisation de la culture* ; et je l'entends ici, plus particulièrement, d'une tendance commune de l'Europe d'alors à résumer, ou à syn-

mort de la reine Anne, par A. W. Ward, 3 vol. in-8 ; Londres, nouvelle édition, 1899, Macmillan.

L'auteur renvoie à une étude du Dr J.-W. Cunliffe : *The influence of Seneca upon Elizabethan tragedy* (1893), que je ne connais pas ; et au livre de John Addington Symonds, *Shakespeare's Predecessors in the English drama*, in-8° ; Londres, 1888, Smith et Elder.

L'occasion m'étant donnée de citer le nom de John Addington Symonds, je la saisis une fois de plus pour recommander à tous ceux qu'intéresse le sujet sa remarquable *Histoire de la Renaissance en Italie*. Comment et pourquoi ne l'a-t-on pas traduite ?

thétiser l'antiquité tout entière dans les écrivains de l'époque impériale.

Et le phénomène ne se limite point aux nations de race latine, ou crues telles ; on le constate en Angleterre ; et, en Angleterre comme en France, c'est à Sénèque que l'on demande le modèle de la forme tragique. Plutarque aussi n'y est pas moins imité qu'en France, ni Aristote moins écouté qu'en Italie. C'est comme si l'on disait qu'avant de se « nationaliser », et de devenir anglais dans la patrie de Shakespeare, espagnol dans celle de Lope de Vega, français dans celle de Corneille, le drame a commencé par être « européen » dans tous les sens du mot ; — et je ne crois pas qu'on l'ait jusqu'ici très bien vu. La littérature de la Renaissance, en général, a été vraiment européenne, quoique d'une autre manière que la littérature du moyen âge. Elle n'a rien exprimé de particulièrement « national ». En elle, et par elle, sous la discipline de l'humanisme, international par définition, l'Europe entière a fait sa rhétorique. On a demandé aux anciens le secret de les égaler et au besoin de les surpasser. Mais aussitôt qu'on a cru le tenir, on s'est souvenu que l'on était « les gens d'alors », — des modernes, des Français, des Espagnols, des Anglais, — et on n'a point retourné contre ces anciens les leçons qu'on avait reçues d'eux, mais, dans les formes antiques, et selon le mot du dernier de nos classiques, on a essayé d'introduire des « penseurs nouveaux ».

L'histoire du mouvement de la Renaissance ainsi comprise formerait le second chapitre ou la deuxième partie d'une histoire de la « littérature européenne. » L'évolution des genres, — *lyrique* ou *élégiaque* ; — *dramatique* ; — *épique* ou *narratif*, — en serait la trame. On ne disserterait point *in abstracto* sur la Renaissance, et, pour l'étudier, on ne commencerait point par poser qu'elle a été ceci ou cela ! On n'en déterminerait pas les caractères *a priori*. Mais on les verrait se dégager de l'histoire même des genres. Le seul



sujet de la *Sophonisbe*, étudié dans ses transformations, depuis le Trissin jusqu'à Mairet, et dans les causes prochaines de ses transformations, projetterait sur l'histoire du genre tragique une lumière dont l'éclat s'étendrait à toutes les parties obscures de l'histoire de la Renaissance. Les conclusions que l'on déduirait de l'histoire du genre tragique, si peut-être elles se trouvaient trop générales ou trop ambitieuses, on les corrigerait au moyen des observations suggérées par l'évolution du genre lyrique ou du genre épique, par l'examen attentif de *la Franciade* ou de *la Jérusalem*, des *Amadis* ou de la *Diane enamourée* de George de Montemayor. Après avoir défini dans la rigueur des termes et inventorié le legs de la littérature du moyen âge aux littératures de l'Europe moderne, on essaierait de dire comment, en quel sens, l'héritage a été compromis ou amélioré, — je ne sais ni ne recherche ici lequel des deux, — par l'esprit de la Renaissance. Et, si je ne me trompe, on aurait précisé du même coup l'un des plus intéressants entre tous les points de vue d'où l'on puisse envisager l'histoire de la « littérature européenne. » C'est de savoir ce qu'une même donnée, la même à son origine et dans son fond, ce que le même thème épique ou dramatique est devenu, *selon qu'il passait d'un milieu dans un autre*, ou, encore, *selon qu'il se nationalisait entre des frontières différentes*, et d'européen, à proprement parler, selon qu'il devenait espagnol, je suppose, ou français.

### III

Or, et par l'effet d'une rencontre qu'on serait tenté de croire due au hasard, si ce hasard n'avait, en y songeant, son explication toute naturelle, les grandes littératures de l'Europe moderne ne se sont point développées *simultané-*

*ment, mais successivement* ; et on peut dire en toute exactitude que, depuis trois ou quatre cents ans, chacune d'elles a manifesté, comme à son tour, ce qu'elle avait de plus national et de plus particulier. Pour retracer à grands traits l'histoire de la « littérature européenne », et ainsi dessiner le cadre où chacune des recherches auxquelles elle pourrait donner lieu trouvera naturellement sa place, nous n'avons donc pas besoin de nous composer laborieusement un plan : il nous est donné par l'histoire. Ici encore, comme en tant d'autres occasions, nous n'avons qu'à nous laisser faire, et, dans quelque embarras que nous puissions craindre de nous jeter, l'histoire, ou plutôt la seule chronologie nous en tire. C'est ce qu'il sera sans doute intéressant et utile de montrer très brièvement.

Il ne faut admettre pour cela qu'un principe, dont j'espère que l'on ne me disputera pas l'évidence, et ce principe est que la littérature comparée ne s'attachera dans ses recherches qu'à ce qui est comparable. S'il arrivait en effet, qu'une littérature quelconque se fût contenue, pour ainsi dire, dans ses propres frontières, et ne les ayant jamais débordées, n'eût donc ainsi jamais participé à ce courant d'échanges qui est la première condition d'une littérature internationale, il est évident que les productions en pourraient bien avoir leur très grand intérêt en soi, mais une telle littérature n'appartiendrait pas à l'histoire de la littérature européenne. Telle est le cas de la littérature basque, — si du moins il en existe une qui soit digne de ce nom, — et, que les bardes me le pardonnent ! tel est le cas de la littérature bretonne, moderne ou contemporaine. Par une extension qui n'a rien d'abusif, il suit de là que les productions d'une grande littérature ne nous appartiennent qu'autant qu'elles sont entrées en contact avec d'autres littératures, et que de ce contact ou de cette rencontre on a vu résulter des conséquences. Et sans doute cela ne veut pas dire qu'on négligera ces productions ! Si l'on négligeait les

*autos sacramentales* de Calderon et de Lope de Vega, on se priverait d'un grand plaisir; et on serait plus qu'injuste pour l'une des formes les plus originales que l'art dramatique ait jamais revêtues. Mais cela veut dire qu'ils n'ont dans l'histoire de la littérature européenne qu'une importance relative, et que la littérature espagnole ne s'étant point mêlée par eux au mouvement de la pensée européenne, ce n'est donc point d'eux qu'il nous faut tenir compte pour faire à la littérature espagnole sa place dans une histoire de littérature européenne. En littérature européenne, si je puis ainsi dire, et dès que l'on se met au point de vue historique, le moment de caractériser chacune des grandes littératures de l'Europe moderne sera nécessairement celui de sa plus grande expansion.

La première place appartient sans conteste à la littérature italienne, et on peut dire que de 1450 à 1600 ou environ, la littérature italienne a régné presque sans partage. A qui le doit-elle? Il semble bien que ce soit à Dante, si nous voulons remonter jusqu'à la première origine; et n'eût-il été que l'*ouvrier* de son poème, c'est lui qui a forgé l'instrument dont se sont après lui servis tous ses successeurs. Mais trois autres hommes ont surtout représenté, dans l'Europe du xvi<sup>e</sup> siècle, — et pour ne rien dire des érudits, — cette primauté de la littérature italienne : Pétrarque, Boccace et Arioste; l'auteur de ce *Canzoniere* dont l'influence a traversé les siècles pour venir harmonieusement expirer dans la poésie de notre Lamartine; l'auteur du *Décameron*, auquel on peut rattacher, sans beaucoup d'artifice, la lignée de ces conteurs italiens qui sont avec lui demeurés les maîtres de la nouvelle tragique (je songe surtout à Bandello en écrivant ceci); et l'auteur du *Roland furieux*. En celui-ci viennent aboutir les *Chansons de geste* et les *Romans de la Table ronde*, déjà tout prêts pour la transformation que leur fera subir, cinquante ou soixante ans plus tard, l'auteur de la *Jérusalem*, et qui aura pour conséquence de les

métamorphoser d'une matière jusqu'alors poétique en une matière proprement musicale. Si l'on ajoute à ces grands noms celui de Machiavel, on n'aura pas énuméré, tant s'en faut! tous les grands écrivains de l'Italie ou de la Renaissance, mais, précisément, et surtout dans une histoire de la littérature européenne, je ne voudrais pas les avoir tous énumérés. Une histoire n'est pas une compilation. Il suffit que ce soient ici les « maîtres » ou les « guides » ; qu'il y ait quelque chose de leurs exemples, sinon de leur génie, dans presque tous leurs contemporains ou leurs successeurs ; et qu'on ne puisse enfin, comme je le crois, assigner à la littérature italienne considérée dans son ensemble, aucunes qualités ni même aucuns défauts qui ne se manifestent chez eux en acte ou qui n'y sommeillent en puissance. Le *Marinisme* lui-même n'est-il pas déjà presque tout entier dans Arioste ?

Dirai-je que la littérature espagnole a la première secoué le joug de la littérature italienne ? Ce serait mal parler, et il faut se contenter de dire qu'ayant la première libéré son originalité de l'imitation de l'italien, elle s'est donc trouvée la seconde à exercer l'hégémonie de la littérature européenne. Cette hégémonie a duré de 1600 à 1660, ou à peu près, ce qui la rend contemporaine, — on peut en faire la remarque en passant, — de la durée même du plus grand pouvoir politique et de la domination des armes espagnoles. Mais s'il convient d'indiquer la coïncidence, et pour ma part j'y reconnaitrais beaucoup plus qu'une coïncidence, il nous faut convenir qu'on avait vu le contraire en Italie. Ce serait ici dans notre programme le lieu d'en rechercher les raisons.

La littérature européenne est redevable à la littérature espagnole de trois grandes créations. C'est en Espagne, — ou peut-être en Portugal, — que la matière des *Chansons de geste* et des *Romans de la Table ronde* est devenue celle des *Amadis*, d'où plus tard, sous une influence italienne, s'est dégagé le roman pastoral avec *la Diane* de Monte-

mayor. Il y a des chevaliers errants dans les *Romans de la Table ronde*, mais l'ingénieux hidalgo de la Manche est une création de l'Espagne autant que de Cervantès. Faut-il y voir une caricature ? On en dispute, et aussi bien Cervantès ne l'a peut-être pas su lui-même ! En tout cas il n'y eut jamais de caricature plus bienveillante ou plus attendrie, ni surtout plus symbolique ; et le génie chevaleresque de la noble Espagne a passé tout entier dans le personnage de don Quichotte. Les héros eux-mêmes des Amadis et les bergers de la *Diane* n'en sont pas de plus parfaites incarnations. Ce sont tous en même temps, ou plutôt ce sont pour cette raison, à la guerre comme en amour, des raffinés du point d'honneur, et notre point d'honneur, à l'espagnole surtout, dépendant un peu de notre condition sociale, on entrevoit ici la liaison du roman picaresque avec le roman chevaleresque. Le roman picaresque est la seconde des grandes créations de l'Espagne, et — par l'intermédiaire des adaptations françaises et anglaises, du *Francion*, du *Gil Blas*, du *Roderick Random*, — je ne sais s'il serait très paradoxal d'en vouloir suivre la fortune jusqu'à la *Vie de Bohème*. Et enfin, parce que le point d'honneur, qui se ramène, en dernière analyse, à régler sa conduite *sur ce que l'on croit se devoir*, engendre nécessairement toute une casuistique, la troisième création vraiment européenne de la littérature espagnole est le drame, si les plus beaux drames de nos littératures modernes, en ce qu'ils ont d'essentiel et de philosophique, roulent pour la plupart sur des cas de conscience. Le *Cid* est un cas de conscience ; *Hamlet* est un cas de conscience ; *Hernani* est un cas de conscience. Dira-t-on là-dessus que l'on ne voit pas bien ce que Shakespeare ou Ben Jonson doivent à l'Espagne, leur théâtre étant antérieur à celui de Calderon et de Lope de Vega, et que, sans doute, on ne saurait nier qu'ils aient fait du « théâtre ? » Mais Sénèque était de Cordoue ! et si cette réponse a un peu l'air d'une plaisanterie, je ne sais pas la raison de la chose, mais je constate que le

drame anglais du xvi<sup>e</sup> siècle n'a pas franchi la Manche, et le théâtre moderne n'est devenu vraiment européen que par l'intermédiaire du génie espagnol.

Cette littérature espagnole avait toutefois un grand défaut, parmi toutes ses qualités, et le défaut même qui, aux environs de 1650, pouvait et devait être le plus grand obstacle à sa diffusion. Elle était trop « particulariste » ; et le goût de terroir en était trop prononcé. On ne pouvait, sauf *Don Quichotte*, rien adapter d'espagnol aux exigences de l'esprit européen, sans modifier profondément ce qu'on en adaptait. Elle avait quelque chose aussi de trop indépendant, je veux dire de trop affranchi de la tradition de cette antiquité qui demeurait toujours la maîtresse des esprits. N'est-il pas permis d'ajouter que, sans être naturaliste, — et il faut même dire : au contraire ! — elle était souvent un peu dure, ou un peu crue ? Ce caractère est aussi celui de quelques-uns des plus grands peintres de l'Espagne. Et pour toutes ces raisons, comme à mesure que l'étoile de l'Espagne pâlisait, la fortune de la France grandissait tous les jours, la littérature française, à son tour, devenait l'inspiratrice ou la régulatrice de la littérature européenne. C'était aux environs de 1660, et son influence allait durer un peu moins de cent ans.

J'ai tâché de montrer ailleurs ce qui l'avait fondée. Il y avait alors une cinquantaine d'années que la littérature française, presque dans toutes les directions, tendait, par le moyen de l'observation psychologique et morale, à la gloire de l'universalité. Ni Ronsard ni Rabelais n'y avaient peut-être songé, mais l'auteur des *Essais* s'était proposé de retrouver « cette forme de l'humaine condition que chacun porte en soi » ; et, que l'on ne puisse nier la subtile et pénétrante action de son livre, Pascal et Bossuet, Molière et La Fontaine, La Rochefoucauld et La Bruyère nous en sont d'assez sûrs garants ! Les critiques, les précieuses, les grammairiens étaient alors survenus, et pour atteindre cette

universalité qui devait, d'après eux, dans leur ambitieuse espérance, substituer la langue française aux privilèges du latin et du grec, ils s'étaient livrés au long et patient travail d'épuration du vocabulaire, d'assouplissement de la syntaxe, de coordination de la phrase, qui, du français encore inorganique de Montaigne, avait fait en cinquante ans la langue des *Provinciales*. A dater de ce moment, et si l'on ne tient pas compte de quelques irréguliers, l'objet commun de nos grands écrivains était devenu le même : — effacer ou dissimuler leur personnalité, la faire évanouir, pour mieux dire encore, dans l'intérêt de leur sujet, que ce sujet fût le *Cid* ou l'*École des Femmes*, un sermon sur l'*Éminente dignité des Pauvres* ou la fable des *Animaux malades de la Peste*, la *Princesse de Clèves* ou *Télémaque* ; — dégager de ce sujet lui-même ce qu'il contenait de plus humain, c'est-à-dire de plus général, de plus indépendant des atteintes du temps ; — ne jamais oublier qu'on n'écrit ni pour soi, ni pour le vulgaire, ni non plus pour les savants, ou les pédants, mais pour les « honnêtes gens », c'est-à-dire pour ceux qui n'ont point d'enseigne, qui vivent de la vie de tout le monde, qui ont le sentiment, l'expérience des réalités ; — tenir la bride aux fantaisies qu'on pourrait avoir d'opposer son opinion particulière à l'opinion commune ou générale, en commençant par se la concilier ; — garder son naturel parmi tant de contraintes, ou plutôt faire servir ces contraintes elles-mêmes à la réalisation de ce parfait naturel ; — et enfin, par tous ces moyens, selon le mot de l'un d'eux, travailler ou contribuer « au perfectionnement de la vie civile ». C'est pour avoir atteint ce degré de généralité que la littérature française a établi son pouvoir en Europe, et non point, ou bien plus que pour aucune qualité qui fût intérieure ou intrinsèque au génie de notre langue. Et aussi bien notre langue n'est-elle devenue ce qu'elle est que pour s'être de son mieux conformée à cet idéal. On la loue d'être claire : il faut donc dire qu'elle est claire d'avoir voulu l'être. Pen-

dant un long temps, en français, le souci du style ou la préoccupation de la forme n'ont eu pour objet que de les accorder l'un et l'autre avec le fond. L'art d'écrire n'a consisté que dans la recherche des moyens les plus propres à diminuer l'intervalle qui sépare un esprit d'un autre, ou notre pensée de son expression. Et l'hégémonie de la littérature française a duré tout juste autant que cette conception de la littérature a développé ses qualités sans les payer de trop de défauts.

Car elle a bien ses défauts, dont le principal est, en ne s'adressant qu'à la raison pure, d'avoir donné très peu de chose à l'imagination et à la sensibilité. Incomparable dans l'expression des idées générales, elle n'a pas été toujours aussi heureuse dans l'expression des idées particulières et concrètes. Or, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est précisément de ces idées que l'Europe a commencé de s'éprendre. On en a un bon exemple dans l'idée même et dans le succès européen de l'*Encyclopédie*. On ne voulait plus désormais que des faits, et de toute nature, mais des faits, et ce que les contemporains de Diderot ont peut-être le plus admiré de lui, croyez-vous que ce soit son *Père de Famille*? Non ! c'est sa description du métier à faire les bas. Ainsi s'ouvrait la France elle-même à l'influence anglaise, dont cette *positivité*, comme nous dirions aujourd'hui, faisait le principal caractère. Et, à l'excuse de nos écrivains, si l'on voulait une preuve de la réalité de ce besoin, on la trouverait dans ce fait, puisque aussi c'en est un, que l'Europe entière va, pour ainsi dire, au devant de l'influence anglaise. Cette influence commence à s'exercer aux environs de 1720, et elle va durer jusqu'en 1830.

Il se produisit alors un phénomène assez singulier : la littérature anglaise, en devenant européenne, apprit à se connaître, et, pour la première fois depuis qu'elle existait, on la vit prendre enfin conscience d'elle-même. Elle n'eut garde de répudier, puisqu'on les appréciait universelle-



ment, aucune des rares qualités qui sont celles de Fielding ou de Richardson, mais, tout Anglais qu'ils fussent, elle s'aperçut combien Swift et de Foe, Pope et Addison l'étaient davantage; les auteurs comiques de la Restauration furent remis en lumière; Dryden et Milton furent estimés à leur valeur; et finalement, on rendit à trois Anglais la justice qu'on leur avait non pas précisément refusée, mais marchandée jusqu'alors dans leur propre pays : je veux parler de François Bacon, de William Shakespeare, et d'Edmond Spenser, l'auteur de la *Reine des Fées*. L'influence des premiers est facile à saisir dans l'histoire générale de la littérature européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle. La France de Voltaire, de Diderot, de d'Alembert n'a pas hésité à sacrifier son Descartes à Bacon; l'Italie même a paru oublier que, s'il y avait un « fondateur » de la science expérimentale, il ne s'était pas appelé Bacon, mais Galilée; et l'Allemagne a trouvé dans la conception shakespearienne du drame libre le point d'appui qu'il fallait à sa littérature pour secouer le joug de la « dramaturgie » française. De telle sorte que ce n'est pas assez de dire que Shakespeare, mieux connu, a rendu à la littérature anglaise conscience d'elle-même, mais il faut ajouter que son influence n'a pas été moins grande sur la formation de la littérature allemande. Et pour Edmond Spenser, il est bien vrai qu'aujourd'hui même, ailleurs qu'en Angleterre et en Amérique, on ne le connaît guère<sup>1</sup>; mais son rôle n'a pas moins été capital dans la formation de ce que l'on pourrait appeler l'idéal romantique anglais; et ainsi, d'une manière indirecte, comme précurseur du romantisme, l'influence

1. Tout ce que nous savons d'Edmond Spenser en France, c'est ce que Taine en a dit dans son *Histoire de la littérature anglaise*, et il ne lui a pas mesuré son admiration. Mais sur le rôle de Spenser dans la formation de l'idéal romantique anglais, on consultera : *The beginnings of the English romantic movement*, par H. W. L. Phelps, in-8°; Boston, 1893, Ginn; et *A history of the English romanticism in the XVIII<sup>th</sup> century*, par H. Henry Beers, in-8°; New-York, 1899, Henry Holt.

européenne de l'auteur de la *Reine des Fées* n'a guère été moins considérable que celle de Shakespeare. Ces indications, que je donne en passant, auraient besoin d'être vérifiées, précisées surtout, et suivies dans leurs conséquences. Mais en ce qu'elles ont de plus général, je les crois justes ; et ce qui ne contribue pas médiocrement à me les faire croire telles, c'est la facilité même de la liaison qu'elles nous permettent d'établir entre le rôle de la littérature anglaise et celui de la littérature allemande.

De même qu'en effet, au xvi<sup>e</sup> siècle, le ferment grec, si l'on osait se servir de ces expressions un peu techniques, avait fait lever ce qu'il y avait dans le génie latin de forces devenues comme oubliées d'elles-mêmes, ainsi, dans les dernières années du xviii<sup>e</sup> siècle, le ferment britannique a dégagé du génie allemand ce qu'il contenait de fécondité latente et de germes inutilisés. En tant qu'européennes, les origines de la littérature allemande sont critiques... et britanniques. S'il y a une littérature allemande, c'est d'abord que Lessing l'a voulu<sup>1</sup> ! Mais sa volonté n'y eut sans doute pas suffi, et il y fallait de plus la révélation des affinités du génie allemand avec le génie anglais. Aucune littérature moderne n'est sortie, pour ainsi parler, de son fonds. La littérature allemande en est un curieux exemple. Le problème de ses origines ne s'éclaire qu'à la lumière de la littérature comparée, » et il est de savoir pour quelle part sont entrées, dans la détermination de ses caractères essentiels, la volonté de réagir contre les habitudes littéraires de la France, et l'ambition de rivaliser avec l'Angleterre dans l'expression de ce que Mme de Staël a la première appelé le génie des races du Nord.

Quoi qu'il en soit de la proportion de ces deux éléments dans la formation de la littérature allemande, ce qu'il y a

1. *Histoire des doctrines esthétiques et littéraires en Allemagne*, par M. Émile Grucker, t. II ; *Lessing et son époque* ; Paris, 1896, Berger-Levrault.

de certain, c'est qu'aux environs de 1810 on la voit soudainement se révéler au monde, et, par ses critiques, par ses poètes, par ses philosophes, prendre à son tour la direction du mouvement intellectuel. Elle le doit un peu à M<sup>me</sup> de Staël. C'est M<sup>me</sup> de Staël qui, dans son livre de la *Littérature* d'abord, et depuis dans son *Allemagne*, ayant posé la distinction lumineuse des « littératures du Nord » et des « littératures du Midi, » a induit les premières à chercher l'expression de leur originalité dans leur opposition même aux secondes, et ainsi à faire du « romantisme, » avant tout et en dépit de tout, l'antithèse du « classicisme. » Elle le doit au génie de ses grands écrivains, si l'Europe moderne n'a pas connu de critiques plus pénétrants que Lessing ou qui aient répandu plus d'idées que Herder, ni de plus grand poètes que Goethe et que Schiller, ni de plus profonds philosophes que Kant et que Hegel : il n'y a que Schiller que je crains qui soit un peu surfait dans cette rapide énumération. Et elle le doit enfin à son caractère profondément individualiste, qui est encore celui dont l'auteur du livre de l'*Allemagne* avait été le plus frappé. On remarquera, que s'il n'y en avait pas qui dût plus séduire les Anglais en leur montrant dans la littérature allemande une continuation de la leur, il n'y en avait pas qui pût mieux convenir à nos romantiques, ou les servir plus efficacement, dans le grand combat qu'ils avaient entrepris contre le classicisme. C'est ainsi que s'est établi l'empire de la littérature allemande, chez nous et de l'autre côté de la Manche, pour durer, comme on sait, jusqu'aux environs de 1870 ; gagner alors en Italie et en Espagne ce qu'il perdait en France ; et plus récemment enfin s'étendre jusqu'aux États-Unis.

Je ne crois pas devoir ici parler de l'influence encore actuelle des littératures de « l'extrême Nord : » je veux dire la russe et la scandinave. Il n'y a pas assez longtemps qu'elles sont entrées, si je puis user de l'expression diplo-

matique, dans le concert de la littérature européenne, et les caractères « nationaux » ne m'en semblent pas encore assez déterminés. Non pas, on l'entend bien, que j'en méconnaisse l'originalité ! Nul n'admire plus que nous Ibsen ou Tolstoï ! Je dis seulement que je ne vois pas encore très bien ce qu'*Anna Karénine* ou le *Canard sauvage* ont de spécifiquement russe ou norvégien, et on se rappelle que dans cette esquisse d'une histoire de la « littérature européenne, » c'est là, pour nous, le point essentiel. Littérairement, je ne considère comme européen que ce qui a enrichi l'esprit européen de quelque élément demeuré jusqu'alors « national » ou « ethnique. »

Mais ce qu'en tout cas je voudrais qu'on eût vu, c'est qu'à se représenter ainsi la « littérature européenne, » le cadre en a été comme tracé par l'histoire, et il n'y aurait qu'à le remplir. Si quelques-uns des caractères que j'ai cru pouvoir assigner aux cinq grandes littératures que l'on peut appeler dès à présent classiques en leur genre, paraissent discutables, douteux ou controuvés, on n'a qu'à les mieux définir, et, ainsi qu'il sied, je consens qu'on y ait peu de peine. Mais ce que je voudrais que l'on reconnût, c'est la situation respective de ces cinq grandes littératures à l'égard les unes des autres ; c'est la courbe de l'évolution de la littérature européenne à travers l'histoire de ces littératures ; et c'est enfin l'identité de ce genre de recherches avec celles qui font l'objet essentiel de la « littérature comparée. » C'est ce que je vais essayer de montrer par un autre exemple, en renversant maintenant le problème, et au lieu de descendre, comme j'ai fait tout à l'heure pour la tragédie, des origines européennes d'un genre à sa nationalisation, en remontant de sa nationalisation à son origine européenne.

## IV

Considérons donc le roman anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle, celui de Daniel de Foe, — dans l'œuvre duquel, on le sait, *Robinson Crusoe* n'est qu'une rencontre, un accident heureux, comparable sous ce rapport à *Manon Lescaut* dans l'œuvre de notre abbé Prévost; — le roman de Richardson : *Paméla*, *Clarisse Grandisson*; celui de Fielding : *Tom Jones*, *Amélia*, qui ne voulait être qu'une dérision ou une parodie du roman de Richardson, mais qui en est devenu le prolongement; le roman de Smollett encore, et, après l'avoir défini par ses caractères en quelque sorte les plus anglais, qui sont connus, dépouillons-l'en. Il nous restera des fictions qui ont toutes pour point de départ l'imitation de la vie commune, et dont la reproduction des mœurs contemporaines est évidemment le principal objet. Ces fictions se proposent encore de nous émouvoir par la diversité des combinaisons du hasard ou des jeux de la fortune : sous l'apparente uniformité de la vie, nous y apprenons en combien de manières une destinée humaine peut différer d'une autre. Elles donnent d'ailleurs satisfaction à ce goût de l'aventure qui est l'origine de tous les contes. Et la signification morale en est plus ou moins déclarée, mais elles sont toutes, comme qui dirait des espèces de leçons de choses, un conseil de faire ou de ne pas faire, une invitation à imiter nous-mêmes Paméla, Clarisse et Grandisson. Mais, dépouillées ainsi de ce qu'elles ont de proprement anglais, n'y perdent-elles pas, en même temps que de leur saveur, quelque chose de leur nouveauté? Et, en effet, dans leur généralité, tous ces caractères n'appartiennent guère moins qu'aux romans de Richardson, à ceux de l'abbé Prévost, de Marivaux, de Lesage lui-même. Il nous faut donc passer la Manche, et chercher, dans le roman

français de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les origines prochaines du roman anglais.

Qu'on le remarque bien à ce propos : nous laissons entièrement de côté la question de savoir si Smollett a imité Lesage ou si Richardson, en sa *Paméla*, ne s'est pas peut-être inspiré de la *Marianne* de Marivaux. Elle a son intérêt, mais elle est secondaire; elle ne regarde que les biographies de Marivaux et de Richardson. Nous nous bornons à constater l'existence d'un courant intellectuel et moral dont l'influence, avant de se faire sentir en Angleterre, s'est exercée en France. Nous disons qu'un peu avant que Richardson ou Fielding ne s'en avisât, des aventures de la vie commune avaient été contées en français par Prévost, par Marivaux, par Lesage, et, comme telles, élevées de parti pris, avec intention, à la dignité des aventures tragiques des rois ou des grands de ce monde. Cette intention très nette est surtout évidente dans les romans de l'abbé Prévost : *Cleveland*, le *Doyen de Killerine*, l'*Histoire d'une Grecque de qualité*; sa matière, c'est les aventures des Bérénice et des Roxane qui n'appartiennent pas à l'histoire, les Roxane de la bourgeoisie, les Bérénice de campagne. Tandis que l'auteur de *Gil Blas*, en la francisant, « européenisait, » si je puis ainsi dire, la veine du roman picaresque, celle du *Lazarille de Tormes* ou de *Guzman d'Alfarache*, et se faisait le peintre ironique de la vie journalière, Prévost, lui, prenait tout au tragique, jusqu'à l'aventure du chevalier des Grieux, — je ne dis pas de Manon Lescaut; — et se complaisait en des récits inspirés d'une autre origine. Cette origine était celle d'où M<sup>me</sup> de Lafayette et Segrais avaient tiré la *Princesse de Clèves* et *Zayde*<sup>1</sup>.

1. Voyez sur l'histoire du roman anglais : *The development of the English novel*, by W. L. Cross, in-8°; New-York et Londres, 1899, Macmillan; et sur l'histoire du roman picaresque le livre de M. F. W. Chandler : *Romances of Roguery*, part. I. *The Picaresque Novel in Spain*, in-8°; New York et Londres, 1899, Macmillan.

Ce dernier volume est le troisième d'une collection d'*Études littéraires*,

Mais la *Princesse de Clèves* et *Zayde*, à leur tour, d'où venaient-elles? Nous n'avons pas besoin, pour le savoir, de sortir des frontières de la littérature française, puisque aussi bien c'est le temps de sa domination européenne, et les romans de M<sup>me</sup> Lafayette, — nous dirions aujourd'hui ses « nouvelles, » — ne sont que l'aboutissement du grand, du long, de l'interminable roman de la période antérieure, la réduction, et la quintessence des *Artamène*, des *Clélie*, des *Cléopâtre* et des *Cassandra*. S'il y a d'ailleurs une généalogie certaine, une filiation littéraire connue et prouvée, c'est sans doute celle qui rattache le roman de M<sup>lle</sup> de Scudéry, celui de La Calprenède et de Gomberville à l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé. ... *Abraham genuit Isaac*... l'*Astrée* a engendré le *Polexandre* et l'*Endymion*, qui ont engendré la *Artamène* et la *Clélie*, qui ont engendré la *Princesse de Clèves* et *Zayde*. Or l'*Astrée* nous ramène au temps d'Henri IV, — dont on conte que les diverses amours y tiennent leur place, dans plusieurs épisodes, sous des noms à peine déguisés, — et ce temps, nous l'avons dit, est celui de la domination de la littérature espagnole. C'est pourquoi l'*Astrée* n'est-elle même qu'une transcription ou une adaptation de la *Diana enamorada* de George de Montemayor. Nous approchons ici du but, et il ne nous reste qu'à dire ce que c'est que la *Diana* de Montemayor.

L'écrivain lui-même n'a pas laissé de traces profondes dans l'histoire de la littérature de son pays : l'œuvre est une combinaison du romanesque des *Amadis* et du « pastoral » des *Arcadie*. La pastorale est d'origine italienne, et on peut dire que toutes les *Arcadie* sont issues de celle de Sannazar, lequel, dans la conception du genre, s'est inspiré

inaugurée par la publication de M. J. E. Spingarn : *A history of Literary Criticism in the Renaissance*, et qui se continuera de temps en temps, — *from time to time*, — selon l'état des travaux de l'Université de Columbia, sous la direction de MM. G. Edward Woodberry et Brander Matthews. On nous pardonnera, si nous y avons reconnu quelques traits de la méthode que nous prêchons, de nous en féliciter naïvement.

de Virgile ou de Théocrite. La popularité s'en est étendue, comme l'on sait, à l'Europe entière, et Ronsard dans ses *Églogues*, on du Bellay dans ses *Jeux rustiques*, Rémy Belleau dans sa *Bergerie*, Sidney dans son *Arcadia*, Cervantes dans sa *Galatée*, pour ne rien dire du Tasse dans son *Amynta*, sont autant d'imitateurs ou de disciples du poète napolitain. L'originalité propre de Montemayor a été de faire entrer dans le cadre de la pastorale la matière chevaleresque des *Amadis*. Les héros de sa *Diana enamorada* ne sont que des « bergers, » mais leurs aventures passent en invraisemblance ou en singularité celles même d'Amadis et d'Oriane, et l'humilité de leur condition se compense par l'exaltation de leur ardeur amoureuse <sup>1</sup>.

Tel est également, parmi d'autres mérites que nous n'avons point à caractériser ici, le mérite essentiel de l'*Astrée*. Et comme les *Amadis*, — dont la diffusion remonte jusqu'aux premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, — ne sont qu'un *rifacimento* des *Romans de la table ronde*, nous nous trouvons enfin ramenés aux origines elles-mêmes de la « littérature européenne. » De Samuel Richardson, libraire anglais, et puritain, à Crestien de Troyes, de *Clarisse Harlowe* à *Parsival*, du roman conçu comme une exacte imitation de la vie commune au roman conçu comme une espèce de poème, et de poème épique, l'intervalle est comblé. Personne n'a imité personne, et chacun, en se conformant au goût de ses contemporains, a peut-être cru qu'il n'obéissait qu'au sien propre. Mais, au cours d'une évolution trois ou quatre fois séculaire, la matière s'est transformée ; le temps, la race, le talent y ont mis leur marque sans qu'elle cessât pour cela d'être elle-même ; et, tout de même que dans la

1. Il est peut-être utile de noter que la *Diane* de Montemayor a été traduite en français dès 1578, et plusieurs fois réimprimée. L'édition que j'en ai sous les yeux est datée de 1592 ; et on sait que les premiers volumes de l'*Astrée* n'ont paru qu'en 1608 au plus tôt. Montemayor était Portugais d'origine.



nature; ainsi, rien qu'en revêtant des formes différentes, les mêmes éléments, mêlés ou combinés en proportions inégales, ont donné naissance à des êtres vraiment différents. N'est-il pas vrai qu'ainsi comprises les recherches de « littérature comparée » en pourraient prendre une singulière ampleur, une portée que peut-être on ne soupçonnait pas, et conduire finalement à des conclusions qui les dépasseraient de beaucoup?

Car on le voit, je crois, par cet exemple. Il ne s'agit pas de « comparer » entre eux deux écrivains ou deux œuvres : la *Phèdre* de Racine et celle d'*Euripide*, la *Marianne* de Marivaux et la *Paméla* de Richardson, le *René* de Chateaubriand et le *Manfred* ou le *Lara* de Byron; mais le programme serait infiniment plus vaste, et les développements ou recherches qu'il comporte n'intéresseraient peut-être pas moins l'histoire générale et la philosophie que l'histoire même des littératures. A la vérité, on essaierait de se souvenir qu'il est avant tout question de littérature ou d'art, et on se défendrait de l'éternelle tentation qui est, depuis cent ans, de tout voir dans un poème ou dans un roman, excepté ce roman ou ce poème eux-mêmes. Mais si par hasard on y succombait, l'inconvénient ou le danger serait ici moins grand qu'ailleurs, et il est facile d'en donner la raison. C'est que les œuvres ne pouvant être définies que par rapport les unes aux autres et dans leur enchaînement historique, il en résulterait nécessairement une « classification » de ces œuvres. Or le naturaliste évolutionniste a beau faire : il ne peut empêcher que, dans la généalogie des espèces de la nature, chaque degré nouveau se caractérise par un plus ou un moins, par une perte ou par un gain, par un progrès ou par une déchéance. Et c'est ainsi que dans l'histoire comparée des littératures, quand on affecterait, de propos délibéré, la plus dédaigneuse indifférence — ou la plus scientifique, — pour la valeur esthétique des œuvres, on ne pourrait jamais faire qu'une tragédie ou un poème donné

fussent autrement *définis* que par rapport à ceux qui ont signalé dans l'histoire le point de perfection du genre ; et, qu'on le voulût ou non, la *définition* serait en somme un jugement. Ce jugement serait d'ailleurs préservé d'être absolu, par l'obligation qui s'imposerait de donner des définitions dont l'intelligente largeur ouvrirait toujours à l'avenir d'un genre la possibilité d'en perfectionner le passé.

## V

Ce court essai de définition de l'objet, de la méthode et du programme de la « littérature européenne » serait trop incomplet si je ne disais, en terminant, quelques mots au moins des récents obstacles où semblent s'être heurtées chez nous les recherches de littérature comparée. Je n'ai parlé que de ceux qui les avaient retardées dans le passé : ceux dont je parle maintenant sont ceux qui les entravent dans le présent. On craint donc, premièrement, que l'effort qu'il nous faudra faire, à nous autres Français, pour acquérir de Dante ou de Shakespeare une intelligence aussi complète que possible, — analogue ou du moins voisine de celle qu'en peuvent avoir des Anglais ou des Italiens, — n'abolisse, n'émousse, ne pervertisse en nous ce sens aigu de la forme, laquelle, en littérature, n'est effectivement rien si elle n'est *nationale* ; et on craint, en second lieu, qu'à promener ainsi de littérature en littérature, d'Italie en Espagne, d'Angleterre en Allemagne, une curiosité de dilettante, nous ne l'y égarions, et nous n'y perdions la conscience de notre génie national : *Whoever speaks two languages, is a rascal* ; il y a du vrai dans ce vieux dicton anglais. On craint semblablement qu'en matière de littérature la préoccupation de tout comprendre n'aboutisse à nous rendre incapables de rien sentir profondément ; et que de nous placer

avec trop de complaisance au point de vue européen, ce ne soit compromettre ce qu'il y a en chacun de nous de plus français ou de plus allemand, de plus anglais ou de plus italien.

Je n'éprouve, pour ma part, ni l'une ni l'autre de ces craintes ; et, au contraire, pour commencer par le premier point, j'attends du développement des recherches de « littérature comparée » une double correction ou rectification de la fausse idée que l'on se fait généralement en critique de ces deux choses capitales : le style et l'invention.

On connaît les vers de Musset :

Il faut être ignorant comme un maître d'école,  
Pour se flatter de dire une seule parole  
Que quelqu'un ici-bas n'ait pas dite avant nous :  
C'est imiter quelqu'un, que de planter des choux.

et si peut-être on soupçonnait Musset, en les écrivant, d'avoir voulu plaider sa propre cause, un philosophe, l'Américain Emerson, a dit à peu près la même chose, et même en l'exagérant. « Il se pourrait, a-t-il écrit, que la grande puissance géniale consistât à n'être pas original du tout, à être une parfaite réceptivité, à laisser le monde faire tout, et à souffrir que l'esprit de l'heure passe sans obstruction à travers la pensée » ; et il l'a écrit à propos de Shakespeare, c'est-à-dire, et sans doute, à propos de l'un des plus prodigieux « inventeurs » qu'il y ait jamais eu dans l'histoire d'une littérature. Il avait raison ; et précisément c'est ce que l'histoire comparée des littératures démontrera plus clair que le jour. On ne *crée* point en littérature, ou du moins le mot de *créer* n'y saurait avoir le sens ambitieux que lui donnent précisément ceux qui ne connaissent que la littérature de chez eux. On ne *crée* point surtout de rien, *ex nihilo* , comme disent les philosophes ; et au contraire, si l'histoire comparée des littératures établit quelque chose en ce point, c'est qu'aucune invention n'est vraiment une inven-

tion, et une invention féconde à son tour, qui ne se greffe, pour ainsi parler, sur quelque chose d'existant. Ainsi, chez nous l'invention de La Fontaine, qui n'a créé le sujet que d'une douzaine peut-être de ses *Fables*, lesquelles n'en sont point les meilleures; et ainsi l'invention de Racine, qui semble avoir mis une sorte de coquetterie moqueuse à ne porter sur la scène presque aucun sujet que l'on n'y eût mis avant lui. Non seulement Racine n'a inventé ni *Mithridate*, ni *Iphigénie*, ni *Esther*, mais on avait mis avant lui sur la scène française, et en vers français, *Esther*, *Iphigénie* et *Mithridate*. Et, à vrai dire, c'est surtout au théâtre, ou plus généralement dans le domaine de la fiction, qu'il n'y a rien de plus méprisable qu'un fait. L'invention ne consiste donc point à en imaginer, mais à s'emparer, je peux dire, de ceux qui existent, pour y mettre sa marque, la marque de sa race, — *made in England*, *made in Germany*, — celle de son temps, et, quand on le peut, celle de son individualité.

La vraie définition du style est voisine de celle de l'invention, et c'est encore l'histoire des littératures comparées qui nous l'apprend. Personne aujourd'hui ne croit, je l'espère, ni n'enseigne donc plus, que le style se superposerait en quelque manière à la pensée comme un vêtement se superpose au corps, et bien moins qu'il ait pour objet d'orner, de parer, ou de briller le discours. « En pensant bien, il parle souvent mal », a-t-on dit de Molière; et deux siècles écoulés depuis lors ont éloquemment témoigné que, s'il y a dans cette antithèse quelque semblant de vérité, ce n'est pas du tout Molière que nous en devons moins estimer, mais c'est l'idée que nous nous faisons du style, qu'il nous faut corriger. L'histoire des littératures comparée nous y aidera. Nous y apprendrons en effet que les pires défauts du style, tels qu'on les définit dans les rhétoriques, et tels qu'on nous conseille de les éviter, ne sont point incompatibles avec le génie de l'écrivain, mais en font quelquefois

une partie. Cela dépend des sujets que l'on traite. Cela dépend encore, et peut-être surtout, de la possession que l'on a des ressources d'une langue donnée, et cette possession, sachons-le bien, ne se manifeste pas moins dans les incorrections d'un Saint-Simon ou dans l'euphuisme d'un Shakespeare, que dans la précision d'un Lessing ou dans la concision lapidaire d'un Dante. Mais ce qui est vrai, c'est qu'en de certaines langues on peut n'être qu'un médiocre écrivain et cependant avoir parfaitement écrit. Il suffit pour cela d'avoir vêtu de correction grammaticale et d'une suffisante clarté, des sentiments dont la clarté n'est faite que de leur manque de profondeur, ou des idées que l'on n'a point pensées soi-même, et pour son compte, mais empruntées telles quelles à la tradition. Si c'est encore ce que l'histoire comparée des littératures ne saurait manquer de mettre en lumière, elle ne nous rendra pas un médiocre service, et bien loin d'atténuer en nous le sentiment de la forme et du style, je vois des raisons pour qu'elle contribue au contraire à le développer.

Et j'en vois également pour qu'elle aigüise en chacun de nous, Français ou Anglais, Espagnols ou Allemands, le sens de ce qu'il y a de plus *national* en nos grands écrivains. On ne se pose qu'en s'opposant ; on ne se définit qu'en se comparant ; et ce n'est pas se connaître soi-même que de ne connaître que soi. Je reprends l'exemple du roman. Rechercher ce que Le Sage, en empruntant son *Gil Blas* à la veine espagnole du roman picaresque, a cru devoir y modifier pour l'accommoder à l'esprit français du xvii<sup>e</sup> siècle finissant, ou, inversement, examiner si la *Marianne* de Marivaux est une première ébauche de la *Paméla* de Richardson, et préciser à quelles conditions la donnée française s'est anglicisée, ne sera-ce pas enrichir la psychologie du génie français de tout ce qu'on trouvera qui le différencie du génie anglais ou du génie espagnol ? et pour un Espagnol, ou pour un Anglais, comme pour un Français, quel moyen y a-t-il

de se mieux assurer des traditions de sa race? Oserai-je ajouter qu'il n'est pas du tout nécessaire à la continuité de ces traditions que chacun d'eux se préfère constamment ou systématiquement aux autres? qu'au contraire il est essentiel à cette continuité de savoir comment se sont modifiées ces traditions elles-mêmes? et qu'enfin continuité n'est pas synonyme d'immobilité, mais plutôt de mouvement?

Aussi bien, et puisque j'ai touché ce point, en profiterai-je pour faire une observation qui ne s'applique pas seulement aux choses de la littérature, mais à d'autres encore, et cette observation c'est qu'il y a deux sortes d'unité. Il y a, si je puis ainsi dire, une unité tout arithmétique, une unité de répétition, dont toutes les fractions sont égales ou identiques à elles-mêmes; et il y a une unité organique, une unité de variété, dont l'harmonie résulte de la différenciation même des parties qui la constituent. C'est du moins ce que nous enseigne la science naturelle, et là même est le point de distinction de l'organique et de l'inorganisé. S'il existe une « littérature européenne », ce ne peut être qu'en ce second sens; et, supposé qu'elle soit encore à l'état inorganique, on ne la constituera donc qu'à condition de l'organiser. Mais on ne l'organisera que dans la mesure même où on en différenciera les éléments successifs, et on ne les différenciera qu'à mesure qu'on les définira par des caractères plus précis, qui exprimeront le fond même des choses, et qui, dans l'espèce, plus ils seront « nationaux » plus il y aura de chances pour qu'ils soient vraiment les plus profonds ou les plus essentiels. J'irai plus loin encore! et je dis que plus ils seront « nationaux » plus ils seront « européens », si « la littérature européenne » n'est faite que de la diversité des formes que les exigences des génies nationaux ont imposées successivement ou simultanément à une matière commune; s'il est impossible, en dehors de la diversité des formes, d'en concevoir seulement l'idée; et si, par conséquent, sa notion s'enrichit tous les jours de ce

qui donne à ces grands organismes qu'on appelle des nations une conscience plus claire, plus énergique, et plus tenace de leur *personnalité*.

FERDINAND BRUNETIÈRE,

De l'Académie Française.

## RÉSUMÉ

DE L'ALLOCUTION DE M. GASTON PARIS

*prononcée le mardi 24 juillet.*

---

Il y a, dit en substance M. Gaston Paris, il y a deux choses distinctes dans ce nom de littérature comparée, deux ordres d'études qui ont des objets, des méthodes et des résultats différents.

C'est d'abord la comparaison des sujets et des formes dans la littérature artistique chez les différents peuples, la recherche des rapports qui unissent les œuvres et les genres que l'on trouve chez une nation, avec les œuvres et les genres qui ont apparu dans une autre ; on fait ressortir ainsi dans la matière ou la forme des chefs-d'œuvre littéraires, par-dessous les différences individuelles et nationales, des éléments communs et internationaux d'ordre moral et esthétique.

M. Brunetière, dans la séance d'hier, a montré éloquemment l'intérêt de ces recherches, et quelles en seraient la méthode et le but. Il n'a regardé que les littératures modernes : mais le champ d'études est bien plus vaste ; il embrasse la littérature du monde entier, depuis les œuvres de la littérature Égyptienne jusqu'aux romans et aux poèmes d'aujourd'hui. Ces comparaisons offrent un aliment toujours nouveau à la curiosité intelligente.

Mais la littérature comparée n'est pas seulement cela. Elle peut être autre chose qu'une comparaison esthétique des œuvres de l'art littéraire. Elle est aussi une science



nouvelle qui touche au folk-lore, à la mythographie et à la mythologie comparée, et dont l'intérêt est considérable pour l'histoire de l'esprit humain. Elle déborde hors de la littérature proprement dite.

Comment faut-il expliquer ce fait que l'on retrouve chez tous les peuples les mêmes récits ? Le nombre en est infini ; et le champ des recherches est comme illimité. Il est vraiment extraordinaire que l'on voie reparaître les mêmes contes chez tous les peuples, en tous les temps, en France, en Italie, chez les Arabes, chez les Hindous, chez les peuples même qui ne sont pas de race indo-européenne. Cette identité fondamentale qui subsiste à travers toutes les variations, pose un problème qui n'est pas encore définitivement résolu. M. Bédier, récemment, dans son beau livre, s'est demandé d'où sont venus les *Fableaux*, ou, comme il préfère dire, les *Fabliaux*. Deux solutions radicales avaient été offertes.

1. Ces contes ont des origines indépendantes chez chaque nation. Ils expriment l'identité foncière de l'esprit humain, et la permanence des conditions générales de la vie. La fiction est un effort de l'esprit humain pour compenser le réel, insuffisant ou blessant.

2. Ces contes viennent de l'Inde, d'où ils ont passé par diverses voies dans les autres pays.

M. Bédier juge que ni l'une ni l'autre thèse ne sont suffisamment établies. Mais il trouve la question d'origine inutile à poser, autant que difficile à résoudre. Ce qui est intéressant, c'est d'étudier ces contes, là où ils apparaissent.

Voilà donc une seconde branche de la littérature comparée, qui n'est pas moins importante que la première. Elle n'enferme pas sa recherche dans les littératures artistiques : ces contes dont on vient de parler, tantôt ont abouti à des formes littéraires, chez Boccace ou La Fontaine par exemple, et tantôt non. D'un pays à l'autre, d'un siècle à l'autre, on voit ces contes se modifier, non dans leur fond

seulement, mais dans leur esprit. Un conte immoral, transporté à quelques siècles, à quelques milliers de lieues de distance, recouvre une très belle vérité morale. Et par ses conclusions, cette recherche peut rejoindre la comparaison esthétique des littératures.

M. Gaston Paris termine en souhaitant la bienvenue aux membres étrangers du Congrès. Il ne doute pas que des travaux intéressants ne soient présentés aux assistants. Mais, outre l'avantage de faire paraître quelques études nouvelles, ce congrès aura pour effet naturel et précieux d'établir des relations personnelles entre des savants de divers pays, voués aux mêmes études, qui, rentrés chez eux, s'aideront, s'éclaireront mutuellement, et feront profiter la science des sympathies formées ici pendant cette semaine de travail commun.



# LE FRANÇAIS EN ANGLETERRE

## MÉMOIRE

*Sur les études de l'anglo-normand.*

---

Parmi les questions relatives aux origines étrangères des œuvres nationales et à la diffusion des œuvres nationales en pays étranger, dont l'étude a été spécialement proposée à ce congrès, il y en a une sur laquelle je demanderai, Messieurs, à attirer votre attention. C'est la question du français en Angleterre ou, plus particulièrement, du français importé en Angleterre par Guillaume le Conquérant, c'est-à-dire de la littérature et du dialecte anglo-normands. Non pas que l'étude de cette littérature et de ce dialecte ait été négligée; je sais bien que je parle dans le pays des *Francisque Michel*, des *Paul Meyer*, des *Gaston Paris*. Mais il reste encore beaucoup à faire pour résoudre un certain nombre de problèmes, aussi intéressants que complexes, qui se rattachent à l'anglo-normand.

D'abord, les conditions générales dans lesquelles vivait ce dialecte, devraient être mieux étudiées. Il est vrai que les indications directes fournies à cet égard par les anciens chroniqueurs anglais ou par les documents officiels ont été presque toutes réunies, surtout par le savant historien anglais *Freeman*. Mais l'étude de ces sources n'a pas été assez bien combinée avec les données littéraires, avec la production plus ou moins grande que la littérature anglo-normande a atteinte à différentes époques. Un auteur alle-

mand, M. *Scheibner*, résumant les vues de M. *Freeman*, a même prétendu que la richesse ou la pauvreté de la littérature anglo-normande ne prouvait absolument rien pour l'emploi plus ou moins fréquent du dialecte anglo-normand.

De plus, M. *Freeman* a mal interprété les phénomènes qu'il a si laborieusement recueillis. Il a la ferme conviction que la nation anglaise avait, dès le XII<sup>e</sup> siècle, un tel pouvoir d'absorption, que les Normands sont rapidement devenus de bons Anglais, et que l'élément français n'a tenu qu'une place insignifiante. Cette erreur, que la critique historique a parfaitement reconnue, a fait déprécier à M. *Freeman* l'importance du français parlé et écrit en Angleterre depuis la conquête, et ses vues erronées se sont propagées parmi la plupart des auteurs qui, dans ces temps derniers, ont traité de l'histoire des langues de l'Angleterre.

D'autre part, on a reproché à M. *Gaston Paris* d'avoir exagéré le rôle de l'anglo-normand.

Je crois qu'un examen renouvelé de cette question et qui prendrait en considération autant les faits historiques que l'état de la littérature anglo-normande, aboutirait plutôt à une confirmation des vues de M. *Paris*. On trouverait sans doute que le dialecte anglo-normand avait conquis un terrain tellement considérable qu'il fut, à un moment donné, sur le point de supplanter l'anglais, phénomène, dit M. *Paul Meyer*, dont « les conséquences eussent été profitables à l'humanité ».

Chemin faisant on parviendrait peut-être aussi à mieux caractériser le dialecte anglo-normand, à trouver sa ressemblance probable avec le latin des Gaules, avec le danois en Norvège ou le français dans les Flandres, ou même avec des dialectes slaves aux prises avec l'allemand dans la monarchie autrichienne. Enfin il me semble qu'on pourrait mieux définir les étapes mal connues par lesquelles l'anglo-normand a passé avant de s'éteindre. Ce qui en a barré sur-

tout le développement, ce n'est pas, je crois, comme on l'a tant dit et répété, la perte de la Normandie, ni comme le prétend M. *Paul Meyer*, la guerre de Cent-Ans, mais les troubles intérieurs du règne d'Henri III, pendant lesquels les noms d'Anglais et de Français désignèrent des partis opposés, et l'anglais fut le schibboleth d'après lequel on distinguait ami et ennemi.

Longtemps encore après la mort de la littérature anglo-normande proprement dite, le français fut employé en Angleterre pour la correspondance, les documents officiels, dans la Chancellerie royale et dans les traités des juristes. C'est ce que tout le monde sait, il est vrai; mais on ne sait pas assez à quel degré ce français, descendant de l'anglo-normand primitif, a influencé le français de ces auteurs anglais qui, comme Gower, avaient appris leur français en France et l'employaient dans leurs écrits; on ne sait pas assez non plus comment cet anglo-normand tardif s'est maintenu, dans les écrits des légistes, malgré la défense patriotique de Cromwell, jusqu'en 1731.

Si nous passons maintenant à la littérature anglo-normande, il faut avouer que son histoire présente également beaucoup de points obscurs.

On a publié, il est vrai, la plus grande partie des écrits anglo-normands datant du XII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de l'époque la plus intéressante et la plus riche en œuvres remarquables. En effet, quoi qu'en dise M. *Förster*, la littérature anglo-normande n'est nullement pauvre et méprisable. Je n'ai qu'à vous rappeler que les plus anciens drames français, dont un, l'*Adam*, est charmant, appartiennent à cette littérature, qu'il nous est resté, de cette époque, des œuvres lyriques antérieures à celles du continent qui nous sont parvenues, que le genre des lais florissait en Angleterre en même temps que les premiers lais du continent, que les Français d'Angleterre composaient déjà de grands romans, dont deux, sur *Tristan*, sont tout à fait

beaux, que la littérature pieuse et historique ne le cède guère, pour la quantité, à celle de la France, et que, grâce à cette activité littéraire, des copistes anglo-normands nous ont sauvé quelques chefs-d'œuvre du continent, comme la *Vie de saint Alexis* et la *Chanson de Roland*.

Mais il faut essayer de se représenter un peu mieux ce que fut la partie si considérable de cette littérature qui a été perdue. On a des preuves qu'il a existé, à cette époque, des romans anglo-normands de *Lancelot*, du *Graal*, d'*Aaluf*, tous perdus. Vous savez que M. Gaston Paris a exprimé, à plusieurs reprises, cette idée que la matière de Bretagne fut exploitée par les Anglo-normands beaucoup plus que la littérature conservée ne l'indique. Cela est extrêmement probable, vu la facilité, pour les habitants de l'Angleterre, de s'approprier cette matière, et l'assiduité avec laquelle on composait, en Angleterre, des lais, autre matière bretonne, ou des légendes et vies de saints provenant des Celtes d'Irlande. C'est ainsi que même une Française, Marie de France, s'inspire en Angleterre pour ses lais et pour son *Purgatoire de saint Patrice*. MM. Suchier et Wechssler ont même cru retrouver en Robert de Borron, auteur d'un *Graal* en prose, un écrivain anglo-normand du XII<sup>e</sup> siècle. Je ne partage pas tout à fait leur manière de voir ; mais Robert, de même que Marie, a dû séjourner en Angleterre, et y subir l'influence du goût littéraire et même du dialecte qui y régnait. Il ne faut pas désespérer de trouver encore des matériaux pour trancher cette question capitale. D'œuvres littéraires de matière bretonne, on n'en trouvera peut-être plus ; mais la voie de l'induction nous réserve sans doute encore de la lumière. Rappelons seulement que, lorsque M. Stimming publia dernièrement le roman de *Beuve d'Hantone*, du XIII<sup>e</sup> siècle, il trouva moyen de prouver qu'une rédaction anglo-normande de ce roman avait existé au XII<sup>e</sup> siècle.

Quant à la littérature anglo-normande du XIII<sup>e</sup> siècle, elle

n'a été publiée qu'à moitié. Je ne dis pas que tout, dans cette littérature, extrêmement abondante, soit digne d'être déterré de la poussière des bibliothèques anglaises. Mais il y aura encore des trouvailles à faire. — M. *Paul Meyer* en fait tous les ans — et il serait encore besoin de nombreuses études de détail avant de parvenir à une juste vue d'ensemble sur cette littérature, et d'apprécier avec justesse l'état du dialecte anglo-normand de ce siècle.

Dès le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, la littérature anglo-normande offre moins d'intérêt. Elle se compose surtout alors de documents judiciaires, tels que testaments, etc., de chroniques, de lettres et de livres d'enseignement, tels que guides épistolaires, grammaires et vocabulaires, précurseurs estimables du précieux *Palsgrave*.

Enfin on sait que la versification anglo-normande soulève des questions encore très débattues. Pour ce qui est de la question fondamentale, celle du principe de cette versification, il ne semble pas douteux qu'elle ne doive être résolue dans le sens qu'ont indiqué depuis longtemps MM. *Paul Meyer* et *Gaston Paris*, malgré l'opposition vive de quelques savants allemands. Mais certains détails sont encore à étudier, et peut-être cette étude montrerait-elle une certaine influence de l'anglais sur l'anglo-normand.

En terminant cette lecture, je m'aperçois bien que je n'ai rien dit de nouveau. Mais quand il est question de la langue et de la littérature françaises en pays étranger, il n'y a rien qui puisse égaler en importance le rôle que le Français a joué en Angleterre. C'est pourquoi j'ai tenu à le rappeler à votre souvenir, en tâchant d'indiquer les problèmes que soulève l'anglo-normand et, lorsqu'il y a lieu, de signaler la direction dans laquelle leur solution doit être cherchée. J'y ai tenu d'autant plus, que j'espère trouver ici un auditoire qui pourra être disposé à continuer les belles recherches instituées par les savants français que j'ai nommés en commençant, et dont l'exemple mérite tant d'être suivi. Les



Anglais, les principaux détenteurs des matériaux pour ces études, n'ont que peu de goût pour les études romanes, et les autres nations ont relativement peu d'occasions d'aller en Angleterre étudier le français.

JOHAN VISING,

Directeur de l'École supérieure de Gothenbourg (Suède).

---

Cette lecture a été suivie d'une discussion. Le président, M. van Hamel, demande à M. Vising s'il croit qu'on puisse encore trouver des appuis de la théorie de M. Gaston Paris, selon laquelle il y aurait eu un assez grand nombre de romans anglo-normands servant d'intermédiaires entre les traditions celtiques et les romans français de matière bretonne.

M. Vising répond que cette théorie est déjà bien appuyée par le fait qu'il y a effectivement eu des romans anglo-normands tirés de la matière de Bretagne, tels que les deux *Tristan*, un *Lancelot*, un *Graal*; et d'autres matières bretonnes ont été avidement exploitées par les Anglo-Normands. Si M. Förster s'est opposé avec tant d'énergie à cette opinion, cela tient en partie à ce qu'il méconnaît tout à fait la littérature anglo-normande, à laquelle il n'attribue même pas les deux *Tristan*. De plus, M. Vising croit que, de même que M. Stimming a pu retrouver, par la voie de l'induction, un *Beuve d'Hantone* inconnu jusqu'ici, il y aurait de la chance de retrouver, par la même voie, des romans anglo-normands de matière bretonne ou arthurienne.

M. Friedwagner, de Vienne, est d'avis que la théorie de M. Gaston Paris n'a nullement été réfutée par M. Förster. En s'occupant du roman de *Meraugis de Portlesquez*, qui se passe en Angleterre et qui démontre une si parfaite connaissance des localités anglaises, M. Friedwagner aurait acquis la conviction que la rédaction conservée reposait sur un original composé par un Anglais, sans doute en anglo-normand. M. Friedwagner partage l'opinion de M. Vising, selon laquelle d'autres romans encore permettraient des conclusions de ce même genre, et croit que l'on arrivera par là à mieux apprécier la richesse et l'importance de la littérature anglo-normande.

---

## LA NAISSANCE

### DE L'ÉLÉMENT COMIQUE DANS LE THÉÂTRE RELIGIEUX

---

L'étude des éléments comiques qu'on relève dans le théâtre religieux est étroitement liée à celle du théâtre comique en général, et c'est sans doute pourquoi les historiens littéraires les ont jusqu'ici confondues. Ils semblent d'accord pour admettre que la farce proprement dite et ces sortes d'intermèdes, que renferment les mystères et les miracles, ont une même origine, et qu'il faut aller la chercher en dehors de l'Église.

Voici comment s'exprime l'homme le plus compétent en France, M. Petit de Julleville, dans une publication récente (*Hist. lgue litt. franç.*, II, 412) : « Comme il fallait avant  
« tout que les spectateurs ne s'ennuyassent point à la repré-  
« sentation, de bonne heure on coupa la sévérité des récits  
« et de la morale évangélique par des intermèdes plai-  
« sants; les valets, les paysans, les mendiants, les bour-  
« reaux, les aveugles, chanteurs de chansons, et surtout les  
« fous, diseurs de quolibets et de satires, furent chargés  
« d'amuser le peuple, pendant que Jésus, Notre-Dame, les  
« apôtres et les saints restaient chargés de l'instruire et de  
« l'édifier. *Les deux éléments dramatiques ne furent pas*  
« *précisément mêlés*, en ce sens que chaque personnage  
« demeura purement sérieux, ou purement plaisant; mais  
« *ils furent étroitement juxtaposés*, tantôt par la succession  
« de scènes toutes plaisantes, tantôt par le rapprochement

*Congrès d'histoire (VI<sup>e</sup> section).*

4

« dans la même scène de personnages sérieux et de personnages bouffons ».

Plus loin, M. Petit de Julleville insiste sur le caractère adventice des éléments comiques dans le théâtre religieux. Il parle de « véritables farces singulièrement introduites « entre deux scènes toutes religieuses ». Voulant les caractériser, il ajoute qu'elles tiennent du fabliau qu'elles ont « d'ailleurs remplacé dans le goût populaire, quoiqu'on ne « trouve pas, entre le fabliau et la farce, les traces d'une « filiation bien suivie<sup>1</sup> ». Ailleurs encore, M. Petit de Julleville écrit ceci (*Ibid.*, II, 403) : « Le mystère... ne pouvait « se développer librement... l'élément comique s'y mêla « surabondamment, mais pour ainsi dire *juxtaposé*, sans « pénétrer et animer le fond de l'œuvre ». Enfin, ayant (p. 437) à se prononcer sur l'ancienneté du théâtre comique en France, le même auteur paraît pencher pour une date relativement récente : « ... Les jongleurs, dit-il notamment, « n'étaient pas proprement des comédiens; c'est par exception qu'ils ont pu débiter, sur une scène de hasard, « quelques facéties dialoguées. En tout cas, leur répertoire « comique, s'il exista jamais, a entièrement disparu ».

En Allemagne, j'ai relevé des opinions identiques. Le dernier historien du théâtre moderne, M. Creizenach, dans son beau livre, *Geschichte des neueren Dramas*, se prononce avec netteté contre le caractère organique des scènes joyeuses mêlées à l'action pathétique des mystères : « En « étudiant, dit-il, mainte scène comique dans le théâtre « religieux, nous avons comme l'impression que les auteurs « ont eu devant les yeux des motifs de farces; c'est le cas

1. M. des Granges est plus affirmatif (*De scenico soliloquio*, 75); il croit que l'une des sources de la farce est le *fabliau*, dramatisé peu à peu, et il cite, comme des échantillons du genre en voie d'évolution : le *Sermon joyeux de bien boire* et le *Gaudisseur et le sot* (p. 77), où déjà le dialogue s'est introduit à côté des traits ordinaires du *Sermon joyeux*; le *Vendeur de livres* qui « sine dubio *soliloquium* olim fuit, nunc ad theatrum magis conveniens », etc. Des mystères, pas un mot.

« notamment pour les marchands de parfums dans le miracle  
 « des hosties et aussi dans les scènes entre Caïn et son valet  
 « dans les *Towneley mysteries* » (p. 452). Pour lui, la farce  
 n'est qu'un épisode, elle a « toujours le caractère exclusif  
 « d'une anecdote dramatisée » (p. 388). Quand le même  
 auteur rencontre dans les drames religieux la scène du men-  
 diant et de son guide, il invoque la farce tournaïsiennne de  
 l'aveugle et du garchon pour en conclure « que dans les  
 « mystères français les figures traditionnelles du mendiant  
 « aveugle et de son conducteur ont été prises dans le drame pro-  
 « fane, de même qu'en Allemagne le médecin et son serviteur  
 « (p. 405) en sont sortis pour figurer dans le théâtre religieux.

M. Vogt, qui a consacré une étude particulière au  
 théâtre allemand du moyen âge dans le *Grundriss der  
 Germanischen Philologie* (I, 396, sq.) se montre d'abord  
 beaucoup plus réservé ; il semblerait même qu'on pût  
 induire de son langage qu'il croit à la naissance de l'élément  
 comique au cœur même du drame sacré ; mais, plus loin,  
 le point de vue traditionnel reparait, et il est question de  
 l'« *Einmischung possenhafter Scenen in die geistlichen  
 Spiele* », ce qui laisse supposer que M. Vogt se rallie aux  
 thèses traditionnelles. Il ne faut pas s'étonner vraiment si une  
 doctrine, patronnée par tant de spécialistes, a fait fortune et a  
 pénétré dans les livres de vulgarisation et les manuels en  
 toutes langues. On n'a pas été frappé des difficultés qu'elle sou-  
 lève, et qu'elle ne résout pas ; on ne s'est pas demandé si elle  
 avait pour elle l'autorité de l'histoire, et, malgré l'absence  
 de témoignages précis et de textes formels, on l'a rééditée  
 sans scrupules un peu partout.

Pourtant, si l'on veut prendre la peine d'y réfléchir, on  
 constatera que, à bien des égards, cette thèse est en contra-  
 diction avec les données d'une enquête comparative. Pour  
 en admettre le bien fondé, il faut, en effet, supposer : 1° que  
 l'inoculation de l'élément comique a eu lieu partout dans  
 des conditions analogues, et comme après avoir été l'objet

d'une délibération préalable ; 2<sup>o</sup> que, une fois l'opération accomplie, on a prestement fait disparaître toute trace des matériaux non utilisés <sup>1</sup>. Nous n'avons, en effet, aucune preuve qu'aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles les sujets plaisants, qu'on aurait intercalés dans les représentations du drame religieux, aient existé indépendamment de celles-ci <sup>2</sup>. Et c'est pourtant ce qu'il faut admettre, si l'on se range à l'opinion des savants que j'ai cités. Il faut admettre, par exemple, qu'il y avait dès l'an 1200, sinon antérieurement, un répertoire de farces à deux ou trois personnages, dans lesquelles un médecin et son serviteur, un aveugle et son guide, un marchand de parfums et sa femme ou son valet échangeaient des propos plus ou moins bouffons, *mais sans rapport aucun avec la liturgie dramatisée*.

Mais il est une autre démonstration qu'il conviendrait encore de faire, si l'on adopte cette hypothèse ; c'est que dans la liturgie dramatisée elle-même, à cette date, et même plus tôt, on n'observe pas des germes de comédie, déjà aisément reconnaissables dans la texture de l'œuvre, et qu'avec la meilleure volonté du monde on ne peut prétendre avoir été apportés dans celle-ci.

Cette double démonstration, à la fois positive et négative je suis bien sûr qu'on ne tentera pas de la faire.

En revanche, il ne serait pas difficile de prouver : 1<sup>o</sup> que les seuls sujets traités dans la note comique dès 1200, et

1. Si l'on soutient, avec M. des Granges, que des fabliaux ont donné naissance à la farce à plusieurs personnages, on est forcé de chercher l'explication de ce fait étrange, la disparition totale des fabliaux qui ont fourni la matière de ces farces. Voici ce que dit à cet égard l'auteur précité (p. 84) : « Sed cum... homines magis atque magis narrationes derelinquerent, ut ad scenicas formas se totos conferrent, tum omnino in obliuionem depellebant fabellas quarum haberent recentiores et sibi aptiores scenice fabulam. » C'est une façon commode de sortir d'embarras.

2. Qu'il y ait eu des représentations à sujet comique dès le XIII<sup>e</sup> siècle et peut-être antérieurement, c'est une autre affaire. Voyez Stengel, *Zs. f. fr. Spr. u. Litt.* XX, 14. Je m'occuperai plus loin de la farce tournaissienne de l'*aveugle et de son garçon*, qui date probablement de 1277.

longtemps après, à notre connaissance certaine, sont ceux qui se rattachent plus ou moins directement à des thèmes essentiels du drame religieux ; 2° que celui-ci (mystères et miracles) a fourni des prétextes suffisants, et souvent renouvelés, à tout un développement scénique n'offrant plus la sévérité des premières figurations de la vie et de la mort de Jésus-Christ, de ses apôtres et de ses saints.

Une première analogie, très digne de considération, peut être invoquée : c'est à mon avis, celle de ces *versus non authentici*, qui sont à l'origine du drame religieux lui-même et sans lesquels il ne serait pas né. Peu à peu, par des additions de plus en plus profanes, le drame sacré s'est détaché du rituel ; il a fourni la matière d'une cérémonie à part, à côté de l'office proprement dit. Comme M. Milchsack<sup>1</sup> l'avait déjà pressenti partiellement, et comme M. Lange<sup>2</sup> l'a si admirablement démontré, n'est-ce pas quatre *versiculi*, empruntés aux évangélistes, qui ont constitué le premier embryon du drame pascal ? Puis, par des allongements successifs qu'expliquent le goût passionné des foules et le désir de les retenir dans l'enceinte du temple, n'a-t-on pas vu ces liturgies dramatisées de Pâques se corser d'un résumé de la Passion, de même que la naissance du Sauveur, avec son naïf cortège de *magi* et de *pastores*, dès les x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles, constitue un embryon de spectacle, où viennent ensuite figurer Hérode et sa cour, c'est-à-dire les *Judei*, les *armigeri*, les *symmistæ*, les *scribæ*, les *oratores vel interpretes*, sans omettre l'important *nuntius* et les indispensables *obstrices*?<sup>3</sup>

1. *Die Oster-und Passionsspiele*, Wolfenbüttel, 1880.

2. *Die lateinischen Osterfeiern*, Munich, 1887.

3. Les développements qui vont suivre reposent sur l'étude des textes connus d'offices de Noël ou de la nativité. J'ai naturellement *et depuis longtemps* (quoiqu'on ait imprimé le contraire ; voyez Vogt, G. G. Anz. 1900, p. 77) lu le travail de M. W. Köppen, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Weihnachtspiele*, Paderborn, 1893. Mais j'en ai tiré peu de clartés et moins de profit, d'abord parce que la critique de M. K. est sujette à caution,

Du jour où, dans l'église et en latin, il y a déjà place pour un tel déploiement, il ne faut pas être surpris si l'on se hasarde à d'autres licences, si un élément de gaieté inoffensive, nullement réfléchi, s'insinue entre deux répliques sérieuses, conformes à l'esprit des textes sacrés. En voulez-vous la preuve? Un texte de Benediktbeuer, conservé à la Bibliothèque royale de Munich<sup>1</sup>, va la fournir.

C'est un *ludus de nativitate*, dont le manuscrit est de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, mais qui remonte certainement à une date un peu antérieure; l'influence cléricale y domine, et des préoccupations littéraires s'y trahissent dans les strophes virgiliennes que récitent plusieurs personnages; enfin, la scolastique, comme l'a déjà remarqué M. Froning, y a laissé un dépôt relativement considérable, et la discussion à laquelle se livrent Juifs et Chrétiens, les uns ayant à leur tête l'Archisynagogus, les autres guidés par saint Augustin, est un morceau intéressant et digne d'être comparé aux *disputationes* théologiques ou philosophiques du même temps<sup>2</sup>.

Or les adversaires de la vérité chrétienne sont représentés

ensuite parce que son information est incomplète; il a, notamment, ignoré l'existence du texte de Bilsen, dont l'importance est capitale pour une classification des spécimens conservés du drame liturgique de la Nativité. C'est ce que je démontrerai dans une communication destinée à l'Académie royale de Belgique.

1. Schmeller, *Carmina Burana*, 80; Du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, 287; Froning, *Das Drama des Mittelalters*, 877, sq.

2. Paul Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst*, Stuttgart, 1894, p. 45. L'auteur se borne à résumer ici le travail de Sepet. En général il est assez mal inspiré dans ses déductions, et il obéit, visiblement, à une tendance regrettable, celle de vieillir à tout prix les manifestations du théâtre religieux au moyen âge pour les mettre en corrélation avec les produits des arts plastiques. Ce qu'il dit notamment, pp. 34-6 et p. 38, sur les origines dramatiques de l'*Altercatio Ecclesiae et Synagogae* est sujet à caution; il est plus sage d'admettre encore avec M. Sepet que, liée intimement avec le développement organique de la liturgie dramatique de Noël, cette scène épisodique ne s'est constituée que lorsqu'on s'ingénia à donner au personnage d'Hérode une importance considérable; or c'est ce qui n'a lieu dans aucun drame liturgique de la nativité antérieur au XIII<sup>e</sup> siècle; le texte d'Orléans, qui date de ce siècle, renferme les premiers germes d'un débat doctrinal que Benediktbeuer a singulièrement développé.

dans le *ludus* sous un aspect vraiment comique. Quand ils font leur entrée, c'est à grand bruit (*Archisynagogus valde obstrepet... movendo caput suum et totum corpus et percutiendo terram pede, baculo etiam imitando gestus Judei in omnibus*) et plus loin il prend la parole « *cum nimio cachinno* », dit la rubrique, ce que M. Sepet traduit ainsi : « d'un ton de mauvais bouffon » ; ses propos sont aussi plaisants que son allure ; il raille avec une rare liberté de termes la croyance en l'incarnation miraculeuse du fils de Dieu ; et l'auteur inconnu de ce petit drame a pris la peine de recommander au clerc, chargé du rôle de saint Augustin, qui lui donne la réplique, de le faire « *voce sobria et discreta* »<sup>1</sup>. Quand le débat est épuisé, le chef des Juifs ne se tient pas pour battu « *obstrepet movendo corpus et caput et deridendo predicat* », de sorte que nous avons ici à l'état embryonnaire tous les éléments d'une des scènes les plus goûtées du drame en langue vulgaire des *xiv<sup>e</sup>* et *xv<sup>e</sup>* siècles.

Le personnage d'Hérode prêterait à des observations analogues. Peu à peu il se dégage et se précise ; le langage qu'il tient, les indications des rubriques sur son attitude, nous aident à mieux comprendre la part prépondérante qu'il prend à l'action. Déjà dans le texte de Bilsen il parle d'un ton emphatique (*redundat*) : sa colère s'allume « *ira tumens, gladios stringens (?)* », et plus loin il s'adresse aux scribes « *cum baculo cedri* » ; il inspecte les Livres à son tour, puis les remet aux hommes de la Loi (*inspiciat libros ac illos reddat*), enfin il chante « *fuste minaci* » en interpellant les mages, et il ordonne de jeter ceux-ci en prison (*jubet hos in carcere trudi*) ; en un mot il se conduit comme un véritable énergomène, et ne diffère en rien, dans ses

1. Le drame liturgique d'Orléans n'a pas encore des indications aussi précises ; il innove en spécifiant que les *symmistæ* sont « *in habitu juvenili* » et les *scribæ* « *barbati* » (Du Méril, p. 167) ; la gesticulation de ces derniers est minutieusement réglée, de même que celle d'Hérode.



attitudes du fantoche couronné que nous présentent les grandes Passions du xv<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

M. Köppen n'a pas connu le drame liturgique de Bilsen; mais il a étudié d'assez près celui de Benediktbeuer, et il a rapproché les vers rythmiques, dans lesquels Hérode exhale sa colère, de ceux dans lesquels elle est exprimée en allemand par l'auteur inconnu du jeu de Saint-Gall<sup>2</sup>; il a essayé de faire voir par quelle transition on avait, tout en changeant de langue, conservé et développé des thèmes identiques, et motivé, par l'addition d'un élément comique dans le drame de Saint-Gall, l'intimation qui est déjà dans le ton d'Hérode, parlant à ses *nuntii* dans Benediktbeuer. Le messenger de Saint-Gall tient le même emploi que ces *nuntii*; mais c'est déjà l'insupportable fanfaron des textes postérieurs; il fait des réflexions irrespectueuses sur le changement qui s'opère sur le visage de son maître, très effrayé des nouvelles qu'il lui apporte :

der red erschrack der herre mîn,  
won er der Juden Künig sol sîn...

et quand, plus tard il vient annoncer que les trois mages ont échappé, en prenant un autre chemin, à la curiosité soupçonneuse d'Hérode, il le fait d'une manière qui excite la colère de celui-ci. C'est d'un comique très observé, qui ne doit rien à des sources extérieures; le germe a simplement fructifié.

Dans le drame d'Erlau<sup>3</sup>, dont la parenté avec celui de Saint-Gall a été reconnue par l'éditeur, M. Kummer, puis par M. Köppen<sup>4</sup>, le messenger est un personnage tout à fait grotesque. Il se plaint de tiraillements d'estomac, se déclare

1. Voyez Gréban, v. 6213, sq.; 7249 sq.

2. *Op. cit.*, p. 37.

3. *Erlauer Spiele*, sechs altdeutsche Mysterien, hggb von K. F. Kummer, Vienne, 1883.

4. Du moins cela semble établi en ce qui concerne le rôle du *bote*; mais je fais toutes mes réserves sur plusieurs des rapprochements de M. Köppen.

affamé et spécifique, avec un humour bien germanique, qu'une saucisse et du vin blanc feraient son affaire, et que si on les lui servait, il se mettrait à rire comme un âne :

und ich wurd alz ein esel lachen...

Il reparait plus tard dans la scène du massacre des Innocents, où il joue un rôle analogue à celui d'autres personnages bouffons, déjà signalés par M. Kummer<sup>1</sup>. Encore une fois le drame liturgique est ici à la base du théâtre en langue vulgaire, et les messagers au verbe ou haut ou comique de Greban, de Jehan Michel et de la Passion d'Arras sont vraisemblablement les descendants en ligne directe de *nuntii* pareils à ceux du texte de Benediktbeuer.

Il vaudrait encore la peine d'examiner le développement de plus en plus profane qu'a reçu le rôle du neveu (ou du fils) d'Hérode, qui figure déjà dans le texte latin de Bilsen et qui succède à l'impersonnel *armiger* des liturgies plus anciennes; mais il y a plus d'intérêt, pour ma démonstration, à négliger ce personnage secondaire et à porter l'attention sur les *magi* et les *pastores* eux-mêmes.

Les *magi* ne devaient point prêter, semble-t-il, au ridicule; porteurs de la bonne nouvelle, ils sont destinés à rehausser la gloire du nouveau-né sur la terre. Sans doute, quand on rapproche les indications sommaires qui les concernent dans les offices de Compiègne et de Nevers, des textes plus développés de Bilsen et de Strasbourg, on constate la marche progressive qui a été observée dans le développement de leur rôle; mais ce rôle reste sérieux en tous points, et il faudrait renoncer à tirer argument de leur présence sans un manuscrit (H. 303) de Montpellier, que M. Delisle a révélé au monde savant, et que M. Gasté a analysé en 1893<sup>2</sup>. On y trouve un office de l'Etoile, dans lequel les mages, introduits suivant la tradition devant le roi Hérode,

1. *Op. cit.*, p. 20, note du v. 119.

2. *Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen*, p. 63.

se mettent à parler un langage qui ressemble fort au turc de Molière, et dont voici un échantillon :

*O some tholica lama ha asome tholica la ma chenapi ha thomena.*

C'est là un intermède comique bien caractérisé. Or on le découvre dans une scène strictement traditionnelle, et dont les éléments sont pris dans l'Évangile même. Quand plus tard l'idole Tervagan proférera, dans le jeu de *saint Nicolas* de Jean Bodel, des mots de prophétie incohérents ; quand, dans le *Théophile* de Rutebœuf, le sorcier Salatin conjurera le démon dans un argot inintelligible, ces deux auteurs ne feront que reproduire un procédé qui a, en quelque sorte, été comme le jaillissement nécessaire et direct du génie dramatique, déjà inclus dans les bégaiements de la liturgie.

J'ai parlé des *pastores*. Dans son étude, citée à maintes reprises par moi, M. Köppen a essayé, comme on l'a vu, de classer les offices des mages et ceux des bergers ; il a cru reconnaître, entre plusieurs des premiers et l'œuvre déjà plus développée de Benediktbeuer, des traits d'étroite parenté. Plusieurs des offices des mages sont, en effet, des drames en miniature ; ils se composent de toute une série de scènes allant de l'Annonciation à la fuite en Égypte ; dans ceux-là les bergers paraissent à deux reprises : la première fois ils sont avertis par l'ange (ou les anges) que le Sauveur est né, et qu'ils peuvent lui rendre visite et lui offrir leurs hommages ; la seconde fois, ils rencontrent les mages qui se dirigent vers Bethléem, guidés par l'étoile du Seigneur. Interrogés par ceux-ci, ils leur révèlent le spectacle qu'ils ont eu sous les yeux.

Voici, dans le texte le plus ancien de Frisingue (XI<sup>e</sup> siècle) le passage relatif aux bergers : <sup>1</sup>

1. Du Mesnil, p. 157 et 161.

*Angelus in primis.*

Pastores, annuntio vobis gaudium magnum.

*Pastores.*

Transeamus Bethlehem ut videamus hoc verbum.

*Angelus.*

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.

*Magi ad pastores.*

Pastores, dicite, quidnam vidistis ?

*Pastores.*

Infantem vidimus pannis involutum.

L'office de Bilsen reproduit, vers le même temps, la même version empruntée à Saint-Luc ; seulement au lieu de *angelus* dans le premier passage, il a *multitudo angelorum*, et la rubrique ajoute que les pasteurs vont à Bethléem, ce qui rend plus intelligible leur chant : *Transeamus Bethlehem*. Dans l'office de Strasbourg, contenu dans un manuscrit daté de 1200, donc postérieur d'un siècle au moins, la dramatisation est plus avancée ; car à l'endroit où l'ange s'adresse aux *pastores*, la rubrique porte : *Pastores loquebantur ad invicem* (d'après saint Luc, II, 15), ce qui permet de supposer qu'ils échangeaient entre eux, avec des attitudes appropriées, les mots suivants : *Transeamus*, etc. Qu'il en soit ainsi, c'est ce que confirme l'office d'Orléans où le rôle des *pastores* est singulièrement allongé après le *gloria in excelsis*, etc. ; ils se lèvent comme les artistes des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles se levaient au moment de prendre part à l'action : *tunc demum surgentes* : ils chantent alors *intra se*, et puis ils se dirigent vers la crèche... *et sic procedunt usque ad presepe quod ad januam monasterii paratum est*. Alors deux *obstetrices* vont à eux, les questionnent, jouant ici, par un procédé d'emprunt naïf, le rôle que tient l'ange, s'adressant aux trois Marie, dans la liturgie pascale : *Quem queritis... dicite...* ; puis lorsqu'on

leur a montré l'enfant divin, ils s'agenouillent et l'adorent : *procedentes adorant infantem*, ensuite se relèvent, et invitent ceux qui les entourent à l'adorer comme eux. Plus loin on les voit *redeuntes a presepe, gaudentes et cantantes in eundo...* jusqu'à l'endroit où les mages les interrogent à leur tour.

Sans doute il n'y a pas encore d'élément comique, et à proprement parler<sup>1</sup>, comme l'a observé jadis M. Weinhold, il n'y en aura jamais dans cette scène du petit drame de Noël ; les auteurs n'ont jamais cherché à jeter le ridicule sur les humbles paysans qui eurent l'honneur insigne, et réservé à des rois, d'être avertis par le ciel de la naissance d'un Dieu. Mais à défaut de cela dans les œuvres de date postérieure, on aura recours à des moyens très simples pour développer davantage la scène où figurent les pâtres. Dès 1170, Herrade de Landsberg, abbesse de Hohenbourg<sup>2</sup>, se plaint que dans les jeux du cycle de Noël « on introduise un élément bouffon et une raillerie inconvenante ». Est-ce que déjà alors on aurait vu, comme aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles les bergers, avant l'apparition des anges, se faire des niches innocentes, profiter du sommeil de l'un d'eux pour lui couvrir la main d'argile, dont il se barbouillera le visage en s'éveillant (c'est ce qui se passe dans la passion d'Arras) ou encore, comme dans les *Towneley plays*, nous donner un curieux avant-goût de la farce de *Pathelin* ?

Mais revenons au jeu latin et tout liturgique encore de Benediktbeuer ; nous avons vu le développement qu'y a pris la *disputatio* des juifs et des chrétiens ; nous avons noté l'introduction ingénieuse du personnage de l'*archisynagogus*, dont la gesticulation et le langage sont d'un comique très accusé. Dans le même ouvrage nous entendons les bergers échanger des réflexions, écrites dans une langue agréablement rythmée ; c'est le *loquebantur inter se* de saint Luc,

1. *Jahrbuch für Literaturgeschichte*, I, p. 24

2. D'après Creizenach, *op. cit.*, p. 64.

simplement inscrit dans le texte de Strasbourg, et qui, dans cette autre œuvre du pays rhénan, est devenu ceci dans la rubrique : *Mirentur pastores et unus dicat ad alterum* (suit la strophe chantée et toute profane d'invention) et encore : *Iterum pastores ad socios suos* et plus loin : *Dicat pastor ad socios suos*, le reste rappelant la marche suivie dans l'office d'Orléans, mais avec cette différence que les scènes où figurent les *pastores* se suivent immédiatement.

Mais ce qui achève de donner un caractère original à la première de ces deux scènes, c'est l'intervention d'un *diabolus*, qui, avec autant d'insistance que les anges en mettent à avertir les bergers et à les prier de se rendre auprès de la Vierge et de l'Enfant, essaie, lui, de les détourner de cette voie, et les jette dans un trouble prolongé :

O gens simplex nimium et in sensu vulnerata  
 .....  
 debaccharis nimium cum putas ista rata.

Déjà nous avons ici une « deablerie », comme on dira bientôt en France, et pourtant rien ne nous autorise à supposer qu'un élément adventice s'est introduit dans l'œuvre liturgique. Mais, même abstraction faite de cet élément, la scène des bergers, développée normalement, devait suffire à alimenter la verve des auteurs dramatiques des siècles suivants. Ils n'avaient, pour cela, qu'à négliger la cause tout à fait particulière qui l'avait inspirée, cette naissance de Jésus dont la tradition religieuse voulait qu'ils eussent été les premiers confidents. Peu à peu, dans certains milieux, les bergeries iront se *sécularisant* ; on n'assistera plus qu'aux jeux, on n'entendra plus que les joyeux propos échangés par ces êtres naïfs ; quand Adam de le Hale écrira son jeu de *Robin et Marion*, il n'inventera pas un genre, il se contentera — mérite bien suffisant — de le mener à sa perfection.

La farce rustique que nous trouvons dans Gréban, en Angleterre dans les *Towneley Plays*, c'est-à-dire dans un

théâtre où l'on est généralement d'accord pour reconnaître une influence française<sup>1</sup>, l'épisode déjà cité de la *Passion* d'Arras, c'est-à-dire d'une ville qui fut précisément la patrie d'Adam de le Hale, d'autres textes encore ne sont, cela est maintenant bien clair, que le développement organique, au xv<sup>e</sup> siècle, et peut-être antérieurement (car ni Gréban, ni ses contemporains ne se sont fait scrupule de piller leurs devanciers) des scènes de bergers, dont l'origine est dans la liturgie dramatique ; pourquoi donc séparer les bergeries d'Adam de celles qui avaient une source liturgique ? A-t-il été le seul à prendre son bien dans le champ sacré ? Et le drame profane ne devait-il pas être le dernier aboutissement du drame sacré en France, comme il l'a été en Angleterre et en Espagne ?

Mais il y a plus ; un rapport comme celui que j'indique ici a certainement existé entre le mystère de Gréban et l'intermède pastoral du « miracle » tout profane de *Griselidis* qui remonte à 1395<sup>2</sup>. Là-bas le rôle des bergers est essentiel ; il fait partie de l'œuvre même ; ici il est superfétatoire et sent l'interpolation. En outre, on a fait des ces rustiques héros des personnages dignes de figurer chez Guarini ou chez Racan ; ils connaissent et invoquent Hercule et Bacchus ; leur langage est choisi, et leur ton gracieux. Trait curieux, l'un d'eux exprime la même pensée, et à peu près dans les mêmes termes, qu'un des pâtres que Gréban (un lettré comme on sait, et de date peu postérieure) mettra en scène : Il s'agit du dédain des richesses et des grandeurs humaines, et aussi des joies et pures que nous procure la vie des champs ; nous voilà bien loin de l'Évangile et de la liturgie de Noël ; d'autre part une telle pensée n'est pas naturelle chez un berger, qui, s'il était conscient, trouverait proba-

1. Voyez *Le mystère du vieil Testament*, I, p. VIII et Pollard, *English miracle, plays, moralities and interludes*, XLI et 31, sq.

2. Édition Grøeneveld, Marbourg, 1888.

blement son sort peu enviable, et qui, inconscient, ne songerait point à le décrire et à le vanter :

Est-il, dit le héros de Gréban

Est-il lyesse plus série  
Que de regarder ces beaux champs,  
Et ces doux aignelets paissants,  
Sautant en la belle prairie?

Un autre berger, Pellion, célèbre alors les plaisirs rustiques, et, si je ne craignais d'allonger démesurément ma communication, je vous lirais, en les confrontant, les passages des deux œuvres, et j'attirerais de plus près votre attention sur leur frappante analogie. Il est jusqu'à des mots faisant rime, qui sont communs à *Griselidis* et à Gréban<sup>1</sup>, et pour comble un des bergers s'appelle Riffart des deux côtés. Je ne conclus pas de là que Gréban a mis à profit la médiocre compilation dramatique de 1395 ; mais je suis porté à croire que les deux auteurs ont puisé à la même source. Cette source devait être ancienne, et elle-même remontait vraisemblablement au temps où Adam de le Hale a vécu. Car il existe entre *Robin et Marion* et notre bergerie des analogies certaines ; l'épisode du mouton enlevé par un loup, que content le poète du xiii<sup>e</sup> siècle et le poète du xv<sup>e</sup>, des identités de nom, etc., tout cela suppose une très vieille tradition, ininterrompue du xi<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle, et peut-être jusqu'à nos *Noëls* populaires, dont il serait intéressant de rapprocher le texte de celui des « entrejeux » où figurent les bergers de l'époque de Gréban<sup>2</sup>.

Nous voilà bien loin des *pastores*<sup>3</sup> de nos premières litur-

1. Voyez Gréban 4640-41 et *Griselidis*, 1228-29 (*raison : saison*) ; Gréban, 4647-50, et *Griselidis*, 1201-10, où est exprimée, dans des termes quasi identiques, la modestie des ambitions de l'un des bergers.

2. J'ai fait ce rapprochement pour les *Noëls* wallons et compte en publier le résultat quelque jour.

3. Il serait intéressant de poursuivre ailleurs une enquête sur les « bergeries » et de se demander si le goût n'en passa point les monts au xvi<sup>e</sup>



gies, et il est temps de revenir en arrière. Après Hérode et son *armiger* et son *messenger*, après les *magi*, après les bergers, croyez-vous que ce soit fini des éléments comiques du drame religieux ? Non, certes. Car, à mesure que celui-ci se développe, nous voyons se multiplier dans son sein même les personnages épisodiques. C'est la servante de Cayphe, c'est l'aveugle guéri par Jésus et qui est escorté de son valet à Arras et en Allemagne<sup>1</sup> ; ce sont surtout, dans la liturgie de Pâques, les trois Marie qui en font partie essentielle et y introduisent le marchand de parfums, bientôt escorté de sa femme et d'un serviteur.

Les *deableries*, dont j'ai dit quelques mots plus haut, mériteraient une étude particulière, à commencer par les noms que la fantaisie<sup>2</sup> des auteurs de passions a imposés aux personnages infernaux. Déjà, dans le drame tout liturgique d'*Adam*, dont les rubriques sont encore latines, les diables jouent un rôle bouffon, destiné, dans la pensée de l'auteur, à distraire l'auditoire. Avant la tentation ils se mettent à courir dans l'espace resté libre qui sépare la décoration du public : *Interea demones discurrent per plateas, gestum facientes competentem*. Quand l'un d'eux a essayé, en vain, de décider Adam à cueillir le fruit défendu, il s'éloigne tristement et va jusqu'aux portes de l'enfer et il engage un colloque avec ses compagnons, puis il se mêle à la foule : *Postea vero discursum faciet per populum*. On devine qu'il s'agit de culbutes, de grimaces, de cris, de gestes désordonnés, qui faisaient rire jusqu'aux larmes. Plus tard, un diable viendra semer des ronces sur le champ qu'Adam

siècle (j'ai tantôt nommé Guarini, qui aurait pu se déclarer l'auteur de l'entre-jeux du miracle de *Griselidis*) pour nous revenir, légèrement métamorphosé, au siècle suivant ; il y a là, j'en ai la conviction, tout un champ d'exploration pour de nouveaux chercheurs.

1. Voyez mes *Passions allemandes du Rhin*, p. 106.

2. Voyez Weinhold, *Jahrbuch f. Literaturgeschichte*, I, 19 ; Wieck, *Die Teufel auf der mittelalterlichen mysterienbühne Frankreichs* ; E. Soens, *De rol van het booze beginsel op het middeleeuwsch tooneel*, Gand, 1894.

et Ève, chassés de l'Éden, auront ahané à la sueur de leur front ; il reparaît avec des compagnons, lorsque le moment est venu de s'emparer de nos premiers parents ; il leur passe des chaînes aux mains ; il les entraîne vers la porte de l'enfer « *alii vero diaboli*, ajoute la rubrique, *erunt juxta infernum obviam venientibus et magnum tripudium inter se facient ; et singuli alii diaboli illos venientes monstrabunt et eos suscipient et in infernum mittent, et in eo facient fumum magnum exurgere et vociferabuntur inter se in inferno gaudentes, et collident caldaria et lebetes suos, ut exterius audiantur. Et facta aliquantula mora, exhibunt diaboli, discurrentes per plateas...*

Vous voyez que rien ne manque à cette scène bouffonne, contemporaine de l'époque où l'abbesse de Hohenbourg se plaignait du mélange de sérieux et de comique toléré dans l'Église ; il ne manque ici aucun élément grotesque, ni les gestes, ni les cris frénétiques, ni la fumée opaque sortant du gouffre infernal, ni le bruit de casseroles qu'on entendra de loin. Et détail typique et que signalait récemment M. Vogt, ce même bruit de casseroles est indiqué dans les pièces allemandes de la fin du moyen âge, comme devant produire l'effet de comique désirable. Si l'on veut bien se souvenir, d'autre part, que dans la nativité latine de Benediktbeuer, un *diabolus* alterne avec l'*angelus* qui annonce aux pâtres la naissance de Jésus, on aura une fois de plus la preuve irréfutable que, pareillement à ce que nous avons noté pour d'autres endroits, l'élément comique, réaliste ou fantastique, fourni par des hommes ou des démons, a jailli tout naturellement du tronc liturgique, sans qu'il puisse être question d'un apport extérieur.

Remarquez d'ailleurs, que nous ne sommes pas encore en 1200, qu'il reste deux siècles à parcourir avant l'âge des grandes compilations dramatiques françaises ou allemandes ou anglaises. Fallait-il tout ce temps-là pour inspirer aux clercs, auteurs de mystères et de miracles, l'idée de déve-

lopper, parallèlement aux scènes comiques que j'ai analysées, d'autres scènes comiques de même ordre ? Évidemment non, puisque, en France comme en Allemagne, l'impulsion était donnée, et que la vogue, attestée par des témoignages certains, allait à ces déviations de la scène chrétienne.

J'ai cité Jean Bodel et le *Jeu de saint Nicolas*. Le dialogue des voleurs, qu'on peut y lire, et qui est d'un comique si intense, est-il pure création du célèbre trouvère artésien ?

Vous savez comme moi où celui-ci a pris la matière de son drame. Il a connu et utilisé le poème de Wace. Mais Wace, qui conte en quatre-vingts vers le miracle de la statue, s'animant sous la verge du barbare à qui elle appartient et allant sommer les voleurs de restituer le trésor confié à sa garde, Wace n'a pas introduit de dialogue entre les larrons. Et c'est dans le miracle latin, conservé dans le manuscrit d'Orléans 178, que nous trouvons le germe de la scène de Jean Bodel <sup>1</sup> :

*Interim veniant fures et post recessum ejus sic dicant omnes insimul :*

Quid agemus ? Quid tendamus ? Quae captamus consilia ?

*Ad hoc dicat unus ex eis :*

Oporteret ut impleret nostra quisquam marsupia.

Audite, socii, mea consilia :

Vir hic est Judaeus, cujus pecunia,

Si vultis, jam erit nostra penuria  
relevata.

Un autre lui répond sur le même ton ; un troisième, non sans finesse, les engage à ne pas faire tant de bruit :

*ite suavius.*

<sup>1</sup>. Du Ménil, p. 267.

et à prendre des précautions ; mais quand ils ont découvert le magot, leur joie éclate :

Oh! quanta exultatio !  
Haec arca, magno gaudio,  
Se reserari voluit,  
Et se nobis aperuit !

Ce ton reste celui du dialogue que le saint a plus loin avec les voleurs ; ils se querellent, l'un d'eux s'opposant à la restitution du butin, l'autre répliquant :

Est melius hoc vobis reddere  
Quam sic vitam pendendo perdere.

Jean Bodel n'a eu qu'à développer ces indications pour donner à son drame l'intensité de vie dramatique, qui en rend la lecture encore attrayante aujourd'hui, de sorte que dans ces exemples pris à la dramatisation de la vie des saints, comme dans ceux que j'ai empruntés aux jeux de Noël, la tradition liturgique suffit à nous rendre compte des développements comiques, ou simplement pittoresques, du drame des *xiv<sup>e</sup>* et *xv<sup>e</sup>* siècles.

J'ai, au début de cette lecture, insisté sur deux points renfermant, à mon sens, tout ce qu'implique la démonstration du caractère organique des éléments divertissants, tels qu'on les observe dès le *xiii<sup>e</sup>* siècle dans le drame religieux. Ces deux points, permettez-moi de le redire, sont les suivants : 1<sup>o</sup> les sujets d'ordre comique de 1200 à 1400 sont tous pris dans les mystères, ou du moins s'y retrouvent ou peuvent légitimement s'y retrouver ; 2<sup>o</sup> les mystères et les miracles ont de très bonne heure donné lieu à des développements d'ordre très profane, sans qu'il soit nécessaire d'admettre l'introduction d'un élément adventice.

Le premier point est un point de fait ; les textes et les témoignages qui s'y rapportent sont trop connus pour insis-

ter. Sur le second point je n'ai non plus rien à ajouter, car ce que j'ai dit de la *Nativité* et du jeu de *saint Nicolas* peut s'appliquer aux autres sujets, empruntés à la vie de Jésus et à celle de sa mère ou de ses disciples et de ses martyrs.

La Passion proprement dite fournit une matière plus qu'abondante à des développements très profanes. C'est qu'en mettant en scène toute une société, dont le goût anachronique du temps a fait une société française, ou allemande, ou anglaise des *xiii<sup>e</sup>*, *xiv<sup>e</sup>* ou *xv<sup>e</sup>* siècle, on devait forcément peindre non seulement des êtres auxquels leur mission ou leur rang ou l'ardeur de leur haine ou de leur foi prêtait une sorte de grandeur intangible, mais aussi des humbles, des incrédules, une foule ignorante et hurlante, des instruments de tous les crimes et de toutes les vindictes : soldats, geôliers, serviteurs, messagers, etc.

De fait, c'est à ceux-ci que, de bonne heure, va s'attacher l'esprit railleur de nos aïeux. Déjà, nous l'avons vu, dans le drame liturgique figure un *nuntius* qui rapporte au roi Hérode les bruits circulant au sujet du voyage des trois souverains venus d'Orient. C'est encore lui qui va, de la part de son maître, prier les trois pèlerins de se rendre à sa cour ; c'est encore lui qui, plus tard, annoncera que les *magi* ont éludé l'invitation de repasser par cette cour. Le personnage deviendra promptement comique ; de même, le marchand de parfums qui, sous le nom de *unguentarius*, vend ses drogues aux trois Marie, apparaît, pour la première fois, dans un *processionale* latin de Prague, au *xiii<sup>e</sup>* siècle<sup>1</sup> ; il sera à son tour un élément nécessaire et divertissant des drames de la résurrection en langue vulgaire ; qu'il s'agisse donc du noyau liturgico-dramatique qu'a constitué la com-

1. Voyez Lange, *op. cit.*, p. 148, sq. Comp., p. 166 : « in Prag XVII tritt « der Salbenkrämer aktiv auf, der einzige Fall bei der liturgisch-dramatischen Osterfeier ; der Salbenkrämer ist in der weiteren Entwicklung « in den Osterspielen in den betreffenden Landessprachen eine stehende « Rolle. »

mémoration de la naissance du Sauveur, ou bien de celui qui se rattache à sa mort et à sa résurrection, l'élément comique est en germe dans les premiers développements scéniques qu'a connus l'Église, comme ces développements sont, en quelque sorte, latents dans la liturgie.

M. WILMOTTE,

Professeur à l'Université de Liège.



LES

SOURCES ITALIENNES DE « L'OLIVE »

---

Dans la très courte préface où il présentait pour la première fois *l'Olive* au public, Du Bellay confessait qu'il avait imité Pétrarque, « et non lui seulement, mais aussi l'Arioste et d'autres modernes italiens ». Cette préface disparut dans la seconde édition. Quand on lit entre les lignes de celle qui la remplaça, on devine que plusieurs des imitations du poète avaient été constatées, et qu'il avait été traité de plagiaire. Il défendit son originalité avec une rare adresse. Sur un point, ses détracteurs lui avaient rendu la victoire facile. Ils lui avaient reproché d'avoir cherché, en finissant ses sonnets par une pointe épigrammatique, à copier la manière de Cassola<sup>1</sup>. L'accusation n'était point fondée. Il la réfuta sans peine, et déclara que le seul modèle auquel il s'était vraiment « travaillé de ressembler », c'était lui-même. En même temps, il renvoyait le lecteur à ses sources; mais il avait soin d'en désigner seulement quatre, celles où il avait le moins puisé : Ovide, Virgile, Horace, Pétrarque; il affirmait qu'il les avait lus « assez négligemment », et qu'il les avait imités de mémoire; il insinuait enfin que cette imitation se bornait à avoir « usurpé quelques figures et façons de parler ».

Il n'est rien de tel que l'audace. La postérité a cru Du Bellay sur parole, et tous les historiens de notre littérature

1. Luigi Cassola, de Reggio, un des correspondants de l'Arétin.



félicitent l'auteur de *l'Olive* et des *Regrets* d'avoir su être original dans un siècle d'imitation.

La vérité est tout autre, au moins en ce qui concerne son premier recueil. *L'Olive* n'est pas plus un livre original que *les Amours*. Seulement, Ronsard et Du Bellay n'ont pas eu dans le choix de leurs modèles les mêmes préférences. Tandis que le premier, sans se soucier que ses emprunts fussent reconnus, désirant au contraire qu'ils le fussent, s'adressait en général aux meilleurs maîtres dans tous les genres, à Horace et à Pindare dans l'ode, à Virgile dans l'épopée, à Pétrarque dans le sonnet, le second aimait mieux s'inspirer d'auteurs moins célèbres, mais plus modernes.

Aux poètes dont il se reconnaît le débiteur, il doit peu de chose. Pétrarque, pour ne point parler des Latins, Pétrarque à qui Ronsard a pris tant de sonnets, ne lui en a fourni que quelques-uns, ou traduits ou imités plus librement<sup>1</sup>. Ça et là dans le reste du recueil on rencontre un trait, une image, une idée, un vers dérivant de la même origine<sup>2</sup>.

Les fournisseurs habituels de Du Bellay ont été non pas Pétrarque ni ses premiers disciples, mais, au contraire les derniers en date des pétrarquistes, ceux du xvi<sup>e</sup> siècle, ceux qui à l'époque où parut *l'Olive* vivaient encore, ou venaient à peine de mourir.

Un d'entre eux paraît avoir exercé sur lui une véritable fascination. C'est celui que sa première préface avait nommé à côté de Pétrarque : Arioste. Dans une étude sur Mathurin Régnier, j'ai montré quelles communautés de goût attiraient Du Bellay vers Arioste. J'ai essayé de prouver com-

1. *Olive* 93 = Pétrarque 193; *Ol.* 69 = Pét. 192; *Ol.* 94 = Pét. 134; *Ol.* 89 = Pét. 269; *Ol.* 27 = Pét. 187; *Ol.* 96 = 271; *Ol.* 67 = Pét. 120; *Ol.* 62 = Pét. 209.

2. *Ol.* 84 = Pét. 28; *Ol.* 85 = Pét. 148; *Ol.* 63 = Pét. 2; *Ol.* 92 = Pét. 39; etc.

ment, sans le copier, il s'était inspiré de ses *Satires* pour ciseler les sonnets malicieux des *Regrets*. J'ignorais en composant ce travail que, longtemps avant de songer à faire le portrait de la société romaine, Du Bellay avait déjà puisé à pleines mains, et cette fois sans discrétion, dans l'œuvre du Ferrarais. Celui qui lui apprit à peindre les mœurs était justement l'un de ceux qui lui avait appris à chanter les passions de l'amour.

Huit sonnets de *l'Olive* sont en effet à peu près traduits de huit sonnets d'Arioste, comme l'a dit M. Henri Chamard dans un livre tout récent sur Du Bellay<sup>1</sup>.

Ce n'est pas tout. Il est un fait qui a échappé à M. Chamard, et qui est beaucoup plus intéressant, non seulement parce qu'il prouve la popularité dont jouit immédiatement chez nous l'épopée d'Arioste, mais parce qu'il montre que dans ce poème si varié le public français distingua aussitôt les parties passionnées et dramatiques : Du Bellay a mis en sonnets tous les plus beaux discours amoureux du *Roland furieux*. Il a découpé en trois morceaux cette fameuse lettre de Bradamante que l'auteur jugea assez belle pour être détachée du poème, refaite en tercets, et transformée en élégie<sup>2</sup>. Dans chacune des trois autres plaintes où la fille d'Aymon déplore le prétendu abandon de Roger, il a taillé l'étoffe du sonnet. Il en a découpé deux dans la plainte désespérée de Roland apprenant par d'irréfutables témoignages qu'Angélique s'est donnée à Médor. Il en a fait un avec la plainte que la même héroïne inspire à Sacripant<sup>3</sup>. Et c'est la description des beautés d'Alcine enchantant

1. Henri Chamard, *Joachim Du Bellay*; Lille, 1900; p. 170. *Olive* 7 = Arioste, *Sonnet* 22; *Ol.* 8 = Arioste, *S.* 7; *Ol.* 10 = Arioste, *S.* 6; *Ol.* 11 = Arioste, *S.* 17; *Ol.* 18 = Arioste, *S.* 12; *Ol.* 30 = Arioste, *S.* 8; *Ol.* 33 = Arioste, *S.* 10; *Ol.* 5 = Arioste, *S.* 2. Je donne les chiffres de l'édition très répandue des *Opere minori* d'Arioste (Florence, Le Monnier).

2. *Élégie* VIII. Ronsard en a fait une chanson; voir l'édition Blanchemain, t. I<sup>er</sup>, p. 81.

3. *Olive* 97. Ce sonnet est emprunté à l'Arioste, *Furieux*, 1, 42-43 et non, comme l'a dit M. Chamard, à Catulle.

Roger qui est devenue celle des beautés d'Olive enflammant Du Bellay <sup>1</sup>.

Ainsi, pour ne rien dire d'autres imitations moins importantes ou plus lointaines <sup>2</sup>, il y a dans *l'Olive* dix-huit sonnets qui, en dépit des protestations indignées de l'auteur contre ceux qui l'avaient accusé de faire « des pièces rapportées », ne sont pas autre chose que des pièces rapportées de l'œuvre d'Arioste.

Mais Arioste n'est pas le seul de ses contemporains que Du Bellay ait mis ainsi à contribution. La mode était alors en Italie de publier des recueils où le meilleur était mêlé au pire, le délicat au prétentieux ; où, en passant d'une page à l'autre, on voit se succéder des noms qui sont encore estimés aujourd'hui et des noms qui même au xvi<sup>e</sup> siècle ne furent point sans doute très glorieux. C'est dans un recueil de ce genre, édité à Venise chez Giolito, que Du Bellay prit de quoi composer sa plus grosse gerbe <sup>3</sup>. Sur les quatre-vingt-dix ou cent poètes qui y sont représentés par une partie plus ou moins importante de leur œuvre, près de trente ont le droit de reprendre dans *l'Olive*, qui un quatrain, qui un quatrain

1. *Olive* 35 = *Furieux* 44, 61-62 = *Élégie* VIII début ; *Olive* 39 = *Furieux* 44, 63-64 = *Élégie* VIII, milieu ; *Olive* 29 = *Furieux* 44, 65-66 = *Élégie* VIII, fin ; — *Olive* 47 = *Furieux* 33, 63-64 ; *Ol.* 31 = *Furieux* 45, 37-39 ; *Ol.* 37 = *Furieux* 32, 20-21 ; — *Olive* 25 = *Furieux* 23, 125-126 ; *Ol.* 42 = *Furieux* 23, 127 ; — *Olive* 97 = *Furieux* 1, 42-43 ; — *Olive* 71 = *Furieux* 7, 11-14.

2. Les deux images dont le rapprochement fait l'originalité du *Sonnet* 84 se trouvent rapprochées dans la description des amours de Fleur d'épine et de Richardet ; du moins les images des deux poètes sont analogues (*Furieux* 25, 68-69).

3. *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte. Libro primo. In Vinetia*, ap. Gabriel Giolito di Ferrari ; 1546. — *Delle Rime di diversi nobili huomini et eccellenti posti nella lingua thoscana. Libro secondo. In Vinegia*, ap. Gabriele Giolito de Ferrari ; 1548. — Le recueil complet est à la Bibliothèque de l'Arsenal ; le premier volume est à la Bibliothèque de la ville de Montpellier ; le second, à la Bibliothèque nationale. La Bibliothèque de l'Arsenal possède un troisième volume qui est la suite des deux autres, bien que l'éditeur soit différent : *Libro Terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori. In Venetia*, al Segno del Pozzo ; 1550. L'éditeur est Bartholomeo Cesano.

et un tercet, la plupart tout un sonnet, quelques-uns deux pièces entières. Ils s'appellent Francesco Sansovino, Claudio Tolomei, Battista della Torre, Antonio Mezzabarba, Lelio Capilugi, Giulio Camillo, Ottaviano Salvi, Giovanni della Casa, Francesco Coccio, Bernardino Daniello, Balthazar Castiglione, Giovanni Mozzarello, Thomaso Castellani, Bernardino Tomitano, Vincenzo Martelli, Giulio Giudiccione, Fortunio Spira, Camillo Caula, Vincenzo Quirino, Pietro Bembo, Nicolo Amanio, Girolamo Volpe, Antonio Rinieri, Pietro Barignano, Carlo Zancharuolo, Bartolomeo Gottifredi <sup>1</sup>.

Il faut rendre une justice à Du Bellay : non seulement il ne s'est pas laissé influencer dans ses choix par l'illustration des auteurs, puisque parmi ses modèles nous trouvons tant d'inconnus, mais il n'a jamais rien pris de terne ou de plat. S'il n'a eu aucune aversion pour les comparaisons emphatiques, s'il a recherché curieusement les images précieuses et les pensées entortillées, il a du moins dédaigné le médiocre.

Une fois même il a eu le mérite de découvrir, de sauver et d'immortaliser une chose exquise perdue dans des pages insignifiantes. Des poètes que j'ai cités, aucun n'est peut-être plus inconnu en France que Bernardino Daniello <sup>2</sup>. Il mérite cependant que tous les historiens de notre littérature le saluent au passage ; car sans lui le prince de nos sonnettes ne nous aurait pas donné la perle de son premier recueil de sonnets :

« Si notre vie est un jour bref et obscur auprès de l'Éternel, et plein de chagrins et de maux ; et si beaucoup plus rapides que

1. Le premier volume du recueil italien avait paru en 1546 : Du Bellay y prit treize pièces pour sa première édition, qui est de 1549 et contient 50 sonnets, et neuf pour sa seconde édition, qui est de 1550 et contient 115 sonnets. Le deuxième volume du recueil italien parut en 1548 : Du Bellay y prit huit pièces. On voit à quel point notre poète était à l'affût des nouveautés.

2. Traducteur des *Géorgiques*, correspondant de l'Arétin.

les vents et les traits tu vois les années s'en aller et ne plus faire de retour ; — mon âme, que fais-tu ? Ne vois-tu pas que tu es ensevelie dans une aveugle erreur au milieu des fâcheux soucis mortels ? Puisque des ailes t'ont été données pour voler à l'éternel, au haut séjour, — secoue-les, car il en est désormais bien temps, afin de sortir de cette glu mondaine qui est si tenace, et déploie-les vers le ciel par le plus court chemin : — là est le souverain bien que tout homme désire ; là, le vrai repos ; là, la paix, qu'en vain tu vas cherchant ici-bas. »

Assurément ce sonnet avait besoin d'être remis sur l'enclume. La première partie en est verbeuse, et la seconde écourtée. Il fallait fondre le premier tercet avec le deuxième quatrain, et prendre le dernier tercet pour développer l'idée étranglée dans les trois derniers vers. Il fallait aussi faire tomber la pièce sur un vers plus ample.

Loin de disparaître, les défauts se sont accrus dans la traduction que Desportes a osé donner de ce sonnet après Du Bellay :

Si la course annuelle en serpent retournée  
Devance un trait volant par le ciel emporté ;  
Si la plus longue vie est moins qu'une journée,  
Une heure, une minute envers l'éternité ;  
Que songes-tu, mon âme en la terre enchaînée ?  
Quel appast tient ici ton désir arrêté ?  
Faveur, thresors, grandeurs ne sont que vanité,  
Trompans des fols mortels la race infortunée.  
Puisque l'heur souverain ailleurs se doit chercher,  
Il faut de ces gluaux ton plumage arracher  
Et voller dans le ciel d'une légère traicte.  
Là se trouve le bien affranchi de souci,  
La foy, l'amour sans feinte, et la beauté parfaite,  
Qu'à clos yeux, sans profit, tu vas cherchant icy.

Après ces vers trop faciles, il y a plaisir à relire ce Sonnet 113 de *l'Olive*, dur sans doute, mais d'un si beau vol, d'un style parfois si ferme, et où Sainte-Beuve a eu raison

de reconnaître comme un accent précurseur de la poésie lamartinienne :

Si nostre vie est moins qu'une journée  
 En l'éternel ; si l'an, qui faict le tour,  
 Chasse nos jours sans espoir de retour,  
 Si perissable est toute chose née ;  
 Que songes-tu, mon ame emprisonnée ?  
 Pourquoi te plaist l'obscur de notre jour,  
 Si, pour voler en un plus cler séjour,  
 Tu as au dos l'aele bien empanée ?  
 La est le bien que tout esprit desire,  
 La, le repos ou tout le monde aspire,  
 La est l'amour, la, le plaisir encore :  
 La, ô mon ame, au plus hault ciel guidée,  
 Tu y pourras reconnoistre l'Idée  
 De la beauté qu'en ce monde j'adore.

Voilà vraiment faire un sonnet. Mais encore faut-il rendre à chacun ce qui lui appartient et savoir que, si le flageolet de Marot, comme dit Sainte-Beuve n'a jamais fait entendre d'accents comparables à celui-ci : « Que songes-tu, mon âme emprisonnée ? » la flûte de Du Bellay a dû, pour le faire entendre, demander le ton et le motif à Daniello.

Il valait la peine de citer le Sonnet 113, non seulement parce qu'il est beau, mais parce qu'il nous fournissait un exemple du travail de refonte auquel Du Bellay soumet assez souvent ses modèles.

Du reste ses procédés sont assez variés. Il lui arrive de traduire<sup>1</sup>, et si fidèlement qu'il moule ses vers sur les vers de ses modèles<sup>2</sup>, reproduit le mouvement de leurs phrases, construit ses pièces, ou du moins ses quatrains, sur les mêmes rimes qu'eux<sup>3</sup> ; bien plus : il leur prend jusqu'à des

1. Voir, en autres exemples, les Sonnets 2 et 110.

2. Mort ou mercy soit fin de ma langueur.

*Morte o merci sia fine al mio dolore.* (Pétrarque 120.)

3. Par exemple, voici les rimes des quatrains du Sonnet 23 :  
 se mire, l'art, d'une part, un rire, et d'ire, qui en part, me départ, martire.

chevilles, jusqu'à des coupes singulières, peut-être parce qu'il les tient pour des élégances :

Ces cheveux d'or, ce front de marbre, *et celle*  
 Bouche d'œillez et de liz toute pleine,  
 Ces doux soupirs, cet'odorante haleine  
 Et de ces yeulx l'une et l'autre étincelle...  
*Quel bel crin d'or, quegli occhi vaghi, quella*  
*Fronte tranquilla lucida e serena,*  
*Quella bocca di gratia e d'amor piena,*  
*E l'una e l'altra guancia ornata e bella.*<sup>1</sup>

Dans ces sonnets traduits, tel trait, il est vrai, est changé de place ; telle image est remplacée par une image analogue, le plus souvent empruntée à une autre pièce, soit du même poète, soit d'un poète différent ; mais on sent que la difficulté, si grande dans la traduction d'un sonnet, d'attraper la rime, est la seule raison qui explique ces modifications, d'ailleurs peu nombreuses ; de là proviennent aussi ces accumulations de synonymes qui constituent un des caractères les plus notables du style pétrarquiste dans *l'Olive*, et qu'on aurait bien tort de ramener à une autre origine :

« Madame, vous êtes belle, et si belle que je ne voie pas chose plus belle que vous ; soit que je voie ce front ou ces deux étincelles qui me découvrent la voie avec leur sainte lumière ; — soit que je voie cette bouche, la seule à qui je donne des louanges, qui doux a le rire et douce a la parole ; et cette chevelure d'or, dont Amour fit le réseau qui me fut tendu de tous côtés ; — ou ce cou et ce sein d'albâtre poli, ou ce bras et cette main ; et, finalement, tout ce qu'on voit de vous et tout ce qu'on en croit. — Tout est admirable, certes. Néanmoins, il ne sera pas que je ne dise hardiment que beaucoup plus admirable est ma foi. »  
 (Arioste, Sonnet 22.)

De grand'beauté ma Déesse est si pleine,  
 Que je ne voy'chose au monde plus belle :

Ce sont les rimes de Rinieri : *si mira, arte, parte, gira, e d'ira, in disparte, mi parte, spira.*

. 1. *Olive* 65 = Bartolomeo Gottifredi, Recueil de Venise, t. II, p. 83.

Soit que le front je voye, ou les yeux d'elle,  
 Dont la clarté sainte me *guyde* et *meine* ;  
 Soit ceste bouche, ou soupire une haleine,  
 Qui les odeurs des Arabes excelle :  
 Soit ce chef d'or, qui rendroit l'estincelle  
 Du beau soleil *honteuse, obscure* et *vaine* :  
 Soient ces coustaux d'albâtre, et main polie,  
 Qui mon cœur *serre, enferme, estreinct* et *lie*.  
 Bref, ce que d'elle on peult ou voir ou croire,  
 Tout est *divin, celeste, incomparable* :  
 Mais j'ose bien me donner ceste gloire,  
 Que ma constance est trop plus qu'admirable.

(*Olive*, Sonnet 7.)

Plusieurs fois Du Bellay suit son auteur pas à pas, mais seulement jusqu'au tercet final, ou même jusqu'au dernier vers. Il ajoute alors au sonnet, comme marque de sa fabrication, une de ces pointes précieuses qu'il se vante dans sa préface d'avoir eu l'idée d'emprunter « à l'épigramme françois », mais dont les sonnettistes italiens, l'Arioste entre autres, lui offraient cent exemples. Ainsi, quand à la suite de Battista Della Torre, il a remercié la nymphe Echo d'avoir seule compati à ses souffrances, sans doute parce qu'elle se ressouvenait de ses propres déceptions, il ne trouve pas bien spirituelle la fin du compliment : « Égale est la flamme amoureuse qui nous brûle tous les deux ; égal notre amour ; pareilles nos peines ; et égale beauté nous a vaincus tous les deux ». Il juge beaucoup plus galant de ne mettre aucune différence entre la passion d'Echo et celle de Du Bellay, mais d'en mettre une entre la beauté de Narcisse et celle d'Olive :

Pareille amour nous avons esprouvée ;  
 Pareille peine aussi nous souffrons ores :  
 Mais plus grande est la beaulté qui me tue.

(*Olive*, Sonnet 24.)

Plus souvent, le sonnet italien a été remanié, et généra-



lement avec bonheur. Ici, pour amener le trait final, il a fallu retrancher des idées, et développer celles que l'on conservait (Sonnet 11). Là, c'est au milieu du morceau original que se trouvait l'image la plus piquante, et pour la mettre à la place d'honneur, à la fin, tout l'ordre du développement a été bouleversé (Sonnet 29). Ailleurs, le contraste entre les deux parties du sonnet a été mieux ménagé; ce qui était verbeux a été resserré; on a mis en bon point ce qui était grêle (Sonnets 18 et 113). Ou bien l'on a estimé, avec raison, que le sonnet italien avait bien un commencement et une fin, mais point de corps: on s'est borné à en prendre les deux parties intéressantes, et l'on a refait de toutes pièces un quatrain et un tercet (Sonnets 43, 9, 100).

Quelquefois la refonte a été moins heureuse: quand, par exemple, Du Bellay a éprouvé le besoin de compliquer les complications du modèle. Ainsi il a jugé que c'était un jeu trop simple que de poursuivre parallèlement le développement de deux images:

« Ce filet d'or fut le réseau où ma pensée errante embarrassas ses ailes; et ces cils, l'arc; et ce regard, le trait; et ces beaux yeux, l'archer. — Je suis blessé, je suis en prison à cause d'eux; la plaie est au milieu du cœur âpre et mortelle; la prison, forte: et pourtant, en un si grand mal, j'adore et qui m'a frappé et qui m'a fait prisonnier. » (Arioste, Sonnet 6.)

Aux images de la plaie et de la prison, il a ajouté celle du feu; et il a prolongé davantage la prestidigitation. En cela d'ailleurs il n'était nullement original; car il trouvait dans le recueil de Venise des pièces où l'auteur avait jonglé ainsi avec trois images, et avec les mêmes images:

Ces cheveux d'or sont les liens, Madame,  
Dont fut premier ma liberté surprise;  
Amour, la flamme autour du cœur eprise:  
Ces yeux, le trait qui me transperce l'ame.  
Fors sont les neuds; âpre et vive, la flamme;  
Le coup, de main à tirer bien apprise;

Et toutes fois j'ayme, j'adore et prise  
Ce qui m'étraint, qui me brusle et entame.

Pour briser donq', pour eteindre et guerir  
Ce dur lien, ceste ardeur, ceste playe,  
Je ne quier fer, liqueur ny medecine :

L'heur et plaisir que ce m'est de perir  
De telle main, ne permect que j'essaye  
Glavye trenchant, ny froideur, ny racine.

(*Olive*, Sonnet 10.)

Une douzaine de fois, l'imitation a été plus lointaine, si-  
non plus difficile. Tantôt Du Bellay emprunte l'idée du  
sonnet italien, avec deux ou trois traits essentiels : mais il  
donne à cette idée un autre développement (Sonnet 19).  
Tantôt, au contraire, il met une idée un peu nouvelle dans  
un cadre emprunté : il prend, par exemple, à Bembo le  
tour d'un sonnet fameux, où le poète se félicite d'avoir vu  
sa maîtresse en rêve ; mais à une vision toute chaste il sub-  
stitue, peut-être d'après une pièce latine de Naugerius, une  
vision toute voluptueuse (Sonnet 14) ; et il gémit sur les  
absences passagères d'Olive à peu près dans les termes où  
Pétrarque déplore quelque part l'éternelle disparition de  
Laure (Sonnet 96 = Pétrarque 271). Tantôt enfin, et cela  
plus rarement, il remarque au passage dans ses lectures  
une pensée subtile, une image délicate, un tercet piquant ;  
et, pour peu que le détail ainsi recueilli se prête à l'amplifi-  
cation, il en tire la matière de toute une pièce. C'est ainsi  
qu'ayant rencontré dans un sonnet de Fortunio Spira cette  
brève énumération, il jugea le dernier terme assez gracieux  
pour mériter de fournir une chute à un sonnet : « Je trouve  
au milieu du jour le soleil obscur, et obscures les étoiles au  
milieu de la nuit, la mer sans eau et les grottes sans ombre,  
et sans odeur les roses et les violettes. » Il était facile de  
construire une poésie sur cette idée : il suffisait d'ajouter  
cinq ou six termes à l'énumération :

Quand la fureur, qui bat les grands coupeaux,  
 Hors de mon cœur l'Olive arachera,  
 Avec le chien le loup se couchera,  
 Fidele garde aux timides troupeaux :

Le ciel, qui void avec tant de flambeaux,  
 Le violent de son cours cessera :  
 Le feu sans chault et sans clerté sera,  
 Obscur le ront des deux astres plus beaux :

Tous animaulx changeront de sejour  
 L'un avec' l'autre, et au plus cler du jour  
 Ressemblera la nuit humide et sombre :

Des prez seront semblables les couleurs,  
 La mer sans eau, et les forestz sans ombre,  
 Et sans odeur les roses et les fleurs.

(*Olive*, Sonnet 76.)

Après la rapide revue que je viens de faire des sources principales de *l'Olive*, et des procédés de composition les plus familiers à son auteur, on voit où se réduit son originalité. Aux thèmes traditionnels des pétrarquistes, à leur vocabulaire amoureux, il n'a rien ajouté du tout. Bien loin de là : sur les cent quinze pièces que comprend son recueil, plus des deux tiers ne sont que des traductions ou des adaptations de pièces italiennes<sup>1</sup>. Il eut cependant un double mérite. D'abord, mieux qu'aucun autre poète de son école, il sut choisir dans l'immense monceau des pièces imitées de Pétrarque, sinon toujours ce qui était du meilleur goût, du moins ce qui était intéressant. Puis, il osa assez souvent corriger ses modèles, avec un sentiment très délicat des beautés propres au sonnet. La composition de *l'Olive*, œuvre de jeunesse, ne l'oublions point, fut ainsi pour Du Bellay un exercice salutaire où il prit conscience de son talent, et se forma la main.

1. Du Bellay a-t-il imité d'autres pièces italiennes en dehors de celles que j'indique ? C'est possible. J'ai lu cependant avec soin un très grand nombre d'autres poésies pétrarquistes antérieures à *l'Olive* sans y trouver rien dont Du Bellay se soit inspiré.

Il me reste à indiquer, sonnet par sonnet, les sources de *l'Olive* que j'ai découvertes. Pour les sonnets empruntés à Pétrarque et à l'Arioste, je me contenterai d'un simple renvoi et je désignerai les sonnets de l'Arioste par les chiffres adoptés dans l'édition très répandue des *Opere minori* d'Arioste chez Le Monnier. Pour les sonnets tirés<sup>4</sup> du recueil de Venise, je crois nécessaire de citer intégralement les textes italiens.

JOSEPH VIANEY,

Professeur adjoint à la Faculté des lettres  
de l'Université de Montpellier.

## APPENDICE

---

*Sonnet II.* — Traduit de Francesco Sansovino (Giolito I, p. 224).

*Eran cinte le vaghe stelle ardenti  
Di Amor, di leggiadria, d'alto valore;  
E il ciel nel suo maggior eterno honore  
Il manto havea di rai puri et lucenti.  
Soave et grato lo spirar de venti,  
Queto mar, pace vera, et dolce Amore,  
Quando la Donna mia di noi il fattore  
Die al mondo, che ha per lei gli honor suo spenti.  
Tolse da l'oro i crin, gli occhi dal Sole,  
Da le rose le guancie, et da l'Aprile  
I puri gigli, et da le gratie il canto.  
Hebbe da l'harmonia l'alte parole,  
Da i sacri spirti la honesta e il gentile  
Et da Dio l'immortal suo nome santo.*

*Sonnet III.* — Ce sonnet développe le dernier tercet d'un sonnet de Giovanni Giudiccione (Giolito, I, p. 155).

*Arno, puoi ben portar tra gli altri fiumi  
Superbo il corno; et le tue nimphe belle  
Riverenti venir a farle honore.*

*Sonnet IV.* — Le dernier vers associe deux adjectifs très souvent associés chez les Pétrarquistes :

Par leur douceur angélique et sereine.

Voir, par exemple, ce vers de Nicolas Delfino :

*Poi che la luce angelica e serena...*

(*Libro Terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori*; in Venetia, al Segno del Pozzo, 1550).

*Sonnet V.* — Les tercets, que préparent mal les quatrains, traduisent les tercets du *Sonnet 11* d'Arioste (*Mal si compensa, ah! lasso! un breve sguardo*). Les quatrains imitent ceux du *Sonnet III* de Pétrarque, où le poète rappelle qu'il fut frappé par Amour le jour où il s'y attendait le moins, le jour où le soleil s'obscurcit par pitié pour son créateur; au vendredi saint Du Bellay substitue la nuit de la Nativité.

*Sonnet VII.* — Traduit d'Arioste, *Sonnet XXII* (*Madonna, sete bella e bella tanto*).

*Sonnet VIII.* — Traduit d'Arioste, *Sonnet VII* (*Com'esser puo che degnamente lodì*).

*Sonnet IX.* — Le premier quatrain et le premier tercet sont traduits du premier quatrain et du deuxième tercet d'un sonnet de Baldassar Castiglione (Giolito, I, p. 194).

*Euro gentil, che gli aurei crespì nodi  
 Hor quinci, hor quindi pe'l bel volto giri,  
 Guarda non mentre desioso spiri  
 L'ale intrichi nel crin, ne mai le snodi.  
 Che se già il tuo fratel puote usar frodi  
 In dar fine agli ardenti suoi desiri,  
 Non vuol il ciel, che qui per noi s'aspiri,  
 Ne di tanta bellezza unqua si godi.  
 Potrai ben dir, se torni-al tuo soggiorno,  
 Ne restar brami con mille altri preso;  
 Come il nostro levante al tuo fa scorno.  
 Lasso che penso? già ti senta acceso:  
 Ch'aura non sei, ma foro, che d'intorno  
 Voli al crin, che per laccio Amor m'ha teso.*

*Sonnet X.* — Imité d'Arioste, *Sonnet VI* (*La rete fu di queste fila d'oro*). Mais aux deux images dont Arioste poursuit parallèlement le développement, celle de la prise et celle de la plaie, Du Bellay en ajoute une troisième, celle du feu. Ces trois images sont rapprochées dans une chanson de Girolamo Parabosco (Giolito, I, p. 322).

*Occhi voi sete strali, reti e foco,  
 Con cui ferisce Amor, prende e infiamma.*

*Sonnet XI.* — Imité d'Arioste, *Sonnet XVII* (*Chiuso era il sol da un tenebroso velo*).

*Sonnet XIII.* — Imité de Giovanni Mozarello (Giolito, I, p. 85). Le sonnet a été entièrement refait ; mais les développements de Du Bellay sont en germe chez le modèle. Desportes s'est aussi inspiré de ce sonnet (*Diane*, II, 25).

*O bella man, che'l fren del carro tieni,  
Quando Amor col triumpho a Cipri torna ;  
Man bianca, man leggiadra, mano adorna,  
Che l'aureo scettro suo reggi et mantieni :  
Man, che ignuda del guanto rassereni  
Mia mente afflita, ove sempre soggiorna  
L'imagin sua, ch' ogni altra mano scorna ;  
Et muove invidia a quei begli occhi ameni :  
Man cara, man soave, mano eguale  
A neve, e avorio ; man, con che disserra  
Amor suo arco, et suo dorato strale :  
Man che l'acerbe piaghe, che'l cor serra,  
Mitighi, e addolci ; et sei di forze tale,  
Che sola mi puoi dar et pace et guerra.*

*Sonnet XIV.* — Probablement suggéré par le *Sonnet LXXIV* de Bembo. L'idée est la même : le poète a vu sa maîtresse en songe ; le réveil l'a rendu à la réalité. Le mouvement de la fin est semblable chez les deux poètes :

Quand le reveil de mon ayse envieux  
Du doulx sommeil a les portes decloses.  
*quando il primo lume*  
*Del giorno sparse i miei dolci guadagni,*  
*Aperti gli occhi e traviato il core.*

Mais chez Bembo la vision est chaste ; chez Du Bellay elle est voluptueuse, peut-être par imitation d'une pièce de Naugerius, *ad somnum* :

*Beate Somne, nocte qui hesternam mihi  
Tot attulisti gaudia?...  
Tu, quæ furenti surdior freto meas  
Superba contemnit preces,  
Facilem Neaeram praeuisti : quin mihi  
Mille obstulit sponte oscula...*

*Sonnet XVII.* — Ce sonnet contient des réminiscences diverses de Pétrarque. L'idée des fleurs naissant sous les pas de la dame est dans le *Sonnet CXXXII* (*Come'l candido pie...*). L'idée que le soleil se cache à la vue de la dame est dans le *Sonnet XCII* (*In mezzo di duo amanti...*). Le serment par les traits dorés d'Amour est dans le *Sonnet CXLI* (*Fra stella*). La peinture des cheveux épars aux vents est fréquente chez Pétrarque.

*Sonnet XVIII.* — Imité d'Arioste, *Sonnet XII* (*Altri lodera il viso, altri le chiome*).

*Sonnet XIX.* — Imité librement de Vincenzo Martelli (*Giolito*, I, p. 20).

*Se Lisippo et Apelle e'l grande Homero,  
Col martel, coi colori e con l'inchiostro,  
Rendesse il ciel benigno al secol nostro  
Per aguagliar con le sembianze il vero,  
Potrian con l'arte et col giudicio intero  
Adombrar forse il bel, ch'a sensi è mostro;  
Ma l'oltra parte no del valor vostro,  
Che non si puo scolpir pur col pensiero.  
Dunque i marmi, i color, le pure carte  
Non cerchin far del ver si bassa sede,  
Se la bellezza è in voi la minor parte.  
Et voi con l'honorato et destro piede  
Seguite il bel sentier ch'arriva in parte  
Che vieta a morte le piu ricche prede.*

L'expression « ce qu'en vous est compris » est dans un sonnet suivant de Martelli, p. 22 : « *ch' in voi si comprende.* »

*Sonnet XX.* — Imité de Giovanni Mozarello (*Giolito*, I, p. 70).

*Deh perche a dir di voi qua giu non venne  
Quel che canto il furor di Troia e d'Argo,  
Donna, ch' avete il ciel cortese e largo,  
Che piu vi diede assai che non ritenne?  
Io, quel che piu ad Homero si convenne,  
Le vostre lode in molte carte spargo :  
Ch' avess' io per mirarvi gli occhi d'Argo,  
Poi che non ho d'alzarvi al ciel le penne.  
Per fornir il suo don devea natura  
Darmi cosi mill' occhi e mille lingue,*



*Come tanta belta concesse a voi.  
Ch'esor non posso in voce eletta e pura  
Con una lo splendor, ch'ogni altro estingue;  
Ne remirarlo a pien con questi dui.*

*Sonnet XXIII.* — Les deux quatrains sont traduits de Rinieri (Giolito, II, p. 20). Du Bellay a conservé jusqu'aux rimes du modèle.

*Se da begli occhi vostri, in cui si mira  
Tutto'l bel, che puo far natura od arte,  
Pende il fil di mia vita, e'n quella parte  
A mal mio grado Amor mi volve e gira;  
Perche v'armate voi d'orgoglio e d'ira,  
S'apparir mi vedete? ov' in disparte  
Ve'n gite; e con la man, che'l cuor mi parte,  
Chiudete il bel, che da begli occhi spira.*

*Sonnet XXIV.* — Traduit, sauf le trait final, de Battista della Torre (Giolito, I, p. 103).

*Vicina Echo, ch'ascolti i miei lamenti;  
Et, quantunque fra sassi e tra le frondi  
Occultamente a gli occhi miei t'ascondi,  
Mostri pieta de miei gravi tormenti,  
Tu raddoppi i miei tristi ultimi accenti :  
Tu col mio spesso il tuo dolor confondi :  
S'io grido Furnia, et tu Furnia respondi;  
Et meco, s'io mi doglio, ti lamenti.  
Te sola ho provato io nimpha pietosa,  
Come quella, cui forse anchor soviene  
De l'amato Narcisso la durezza.  
Eguale arde ambidue fiamma amorosa;  
Eguale e 'nostro amor, pari le pene;  
Et ambidue gia vinse equal bellezza.*

*Sonnet XXV.* — Traduit d'Arioste, *Furieux*, XXIII, 125-126 : début de la plainte de Roland apprenant les amours d'Angélique et de Médor. La suite de cette plainte a fourni le *Sonnet XLII*.

*Sonnet XXVI.* — Ce sonnet a été probablement fait par Du Bellay lui-même, à l'imitation de ces innombrables sonnets

pétrarquistes qui se composent d'une série d'antithèses. Le vers 6 est traduit de Bembo *Canzone* III :

Desir m'enflamme et crainte me rend glace.  
*Foco son di desio, di tema ghiaccio.*

*Sonnet XXVII.* — Imité de Pétrarque, *Sonnet CLXXXVII* (*Quando 'l Sol bagna in mar l'aurato carro...*). Des traits nouveaux ; le principal est emprunté à la *Canzone XXXVII* :

Et d'astres lors si grand nombre ne luist,  
Que j'ay d'ennuiz et d'angoisse profonde.  
*Né lassù sopra 'l cerchio della luna*  
*Vide mai tante stelle alcuna notte...*  
*Quant' ha 'l mio cor pensier ciascuna sera.*

*Sonnet XXIX.* — Traduit d'Arioste, *Furieux*, XLIV, 65-66. C'est la fin de la lettre de Bradamante, dont le début a fourni le *Sonnet XXXV* et le milieu le *Sonnet XXXIX*.

*Sonnet XXX.* — A peu près traduit d'Arioste, *Sonnet VIII* (*Ben che 'l martir sia periglioso e grave*).

*Sonnet XXXI.* — Imité très librement d'Arioste, *Furieux*, XLV, 37-39 : c'est une des plaintes de Bradamante. Mais le premier quatrain est emprunté à Pétrarque, *Sonnet IX* :

*Quando 'l pianeta che distingue l'ore,*  
*Ad albergar col Tauro si ritorna;*  
*Cade virtù dall' infiammate corna,*  
*Che veste il mondo di novel colore.*

*Sonnet XXXIII.* — Traduit d'Arioste, *Sonnet X* (*Avventuroso carcere soave*), sauf le deuxième quatrain, qui introduit dans la pièce une idée étrangère et qui est de Pétrarque, *Sonnet XLVII* :

O l'an heureux, le mois, le jour et l'heure  
Que mon cœur fut avec elle allié ! *etc.*  
*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno*  
*E la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto, etc.*

*Sonnet XXXV.* — A peu près traduit d'Arioste, *Furieux*, XLIV, 61-62. C'est le début de la lettre de Bradamante, dont le milieu a fourni le *Sonnet XXXIX* et la fin le *Sonnet XXIX*.

*Sonnet XXXVII.* — Les deux tercets sont littéralement traduits d'Arioste, *Furieux*, XXXII, 21 : c'est une des plaintes de Bradamante.

*Sonnet XXXVIII.* — Le premier tercet développe les deux premiers vers d'un sonnet de Molza (Giolito, I, p. 38). Le premier vers de Du Bellay est même moulé sur le premier vers de Molza :

Sacree sainte et celeste figure.  
*Sancta, sacra, celeste et sola imago*  
*Ne laqual Dio se stesso rappresenta.*

*Sonnet XXXIX.* — Traduit d'Arioste, *Furieux*, XLIV, 63-64. C'est le milieu du message de Bradamante à Roger, dont le début a fourni le *Sonnet XXXV* et la fin le *Sonnet XXIX*.

*Sonnet XLI.* — Imité de Bernardino Tomitano (Giolito, I, p. 280).

*Qual timido nocchier, che a parte a parte*  
*Sente turbarsi il mar, strider il vento*  
*Et tutto pien d'angoscia et di spavento*  
*Vede romper la vela, arbor et sarte?*  
*Che senza altro operar d'ingegno o d'arte*  
*A Dio si volge lagrimoso intento;*  
*Et tutto pien d'angoscia et di spavento,*  
*Mille voti et promesse al ciel comparte;*  
*Tal' io ch' in questo mar di cieco errore*  
*Lasso fui scorto in fragile speranza*  
*Sotto vento di sdegni et di sospiri,*  
*Per haver alto Dio stato migliore,*  
*Convien che 'l poco viver che m'avanza*  
*Lagrimando ver te converta et giri.*

Au premier tercet, il y a une réminiscence d'un sonnet un peu analogue de Francesco Coccio (Giolito, I, p. 356) :

Soupirs et pleurs sont les ventz et l'orage.  
*Le lagrime fanno onde e i sospir venti.*

*Sonnet XLII.* — A peu près traduit d'Arioste, *Furieux*, XXIII, 127 : c'est la suite de la plainte de Roland dont le début a fourni le *Sonnet XXV*.

*Sonnet XLIII.* — Emprunté à Francesco Coccio (Giolito, I, p. 355). Le deuxième quatrain et le premier tercet ont été refaits,

*Veloce mio pensier vago et possente,  
Che gran spatio di ciel, d'acqua et di terra  
Trascorri in un momento et giu sotterra  
Non ti e negato penetrar sovente :  
Et spesso mostri a l'alma dolcemente  
La donna che 'l mio cor si tolse, e 'l serra  
Nel carcere d'Amore, e in lunga guerra  
Di gelata paura arde la mente ;  
Quanto sei vano et vanamente grato,  
Poi che conteso m'e teco venire,  
Et narrare a Madonna il mio dolore.  
O se potessi tu parlare et dire  
Il grave affanno mio, l'intenso ardore,  
Faresti lei pietosa et me beato.*

*Sonnet XLV.* — L'idée générale de ce sonnet est celle d'une chanson de Ottaviano Salvi (Giolito, I, p. 305). Mais Du Bellay s'est surtout inspiré de Virgile, *Géorgiques*, II, 324 et suiv., et de Lucrèce, I, 251.

*Sonnet XLVII.* — A peu près traduit d'Arioste, *Furieux*, XXXIII, 63-64 : plainte de Bradamante qui a vu Roger en songe.

*Sonnet XLVIII.* — Emprunté, avec quelques modifications, à Giulio Camillo (Giolito, I, p. 58).

*Oceano gran padre de le cose,  
Regno maggior de i salsi humidi Dei ;  
Che da i vicin superni Pirinei  
Hor veggio pien di cure aspre et noiose ;  
L'onde tue non fur mai si tempestose,  
Ne al numero de tristi pensier miei  
Crescer potrian : qualhor piu i venti rei  
T'arman contra le sponde alte et spumose.  
Pur se 'l liquido tuo favilla serba  
Di pietate amorosa, apri le strade  
Ne i larghi campi tuoi a miei sospiri.  
Che qual solea sfogar la pena acerba  
Per le dolci Adriatiche contrade  
Vorrei per te quetar i miei martiri.*

*Sonnet XLIX.* — Imité de Thomaso Castellani (Giolito, I, p. 43).

*O Sacro ramo, che con verdi fronde  
 Si lieto nuntio fosti a quel gran Padre,  
 Che nel sommerger de l'antica madre  
 Salvo il commesso seme sopra l'onde ;  
 S'al'puro canto il vero hoggi risponde  
 De' pargoletti hebrei, con si leggiadre  
 Opre vien tal, che le tartaree squadre  
 Pietoso al nostro mal rompe et confonde.  
 Io lietamente, o santa e schieta oliva,  
 T'acetto e' nclino, hor che salute e pace  
 Prometti al grave e travagliato spirito ;  
 Ma con speme vie piu sicura e viva  
 Di quella che' l mio cor pronto e vivace  
 Mosse a seguir gia vanamente il mirto.*

*Sonnet LII.* — Imité de Lelio Capilupi (Giolito, I, p. 359).

*Figlia di Giove et madre alma d'Amore,  
 De gli huomini e d'i Dei piacer fecondo ;  
 Ch' ogni animal produce et empie il mondo  
 Che per se fora un soletario horrore ;  
 Tu, che puoi, frena homai l'empio furore  
 Che la terra trascorre e 'l mar profondo,  
 Et col raggio onde il ciel si fa giocondo  
 Tempra di Marte il tempestoso ardore ;  
 Quando di sangue et di sudor bagnato  
 L'arme si spoglia et nel tuo grembo giace  
 Et gli occhi pasce d'immortal bellezza :  
 Alhor lui prega : e 'l divin petto e 'l lato  
 Stringi col suo, con si nuova dolcezza  
 - Ch' a Italia impetri e a la tua Roma pace.*

Capilupi invoque Vénus en faveur de l'Italie. Du Bellay l'invoque en faveur de ses amours. Il est à noter que dans le Recueil de Giolito le sonnet de Capilupi est immédiatement précédé d'un sonnet de Coccio où le poète prie Vénus de favoriser ses amours. Le deuxième vers de Du Bellay est emprunté à une chanson de Thomaso Castellani (Giolito, I, p. 52) :

Du cercle tiers lumiere souverene.  
*Io son la Dea di Cipro, del mar figlia,*  
*Donna e splendor del terzo alto ricetto.*

*Sonnet LIV.* — Ce sonnet, dans son ensemble, est imité des quatre premières stances d'une chanson de Vincenzo Quirino (Giolito, I, p. 195).

*Hor che nell' Oceano il Sol s'asconde,*  
*Et che la notte l'aer nostro imbruna,*  
*Voglio tra questi liti et queste fronde...*  
*Sfogar del pianto mio le trist' onde...*  
*O notte, o cielo, o mar, o piagge, o monti,*  
*Che si spesso m'udite chiamar morte ;*  
*O valli, o selve, o boschi, o fiumi, o fonti,*  
*Che foste a la mia vita fide scorte ;*  
*O fere snelle.....*  
*Date udienza insieme a miei lamenti.*  
*Et se fiamma amorosa in voi si trova,*  
*Nimphe.....*  
*Meco spargete lagrima et sospiri.*

Mais dans le premier quatrain Du Bellay s'est ressouvenu du début du *Sonnet CXXVIII* de Pétrarque (*Or' che 'l ciel...*). — Il s'est ressouvenu aussi du *Sonnet CCLXII* de Pétrarque, qui offre une énumération semblable à celle de la chanson de Quirino.

*Sonnet LVI.* — Les images empruntées à la guerre ne sont pas rares chez les Pétrarquistes. Voir, par exemple, un *Sonnet* de Carlo Zancharuolo, Giolito, II, p. 96, *Tosto che me suoi dolcemente alteri.*

*Sonnet LVII.* — Ce sonnet développe le premier quatrain d'un sonnet de Fortunio Spira (Giolito, I, p. 211).

*Quante goccirole d'acqua ha questo mare*  
*Et quante han questi lidi vostri harene,*  
*Tante, Bernardo, et piu son le mie pene,*  
*Se tante pene et piu pote Amor dare.*

*Sonnet LVIII.* — La fin de ce sonnet semble être une reminiscence de la fin d'un sonnet de Nicolo Amanio (Giolito, I, p. 39).

O doulx pleurer! o doulx soupirs cuisans!  
 O doulce ardeur de deux soleilz luisans!  
 O doulce mort! O doulce cruauté!  
*Agra dolcezza amaramente unita,*  
*Dolce ardor, dolce nodo, et dolce morte.*

*Sonnet LXI.* — L'idée des derniers vers est de Pétrarque, *Sonnet CCIX* :

*E chi nol crede venga egli a vedella.*

*Sonnet LXII.* — L'idée est celle du *Sonnet CCIX* de Pétrarque : les tercets de Du Bellay développent le premier tercet de Pétrarque.

*Sonnet LXIII.* — Les quatrains imitent très librement ceux du deuxième *Sonnet* de Pétrarque.

*Sonnet LXIV.* — Imité de Carlo Zancharuolo (Giolito, II, p. 94).

*Si come, quando Dio ne i raggi ardenti*  
*De l'infinito bel s'accese, e arse*  
*Nel proprio ardor ; onde, che poi n'apparse*  
*L'opra de i suo pensier puri e lucenti :*  
*Che distinse un da l'altro gli elementi :*  
*Di quel difforme Caos, come a lui parse*  
*Et creó 'l ciel ; cui d'ogn' intorno sparse,*  
*Di stelle ; e stagion diede e loco a i venti ;*  
*Così voi, Donna, in me vedendo espresso*  
*Quel, che voi sete, nel divin splendore*  
*V'accese Amor, de l'amor vostro istesso ;*  
*Quindi per gli occhi miei mandando al core*  
*L'alto bel, che dal ciel vi fu concesso,*  
*M'havete pien di gratia e di valore.*

Le trait final est de Pétrarque, *Sonnet CCXXX* :

Je ne croy point que de douleur on meure.  
*...Nè credo ch' uom di dolor mora.*

*Sonnet LXV.* — Emprunté à Bartolomeo Gottifredi (Giolito, II, p. 83). Du Bellay a fait ses quatrains avec les mêmes rimes que son modèle et a copié jusqu'à la singulière coupe du premier vers :

*Quel bel crin d'or, quegli occhi vaghi, quella  
 Fronte tranquilla lucida e serena ;  
 Quella bocca di gratia e d'amor piena,  
 E l'una e l'altra guancia ornata e bella ;  
 Quella humana dolcissima favella ;  
 Quel riso che trahea l'alme di pena ;  
 Quel diletto canto di Sirena,  
 E'l guardo al mi voler splendea ogni stella :  
 Quelle maniere accorte, quella pura  
 Honesta leggiadria, quel vivo raggio  
 Di belta in terra e hor nel divin chiostro :  
 E 'l pensar, e 'l tacer pudico e saggio  
 Col subito partir oime n'han mostro,  
 Come nulla qua giu diletta e dura.*

On peut dire que ce sonnet est chez tous les Pétrarquistes. Après avoir énuméré les beautés de sa dame (ces cheveux, ces yeux, cet esprit...), le poète ajoute : voilà les magiciens qui m'ont transformé ; ou : voilà les rets qui ont pris mon cœur ; ou : voilà l'hameçon auquel je me suis laissé prendre. Voir Pétrarque, *Sonnet CLXXVIII* ; Arioste, *Sonnet XXVIII* ; Bembo, *Sonnet V* ; etc.

*Sonnet LXVI.* — Imitation libre d'une chanson du Capitan Camillo-Caula (Giolito, I, p. 347). Cette chanson a trois stances de huit vers. Du Bellay a pris dans la première l'idée et le mouvement de ses tercets :

*Donna, poi che vedete la mia fede  
 Crescere a par de la bellezza vostra,  
 .....  
 Come non poss' io intenerirvi il petto  
 O non viver, se morte è 'l mio diletto ?*

Il a pris dans la troisième l'idée de ses quatrains :

*Se vi fu de' suoi don Iddio cortese,  
 Onde poi si mostró con l'altre avaro,  
 S'a farvi bella maraviglia intese...*

Les vers 5-6

Les astres n'ont de luire liberté  
 Quand le soleil ses rayons met dehors



sont peut-être une réminiscence d'Arioste, *Furieux*, VII, 10 :

*Sola di tutti Alcina era piu bella  
Si com' è bello il Sol piu d'ogni stella.*

Même image chez Pétrarque, S. CLXXXII.

*Sonnet LXVII.* Imité de Pétrarque, *Sonnet CXX* (*Ite, caldi sospiri, al freddo core*). Plusieurs vers traduits, par exemple :

*Mort ou mercy soit fin de ma langueur.  
Morte o mercè sia fine al mio dolore.*

Les deux derniers condensent la fin d'un sonnet de Bembo (Giolito, I, p. 10).

*O bien heureux qui void sa belle face!  
O plus heureux qui pour elle soupire!  
Gratie del ciel vie piu ch' altri non crede  
Piove in terra, scopre chi vi mira  
Et ferma al suon de le parole il piede.  
Tra quanto il sol riscalda et quanto gira  
Miracolo maggior non s'ode o vede.  
O fortunato chi per voi sospira.*

*Sonnet LXVIII.* — Le premier quatrain est imité du premier du *Sonnet VI* de Pétrarque (*Si traviato è 'l folle mio desio*).

*Sonnet LXIX.* — Traduit, sauf le dernier tercet, de Pétrarque, *Sonnet CXCII* (*Amor con la man destra il lato manco*).

*Sonnet LXX.* — La comparaison du cerf qui emporte sa flèche est dans Pétrarque, *Sonnet CLXXIV*. (*I dolci colli...*).

*Sonnet LXXI.* — Ce portrait d'Olive est en partie une copie du portrait d'Alcine, *Furieux*, VII, 11-14.

*Sur deux soleils deux petitz arcz voutez.  
Sotto duo negri e sottilissimi archi  
Son duo negri occhi, anzi duo chiari Soli.  
Ces deux beaux rancs de perles bien plantez.  
Quivi due filze son di perle elette.  
Ce val d'albastre et ces coutaux d'ivoire  
Qui vont ainsi comme les flotz de Loire  
Au lent soupir d'un Zephire adoulci.  
Due pome acerbe e pur d'avorio fatte,  
Vengono e van, com' onda al primo margo,  
Quando piacevole aura il mar combatte.*

Le trait final

C'est le moins beau des beautés de Madame  
a été suggéré par le trait beaucoup plus grossier d'Arioste :

*Ben si puo giudicar che corrisponde  
A quel ch' apper di fuor quel che s'asconde.*

Voir la note sur le Sonnet LXXVIII.

Sonnet LXXIII. — Traduit librement d'Ottaviano Salvi (Giolito, I, p. 303).

*Chiari cristalli da begli occhi santi  
Spargea sopra la neve e le viole  
Co capei d'oro sciolti; ond' Amor suole  
Tesser lacciuoli a mille casti amanti  
La donna mia : e con dolci sembianti  
Mostrando le bellezze al mondo sole  
Volgeva i lumi al ciel con tai parole,  
Che sprezzo i sassi e gli converse in pianti.  
Il ciel fermossi ad ascoltar gli accenti  
De le pietose voci; d'ogn' intorno  
Ci coperse di doglia e pietate :  
S'ascese il Sole e oscuroossi il giorno :  
L'aere pianse di duol : tanto possenti  
Furon le luci essempro d'honestate.*

Sonnet LXXVI. — Ce sonnet a été fait avec le deuxième quatrain d'un sonnet de Fortunio Spira (Giolito, I, p. 213).

*Io trovo a mezzo giorno oscuro il sole,  
Et oscure le stelle a mezza notte,  
Il mar senz' acque et senz' ombra le grotte,  
Et senza odor le rose et le viole.*

Sonnet LXXVIII. — Même idée générale et même mouvement que dans un sonnet de Bembo :

*Ne securo ricetta ad uom che pave  
Scorgendo da vicin nemica fronte;  
Ne dopo lunga sete un vivo fonte;  
Ne pace dopo guerra iniqua e grave;  
Ne prender porto a travagliata nave;*

Congrès d'histoire (VI<sup>e</sup> section).

7

*Ne dir parole amando ornate e pronte ;  
 Ne veder casa in solitario monte  
 A peregrin smarrito è si soave ;  
 Quant' e quel giorno a me felice e caro,  
 Che mi rende la dolce amata vista...*

La fin du sonnet est une réminiscence de la fin du portrait d'Alcine (*Furieux*, VII, 16):

*Soit qu'elle parle, ou danse, ou bâte, ou chante.  
 O parli, o rida, o canti, o passo mova.*

C'est le souvenir d'Alcine qui a probablement suggéré le dernier mot :

Tous mes ennuiz doucement elle *enchante*.

*Sonnet LXXX.* — A peu près traduit de Pietro Barignano (*Giolito*, II, p. 62).

*O voi, che lieti in piccioletta nave  
 Solcando il mar tranquillo a vela piena  
 Dritto a la parte, ove' l' desio vi mena,  
 Correte spinti da l'aura soave :  
 Fermar senza sospetto non vi grave,  
 Che quel che udite non è di Sirena,  
 Ma dolce canto pur di Filomena :  
 Nimpha del mar voce simil non have.  
 E se volgete il legno ancho a la riva,  
 Vedrete forse il Sol di si bel viso,  
 Che v' abbarbagliera di maraviglia.  
 O fortunata la persona viva,  
 Che puo senza salir su in paradiso  
 Veder quel, che qua giu nulla simiglia.*

*Sonnet LXXXIII.*— Cette « belle matineuse » est imitée de Rinieri (*Giolito*, II, p. 22).

*Era tranquillo il mar; le selve e i prati  
 Scuoprian le pompe sue, fior, frondi al cielo;  
 E la notte sen già squarciando il velo,  
 Et spronando i Cavai foschi et alati :  
 Scuotea l'aurora da capegli aurati*

*Perle d'un vivo trasparente cielo ;  
 Et già ruotava il Dio, che nacque in Delo,  
 Raggi da i liti Eoi ricchi odorati :  
 Quan d' ecco d'Occidente un piu bel Sole  
 Spuntogli incontro serenando il giorno,  
 E impallidio l'Oriental imago.  
 Velocissime luci eterne e sole,  
 Con vostra pace, il mio bel viso adorno  
 Parve alhor piu di voi lucente e vago.*

La plus célèbre des belles matineuses est celle d'Annibal Caro. Or, les vers neuf et dix de cette pièce offrent dans certaines éditions une variante qui ressemble singulièrement aux vers onze et douze de Du Bellay. Je ne puis décider s'il y a coïncidence ou imitation :

*Je vy sortir dessus ta verde rive,  
 O fleuve mien, une Nymphé en riant.  
 Quand' altra Aurora in piu vezzoso ostello  
 Apparse e rise.*

*Sonnet LXXXIV.* — Le premier vers est moulé sur le premier du *Sonnet XXVIII* de Pétrarque :

*Seul et pensif par la déserte plaine.....  
 Solo e pensoso i piu deserti campi  
 Vo misurando.....*

Ce qui fait l'originalité de ce sonnet c'est le rapprochement des deux images des colombes et du cep :

*Les longs baisers des collombs amoureux...  
 Du cep lascif les longs embrassements...*

Deux images analogues sont rapprochées dans un passage d'Arioste, *Furieux*, XXV, 68-69 :

*Non rumor di tamburi o suon di trombe  
 Furon principio all' amoroso assalto :  
 Ma baci ch' imitavan le colombe...  
 Non con piu nodi i flessuosi acanti  
 Le colonne circondano e le travi.*

Deux images analogues sont également rapprochées dans un sonnet de Molza : *Gite Coppia genti...* (Giulio, II, p. 13).

*Sonnet LXXXV.* — Le premier quatrain est imité du premier du *Sonnet CXLVIII* de Pétrarque (*Amor fra l'erbe...*).

*Sonnet LXXXVI.* — Est peut-être une très lointaine imitation d'un sonnet de Giudiccione, adressé comme celui-ci à Zéphire (Giolito, I, p. 160). C'est dans les premiers vers que les deux sonnets se ressemblent le plus.

*Sovra un bel verde cespo, in mezz' un prato  
Dipinto di color mille diversi  
Due pure e bianche vittime ch'io scersi  
Dianzi ne paschi del mio Thirsi amato,  
Zephiro, io voglio offrirti.*

*Sonnet LXXXVII.* — Emprunté à Girolamo Volpe (Giolito, II, p. 55). Du Bellay a changé le trait final. Dans les quatrains il a reproduit les rimes mêmes du modèle.

*Aure soavi, che pe' l ciel sereno  
Con lievi piume trascorrendo andate;  
Et che con dolce suono mormorate  
Fra gli arbuscei di questo colle ameno;  
Questo vaso d'Amomo e Croco pieno  
Vi sacra Alcippo e di queste odorate  
Rose ad un parto con l'Aurora nate  
Vi corona il bel crine, il collo, e 'l seno.  
Mentre Dafne, da cui sua vita pende  
Per queste piagge ricche de be fiori  
Va cogliendo Rubin, Perle e Zafiri,  
Voi con molli, leggiadri e vaghi spiri  
Aure fresche temprate i gravi ardori  
De 'l Sol, che i campi, l'aria e l'acque incende.*

*Sonnet LXXXIX.* — Imité de Pétrarque *Sonnet CCLXIX* (*Zefirio torna, e 'l bel tempo rimena*).

*Sonnet XC.* — Imité d'un sonnet de Molza (Giolito, I, p. 113). Du Bellay a emprunté seulement à son modèle l'idée générale de la pièce : la maîtresse, qu'il a élevée jusqu'aux cieux, l'a foudroyé d'un regard.

*Sonnet XCI.* — Imité de Bernardino Tomitano (Giolito, II p. 39).

*L'alto, chiaro, immortal, vivo splendore,  
Ch'è ne i vostr' occhi e nel sereno viso,*

*Donna, rendete a l' sole, e al paradiso  
 I pensier casti e' l suo natio valore.  
 Rendete a me la libertate e 'l core,  
 Che da me havete si lontan diviso,  
 A Cipri bella il bel soave riso,  
 L'arco e li strali al mio avversario Amore.  
 De le soavi angeliche parole  
 La celeste harmonia rendete al cielo,  
 L'odor, l'oro e le perle a l'Oriente,  
 Ch' altro non sera in voi, che l'ire sole  
 Co vostri feri sdegni, che sovente  
 Mi fan d'huom vivo adamantino gelo.*

Du Bellay a un peu modifié le trait final, changé de place et développé d'autres traits. Il a en outre mis le mot *Rendez* en tête de chaque partie du sonnet, comme l'avait fait l'auteur inconnu d'un sonnet qui ressemble beaucoup à celui de Tomitano (Giolito, II, p. 133).

*Rendete al ciel le sue bellezze sole,  
 E le gratie a le gratie, onde conquiso  
 Havete ogn' alma, che vi mira fiso  
 Di cui piu pianger, che parlar si suole.  
 Et rendete i pensier e le parole  
 E i sembianti e gli sguardi e' l dolce riso,  
 Et tutti gli honor suoi al paradiso,  
 E al Sol rendete la beltà del Sole.  
 Et rendete ad Amor l'arco e lo strale;  
 Et rendete lor prima libertade  
 De l'alme tolte a i miseri mortali.  
 Che s'ogni altrui rendete in questa etade;  
 Non restera se non con mille mali  
 Altro di vostro in voi che crudeltade.*

*Sonnet XCII.* — L'idée générale est celle du *Sonnet XXXIX* de Pétrarque (*Io sentia...*) : un seul de vos regards a tant de pouvoir sur moi ! Chez Du Bellay c'est l'espoir, chez Pétrarque c'est le désir qui ramène l'amoureux devant les yeux de la dame.

*Sonnet XCIII.* — A peu près traduit de Pétrarque, *Sonnet CXCI* (*Cantai : or piango*). Le vers

Ou hault ou bas, la Fortune me pousse

est tiré d'un passage du *Roland Furieux* que Du Bellay a traduit dans son *Sonnet XXXV* :

*O me Fortuna in alto o in basso ruote.*

*Sonnet XCIV.* — A peu près traduit de Pétrarque, *Sonnet CXXXIV* (*Quando Amor i begli occhi a terra inclina*).

*Sonnet XCVI.* — C'est le mouvement du *Sonnet CCLXXI* de Pétrarque (*Ne per sereno ciel' ir vaghe stelle*). Deux traits traduits :

*Ne per tranquillo mar legni spalmati;  
Ne per campagne cavalieri armati...*  
Ny par les champs les fiers scadrons armez,  
Ny par les flots les grands vaisseaux ramez...

*Sonnet XCVII.* — Imité d'Arioste, *Furieux*, I, 42-43 : plainte de Sacripant. Arioste lui-même avait imité l'épithalame de Catulle.

*Sonnet XCVIII.* — A peu près traduit de Claudio Tolomei (Giolito, I, p. 361) qui s'est lui-même inspiré de Pétrarque, *Canzone XXXIV* (*S'il dissì mai*).

*S'io il dissì mai, che l'honorata fronde,  
Sacro d'Apollo et glorioso pegno,  
Sia per me secca et m'habbia il mondo a sdegno,  
Ne gratie unqua del ciel mi sian seconde.*  
*S'io 'l dissì mai, che in queste torbid'onde,  
Ch'io vo d'Amor solcando, il fido segno  
Del mio corso nen veggia e in fragil legno  
Senza governo horribilmente affonde.*  
*Ma s'io no'l dissì, la man bianca e bella,  
Che dolcemente il cor mi sana e punge,  
Cinga le tempie mie di verde alloro.*  
*Et quanto di felice have ogni stella  
Sovra me versi; quei lumi, ch' adoro  
Guidinmi a dolce porto, ond'io son lunge.*

*Sonnet XCIX.* — Emprunté, sauf le dernier tercet, à Antonio Mezza Barba (Giolito, I, p. 294).

*O d'Invidia et d'Amor figlia si ria,  
Che le gioie del padre muti in pene;*

*O Argo al male, o cieco talpa al bene ;  
 O ministra di morte gelosia ;  
 Famelica rapace, iniqua harpia,  
 Che le dolceze altrui ratto avelene ;  
 Austro crudel, per cui languir conviene  
 Sul piu bel fior de la speranza mia ;  
 O sola da te sola disamata ;  
 Fiamma, ch' entri nel cor per mille porte ;  
 Angel di doglia et non d'altro presago,  
 Se si potesse a te chiuder l'entrata  
 Tanto il regno d'Amor saria piu vago,  
 Quanto il mondo senz' odio et senza morte.*

Le dernier tercet est une réminiscence d'Arioste, *Furieux*, XXXI, 5 :

*Questa è la cruda e avvelenata piaga,  
 A cui non val liquor, non vale impiastro,  
 Nè murmure, nè immagine di saga.*

Le vers sept

O le seul mal du bien que l'on espère

résume toute la tirade sur la jalousie par où débute ce chant XXXI.

*Sonnet C.* — Emprunté, avec quelques modifications, à Della Casa (Giolito, I, p. 294).

*Cura, che di timor ti nutri et cresci ;  
 Et tosto fede a i tuoi sospetti acquisti ;  
 Et mentre con le fiamme il cielo mesci  
 Tutto 'l regno d'Amor turbi et contristi ;  
 Poi che in breve hora entro al mio dolce hai misti  
 Tutti gli amari tuoi, del mio cor esci ;  
 Torna a Cocito, a i lagrimosi et tristi  
 Ghiacci d'inferno ; ivi a te stessa incresci ;  
 Ivi senza riposo i giorni mena  
 Senza sonno le notti, ivi ti duoli  
 Non men di dubbia, che di certa pena.  
 Vattene, a che piu fera, che non suoli  
 (Se 'l tuo venen m' è corso in ogni vena)  
 Con nove larve a me ritorni et voli ?*



*Sonnet CX.* — Littéralement traduit d'un auteur inconnu (Girolito, II, p. 128).

*Sommo Signor, che con si oscura morte  
Cangiando l'immortal felice vita :  
Desti a noi peccator la propria vita  
Per liberarci da perpetua morte :  
Deh la pietà, che ti condusse a morte,  
Drizzi' l sentier de la mia stanca vita  
Tanto, che tua mercede a miglior vita  
Torni da questa travagliata morte.  
E non guardar, Signor, che la mia vita  
Sempre sia stata immersa ne la morte,  
Che m'allontana da si dolce vita.  
Anzi toglì il triumpho a l'empia morte,  
Che già va altiera di mia morta vita;  
E morta sia per me sempre la morte.*

*Sonnet CXIII.* — Emprunté à Bernardino Daniello (Girolito, I, p. 316). Desportes a traduit ce sonnet. (Voir éd. Michiels, p. 502.)

*Se'l viver nostro è breve oscuro giorno  
Press'a l'eterno, e pien d'affanni e mali ;  
E piu veloci assai che venti o strali  
Ne vedi ir gli anni e piu non far ritorno,  
Alma, che fai? che non ti miri intorno  
Sepolta in cieco error tra le mortali  
Noiose cure? e poi ti son date ali  
Da volar a l'eterno alto soggiorno,  
Scuotile, trista, ch'e ben tempo homai,  
Fuor del visco mondan ch'e si tenace ;  
E le dispiega al ciel per dritta via :  
Ivi è quel sommo ben ch'ogni huom desia ;  
Ivi 'l vero riposo ; ivi la pace  
Ch'indarno tu quagiu cercando vai.*

Le beau vers

Si perissable est toute chose nee

rappelle ce vers d'une chanson d'Aurelio Vergerio (Girolito, II, p. 159) :

*S' ogni cosa creata è col suo fine.*

## UNE ADAPTATION PORTUGAISE

DU « TARTUFE » DE MOLIERE

---

Pendant de longues années les braves gens que l'esprit de controverse empêche de dormir ont discuté sur le point de savoir si la *traduction* est ou n'est pas un « genre littéraire ». En cela comme en beaucoup de choses humaines, on peut répondre à la fois : oui et non. Non, si la personne qui entreprend la traduction d'un ouvrage littéraire n'a pas une suffisante culture intellectuelle, et si, ne connaissant qu'imparfaitement sa langue maternelle et celle de l'auteur à traduire, elle n'arrive qu'à produire ce *mot à mot* informe sur lequel nous avons tous peiné au début de nos études classiques. Oui, si le traducteur, fin lettré, se double d'un érudit pour qui les deux langues à manier n'ont plus de secrets, ce qui lui permet de produire du premier coup et sans dictionnaire ce *bon français* dont nous étions si fiers quand nous étions lycéens.

Mais le traducteur qui se pique de littérature a devant lui trois manières d'effectuer sa version. Il peut chercher à faire une traduction aussi *littérale* que le permettent les génies respectifs des deux langues. Il peut, sans être le *traditore* trop connu, donner une version moins servile et plus *littéraire*. Enfin, cessant d'être traducteur, au sens strict du mot, pour donner libre carrière à son originalité propre, il peut entreprendre une *adaptation*.

Rien n'est plus facile, rien n'est plus difficile qu'une adaptation. Je ne parle pas naturellement de l'adaptation

plus ou moins déguisée, qui n'est, à dire vrai, qu'un vulgaire plagiat, mais bien de l'adaptation faite au su et vu de tous. Celle-ci, lorsque le traducteur a plus que du talent peut devenir un *chef-d'œuvre*, tout aussi bien que l'ouvrage original. Voyez, par exemple, les *Mocedades del Cid* de ce pauvre Guillen de Castro, trop méconnu en France, et le *Cid*, de Corneille, qui serait plus parfait que si l'immortel tragique n'avait pas, à mon goût, un peu trop francisé les héros d'un drame exclusivement espagnol<sup>1</sup>.

Il est des cas où un adaptateur génial peut tirer un chef-d'œuvre d'une œuvre très inférieure. Tel est le cas du *Camoëns*, ce pauvre drame français, oublié depuis près d'un demi-siècle, où les protagonistes n'ont rien de portugais. Entre les mains de Castilho, qui du reste cite ses deux auteurs<sup>2</sup>, cette esquisse devient un tableau de maître.

A la vérité l'illustre aveugle, en remaniant ce drame, avait la part belle : d'une part il n'était pas gêné dans sa liberté d'adaptation par le respect involontaire qu'exerce

1. En émettant cette opinion, toute personnelle, je n'ai nullement l'intention de rapetisser le génie de notre grand tragique ; je reconnais même que cette « francisation » des caractères et des mœurs, sinon des héros du drame de Guillen de Castro a été la raison principale de son succès.

2. Le *Camoëns* de Castilho est tiré d'une assez mauvaise pièce française de Perrot et Dumesnil ; ce drame fut représenté avec quelque succès à l'Odéon, aux environs de 1845 ; Castilho l'a presque entièrement refondu. Les personnages n'étaient portugais, ni par les sentiments, ni même par les noms ; l'auteur portugais a su les rendre historiques. Il a conservé quelques scènes de l'original, qu'il s'est borné à traduire ; il y en a introduit de nouvelles. C'est ainsi qu'il a intercalé au second acte une petite pièce, sorte de divertissement, dans le style des *autos* de Gil Vicente. Cette pièce, qui est censée jouée à la cour, en présence du roi D. Sébastien est, au dire des meilleurs critiques de Lisbonne, un petit chef-d'œuvre ; le succès, à l'époque a été très grand. Le cinquième acte est presque entièrement nouveau. Le langage est tout à la fois mâle et coloré. Le drame est en prose et les vieilles chroniques du temps y revivent avec toute leur vigueur.

Voici le titre de l'œuvre de Castilho : CAMOES, ESTUDO HISTÓRICO-POÉTICO LIBERRAMENTE FUNDADO SOBRE UM DRAMA FRANCEZ DOS SENHORES VICTOR PERROT ET ARMAND DUMESNIL. PONTA DELGADA 1849. — *Camoëns, étude historico-poétique tirée d'un drame français de MM. Victor Perrot et Armand Dumesnil.*

toujours un chef-d'œuvre consacré depuis des siècles ; de l'autre, ayant à porter à la scène un épisode de l'histoire de son propre pays, à faire parler et agir des portugais, il possédait ce qui manquera toujours à un étranger, si grand génie soit-il, les mille secrets de *l'âme portugaise*.

Aussi, ne m'attarderai-je pas plus longtemps à l'adaptation portugaise du *Camoëns* de Perrot et Dumesnil.

Il me paraît plus intéressant de prendre le *Tartufe* de Molière et de voir ce qu'il est devenu en passant par le puissant cerveau de Castilho.

Chez Corneille, le *Cid* ne change pas de nationalité, il était et il reste espagnol. Chez Antonio-Feliciano, tout devient portugais. Je sais que plusieurs critiques lui ont amèrement reproché cette « lusitanisation ». Pour moi, la nationalisation — comme j'espère le prouver plus loin — est une conséquence forcée et heureuse même de l'esthétique de l'immortel aveugle.

Mais avant de parler du *Tartufe* de Castilho, il me paraît indispensable de dire comment cet écrivain, alors en pleine possession de tout son talent et de toute sa gloire, délaissa ses travaux personnels pour adapter à la scène de Lisbonne les plus beaux chefs-d'œuvre de l'immortel comique français : le *Tartufe*, le *Médecin malgré lui*, l'*Avare*, le *Misanthrope*, le *Malade imaginaire* et les *Femmes savantes*, sans compter quelques traductions restées inachevées.

Castilho, qui avait un véritable culte pour nos grands classiques, se donna à lui-même une mission dont nous, les Français, nous lui devons une éternelle reconnaissance.

Frappé de l'ignorance dans laquelle se trouvait le public portugais à l'égard des comédies de Molière, il voulut les faire, non seulement comprendre, mais goûter par ses compatriotes. Il était trop poète pour se livrer à une de ces versions « mot à mot » dont je parlais au début de mon étude.

D'un autre côté, il lui sembla que pour atteindre le but qu'il se proposait, une simple traduction, même littéraire,

était insuffisante. Se rappelant l'exemple de Corneille dans son *Menteur*, il osa habiller Molière à la portugaise. Pour cela il ne se contenta pas d'une « lusitanisation » superficielle du texte original, de la scène et des personnages. Avec la puissance imaginative dont il était doué, il fit de ses traductions une œuvre véritablement nouvelle. En effet, il s'imprégna à un tel point du génie de notre premier comique, qu'il arriva à le faire penser et écrire en portugais comme Molière aurait pensé et écrit s'il avait réellement vu le jour sur les bords de ce *Tejo*, si bien chanté par Camoëns et ses disciples. Quelque opinion que l'on puisse avoir sur le procédé lui-même employé par Castilho, la critique impartiale a le devoir de reconnaître qu'il a pleinement réussi. Grâce à sa tentative si originale et surtout si hardie, le grand public de Lisbonne a reconnu, sous un costume vraiment national, les types glorieusement éternels créés par le génie de notre Molière.

Ceux de mes compatriotes qui entendent la langue de Castilho liront avec fruit les préfaces que Mendes Leal écrivit pour les principales adaptations de son concitoyen.

\*  
\* \*

José da Silva Mendes Leal, qui a laissé la réputation d'un écrivain de valeur, n'est pas tout à fait inconnu des Français. Il y a quelque vingt ans, il représentait à Paris le gouvernement portugais. En 1879, alors qu'il était président de l'*Association littéraire internationale*, il prit part au Congrès de Londres, où fut très vivement discutée la question des traductions et des adaptations. Mendes Leal, partisan du système pratiqué par Castilho, rompit des lances contre M. Jules Claretie, qui défendait la thèse contraire. Pour le faire court, je mentionne, sans plus, cet éloquent tournoi littéraire<sup>1</sup>.

1. Voir : 1<sup>o</sup> *Bulletin de l'Association littéraire internationale* (nos 3 et 4, mars à juin 1879); 2<sup>o</sup> *Revue du monde latin*, t. I<sup>er</sup>, p. 454 et ss. (article du baron F. J. de Santa-Anna Nery.)

Bien que voulant me borner au *Tartufe* portugais, je dois à tout le moins mentionner l'éclatant succès remporté au théâtre de la *Trinidad*, le 2 janvier 1869, par l'adaptation, en vers portugais, — en vers de *Castilho*! comme dit Mendes Leal, — du *Médecin malgré lui*. C'était le premier essai d'Antonio-Feliciano : on peut dire qu'il débuta par un coup de maître. Vinrent ensuite l'*Avare* et *Tartufe*, publiés l'un et l'autre avec une préface de Mendes Leal. — Je désire dire quelques mots de cette dernière pièce.

Nous voici à Lisbonne, alors que Pombal, le Richelieu portugais, tient le royaume de Don José sous sa puissante main de fer.

Castilho a fort peu modifié l'intrigue de la pièce française. Il s'est contenté d'y ajouter quelques scènes, peu importantes.

En outre il a créé deux personnages : *Matheus*, qui devient le fermier de notre Orgon, lequel s'appelle le seigneur *Anselmo*, ancien magistrat aux colonies, — et *Rosa*, cette dernière, fille du fermier.

Mais l'*exempt* subit une métamorphose complète : c'est Son Excellence le marquis de Pombal, le « grand marquis » en personne.

Voici du reste la concordance des rôles :

MM. ORGON.....	Le seigneur Anselmo.
CLÉANTE.....	Theodoro.
DAMIS.....	Luiz.
TARTUFE.....	Tartufo.
L'EXEMPT.....	Le marquis.
VALÈRE.....	Valerio.
M <sup>mes</sup> PERNELLE.....	Dona Rosaria.
ELMIRE.....	Dona Isaura.
MARIANNE.....	Dona Marianna.
DORINE.....	Victoria.

J'aurais bien voulu traduire *in extenso* les scènes interpolées par Castilho et montrer en quoi le personnage du Tar-

*tufe* portugais diffère du type créé par Molière, mais ce serait dépasser les limites de cette simple esquisse.

Je me borne donc à donner ici la traduction de la scène principale du dernier acte ; elle correspond à la scène VII du V<sup>e</sup> acte du *Tartufe* original ; on verra comment le rôle de l'exempt est tenu par le marquis de Pombal.

## SCÈNE VII

ANSELMO, THEODORO, LUIZ, D. ROSARIA, D. ISAURA,  
D. MARIANNA, VICTORIA, TARTUFE, LE MARQUIS.

(Ces deux derniers entrent par la porte de droite ; deux soldats montent la garde à cette porte, au moment où Valerio entraîne Anselmo pour sortir.)

THEODORO, *bas à D. Rosaria.*)

Le marquis de Pombal !

D. ROSARIA, *à voix basse en se signant.*

Dieu ! Notre-Dame de la Merci ! (Elle s'agenouille un instant en marmottant des prières.)

D. ISAURA, *bas.*

Enfin l'orage éclate !

LUIZ, *bas à D. Marianna.*

Le marquis !

D. MARIANNA, *même jeu à Luiz.*

Le marquis !

TARTUFE, *arrêtant Anselmo.*

Arrêtez ! Où allez-vous, seigneur ? Le nid est tout près d'ici, personne ne vous l'enlève. Où allez-vous si pimpant ?

ANSELMO

Ciel !

TARTUFE.

Au nom du Roi, je vous arrête!

ANSELMO

Quoi! après m'avoir volé, tu viens m'asséner le dernier coup! Ah! Judas!

TARTUFE

Dites tout ce que vous voudrez. Exhalez votre bile. Le Dieu que je sers m'ordonne de pardonner les injures.

THEODORO

De la modération! C'est le comble de l'hypocrisie!

LUIZ

Toujours le nom de Dieu à la bouche.

TARTUFE

Et des griffes des méchants, qui me garde, si ce n'est Dieu? Enragez tant qu'il vous plaira. Moi, je fais mon devoir.

D. MARIANNA

Oh! vous jouez un bien joli rôle!

D. ROSARIA

Sainte-Vierge! Ne tuera-t-on pas ce voleur?

VICTORIA

Et que trente chiens affamés dévorent sa carcasse!

LUIZ

Et que là-haut son âme hurle comme un bouc.

D. ISAURA

L'infâme!

LUIZ

Scélérat!

TARTUFE, *au marquis*

Tout cela parce que j'adore mon Dieu, et que je sers bien le Roi!



ANSELMO

Qui t'a tiré du ruisseau et de la misère ?

TARTUFE

Je tâche, d'abord, d'être un bon sujet de Sa Majesté, la reconnaissance vient ensuite.

D. ISAURA

Imposteur !

LUIZ

Est-ce qu'un malheur ne t'écrasera pas ?

D. MARIANNA

Le roi ! le bon Dieu ! quelles hypocrisies !

VICTORIA

Quel pied fait pour la chaîne des forçats !

THEODORO

Vous, monsieur le sujet modèle, je vais vous confondre. Pourquoi montrez-vous aujourd'hui ce beau zèle pour le service de Sa Majesté, aujourd'hui précisément que vos tentatives adultères, outrageantes pour l'honneur de cette dame, ont été dénoncées, dévoilées au seigneur Anselmo, son mari, et que vous, l'audacieux imposteur, vous avez été chassé de cette demeure ? Expliquez la coïncidence, disculpez-vous ! Et je ne mentionne pas la donation de tous ses biens faite par ce pauvre naïf à l'homme du devoir ; je me contente de vous demander à vous, le fidèle sujet, pourquoi, quand vous vous prépariez à le dénoncer au Roi, pour remplir ce que vous appelez un devoir, pourquoi vous avez accepté une donation faite par ce coupable ?

TARTUFE, *au marquis*.

C'en est trop. Je crains que la patience ne finisse par m'abandonner... Oserai-je prier Votre Excellence de daigner faire exécuter les ordres du Roi, notre Souverain ?

LE MARQUIS

Vous avez raison ; il en est temps, en effet... Veuillez vous rendre à la prison.

TARTUFE

Quoi ! C'est à moi que vous parlez ?

LE MARQUIS

A vous-même.

TARTUFE

Moi ! à la place de cet homme ! Moi ! moi en prison !

LE MARQUIS

Je n'ai à rendre compte à personne des volontés du Roi. (A Anselmo) Vous avez subi de cruels affronts, seigneur ; vous avez essuyé de furieux orages, mais soyez tranquille.

La Majesté Royale ne se laisse pas tromper : elle châtie les malfaiteurs ; elle aime les gens de bien (se tournant vers tous les personnages) : Sachez, Messieurs, que le Roi, de qui, moi, son ministre, je suis l'envoyé, le Roi tout de suite a vu une grande perfidie dans les paroles et dans la sinistre figure de l'homme que voici. La délation qu'il a faite à notre Souverain contre un bienfaiteur, un père, lui a suffisamment prouvé que son extérieur ne mentait pas ; et il ne ment pas, en effet.

D'inductions en inductions, nous en sommes arrivés à la certitude que cet individu n'en est pas à son coup d'essai. En maints endroits et sous des noms d'emprunt, il a commis des actions aussi perverses et aussi audacieuses. Les meilleurs limiers de notre police depuis longtemps suivaient sa piste. Informé de tant de scélératesse, Sa Majesté a par elle-même pris connaissance de tout ; et la folle audace de ce misérable l'a fait tomber en notre pouvoir au moment où il se préparait à une nouvelle transformation.

Le Roi, afin de s'assurer de la réalité, m'a ordonné de prendre avec moi l'homme qui est devant vous, il m'a chargé

de voir, d'entendre et de juger chacun selon ses œuvres. Sa Majesté ne se contente pas d'arracher l'innocent aux griffes du coupable; elle ordonne que Tartufe rende à Anselmo tous ses papiers. De plus, c'est sa souveraine volonté que la donation de ses biens consentie par Anselmo soit tenue pour nulle et non avenue. Enfin, en considération du constant courage avec lequel ce bon citoyen (il désigne Anselmo) s'est consacré tout entier au service de la Couronne, dans les colonies, eu égard au dévouement, au zèle et à la probité avec lesquels il a rempli ses fonctions de magistrat, le Roi le tient pour absous du crime de haute trahison, dans lequel, à la vérité, il n'avait pas trempé, puisqu'il s'est seulement dévoué jusqu'à l'héroïsme pour un ami.

VICTORIA

Dieu soit loué !

D. MARIANNA

Je respire.

D. ROSARIA

Enfin ! heureusement !

D. ISAURA

Je renais à la vie !

LUIZ

Ignoble chien !

ANSELMO

Vil traître !... O mon bon Roi, soyez béni !

TARTUFE *sortant*.

C'est l'innocence que l'on arrête !

VICTORIA

C'est bien ! Allez au cachot vous donner la discipline ; priez et jeûnez, jusqu'à ce que mort s'ensuive.

\*  
\*  
\*

Si je voulais faire une étude véritablement critique du *Tartufe* portugais, j'aurais à noter toutes les paroles, tous les gestes du héros de Castilho pour les conférer avec ceux du type créé par Molière. Assurément cette étude ne manquerait pas d'intérêt. Mais on sait les controverses que suscite encore à cette heure le *Tartufe* de Molière.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les critiques ne voyaient dans la création du grand comique français que la cruelle, mais véridique mise à nu de la psychologie de l'éternel hypocrite, qui cache toutes ses turpitudes sous le manteau d'une dévotion affectée ; ils admettaient que l'auteur laissait ainsi de côté les personnes dont les convictions religieuses sont sincères. Or, de nos jours, plusieurs écrivains, vont jusqu'à dire que le *Tartufe* est la critique, à peine déguisée, de toute pratique extérieure de dévotion, de toute religion même, en ce sens que les prescriptions de celle-ci sont en désaccord avec les tendances de la nature. A l'appui de leur thèse, qui ne manque pas de partisans, ils invoquent les idées nettement épicuriennes qui se font jour en maintes pièces de l'auteur du *Malade imaginaire* ; ils ajoutent que toute la philosophie de Molière se résout en une ferme croyance dans la « bonté de la nature », ce en quoi, disent-ils, le grand comique se montre le père authentique des principaux philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle.

On voit donc qu'avant d'entreprendre la critique du *Tartufe* portugais, il me faudrait au préalable discuter le bien-fondé de chacune des deux opinions qui ont eu de brillants défenseurs. Puis après avoir recherché quelle est, en définitive, la philosophie qui se dégage du chef-d'œuvre de Molière, il me resterait à appliquer la même méthode à la création de Castilho, de qui les convictions catholiques sont trop connues pour que besoin soit de les rappeler ici.

Je me réserve de traiter à fond cette intéressante question lorsque je ferai un travail d'ensemble sur toutes les pièces de Molière adaptées à la scène portugaise par Antonio-Feliciano.

Avant de quitter le *Tartufe* de Castilho, je dois, pour être complet, ne pas omettre une assez grave critique que l'on a adressée à l'adaptation portugaise. J'ai dit, plus haut, que Castilho avait jugé à propos de remplacer le simple *exempt* de Molière par le marquis de Pombal en personne. En lisant la préface de Mendes Leal on a la sensation qu'à ses yeux, cette substitution choque son goût : « Le premier ministre de D. José, déclare-t-il, Pombal, si jaloux des prérogatives de la Couronne, qu'il représentait, et de son *decorum* personnel, certainement ne se serait jamais abaissé à accompagner, personnellement et déguisé, un criminel quelconque, dans le dessein unique d'avoir le plaisir de lui mettre la main au collet, comme à un brigand. »

Ceci paraît sans réplique, au moins au premier abord. Mais on ne doit pas oublier que le ministre portugais, s'il était autoritaire et hautain comme notre Richelieu, avait plus qu'on ne croit, des traits de ressemblance avec Mazarin, qui, en homme épris des petites *combinazioni*, ne dédaignait pas de contrôler lui-même les faits et gestes de sa police secrète.

D'un autre côté, le théâtre de *l'âge d'or*, aussi bien en Espagne qu'en Portugal, n'éprouvait aucun scrupule à mettre en scène des princes et des rois : faut-il rappeler les pièces de Gil Vicente, de Calderon, de Lope de Vega, etc., etc. ?

M. Mendes Leal, d'ailleurs, ne désapprouve pas absolument la substitution opérée par son maître et ami ; il s'efforce même d'en trouver une explication un peu plausible. Toutefois, il avoue qu'étant donné le caractère du marquis, la situation de la scène VII lui semble peu vraisemblable.

S'il m'était permis de placer timidement mon mot dans le débat, je dirais que ce qui me paraît invraisemblable, ce

n'est pas tant la *situation*, qui, pour les motifs que je viens d'invoquer est après tout admissible, mais bien ce moment de la scène où le Tartufe portugais, parlant comme celui de Molière à l'exempt, a bien plutôt l'air de donner un ordre au terrible marquis que de le prier humblement de faire exécuter les décrets du Roi.

Les admirateurs de Castilho sont en droit de me considérer comme un aristarque plus que sévère. Qu'ils veuillent bien croire que je n'ai nulle haine contre l'aveugle-poète, mais qu'au contraire je suis le premier à souhaiter que la France, mon pays, n'oublie jamais ce qu'Antonio-Feliciano a fait pour acclimater Molière sur les bords du Tage.

LOUIS DE SARRAN D'ALLARD,

Délégué de la Société scientifique et littéraire d'Alais.  
Correspondant du Ministère de l'Instruction Publique.



## VOLTAIRE EN HONGRIE

---

M. J. Kont, professeur au collège Rollin, fait une communication sur l'influence de Voltaire en Hongrie. Après avoir constaté la décadence de la littérature hongroise depuis le commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, il retrace le tableau du renouveau littéraire qu'on doit à un groupe d'écrivains désigné sous le nom d'*École française*. Le chef de cette École *Georges Bessenyei* (1747-1811) était un disciple de Voltaire ; il a imité ses tragédies, ses poèmes philosophiques, ses romans. Un autre membre de ce groupe, *Joseph Péczeli* (1750-92), pasteur à Komárom, a traduit la *Henriade* en vers (1786), après avoir donné *Zaïre* (en vers, 1784) ; il a traduit, en outre, *Mérope*, *Tancrède* (1789) et *Alzire* (1790). La correspondance inédite de cet écrivain conservée à la Bibliothèque de l'Académie hongroise à Budapest, contient de nombreux documents sur le culte de Voltaire vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Hongrie. Le comte *Jean Fekete de Galantha* (1740-1803), qui a publié à Genève un recueil de poésies et de prose en français (1781), était également un disciple de Voltaire, avec lequel il est entré en correspondance. Un volume de ses poésies françaises encore inédites se trouve également à la Bibliothèque de l'Académie hongroise.

M. Kont a utilisé tous ces documents inédits et fera paraître prochainement un volume où l'influence de la littérature française en Hongrie depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours sera démontrée dans tous ses détails.





## « ZAIRE », DE VOLTAIRE

### ET SES QUINZE TRADUCTIONS ITALIENNES

---

Dans la préface de mon livre : *Voltaire et l'Italie*, j'ai annoncé une bibliographie des éditions italiennes de Voltaire. L'excellent travail de M. Georges Bengesco : *Voltaire : Bibliographie de ses œuvres*, se limite aux éditions originales, et laisse par conséquent intact le terrain que je me suis proposé d'explorer.

Quant à l'intérêt de pareilles recherches, tant au point de vue de la biographie de Voltaire qu'à celui de l'histoire comparée des deux littératures italienne et française, mon livre l'a, je crois, suffisamment fait ressortir.

Du stock déjà considérable des fiches amassées en vue de cette bibliographie, j'ai cru intéressant de détacher celles des quinze traductions italiennes de la tragédie de *Zaïre*. Leur rapprochement suggère quelques remarques que je joins à l'énoncé de ces quinze articles.

De tous les ouvrages de Voltaire, ceux dont il existe le plus d'éditions italiennes au XVIII<sup>e</sup> siècle sont l'*Histoire de Charles XII*, la *Henriade*, et les pièces de théâtre. Les tendances philosophiques de ces ouvrages-là étant, ou peu accusées, ou atténuées par leur forme littéraire, il leur a été plus facile de se répandre en Italie.

Durant le cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, il ne se passe pour ainsi dire pas d'année où quelque pièce de Voltaire ne soit imprimée soit isolément, soit en recueil. Quant au nombre des traductions, *Zaïre* tient la tête avec le chiffre minimum de

*quinze*. Après elle vient *Alzire*, avec celui de *dix*. *Méropé* ne se place qu'au troisième rang avec six traductions, sans doute à cause de la concurrence de sa rivale italienne, la *Meropé* de Maffei. Certaines pièces assez peu estimées chez nous, l'*Écossaise*, *Marianne*, *Olympie*, trouvent au delà des Alpes d'assez nombreux traducteurs.

La plus ancienne des *Zaïre* italiennes date de 1743, la plus récente (qui le croirait ?), est presque notre contemporain : elle compte tout au plus une quinzaine de printemps. Sept traductions ont été publiées du vivant de Voltaire. Il en existe en prose et en vers. Les secondes sont les plus nombreuses ; toutes sont en hendécasyllabes.

Les auteurs de ces traductions appartiennent aux milieux les plus divers : des gentilshommes dilettanti, le marquis Fontanelli, qui ne se contentait pas de traduire les tragédies de Voltaire, mais les faisait jouer chez lui, les comtes Bernieri, Pepoli et Castelbarco ; des ecclésiastiques lettrés, l'abbé Creponi qui croit utile de mettre en tête de la traduction, une petite profession de foi, déclarant que les termes païens de *Destin* et de *Divinité* sont des « embellissements de la poésie », et non des « maximes de sa croyance » ; le père jésuite Anton Maria Ambrogi, qui prend aussi avec le texte d'assez grandes libertés, et qui s'en vante ; un homme de lettres, l'écrivain vénitien Gasparo Gozzi ; un avocat, Borghini, un professeur, Chiarella ; d'autres enfin dont les noms et les professions ne nous sont pas autrement connus.

Le mérite individuel de ces traductions est fort inégal. La plus littéraire, sinon la plus fidèle, paraît être celle de Gozzi, écrivain depuis longtemps classé parmi les meilleurs du *Settecento*. C'est le nombre de ces traductions, c'est la persistance en Italie, pendant un siècle et demi, du goût de traduire le théâtre de Voltaire qu'il faut surtout noter, comme l'un des faits les plus caractéristiques de l'histoire littéraire franco-italienne, dans la période moderne.

*Liste chronologique des traductions italiennes de Zaïre.*

Je me contente d'indiquer sommairement les éditions, car les énoncés détaillés de chaque article bibliographique ne peuvent faire l'objet d'une lecture.

- 1° Bernieri. Bologne, 1743.
- 2° Fontanelli. Bologne, 1747.
- 3° Finori (pseudonyme). Florence, 1748.
- 4° Richeri. Gênes, 1748.
- 5° Ambrogi. Florence, 1749.
- 6° Creponi. Bologne, 1751.
- 7° Gozzi (Gasparo). Venise, 1758.
- 8° [Anonyme]. Parme, 1772.
- 9° Pepoli. Ferrare, 1780.
- 10° Landriani. Parme, 1798.
- 11° Pacini. Florence, 1827.
- 12° Castelbarco. Milan, 1844.
- 13° Borghini. Florence, 1856.
- 14° Chiarella. Chiavari, 1858.
- 15° Torti. Milan, vers 1885.

Plusieurs de ces traductions ont été réimprimées. Je n'ai cité ici que la première édition connue de chacune d'elles.

EUGÈNE BOUVY.

Chargé de cours à la Faculté des Lettres  
de l'Université de Bordeaux.



## GEORGE SAND ET SHAKESPEARE

---

En 1856, G. Sand écrivait à propos du théâtre : « Le vrai progrès de notre siècle en ce genre a été le romantisme qui, à l'exemple de Shakespeare, s'étant affranchi de toute règle absolue, a cherché l'émotion dans tous les sujets et sous toutes les formes. Mais le romantisme a déjà passé fleur, et le goût de Shakespeare s'est émoussé trop vite chez nous <sup>1</sup> ».

En effet, l'admiration pour Shakespeare traverse alors une crise. V. Hugo, dans la *Préface de Cromwell* avait dit : « Shakespeare, c'est le drame » ; et avant lui Guizot avait écrit que « le système de Shakespeare pouvait seul fournir les plans d'après lesquels le génie doit travailler <sup>2</sup> ». Mais en 1843 la tentative faite par V. Hugo pour donner à la France un théâtre poétique semblait compromise, et Shakespeare qui avait été, au théâtre, le principal allié des romantiques, fut entraîné dans leur défaite. Après une période de tâtonnements, une comédie nouvelle allait se fonder, la comédie sociale des Dumas et des Augier, complètement affranchie des influences étrangères. Comme l'a dit un juge autorisé, M. J. Texte : « La génération du second Empire n'éprouvait plus qu'à un très faible degré ce besoin de communier avec la pensée de l'univers qui avait caractérisé le romantisme <sup>3</sup> ».

1. *Théâtre complet*, t. IV, p. 112.

2. *Shakespeare et son temps*, édit. 1852, p. 178.

3. *Histoire de la littérature française*, édition Colin, t. VIII, p. 673. — M. J. Texte, dont la mort prématurée est une grande perte pour la cri-

Lorsque G. Sand vint, en 1856, essayer de ranimer le culte shakespearien, l'influence de Scribe pesait de tout son poids sur notre théâtre ; fidèles à leur tempérament national, amoureux de l'ordre, de la logique et de la raison, les Français de ce temps-là avaient la passion de la pièce bien faite. Les auteurs qui sacrifiaient à la mode — et c'était le plus grand nombre —, mettaient l'habileté du plan avant le style, avant même l'étude du cœur humain et l'observation des mœurs ; Augier et Dumas, dont le talent ne se bornait pas à des succès d'actualité, voulaient cependant prouver aussi qu'ils savaient leur métier. Or si Shakespeare avait à lui seul plus de puissance dramatique que tous les *faiseurs* réunis, il n'eût été qu'un médiocre vaudevilliste. Goethe qui avait écrit sur *Hamlet* des pages enthousiastes, que tous les shakespeariens de France lisaient avec dévotion, n'avait-il pas signalé dans le chef-d'œuvre anglais quantité d'incidents parasites : la guerre de Fortinbras avec le Danemark, l'ambassade reçue par Claudius, l'expédition de Fortinbras en Pologne et son retour au dernier acte, le voyage de Laërte en France, le départ d'Hamlet pour l'Angleterre, etc.<sup>1</sup> ? Bien plus, Th. Gautier, si prompt à malmenager les tièdes du dieu Shakespeare, était obligé de convenir, en 1847, que la traduction de *Roméo et Juliette* par Émile Deschamps et celle de *Macbeth* par J. Lacroix, restées l'une et l'autre en portefeuille, ne seraient « rendues possibles à la scène » que si A. Dumas voulait y faire les retouches exigées par la perspective théâtrale<sup>2</sup>. Somme toute, la poétique moderne ne trouvait pas son compte avec Shakespeare ; et l'imagination française, après avoir subi la longue discipline imposée par Scribe et par ses successeurs,

tique « européenne », avait bien voulu mettre à notre disposition les notes d'un cours qu'il avait professé à Lyon sur *Shakespeare en France*. Il serait à souhaiter que la famille confiât à un ami de M. Texte le soin de publier le livre qu'il avait projeté d'écrire sur *Shakespeare en France au XIX<sup>e</sup> siècle*.

1. Cf. Vacquerie; *Profil et grimaces*, p. 96.

2. *Histoire de l'art dramatique*, t. IV, p. 334.

était si pesante qu'il fallait selon le mot de Taine, « le mécanisme puissant d'une intrigue géométrique pour l'ébranler<sup>1</sup> ».

Voulons-nous mesurer le terrain perdu par Shakespeare en France au commencement du second Empire ? Prenons tour à tour ses pièces tragiques, ses pièces bouffonnes et ses comédies romanesques, et demandons-nous en quelle estime elles étaient tenues.

En 1844, lors du séjour des acteurs anglais à Paris, les premières avaient paru triompher des répugnances du goût français et Th. Gautier s'était écrié : « Nous sommes enfin dignes de Shakespeare<sup>2</sup> ». Mais aussitôt le mouvement de traduction des œuvres pour ainsi dire classiques du poète anglais semble se ralentir. L'*Hamlet* de M. P. Meurice et d'A. Dumas, joué d'abord à Saint-Germain-en-Laye, parut avec succès au Théâtre Historique (décembre 1847), et la scène même des fossoyeurs fut, dit-on, écoutée avec admiration et respect; mais les événements obligèrent bientôt A. Dumas à quitter la direction du Théâtre Historique, et il ne put pas tenir la promesse qu'il avait faite de « donner tous les ans un grand drame de Shakespeare en vers, aussi fidèlement traduit que possible<sup>3</sup> ». Les lettrés continuaient, dans le silence du cabinet, à traduire Shakespeare; mais qu'importait que Prarond publiât des traductions du *roi Jean* et des *Joyeuses bourgeoises de Windsor*, ou qu'un professeur, Demogeot, associât suivant la remarque de la *Revue de Paris*, l'université elle-même à la révolution shakespea-

1. *Histoire de la littérature anglaise*, 5<sup>e</sup> édition, t. II, p. 262.

2. *Ibid.*, t. III, p. 326. — Cependant le succès de ces représentations ne doit pas être exagéré. Th. Gautier, regrettant de les voir toucher à leur fin faisait cet aveu : « le public commence à prendre goût à ce spectacle exotique ». *Ibid.*, t. IV, p. 26.

3. Th. Gautier, *Ibid.*, t. V, p. 198 et t. IV, p. 434. Dans le *Testament de César*, joué au Théâtre de la République le 10 novembre 1849, J. Lacroix s'était inspiré de Shakespeare, mais aussi de Voltaire, et la bataille gagnée ce jour-là ne fut pas à proprement parler une victoire shakespearienne.



rienne, en traduisant *Roméo et Juliette*? En fait, sur nos théâtres, les tragédies de Shakespeare étaient en défaveur, et un traducteur de *Jules César*, Carlhant, le constatait en 1856 : « La délicatesse de notre goût national, la susceptibilité de nos admirations classiques, s'effarouchent encore à la vue des *Sorcières* de Macbeth et des *Fossoyeurs* d'Hamlet. Ces étrangetés, ces changements incessants de décors et de scènes, ce mélange de tons et de style, de comique ou de tragique, offusquent toutes nos habitudes, dépaysent toutes nos idées, et nous ne savons que penser, en définitive, des prestiges de cet art et de la valeur morale de ces enseignements<sup>1</sup>. »

Les pièces bouffonnes de Shakespeare, longtemps inconnues en France, y avaient fait leur apparition en 1842, avec le *Falstaff* de Vacquerie et de M. P. Meurice pour lequel Th. Gautier avait écrit un prologue en vers. J. Janin, qui avait jusqu'ici parlé de Shakespeare avec admiration, retrouva contre *Falstaff* un écho des colères qui animaient Voltaire au siècle précédent : « Que les matelots de la Tamise et la reine Élisabeth, dit-il, aient ri de bon cœur de ces vertes saillies, on le comprend. Le peuple et la reine étaient nés dans cet atticisme de carrefour... Mais en fin de compte, que l'on nous donne cela à nous, les enfants de Molière, de Voltaire, et même les enfants de Rabelais, pour de l'atticisme, pour de la gaieté d'honnêtes gens, en vérité, c'est abuser de la patience du lecteur<sup>2</sup> ». C'est ainsi que ces enfants terribles du romantisme, Gautier, Vacquerie, M. P. Meurice, compromettaient la cause même de Shakespeare, en portant sur la scène ses bouffonneries dans toute leur crudité.

Restaient les pièces, dans lesquelles se jouent l'imagination et la fantaisie du poète anglais : celles-là étaient encore

1. Cité par A. Lacroix, *De l'influence de Shakespeare sur le Théâtre français*, p. 776.

2. *Histoire de la littérature dramatique*, t. III, p. 366.

à découvrir en France vers le milieu du siècle; et même, sur ce point, l'art de Shakespeare n'avait pas encore cause gagnée auprès de la critique. *Cymbeline*, que Gervinus déclarait un pur chef-d'œuvre, était un tissu d'absurdités au jugement de Johnson; Stendhal, qui s'était plu à humilier Racine devant Shakespeare tenait la *Tempête* pour une œuvre médiocre<sup>1</sup>; en 1828, P. Duport se demandait à propos de *Comme il vous plaira*, « comment l'auteur de tant de chefs-d'œuvre avait pu choisir une idée aussi dépourvue d'intérêt, d'action et de vraisemblance pour servir de fond à cinq actes<sup>2</sup> ».

Ces œuvres étaient-elles condamnées à ne jamais faire leur apparition sur la scène française<sup>3</sup>? Cependant cet élément de la fantaisie, mieux que le grotesque, pouvait réussir parmi nous. N'avions-nous pas eu, au xviii<sup>e</sup> siècle, un écrivain dramatique, Marivaux, qu'on dirait issu de Shakespeare pour les finesses de la galanterie et les analyses raffinées du sentiment? Et surtout, depuis 1847, n'avions-nous pas découvert, dans les *Comédies et proverbes* de Musset une source fraîche de finesse, de grâce, de passion, de fantaisie? Musset, qui n'imitait jamais à proprement parler une seule scène de Shakespeare, se rapproche cependant du grand poète anglais, parce qu'il a créé chez nous un théâtre lyrique et romanesque, imprégné de poésie profonde et d'ironie légère. Le succès du théâtre de Musset, qui fut en son temps considéré comme un grand événement littéraire, ouvrait la voie à la comédie fantaisiste de Shakespeare<sup>4</sup>. George Sand pouvait donc croire les esprits

1. *Racine et Shakespeare*, p. 175.

2. *Essais littéraires sur Shakespeare*, t. II, p. 371.

3. La Porte-Saint-Martin, en 1844, avait affiché un spectacle, intitulé *le Songe d'une nuit d'été*; mais la féerie de Shakespeare n'avait aucun rapport avec le ballet qu'on dansa sur la scène et surtout avec les tours de force qu'y exécutèrent des acteurs anglais.

4. Vers le même temps, les fantaisies poétiques devinrent à la mode, et la *Ciguë* d'E. Augier (1844), *Damon et Pythias* du marquis de Belloy (1847),

*Congrès d'histoire*. (VI<sup>e</sup> section).

gagnés, en France, à cette forme d'art, quand elle traduisit, en 1856, *Comme il vous plaira*.

Bien que George Sand ne se fût pas encore mêlée directement à la bataille shakespearienne, elle avait cependant donné, avant 1856, des gages de son admiration pour Shakespeare. Son livre intitulé *Questions d'art et de littérature* contient quelques pages sur *Hamlet*, datées de 1845 ; elle va droit à l'énigmatique personnage d'Hamlet, et dans une méditation d'un tour élevé, elle demande avec une pitié sympathique au pauvre fou le secret de sa douleur immense : « Ta douleur est la nôtre à tous, et c'est cela qui la fait si humaine et si vraie. C'est ce desséchement qui se fait en toi de toutes les sources de la vie, l'amour, la confiance, la franchise et la bonté. C'est ce déplorable adieu que tu es forcé de dire à la paix de ta conscience et aux instincts de ta tendresse. C'est cette nécessité de devenir ombrageux, hautain, violent, ironique, vindicatif et cruel. C'est cette fatalité qui arme contre ton semblable ta main loyale et brave. C'est cet amour même du vrai et du juste qui te condamne à devenir stupide ou méchant, et, ne pouvant être ni l'un ni l'autre, tu te sens devenir fou »<sup>1</sup>.

George Sand méritait donc de lutter contre l'indifférence que les générations nouvelles affectaient pour le théâtre de Shakespeare. Elle porta son choix sur *Comme il vous plaira*.

Dans cette pièce, la fantaisie se mêle à la réalité, et l'action en est si fuyante, que le poète n'a pas su lui donner un titre. Il nous jette d'abord dans un monde féodal, débordant

le *Moineau de Lesbie* d'A. Barthet (1849), *Horace et Lydie* de Ponsard (1850), le *Songe d'une nuit d'hiver* de E. Plouvier (1854), se firent applaudir à l'Odéon ou à la Comédie-Française.

1. En 1864, G. Sand parla du *William Shakespeare* de V. Hugo, et elle se défendit de rien dire qui « fût une résistance à l'enthousiasme du poète pour Shakespeare ». « Victor Hugo, ajoutait-elle, célèbre Shakespeare et les autres grands poètes de cette trempe avec les saintes exagérations de l'amour, et ces torrents de flamme emportent bien loin le petit balai de ma raison ». *Lettre d'un voyageur*, dans la *Revue des Deux-Mondes*.

de passions et de crimes. Le duc Frédéric a usurpé le trône de son frère, qu'il a banni ; il a gardé auprès de lui sa nièce Rosalinde, qui a pour sa cousine Célia une affection de sœur. Tout à coup, en tyran soupçonneux, il proscriit Rosalinde. Célia, déguisée en bergère, part avec Rosalinde, qui a pris l'accoutrement d'un page ; elles arrivent toutes deux dans la forêt des Ardennes, où vit le vieux duc exilé, en compagnie de quelques seigneurs fidèles. Là, Rosalinde rencontre son amoureux Orlando ; elle ne lui dévoile pas son nom, et elle l'invite à lui faire la cour ; Orlando, pour tromper son amour, y consent, jusqu'à ce qu'enfin la méprise cesse, et que le vieux duc lui donne la main de Rosalinde. Sur ces entre-faites, on apprend que l'usurpateur, le duc Frédéric, qui marchait avec des troupes contre la forêt des Ardennes, se retire dans la solitude et rend son sceptre au duc exilé.

Nous sommes en pleine féerie : dans cette forêt de fantaisie, où s'agitent des êtres de rêve, se nouent et se dénouent des événements guidés par le seul caprice.

L'humanité cependant y reprend ses droits, d'abord par la peinture de l'amour. Rien de plus aimable que les coquetteries de Rosalinde déguisée, avec Orlando, son amant, qui ne la reconnaît pas ; par endroits, cet amour prend un caractère joyeux et même délirant :

« *Orlando*. — Aimez-moi, Rosalinde.

*Rosalinde*. — Oui, ma foi, ainsi ferai-je tous les jours de la semaine, vendredis et samedis compris..... Venez, ma sœur, vous serez le prêtre et vous nous marierez. — Donnez-moi votre main, Orlando..... Il faut que vous disiez : je te prends pour femme, Rosalinde.

*Orlando*. — Je te prends pour femme, Rosalinde.

*Rosalinde*. — Je devrais vous demander vos papiers, mais n'importe, je te prends pour mon mari, Orlando.... Les hommes sont Avril lorsqu'ils font leur cour, Décembre lorsqu'ils sont mariés ; les jeunes filles sont Mai tant qu'elles sont filles, mais le ciel change bien lorsqu'elles sont femmes.

Je serai plus jalouse de toi qu'un ramier de Barbarie de sa colombe, plus crieurde qu'un perroquet exposé à la pluie, plus extravagante qu'un singe, plus folle dans mes désirs qu'une guenon. Je pleurerai pour rien, comme une Diane de fontaine, et cela quand tu seras en humeur de gaieté ; je rirai comme une hyène, et cela lorsque tu auras envie de dormir<sup>1</sup>. »

Un sens profond de la vie humaine se dégage aussi des propos tenus par le vieux duc et par Jacques, un des seigneurs de sa suite. Le duc est heureux de son exil ; en philosophe désabusé et miséricordieux, il vante le charme de la solitude, de cette vie primitive, à mille lieues des passions humaines.

Jacques le mélancolique est une figure plus originale encore : il est triste, parce qu'il est tendre ; ce n'est pas par raison, comme notre Alceste, mais par sentiment, qu'il est venu au pessimisme. Dans son âme que la vie a blessée, les boutades puériles alternent avec les réflexions les plus élevées. L'humour de Shakespeare, d'une saveur un peu âpre et violente, éclate au milieu de ses propos, dont la bizarrerie va parfois jusqu'à la folie : « Un fou, un fou ! s'écrie-t-il. J'ai rencontré un fou dans la forêt, un fou bariolé. Oh ! le misérable monde. Aussi vrai que je vis de nourriture, j'ai rencontré un fou qui s'était étendu à terre et se vautrait au soleil, et qui raillait dame Fortune en bons termes très sensés, et cependant c'est un fou bariolé... O noble fou ! ô digne fou ! la casaque bariolée est le seul vrai costume<sup>2</sup>. »

Ainsi des éléments complexes composaient cette comédie, pour laquelle George Sand avait une véritable prédilection<sup>3</sup>.

1. Acte IV, scène I, traduction Montégut, t. III.

2. Acte II, scène 7.

3. Cf. préface de *François le Champi* (1849), *Théâtre*, t. I : « en lisant le *Comme il vous plaira* de Shakespeare et en lisant aussi Sedaine, j'ai ri et pleuré ».

Dans une préface de sa pièce, adressée à l'acteur Régnier, elle annonce l'intention de réagir contre l'exclusion dont les comédies romanesques de Shakespeare ont été jusqu'ici l'objet, sous prétexte qu'elles n'étaient pas considérées comme scéniques. Cependant elle reconnaît qu'elle a dû arranger la pièce anglaise : « Est-ce donc un pillage de plus, dit-elle que je vais commettre ? J'espère que non, car j'aime encore mieux attacher à la robe du poète quelques ornements peu dignes de sa splendeur que de faire servir les pierreries dont lui-même l'avait ornée à parer mon propre ouvrage. Je ne regrette qu'une chose, c'est de ne pouvoir montrer cette robe tout entière aux yeux de notre public français moderne <sup>1</sup> ». Mais Shakespeare a des audaces trop fortes ; il a été cynique en même temps que sublime, affecté en même temps que vrai : « Il n'y a donc pas moyen de traduire littéralement Shakespeare pour le théâtre, et, si jamais il a été permis de résumer, d'extraire et d'expurger, c'est à l'égard de ce génie sauvage qui ne connaît pas de frein <sup>2</sup> ». De plus, l'absence à peu près complète de plan dans la pièce anglaise autorisait les modifications du traducteur. Ces arrangements, elle les a faits en vertu d'un principe qui n'est autre que la *raison*, « cette raison française, dont nous sommes si vains et qui nous prive de tant d'originalités non moins précieuses <sup>3</sup> ».

Après la théorie, voyons l'œuvre. La comédie de Shakespeare a cinq actes et vingt et un personnages ; ici, il ne reste plus que trois actes et dix-sept personnages. Le traducteur conserve à peu près tous les événements du premier acte, qui ne contrariaient pas trop nos habitudes d'esprit, mais il émonde et resserre considérablement l'idylle amoureuse et pastorale de la forêt des Ardennes.

Voici, sans entrer dans le détail, quels sont les princi-

1. *Théâtre*, t. IV, p. 112.

2. *Id.*, p. 118.

3. *Id.*, p. 119.

paux changements apportés par George Sand : Rosalinde est sacrifiée ou du moins mise au second plan ; au contraire, Célia laissée dans l'ombre par Shakespeare devient un des principaux personnages. Le rôle de Jacques est transformé : « J'avais, dit-elle, tendrement aimé ce Jacques, moins vivant et moins poétique que notre misanthrope. J'ai pris la liberté grande de le ramener à l'amour, m'imaginant voir en lui le même personnage qui a fui *Célimène*, pour vivre au fond des forêts, et trouve là une *Célia* digne de guérir sa blessure. C'est là mon roman, à moi, dans le roman de Shakespeare<sup>1</sup>. » Ne nous étonnons donc pas que le côté humoristique du personnage ait disparu ; ce nouveau Jacques ne prononcerait plus la tirade sur le bouffon que nous citions plus haut ; en revanche, il est devenu tendre, romantique, amoureux. Entendez-le, cet *Alceste* de la Renaissance, reprenant les thèmes chers aux héros romantiques :

« O nature ! toi seule parles une langue vraie, toi seule renfermes un enseignement divin ! Quelle voix de femme peut devenir aussi harmonieuse que ces feuillages émus par la brise ! Quel livre aussi savant que ces pierres, antiques témoins de la formation du monde ? Quelles prières aussi éloquentes que ces bruits mystérieux de la solitude ? Silence des bois, tu es musique et poème ! Chants et discours des hommes, vous êtes néant et silence !<sup>2</sup> »

Mais voici dans ce rôle une addition grave : une scène d'amour entre Jacques et Célia. D'où vient cette idée ? Il s'agit pour l'auteur de montrer l'opposition de l'homme devenu mauvais en société avec l'homme retrouvant dans la solitude la générosité et l'enthousiasme : telle est la thèse générale de la pièce ; on dirait Rousseau complétant Shakespeare. Donc Jacques et Célia badinent ensemble, seuls au fond de la forêt. Célia essaye d'appivoiser cet ours, elle lui jette des violettes au visage, elle lui récite des vers qu'elle

1. Préface, *id.*, p. 119.

2. Acte II, scène 6.

improvise et qu'il dit mauvais; elle marivaude sur l'amour, et à la fin elle lui porte un défi:

« *Célia.* — Vous riez?... Pourquoi riez-vous?

*Jacques.* — L'idée est folle! ô ma sombre existence!... un souffle de printemps!... oui, le zéphyr est un éclat de rire, puisque le printemps est une fête!

*Célia.* — Votre air dément tout à coup vos paroles; voyons Jacques, est-ce une vraie envie de rire?

*Jacques.* — Non, *Célia*, c'est une envie de pleurer.

*Célia.* — Ah! quand je vous le disais! une envie de pleurer votre âme défunte!

*Jacques.* — Eh bien, pourquoi pas? Elle était fausse cette âme dont vous raillez le désastre! Elle embrassait l'univers dans ses rêves, elle eût voulu pouvoir embrasser le ciel dans une femme! Elle s'effraye aujourd'hui de ce qu'elle est capable de souffrir, et frissonne en voyant au fond d'un abîme son passé sanglant et brisé derrière elle.

*Célia.* — Ce passé brisé, c'est peut-être un mort que vous avez fait! Le doute tue comme l'épée! Prenez garde à vous, meurtrier de votre âme! C'est grand dommage qu'elle ne soit plus, puisqu'elle était si belle. Ce que vous me dites fait regretter qu'il n'en reste pas un peu que l'on pourrait plaindre...! aimer peut-être!

*Jacques.* — Aimer!...

*Célia.* — On ne sait pas<sup>1</sup>. »

Telle est cette adaptation shakespearienne, dont Th. Gautier absolvait en termes magnifiques l'infidélité en disant : « le génie a le droit de toucher au génie » ; nulle part, mieux que dans *Comme il vous plaira*, G. Sand n'avait pu s'abandonner à ses tendances dramatiques : l'idéal dominant la réalité, et le savoir-faire résolument sacrifié<sup>2</sup>.

1. Acte II, scène 7.

2. « Le suprême talent, disait-elle, serait de réussir à ramener le goût du public à l'idéal que l'on porte en soi. L'avoir dans l'âme cet idéal, et ne pouvoir le manifester avec le *savoir-faire* de ceux qui n'en ont pas, c'est



Empis, qui avait, quelques mois auparavant, pris la direction de la Comédie-Française, et qui avait prié G. Sand de lui donner sa pièce, monta l'œuvre avec un grand luxe de décors et de costumes ; ainsi la magnificence du spectacle ne fit pas défaut à la tentative d'un auteur qui osait, selon sa poétique expression, « planter les arbres de la forêt enchantée des Ardennes sur les planches classiques du Théâtre Français<sup>1</sup>. »

L'interprétation, que G. Sand déclare « médiocre » fut pourtant confiée à des acteurs de premier ordre ; Rouvière (*Jacques*) qui avait joué avec talent l'*Hamlet* de M. P. Meurice et d'Alexandre Dumas ; Delaunay (*Roland*), Maubant (*le vieux duc*), M<sup>me</sup> Favart (*Rosalinde*), et surtout M<sup>me</sup> Arnould-Plessy, à laquelle G. Sand disait (lettre du 1<sup>er</sup> mai 1856) : « On m'écrit que vous êtes toujours belle et ravissante dans *Célia*, je ne suis pas en peine de cela ».

Le public jugea la pièce froide et sans intérêt : « néanmoins, écrivait G. Sand, le succès s'est imposé, sans que personne ait pu marquer sa malveillance, et Shakespeare a triomphé plus que je n'y comptais. Moi, j'ai trouvé le public bête et froid ; mais tout le monde dit qu'il a été très chaud pour un public de première représentation à ce théâtre et tous mes amis sont enchantés<sup>2</sup> ».

La critique, en général, fut hostile à cette « pâle imitation »<sup>3</sup> de Shakespeare. J. Janin ne daigna pas même en

une infirmité bien répandue, et dont je ne suis probablement pas plus exempte que tant d'autres » : lettre de G. Sand, publiée par A. Lacroix, *Petite Revue Internationale*, 3 octobre 1897.

1. Préface, p. 122. Cf. d'Heylli, *Journal intime de la Comédie française*, p. 140 : « Cette forêt des Ardennes où se passe tout le second acte, ses arbres, ses rochers, le ruisseau qu'on entrevoit au travers des saules, et ces grands chênes qui *portent des siècles*, tout cela était surtout admirablement rendu. Les costumes si variés et si brillants étaient de la plus belle et de la plus luxueuse étoffe ».

2. 13 avril 1856, à M<sup>me</sup> A. de Bertholdi, *Correspondance de G. Sand*, t. IV.

3. Le mot est de Ch. de Mazade, *Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1857.

rendre compte dans son feuilleton du *Journal des Débats*, mais peu de temps après il disait que G. Sand avait trouvé le moyen de faire du drame romanesque de Shakespeare, « une petite comédie, un peu moins qu'un vaudeville, un peu moins qu'une chanson, une chose comme l'ouverture de *Don Juan* arrangée pour deux flageolets<sup>1</sup>. »

Cette sévérité était injuste, et si la pièce n'eut que dix représentations, en revanche Shakespeare sortit de l'épreuve à son honneur. La tentative de G. Sand soulevait des questions élevées, et loin d'être stérile, elle servit la cause désintéressée de l'art. En fait de théâtre, écrivait-elle à A. Dumas fils (26 novembre 1855), « moi, je suis du genre d'avant-hier ou d'après-demain » ; elle disait vrai. Son *Comme il vous plaira* était d'avant-hier, puisqu'il venait après les *Comédies et proverbes* de Musset, qui avaient introduit la fantaisie sur notre scène ; la conversation de Jacques et de Célia, que nous citons plus haut, nous apportait l'écho d'une voix connue : à ces luttes d'esprit entre les amoureux, à cette passion qui se cache sous le voile de l'ironie, à ces déclarations contenues et tempérées de mélancolie, à ce marivaudage lyrique, nous avions reconnu Alfred de Musset. Mais aussi la pièce de G. Sand était d'après-demain, car Musset, en nous rendant la fantaisie shakespearienne, l'avait atténuée ; c'était une fantaisie plus voilée, plus timide, pour tout dire plus française. N'était-il pas à souhaiter qu'un écrivain essayât de nous faire goûter cette fantaisie, dont Shakespeare eut le don merveilleux et que Taine définissait magistralement, quand il disait : « La comédie de Shakespeare est chose légère, aisée, qui voltige parmi les rêves, et dont on briserait les ailes, si on la retenait captive dans l'étroite prison du bon sens. Ne pressez pas trop ses fictions, ne sondez pas ce qu'elles renferment, qu'elles passent sous vos yeux comme

1. *Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts*, 1857, p. 31.

un songe charmant et rapide. Laissez l'apparition fugitive s'enfoncer dans la brillante et vaporeuse contrée d'où elle est sortie. Elle vous fait un instant illusion, et c'est assez<sup>1</sup>. »

G. Sand est à l'origine d'un mouvement qui ne s'affirmera qu'à notre époque. Nous avons vu naguère, en effet, la résurrection des féeries shakespeariennes; et sur nos théâtres, successivement, ou même à la fois, nous avons pu applaudir le *Songe d'une nuit d'été* de M. P. Meurice, le *Conte d'avril* de M. Dorchain (1885), la *Tempête* de M. Bouchor (1888), le *Beaucoup de bruit pour rien* de M. Legendre (1888), le *Shylock* de M. Haraucourt (1890). Même dans les drames empruntés à Shakespeare, nous respectons davantage aujourd'hui les parties purement rêveuses et lyriques.

Le temps est loin, où H. Heine pouvait écrire (1838) : « S'il est déjà difficile aux Français de comprendre les tragédies de Shakespeare, il leur est tout à fait interdit de comprendre ses comédies. Ils sont accessibles à la poésie de la passion; ils peuvent aussi comprendre jusqu'à un certain point la vérité des caractères... Mais, dans le jardin enchanté de la comédie shakespearienne,... à peine sont-ils devant la porte, que leur raison se trouve en défaut, leur cœur est dérouté, et ils ne possèdent pas la baguette magique dont le seul attouchement fait sauter la serrure..., ils secouent leurs petites têtes raisonneuses en présence de toutes ces folies incompréhensibles pour eux ! C'est que les Français, qui comprennent le soleil, sont incapables de comprendre la lune, et encore bien moins les sanglots délicieux et les trilles du rossignol dans son ravissement mélancolique<sup>2</sup> ».

Pour comprendre et pour goûter Shakespeare, nous avons fait un effort sincère. A défaut de spontanéité, nous y avons mis beaucoup d'application et de respect. Aujourd'hui, quand d'aventure Puck et Titania se risquent sur nos

1. *Hist. de la litt. angl.*, t. II, p. 263.

2. *De l'Angleterre*, édition de 1867, p. 237.

théâtres, nos fronts s'éclairent joyeusement; les marivaudages de Portia et de Bassanio viennent-ils interrompre les explosions de fureur de Shylock, nous les écoutons d'une oreille ravie; notre imagination s'enchanté des confidences gracieuses de Béatrice: « Quand je suis née, une étoile dansait »; enfin la lune elle-même, la lune shakespearienne nous entraîne en de poétiques rêveries, quand elle nous est décrite par M. Haraucourt:

« Comme la lune dort doucement sur ces marbres!...

Le zéphir glisse et met dans les feuilles des arbres

De courts baisers d'argent qui ne bruissent pas ».

Nous avons bien, semble-t-il quelque droit de nous enorgueillir, car, comme on l'a dit en excellents termes, « nous avons découvert dans la forêt de l'œuvre shakespearienne des coins inconnus de la France romantique, toute la fantaisie, toute la grâce, toute la poétique familiarité de Shakespeare<sup>1</sup>. »

C. LATREILLE

Professeur au Lycée Ampère, à Lyon.

1. J. Texte, *id.*, p. 679.



# SHAKESPEARE

## DANS LES PAYS DE LANGUE FRANÇAISE

---

### QUELQUES DESIDERATA

*Dans l'étude, la publication, la traduction et la représentation des œuvres de Shakespeare dans les pays de langue française.*

### SOMMAIRE :

But : *relier les pays de langue française par l'étude des littératures étrangères et en particulier de Shakespeare*, p. 141. — Enquête de M. Jean Ruinat de Gournier. — Ignorance des littératures étrangères. Efforts et supériorité de l'Allemagne, p. 143. — Pourquoi commencer par Shakespeare? p. 147. — *Insuffisance de nos traductions en vers et ses causes*, p. 153. — 1° : Emploi exclusif de l'alexandrin à rimes plates, p. 156. — 2° : Dédain des grands poètes français pour la traduction. Admirable traduction de Schlegel, etc. Expansion de Shakespeare sur les scènes allemandes comme en Angleterre. Souvenirs personnels (Berlin, Prague), p. 159. — 3° : Parenté plus grande entre Shakespeare et l'Allemagne. Thèse contestable en partie. Shakespeare est peut-être en fait plus celto-italien que germanique, p. 166. 4° : Manque de collaboration. Besoin d'une *association populaire des amis de Shakespeare dans tous les pays de langue française*, p. 172. — *Tâches principales* de cette association. Siège et règlements éventuels. Conclusion. Invitation aux lecteurs, p. 174.

### MESSIEURS,

N'est-ce pas retarder sur l'heure universelle que de prendre Shakespeare pour sujet d'une étude à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle ? — Tout ne marche-t-il pas si vite aujourd'hui, que les

classiques de la Renaissance et du xviii<sup>e</sup> siècle paraissent aussi surannés que ceux de l'antiquité et qu'il ne faut pas déranger les morts, surtout les grands, aux dépens des vivants, pour qui possession vaut titre ?

Tel n'est pas mon dessein. Il ne s'agit point ici d'un plaidoyer romantique réchauffé, ni d'un parallèle à établir une fois de plus entre des systèmes dramatiques dont les commentateurs seuls font des rivaux, tandis que tous ceux d'entre eux qui possèdent une valeur propre ont un droit égal à vivre côte à côte, et que les autres... n'existent pas.

Non, le projet, tout actuel, pour l'exposition duquel je m'efforcerai de réclamer le moins longtemps possible votre attention, est plus modeste, et, je voudrais l'espérer, plus pratique.

Ce projet vise à combler une lacune dans le sein des différents pays où l'on parle français, et à créer un nouveau lien entre eux.

Ces pays se connaissent à peine ; ils restent épars comme les fragments d'un faisceau brisé ou jamais encore réuni, tandis qu'ils pourraient, et devraient, former une vaste et magnifique confédération intellectuelle.

Et le moyen rêvé pour stimuler ce réveil, pour réaliser cette union, serait l'acceptation d'une tâche commune : *l'étude, plus vigoureusement et plus populairement menée qu'aujourd'hui, par tous les organismes de langue française associés, des littératures étrangères modernes en général ; et, en particulier, pour symboliser cet effort, pour le grouper autour d'un nom suggestif, pour préciser le but, ce qui met à déjà mi-chemin de l'atteindre, l'étude de l'œuvre capitale de la littérature moderne, celle de Shakespeare.*

N'est-on pas justifié en effet, sans méconnaître les progrès accomplis dans cette direction depuis un siècle et demi, à constater qu'il y a là une lacune profonde et déplorable, dont il faut avec franchise, sans infliger et sans ressentir de piqûres d'amour-propre, signaler l'existence ?

L'exemple de pareille franchise dans un cas analogue vient de nous être donné, dans un livre tout récent, par M. *Jean Ruinat de Gournier*<sup>1</sup>.

Avec une audacieuse sincérité d'investigation, cet écrivain jette la sonde dans une mer peu explorée et aboutit sur « *le peuple et la littérature française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* » à des conclusions qui le désoleraient, s'il n'y pouvait aussitôt la résolution vaillante et joyeuse d'une virile entreprise de régénération.

L'homme du peuple en France, dit-il, à l'inverse de tel fermier de Hollande, ou d'ailleurs, qui cite librement Goethe et Victor Hugo, n'a « pas même lu les auteurs nationaux ». (p. 9.)

« En fait d'éducation littéraire, continue-t-il, on est stupéfait de son ignorance, laquelle n'est pas partielle, mais totale, complète. Toute poésie écrite est pour lui lettre morte. » Etc., etc.

Et l'auteur s'afflige de la pénurie de bibliothèques dont des milliers de communes, dont la moitié même des écoles sont encore privées !

Il proclame que tous les éducateurs, surtout les non professionnels, ont là une mission urgente ; et, recherchant les causes de cette ignorance si diversement fatale, il examine ce que le peuple lit et ce qu'il devrait lire ; et il dresse et recommande un catalogue choisi et ingénieux d'excellents ouvrages de la littérature française passée et actuelle.

Il s'inspire de principes éternellement vrais, mais qu'il faut éternellement redire et crier sur les toits et dans les ruelles ; il exclut le médiocre en tout genre : l'art, de l'aveu fréquent des plus grands artistes, doit être simple et clair ; il n'y a pas d'un côté une littérature populaire et de l'autre une littérature aristocratique, mais il y a les choses belles,

1. Jean Ruinat de Gournier. *Le peuple et la littérature française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, A. Pedone, 1900.



vraies, instructives, émouvantes, et il n'y a que celles-là : Hors les chefs-d'œuvre, en un mot, pas de salut !

Et jusqu'au bout nous accompagnons sans réserve M. Ruinat de nos applaudissements.

Nous trouvons seulement qu'il ne va pas assez loin, qu'il s'arrête en trop beau chemin, et c'est à son point d'arrivée que se greffe notre point de départ.

La *même enquête* poussée plus loin démontrerait une *autre lacune*, peut-être moins choquante, mais aussi funeste : celle de *toute connaissance, ou à peu près dans les littératures étrangères*. Et n'est-ce pas envisager les choses par leur petit côté que de borner sa tâche patriotique à répandre en son pays la connaissance de la littérature nationale ? N'existe-t-il pas un grand nombre de belles œuvres étrangères qui, s'il s'agit de relever, de meubler, d'assainir, d'enrichir l'esprit d'un peuple, doivent prendre rang avant tels ouvrages, remarquables aussi, mais secondaires, de sa propre littérature ?

Aussitôt qu'ils sont passés de la vie au trépas et des contestations contemporaines à la gloire posthume et définitive, quelle différence peut-il bien y avoir, quant à leur capacité de bienfaisance universelle, entre les génies nationaux de son propre pays et les génies nationaux d'autres contrées ?

Quel qu'ait été leur lieu d'origine ou le temps où ils ont vécu ; anciens ou modernes ; Grecs, Romains, Hébreux ou Chinois ; Italiens, Espagnols, Anglais ou Allemands, Russes ou Scandinaves, tous les vrais génies n'en viennent-ils pas à constituer pour l'humanité un patrimoine commun dont nulle parcelle ne doit rester ignorée ou en friche ?

La mort qui, sans les dépouiller de leur cachet de terroir, les immortalise, les rend en même temps universels ; le peuple qui se les assimile le mieux s'enrichit d'autant.

C'est là la *première tâche des chaires universitaires de littérature comparée, ou de littératures étrangères*, qui se fondent de plus en plus partout et dont notre illustre président

d'aujourd'hui<sup>1</sup>, dans son éloquente conférence d'introduction à ce congrès, constatait, en la déplorant, l'absence trop complète en France ; comme il nous le démontrait en termes irréfutables, « on ne se définit qu'en se comparant » et « l'on ne connaît soi et son pays qu'en connaissant les autres et les autres pays. »

Est-ce au milieu du merveilleux spectacle et de l'incomparable leçon de *solidarité universelle*, où nous plonge cette unique exposition de 1900, qu'on pourrait méconnaître la disgrâce de celui qui s'isole, par ignorance, impuissance ou orgueil ? Il croit priver les autres : il ne prive que lui-même, il se laisse distancer, oublier, vaincre ; ne s'appuyant que sur sa seule force, il est facilement dépassé par quiconque ajoute à la sienne la connaissance et l'emploi rationnel de celles d'autrui.

C'est par une fausse fierté qu'on tourne toute son attention sur soi-même, et le prétendu patriotisme qui ne veut rien savoir de l'étranger, qui ne l'étudie pas avec sympathie, admiration même à l'occasion, n'est qu'un suicide.

Quel peuple, quel savant, quel penseur n'a pas puisé une forte partie de sa valeur au delà de la frontière ! Ce sont les plus dignes qui l'avouent avec le plus d'éclat. Tel ce grand Goethe qui, en 1813, aux jours de la revanche, se proclamait obligé à trop de reconnaissance envers les Français pour pouvoir les haïr ! Tel ce Renan qui, après 1870, appliquait aux vainqueurs du moment la même confession retournée.

L'âme moderne, comme la société, profite de toute extension, même purement matérielle, des communications entre les hommes ; mais elle ne peut recevoir d'élargissement plus notable et plus fécond que par une pénétration plus complète soit des œuvres qui, en chaque partie du globe, font honneur au génie humain, soit des esprits qui en constituent la gloire suprême et éternelle.

Et telle est la *mission essentielle de la littérature comparée*

1. M. F. Brunetière.

que résume fortement M. Virgile Rossel dans sa récente étude sur les « Relations littéraires entre la France et l'Allemagne »<sup>1</sup> : « C'est en universalisant sa culture qu'un peuple entretient son génie et qu'il augmente son prestige dans le monde. » (Introduction, p. 1).

On ne peut multiplier à volonté les génies; nul n'en connaît la loi, nul ne saurait en prévoir, ni en activer l'éclosion.

Mais ce qui se peut, et qui revient à peu près au même c'est d'en répandre la connaissance et le culte là où ils sont presque, ou totalement inconnus.

Songez aux efforts colossaux qui ont été faits, et avec succès, depuis Charlemagne d'abord, dès la Renaissance ensuite, pour étendre l'intelligence des chefs-d'œuvre littéraires et philosophiques des Romains et des Grecs, de ces classiques qui ont « éduqué » les siècles suivants, y compris le nôtre; et combien peu jusqu'ici, triste constatation! on a travaillé à obtenir le même résultat pour les génies étrangers modernes!

Comment ne s'est-il pas encore fondé partout des cours populaires et continus de lecture et d'interprétation des maîtres étrangers, en traductions, ou même dans leur idiome original? ou des entreprises de librairie, analogues par exemple à cette magnifique collection d'auteurs anglais et américains que la maison Tauchnitz répand à prix réduit, et en excellentes éditions, claires et uniformes, dans les deux mondes en dehors de l'empire britannique?

L'Allemagne d'ailleurs fait à cet état d'indifférence encore trop général une si noble *exception* (et du même coup si lucrative), qu'en plus d'un pays d'Europe, quand on désire soit pour les besoins scolaires, soit pour le public lisant, des éditions critiques d'auteurs de toutes contrées, et même de chez soi, enrichies de notices et de commentaires, irréprochables à tous égards, et à des prix abordables, c'est à des publications allemandes qu'il faut avoir recours.

1. Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne, par Virgile Rossel. Paris, Fischbacher, 1897.

C'est pour tenter cette œuvre générale, si nécessaire, si bienfaisante, d'une étude plus sérieuse des littératures étrangères dans les pays de langue française, que je propose nettement à cette assemblée illustre et compétente d'en *commencer l'attaque par l'œuvre, la personne, le domaine de Shakespeare.*

Cet objet se recommande d'une façon urgente à deux points de vue principaux :

1<sup>o</sup> Pour *cet écrivain en lui-même*, de puissance et de variété exceptionnelles, d'ordre unique, le plus international de tous les modernes, le plus compréhensif, le plus impartial, le plus complet, le plus humain.

2<sup>o</sup> à *titre d'amorce*, d'encouragement, d'excitation à une reprise générale et vigoureuse, toutes voiles dehors et toutes les forces françaises d'accord, de l'étude des littératures modernes, de leurs productions et de leurs producteurs caractéristiques, de leurs chefs-d'œuvre nationaux et internationaux.

Shakespeare est un poète, en effet, que vous ne pouvez étudier, même seul, sans faire le tour, pour ses sources, pour ses dons intellectuels, pour ses critiques et ses historiens, des principales langues de la civilisation, des principaux juges, biographes, moralistes, poètes des nations modernes; car tous, à bien peu d'exceptions près, ont consacré l'un de leurs efforts capitaux à déchiffrer l'un des mystères, à pénétrer l'une des beautés qui se dressent en forêt luxuriante autour de ce seul tronc majestueux et immortel.

En outre, et abstraction faite de tout ce qui rend Shakespeare supérieur au premier ordre, il est précieux aussi parce que, tout en le prenant pour foyer, on ne peut songer à faire école sur son nom.

Qui s'y est risqué, s'y est cassé les reins.

C'est là ce qu'on pourrait appeler le « paradoxe de Shakespeare » : *il n'y a rien à imiter chez lui.*

Nous connaissons certains arts, certaines écoles littéraires ou artistiques, l'idéal de certaines périodes, dans lesquels la forme extérieure, le système lui-même entre pour une grande part.

Qui pourrait nier que tel soit le caractère externe le plus frappant de notre théâtre tragique français du xvii<sup>e</sup> siècle classique certainement par le talent de ses auteurs, pseudo-classique par son contenu et ses théories soi-disant renouvelées de l'antiquité.

La forme de la pièce, partout rigoureusement identique à elle-même, est devenue pour les maîtres comme pour les disciples un modèle indispensable, un moule proprement dit, où tout a été coulé, jusqu'à Shakespeare en personne, le jour où l'on s'est avisé pour la première fois de l'acclimater sur les bords de la Seine.

Contraste frappant : *chez Shakespeare, le système n'est rien.* — Le plus pâle classique du xviii<sup>e</sup> siècle se ferait fort d'inventer un plan extérieur plus satisfaisant que celui employé par Shakespeare, si tant est qu'il en suive un autre que cette conséquence invisible à lui dictée par la logique intime et inconsciente des événements et des caractères.

Et pourtant c'est dans cet enchaînement, cette ramification souterraine des racines, dans cette charpente impalpable et indissoluble qui s'impose et finit par resplendir en toutes ses pièces, que réside l'un des facteurs les plus puissants, absolument personnel et absolument « non imitable » du génie de Shakespeare.

Il ne se présente à imiter chez lui, pour qui s'essayerait à pénétrer ses secrets si redoutables et si innocents, que des vides, des solutions de continuité, des libertés, des licences, des irrégularités apparentes, en un mot, des quantités négatives.

De là vient que, s'il s'est formé des cortèges d'admirateurs, d'étudiants fougueux, passionnés, dévots de Shakespeare,

il n'a jamais pu se constituer d'écoles poétiques d'après ses principes ou sa pratique. Heureusement ! Car une école vit de règles positives, de barrières, de distinctions, de prohibitions, d'anathèmes ; tandis que les principes et la pratique de Shakespeare nous rappellent cet admirable résumé de morale de l'orateur religieux le plus puissant qu'ait produit au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle la Rome protestante : « Aime Dieu, et fais ce que tu voudras » (John Cougnard).

Aimez le vrai, semble nous dire Shakespeare, aimez le beau, écoutez uniquement votre conscience artistique, soyez sincère, — et écrivez tout ce que vous voudrez ! Si vous êtes fort, vous ne pourrez que produire un chef-d'œuvre.

Le rapport des écoles poétiques en face de Shakespeare nous paraît à peu près celui des systèmes scientifiques en face de la nature. Elle les comprend tous, les concilie, les fusionne et les annule.

Et voilà pourquoi l'étudier, le donner à connaître, à admirer, est si bon, si sain.

On se remplit de reconnaissance, d'enthousiasme ému pour ce qu'il a créé ; — autrement dit de bonheur, pour ceux qui n'ont que les facultés réceptives, — mais de feu sacré, c'est-à-dire de la meilleure des dispositions pour créer à son tour, si l'on possède soi-même en quelque mesure le don créateur.

Shakespeare est un classique, c'est vrai, et probablement le premier de tous, car son œuvre est une collection unique de chefs-d'œuvre ; mais, Dieu merci, ce n'est pas un modèle qu'on copie, qu'on s'exerce à copier pour devenir, comme on dit, un poète ; oubliant que la traduction de ce mot *poète*, que nous avons le désavantage de ne pas comprendre d'emblée en français, est *créateur*, — et nous exposant trop souvent, par cette pédagogie artificielle, à le réduire au sens de *faiseur*.

Non, Shakespeare n'est pas un modèle, Dieu merci pour

l'humanité littéraire qui, toute pareille à l'humanité artistique, à la fois pléthorique et anémiée, se meurt de copie, d'imitation et de snobisme !

Le goût que donne Shakespeare à ceux qui le lisent, c'est de ne plus se contenter dorénavant ni de copies, ni de pastiches, ni de procédés de métier. Il fait qu'on se dégoûte de tout ce qui n'est pas original, vrai et fort. Cela raréfierait un peu, il est vrai, le nombre des livres à lire et des admirations de mode et de coterie. Et où serait le mal ? Ne serait-ce pas là un vrai service à rendre au public ?

Shakespeare, en un mot, *n'enseigne que la liberté* ; aussi est-il, *en art comme en morale, l'un des plus grands éducateurs et inspireurs*.

C'est ce que pensait le fameux acteur et directeur shakespearien Samuel Phelps, quand, en 1876, au banquet du Lord-Maire, il affirmait par expérience que « la simple répétition des vers du poète sur un théâtre officiel, pendant quelques mois chaque année, produirait nécessairement à elle seule un grand effet sur l'esprit public. »

Aussi peut-on dire que rapprocher Shakespeare, ou plus généralement, tout chef-d'œuvre littéraire, des gens du peuple, c'est leur ouvrir un musée gratuit dont la visite ne les fatigue pas et les meuble de beauté ; car en aucun autre art on ne peut, comme en littérature, mettre directement les chefs-d'œuvre, tels qu'ils sont, à la disposition de tout un chacun.

Et puis enfin Shakespeare est avant tout et surtout un *dramatique*. Il est « le drame même », dit V. Hugo. Or personne ne conteste, comme le constatait dernièrement en termes formels M. Émile Faguet, dans son *Histoire de la littérature française*, « la supériorité de l'art dramatique sur tous les autres arts ».

L'œuvre du dramaturge doit être courte, ramassée, râblée. — Faite pour être représentée avec le concours de tous les autres arts, sur les plus grands théâtres, elle est susceptible

d'être réduite aux proportions des scènes les plus restreintes sans perdre grand'chose de sa force, en y gagnant même parfois, grâce à la concentration de l'attention, que harcèle au contraire et distrait souvent la décoration brillante, bruyante, indiscreète; — elle peut être jouée par fragments, dite, lue en extraits à des publics des compositions les plus diverses; méditée dans la solitude, au coin du feu; — elle évoque les souvenirs héroïques de l'histoire et les arcs-en-ciel les plus nuancés de la fantaisie; elle imprime des instructions morales; elle montre tout en action; elle fait rire, pleurer, penser; c'est, à égalité de talent, l'œuvre littéraire impressive par excellence, qui remue les consciences et entraîne les foules.

Raison de plus pour placer Shakespeare à la tête de la galerie poétique des temps modernes et de la littérature universelle <sup>1</sup>.

Or, comme on ne peut réclamer que tous soient capables de lire Shakespeare dans sa langue originale, la première condition pour le populariser est *d'en posséder de bonnes traductions*, soit pour la lecture, soit pour la représentation dramatique.

Pour la lecture courante une *traduction en prose* peut à la rigueur suffire; et, contre l'opinion la plus répandue, je soutiendrai même que, de tous les poètes, c'est Shakespeare qui souffre et perd le moins à la traduction.

Sa richesse est tellement substantielle, ses images sont si naturelles et si profondes, — malgré la grâce, l'harmonie, la délicatesse de sa forme poétique, le fond des pensées et leur enchaînement sont d'une plénitude si constante que, inconscient de tout ce qu'il perd en charme extérieur et musical,

1. Et on l'y place d'ailleurs même sans dessein prémédité. Témoin en soit ce congrès même, où, sans être convoqué officiellement, il a formé le centre de plus d'un travail et fait l'objet de citations et d'allusions dans plusieurs autres. Son nom et son exemple ont en particulier illustré une bonne part de la conférence d'ouverture.



le lecteur ignorant de la langue anglaise est suffisamment captivé, passionné, exalté par une traduction en prose simplement exacte.

De celles-là, dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous en avons possédé de *vraiment bonnes*, toujours fort supérieures aux traductions ou adaptations versifiées ; et elles ont été se perfectionnant jusqu'à nos jours.

Si on ne lit plus Letourneur, décidément suranné, et peu Guizot, qui a suffi aux romantiques et qu'on réimprime encore, combien de lecteurs ont puisé les plus douces jouissances et les impressions les plus poignantes dans les faciles et pittoresques versions de Benjamin Laroche et d'Emile Montégut ; dans l'interprétation si travaillée et parfois laborieuse, mais si ambitieuse d'une exactitude même pointilleuse de François Victor Hugo ; et plus récemment encore dans cette belle, fougueuse et extra-franche équivalence de M. Jules Lermina ! Les fatalités de la librairie n'ont pas encore permis, je crois, à ce dernier traducteur, d'achever son entreprise, pour laquelle il s'était acquis le concours du crayon ingénieux et fantasque de l'illustrateur rabelaisien, M. A. Robida.

Soit dit en passant, — détail matériel, mais non de vulgaire importance, — aucun de ces traducteurs, bien que tous animés de hautes et saines ambitions, n'a pourtant réussi à créer une édition vraiment populaire ; le prix en excède certainement les ressources des bourses modestes ; F. V. Hugo coûte plus de 100 francs ; les cinq drames qui ont paru de Lermina, en vingt livraisons illustrées dites à bon marché, coûtent 12 francs, ce qui mettrait le prix des trente-cinq pièces à 84, et celui des œuvres complètes à près de 100 ; l'édition à bas prix de Laroche revenait à une quinzaine de francs, c'est la plus modérée.

Nous restons donc encore bien loin d'une publication vraiment pour tous, comme il faut que Shakespeare l'obtienne, et de ces merveilleuses éditions anglaises qui donnent

les œuvres complètes illustrées pour un shilling, soit 1 franc 25.

Si, délaissant la langue propre à M. Jourdain, nous nous haussons à celle des dieux, nos auditeurs devineront sans peine à quels prix nous devons en même temps nous élever. La qualité de la marchandise en justifiera-t-elle du moins la cherté? C'est une question singulièrement délicate à aborder; et l'on ne se risquera pas sans quelque timidité et quelque réserve à parler franchement de pages que signent parfois des noms considérables, répétés déjà à mainte reprise par les échos de la renommée.

Choisissez néanmoins un arbitre à votre gré, pourvu qu'il soit versé dans la lecture de l'original, ou même simplement dans celle des traductions en prose, et en même temps familier avec les belles pièces ou les beaux vers spontanés de la muse dramatique française; et il est quelques affirmations aussi nettes qu'élémentaires qu'il ne pourra démentir.

D'abord parmi ce grandiose ensemble de plus de trente-cinq pièces, il n'en est guère qu'une demi-douzaine auxquelles les traducteurs français en vers aient osé s'essayer et soient revenus avec constance : Othello, Macbeth, Roméo et Juliette, Hamlet, Jules César, justement toujours celles que Ducis a introduites sur notre scène, avec les licences traîtresses que l'on sait, et qui ont fait tache d'huile.

De plus rares amateurs ont été tentés par-ci, par-là, par la Tempête, Richard III, le Marchand de Venise, Coriolan, Timon d'Athènes, Falstaff.

Parmi ces traducteurs plusieurs sont, surtout en dehors de ces traductions, des plus distingués. C'est par son Othello qu'Alfred de Vigny a ouvert le feu de la révolution romantique; et M. Jean Aicard, après Louis de Grammont, a, un demi-siècle plus tard, repris le More de Venise, et non sans progrès. Auguste Barbier, Alexandre Dumas père, Paul Meurice, Émile Deschamps, Jules Lacroix, Léon Halévy,

Louis Ménard, MM. Vacquerie, Ed. Haraucourt, Maur. Bouchor, plus d'un autre, dont je ne connais l'œuvre que par les catalogues de librairies et dont je ne puis rien dire, comme le chevalier de Châtelain, Ev. Carrance, Th. Reinach, l'abbé Herpin, avec des talents, des visées et des succès variés, ont tenté, et mené plus ou moins à bien quelque-une de ces aventures,

Les vers ailés de MM. Aug. Dorchain (Conte d'Avril), Phil. Monnier (Par les Bois), chantent encore, tout imprégnés de parfums shakespeariens, dans les mémoires.

Ce sont, me semble-t-il, les poètes qui, comme ces derniers, ou comme Musset (Lorenzaccio) et George Sand<sup>1</sup> (Comme il vous plaira), se sont simplement inspirés de Shakespeare en général et ont voltigé librement sur son sillage, qui ont le mieux réussi à saisir son esprit; mais ils ne sont rien moins que des translateurs, et n'ont fait passer aucune de ses pièces en français. Tel est le cas, encore, de la délicieuse adaptation du Marchand de Venise que M. Haraucourt a intitulée « Shylock ».

Et je le demande humblement, mais avec fermeté : Est-il vraiment *une seule de ces traductions en vers* qui, dépouillée des illusions de la scène et des fantasmagories de la déclamation, *supporte l'épreuve de la lecture* et de la comparaison avec le texte partout vivant, partout vibrant, qu'elle est censée reproduire?

La plus réussie, de celles que je connais du moins, splendide par endroits, et que je n'ai pas encore nommée, pour lui faire une place à part, est celle de quatre des principaux chefs-d'œuvre, par Alcide Cayrou (Plon, 1876), duquel je ne sais d'ailleurs rien.

Ce poète, car on lui doit ce titre, a accompli le tour de

1. Voir plus bas la charmante étude de M. C. Latreille, sur G. Sand et Shakespeare, et le mouvement puissant, mais éparpillé, qui vers 1850, et plus tard autour de 1880, a introduit le public français dans les comédies fantaisistes et féeriques de Shakespeare, p. 123.

force de serrer le texte en vers superbes, qui vous émeuvent, vous empoignent, vous maîtrisent!

Quand *lady Macbeth*, de ses reproches haletants, presse son mari au crime en ces termes :

..... Je crains seulement ta faiblesse,  
Ton cœur trop plein du lait de l'humaine tendresse,  
.....  
Tu voudrais parvenir à la cime où tu tends,  
Mais sans péril, sans choc, sans efforts persistants.

Quand *Macbeth*, arrivé au terme de ses ambitions et de ses espoirs, s'écrie :

Tout manque à ma vieillesse! amour, respect, honneur!  
Je n'ai pas un ami! J'écoute avec horreur  
La voix de tout un peuple ardent à me maudire!

Quand, épuisé enfin, il ne voit plus d'autre refuge que la destruction universelle :

Je suis las du soleil! Dans l'éternelle nuit  
Je voudrais qu'avec moi pût s'engloutir le monde!..

Quand *Hamlet* compare sa douleur intime au deuil étalé de sa mère :

Tous les déguisements répugnent à mon âme...

Quand, dans son excitation vengeresse, il tenaille la pauvre reine Gertrude :

Se complaire aux sueurs d'un lit incestueux!  
Croupir dans le fumier d'un amour monstrueux...

Elle, à ses pieds :

Assez! grâce! pitié! Chaque mot qui t'échappe,  
Comme un poignard aigu, mon fils, au cœur me frappe!

Quand, après l'acquittement d'*Othello* par le sénat de Venise, les dernières paroles s'échangent avec un cliquetis

d'acier, et illuminent, comme d'un éclair, toute la nuit de l'avenir :

1<sup>er</sup> Sénateur, à Othello, en lui montrant Desdémone :

Noble More veillez à sa félicité.

*Brabantio*, son père, de ce ton dont un père seul, à qui est enlevée sa fille, sait empoisonner un gendre :

Surveille-la plutôt, More, d'un œil sévère :

Elle peut te tromper : elle a trompé son père.

Et *Othello*, avec feu, quand tous sont sortis :

Sois tranquille, vieillard ! Tout mon sang sur sa foi !

Dans tous ces passages, dans cent autres que nous pourrions citer, dans toute cette traduction enfin, qui est une œuvre, nous trouvons conscience pour le fond et ciselure pour la forme.

Mais, même ici comme dans les autres traductions en vers ci-dessus énumérées, malgré cette double et incontestable beauté, malgré l'éclat de nombreux passages, pris à part, nous nous voyons forcés d'avouer que, à la longue, nous nous heurtons d'un bout à l'autre à cette recherche, à cette *tension contre nature*, à cette inévitable monotonie, à ce jeu puéril de la raquette et du volant, qu'impose obligatoirement à toute tragédie française de forme traditionnelle la loi des *alexandrins à rimes plates*, quand ils ne sont pas maniés par un poète ou par un virtuose absolument exceptionnel !

Quelle autre cause que cette impression invincible aurait conduit M<sup>me</sup> Sarah Bernardt à reprendre la prose pour représenter un Hamlet véritable !

Et ce n'est plus seulement ce sentiment de somnolence et d'agacement causé par l'artificiel que nous éprouvons ici, comme tous les auditeurs ou les lecteurs sincères, français ou étrangers, en face de toute œuvre de longue haleine

versifiée dans ce rythme, et qui n'est pas tout à fait hors ligne.

Nous nous demandons aussi si l'occasion ne serait pas belle pour tenter une fois de plus, et, avec plus d'espoir, d'élargir, d'assouplir la prosodie nationale, de l'arracher à ce maillot serré dont l'inoffensive explosion romantique, malgré ses cerveaux bouillonnants, ne l'a pas délivrée; pourquoi ne pas profiter de l'occurrence pour doter notre versification, — sans la déposséder d'ailleurs d'aucun des rythmes qui lui sont si chers et qui ont été l'instrument de tant de chefs-d'œuvre, — d'une allure plus aisée, plus voisine de la nature, d'un vers libre et sans rime, parfaitement harmonieux néanmoins, et capable encore, comme l'iambe tragique des Anglais, des Allemands, des Italiens, de toutes les nations européennes modernes et anciennes, et aussi bien que l'alexandrin de Corneille, de lancer au ciel ou au but une apostrophe sublime, ou d'encadrer une pensée forte ou gracieuse dans les douze syllabes magiques? On n'a pas assez remarqué en effet que les plus beaux vers de notre langue se citent isolément, s'admirent, se savourent à eux seuls, sans leur contexte, et que, par conséquent, ils frappent notre cœur et enchantent notre oreille, soutiennent le souffle de l'auteur et l'attention du spectateur, sans le secours de la rime.

Mais nous allons plus loin, jusqu'à un accès de révolte ou d'indignation : Nous nous demandons non seulement s'il ne serait pas équitable d'essayer de traduire Shakespeare dans des rythmes analogues aux siens, mais de quel droit, sous prétexte que les poètes français, quand ils composent, se plaisent à se priver de cette aisance naturelle, de quel droit, pour quelle raison, on infligerait cette gêne, ce ridicule à sa libre poésie, on condamnerait ses amples monologues, ses dialogues capricieux, ses imprécations vertigineuses au roulis perpétuel de l'écœurante escarpolette!

Et le châtement de cette routine entêtée, c'est nous qui le subissons, et nous seuls.

Tout en violentant le génie étranger par l'imposition de nos propres menottes, nous nous condamnons à être incapables de le posséder, et nos propres poètes à l'impuissance, dès qu'ils veulent traduire.

Car c'est bien là la première cause de la rareté et de la médiocrité relative de nos traductions en vers.

Il y a cent cinquante ans que *Voltaire*, après bien d'autres, nous criait, par exemple dans sa lettre à Deodati de Tovazzi (1761), que « l'on pouvait plus facilement faire cent bons vers en italien que nous n'en pouvons faire dix en français » ; et il énumérait les raisons de cette infériorité ; les unes, tenant à la langue, comme la faculté d'*inversion* plus grande en italien ; mais la plupart issues de la prosodie, comme la proscription des hiatus, même les plus harmonieux, les rigueurs de l'hémistiche, de la césure ; la plus grande rareté de rimes, sans compter que « par-dessus cela, vous pouvez encore vous passer de rimes » ; et il concluait son aveu par une pirouette philosophe : « bref, vous dansez en liberté, et nous dansons avec nos chaînes. » Voltaire avait même entrepris de réagir lui-même : témoin en soit cette traduction très peu connue, en vers blancs, de Jules César, que l'on trouve de lui dans les notes de son édition de Corneille ; malheureusement d'autres mobiles lui firent abandonner cette voie où il eût pu créer.

Et dire que tout le jugement et l'esprit de Voltaire et d'une nation née maligne n'empêchent pas que l'on ne montre presque au doigt aujourd'hui les poètes du « *Mercur* » ou d'ailleurs, qui tentent d'ôter leurs chaînes avant de se mettre à danser !

Et l'autre jour encore, *M. Victor Maurel*, dans ses souvenirs d'un intérêt palpitant (*Dix ans de carrière*, 1900), nous racontait les phases par lesquelles passa la composition poétique et musicale du *Falstaff* de Verdi... Ces noms de grands musiciens ne nous écartent pas de notre sujet, puisque c'est surtout par la musique que Shakes-

peare, comme Goethe, s'est popularisé en France, et que Hamlet, Othello, Roméo, Falstaff, ainsi que Faust lui-même, sont avant tout pour nous des héros d'opéras.

Et M. Maurel nous disait avec « quels cris d'orfraie de compatriotes chauvins et outranciers », je cite textuellement, étaient accueillies des conférences où il exposait, à Londres, cette infériorité technique et aisément réparable de la poésie française, à laquelle il reconnaissait du reste de réelles supériorités en bien des genres.

Nos poètes français ont vraiment la vocation du martyr ! Ils maugréent les premiers contre les liens et les maux qui les affligent. Puis, à ceux qui s'approchent, les mains pleines de libertés et de remèdes, même quand il s'agit uniquement de restituer, de conserver aux étrangers, translatés ou plutôt frelatés dans notre langue, leurs formes natives, leur couleur locale, pour que nous les goûtions tels qu'ils sont, et non tels que nous les travestissent nos propres us et routines, ils tournent le dos avec dédain et se refusent à tout essai.

Voilà la *première cause* de notre *disette de traductions*, de bonnes traductions : c'est le tour de force, que nous croyons obligatoire, de traduire en *alexandrins à rimes plates* des pièces en rythmes libres et variés ; et si, par impossible, il réussit, il défigure le portrait qu'il s'agissait simplement de nous présenter ressemblant et naturel.

Mais il est d'*autres causes* à cette disette funeste ; funeste en effet, le mot n'est pas trop fort ; car, et il y a longtemps que je le pense, le peuple qui reste étranger à Shakespeare, qui ne le conquiert, ne se l'assimile pas, qui ne finit pas par en faire une part de sa propre littérature, se prive volontairement, et peu intelligemment d'un trésor, d'une source intarissable de beaux sentiments et de belles pensées. Shakespeare, comme la Bible, comme Homère, renferme à lui seul toute une humanité ; comme la Bible, comme Homère, il a



suffi à l'éducation, à la nourriture morale et poétique, à la richesse intellectuelle d'une race; et aucune race, aucun peuple ne peut se passer de l'un quelconque de ces éléments fondamentaux de la pensée humaine.

Or, une des autres causes est justement que les plus grands poètes français n'ont pas pris la tête de leurs compatriotes dans cette croisade; c'est-à-dire qu'on ne voit aucun d'eux avoir appliqué ses superbes facultés à faire passer grandioisement, avec toute la force de la vérité, dans notre langue, une ou deux œuvres maîtresses de Shakespeare.

Certes, plus d'un avait la foi; mais leur foi n'a pas agi de la seule manière active.

Les grands poètes en France n'ont presque jamais consenti à traduire; il semble qu'ils auraient cru s'abaisser, se remettre à l'école; quelle méprise! en consacrant quelqu'un de leurs loisirs à cette noble tâche, aussi féconde qu'elle paraît ingrate à vue superficielle, ils se seraient élevés, corrigés peut-être de plus d'un défaut. On doit profondément regretter que Voltaire, qui avait donné ce bel exemple, inauguré cette haute mission, et qui a souvent soutenu cette cause avec éloquence, se soit rétracté.

*Gœthe* n'a pas dédaigné de donner textuellement à la scène allemande des tragédies de Voltaire, de repêcher pour ses contemporains dans le jargon médiéval le *Reinecke Fuchs* germanique; aussi les modernes Allemands peuvent-ils le lire comme un chef-d'œuvre national; et tant d'autres! Voyez! si La Fontaine avait dévoué quelques-unes de ses laborieuses flâneries à raconter, à récrire notre Roman de Renart, dont il a génialement rajeuni plus d'une page dans ses Fables, qui doute qu'il eût doté son pays d'un joyau éternel!

Et représentez-vous, au lieu du fier, mais exsangue Vigny, Victor Hugo posant sa griffe sur un *Othello*, un *Hamlet*, un *Macbeth*, un roi Lear ou un Falstaff?

Est-ce que Ruy Blas, Hernani, Triboulet ou César de Bazan en eût été rejeté dans l'ombre?

Et si Musset, au lieu de se contenter de son charmant, mais écourté, essoufflé Lorenzaccio, eût mis son caprice et sa volupté, sous la dictée de la muse d'une « Nuit de mai », à rechanter pour nous et la postérité française le *Marchand de Venise*, ou la *Tempête* ou le *Songe d'une nuit d'été*? ou si Gautier, ou Banville, ou Bornier, ou Coppée, ou Mendès, ou Richepin, ou Dorchain, ou Rostand, ou tant d'autres, se fût absorbé, ou s'absorbait chacun une fois ou deux dans sa carrière, à faire revivre, pour les pauvres diables à qui le voyage à Corinthe, je veux dire au théâtre d'Irving ou de Stratford, est interdit, chacun la pièce de son choix, lequel d'entre eux se serait amoindri? lequel n'aurait pas sans doute grandi! et comme l'écrin, peu à peu, se serait complété! quelle édition théâtrale, en vers, ou probablement plutôt dans les rythmes divers des pièces originales, le peuple de langue française tout entier pourrait bientôt recevoir d'éditeurs instruits, ou publier lui-même !

C'est, par exemple, exactement ce qui s'est fait en *Allemagne*. Dès que Shakespeare y a été révélé, les forces poétiques les plus vivaces, les plus prometteuses de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XIX<sup>e</sup>, s'y sont attelées.

Les Wieland, les Shiller, les Schlegel, les Tieck, puis les Bodenstedt, les Paul Heyse, etc. (j'en passe, et des meilleurs), parfois au mépris de ce qu'ils auraient pu produire de personnel, y ont dévoué leur vie.

Et ils ont accompli leur tâche avec un *talent* et une *aisance* tels que le public allemand lit et écoute ces traductions *comme des œuvres originales*; et, en même temps avec une *fidélité minutieuse* dont je demande la permission de fournir une preuve palpable en citant un *souvenir* réel de *ma vie d'étudiant*.

C'était dans l'hiver de 1871-72, que je passais à l'Université de Berlin. Dans le quartier où j'habitais, s'élevait un

Congrès d'histoire (VI<sup>e</sup> section).

théâtre populaire, le Walhalla, où, en retour d'exigences des plus modérées, tout en savourant sa chope, son cervelas et sa pipe, on pouvait assister à la représentation de drames, comédies, opéras, opérettes, suivant le menu le plus varié et le plus cosmopolite.

Il va sans dire que je me rendais le plus souvent possible aux deux grands théâtres de la *Comédie allemande* et de l'*Opéra* ; mais la bourse d'un étudiant ne peut toujours suffire aux prix, même réduits, de ces scènes de premier ordre.

Aussi souvent, les soirs de baisse, n'avais-je pas d'objection à m'asseoir, avec la famille d'artisans chez qui je logeais, au parterre de ce Walhalla.

Il m'en reste d'ailleurs des réminiscences aussi agréables que bigarrées.

C'est là que j'ai entendu pour la première fois de ma vie les *Brigands* et le *Don Carlos* de Schiller, le *Götz* et le *Faust* de Goethe, les *Rivaux* de Sheridan, la *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, et aussi *La Norma* de Bellini, le *Rigoletto* de Verdi, et même, *proh pudor !* la *Vie parisienne* d'Offenbach, ou, *das Pariser Leben*, à Berlin, par des artistes berlinois, dans l'année qui suivait la guerre franco-allemande !

Voilà qui pouvait s'appeler de l'éclectisme.

C'est encore là que je ressentis pour la première fois l'émotion inoubliable et divine de voir se dérouler devant moi un des grands drames de Shakespeare. Jusque-là j'avais naturellement, comme tout le monde, lu en traduction la plupart des œuvres du grand magicien, et déchiffré même une ou deux de ses pièces à mes leçons d'anglais. Mais j'en n'avais pas encore entendu « rugir le monstre ». C'est ce soir-là, certainement, que mon âme s'ouvrit à lui... Quel souvenir ! Il s'agissait de *Jules César*.

Dès le lendemain je me procurai le texte allemand que je venais d'entendre : c'était celui de Schlegel, et tout en le relisant, je me mis, sans apprêt et sans prétention, à jeter

sur le papier, vers par vers, une reproduction française, aussi exacte que j'en fus capable, des vers allemands; et cela, en vers de douze syllabes, mais non rimés, comme ceux de Schlegel, et aussi, ainsi que je le constatai plus tard, comme ceux de Shakespeare lui-même.

Puis, après quelques soirées consacrées à rendre ainsi d'enthousiasme les scènes principales, le discours de Brutus au Forum, et celui où Antoine, sur le cadavre de César, retourne de fond en comble la populace romaine, je passai à autre chose et oubliai ces papiers.

Et quand, il y a quelques années, par un pur hasard, ils me retombèrent sous la main, et que je fus tenté d'opérer un rapprochement comparatif entre ce fugitif essai de jeunesse et le texte du poète anglais que je pouvais maintenant apprécier et savourer dans l'original, j'éprouvai la plus vive surprise à constater que cette traduction en vers blancs faite sur une traduction allemande en vers de même sorte se trouvait absolument littérale !

Je n'en dis pas plus. Certes ma propre tentative pouvait être exécration ; elle n'en démontre pas moins, par un contrôle aussi inattendu qu'incontestable, l'étonnante *fidélité d'interprétation des iambes tragiques de Schlegel*.

Et quelle a été la fortune d'un travail aussi plein de conscience et d'abnégation ? Ce fut d'être pour les modestes traducteurs aussi avantageux que le calcul le plus adroit : leur *sacrifice désintéressé* a été récompensé splendidement et *doublement* :

D'abord, bien que leur œuvre personnelle soit plus ou moins oubliée, on se souvient d'eux pour la part qu'ils ont prise à cette noble entreprise si admirablement réussie ; attachés à l'aile du génie, ils ont été emportés avec lui dans son vol, et leurs compatriotes en tous lieux, à qui ils l'ont révélé, associent leurs noms avec le sien.

Ensuite et surtout ils ont eu la *gloire* de faire si bien *pénétrer Shakespeare dans l'âme de leurs concitoyens*, de les identifier si intimement avec lui, que le peuple allemand tout entier le considère depuis un siècle comme un des siens, et désormais l'allie indissolublement dans les gloires germaniques et à leur cime avec les deux princes de sa poésie.

Il s'en est imprégné, et nul courant n'alimente d'un tribut plus sain et plus abondant le répertoire de *tous les théâtres où résonne la langue allemande*.

A Berlin comme à Vienne, à Cassel ou à Weimar comme à Dresde, à Manheim, à Zurich ou à Berne, on joue, parfois avec magnificence, souvent avec une simplicité peut-être plus vraie, mais quotidiennement, aussi fréquemment que Schiller et plus fréquemment que Goethe, du Shakespeare; et l'on ne se borne pas à la demi-douzaine des chefs-d'œuvre traditionnels; des pièces, de beaucoup les plus nombreuses, absolument ignorées de notre public et de la majorité de nos lecteurs, y sont données, tantôt isolément, tantôt même par séries.

Et ne croyez pas que j'exagère. Tenez, il y a deux ans, je séjournai quelques jours à *Prague*, en pleine Bohême; il est vrai que la Bohême est ce pays dont Shakespeare a rendu célèbre la « situation maritime » en y plaçant son « Conte d'hiver ». — Un ami m'avait charitablement averti d'avoir la prudence d'user plutôt du français que de l'allemand dans les endroits publics, pour ne pas m'attirer la malveillance tchèque sous la forme d'une remarque impérieuse, d'une querelle ou d'un caillou; et, pendant ce même laps de temps, où la politique allemande était si mal vue des patriotes bohêmes, on jouait, *en allemand*, huit soirs de suite, du 24 septembre au 8 octobre 1898, sur les deux magnifiques scènes du « *Théâtre allemand royal* » et du « *Nouveau théâtre allemand* », aux applaudissements d'une foule compacte, *huit des comédies maitresses de Shakespeare: La tempête, — Comme il vous plaira, — Beaucoup de bruit*

*pour rien*, — *Le songe d'une nuit d'été*, — *La mégère apprivoisée*, — *Le jour des Rois*, ou *Ce que vous voudrez*, *Le marchand de Venise* et *Le conte d'hiver*.

Ces huit comédies appartenant, disait la direction, à la « Weltliteratur », à la littérature universelle, étaient présentées aux Allemands de Bohême comme des représentations classiques populaires.

Dernier détail : le prix des places pour l'abonnement aux huit représentations allait d'une cinquantaine de francs à trois francs cinquante !

Et cette entreprise, qui n'était pas une tournée, mais un acte spontané de la *direction du théâtre allemand royal* de Prague ne le cédait en rien aux cycles qu'on organise en Angleterre, à Londres, à Edimbourg, ou à Stratford, et qui parcourent le Royaume-Uni, et même l'Empire britannique.

L'excellente *Compagnie Benson* donnait aux environs de Pâques, cette année, au *Lyceum* de Londres, le théâtre d'Irving, une série de sept pièces, choisies dans les différents genres : *Henri V*, — *Le songe d'une nuit d'été*, — *Hamlet*, — *Richard II*, — *La douzième nuit* (jour des Rois), *Antoine et Cléopâtre* et *La tempête*.

J'ai eu le bonheur d'assister à une partie de ce cycle, et certes, pour l'ensemble de l'organisation, de la mise en scène et de l'interprétation, je n'oserais affirmer que la compagnie londonienne l'emportât sur les spectacles montés par l'intrépide direction allemande de Bohême.

Existe-t-il *en France*, à Paris ou dans les capitales de province, des entreprises montées dans ce style ? Joue-t-on, par exemple, en variant chaque année, des séries de six à dix pièces de Corneille ou de Racine, ou même de Molière ou de Victor Hugo ?

Autrement dit, car telle est au fond la signification de cette question, l'amour des acteurs ou celui du public pour la gloire de ces poètes, la foi en leur grandeur et en leur succès, se haussent-ils avec confiance à un pareil effort ?

Je n'ose affirmer la négative; mais je n'en ai jamais entendu parler; nos journaux ne l'ont pas annoncé; j'ai vu passer à Genève, comme à Bruxelles et à Paris, des tournées d'acteurs italiens, des Rossi, des Salvini, nous apportant dans leur langue, qui nous est étrangère, et en des traductions italiennes fort tolérables, des séries de huit à dix pièces de Shakespeare; je n'ai jamais vu de compagnie hasarder la même tentative en français, pas même pour des pièces classiques françaises !

A peine un drame shakespearien de temps à autre, presque toujours le même, retentit-il dans la capitale, ou nous est-il apporté jusqu'à la périphérie linguistique; mais en l'entendant, souvent avec délices, en constatant la place absorbante et éblouissante que tient en général le premier rôle, l'étoile, ou l'astre, on se demande, toujours timidement, si la représentation se donne en effet à la gloire de Shakespeare, ou à celle du premier comédien ou de la première comédienne de l'âge moderne !

Or le jour, — puisque nul n'est prophète en son pays, pas même le génie consacré — où l'on donnera en France des cycles de Shakespeare, de Goethe et de Schiller, tâche digne des « Théâtres libres », des « Théâtres nouveaux », et même des « Théâtres français », on ne sera pas loin sans doute d'y inaugurer des cycles des grands poètes nationaux.

La réaction causée par l'admiration de l'humanité étrangère rejallira en rosée bienfaisante sur l'humanité nationale.

Mais, m'objectera-t-on, et c'est là la *troisième cause* de la pénurie en question, si Shakespeare s'est naturalisé avec tant d'aisance et d'intimité en Allemagne, et reste si extérieur à la France, n'est-ce pas parce qu'il existe *entre lui et l'Allemagne une parenté de race, d'esprit et de langue*, qui rend les nuances les plus ténues, les plus brumeuses, les plus mystérieuses de la pensée, du sentiment et de l'impression perceptibles, et surtout assimilables et traduisibles,

beaucoup plus pour l'âme et le langage allemands que pour l'âme et le langage français ?

C'est là une *thèse* à peu près totalement et universellement *acceptée*.

Elle repose sur des bases en grande partie réelles ; et surtout elle a été saisie, soutenue, appuyée, consolidée avec un empressement et une sincérité de conviction faciles à concevoir, par cette admirable race d'érudits studieux, de chercheurs avides, acharnés, vastement ouverts à tous les points de vue, qu'est la race allemande. C'est cette même race qui a tenu sur les fonts baptismaux les langues aryennes de l'Asie et de l'Europe et, par droit de parrainage, a imposé à toute leur famille le nom d'*indo-germaniques*. Elle n'a pas hésité non plus à annexer Shakespeare et à s'annexer à lui, en l'appelant le premier, le plus grand, le plus vrai représentant de la poésie germanique.

Je ne suis pas sûr, si nous avons le temps de nous livrer à la discussion approfondie de ses titres, que cette thèse ne *prêterait pas le flanc à plus d'une objection sensible*.

Je ne puis me lancer dans cet examen, et me bornerai à faire observer que si, en effet, par la plupart de ses racines et et par de nombreuses descendances syntaxiques, la langue anglaise est et reste un idiome dérivé et parent avant tout de dialectes germaniques, d'autre part, grâce à une foule de circonstances historiques, géographiques, physiques, morales etc., une énorme partie du vocabulaire, toute l'allure du langage et de la grammaire, toute l'attitude de la pensée, du style, de la construction des phrases, extra-analytique, se sont définitivement écartées des errements de la langue allemande au point d'en être, non seulement aujourd'hui, mais au moins depuis quatre ou cinq siècles, à l'antipode.

De sorte que cela fait toujours tressauter un esprit compétent et consciencieux quand il entend appeler la langue anglaise une langue germanique, sans plus.

Mais ce qui n'est vrai qu'en partie de la langue, l'est bien



plus, l'est presque entièrement de la littérature, tellement que le terme de germanique, appliqué à la littérature anglaise, devient une contre-vérité choquante ; rien de plus opposé au monde que le caractère, acquis ou naturel, mais définitif de l'Anglais et de l'Allemand et que leurs deux littératures.

Cette affirmation peut se passer de preuves ; elle éclate à tous les yeux.

Or si Shakespeare est évidemment bien loin de constituer un Anglais d'aujourd'hui, les traits par lesquels il s'en écarte l'écarteraient bien plus encore soit d'un Allemand de 1600, soit d'un Allemand actuel, pour le rapprocher au contraire, dans les éléments constitutifs de son tempérament, du Celte ou Breton, de l'Italien, du Français, du Latin ; autrement dit de l'homme de la Renaissance italo-franco-anglaise, sans un atome de la Renaissance allemande.

Même la Réforme religieuse personnelle, que Luther avait prêchée, qu'Henri VIII, tout en bénéficiant des vieilles protestations de la conscience nationale contre Rome, avait déviée et confisquée au profit de son trône, ne s'empara radicalement de l'Angleterre que par le puritanisme calviniste, postérieur à Shakespeare et dont il n'y a pas trace chez lui sauf pour un léger sourire. Aussi la Réforme n'exerce-t-elle aucune influence sur son œuvre, ni sur sa personne.

En un mot ce ne serait pas une tâche très difficile, malgré son apparence paradoxale, de démontrer qu'il n'y a *rien de spécifiquement allemand en Shakespeare*, ou du moins que, parmi les diverses races occidentales de l'Europe, c'est encore Allemand qu'il serait le moins.

Cette conclusion sera encore plus vraie si l'on défalque du caractère allemand actuel tout ce que cette nation, la plus assimilatrice de toutes par l'étude, la modeste et persévérante application, le don d'imitation, a acquis de shakespeareien, depuis que, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle a

commencé à faire de Shakespeare son favori, son héros, son Dieu; depuis qu'elle s'est attachée à lui, pour ce qu'il était et contenait en réalité, mais plus encore parce qu'il permettait de planter drapeau contre drapeau, et de donner un centre légitime et « germanique », « pseudo-germanique » peut-être, à toutes les révoltes, les résistances, les dépités, les haines presque, furieuses et parfois amusantes, amoncelés peu à peu contre l'asservissement, d'ailleurs spontané, aux classiques, aux « pseudo-classiques » français.

Remontez pour un instant ce courant, et dégustez le « great Briton » sans parti pris : et vous conclurez que par la nature des sujets qu'il préfère; par sa grâce et sa souplesse naturelles, son élégance fine et courtoise (gentle Shakespeare); par la qualité de son esprit et de son bel esprit, clair et bref, subtil et mousseux; par sa peinture des mœurs populaires, laquelle garde une certaine désinvolture aristocratique dans les excès les plus populaires, et se garde de rouler dans ces images grossières où se délecte la caricature des Eulenspiegel et des Simplicissimus, Shakespeare, sans cesser d'être avant tout Anglais, et Anglais de son temps, se rapproche *plus* (je ne dis pas : autant, je dis : plus) *du tempérament celto-romain*, qui a créé le cycle d'Arthur et la floraison quattrocentiste, *que du Germain proprement dit*.

J'irai même plus loin. Vu son extraordinaire, unique et gracieuse tolérance universelle, sur laquelle se détache en pleine lumière une morale d'une simplicité, d'une limpidité et d'une rectitude constantes et parfaites, qui n'est entachée, enraidie, faussée d'aucune complication dogmatique, d'aucun fanatisme sectaire ;

vu son impartialité si exceptionnelle entre les diverses confessions religieuses de son temps, qu'elle a rendu jusqu'à aujourd'hui, et qu'elle rendra à jamais, espérons-le, impossible de décider à quelle église il appartenait;

vu la hauteur de bon sens, l'humanité dépourvue de

dédain, de fétichisme, de pédanterie, dont il transperce et écarte les controverses et les ergotages soi-disant philosophiques;

j'oserais hasarder l'opinion que, tout en étant, par ses mœurs et ses goûts, par son patriotisme, par son loyalisme et son royalisme, spécifiquement anglais, plutôt que germanique ou latin, il est pourtant *encore plus humain que tout cela*; et qu'aucun auteur en aucune littérature, moderne ou ancienne, n'apparaît aussi humain, au sens le plus large, le plus profond et le plus splendide du mot.

Je ne puis allonger, Messieurs; mais ne croyez pas qu'on ne trouve aucun témoignage même allemand en faveur de cette doctrine.

Voilà par exemple *Hans Pöhl*, lequel s'est voué pendant des années à l'étude et à l'élaboration du théâtre populaire ancien et moderne en Allemagne et en Autriche. Il a composé de nombreux drames en vers tirés des légendes et des romans chevaleresques du moyen-âge germanique; il a publié des considérations érudites et ingénieuses sur les vieux dramaturges allemands, Hans Sachs, etc., comme sur les modernes, Goethe, etc.; or voici textuellement les paroles par lesquelles il exprime, dans un intéressant ouvrage de science et de poésie, édité en 1887, à Vienne, les conclusions de ses recherches et de ses réflexions: « Je considère Shakespeare comme un poète qui n'a pas à baisser le regard devant Homère; il est le représentant incarné de la conscience nationale britannique; cependant après une longue intimité avec nos vieux maîtres, *Shakespeare ne m'apparaît plus comme aussi foncièrement et originellement germanique dans son essence* (nicht mehr so urgermanisch in seiner Wesenheit) que je le croyais jadis. »

Il viendra un jour, Messieurs, où l'on étudiera l'*influence de la traduction classique de Shakespeare* sur la confor-

mation de *la langue et du style allemands*, et l'on sera étonné de constater un phénomène que je crois réel, bien que je ne l'aie encore vu signalé nulle part.

C'est que, de même que la traduction de la Bible par Luther, la traduction de Shakespeare a fait faire un pas immense aux auteurs contemporains et au style allemand, dans le sens de la clarté et de la brièveté d'élocution. Le génie naturel de la langue ou de l'esprit allemands les porte à la complication des constructions synthétiques (particularité qui l'écartera pour des siècles, malgré la richesse de sa science et les merveilles de sa poésie, de concourir avec le français ou l'anglais pour la situation privilégiée de langue internationale). *Ce sont toujours des traducteurs*, comme Luther, comme Schlegel et Tieck, acharnés à rendre en allemand des chefs-d'œuvre plus clairs que les productions autochtones, et à les clarifier encore pour leurs lecteurs, — ou bien des esprits nourris de la clarté des littératures antiques, ou des littératures française, anglaise, italienne, comme les Goethe, les Lessing, les Herder, les Heine, les Holtzendorff, qui ont, contre vents et marées, malgré les accusations d'imitation étrangère, *donné les plus puissants coups de gouvernail dans le sens de la clarté et de la simplicité, de la rectitude de construction.*

C'est donc un *droit scientifique* de remettre cette question au creuset, et c'est en tout cas un *devoir* absolu de la part de la *race celto-latine* de ne pas laisser confisquer Shakespeare, le plus humain, le plus large, le plus mixte, le moins spécifiquement allemand de tous les génies, par les Germains, et de ne pas laisser proclamer cette conquête sans une *revendication*.

Et ce n'est pas là du chauvinisme; c'est strictement de la vérité.

La France, et par là j'entends la *France littéraire tout entière*, c'est-à-dire non seulement le groupement politique,

si brillant soit-il, d'*hommes* qui concourent à fournir des élus à l'Académie française; cette sélection précieuse de provinciaux de génie dont se distille l'élite parisienne; mais cet ensemble imposant de nations, de races, de sexes, à qui la langue française appartient aussi en propre, et qui ne demandent à personne la permission de la parler et de l'écrire, de s'y distinguer parfois, et qui ont contribué en fait à fonder la littérature française et sa gloire, depuis les trouvères Wallons jusqu'aux Jean-Jacques Rousseau et aux Staël, aux Vinet, aux Amiel et aux Van Hasselt, sans être stimulés par la vision de la coupole, — la « France littéraire » tout entière, dis-je, comprise dans ce sens large de la « *confédération des pays de langue française* », se doit à elle-même d'élever à son tour son monument au génie universel qui n'existerait pas tel qu'il est sans la puissante contribution, en œuvres et en esprit, de la race celto-latine.

Cette union des forces de langue française remédierait en même temps à la *quatrième cause* pour laquelle règne en France cette pénurie, cette absence de traduction complète dans les rythmes originaux : c'est l'*impossibilité* probable pour un homme seul d'entreprendre et de mener à bien une tâche aussi écrasante, surtout après un intervalle de plusieurs siècles, qui ont changé l'esprit et les mœurs de chaque nation et du monde.

S'il a du génie, c'est trop lui demander que de renoncer à toute œuvre personnelle pour se dévouer à celle-là, quelque belle qu'elle soit.

S'il n'a qu'un certain talent, avec beaucoup de volonté et de persévérance, ce qui est déjà énorme, il tombera fatalement dans une uniformité, une monotonie quasi professionnelle, qui dépréciera son travail.

Ce n'est que par l'*association des forces* les *plus énergiques* et les *plus exquises*, par la lente accumulation de pièces isolément traduites à loisir, *con amore*, pendant les

vacances, dans les forêts ou les pâturages, sur la grève ou sur le yacht solitaire, c'est par cette boule de neige s'amoncelant peu à peu en avalanche que se constituera enfin l'édition magistrale que nous devons au xx<sup>e</sup> siècle.

Que tous y travaillent, qui se sentent une aptitude ou seulement un élan ; que chacun y contribue avec désintéressement, un peu pour soi sans doute, mais avant tout pour son peuple et pour Shakespeare ; prêt à retirer le fruit de son labeur devant une œuvre plus parfaite ; prêt à concéder à l'entreprise commune les fragments les mieux réussis de son propre travail, pour les incorporer dans l'œuvre, non anonyme, mais collective et peut-être définitive ; prêt à s'incliner devant un jugement, un choix impartialement émis par les suffrages de tous ceux, poètes, philosophes, professeurs, spécialistes de Shakespeare, amants de la littérature ou de la poésie en général, acteurs, illustrateurs, peintres, musiciens, simples amateurs, lecteurs, dilettantes ou mécènes, qui formeront cette vaste et populaire « *association pour l'étude et la propagation de Shakespeare et des chefs-d'œuvre des littératures étrangères modernes*, que j'appelle de tous mes vœux *dans l'union des pays de langue française*.

Quelle force incomparable ne posséderait pas dès maintenant une telle association, si tous ceux qui, dans ces pays, se sont déjà occupés de Shakespeare à un titre quelconque, ou l'admirent et l'aiment, ou voudraient en propager la connaissance ou le connaître mieux eux-mêmes, apportaient à ce groupement volontaire l'obole de leur travail ou de leur contribution !

Quelle impulsion de toute une ligue naturelle de peuples vers la beauté et l'idéal, si les grands et les moindres Shakespeariens de langue française prenaient la tête d'un mouvement aussi plein de promesses ! « *Nomina sunt odiosa* » dit le vieux et trop vrai proverbe ; surtout ceux que l'on oublie !

Et pourtant comment s'empêcher de se représenter quelle constellation illuminerait le ciel de la littérature pour les populations de nos pays, si tant de glorieux ouvriers de cette cause qui vivent encore, et les représentants de défunts plus ou moins récents, si les Mézières, les Hugo, les Daudet, les Darmesteter, les Meurice, les Vacquerie, les Dumas, les Aicard, les Joseph Texte, les Jusserand, les Angellier, les Rod, les G. Sarazin, les Rabbe, les Mendès, les Cayrou, les Bordeaux, les Legouis, les Schwab, les Schüster, les Beljame, les Montégut, les Laroche, les Lermine, les Bouchor, les Dorchain, les Haraucourt, les A. Fillon, les Paul Bourget, les Vogüé, les G. Boissier, les Pâris, les Brunetière, ... les Mounet-Sully, les Sarah Bernard, les Émilie Lerou, les Antoine, les Maurel, etc., etc., consentaient à éclairer pour leurs compatriotes la route qu'ils ont parcourue eux-mêmes en triomphateurs !

LES TÂCHES PRINCIPALES qui se présenteraient d'elles-mêmes à pareille association et qui séduisent d'avance la pensée par leur bienfait ou par leur attrait, seraient, entre autres :

1<sup>o</sup> La *concentration des efforts déjà faits*, la publication par exemple, d'une *bibliographie* complète et raisonnée des contributions déjà apportées *en français* à l'étude ou à la traduction de Shakespeare et des grands chefs-d'œuvre étrangers.

Que d'efforts, presque ignorés, retombés pour toujours dans la poudre des bibliothèques, seraient exhumés, reprendraient vie et force ! Cette richesse insoupçonnée nous étonnerait, et nous donnerait fierté et courage pour continuer la poursuite.

2<sup>o</sup> L'*étude* et la mise en circulation des *renseignements accumulés par les étrangers* eux-mêmes sur leurs propres littératures ; l'entrée en relations avec les *sociétés Shakespeariennes* étrangères : il en existe en Angleterre, en Allemagne,

aux États-Unis, qui ont rendu les plus signalés services à la cause spéciale qu'elles soutiennent et aux progrès généraux de la littérature comparée.

Nul doute que, de cette correspondance entre les diverses sociétés existant depuis fort longtemps et celle qu'il s'agirait de fonder, ne naquit une impulsion vive et salutaire dans nos pays et dans le monde.

3° La composition, le choix et la publication de plus en plus soignée et de plus en plus populaire de *traductions* et d'*éditions* parfaites.

4° L'*illustration* des dites éditions et traductions.

5° La *représentation*, isolément ou par séries et par tournées, soutenue cette fois par un public qui se sentirait les coudes et ne laisserait pas échouer les initiatives généreuses et intelligentes, comme celle de Porel à l'Odéon, d'œuvres de plus en plus nombreuses du théâtre de Shakespeare et des théâtres étrangers et national, sur les scènes de nos capitales et de nos provinces.

6° Là où de telles représentations ne seraient pas encore possibles, ou même en concurrence avec elles, l'organisation de *lectures et de conférences populaires* de tant de chefs-d'œuvre, *illustrées* non seulement d'explications et de commentaires, mais de *projections lumineuses*, montrant les pays où ont pris naissance et vécu les auteurs, ceux où les pièces se passent, et les principales scènes de chaque pièce, soit d'après des reproductions, photographies, dessins composés exprès, soit d'après les superbes œuvres d'art, tableaux, gravures, portraits d'acteurs, qui leur ont déjà été consacrés en quantités innombrables par les grands artistes de tous les pays civilisés.

7° La publication d'un *organe*, ou de *mémoires annuels*, peut-être polyglottes, qui enregistreraient les travaux littéraires, critiques, érudits ou poétiques, inspirés par cette entreprise, et qui, devenant précieux pour l'étude des littératures, auraient bientôt pour public l'union des nations civi-



lisées et de celles qui aspirent à participer aux privilèges de la culture.

8<sup>o</sup> L'*étude des langues* en recevrait aussi une impulsion favorable, ainsi que les correspondances avec des représentants des diverses nations, l'encouragement aux *voyages à l'étranger*, au séjour de jeunes gens, de jeunes filles, étudiants de toutes sortes, dans des villes ou des familles, au delà des frontières, souvent sur la base de cet excellent mode : l'*échange d'enfants entre parents*, qui diminue, abolit presque les frais et dépenses de tous genres, tout en multipliant les garanties morales et intellectuelles et les relations réciproques de cordiale amitié entre familles de provenances variées, parfois hostiles.

9<sup>o</sup> Des *subventions*, organisations de concours pour tels ou tels buts spéciaux à atteindre.

J'abrège la liste des tâches et des bienfaits incombant à une pareille association, et dont le fécond point de départ serait cette agréable étude des littératures étrangères.

Où serait le *siège*, quels seraient les *règlements*, les *contributions*, de cette association ?

Autant de questions dont l'étude et la solution doivent être laissées aux assemblées éventuelles de ceux des membres de ce congrès, ou autres personnes, qui voudraient en entreprendre la fondation, ou en étudier les conditions, l'organisation possibles.

On aurait le choix entre la capitale de la littérature et de l'esprit français, — au risque de voir cet effort nouveau noyé dans l'infini tourbillon d'efforts antérieurs qui s'y concentrent déjà, — ou telle ville plus modeste, plus reculée, plus neutre, siège par exemple d'une de ces Universités de langue française plus ou moins cosmopolites, où se réunissent en grand nombre des ressortissants de toutes les nations qu'il s'agit d'étudier, où se parlent les langages les plus nécessaires.

Mais je m'arrête, de crainte d'avoir l'air d'exprimer une suggestion en faveur de ces villes universitaires de la Suisse romande, où la croix fédérale flotte déjà sur tant d'organismes internationaux.

J'ai fini, Messieurs.

Ce projet est-il une utopie?

Les bienfaits, quelque modeste que dût être le début, en sont-ils contestables, et paraissent-ils inaccessibles?

Pour nous, ils nous semblent au contraire d'ordre relativement si simple et si pratique qu'un acte de volonté suffit pour les établir, et un peu de constance alliée à quelque amour de son propre avantage, pour les maintenir et les développer.

*Juillet 1900.*

D<sup>r</sup> ÉMILE REDARD

Professeur à l'Université de Genève.



# APERÇU DE L'INFLUENCE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE SUR LA LITTÉRATURE SUÉDOISE

---

MESSIEURS,

Je me suis proposé de vous donner un aperçu général de l'influence littéraire de la France sur la Suède.

Je ne puis ici que tracer une esquisse des grands mouvements littéraires ; il me faudra passer sous silence beaucoup de faits et de noms, et signaler seulement les traits les plus marquants.

Je ne puis non plus vous présenter ici une bibliographie des travaux concernant les relations littéraires entre nos deux pays. J'ai commencé, il y a dix ans, à m'intéresser à cette question, et j'ai fait moi-même des recherches sur divers points du sujet, et notamment sur les visites des étudiants suédois aux universités françaises dès le moyen âge.

Il faut aussi se rappeler qu'on a fait en Suède des études sur l'histoire de la littérature française. MM. Wulff, Wahlund, Walberg et autres étudient et publient d'anciens textes français. Mon collègue M. Vising, le représentant de notre pays à ce congrès, nous a fait connaître les anciennes chansons de geste. Il existe aussi en notre langue des biographies originales assez bien faites des gens de lettres du *xix<sup>e</sup>* siècle, comme Hugo, Vigny, Senancour, Musset etc., etc.

\*  
\* \*

Les relations littéraires de la Suède et de la France remontent jusqu'aux premiers siècles du moyen âge. Même avant les expéditions des Normands, des motifs épiques ont pu pénétrer de la Gaule jusqu'en Scandinavie. Ainsi M. Schück, professeur d'histoire littéraire à l'Université d'Upsal, nous a montré qu'un des contes les plus populaires chez nous, celui de Volund ou Valand, est d'origine gauloise et probablement né par une confusion du mythe antique de Volcan avec celui de Daedale. Il est certain que les expéditions militaires ou commerciales, puis les voyages des missionnaires et des moines, ont beaucoup contribué à faire connaître chez nous les grandes épopées françaises, bien qu'il n'en existe aujourd'hui que peu de traces conservées dans notre littérature. Mais la littérature profane du moyen âge, qui nous est parvenue, est peu importante, bien moins que la littérature danoise du même genre.

Ce n'est que du commencement du xiv<sup>e</sup> siècle, que datent les premiers documents littéraires où l'on puisse trouver des motifs français chez nous. A cette époque on a écrit *les trois chansons dites de la reine Euphemia*, qui contiennent le « Chevalier au lion » « Fleur et Blanche fleur » et « le Duc Frédéric de Normandie ». La dernière, peut-être composée en Allemagne, n'existe maintenant que dans le texte suédois (et dans une traduction danoise de celui-ci). Les Suédois ont certainement connu les chansons du cycle de Charlemagne ; mais nous n'en possédons qu'une traduction en prose.

Notre poésie lyrique du moyen âge comprenant pour la plus grande et la meilleure partie des *ballades*, a reçu des impulsions de la France. On a même supposé que la forme de nos ballades est venue de celle des « chansons à danser » qui accompagnaient les « caroles ». Et il est bien certain

que plusieurs des sujets de nos ballades — sujets héroïques, romantiques ou mystiques — sont originaires de France.

Les Suédois doivent aux Français la première culture chrétienne, comme la première érudition. *Saint Ansgair*, Ansgarius, le premier apôtre de la Suède, était picard. Saint Bernard entretenait des relations avec nos princes; et l'*ordre de Cîteaux* fut chez nous l'avant-poste de la civilisation européenne. Bientôt les Suédois vinrent à l'université la plus célèbre du monde entier, celle de Paris, pour achever leur *éducation savante*. Dès le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle on trouve beaucoup d'étudiants et de savants suédois à Paris, par exemple, le fameux *Petrus de Dacia*, ami de la vierge visionnaire Christine de Stommeln, dont il a écrit la biographie, comme vous le savez par le livre de Renan. Un autre suédois de l'ordre dominicain — élève du collège Saint-Jacques, plus tard professeur à Paris — le maître ès arts *Boëthius*, provoqua, comme enthousiaste pour le soi-disant « nominalisme », une lutte acharnée qui se termina par un interdit dû à l'archevêque de Paris. Trois diocèses de la Suède, ceux d'Upsal, de Linköping et de Skara, ont eu ici des maisons ou collèges; j'ai retrouvé, il y a trois ans, les documents du dernier aux Archives Nationales. Au milieu du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle on rencontre un grand nombre de Suédois dans les registres de la « nation anglaise »; et, encore au siècle suivant, plusieurs Suédois ont été revêtus des plus hautes dignités de la nation et de l'Université même.

Notre plus grand génie religieux du moyen âge, la sainte *Brigitte*, qui travaillait pour le retour du pape d'Avignon à Rome, se fit remarquer aussi en France, où ses révélations furent bientôt connues et, plus tard, traduites plusieurs fois.

Quant à la littérature religieuse de la France, ses légendes et les écrits de ses scolastiques furent en partie traduits en suédois, par exemple, la légende de sainte Geneviève, ainsi que les traités moraux du célèbre professeur parisien Jean Gerson, vers la fin du moyen âge.

Au temps des premiers Vasas, où la Réforme faisait son entrée chez nous, les relations avec la France cessèrent presque tout à fait. Cependant quelques réformés français se sont réfugiés en Suède, parmi lesquels il y avait aussi quelques lettrés, comme Dionyse Beurrée, qui est devenu précepteur du prince Erik fils et successeur de Gustave Vasa ; Pontus de la Gardie, un de nos plus grands guerriers, fut fondateur d'une des plus illustres familles de la Suède ; et son petit-fils, le brillant comte Magnus Gabriel, un des favoris de la reine Christine, est devenu le plus grand Mécène de son temps en Suède.

La poésie française du xvi<sup>e</sup> siècle n'était pas tout à fait inconnue dans notre pays. A la cour des fils de Gustave Vasa, on lisait les langues romanes. Certainement on connaissait Ronsard et même Rabelais. Mais ce n'est qu'au siècle suivant, qu'on peut constater une influence sensible des grands poètes français sur la littérature suédoise. Alors sous la reine Christine et ses successeurs, on imitait les sonnets de Ronsard, et, comme du Bellay, on défendit la langue nationale contre l'ignorance ou l'indifférence des savants.

En effet un autre groupe de poètes français était à cette époque assez populaire chez nous — c'étaient les poètes huguenots.

Le livre des Psaumes mis en vers français par Clément Marot et Théodore de Bèze était déjà connu chez nous et en partie traduit vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Et les longs poèmes bibliques, composés avec tant d'érudition par Guillaume Salluste sieur du Bartas — la première et la seconde Sepmaine — ont charmé les Scandinaves. A l'exemple d'un poète danois (Arreboe) l'évêque *Spegel* fit une adaptation suédoise de la première Sepmaine, et il empruntait à la seconde des motifs pour d'autres poèmes.

Les Suédois aimaient aussi les prosateurs huguenots, comme du Plessis-Mornay, par lequel beaucoup de jeunes suédois furent attirés à l'académie de Saumur. Maintenant

sous le règne de notre roi Charles IX, ami de Henri IV, et plus encore sous son fils Gustave-Adolphe, on recommença à se rendre pour ses études à Paris, comme à Montpellier, à Reims, à Angers, à Orléans, à Caen, peut-être aussi à Bourges. Mais bien sûr on visitait plus souvent les écoles d'équitation, que les universités. Quant aux jeunes gens de qualité, il leur fallait aller en France pour se faire polis et galants.

Je ne peux pas suivre ici les études des Suédois en France, non plus que les relations de nos savants avec les savants français. Il faut seulement se rappeler qu'après Pierre de la Ramée, qui avait beaucoup de disciples en Suède, la philosophie française est devenue prépondérante chez nous avec Descartes, qui laissa une grande école suédoise. Les discussions sur sa philosophie firent un grand bruit vers la fin du <sup>xvii</sup>e siècle; et au commencement du suivant le premier philosophe suédois, *Andreas Rydelius* établit sur les bases posées par Descartes une psychologie assez intéressante, qui a exercé une grande influence sur l'enseignement et la littérature en Suède.

Ce n'est que vers le milieu du <sup>xvii</sup>e siècle, sous le règne de Christine, que la cour et la société suédoise distinguée ont commencé à lire les écrivains français librement et avec plaisir, et aussi à parler français, et même à adopter des mots français dans notre langue. Notamment le style épistolaire abondait en gallicismes. Cela continuait au <sup>xviii</sup>e siècle où toute l'éducation de l'aristocratie était faite à la française — chez nous, comme dans plusieurs autres pays, mais chez nous peut-être plus longtemps qu'ailleurs.

On sait par l'histoire, combien la reine Christine aimait la culture française. Elle était en correspondance avec des savants, comme C. Sarrau (*Sarravius*) et Henri de Valois, (*Valesius*); elle s'intéressait aux études scientifiques de Pascal et de Gassendi; elle appela en Suède Bochart, Naudée et Bourdelot, ainsi que — des Pays-Bas — Saumaise et même



Descartes. La société de ces esprits forts a donné une empreinte sensible à l'âme de Christine; parmi eux l'abbé Bourdelot, médecin habile, et véritable libertin dans le sens donné à ce mot au XVII<sup>e</sup> siècle, était avant tous son favori; on peut lire ici à la Bibliothèque Nationale ses intéressantes lettres de Stockholm à son ami et protecteur Sau-maise.

La reine était aussi en relations avec des poètes et des beaux esprits français, comme Scarron et Benserade, Balzac et Saint-Évremond, Godeau et Ménage, Urbain Chevreau et George de Scudéry, sa sœur Madeleine et la comtesse de la Suze.

J'ai consacré aux relations de la reine avec mademoiselle de Scudéry un petit essai, où j'ai analysé le portrait, que celle-ci fait de Christine dans son roman « Le grand Cyrus ». « C'est là », a-t-on écrit en 1652, dans la « Muse historique »,

.....que cette reine illustre  
Paraît avec un digne lustre  
Et qu'on y voit en mots exprès  
Ses sentiments les plus secrets  
Et sa vertu toute divine  
Sous le nom de Cléobuline.

Certainement l'épisode de Cléobuline dans l'ouvrage très répandu de Madeleine de Scudéry a été bien important pour les jugements des contemporains sur cette reine « savante et bizarre ».

Plusieurs poètes ont chanté, comme George de Scudéry dans son *Alaric*, les vertus de Christine. Elle leur faisait des cadeaux, mais elle leur faisait aussi des critiques. Elle disait des bons mots à propos de *La Pucelle* de Chapelain, et son âme libre ne fut pas dupe de l'encens des panégyristes.

Pendant son séjour en France elle a aussi visité l'Acadé-

mie française. A Paris c'était Gilles Ménage, qui lui présentait les hommes illustres.

Elle avait rêvé de pouvoir instituer un jour à Stockholm une académie semblable. Mais Hugues de Groot (Grotius) quitta son service, comme Saumaise et plusieurs autres, et Descartes mourut à Stockholm. Alors la vie brillante de la France l'attira; elle quitta même la Suède et chérissait longtemps le projet de s'établir définitivement en France. Mais le jeune roi — Louis XIV — voulait seul être « le soleil » de son royaume, et après la triste affaire de Monaldeschi, l'existence de la reine ici fut impossible.

Les relations intimes de Christine avec les gens de lettres français ont-elles eu une grande influence sur la littérature suédoise? Malheureusement non.

Les flots de la Renaissance avaient pour la plus grande partie d'autres canaux pour gagner la Suède, savoir la Hollande et l'Allemagne.

Naturellement on peut constater l'influence française à certains points divers de notre littérature du *xvii<sup>e</sup>* siècle. J'ai déjà parlé de la littérature huguenote. Maintenant on fit la connaissance de la *littérature précieuse*. Voiture et Benserade, puis M<sup>me</sup> Deshoulières ont servi de modèle à quelques auteurs de « pièces légères » à la fin du *xvii<sup>e</sup>* et au commencement du *xviii<sup>e</sup>* siècle.

Le *roman galant* fut aussi imité chez nous bien plus que le roman burlesque; mais on n'en a pas imprimé beaucoup. Le premier grand roman suédois, Les aventures d'Adalric et de Gôthilde (par J. H. Mörk en collaboration avec A. Törngren), était modelé sur Télémaque, mais avec un fond quasi historique emprunté des anciens contes de Nord et avec des allusions à la situation actuelle de la Suède. Télémaque fut longtemps le roman le plus populaire chez nous, et une des traductions de cet ouvrage a été faite sur l'ordre du directoire de la Chambre de la noblesse.

L'éclat des fêtes de la cour était, depuis le temps de la

reine Christine, rehaussé par des *ballets* et d'autres divertissements dramatiques dont le texte était souvent en français, c'est comme auteur de tels livrets qu'Urbain Chevreau s'est fait un nom dans notre littérature.

Cependant le théâtre classique français tardait à être imité en Suède. On a joué Racine en français à la cour de Charles XI pour la première fois en 1684, et Charles XII entretenait une troupe de comédiens français (Rosidor). Mais — sans compter quelques essais faibles et isolés — ce n'est que vers 1730 qu'on a commencé chez nous à écrire des tragédies ou des comédies d'après le modèle illustre des auteurs dramatiques du grand siècle. Je reviendrai tout à l'heure à ce point.

C'est Boileau, qui avant tous a facilité l'entrée chez nous du style classique. Il fut tout de suite très populaire en Suède, où il eut bientôt des traducteurs et des imitateurs. Comme précurseurs de l'école de l'imitation française, on considère *Samuel Friewald* à qui l'on donna le nom du « Boileau suédois », puis *Jean Gabriel Verving* et *Charles Gustave Cederhielm*, tous deux employés dans le service diplomatique, et vivant à Paris au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle.

On voulait appliquer aussi en Suède l'art poétique du grand maître français, mais malheureusement la capacité manquait le plus souvent (avant le temps de Gustave III). On s'occupait d'exercices de rhétorique et des minuties extérieures de la poétique. Pour les questions de goût on consultait les esprits médiocres comme le père Bouhours, dont la *Manière de bien penser sur les ouvrages de l'esprit* fut adapté à la poésie suédoise (par *Sahlstedt*).

En prose on prit pour modèles, entre autres, Balzac, La Rochefoucauld et La Bruyère. Les célèbres « Caractères » de ce dernier furent utilisés par nos journalistes. A la manière de La Rochefoucauld, déjà imitée par la reine Christine, le comte *Jean Oxenstierna* écrivit des « pensées » en

français, assez grand ouvrage qui, malgré ses faiblesses, jouit d'une certaine popularité, même en France. La Rochefoucauld fut pendant tout le xviii<sup>e</sup> siècle un des modèles les plus illustres de nos prosateurs. Ensuite Fontenelle fort admiré de plusieurs écrivains suédois; il était ami de notre brillant ambassadeur à la cour de France, le comte *Tessin*, qui était même orateur et écrivain, connu aussi en France par ses « Lettres à un jeune prince » (savoir le futur roi Gustave III). De même, un successeur de Tessin à Paris, le comte *Creutz* était ami de Marmontel, comme de Necker et de d'Alembert, et avant tout grand protecteur de Grétry. Marmontel lut à l'Académie française des lettres bien écrites de *Creutz*. Ensuite on sait que le successeur de Creutz, le baron de *Ståhl Holstein* épousa la spirituelle M<sup>lle</sup> Necker, qui a rendu son nom célèbre dans l'histoire de la littérature. Enfin, lorsqu'en 1786, Gustave III fonda — naturellement d'après le modèle de l'Académie française — une académie suédoise, c'est la rhétorique de Thomas qu'on y suivit dans les éloges obligatoires ou les discours de réception, tandis que le style de Montesquieu fut imité par nos historiens et philosophes.

Dans la première partie du xviii<sup>e</sup> siècle, plusieurs savants suédois ont séjourné longtemps à Paris, par exemple *George Wallin*, qui fit une description de Paris savante, *Lutetia parisiiorum erudita* (Nüremberg, 1722), ainsi qu'un résumé critique de l'histoire de sainte Geneviève. Un peu plus tard *Anders Celsius*, l'inventeur du thermomètre centigrade, a mis en train une expédition française en Laponie, où en compagnie de Maupertuis, il faisait des observations astronomiques et météorologiques. Et à la même époque *Linné* vint à Paris pour achever ses études et démontrer son nouveau système de la nature, ne se doutant pas de l'honneur que les parisiens lui feraient plus tard de donner son nom à une rue située tout près d'ici.

L'influence de la littérature française sur nos belles-lettres

n'est devenue tout à fait prépondérante que par *Olof Dalin* précepteur du jeune prince Gustave, pendant que le comte Tessin était son gouverneur. Dalin était un esprit très habile, poète d'un assez grand talent, mais qui fait époque comme prosateur.

Après Dalin, *M<sup>me</sup> Nordenflycht* et les comtes *Creutz* et *Gyllenborg* portaient l'empreinte profonde des idées et de l'esprit français au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais il faut remarquer que Dalin, notre premier journaliste, de même que plusieurs autres beaux esprits, avaient subi l'influence de la littérature anglaise, non seulement de Dryden, Addison et des autres imitateurs de la poésie française, mais aussi de Locke et de Pope ainsi que des successeurs de Thomson, de Young et de Macpherson.

Celle qui a, la première, protégé le Voltairianisme, avec son indifférentisme et même son irrespect, c'est la reine *Louise-Ulrique*, sœur de Frédéric le Grand et mère de notre roi Gustave III.

Le temps ne me permet pas de vous montrer le développement et le progrès « des lumières », c'est-à-dire de la philosophie rationnelle chez nous. Il faut seulement dire que ces idées saisissaient nos esprits surtout sous le règne de *Gustave III*, tandis qu'en Allemagne, notamment du côté des poètes, on commençait à la même époque à s'opposer à l'influence française. Le roi, contrairement à son oncle Frédéric le Grand, encourageait toujours la littérature nationale, et fonda de nouveau un théâtre suédois au lieu du théâtre français, subventionné par sa mère. Mais, comme grand ami de la cour de France, il était profondément attaché à la littérature française, où il trouva les modèles les plus illustres. Il était lui-même auteur de plusieurs pièces de théâtre, où il montre un assez grand talent et dont il a souvent pris les intrigues dans quelque source française.

*Nils von Rosenstein*, quelque temps secrétaire à l'ambassade de Suède à la cour de France, avait des relations avec

bien des écrivains français, surtout des philosophes. De retour en Suède, et nommé secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise, il érigea en 1793 un monument littéraire au développement des idées rationnelles dans son *Traité sur le progrès des lumières* etc., où il se montrait élève de Condillac et d'Helvetius.

*Rosenstein* et ses amis, les poètes *Kellgren* et *Léopold*, et la spirituelle *M<sup>me</sup> Lenngren* furent les principaux représentants du goût français et de l'esprit voltairien sous Gustave III et son fils Gustave IV. Dans son journal « *Stockholms posten* » (le courrier de Stockholm), *Kellgren* plaidait (dès 1778) en prose et en vers la cause du « sens commun », c'est-à-dire de la raison et de l'humanité. *Voilà la première grande époque de notre littérature* ! Le théâtre florissait sous la protection de Gustave III, on traduisait des drames français et on en écrivait de nouveaux dans le même genre, dont plusieurs furent en revanche traduits en français. Racine et encore plus Voltaire furent imités par *Gyllenborg Aderbeth* et *Léopold*. Dans le domaine de la comédie, Molière — dont le premier imitateur suédois fut *Reinhold Modée* (vers 1740) — et Marivaux, puis Regnard et Saint-Foix partageaient avec le grand danois Holberg l'honneur d'être nos modèles. C'est maintenant qu'on introduisit chez nous le vaudeville (*Hallman* et *Envallson*) ; à l'opéra la musique française dominait.

A la musique française, surtout aux vieux airs introduits dans les opéras-comiques, notre génie poétique le plus grand et le plus national, *Bellman*, a pris des motifs pour les mélodies de ses chansons incomparables, où il a peint avec une prodigalité merveilleuse, des tableaux de la vie de Stockholm et des environs de notre capitale.

Il m'est impossible de vous montrer dans ce court exposé, les divers genres de la poésie — la fable, l'ode, le conte poétique, l'épopée — où nos écrivains se sont façonnés d'après les français, comme Boileau, La Fontaine et aussi

La Motte-Houdard, puis J.-B. Rousseau, enfin Voltaire et même Parny.

Il faut seulement ajouter, que l'influence de J.-J. Rousseau s'est parfois montrée à côté de celle de Voltaire. Déjà M<sup>me</sup> Nordenflycht avait correspondu avec le grand enthousiaste de la nature, contre lequel elle avait, dans un long poème, défendu le sexe faible au point de vue de l'intelligence. Le plus original des écrivains du groupe sentimental était *Thotild*, esprit fort et farouche; chez lui, comme chez *Lidner* le plus grand poète de ce groupe, l'influence du citoyen de Genève se mêlait à celle de Young et de Macpherson et même de celle de Klopstock et de Gessner.

Peu après on a fait chez nous la connaissance de Goethe et de Schiller, qui, eux aussi, avaient pendant quelque temps subi l'influence de Rousseau. Et au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle le romantisme, importé d'Allemagne, produisit une guerre victorieuse contre la soi-disant vieille école. L'influence des classiques français allait diminuant. Pendant quelques lustres encore Léopold a défendu avec une verve inépuisable le goût français en combattant la nouvelle école, chez laquelle il faisait remarquer le manque d'ordre et de symétrie ou, comme il l'a dit, « le manque de la pointe d'esprit et du sourire gracieux ». C'est justement grâce à ces qualités éminemment françaises que *Tegnér* le jeune ami de Léopold, est devenu la gloire la plus brillante de la seconde grande époque de notre littérature, époque, qui se distinguait du reste par son romantisme et surtout par son caractère national.

Au XIX<sup>e</sup> siècle les courants littéraires de la France gagnèrent parfois la Suède. Victor Hugo et le *romantisme* français ont eu une influence assez importante sur le roman comme sur la poésie qui s'occupe d'actualités sociales. Et plus récemment le *réalisme* avec Flaubert, Maupassant et Zola a inspiré nos prosateurs, parmi lesquels en revanche quelques-uns — surtout *Strindberg* — se sont fait connaître en France.

Messieurs, mon petit aperçu est fini.

L'historien n'a pas le devoir de faire d'horoscope. Mais il n'est pas difficile de prévoir que la poésie suédoise aura longtemps, toujours, à profiter des qualités supérieures de la poésie française, la clarté de la composition, le véritable réalisme de la description, le style pur mais brillant, l'expression à la fois exacte et sonore, c'est-à-dire le simple et le naturel, qui constituent les bases de la beauté, comme l'a dit l'immortel auteur de l'*Art poétique* :

« Rien n'est beau que le vrai. »

E. WRANGEL,

Professeur à la Faculté des Lettres à l'Université de Lund (Suède).





## LA LANGUE ET LA LITTÉRATURE

### DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG <sup>1</sup>

---

Le grand-duché de Luxembourg, enclavé entre la France, l'Allemagne et la Belgique, parle une langue que ne comprennent pas ses puissants voisins. Le dialecte dont il se sert est d'origine essentiellement allemande. Pour le prouver, il n'est pas nécessaire d'entrer dans de savantes discussions; il suffit de rapporter ce qui se passe dans nos écoles primaires. En règle générale, l'enfant, avant d'aller à l'école, ne parle que le patois du pays. A l'école, il commence par apprendre à lire et à écrire l'allemand moderne, et, au bout de quelques mois, il ne comprend pas seulement les questions que le maître lui pose en cette langue et sait même y répondre plus ou moins correctement, mais, avant la fin de l'année, il saisit parfaitement ce qu'on lui lit dans un livre allemand. Ce serait évidemment impossible, si la plupart des radicaux de notre langue ne se retrouvaient pas dans le haut allemand.

Faisons la contre-épreuve de ce que nous avançons et

1. Ouvrages consultés:

1° P. KLEIN, *Die Sprache der Luxemburger*, 1854.

2° Dr N. GREDT, *Die luxemburger Mundart*. Ihre Bedeutung und ihr Einfluss auf Volkscharakter und Volksbildung. 1870.

3° Les dissertations suivantes, parues dans la revue *Ons Hémecht*.

a) M. BLUM, *Zur Litteratur unseres heimathlichen Dialektes*, n° 1, 1895.

b) M. F. FOLLMANN, *Über die Sprache unserer Urkunden*, n° 4, 1895.

c) J. P. BOURG, *Die luxemburger Mundart*, n° 7, 1895.

d) J. WEBER, *Essai de lexicologie luxembourgeoise*, n° 1, 1896.

Congrès d'histoire (VI<sup>e</sup> section).

montrons la manière dont se fait l'étude de la langue française. La seconde année, l'enfant apprend également à lire et à écrire le français. Pour cette langue, les progrès sont, comme de raison, bien plus lents, et c'est un écolier très intelligent qui, à la fin de l'école primaire, comprend ce qu'il lit et sait répondre quelques mots. La cause en est que, en dehors de quelques vocables français qui ont trouvé droit de cité dans notre dialecte, tout, de ce côté, est inconnu, et le vocabulaire et la construction des phrases. Si donc, d'une part, la besogne de l'école primaire, chez nous, est excessivement difficile, il est indiscutable, d'autre part, que le sort d'un enfant de douze ans sachant manier jusqu'à un certain point deux langues si importantes ne laisse pas d'avoir quelque chose d'enviable. L'école primaire enseigne la lexicologie française complète, à l'exception des verbes irréguliers les moins usités ; elle apprend encore la syntaxe pratique du subjonctif et même, en partie, celle du participe passé. Si, à l'école primaire, le français et l'allemand marchent de front, dans les établissements d'instruction moyenne, cette dernière langue, qui est comme la sœur de la nôtre, cède le pas à la première. Dans les classes inférieures de nos gymnases, le programme assigne au français le double des heures de classe de l'allemand, et depuis la Troisième, le nombre des leçons est le même pour les deux langues : le chiffre total des leçons hebdomadaires affectées au français est de quarante et une heures et de vingt-sept pour l'allemand. Dans ces établissements, on répète la lexicologie, on étudie la syntaxe, on lit force auteurs pour terminer le cours par l'histoire de la littérature. Le français enfin sert de langue véhiculaire pour l'arithmétique et les mathématiques, pour la zoologie, la botanique, la physique et la chimie, pour le latin et pour le grec à partir de la Seconde, pour l'histoire universelle et la géographie depuis la Quatrième. L'élève qui a suivi avec succès un de nos établissements d'instruction moyenne sait donc écrire correctement

l'allemand et le français. De là il résulte, et c'est ce que nous voulions prouver par cette petite digression, que le Luxembourgeois, au bout de ses études humanitaires, a à sa disposition les immenses trésors de deux littératures, sans que, pour posséder ces richesses, il ait eu besoin de suivre des cours particuliers ni de travailler en dehors du programme régulier des institutions qu'il a fréquentées. Le français étant la langue administrative du grand-duché, il ne suffit pas toujours de comprendre et de savoir écrire cette langue : l'homme politique, l'avocat, le professeur doivent en outre en acquérir l'usage. Dans ce but, ils vont passer quelque temps en France, de préférence à Paris. Nous serions ingrat, si, l'occasion donnée, nous ne disions pas un mot de l'extrême bienveillance avec laquelle nos compatriotes y sont reçus. La France leur a même permis l'entrée de ses grandes écoles spéciales, dont les élèves, commensaux dévoués pendant le séjour commun, deviennent pour eux des amis pour la vie. C'est à ce sentiment de sympathie réciproque que ce modeste travail doit sa naissance : un camarade de l'école normale nous a engagé à participer au congrès d'histoire littéraire, et, quelque faible que soit notre concours, nous n'avons pas cru devoir manquer à l'appel.

Notre langue se range parmi les dialectes qui se sont développés sous l'influence du moyen allemand, mais dont le haut allemand forme la base. Pendant le <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, les Francs, quittant les bords du Rhin inférieur, s'avancent de plus en plus vers le Sud, chassent les Romains et soumettent des tribus parlant le haut allemand. A ce contact, leur langue, le bas allemand, se rapproche insensiblement du haut allemand et en adopte les sons gutturaux plus aigus. Sur notre territoire, où les Francs se fixent vers la fin du <sup>vii</sup><sup>e</sup> siècle, cette langue reprend bientôt un caractère plus suave, par suite de l'élément bas allemand que viennent y déposer les 10.000 Saxons qui, au commencement du

ix<sup>e</sup> siècle, furent transplantés dans nos contrées. Nous savons bien que, historiquement, ce fait n'est pas établi d'une façon incontestable, mais, pour ce qui concerne la langue, il semble indiscutable. Il nous explique l'origine, sur notre sol, d'un dialecte si particulier, sa ressemblance avec d'autres qui se sont formés dans des conditions analogues, tel que le dialecte westphalien et celui de la Transylvanie, où Seisa II attira de nombreux colons saxons. La fusion des éléments constitutifs de notre patois s'est opérée au x<sup>e</sup> et au xi<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire à la fin de la domination de l'ancien haut allemand, de sorte que la formation définitive tombe sous l'influence du moyen allemand, dont notre dialecte a suivi le système phonétique, ce qui fait qu'il ressemble plus au moyen allemand qu'à l'allemand moderne, plus jeune de quatre siècles. Pour préciser, nous disons donc que le dialecte du Luxembourg appartient au groupe des dialectes francs et, plus particulièrement, au dialecte franc du Rhin pour la partie méridionale du pays ou celle qui descend vers la Moselle, tandis qu'au Nord, dans la direction de Saint-Vith, la langue offre un caractère ripuaire prononcé.

Notre dialecte diffère donc sensiblement de la langue allemande proprement dite. De même qu'à l'enfant des écoles, il faut quelque temps pour reconnaître sa langue dans celle que lui parle le maître et pour apprendre les mots qu'il n'y a pas rencontrés, de même l'Allemand qui vient chez nous ne comprend pas tout d'abord notre conversation, tellement les mots, d'origine commune, sont changés dans l'inflexion et dans les terminaisons. Après quelque temps de séjour parmi nous, il saisira le sens des phrases, mais il n'arrivera jamais à parler notre idiome sans accent, comme un vrai Luxembourgeois. C'est que, comme nous le verrons plus loin, nous possédons quelques sons intermédiaires entre deux voyelles, ne correspondant exactement à aucune d'elles, auxquels la bouche doit être habituée dès la première enfance.

Pour montrer quel écart il existe parfois entre des mots purement allemands et des mots luxembourgeois, nous en citerons un certain nombre d'exemples parmi des expressions très usitées. Quelquefois même, les mots signifiant la même chose sont d'origine différente, dans d'autres cas, les deux mots, de même origine, ont une autre signification. En cas de divergence, le mot français traduit toujours l'expression luxembourgeoise.

Box   Hose   pantalon.	hent   heute nacht   cette nuit (l'une des deux).
Bun   Bahn   voie.	Géscht   Geist et Gespenst   esprit et fantôme.
bijten   zielen   viser.	iewel = áwer   aber   mais.
brijten   berichten   duper.	Jess!   Jesu!   Jésus!
Bár   Brunnen   puits.	Jofer   Jungfer   demoiselle.
Dábo   Dummkopf   sot.	Kâbes   Kohl   chou.
dâf   taub   sourd.	Kap   Kopf   tête.
Depen   Topf   pot.	Kârmesch   Charmeuse = Sperling   moineau.
derno   darnach   après.	kedelen   kitzeln   chatouiller.
Dir   Thüre   porte.	Kél   Kegel   quille.
drepsen   tröpfeln   goutter.	kèppen   köpfen   décapiter.
Ëm   Oheim   oncle.	klamen   klettern   grimper.
emesos   umsonst   en vain.	Klô   Klage   plainte.
émol   einmal   une fois.	knâen   kauen   mâcher.
éndun   einerlei   indifférent.	Krôp   Haken   crochet.
enen   unten   sous et dessous.	lauschteren   horchen   écouter.
enerwé   unterwegs   en route.	mipsen = stenken   stinken   puer.
enijter   nüchtern   à jeun.	Mô   Magen   estomac.
enzwô   irgendwo   quelque part.	Nôl   Nagel et Nadel   clou et aiguille.
èppes   etwas   quelque chose.	op   auf   sur et dessus.
ferwôt   verwegen   audacieux.	Pilem = Kessen   Kissen   oreiller.
Fixspôn   Zündholz   allumette.	plâkej = nákej   nakt   nu.
Flèsch   Flasche   bouteille.	Schap   Schuppen et Schopf   remise et touffe.
floribus   im Überfluss   en abondance.	Schep   Schaufel et Krämpe et Trotzmund   pelle et rebords (chapeau) et lèvres boudeuse.
Ful   Vogel   oiseau.	Schnepel   Frack et Schnitzel   habit et rognures.
Fox = Fûs   Fuchs   renard.	Seschter   Schwester   sœur.
Glâf   Glauben   croyance.	Skûra   ausgelassen   turbulent.
Grompir = Gromper   Kartoffel   pomme-de-terre.	Špontes (hun)   Mittel haben   avoir de quoi.
Gum   Gaumen   palais (bouche).	
Halschét   Hälfte   moitié.	
Hâm   Schinken   jambon.	
hârem   linksum   à gauche!	
Hong   Huhn   poule.	
hitibû   ȳ.   ȳ.   rechtsum   à droite!	

Štomp   Stumpf et Schimpf   bout = chicot et injure.	štrèken   strecken et bügeln   éten- dre et repasser.
Šteps   Staub   poussière. — Am Šteps sin   angetrunken sein   être grisé.	Štrènz   Giesskanne   arrosoir. štrepen   abziehen et übervorteilen   écorcher (au propre et au figu- ré.)
Štôt   Haushalt   ménage.	zenter   seither = seit   depuis.
Štras   Gurgel   gosier.	

Les mots français dont se sert notre langue sont de deux espèces. Il y en a qui sont d'un usage si général et si exclusif que le mot allemand correspondant n'est jamais employé.

Tels sont entre autres :

Afekôt   avocat.	Kanaljen   canaille.
Afront   affront.	Karaf   carafe.
Akont   acompte.	Klènsch   clenche.
Ambra   embarras.	Kotlètt   cotelette.
Anterprenèr   entrepreneur.	Komper   compère.
Anterprîs   entreprise.	Koseng   cousin.
aportéeren   apporter ( du chien).	Lantermağik   lanterne magique, signifie chez nous orgue de barba- rie.
Axionèr   actionnaire.	Matant   tante.
babelen   habler.	Midel   modèle.
Bak = Prisong   prison.	Moschtert   moutarde.
Balkong   balcon.	Niwo   niveau.
Bâl   bal et bail.	Nûriss   nourrice.
Balotâsch   ballottage.	Panz   panse.
Ban   banlieue.	Parapli   parapluie.
Baëndé   bandit.	Pawé   pavé.
Bankrut   banqueroute.	Passerèll   passerelle.
Barrièr   barrière.	Peiperlenk   papillon.
Bés   baiser.	Plafong   plafond.
Bidè   cheval et le numéro 1 dans le tirage au sort.	Pompjé & pompier.
Blok   boucle (pantalon).	Portjé   portier
Braslè   bracelet.	Portmoné = burs   portemonnaie = bourse.
Bulewâr   boulevard.	pressèeren   être pressé.
Buké   pouquet.	resonèeren   raisonner.
Butek   boutique et personnes ou affaires peu recommandables.	Rezètt   ordonnance (pharmacie).
Dessèr   dessert.	Talong   talon.
Duanié   douanier.	Tàs = Gublè   tasse = gobelet.
Estrât   estrade.	Turné   tournée.
Expèr   expert.	Trez   tresse (cheveux).
Expertîs   expertise.	zessen   faire cesser = apaiser.
Forschètt   fourchette.	Zôs   sauce.
Fôtèll   fauteuil.	

Voici quelques mots français qui ne sont pas d'un usage tout à fait si fréquent que les précédents, puisqu'il est possible d'exprimer la même chose par un mot luxembourgeois d'origine allemande.

Bal (m.) = balej   ballon.	avide de voir, de savoir, mais être remarquable et être difficile à contenter).
Bal (f.)   ballot.	Messagë   messenger.
Bèk   bec (lampe).	Metsch   miche.
Blok,   am blok   en bloc.	Mononk   oncle.
Bretëll   bretelle.	Parassol   parasol.
brodëeren   broder.	pleimen   plumer dans les deux sens.
Dekoraziön   décoration.	Plesëer   plaisir.
Diwë   duvet et lit de plumes.	proper   propre (propreté).
Enwelop (son nasal)   enveloppe.	Profit   profit.
Fars   farce.	Ramblë   remblai.
fëmen   fumer.	Rampàrt   rempart.
fërm   ferme,	Ramplassang   remplaçant.
Fischi   fichu.	Rèbbë   rebut.
Fissëll   ficelle.	Tôdë   taudis.
Friko   fricot.	tôpen (de taupe)   s'avancer mal assuré.
fripen = giken   manger avidement.	tôpej   borné.
Giken   mâcher du tabac.	Torschong   torchon.
Gargul   gargouille.	Treip   tripe = boudin.
Gormang   gourmand.	Zôssiss   saucisse.
gripsen   gripper (dérober).	
Klautjen   cloutier.	
Komër   commère.	
kurjës   curieux, (ne signifie pas	

Par tout le pays, on dit *merci* pour exprimer sa reconnaissance, on dit *excusëert*, *excusez*, ou encore *pardong*, *pardon*, quand on passe devant quelqu'un ou dans les occasions semblables. Dans les villes, et notamment dans la capitale, on dit *bonjour*, *bonsoir*, *à revoir*. Le son nasal disparaît, et l'on prononce à peu près *boğur*, *bosoir*, *arwûor* et plus généralement *arwâr*. On dit également partout *mononk* *matant* (oncle, tante) et, chose curieuse, l'adjectif possessif a fini par faire partie intégrante de l'expression, de sorte que nous disons : *meng matant*, *mâ ma tante*. A la campagne, les formules pour souhaiter le bonjour sont *gude Muorjen* (bon matin) et *guden Ôwent* (bon soir), mais pour



se séparer, on dit èddë (adieu). Il n'est pas rare que le paysan, en allant à la ville, probablement pour ne pas se faire remarquer comme tel, se serve de l'expression bogur plutôt que de l'autre.

Nous arrivons à la partie la plus embarrassante de ce travail, l'orthographe de notre dialecte. L'orthographe n'est pas fixée encore, c'est pourquoi les mêmes mots se trouvent écrits diversement chez les différents auteurs, ce qui a pour première conséquence fâcheuse le fait que notre langue est si difficile à lire. Tout récemment, on a institué une commission qui a eu pour mission de faire des propositions dans le but d'arrêter l'orthographe à observer et de décider plus tard définitivement les cas encore douteux. Ces propositions viennent de paraître dans la Revue *Ons Hémécht*. Nous n'allons pas discuter ici cet avant-projet et encore moins nous y conformer, ce qui est notre droit aussi longtemps qu'il n'est pas passé à l'état de loi. Nous nous sommes donné la peine d'étudier — sommairement, puisque le temps pressait — tout ce qui a été écrit sur cette question, et nous sommes convaincu que, si l'on veut vraiment simplifier l'orthographe et faciliter ainsi la lecture et l'écriture de notre langue, ce n'est pas l'étymologie, ni surtout l'affinité de notre dialecte avec l'allemand moderne qu'il faut prendre pour base, mais qu'il importe de suivre des principes presque contraires. Notre dialecte est parlé par presque tous les Luxembourgeois, très peu cependant l'écrivent. Les raisons pour lesquelles il est si rarement écrit sont plusieurs.

Quand il s'agit de publier des choses qui peuvent intéresser également l'étranger, on ne peut pas, évidemment, se servir de notre patois. Si ce qu'on écrit s'adresse uniquement aux compatriotes, on hésite encore à employer le dialecte, parce que, d'une part, on ne sait pas toujours comment écrire les mots et que, par conséquent, le lecteur, à son tour, ne s'en tire que difficilement. Notre dialecte est un langage populaire que l'homme du peuple, avant toute autre

personne, devrait pouvoir lire et savoir écrire. N'est-il pas arrivé et ne peut-il pas arriver tous les jours qu'un modeste artisan sente en lui le feu sacré de la poésie ? Faut-il alors que l'homme illettré, poète par la grâce de Dieu, commence par étudier l'étymologie des mots afin de savoir choisir entre les différentes lettres qui représentent le même son ? Nous avons même rencontré dans nos recherches des pièces de vers manuscrites, très bien tournées, où l'hésitation dans l'orthographe des mots était manifeste. Nous sommes donc de l'avis de ceux qui croient que l'orthographe de notre dialecte devrait être exclusivement phonétique, qu'il faudrait, en d'autres mots, écrire comme on parle et écarter les lettres superflues. L'étymologie dans ces conditions, serait chose très secondaire et même entièrement négligeable. Ces principes, appliqués à l'alphabet, donnent naissance aux règles suivantes. Les voyettes *a*, *i*, *o*, *u*, et les diphthongues *au* et *ei* sont brèves ; quand elles sont longues, nous les écrirons *â*, *î*, *ô*, *û*, *aû*, *ei*. Les syllabes longues ou brèves étant donc suffisamment marquées, il convient de se servir le moins possible des consonnes doubles. L'usage en pourrait être réduit à la lettre *s* qui change de prononciation selon qu'elle est simple ou redoublée et aux consonnes qui suivent la voyelle *e* non muette, pour laquelle on ne peut guère indiquer la quantité, puisqu'elle demande déjà deux espèces d'accent, qui en déterminent la prononciation. Par rapport à la voyelle *e*, en effet, nous nous sommes laissé guider par la circonstance que nous écrivons pour des lecteurs français : *e* bref, se prononce comme l'*e* muet français, *é*, comme l'*e* fermé, et la prononciation de *é* est celle de l'*e* ouvert français, mais généralement plus rapide. La voyelle *u* est prononcée comme l'*ou* français ou l'*u* allemand. La consonne *f* représente les lettres *f* et *v* allemandes, le *v* français est rendu par *w* ; *g* est toujours prononcé comme dans *gut*, *garçon*, excepté quelques mots empruntés au français, où il faut maintenir la pronon-

ciation du *g* français devant *e* et *i*, ce que nous désignerons par *ġ* : *ġenëeren*, *ġëner*. La consonne *ch* a de même régulièrement le son guttural comme dans *machen*, *lachen* : le *ch* français est représenté par *sch* ou par *k*. La prononciation adoucie du *g*, du *ch* et du *j* allemand est représentée uniquement par la lettre *j* ; *z* se prononce comme le *z* allemand dans *Zeit*, *Zahn* : *tz* est superflu ; *x* remplace également *chs* et *ks*. Nous insistons tout particulièrement sur la nécessité de faire disparaître la double confusion possible de *g* et de *ch*. Ces consonnes ne représentent pas seulement le même son dans des mots différents, mais possèdent encore chacun une prononciation propre. Si cette difficulté existe dans la langue allemande, au grand ahurissement de nos jeunes écoliers, il n'en résulte aucunement qu'il faille la continuer dans notre dialecte. Quelques difficultés dans la prononciation des voyelles persistent et ne sauraient être indiquées autrement que par des signes orthographiques extraordinaires. Notre langue renferme des sons qui ne sont pas exactement rendus ni par une seule voyelle ni même par une diphthongue. La manière la plus correcte de figurer ces sons intermédiaires consisterait à écrire les deux voyelles l'une au-dessus de l'autre, comme la commission d'ailleurs l'a proposé. Si, dans ces cas, nous préférons cependant nous en tenir à une orthographe plus simple, c'est dans le seul but de faciliter l'impression de ces lettres. C'est ainsi qu'un grand nombre de mots demandent une prononciation produite par le mélange d'un *e* muet suivi d'un *i* bref, les deux voyelles énoncées d'une seule émission de voix : dans le moyen allemand, ce son était représenté par *ê*, *î* et même par *ô*. Au lieu donc de superposer l'*i* sur l'*e*, dans les exemples de ce genre, nous nous contenterons de marquer cet *e* par un signe qu'il n'est pas possible de confondre avec aucun autre et dont nous nous servirons dans tous les cas extraordinaires : nous écrirons *ë* : *ġenëeren*, *ġëner*. Dans ce verbe, *g* est marqué de ce signe, parce qu'il se prononce comme dans

*gêner*, et *e* porte le même signe, parce qu'il doit être prononcé comme *e* suivi d'un *i*. Ce son ressemble beaucoup à la prononciation du *ei* français dans *pareil*, tandis que notre diphthongue *ei* se prononce comme le *ai* français dans *bataille*.

De même, *o* bref se prononce souvent comme s'il était suivi d'un *u* également bref: ce son sera marqué par *ô*: *frô*, *gai*. Dans les diphthongues, *ie*, *ue*, *uo*, les deux voyelles sont prononcées, sans être cependant séparées; *au* a la prononciation allemande: *Mauer*, mur. Dans tous les autres cas, quand deux voyelles se suivent, elles sont énoncées l'une après l'autre, comme s'il y avait un tréma sur la seconde: ces voyelles se trouvent réunies par suite d'élision de consonnes: *soen*, *sagen*, dire; *lëen*, *lügen*, mentir. Dans les syllabes *ant*, *ent*, *ang*, *eng*, toutes les lettres sont prononcées séparément: elles ne représentent donc pas le son nasal français. Les consonnes doubles *st*, *sp* se prononcent diversement selon qu'elles sont placées au commencement, dans le corps ou à la fin des mots et selon qu'elles appartiennent à l'un ou à l'autre idiome du pays. Tantôt les deux lettres sont prononcées seules, comme *st* et *sp* en français, tantôt l'*s* correspond à l'allemand *sch* et il faut dire *scht*, *schp*. Pour *st*, on suit assez généralement l'usage d'écrire *scht* à la fin et parfois à la fin et dans l'intérieur des mots, tandis que pour *sp* et *st* quand ils commencent le mot, c'est défigurer les mots que de les écrire autrement que par simple *st* et *sp*: toutes les fois qu'il faut prononcer *scht* et *schp* et que cela ne se trouve pas indiqué par l'orthographe, nous écrirons *št* et *šp*.

Voilà les règles que nous suivrons dans cette première partie de notre étude. Cependant, quand, plus loin, ils'agira de donner des extraits de nos auteurs, nous n'oserons pas changer leur orthographe, mais nous respecterons la manière d'écrire de chacun d'eux. Quoique, comme nous venons de le dire, nous ne nous reconnaissons pas l'autorité néces-

saire pour procéder à une opération d'élagage, il n'en est pas moins vrai que l'orthographe de nos auteurs est loin d'être la même et qu'il serait utile de l'unifier. Nous ne nions point que notre système ne présente encore l'une ou l'autre incomptabilité ; nous affirmons seulement qu'il est plus près de la vérité que celui qui suit servilement l'orthographe de l'allemand moderne, dont, du reste, notre langue ne dérive pas.

Nous n'entreprendrons pas de prouver la parenté de notre dialecte avec le moyen allemand en comparant le système phonétique des deux langues et en y appliquant la loi de la substitution des consonnes. Il sera plus intéressant peut-être, moins aride sûrement, d'examiner, sans entrer toutefois dans les exceptions, quelques parties caractéristiques de notre lexicologie.

Le féminin des substantifs est formé par le changement de *er* et *ert* en *esch* : Kéfer, Kéfesch, acheteur ; Freier, Freiesch, épouseur ; Jéizert, Jéizesch, criard ; Schnauwert Schnauwesch, priseur.

Le pluriel se forme par inflexion : Bâm, Bém, arbre ; Bârt, Bért, barbe ; ou bien par l'addition de *er*, accompagné parfois du changement de la voyelle radicale : Bètt, Bètter, lit ; Besch, Bescher, bois ; Glâs, Glieser, verre ; Grâf, Griewer tombe ; ou encore par l'addition de *en* : Flêsch Flêschen, bouteille ; Bènk, Bènken, banc ; Bés, Bésen, baiser ; Dêr, Dêren, animal.

L'article défini, au masculin singulier, est *den* (*de*), au pluriel du masculin, au singulier et au pluriel du féminin *d*, et *t*, aux deux genres du neutre. Il nous semble préférable de fixer l'article des substantifs féminins et neutres, au lieu de l'assimiler à la consonne qui suit. La prononciation ne change pas pour cela, pourquoi donc exiger que quiconque veut écrire la langue sache à quelle catégorie appartient la consonne initiale de chaque mot.

Dans la déclinaison, il importe de noter surtout la forma-

tion du génitif, qui, comme en Français, se fait par la préposition *fun*, de, se construisant avec le datif, ce qui donne donc :

den Drâm   le songe	de Besch	d Frâ   la femme
fun dem Drâm (=fum Drâm)	fun dem (=fum) Besch	fun der Frâ
du songe		
t Râd la roue		
fun dem Râd		

L'article indéfini est *en* [e] au masculin et au neutre, *êng* au féminin : e Fescher, un pêcheur ; en Arbejter, un ouvrier, e Kant, un enfant ; en Hierz, un cœur ; eng mam, une mère.

L'adjectif est variable seulement quand il précède le substantif ; comme attribut, il est invariable.

Le comparatif de supériorité est exprimé par *mé*, plus, quelquefois par terminaison : bèsser, meilleur, lëwer de préférence. Le superlatif ajoute *st* au positif : klèng, petit, klèngst ; mais on dit : de bèschten, le meilleur ; dè mèscht, la plupart.

De 13 à 19, on ajoute *zeng*, dix, aux numéraux simples : dreizeng, treize ; dans les composés, le petit chiffre précède : sèx an dressej, trente-six. Voici quelques exemples de numéraux ordinaux : den èschten, le premier ; den àchten, le huitième ; den zwanzejsten, le vingtième ; den dausensten, le millième.

Dans le pronom personnel, c'est celui de la troisième personne qui est surtout irrégulier.

<i>hien</i> (accentué=lui) <i>en</i> (conjonctif: il)	<i>hîr</i>   à elle, lui
<i>hie</i>   — — e   — —	<i>sî</i>   la, elle
fun him, fun em   de lui	<i>hat</i> (neutre accentué) <i>et</i> (neutre conj.)
him, em   à lui, lui	fun him, (em)
hien, en   lui, le	him, (em)
<i>sî</i>   elle	<i>hat</i>   et
fun hîr   d'elle	

*Pluriel des trois genres.*

si  
 fun hinen, (en)  
 hinen, (en)  
 si

Pour marquer la possession, on dit exceptionnellement comme en français : les cahiers des garçons. t Hèfter fun de Jongen, mais la manière régulière d'exprimer cette phrase est différente et tout à fait particulière à notre dialecte : on dit : de Jongen hîr Hèfter : aux garçons leurs cahiers.

Le pronom ou adjectif démonstratif est : *desen* (dese), ce, cet, celui-ci ; *dess*, cette, celle-ci ; *det* (neutre), ce, cette, ceci : *desen* Ôwent, ce soir ; *dese* pap, ce père ; *dess* Auer, cette montre ; *det* Hâus, cette maison. *Dén* (dé), celui-là ; *dē*, celle-là ; *dât* (neutre) cela : *dén* Hèr. ce monsieur-là ; *dé* Frent, cet ami-là ; *dē* Dîr, cette porte-là ; *dât* Tentefàs, cet encrier-là ; *get* mer *det* ôder *dât*, donnez-moi ceci ou cela.

Le pronom relatif est identique au second des pronoms démonstratifs, de sorte que *celui-là qui* est exprimé par *dén dén*, *ceux qui* par *dē dē*, à *ceux à qui* par *dénen dénen*.

*On* signifie *mèr* ou *én*, ce dernier placé après le verbe : *on dit* signifie donc *mèr sét* ou *et sét én*.

L'adjectif aucun est traduit par *kén* (ké) pour le masculin et le neutre et par *kèng* pour le féminin, au pluriel il fait *kèng* pour les trois genres. Le pronom aucun est rendu également par *kén* au masculin, *kèng* au féminin, mais au neutre par *ként* : *kén* Deîwel (diable), *ké* Fanger (doigt), *kèng* Dreps (goutte), *kén* Ênn (fin), *ké* Gràs (herbe), *kèng* Mènnen (hommes), *kèng* Praumen (prunes), *kèng* Èr (œufs).

Le futur des verbes est formé, comme en allemand, par le présent de l'indicatif de l'auxiliaire *wèrden* : *ej wèrt*, du *wèrz*, *hie wèrt*, *sî wèrt*, *hat* (et) *wèrt* (neutre), *mîr wèrden* (*wèrde*), *dîr wèrt*, *sî wèrden* (*wèrde*) : *mîr wèrden dôsin*, nous serons présents, nous y serons.

Les autres verbes auxiliaires sont : *sin*, être ; *hun*, avoir ; *gin*, devenir.

Ind. prés.	Imparfait	Conditionnel	Impératif	Part. passé
ej sin, je suis	wôr=wâr, j'étais	wir, je serais	sief, sois	gewieschtsin,
du bas	wôrs	wirs	sieft	avoir été
hien = en as	wôr	wir		
mir si(n)	wôre(n)	wire(n)		
dir sit	wôrt	wirt		
si si(n).	wore(n)	wire(n)		
ej hun, j'ai	hât, j'avais	hètt=gêf hun, j'aurais	hief, aie	gehuôt =
du huôs	hâts	hètt = gêfs hun	hieft	gehâthun,
hien=en huôt	hât	hètt=gêf hun		avoir eu
mir hu(n)	hâte(n)	hètte(n)=gêwen hun		
dir huôt(hut)	hât	hètt = gêft hun		
si hu(n)	hâte(n)	hètte(n)=gêwen hun		

Ind. prés.	Imparf.	Condit. prés.	Condit. passé	Impératif	Part. pas.
ej gin	gôf	gêf (gin)	wir gin	gef	gi sin =
du ges	gôfs	gêfs	wirs gin	get	si gin,
hien (e) get	gôf	gêf	wir gin		avoir été
mir gi(n)	gôwe(n)	gêwe(n)	wire gin		
dir get (git)	gôft	gêft	wirt gin		
si gi(n)	gôwe(n)	gêwe(n)	wire gin		

Ce dernier auxiliaire sert à former le passif : du ges gesin tu es vu ; du gêfs ansgelâcht (gin), tu serais plaisanté. Il forme également le conditionnel présent de tous les verbes : ej gêf lâfen, je courrais, le conditionnel passé cependant : ej wir gelâf(t) j'aurais couru et ej hètt gelâcht, j'aurais ri.

Ce même verbe gin, conjugué avec avoir, signifie donner : ej hun em et gin, je le lui ai donné.

Nous donnerons ci-après un certain nombre de verbes très usités, non pas tant pour montrer combien ils sont irréguliers que pour faire voir quelle différence il existe entre leur conjugaison et celle des verbes allemands qui ont la même signification. En dehors des verbes auxiliaires, l'imparfait de l'indicatif est généralement remplacé par le passé indéfini. Nous ne citerons donc que l'infinitif, la première personne de l'indicatif présent et le participe passé.



Les temps du verbe luxembourgeois sont suivis des formes allemandes respectives. Il est inutile d'ajouter le pronom personnel.

Infinitif	Indicatif présent	Participe passé
banen   binden   lier	banen   binde	gebonden   gebunden
bedrëen   betrügen   tromper	bedrëen   betrüge	bedrun   betrogen
beštuoden   heiraten   marier	beštuoden   heirate	beštuot   geheirattet
bieden   beten et bitten   prier (dans les deux sens)	bieden   bete   bitte	gebët   gebetet   gebeten
briejen   brechen   casser	briejen   breche	gebrach(t)   gebrochen
drenken   trinken   boire	drenken   trinke	gedronk(t)   getrunken
drôen   tragen   porter	drôen   trage	gedrôn   getragen
dun   thun   faire	dun   thue	gedun (gedôn)   gethan
erfëeren   erschrecken   effrayer qqn. et s'effrayer	erfëeren   erschrecke	erfeert   erschrocken et erschreckt
fanen   finden   trouver	fanen   finde	font   gefunden
nferënnen   schimpfen   invectiver	fernënnen   schimpfe	fernant   geschimpft
flëen   fliegen   voler	flëen   fliege	geflun = geflügen   geflogen
goen   gehen   marcher = aller	gin   gehe	gangen   gegangen
hierden (hëerden)   aushalten supporter	hierden   halte aus	gehiert (gehëert)   ausgehalten
iessen (ëssen)   essen   manger	iessen (ëssen)   esse	giest (gës)   gegessen
jéen   fortjagen   chasser qqn.	jéen   jage	gejët (gejôt)   gejagt
jôen   jagen   chasser (gibier)	jôen   jage	gejôt   gejagt
klôen   klagen   lamenter	klôen   klage	geklôt   geklagt
krëen   kriegen   recevoir	krëen   kriege	krit   gekriegt
lëen   lügen   mentir	lëen   lüge	gelun = gelugen   gelogen
leien   liegen   être couché	leien   liege	geléen   gelegen
lënen   leihen et entlehnen   prêter et emprunter	lënen   leihe   entlehne	gelënt   geliehen et entlehnt
sezen   sitzen   être assis	sezen   sitze	gesés(t)   gesessen
sëzen   setzen   poser et planter	sëzen   setze	gesât   gesetzt
speizen   speien   cracher	speizen   speie	gespäut   gespieen
zilen   grossziehen   élever	zilen   zichegross	gezilt   grossgezogen

Pour finir, énumérons encore quelques mots invariables d'un usage très fréquent: *hei* = *elei*, hier, ici; *do* = *elo*, da, là; *haut*, heute, aujourd'hui; *emer*, immer, toujours; *sos*,

sonst, autrefois et autrement ; *net*, nicht, ne pas, n'est-ce pas ?, et ne le fais pas ! *nén*, nein, non ; *dax* (oft), oft, souvent ; *kés* = *kémol* = *kémols*, keinmal, nie, jamais ; *gér*, gerne, volontiers ; *léwer*, lieber, plus volontiers et plutôt ; *bâl*, bald, bientôt ; *eschter*, früher, plus tôt ; *niewen*, neben, à côté, près ; *derniewent*, daneben, à côté et en outre ; *iwer*, über, au-dessus et par-dessus ; *iewel* = *ôwer* = *âwer* = *mé*, aber, mais ; *ewèll*, jetzt, maintenant ; *wèll*, weil, parce que ; *exprèss*, absichtlich, à dessein, exprès ; *jé*, *dajé*, allons, en avant, d'accord ! *och*, ach, hélas ! *wèj ewéj*, weg ! en arrière ! *fij*, pfui, fi !

Sur le territoire du grand-duché actuel, quelque restreint qu'il soit, il s'est développé quatre idiomes qui diffèrent assez sensiblement l'un de l'autre. Quoique le Luxembourgeois les comprenne aisément tous les quatre, il y a cependant des mots dans ceux de la Sûre et des Ardennes dont la signification échappe à l'habitant de la capitale. En dehors de ces particularités assez marquantes, puisqu'elles ont créé plusieurs sortes de patois, des écarts moins importants existent dans l'intérieur des idiomes mêmes, ils'en trouve souvent d'une localité à la plus voisine. C'est ainsi que, pour ne citer qu'un exemple, dans un village qui ressortit du dialecte de l'Alzette, on prononce, dans le corps des mots, *st* comme *scht* et dans le village voisin qui n'est qu'à vingt minutes, on prononce *st* : Hèngscht et Hèngst, étalon ; Paschtôer et Pestôer, curé. Dans un autre village, tout aussi près du premier, le participe passé de *gesin*, voir, fait *gesengen*, tandis que, partout ailleurs, il est identique à l'infinitif.

Le plus important des idiomes est celui de la capitale, parce que nos deux poètes nationaux s'en sont servis. C'est celui qu'on appelle de l'Alzette, nom qu'il tire du petit fleuve qui traverse les faubourgs de la ville. Bien que le dialecte de la capitale soit parlé sur un parcours de plusieurs lieues par les villages avoisinants, il renferme quelques singularités qui sont propres à la ville de Luxembourg.

Dans la capitale seule, on dit *netscht*, rien, les voisins disent *néscht*, et la Sûre, *nést* ; la capitale dit *mâr*, demain, et les voisins, *mâr*, sur la Sûre on dit également *mâr* ; la capitale, dans plusieurs mots, emploie *o* au lieu de *u* : Boch, livre ; Doch, drap ; Koch, gâteau ; et *ie* au lieu de *ê* et *é* : iessen (éssen), manger ; gier (gèr), volontiers ; Hierz (Hèrz) cœur ; Mierz (Mèrz), mars. Les trois autres idiomes sont ceux de la Moselle, de la Sûre ou d'Echternâch, ville située sur la Sûre, et des Ardennes.

Dans l'idiome de la Moselle, la consonne qui suit *o* et *e* est redoublée : Korref, Korb, corbeille ; Bèrrej, Berg, montagne ; Hèrrscht, Herbst, automne ; *s* et *st* sont prononcés comme *sch* et *scht* dans les verbes et les adjectifs : dir *špâscht* (ailleurs : *špâst*), vous plaisantez ; dè *schënscht* (ailleurs : *schënst*), la plus belle ; du basch (ailleurs : bas), tu es. Dans l'idiome de la Sûre, *st*, dans l'intérieur et à la fin des mots est plus rarement prononcé comme *scht* : Méster (ailleurs : Méschter), maître ; Koster, sacristain ; Brost, poitrine ; *ö* est remplacé par *u* : Brut (Brôt), pain ; dut, mort ; *e* et *ê* deviennent souvent *é* : Kép (ailleurs : Kèpp) ; Mèsser (Mèsser), couteau ; Pékeljen (Pèkeljen), petit paquet ; *i* s'emploie à la place de *ê* : Kli (Klê), trèfle ; sil, âme ; schin, beau ; biss, fâché. Dans les Ardennes, la voyelle *a* remplace souvent les voyelles *e*, *u*, *o* et *uo* : dranken, (pour drenken) boire ; fan (fun), de ; salt (solt), vous devez ; beštâden (beštuden), marier ; wâl (wuol), bien, *ng y* est plus fréquemment employé que dans les autres idiomes : fèng (feîn), beaucoup ; èngt (ént), un (neutre) ; *k* remplace *t* : nek (net), ne pas etc. Nous pourrions augmenter les exemples de divergence, mais cette question n'est que d'une importance secondaire pour le lecteur de cette courte notice.

Le dialecte luxembourgeois est parlé sur le territoire du grand-duché, à l'exception de deux localités où prédomine le wallon. Il l'est encore, ou est du moins compris, dans les contrées qui, en 1815, ont été cédées à la Prusse, c'est-à-

dire sur la rive droite de la Moselle et la rive gauche de la Sarre, dans une grande partie des circonscriptions de Bittbourg et de Saint-Vith, de même que dans une partie des régions qui ont été abandonnées à la Belgique. A Arlon et à une certaine distance au delà, on parle le même dialecte que chez nous, quelques nuances exceptées. Au-dessus de Martelange cependant, le wallon l'emporte et entre même jusque dans notre pays; à Bastogne, notre dialecte n'existe plus. Dans les localités qui, en suite de la paix des Pyrénées, ont passé à la France, la langue française, avant la cession déjà, prédominait partout, Thionville exceptée, à tel point que les chartes relatives à cette contrée sont écrites en français.

La littérature <sup>1</sup> du grand-duché ne vient que de naître : elle date de la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle. Nous ne nions pas qu'il n'y ait eu, plus tôt déjà, l'une ou l'autre production littéraire remarquable — nous en citerons même plus loin — mais elles ont été extrêmement rares et sont éclipsées par les chefs-d'œuvre qui surgirent pendant ces quarante dernières années. Dans quelques mois, sur une place de la capitale, le Luxembourg érigera un monument commun à ses deux grands poètes nationaux. Nous nous conformerons à l'enseignement qui s'en déduit : nous ne rechercherons pas lequel des deux l'emporte sur l'autre, mais nous nous réjouissons de ce que l'un et l'autre se sont illustrés de manière qu'il est difficile, sinon impossible, de décider la question. Nous ne savons pas si l'appréciation que nous donnons des chefs-d'œuvre de notre littérature est celle de tout le monde. Pour former notre opinion, nous ne nous sommes laissé inspirer que par la lecture des ouvrages que nous analysons. Dans le choix des pièces à citer, nous avons

1. Cette notice ayant été terminée au mois de juin 1900, les productions littéraires postérieures à cette date n'ont pu être prises en considération.

usé d'une grande liberté. Pour atteindre notre but, qui était de limiter dans la mesure du possible les citations de textes, puisqu'il s'agit d'une langue inconnue au-dehors, nous nous sommes contenté, en effet, de transcrire l'une ou l'autre strophe d'une pièce de vers, voire même l'un ou l'autre vers d'une strophe. Quant à l'orthographe qui, sous peu, sera uniformément simplifiée, il faut, pour le moment, rabattre quelque peu sur les règles que nous avons suivies plus haut. C'est ainsi que, par exemple, la prononciation de la consonne *ch* et de la consonne *g* change suivant les mots et que, après des voyelles brèves de nature, on rencontre souvent des consonnes redoublées. La traduction que nous donnons est littérale, pour autant qu'une traduction littérale ne fait pas violence à la langue française.

Nous commençons par l'aîné de nos deux principaux poètes. *Michel Lentz*, né à Luxembourg en 1820, conseiller à la chambre des comptes, mort en 1893, a publié deux volumes de chansons et de poésies, le premier en 1873, l'autre en 1887. L'un a pour titre : *Späss an Ierscht*, Choses plaisantes et choses sérieuses, et comprend quatre-vingt-trois chansons et soixante-dix-neuf poésies. L'autre est intitulé : *Hierschtblumen*, Fleurs d'automne, et renferme deux cents pièces de vers. Ce qui caractérise surtout Lentz, c'est son amour passionné de la patrie luxembourgeoise : c'est son pays natal qu'il chante de préférence à tout autre objet.

Ech sangen am léfsten  
Fun der Hémecht só léf,  
Dèr ech mat dem Hierz gier  
All Liddercher géf.

Je chante avec le plus de plaisir  
Ma patrie qui m'est si chère,  
A laquelle de tout mon cœur  
Je consacre tous mes vers.

et ailleurs :

Mei Land as mei Liewen,  
Meng Léft as mei Land!...  
Mei Land as mein Dénken,  
Mein Dräm, mei Gebiet...

Mon pays est ma vie,  
Mon pays est mon amour,  
Mon pays est ma pensée,  
Mon rêve et ma prière.

Cette patrie n'est ni grande ni puissante, mais elle est libre.

Et as net mèchteg, t'as net gröss,	Elle n'est pas puissante, elle n'est
Sèng Grènzén dè sin ènk,	[pas grande,
Dach Gott dèn hùot him an de Schöss	Ses limites sont étroites ;
Geluogt dât reichst Geschènk :	Mais Dieu a placé sur ses genoux
Dât as seng Freihét, d'eise Burg,	Le plus riche de tous les cadeaux :
	C'est la liberté, cette citadelle d'ai-
	[rain
Wô fèst un hènkt mei Letzeburg.	A laquelle mon Luxembourg s'est
	[fortement attaché.

Si nous disons que Lentz chante avant tout la terre natale, il faut entendre le mot chanter dans les deux acceptions, car notre poète est en même temps grand amateur et grand connaisseur de musique. La plupart des mélodies, sur lesquelles se chantent ses vers, il les a composées lui-même, d'autres lui ont été fournies par des amis ou sont de vieux airs connus, dont le texte a été ainsi avantageusement changé.

A l'occasion de l'inauguration de nos premiers chemins de fer, Lentz composa une pièce de vers qu'il mit lui-même en musique. Elle est devenue le chant patriotique par excellence, et tout Luxembourgeois en sait par cœur au moins la première strophe. Dans toutes les fêtes publiques, dans toutes les retraites aux flambeaux, *le Feierwón*, le char de feu, joué ou chanté, électrise les masses, tout aussi bien par la mélodie de cette marche allègre que par les paroles qui respirent l'amour du sol natal. Le carillon de la cathédrale, du reste, ne cesse, nuit et jour, de nous répéter cet air si sympathique.

Un autre morceau de Lentz partage avec celui dont nous venons de parler l'honneur d'être de toutes les fêtes patriotiques et de toutes les réunions intimes. L'air en a été composé par Zinnen, un de nos compatriotes mort récemment à Paris et dont les restes mortels vont être ramenés dans le grand-duché. Le texte et la mélodie de *Ons Hèmecht*,

notre patrie, ont un caractère plutôt méditatif, mélancolique même. La dernière strophe — nous y reviendrons plus loin — ne manque jamais de produire une grande émotion, tellement les vœux qui y sont exprimés sont sincères et dans la bouche de l'auteur et dans celle qui les chante après lui. Voici la première strophe de chacun de ces deux hymnes nationaux.

De Feierwôn dén as berét E peift durch d'Loft a fort et gét Am Daüschén iwer d' Stróss fun [Eisen An hie gét stolz den Noper weisen,	Le char de feu est tout prêt, Il siffle par l'air et s'en va au loin ; En grondant le long de la voie fer- [rée Il veut, tout fier, prouver aux voi- [sins Qu'à notre tour nous avons trouvé [le chemin Qui mène à l'éternelle grande allian- [ce des peuples. Venez, Français, Belges, Prussiens, Nous vous montrerons notre patrie : Informez-vous de tous les côtés Combien nous sommes contents.
Dat mîr nun och de Wé hun font Zum éweg grösse Felkerbond. Kommt hier aûs Frankreich, Belgie, [Preisen Mir wellen iech ons Hémecht wei- [sen : Frot dir no alle Seiten hin, Wé mîr esó zefride sin.	Où l'Alzette se traîne à travers les [prés, Où la Sûre se fraye passage par les [rochers, Où la vigne parfumée fleurit le long [de la Moselle Et le ciel mûrit notre vin, C'est le pays pour lequel, ici-bas, Nous risquerions tout ; C'est notre patrie que nous portons Au fond de notre cœur.
Wô d'Uolzecht durech d'Wisen zét, Durch d'Fielzen d'Sauer brecht, Wô d' Rief lanscht d' Musel dofteg blét, Den Himmel Wein ons mecht Dat as onst Land, fir dât mer gëf Heiniden alles wo'n, Onst Hémechsland dât mir só dëf An onsen Hierzer dro'n.	

Notre poète a publié 350 chansons et poésies, non compris celles qui sont postérieures à 1887. Il est donc évident que les sujets traités par lui sont extrêmement nombreux. Nous ne pourrions qu'en effleurer quelques-uns. Après l'amour de la patrie, le poète chante l'amour de

l'homme pour la femme, l'amour sincère, profond, inaltérable, c'est-à-dire la famille :

Wan ech e Kinek wier	Si j'étais roi
An du hès méch net gier,	Sans être aimé de toi,
Ké Mensch wier secherlech	Aucun homme sûrement
Mé arm wè ech :	Ne serait plus pauvre que moi :
Ech gëf fir dech meng Kônner,	Pour toi, je donnerais ma couronne,
Wëll unë déch um Trôn	Car, sans toi, sur le trône
Wier d' Ierd èng traureg Héd :	La terre serait une triste lande
Këng Blum, këng Fréd.	Sans fleur et sans joie.

La mère est l'amie la plus sûre des enfants. Les rêves de la jeunesse s'évanouissent, mais l'amour d'une mère ne se dément jamais. A plus d'un d'entre nous, les trois derniers vers de cette strophe éveillent des regrets hélas ! irréparables.

Zenter as meng Mamm gesponnen	Depuis que ma mère a cessé de filer
An um Speicher d' Riedchen stët,	Et que le rouet se trouve relégué
	[au grenier,
Si meng golden Drém ferschwon-	Mes rêves dorés se sont dissipés
[nen	
An ech wëss fun Trën a Léd.	Et je connais les larmes et les peines.
Gott, wan ech nach émol sëss	Dieu, si une seule fois encore j'étais
	[assis
Bei dem Riedchen hir zu Fëss,	Près du rouet aux pieds de ma
	[mère
Wë meng Mamm nach huët gespon-	Alors qu'elle filait encore !
[nen !	

Dans une pièce de vers parue dans la Revue *le Luxemburger Land*, Lentz a exprimé le même sentiment.

Hûos du deng Mamm nach, o da	As-tu encore ta mère, eh bien, par-
[stré	[tout
Wôhin se nemme gët	Où elle dirige son pas, répands
Hir lauter Blumen op de Wé,	Des fleurs sur son chemin,
Dat si net wè sech dét.	Pour qu'elle ne se blesse pas le
	[pied.
Du wës et net, wës du nach klëng,	Tu ne sais pas ce que, quand tu étais
	[petit,
Wat si fir dech gedôn	Elle a fait pour toi,
An iwerall dir Dier a Stëng	Et comment de ton chemin
Aus dengem Wé gedrôn.	Elle a écarté les épines et les pier-
	[res.



La fable *le corbeau et le renard*, que Lentz a supérieurement rendue dans notre patois, est, à côté du *Feierwön* et de *Ons Hémecht* la chanson qui est le plus universellement chantée dans le pays. Elle est remarquable encore par les mots français qui commencent le premier vers.

Bonjour, Hèrr Komper Kuob ma sot	Bonjour, monsieur le corbeau, mais
[wè gét et iech?	[dites, comment allez-vous?
Ech danke, Komper Füss, et gét mer	Je remercie, compère renard, je vais
[gut an iech?	[bien et vous?
Meng Kanner sin och wuol, dem	Mes enfants se portent bien aussi,
[Jengsten èppes félt,	[excepté le plus jeune
Et hùot de Schnapp erwescht t lèscht	Qui a attrapé un rhume, dernière-
[an der grösser Kélt	[ment, par le grand froid,
Op d' Weis fum tra la la la...	Sur l'air du tra la la la.

Nous ajoutons la dernière strophe de la fable, ainsi que de celle : *la grenouille et le bœuf*, parce que, à notre avis, dans l'un et dans l'autre cas, il n'est pas possible de montrer plus nettement et plus délicatement à la fois ce que ces deux apologues doivent nous apprendre.

Nu laüschtert nach d'Moral fun dèr	Maintenant écoutez la morale de
[Geschichtchen hei,	[cette petite histoire-ci
Dir Kuoben gröss a klèng; get ûocht	Corbeaux grands et petits, elle n'est
[si ass net nei:	[pas neuve:
E Gurmang huôt gesot, dat mer net	Un gourmand disait qu'on ne doit
[schwètze soll,	[pas parler,
Wa mer de Kës gier est a mer de	Si l'on aime à manger le fromage et
[Mond huôt foll.	[qu'on ait la bouche pleine.

Aus deser Fabel helt d'Moral sech	De cette fable, la morale se déduit
[licht eraûs.	[facilement:
Dén nemmen é Su huôt, de gef kèng	Que celui qui n'a qu'un sou n'en dé-
[zwé Su aûs	[pense pas deux
A bleif bei senger Schip, wann hie	Et se contente d'une blouse, s'il ne
[Kè Frak kann hun,	[peut pas avoir d'habit,
An dè kén Hut kann drôn, dé soll	Et que quiconque n'a pas de chapeau
[èng Kâp un dun.	[se coiffe d'une casquette.

Nous ne devons pas oublier non plus de citer, en partie du moins, la pièce : *Ons Armé*, notre armée. Sous une

forme plaisante, le poète y fait allusion à une institution qui est pour une bonne part dans le bonheur de notre petit pays et lui crée une position unique dans le monde. Le Luxembourg, pour toute armée, possède deux cents soldats, pas même un homme par mille habitants, et, circonstance plus exceptionnelle encore, ces deux cents hommes sont des volontaires qui se destinent à la carrière de gendarmes, de gardes-forestiers et de douaniers.

Mir hu këng Bataliönen	Nous n'avons pas des bataillons
An nemmen drei Kanönen.	Et seulement trois canons,
Zwó schëssen op de Kineksdag	Dont deux tirent le jour du Grand-
	[Duc
An hu ké Mensch nach dôt gemäch;	Et n'ont jamais tué personne ;
Dë drett derfun dë rascht	Le troisième repose,
Wëll s'as scho lang gebascht.	Car, depuis longtemps, il est fêlé.
Zwé honnert Man, kén Hoer mé	Deux cents hommes, pas un fil de
	[plus,
Das onsem Land seng ganz Armé,	Voilà toute l'armée de notre pays,
Mir braûche weider net;	Et c'est tout ce qu'il nous faut.
Dir kent se beiené gesin,	Vous pouvez les voir ensemble
Wa Sondes si an d' Kirech gin	Quand, le dimanche, ils vont à l'é-
	[glise
Licht wé en man am trett.	Légers, au pas cadencé, comme un
	[seul homme.

Pour nous résumer et répéter une dernière fois que c'est l'amour de la patrie qui a inspiré la muse de Lentz, nous citerons quelques vers de la quatrième strophe de l'épithaphe qu'il s'est composée lui-même.

Hei rôt e Letzeburger Kand,	Ici repose un enfant du Luxem-
	[bourg
Dem neischt më léf wor wé sei	A qui rien ne fut plus cher que son
[Land,	[pays.
Dat hien am Hierz durch Fréd a	A travers les joies et les misères de
[Plo'n	[la vie,
Huôt allenëne mat gedro'n.	Il l'a partout emporté dans son
	[cœur.

Le second poète national, *Edmond de la Fontaine*, naquit à Luxembourg en 1823, fut avocat et puis juge de paix et mourut en 1891. Nous ne nous arrêterons pas aux produc-

tions purement lyriques et satiriques de de la Fontaine encore tout jeune, nous abordons immédiatement ses pièces théâtrales qui l'ont rendu immortel dans son pays. En littérature, de la Fontaine est mieux connu sous le pseudonyme de *Dicks*, de *dick*, gros, surnom que lui a valu sa taille trapue. D'autres racontent que, à l'école, de la Fontaine aurait prononcé *diks* le mot français *dix*, ce qui lui aurait valu le sobriquet de *Dicks* de la part de ses condisciples. Il s'en serait si peu fâché qu'il en aurait fait son pseudonyme. Dicks a de commun avec Lentz ce talent si remarquable de composer lui-même les airs sur lesquels sont chantés ses couplets. Ces mélodies, en général fort bien réussies, et le texte si populaire ont gravé dans la mémoire et dans le cœur de tous les Luxembourgeois les valse, les quadrilles et les galops disséminés dans les pièces que l'auteur appelle des comédies. Le terme qui s'y applique le plus exactement, à une petite nuance près, c'est le nom de vaudeville. Ce sont donc de petites comédies en prose mêlées de couplets composés sur des airs populaires, ou plutôt sur des airs que les couplets de Dicks ont rendu populaires. A l'exception d'une seule, les opérettes de Dicks sont en un acte. L'action en est fort simple, mais les personnages sont des types pris dans le peuple, ce qui fait que, aujourd'hui encore, elles sont jouées avec grand succès. L'engouement qu'elles ont provoqué autrefois a été immense, puisque, en dehors des qualités mentionnées ci-dessus, c'étaient les premières pièces de théâtre où le public entendait parler sa propre langue. Si le succès des représentations va peut-être quelque peu diminuant, c'est que d'autres compositions dramatiques en patois, plus artistement construites, plus modernes en un mot, ont succédé à ces premiers essais et satisfont plus complètement le goût aujourd'hui plus exigeant des spectateurs. Mais ce qui ne faiblira jamais, ce qui restera jeune comme la nature au printemps, ce sont ces compositions lyriques dont la sève abondante ne constitue

pas seulement la force vitale des pièces où elles se trouvent mêlées, mais suffit encore à les faire vivre, à elles seules, dans toutes les mémoires. Le poète cherche avant tout à amuser, à plaire et, dans plus d'un de ses vaudevilles, il va jusqu'à dire : *nunc plaudite*. Nous ne voulons pas dire toutefois qu'il ne s'en dégage aucune leçon morale. Il y en a, et si, parfois, elle ne s'impose pas très nettement, le poète y supplée en déposant dans les couplets l'un ou l'autre enseignement à l'adresse des auditeurs. D'ailleurs, nous estimons que c'est un bien grand mérite déjà, si l'auteur réussit à égayer l'esprit d'une manière décente et à le détourner pour quelques moments des exigences et des misères de la vie journalière. Sur les neuf comédies, qui ont paru du vivant de Dicks, nous examinerons en détail trois, dont deux ont été représentées pour la première fois en 1855 et la troisième, en 1856. Une jeune fille est la fiancée d'un ramoneur. Un vieux relieur, possédant quelques rentes, se porte candidat à son tour et exerce une pression sur la jeune fille et surtout sur la mère de celle-ci par la circonstance que, il y a des années, il a prêté de l'argent au père de famille. Cet argent a été rendu avant la mort de ce dernier, qui, toutefois, a négligé de se faire rendre le billet constatant la dette contractée. C'est cette reconnaissance qui, à l'avis du relieur, doit lui procurer le consentement de la mère et lui ouvrir le cœur de la jeune fille. Entre temps, les fiancés combinent un plan qui doit éconduire le fâcheux galant. Dans l'entrevue qui lui est accordée, il devra prouver que la famille est sa débitrice. Il apporte le malencontreux billet et le tire de son portefeuille, qu'il fait admirer comme un chef-d'œuvre de son métier. A la jeune fille, qui trouve qu'il est tout de même un peu mûr, maître relieur veut montrer le contraire en dansant avec elle quelques pas alertes qui lui coupent la respiration et l'obligent à enlever sa redingote et à la déposer sur une chaise. Pendant que l'objet de ses désirs implique le vieil avare dans une conversation et lui fait force compli-

ments sur sa verdure, le ramoneur sort de la cheminée et s'empare du portefeuille. Dès lors, le dénouement ne se fait plus attendre : le malhonnête créancier est mis à la porte, non sans avoir avoué que la dette qu'il réclamait est depuis longtemps payée. L'intrigue de cette pièce, qui a pour titre *de Scholttschein*, le billet de créance, tout à fait simple, ne manque pas d'originalité, et il est très facile de saisir le but moral de la mise en scène. En affaires, il est prudent de ne pas trop se fier à la délicatesse du prochain ; il ne faut pas non plus avoir trop bonne opinion de sa personne, mais faire toujours la part naturelle de ses défauts.

Parmi les beaux couplets qui distinguent ce vaudeville, nous nous bornons à citer deux strophes appartenant à des chansons différentes.

Mei Freier as ké grössen Hèr,

T'as iewel dach mein Tröschd,  
Mei Freier as e Schüoschtécher,  
E Schüoschtécher fum Röscht.

Mon prétendant n'est pas un grand  
[seigneur,

C'est tout de même ma consolation,  
Mon fiancé est un ramoneur,  
Un ramoneur du Rost (rue de la  
[ville).

Marrè, meim Engel, ge fnet bès ;  
Dû wés, den Hunnech dén as sès ;  
Dach më sès hüt mer neischt nach  
[font,

Alswè èng Bés fun èngem schène  
[Mont.

Das d' Kessen èngem gutt muss  
[schmâchen,

Dat gléf mer, wèl ech wés net wè,

Fun allen anre' gudde Sâchen  
Schmâcht dat elèng allzeit no më.

Marie, mon ange, ne te fâche pas ;  
Tu sais combien le miel est doux,  
Mais on n'a rien trouvé de plus doux  
[encore,

Qu'un baiser donné par une belle  
[bouche.

Que les baisers ont un goût exquis,

Crois-le-moi ; car, je ne sais com-  
[ment cela se fait,

De toutes les bonnes choses  
Le goût de celle-ci seule demande  
[toujours davantage.

La seconde pièce à analyser est intitulée : *d'Mumm Sès oder de Géscht*, la tante Suzanne ou le revenant. Une blanchisseuse, vieille fille, possède des économies et une charmante nièce. Ces deux trésors excitent la convoitise des voisins, vieux bonshommes, dont l'un voudrait épouser la blan-

chisseuse et l'autre marier la nièce à son fils. La tante, dans sa jeunesse, a eu pour fiancé un gentil militaire que, sur des calomnies, elle a refusé et poussé à la mort. Les deux compères, par du tapage nocturne qu'ils causent dans la maison de la blanchisseuse, font accroire à celle-ci que l'esprit de son ancien ami hante cette demeure et lui offrent leurs services pour apaiser cette âme en détresse, tout cela, bien entendu, dans l'espoir d'atteindre le but qu'ils se sont proposé. La nièce, de son côté, s'est choisi un fiancé, et ce choix n'est pas tombé sur celui qu'on lui destinait. Le dénouement de l'intrigue est amené par la circonstance que le garçon qu'on veut octroyer à la jeune fille est sauvé de la mort par son heureux rival, ce qui fait que son père, jusqu'ici le complice de l'exorciseur, fait dès lors cause commune avec les victimes de ce dernier et le démasque au moment même où il est occupé à conjurer le fantôme.

Il va sans dire que ce sont précisément les détails dans lesquels nous ne pouvons pas entrer qui présentent les scènes les plus amusantes. De cette sorte est celle où l'imposteur en train d'exercer son art, finit par y croire lui-même, puisque son complice de tout à l'heure, contrefaisant sa voix, lui répond au nom du défunt, ce qui remplit le conjureur d'une peur telle qu'il tombe sans connaissance. Il est assez difficile de dire quel enseignement le public pourrait bien tirer de cette pièce. Le poète l'aura senti lui-même, c'est pourquoi il profite des derniers couplets pour adresser quelques exhortations à l'auditoire. Dans les couplets, dont nous transcrivons quelques vers, les deux femmes nous entretiennent de l'objet qui les préoccupe le plus fort : la tante nous peint son ancien fiancé, et la nièce nous vante les avantages du mariage.

Et wor emol e Kanonëer,  
E löch douowen op der Ruom,

Mè schè' wor nach ké Grenadéer,

Il y avait une fois un artilleur  
Qui était en garnison là-haut au  
[Rham (caserne);

Jamais grenadier n'a été plus beau  
[que lui,

A Gottlieb Hurra wor sei Nuom.	Et Théophile Hurra fut son nom.
Mir zwé mir solten ons bestuoden,	Nous deux, nous devons nous ma- [rier,
Mè, fir ons allebèt ze schuoden,	Mais, pour nous nuire à tous deux,
Hun d' Leit gesot e wier foll Scholt,	Les gens disaient qu'il était endetté,
An dû hun ech dommt Steck net	Et alors, sotté fille que j'étais, je [n'ai pas voulu de lui.
	[wolt.
Fir wât soll éch mech net bestuo-	Pourquoi ne me marierais-je pas?
	[den ?
Si Papp a Mamm et dan net gin ?	Père et mère ne l'ont-ils donc pas [été?
A wât den Èltern neischt ka schuo-	Et ce qui ne saurait nuire aux pa- [rents
	[den,
Dat muss och gutt fir d' Kanner	Doit être bon pour les enfants [aussi.
	[sin...

Dicks a publié deux petits volumes de proverbes luxembourgeois que nous voudrions pouvoir communiquer ici, tellement ils sont caractéristiques pour le génie de la langue aussi bien que pour le caractère et les habitudes de ceux qui s'en servent. Comme il n'est pas possible de donner suite à notre désir et que, d'autre part, c'est dans la pièce qui nous occupe que le poète a amassé autant de locutions proverbiales que possible, nous citerons au moins les plus originales de celle-ci :

1. De Wollef ferléert seng Hoer iewel seng Naupen net.	Le loup perd son poil, Mais jamais ses instincts.
2. Alles fergét ewé d'Wasserzop- [pen net.	Tout passe excepté les soupes à [l'eau.
3. Ènger geschiter Sâch as neischt [ofzebriechen.	A une chose faite, impossible de [rien retrancher.
4. Wè é sech sei Bètt mecht, esô schléft én.	Dans un lit bien ou mal fait, on dort [en conséquence.
5. En as den észte Fanger nom [Daum.	Il est le premier doigt après le pouce.
6. Iwer d' Nuocht huôt sech scho Muoncheré bedûocht.	Pendant la nuit, plus d'un s'est ra- [visé.
7. Emesos as der Dôt, an dé kascht [d' Liewen.	La mort est gratuite, mais elle coûte [la vie.
8. Iessen an Drenken hëllt Leif a [Sêl zesuomen.	Le manger et le boire tiennent réu- [nis le corps et l'âme.

- |  |  |
|--|--|
| 9. 'T get én esö al ewé èng Kó,<br>'t lèert én alldâch èppes zö. | On se fait vieux comme une vache<br>Et l'on apprend chaque jour davan-<br>[tage. |
| 10. D' Leit schwètze fill wan d' Déch<br>[lang sin.              | Les gens parlent beaucoup, quand<br>[les journées sont longues.                  |
| 11. Der Deiwel as nét esö schwarz<br>[ewé én e molt.             | Le diable n'est pas si noir qu'on le<br>[peint.                                  |
| 12. Dém net ze roden as, as net ze<br>[hèllefen.                 | Qui n'écoute pas un bon conseil, ne<br>[peut pas être secouru.                   |
| 13. D' stelt Wässer frest de Gront.                              | Les eaux profondes dévorent le bas-<br>[fond.                                    |

Dans l'opérette *d'Kirmesgèscht*, les invités à la kermesse, Dicks nous raconte comment un menuisier de la ville de Luxembourg, bien situé, invite à la foire quatre de ses cousins, pour que sa fille puisse se choisir un mari. Celle-ci, depuis longtemps, a donné sa parole au fils du voisin, mais ce choix n'est pas du goût du père, qui n'aime plus le voisin, son ancien camarade, depuis que celui-ci a plaisanté son idée fixe que sa vocation était d'être fabricant d'instruments plutôt que simple menuisier. Le fiancé de la jeune fille, en suite de ces querelles, avait quitté la maison paternelle pour se rendre à l'étranger, d'où il était revenu plus tard s'engager comme ouvrier chez le voisin qui ne l'a pas reconnu et continue à le croire Allemand, puisqu'il ne parle que cette langue. A l'arrivée du premier des cousins, l'ouvrier comprend immédiatement dans quel but le maître a fait ces invitations et, pour écarter ces rivaux désagréables, il se présente devant lui, accoutré en conséquence, et se fait prendre successivement pour les cousins qu'on attend encore. Cela donne lieu à des quiproquos plaisants au moment où les véritables cousins se présentent. Ils sont mis à la porte comme des imposteurs, ce qui fâche l'un d'eux au point d'exiger du maître-menuisier, au nom d'un ami, le paiement immédiat d'une ancienne créance. Le menuisier n'étant pas préparé à cette éventualité, son jeune ouvrier, dans cette situation critique, fournit l'argent nécessaire qu'il emprunte à son père. On se réconcilie, et les invités de



la foire sont retenus pour assister à la noce. Cette pièce nous apprend que les personnes que nous croyons indifférentes à notre destinée ou même hostiles à notre bonheur sont, souvent, nos meilleurs amis ; mais l'auteur, cette fois, poursuit plutôt un autre but que de nous donner des leçons morales. Les cousins que le menuisier a invités à la foire de la capitale viennent, l'un de l'étranger, les autres des diverses parties du pays, de la Moselle, des Ardennes et des bords de la Sûre, et parlent chacun le patois de leur contrée. Ce que le poète a donc avant tout intentionné, c'est de nous faire entendre les quatre idiomes de notre dialecte en même temps que le vrai allemand moderne que parle son ouvrier et enfin l'allemand moderne mutilé par le maître de la maison. Ce dernier représente ici le Luxembourgeois, qui existe en réalité et qui, sans jamais avoir appris la langue allemande, la parle en modifiant de toutes les façons la voyelle radicale des mots et en leur donnant les terminaisons les plus baroques. Nous n'irons pas jusqu'à comparer, par des citations de textes, les quatre subdivisions de notre langue : l'intérêt serait médiocre pour quiconque ne connaît pas bien au moins l'un de ces idiomes. Nous ne pouvons cependant nous empêcher d'examiner de plus près le langage que parle le cousin qui, après avoir fait son tour de France, se donne l'air d'avoir plus ou moins oublié sa langue maternelle et emploie à tout moment des mots français à terminaisons luxembourgeoises. Ce que nous reprochons à notre auteur, c'est d'avoir exagéré cette tendance dans les exemples qu'il donne. Cette exagération gâte quelque peu l'effet voulu, puisqu'elle va jusqu'à se servir de mots que le public ordinaire ne comprend pas. Le fait en lui-même, toutefois, se voit tous les jours. Voici, pour ne donner qu'un exemple, comment le cousin, à un moment donné, parle au père de cette jeune fille qui l'a complètement subjugué :

« Pardon, excuse, mei lêwe Méschter. Ech hât iech de

prime abord net remarkëert. Dir begreift, de ravissement, den éblouissement den d'vue subite fu ménger adorabeler cousine mer okasionëert huôt, as d'faute, das mer esô e manque de savoir vivre inqualifiable ganz innocemment échapëert as. »

Les mots français que l'homme du peuple sûrement ne comprend pas sont : ravissement, éblouissement, vue subite, manque inqualifiable, innocemment.

Le cousin d'Echternach étant empêché, sa mère répond à l'invitation qui avait été adressée à son aîné et amène les autres enfants, tout jeunes encore, et son petit chien : toute la famille. La scène de bienvenue où la cousine présente ses enfants au menuisier et à sa fille, en énumérant les bonnes et les mauvaises qualités de chacun tout en apostrophant, de temps en temps, les petits sur des défauts naturels, cette partie des Kirmesgèscht, disons-nous, est, comme mise en scène, comme dialogue, tout ce qu'il y a de plus beau et de plus réussi dans Dicks. C'est d'un naturel, d'une réalité achevée. La mère, qui a conscience des imperfections de ses enfants, n'est pas assez raffinée pour les taire complètement, assez mère cependant pour les faire tourner finalement à l'avantage de ceux qui en sont les porteurs. « L'un, dit-elle, est un enfant bien intelligent, si seulement il voulait apprendre ! Mais il est impossible de le faire aller à l'école : il vagabonde sans cesse derrière les soldats et sait déjà faire l'exercice ; les gens disent qu'il ressemble à Napoléon, il sera donc général. Le second devait se faire ferblantier, mais son maître trouve qu'il n'est pas capable d'apprendre un métier : je le ferai donc étudier ! » — Ajoutons deux strophes d'une chanson qui n'est pas sans offrir un enseignement éminemment pratique.

Et wor e Mëtchen zu Götzen oho !	Il y avait une jeune fille à Götzen
	[ (village). ]
Mat An ewé feierech Bletzen oho !	Avec des yeux lançant des éclairs de
	[ feu. ]

'T wolt alle Mènnen gefalen	Elle voulait plaire à tous les hom- [mes
Fir mat senge Freier ze bralen	Et se vanter du grand nombre de [ses prétendants.
Dir Médercher, losst iech belèren, [oho !...	Jeunes filles, laissez-vous instruire, Venez écouter un bon conseil.
A komml hiër e gudde Rot hëren.	Ne faites pas comme la jeune fille de [Götzen,
Macht net ewè d' Mètche fu Götzen,	
Sos bleif der nach alleguort setzen.	Autrement, vous resterez toutes [sans mari.

Immédiatement après, ou plutôt sur la même ligne que l'œuvre de ces deux grands poètes, nous plaçons l'épopée animale en quatorze chants de *Michel Rodange*, de son vivant, conducteur des travaux publics. Ce poème, tout à fait remarquable, raconte et localise les exploits du Renard, tels que, pour la plupart, ils nous sont connus par la légende. Il n'est pas possible de découvrir dans notre littérature des vers mieux tournés et d'un style moins prolixe : on ne se lasse pas de relire cette production vraiment poétique. Malheureusement, l'orthographe laisse à désirer et si, comme nous l'avons dit, il n'y a pas un seul mot de trop dans les vers, il y a bien des lettres superflues dans les mots. Cet inconvénient disparu, il n'y aura pas de lecture plus agréable.

Le roi des animaux invite ses sujets à une grande fête. Tous répondent à l'appel, excepté le renard, qui doit avoir quelque chose sur la conscience. En effet, dès que les bêtes sont réunies, le chien, le coq et le loup se lèvent pour accuser le renard de toutes sortes de forfaits. Seul le blaireau parle en faveur de son oncle, et le conseil du roi décide de faire mander le renard pour l'entendre dans ses moyens de défense. L'ours est chargé de cette mission. Le renard consent à l'accompagner auprès du roi, mais le lendemain seulement, parce qu'il se sent malade, pour avoir mangé d'un mets qui n'est pas à sa convenance. Il ajoute, comme par hasard, qu'il s'agit de miel. A ces mots, l'ours ne se contient pas de convoitise, et le renard promet de lui en procurer en abon-

dance et sur-le-champ, quoiqu'il fasse presque nuit. Il lui montre donc, dans le voisinage, une solive fendue à moitié et tenue entr'ouverte par des coins.

Gesit der net dad Plach do ?	Ne voyez-vous pas cette poutre
Do leit bei der Mescht :	Étendue là-bas à côté du fumier ?
Seng Bascht ass voller Hunneg,	La fente en est remplie de miel,
Nu laaft, sträckt d' Nuos derzwesch.	Courez, fourrez le nez en travers.
Do wärd der Hunneg fannen	Là vous trouverez du miel
Só vill als wë der welt :	Autant que vous voudrez :
T'ass alles dat de Brongen	Il s'en faut de bien peu que le Brun
Vu lauter Fréd net brellt.	Ne hurle de joie.
E sträckt bis iwer d'Ouren	Il allonge, jusque par-dessus les
	[oreilles]
Ann d' Bascht den decke Kapp :	Sa grosse tête dans la fente :
E sicht mam Moul nom Hunneg,	Il cherche le miel avec la gueule,
E sicht derno mam Grapp.	Il le cherche avec ses pattes.

La suite de l'aventure est connue : le renard enlève les coins et crie de toutes ses forces pour appeler les gens de la ferme. L'ours, pitoyablement arrangé, fait un effort suprême et se dégage, non sans y laisser la perruque. Le roi, comme de raison, en veut fort au renard qu'il fait sommer par le matou de paraître immédiatement devant lui. Le messager du roi est bien reçu, mais lorsque, à table, il avoue qu'une seule souris, à ses yeux, vaut mieux que toutes les douceurs qu'on lui sert, le renard s'écrie :

Èng Mous ? soot Fuuss,	Une souris ? demanda le renard.
En Dousend oder käng,	Un millier ou pas une seule
An alleguorchte lieweg.	Et toutes vivantes.
Ech weess iech der èng Mäng.	Je puis vous en montrer une foule.

Il le conduit dans une écurie, où, la veille, il a volé une poule, et où, pour l'attraper, on vient de dresser un piège. Le chat y est pris. Traqué par les gens de la maison, il réussit à se sauver et reparaît devant le roi, qui, à la tête de son conseil, décide la mort du renard. Le blaireau, pour la seconde fois, intervient et se fait envoyer auprès du renard pour le ramener à la cour. Cette fois, le pécheur

ressent comme un repentir et confesse à son neveu les tours si fameux qu'il a joués au loup. A la cour, le renard plaide sa cause. C'est avec raison, mais un peu sévèrement tout de même, dit-il, que l'ours et le matou ont été punis de ce que, non contents du repas magnifique que je leur avais fait servir, ils demandaient du miel et des souris. Mais le roi ne se laisse pas adoucir, et le renard, à la grande satisfaction de ses victimes, est condamné à la potence.

De Füssche klemmt op d' Léder	Le pauvre renard monte sur l'é- [chelle
En dänkt allt wat e kann, E war schuns bal do uowen, Du kruut ent ann de Sann.	Et songe de toutes ses forces. Il était déjà presque en haut, Lorsque la bonne idée lui vint à [l'esprit.
En drët sech op de Spresen, A rift dem Kinek zô : Här Kinek, dürft ech beichten, Da stirw ech vill më frö.	Il se retourne sur les échelons Et crie au roi : Seigneur roi, pourrais-je me confes- [ser,
Ech hun der vill beledegt, Dë hei nun em mech stinn ;	J'en mourrais bien plus content. J'ai offensé grand nombre de ceux Qui se trouvent réunis autour de [moi ;
Dë bied ech emm Verzeionk, Ir ann de Död ech ginn.	Je voudrais leur demander pardon, Avant de m'en aller au trépas.

Tout en avouant ses crimes, le renard parle d'une immense somme d'argent qu'il posséderait dans un endroit sûr. Sur la promesse qu'il fait au roi de lui en découvrir bientôt la cachette, il est pardonné, et le poète ajoute cette réflexion :

Wann d' Lige flée kenten, Di Renert du erducht, T' gëw deischter emm de Metteg, Als wi emm Halewnuecht.	Si les mensonges pouvaient voler, Quel e renard a imaginés alors : Il ferait noir en plein midi, Tout à fait comme vers minuit.
--	--

Le roi s'aperçoit bientôt que le renard s'est servi d'une ruse pour se tirer de sa situation critique, et comme d'autres méfaits viennent de lui être imputés, il est encore une fois condamné à la pendaison. Son neveu va l'en avertir. Sur le point de quitter les siens et en regrettant vivement

de ne pas avoir mangé le lièvre, afin de l'empêcher d'aller l'accuser à nouveau, le renard s'adresse à ses fils et leur donne ce conseil :

Verhalt iech dad, dir Jongen,  
A sit mer kees ze mell :  
Di Lieweg kenne schwätzen,  
Di Dödeg hale stell.

A losst mer keen entweschen  
T' siew Kiebchen oder Krè ;  
Ma gett mer Uecht op d' Jéer,  
Se laure spët a frè.

Retenez bien ceci, mes garçons,  
Et ne soyez jamais trop tendres :  
Les vivants peuvent parler,  
Les morts sont muets.

Ne me laissez échapper personne,  
Que ce soit corbeau ou corneille.  
Mais gardez-vous des chasseurs,  
Qui vous guettent tôt et tard.

En route, le renard raconte les fourberies qu'il a commises dans ces derniers temps et s'en excuse en disant :

D' Gelenheet, sot Renert,  
An d' Beispil maachen d' Dëw,  
An dee misst sin en Hälgén,  
Den hätt onschelleg blëw.

E Mann, den duurch e Besch geet,  
Mecht oft e fehle Schrack ;  
A wien mat Hunneg handelt,  
De läckt sich d' Fanger dack.

L'occasion, dit le renard,  
Et l'exemple font le larron,  
Et ce serait sûrement un saint,  
Celui qui, aujourd'hui, demeurerait  
[innocent.

Un homme qui traverse le bois  
Fait souvent un pas de travers,  
Et quiconque trafique avec le miel  
S'en lèche souvent les doigts.

Le monde, ajoute-t-il, est peuplé de bergers et de moutons, les uns tondent, les autres sont tondus : il est de toute nécessité que vous apparteniez à la première espèce.

Kuckt, d' Dommheet ass e Gärdchen,

Dra wüsst di bäste Špeis ;

Den Eefalt muss ee mästen,  
Da gett e keemol weis.

De Schein den ass nun Härgott,

Dat anert ass all neischt

A fir e Mann ze weien,

Da lét op d'Wo seng Feischt.

Voyez, la sottise est un délicieux  
[jardin,

Où croît le meilleur de tous les légumes.

Le sot, il faut l'engraisser,  
Alors, jamais, il ne devient sage.

Les apparences sont le bon Dieu  
[d'aujourd'hui,

Tout le reste ne compte pour rien,

Et, pour peser un homme,

Ce sont ses poings qu'il faut placer  
[sur la balance.

Et gin duurch d' Wält zwè Ween :	Deux chemins conduisent par le
	[monde :
Siew Wollef oder Schow.	Soyez loup ou soyez agneau.
E gudde Fuuss ass bédés,	Un bon renard est l'un et l'autre
Als ächte Philosoph.	En vrai philosophe.

Le renard, replacé devant le roi, conteste naturellement les crimes qu'on lui reproche et offre de se battre avec quiconque osera encore le charger. Personne ne bouge, pas même le loup, qui se méfie de l'agileté de son ennemi. Le renard, dès lors, reprend courage. Il énumère tout ce qu'il a fait pour le roi et, avant tout, tout ce que les autres auraient pu et dû faire, c'est-à-dire, au lieu de se défendre, il accuse autrui : stratagème qui, rarement, manque son effet. Le roi fait surseoir à l'exécution et décide que l'affaire sera vidée entre les deux rivaux. Au commencement, le renard, à cause de son adresse, a le dessus, ensuite le loup rendu furieux par la douleur, abat son adversaire et va le tuer. Cette fois encore, le rusé compère se tire d'affaires ; il supplie, il flatte, promet au loup aide, soumission et s'engage à rétracter ce qu'il a dit contre lui. Le loup hésite, devinant quelque machination ; alors, profitant d'un moment de répit provoqué par la discussion, le renard lui saute au cou et le mord si cruellement qu'il perd la connaissance. Le combat est terminé. Le roi félicite le vainqueur.

Vergiess sin all ier Fehler,	Toutes vos fautes sont oubliées,
Verzihen ass ier Strof :	Votre peine est remise :
Dir ward bis haut blös Barrong,	Jusqu'à présent, vous avez été ba-
	[ron,
Vun haut u sitt der Grôf.	A partir de ce jour, vous êtes comte.

A force de supercheries et de mensonges, la ruse l'a remporté momentanément sur la vérité et sur l'innocence. Cependant, la méchanceté ne prévaudra pas, et le blaireau, le meilleur ami du renard, est convaincu que son oncle, coupable de tant de forfaits, n'échappera pas au châtiment mérité, qui tôt ou tard atteint tous les malfaiteurs.

Solt Rénert him entweichen,	Si Renart y échappait, s'écrie-t-il,
Twir äppes wi e Wonner.	Ce serait comme un miracle.

L'intention satirique de l'épopée est évidente : le titre le dit expressément, puisque le renard que le poète nous présente, est en « habit et de taille humaine ». C'est l'histoire de la vie humaine, où l'homme sans conscience, s'il est riche et puissant, opprime ses semblables par la force de son intelligence malfaisante aussi bien que par l'argent. Ce poème, paru en 1872, est parsemé d'allusions politiques, qui, parfois, il nous semble, prennent des allures personnelles, mais, à l'heure où nous sommes, la véritable portée et la vraie adresse nous en échappent et n'intéressent guère le but purement littéraire que nous poursuivons.

En 1830, *Jacques Didenhoven*, qui plus tard fut officier d'état-major à Bruxelles, publia *De Bitgank no Conter*, le pèlerinage à Contern (village du grand-duché), une espèce de pamphlet, obscène par endroits, mais témoignant d'un talent et d'une verve poétiques extraordinaires. Nous en donnons les deux premières strophes, que nous avons empruntées au *Luxembourg historique et pittoresque* du Dr Glaeser. C'est le seul ouvrage où cette poésie se trouve consignée, mais elle continue à vivre dans la tradition, et, dans notre village natal, nous l'avons entendu réciter plus d'une fois à un vieux cordonnier, originaire de Contern et ne sachant pas même lire.

Zô aalen Zeiten  
 Vun alle Seiten  
 Zur Waldburga  
 Der heelger Fra  
 Gõngen d' from Kreschten  
 Den Aelter reschten  
 Mat enger Kierz,  
 Engem selvren Hierz,  
 Hier Aan ze g'nieren.  
 Ville mam Schmieren  
 Hoit se d' Gnod gin  
 Rem ze gesin.

Aux anciens temps,  
 De tous les côtés,  
 Auprès de Walpurge,  
 La sainte femme,  
 De pieux chrétiens allaient  
 Pour parer l'autel  
 D'un cierge,  
 D'un cœur en argent,  
 Afin de guérir leurs yeux.  
 A beaucoup d'entre eux, au moyen  
 [d'onguents,  
 Elle a accordé la grâce  
 De recouvrer la vue.



An haut no Conter,	A Contern aujourd'hui,
Gi vill Gesonter,	Se rend une foule de gens bien por-
	[tants
Dè gud gesin,	Qui voient clair
Wann se doir gin	En y allant,
A beim remkêren	Mais qui, au retour,
Hier Aan verlêren	Perdent l'usage des yeux
Durch d' maechteg Kraft	Par la force irrésistible
Vum Riewesaft...	Du jus de la vigne.

Avant d'aborder le mouvement poétique plus moderne qui continue à se manifester dans notre langue, disons un mot de la prose proprement dite. Pourquoi les productions en sont-elles si rares que, si nous faisons abstraction du théâtre, elles n'existent presque pas ? En dehors des raisons que nous avons données plus haut, il nous reste à réfuter un argument qu'on entend souvent faire valoir pour expliquer le fait. Notre dialecte, dit-on, manque de la gravité nécessaire pour exprimer des choses sérieuses ou des sentiments profonds ? Est-il nécessaire de prouver le contraire ? Les événements qui nous ravissent ou qui nous consternent éveillent des sensations auxquelles doivent correspondre des sons et des mots qui, pour nous, sont l'expression de la joie et de la douleur et rendent plus exactement ce qui nous agite que ne le ferait toute autre langue. En effet, les quelques essais qui ont été faits prouvent à l'évidence que notre prose est susceptible d'exprimer tous les sentiments et de produire toutes les émotions. Comme partout, le succès complet dépend de la main qui tente l'entreprise. Nous rappelons, à l'appui, les oraisons funèbres qui ont été prononcées à l'occasion de la mort de nos deux poètes nationaux, l'une par notre Ministre d'État et l'autre par M. Spoo. L'impression en a été puissante, non seulement sur ceux à qui il a été donné de les entendre, mais même sur ceux qui étaient dans le cas seulement de les lire.

Pour combattre l'autre objection qui prétend que notre dialecte a un caractère trop familier pour rendre dignement les choses sérieuses, nous transcrivons un tout petit passage

d'une biographie qui a paru dans la Revue *Ons Hémécht*. Sur cinquante-sept pages, l'auteur, M. Spoo, nous raconte l'histoire d'une sœur de la doctrine chrétienne, qui, les parents morts, éleva ses frères et sœurs dans la maison paternelle et, après avoir fait son devoir et au-delà vis-à-vis des hommes, suivit sa vocation et s'embarqua pour l'Afrique. C'est la description du départ que nous soumettons à l'avis du lecteur.

Du stés nun elèng om Ferdèck  
fum Scheff, dât dech iwerfèert an e  
ganz ànert Land, ennert ganz àner  
Menschen, weisser a bronger, koffer-  
fârwech a pèchschwarz, dè èng mat  
schönen, ovåle Kèpp, dè àner mat  
ågedreckte Stiren a platten Nuòsen,  
wé d' Land fun der Sonn a fum glid-  
deche Buòdem se grad mecht, ówer  
All Gotteskanner, All Kanner fum  
Papp fun alle Menschen, All Brid-  
der a Schwèstere fun Dir, dës De  
gieren hùos an dës De hèlefs dem  
Kreschtentom, dem Licht zófèeren.  
Wës De fum Mier aûs nach e lèscht  
Môl de Bleck op Marseille, dem  
seng Heiser mè a mè um Horizont  
ferschwon sin, rôhe gelòs hùos, du  
as Deî Géscht iwer dât schè, gesènt  
Frankreich ewèch nach an d' Hé-  
mecht geschiewt bei Dè, dës De  
dò hannerlòs, fèer Kanner an zwé  
stell Griewer am Sauerdal.

Te voilà seule, à présent, sur le  
pont du vaisseau qui va te transpor-  
ter dans un tout autre pays et par-  
mi des hommes tout différents, des  
hommes blancs, couleur de bronze  
ou de cuivre et des hommes noirs  
comme l'encre. Les uns, plus beaux,  
ont la tête ovale, les autres ont le  
front enfoncé et le nez aplati, tels  
que le pays du soleil et le sol tor-  
ride les forme. Tous cependant sont  
les enfants de Dieu, les enfants du  
père des hommes, tes frères et  
sœurs que tu aimes et que tu aide-  
ras à amener au christianisme ou à  
la lumière. Lorsque, voguant sur la  
mer, ton regard s'est reposé une  
dernière fois sur Marseille, dont les  
maisons disparaissaient l'une après  
l'autre, ton âme, par-dessus cette  
belle France bénie, s'est transpor-  
tée dans la patrie, auprès de ceux  
que tu y as laissés, quatre enfants  
et deux tombes silencieuses dans la  
vallée de la Sûre...

Le principal motif pour lequel nous usons si peu de notre prose, nous l'avons mentionné dans la première partie. Il est si important, à notre sens, que nous le signalons encore ici. L'orthographe de notre langue est trop flottante et trop compliquée à cause de toutes les lettres superflues qu'elle traîne : il est difficile, dans ces circonstances, de l'écrire de

manière que le lecteur puisse la lire sans hésitation. Cet état de choses sera bientôt changé : sous peu, nous l'espérons, l'orthographe sera fixée et, avant tout, simplifiée. Quand nous en serons arrivés là, nous irons un pas plus loin encore : nous trouverons dans nos écoles l'une ou l'autre année moins chargée que les autres et nous enseignerons aux jeunes Luxembourgeois la lecture et l'écriture de leur langue maternelle.

Depuis l'impulsion donnée par Dicks et Lentz, la littérature nationale n'a cessé de porter des fruits exquis. L'art dramatique, tout d'abord, vient de trouver un représentant digne du maître. Après quatre opérettes en un et en trois actes, M. *André Duchscher* a fait représenter, tout récemment et avec grand succès, un drame en cinq actes, écrit dans l'idiome de la Sûre. Si nous nous bornons à examiner en détails cette dernière pièce, c'est que nous avons eu l'occasion de l'analyser ailleurs, ce qui facilite notre tâche actuelle, et que, de plus, nous pouvons dire en bonne conscience : *ab uno disce omnes*. Pinell, le principal personnage du drame, est un maître de fabrique, dont les ouvriers, séduits par les calomnies et les promesses d'un agitateur, vont se mettre en grève. Nous assistons successivement aux excès des ouvriers, à la misère qui s'abat sur leurs familles et à la ruine de la fabrique. Enfin les ouvriers aveuglés se ressaisissent, chassent le perturbateur et se remettent au travail. Ce qu'il y a d'intéressant surtout, ce sont les circonstances extérieures qui accompagnent la mise en scène accomplie de la pièce. L'auteur, maître de fabrique lui-même, engage ses collègues à écouter avec bienveillance les réclamations des ouvriers, quand elles sont fondées. Cette manière de voir trouve son expression poétiquement éloquente dans le beau chœur dont nous citerons plus loin une strophe.

Le but que poursuit donc ce drame est éminemment humanitaire. Par la peinture des misères qui, pour les deux par-

tis, suivent la grève, il essaye de prévenir tout événement semblable. A cette occasion, nous ne pouvons nous refuser la satisfaction de constater que, malgré les quatorze mille ouvriers qu'occupent les divers établissements industriels de notre pays, pareille calamité, à une toute petite exception près, ne s'est pas produite encore. Cependant, pour que nous n'ayons pas l'air de mettre en rapport causal ce qui n'est qu'une association d'idées, rappelons que le drame en question date seulement de la fin de 1899. L'idiome de la Sûre ou d'Echternach diffère sensiblement de celui de la capitale, de sorte que, avant d'être représentée sur la scène de Luxembourg, la pièce, sous ce rapport, a été transformée en dialecte de l'Alzette.

Wa mer äich der Meih enthewen Selwer mat oan d' Rad ze gohn, Get genoug ies fir ze lewen, Datt mer kennen d' Leest all dron !	Si nous vous dispensons de la peine De tourner vous-même la roue, Donnez-nous assez pour vivre, Pour que nous puissions porter tous [les fardeaux.
Kuckt, dir kennt ies net entbehren :	Voyez, vous ne sauriez vous passer [de nous :
Oahné d' Kraaft voan eise Faist, Misst oam aigne Fett dir zehren, An d'ganz Menschhät këm zu nëst.	Sans la force de nos poings, Vous vivriez de votre propre graisse, Et toute l'humanité irait se consu- [mant.
Doarfir : Schaffe mer mat Heen an Fëssen,	C'est pourquoi, Si nous travaillons des mains et des [pieds
Wie d'Erdwirem durch d'ganz [Lewen	Comme les vers de la terre, pendant [toute la vie,
Welle mir och Frucht genëssen Voan der Oarbicht, ësem Strewen.	Nous voulons jouir aussi du fruit De notre travail et de nos efforts.

Sous le titre de *Flautereien*, badineries, deux compatriotes, MM. Brasseur et Clément, font représenter, chaque hiver, une série de scènes satiriques et comiques, qui rappellent fort spirituellement les événements de l'année, qui peuvent prêter à la plaisanterie, non sans faire admirer en même temps, s'il y a lieu, les actions éclatantes qu'il convient de proposer à l'imitation. Comme ces badineries restent à l'état de manuscrit, nous ne pouvons que les signa-

ler et ajouter qu'elles forment l'une des attractions de la saison des représentations théâtrales.

La poésie lyrique, à son tour, ne s'est jamais complètement tue depuis Lentz, et quand même, pour le moment, il n'existe pas chez nous de figure imposante dont les accents résonnent par tout le pays, il se cache cependant, par-ci par-là quelque fauvette sous le feuillage, qu'il faut aller entendre. Les pièces de vers d'aujourd'hui paraissent tantôt dans la Revue *Ons Hémcht*, plus spécialement affectée aux productions de notre littérature, tantôt dans un journal, tantôt imprimées sur des feuilles volantes ou encore à l'état primitif de manuscrit. Il se pourrait que nous n'eussions pas découvert tout ce qui aurait mérité notre attention. Si tel était le cas, la faute en serait uniquement au peu de temps dont nous disposons pour réunir les données de cette notice, que nous avons entreprise seulement à la fin de mars dernier.

En 1883, M. Gonner, rédacteur de la *Luxumburger Gazette* et quelques autres Luxembourgeois résidant en Amérique ont publié à Dubuque cinquante-neuf chansons et poésies qu'ils ont dédiées à la patrie-mère.

Mir hun éch èng streisschen, dir lans	Nous avons, chers compatriotes,
[leit, gepléckt,	[cueilli ce petit bouquet pour vous,
Èng streisschen fu blumen, dé	Un bouquet des plus belles fleurs que
[schènst, dè mer font...	[nous ayons trouvées.
Wè weit mer an der welt ons emmer	Quelle que soit la distance qui nous
[trennen,	[sépare dans le monde,
Ons hërzer bennt e stärke bant.	Nos cœurs sont unis par un lien
	[solide.

Le journal *das Vaterland* a publié quelques bonnes poésies, dont nous citons, en partie, d'*Fréjor*, le printemps par N. Steffen.

De Frèlenk as do !	Le printemps est là !
De Schnè as geschmolt !	La neige est fondue !
Den Himmel as blo !	Le ciel est bleu !
D' Sonn blénkt ewé Gold !	Le soleil brille comme l'or !
Scho fàlen	Ses rayons

Hir Strâlen	Déjà tombent
Mê warm an den Dal !	Plus chauds dans la vallée !
Neit Liewen	Nouvelle vie,
A Striewen	Nouvel espoir
Entstét iwerl.	Nait partout.
Kuckt d' Grieschen	Regardez l'herbe menue
Am Wieschen	Sur le gazon,
Wè strèckt et seng Nieschen	Comment, toute curieuse,
Fol Firwetz eraus...	Elle montre son petit nez...

Quelques pièces de vers, signées N. S. Pierret, parues sur feuilles volantes, méritent également une mention honorable. L'une, en dix strophes, nous présente une série de gens à qui il manque un clou au casque, ce qui, dans notre dialecte, s'exprime par *avoir un cercle de trop*. En voici deux strophes :

Gesit dir dohanen de feine Galant	Voyez-vous là-bas ce joli galant
Am Frèckelchen, Hèndschen mam	En redingote, des gants et le jonc
[Ritt an der Hand ?	[aux mains,
Seng Stifle lakëert, sein Hut wè e	En bottines vernies, en chapeau re-
[blénkt.	[luisant.
A kukt wè hie gnèdech de Leiden	Regardez comme il s'incline gracieu-
all wénkt !	[sement devant les gens.
Dir mèngt t'wè e Barong an hèt èng	Vous croyez que c'est un baron, qu'il
[héch Stèll !	[occupe de hautes fonctions.
Oh né, meng lèf Leit, t'as e Schnei-	Ah non, mes chers, c'est un ouvrier
[dergesèll !	[tailleur.
Wuol get hie verlàcht, ma dât mécht	On se moque de lui, il est vrai, cela
[him kèng Bil	[ne lui fait pas de bile.
De Schneiderchen huôt alt e Réfchen	Eh bien, ce joli tailleur a un grain
[ze fil.	[de folie.
As dât e Minister den dô kémt ge-	Est-ce un ministre, celui qui là-bas
[rant	[vient au galop
Sô stolz an der Kutsch an am Kna-	Si fièrement en voiture, un ruban à
[plach e Band ?	[la boutonnière ?
Dat dô e Minister ! ma sid mê ges-	Cela un ministre ! soyez donc sage.
[cheit,	
Fir d'Schméchle krut hien dô de	Pour ses flatteries, il reçut ce petit
[Wipchen fu Seid.	[bout de soie.
Reich as e, ma geizech a stolz wé e	Riché, il l'est, mais avare et fier
[Fu	[comme un fou.
An d'ârme Leit, dê wessen't, hie get	Aux pauvres, ils le savent bien, il ne
[e ké Su,	[donne pas un sou.

Sein Hierz a Gewessen sin hart wê [èng Zil.	Son cœur et sa conscience sont durs [comme la tuile.
Den Hèrr mal dem Band huot e [Rêfchen ze fil.	Le monsieur au ruban a la tête fê- [lée.

Une autre, de cinq strophes, fait, en termes excellents, l'éloge de l'état des menuisiers.

Wat gëf, wa' guôr ké Schreiner [wir?	Qu'advierait-il, s'il n'y avait point [de menuisier?
Da wêr kèng Fenster, Trâp an Dir,	Il n'y aurait alors ni croisée, ni esca- [lier, ni porte,
Kén Desch, ké Schâf, ké Bètt am [Haûs,	Pas de table, pas d'armoire, pas de [lit dans la maison:
Kurzem, 't gesêch dann traureg aus.	Bref, cela ferait un triste aspect.
Duorfir soen ech, de Schreiner- [stand	C'est pourquoi je dis : l'état des me- [nuisiers
Dat ass de schênsten aus dem Land.	Est le plus beau du pays.
Et ass mei Stand, ech hûn e frô,	C'est ma condition, je l'aime bien.
Wie Schreiner as, hêllt treî derzô.	Quiconque est menuisier y est fidè- [lement attaché.
E Mèdchen, get et gier berstuod, West dir, wien dât am lèfsten [huot :	Une jeune fille veut-elle se marier, Savez-vous qui elle choisit de pré- [férence?
E propre Schreiner hêtt et gier,	C'est un brave menuisier qu'elle [veut prendre,
'Twés dass et mat dém glecklech [wier.	Elle sait qu'avec lui elle sera heu- [reuse.
Wêll treier, braver kén am Land,	Dans tout le pays, en effet, personne [n'est plus fidèle, plus honnête
Als wê e Jong fum Schreinerstand.	Qu'un garçon de l'état des menui- [siers.
Et as mei Stand, ech hun e frô,	C'est ma condition, je l'aime bien :
Wie Schreiner as, hêllt treî derzô.	Quiconque est menuisier y est forte- [ment attaché.

Lentz, lui-même a encouragé les efforts de notre poète.

Um hêge Bierg, am dêwen Dal	Sur la haute colline, dans le vallon [profond,
Pléck déngem Land der iwerl.	Cueilles-en (des fleurs) partout pour [ton pays.

Les poésies que nous allons mentionner encore ont paru

dans la Revue *Ons Hémecht*. Nous transcrivons tout d'abord une strophe de l'élégie : *la mère au cimetière*.

Enrem Schné do d'f am Grâf	Sous la neige, dans la tombe pro-
	[fonde,
Leit nun all hir Frét a Loscht,	Repose à présent toute sa joie, tous
	[ses rêves.
Wé de Bâm do önë Lâf,	De même que cet arbre est sans
	[feuillage,
Sô ass önë Tröschht hir Broscht.	Son cœur est sans espoir.

*M. J. P. Bourg* nous montre, au contraire, l'image paisible des enfants qui dorment dans leur bon lit, sous la garde de Dieu.

D Stiren am Himmel dë hâle	Les étoiles au ciel montent la
	[Wuocht,
D Stiren dë sin onsem Hërrgot seng	Les étoiles sont les yeux du bon
	[Aan :
Si kukken an d'Schlofkummer frön-	Elles regardent amicalement dans
	[tlech eraan
Op iech Könnercher gin si Uecht.	Et vous gardent, chers petits en-
	[fants.
Gudde Nuecht!	Bonne nuit !

*Eng Hierschtréschen*, une rose d'automne, dont l'auteur est un de nos jeunes collègues, M. Goergen, chante un heureux événement dans la famille grand-ducale et commence par ces beaux vers :

De Summer as an d'Friemd gezun,	L'été s'en est retourné au loin,
Verblët sin all seng Drém ;	Tous ses rêves parfumés sont fanés.
An d' Fillercher si fortgeflun	Les petits oiseaux se sont envolés
Nom Süden an hirt sonnegt Hém...	Vers le sud, leur patrie pleine de
	[soleil...

La poésie religieuse et contemplative même s'est essayée avec succès dans notre dialecte, ce qui prouve encore une fois que les choses graves ne lui sont pas étrangères. Nous citons, comme exemples, une strophe de *Ons Religion*, notre religion, par *M. Ch. Mullendorff*, et une partie de la traduction libre de *minuit du nouvel an* de Lamartine par le même auteur.



De Wé, den zum Verdierwe féert, As mat schë Stèng belûgt a brët; Op dém as et bequém ze goen, A wëit dë méscht gin drop mat [Fréd...	Le chemin qui conduit à la perte Est large et pavé de belles pierres. C'est si commode d'y circuler, Et de beaucoup la plupart y mar- [chent avec plaisir.
As t'Scheffchen a Gefor an d' Dëft ze [fälen, Da gef wat an dem Sturm e Scheff [verlängt : De Wand, dé virun drëift, mat glâte [Wälen, E sechre Stier an t'Hoffnong, der [net hängt...	Donne-moi ce que le pilote Sur l'abîme où sa barque flotte Te demande pour aujourd'hui : Un flot calme, un vent dans sa voile, Toujours sur sa tête une étoile, Une espérance devant lui...
Du kënns den Dâg an t' Stonn vun [allem Stierwen, T'Stonn, wô de Blûmekilch seng [Frûcht soll drôn, T'Stonn, wô de Mensch sein ëwegt [Haus soll ierwen, T'Stonn. wô den Floss sei Lâf an [d'Mier soll gôn.	Le grain sait, quand il doit éclore, L'épi sait quand il faut mûrir... Seul tu savais l'heure de naître Seul tu sais l'heure de mourir.

(LAMARTINE)

Nous avons terminé. Nous ne saurions mieux faire que de clore cette série d'auteurs par le nom qui l'a inaugurée. Nous avons dit que le chant patriotique de Lentz : *Notre patrie* est récité et chanté partout où des Luxembourgeois se réunissent autour d'une table hospitalière, que ce soit à l'étranger, que ce soit sous le ciel natal. La dernière strophe, dans une apostrophe touchante, s'adresse à la Providence pour lui présenter les vœux les plus ardents de tout un pays. Jamais le poète ne s'est montré à un plus haut degré poète populaire : jamais il n'a été plus complètement l'interprète de la nation qui parle par sa bouche. Cette prière, le Luxembourgeois la fait le matin quand il se lève, il la répète quand il se couche le soir : nous en ferons également notre conclusion.

O Dâ do uowen, dém seng Hand  
Durch d'Wêlt d'Natiône léd;

Behit Du d'Letzeburger Land  
Fum frieme Joch a Léd!  
Du huos ons all als Kanner schon  
De freie Géscht jo gin,  
Los firu blénken d'Freihétssonn,

Dé mir sô lang gesin.

O toi, là-haut, de qui la main  
A travers le monde dirige les na-  
[tions,

Préserve le pays de Luxembourg  
Du joug et des peines étrangères.  
A nous, enfants, tu as déjà inspiré  
Cet esprit d'indépendance :

Fais à jamais briller sur nous le so-  
[leil de la liberté

Qui nous a si longtemps réchauf-  
[fés.

*Luxembourg, le 30 juin 1900.*

**Jules KIEFFER,**

Ancien élève de l'École Normale supérieure de France,  
Docteur en philosophie et lettres,  
Professeur à l'Athénée de Luxembourg.



## AMERICAN SCHOLARSHIP

---

### LES BELLES-LETTRES ET L'ÉRUDITION EN AMÉRIQUE AU POINT DE VUE ACADÉMIQUE

---

Le but du discours sera de montrer les origines et les progrès des belles-lettres en Amérique, leurs rapports avec les études littéraires en France, en Allemagne et en Angleterre, et leurs espérances. Le savant américain, bien qu'il ne puisse prétendre égaler l'érudit européen dans la connaissance de sa propre littérature, peut néanmoins regarder l'ensemble d'un point de vue à la fois plus désintéressé et plus équilibré, étant plus loin qu'il ne l'est permis aux différents esprits nationaux de l'Europe. L'avenir de l'érudition littéraire en Amérique se trouve aussi dans les études comparées; et c'est cette étude qui à présent est en train de se créer dans les universités américaines la place qui lui est due.

*Paris, 26 Juillet 1900.*

MR. PRESIDENT AND GENTLEMEN :

I propose to discuss for you to-day the subject of American scholarship. I feel that I am bringing into a temple consecrated to other ideals and to older and perhaps wiser traditions gods that are strange to it and names that have never been sounded in its halls before. Yet that is in fact the very reason why I have undertaken to discuss them here to-day; I wish to present to you the claims of literary scholarship in America, to justify its existence, as it were, and

to show that a distinctively American scholarship exists, or at all events may in the nature of things exist in the days to come. I propose to outline its history as briefly as possible, to indicate its relations to scholarship in France, Germany, and England, and to attempt to show in what specific direction it must of necessity tend in the future.

It will first be necessary to outline its history; and in doing so I am aware that I am stating facts which to the cultivated American are mere commonplaces, but which on the continent have apparently been completely ignored. The beginnings of our academic culture are inseparably connected with our oldest American university on the one hand, and with the influence of German learning on the other.

That was an historic day for American scholarship when in 1815 Georges Ticknor, the future historian of Spanish literature, then a young graduate of Dartmouth, set sail for Germany, to enroll himself as a student in the university of Göttingen. The conditions of culture in America at that time may be indicated by the fact that none of the Greek or German classics was to be obtained in the original in the cities of New England; our colleges were mere high-schools, where set recitations day by day formed the only means of academic instruction. Ticknor was more than surprised at what he saw in Germany, — the large libraries, the immense wealth of specialized learning, the devotion of scholars to their work, — and when he returned four years later, as professor of the French and Spanish languages and literatures at Harvard, he was determined to plant the seeds of this foreign culture in his own country. This, then, was the beginning of German influence upon our universities; and for nearly fifteen years Ticknor struggled to change the system of instruction at Harvard in accordance with the ideals and methods he had learnt on the continent. His successor, Longfellow, had also studied in Germany; and the various Americans who had received their

training there increased year by year, until their influence was dominant in academic circles at home. Our universities ceased to be what they had been, mere reflections of those of England, and became in time what they are at this day, German universities transplanted on foreign soil. Ever since, the stream of american students to Germany has increased, and in the foundation of an institution like John Hopkins we find the complete supremacy of German ideals and of the German system. The inaugurator of this new influence was the first to give an indication of its literary results; and Ticknor's "History of Spanish Literature" may justly be regarded as one earliest monument of specialized research in the field of literary history. Some years before, in 1837, Emerson had delivered his famous address on "The American Scholar" before the society of Phi Beta Kappa at Harvard; but while impregnated with German philosophy, it was German in nothing else. For Emerson the school of the scholar is not in books but in the universe itself; scholarship in its highest sense is made one with genius, and the interpretator of literature is scarcely distinguished from the creator. The love of learning for its own sake, the necessity of minute and laborious research, — the lessons which Germany had taught Ticknor, and was to teach so many of his successors, — of these there is no word in Emerson's address. He was not a scholar himself, and was untouched by the new influence; his address is therefore the monument of our earlier ideals, and can help to teach us, perhaps, in what direction the American scholar might have tended, had he not been diverted from his path by new and powerful influences.

Our university system, our academic culture, our scholarly methods, then, are not English, are not French, are not even American; they are, I may say without hesitation, distinctively German. But unfortunately we have not always been moved by Teutonic virtues; we have rather

acquired and imitated their vices, so that where we have most suffered, we have ourselves to blame, and cannot without injustice ascribe the fault to the universities we have imitated. We have learnt from them minuteness of information, scholarly patience and perseverance, and an intense love of specialization. But we have, as it were, out-Germaned the Germans themselves, and our scholarship is becoming more minute, more patient, more specialized than theirs. We have learnt only one side of the lesson they had to teach; we have been like the savages who acquire nothing but the vices of their civilizers. As a result, our scholars have become mere machines, tabulating facts, counting syllables; and great scholars, like Child or Ticknor, belong to the past only.

This Germanization of our academic culture is especially to be regretted, because in the field of literary research specialization is not what we stand in most need of. We can scarcely hope, we can in fact scarcely wish, to equal the French or German or Italian scholar in the minute knowledge of his own literature; there are barriers of language, of social feeling, of implicit traditions, that cannot easily be surmounted. But for these very reasons we have a distinct advantage over the European scholar; we can treat the ensemble of European culture more clearly and impartially, just because of those national barriers that separate him from his neighbours. We are far away, and the noise of social disputes cannot reach us. For us, whether we be *savants* or *ignorants*, it is not France, not Germany, not Spain, — it is all Europe. We can therefore speak more disinterestedly and impersonally of great movements, of national influences, of social characteristics, than is possible for the European scholar. So that it is not in minute specialization that the future of American scholarship lies, but in the broad treatment of great literatures and of great and international movements. The future of American Scholarship is therefore,

I feel justified in asserting, inseparably connected with the study of comparative literature. Already two chairs have been devoted to this field in our country, at Harvard and Columbia, although at one of these universities the work has been hitherto confined to the Middle Ages, possibly because international relationships are most obvious in that period. But as our scholars begin to understand themselves and their own needs better, the comparative study of literary history will increase in influence year by year. Mere specialization for its own sake will give way to a broader comprehension of the main streams of European culture. We shall never return to Emerson's ideals of scholarship: but in his address on "The American Scholar" the men of to-day may well find both a stimulus and an antidote. Some day, too, our young students may be diverted from the universities of Germany, and may find inspiration and a finer influence in those of France, where scholarship is so broad, so lucid, and so sane. Our country was discovered by both Germanic and Latin races, and we demand a share of the culture of both. We cannot rest satisfied with German culture by itself, and I hope you will pardon me when I say that French culture by itself cannot suffice us either. The originality of American scholarship may well consist in the perfect union of the two; and we invoke the aid of the universities of France in the attainment of this ideal.

*Paris, July 26, 1900.*

J. E. SPINGARN, Ph. D.

Tutor in Comparative Literature  
at Columbia University, New-York.





# L'INFLUENCE

DE LA

## LITTÉRATURE FRANÇAISE DANS LA LITTÉRATURE ARMÉNIENNE CONTEMPORAINE

---

C'est à l'époque des croisades que les Arméniens sont entrés en rapport avec l'Europe catholique en général et la France en particulier. Jusque-là la race arménienne s'était développée sous l'influence de la civilisation grecque; dans cette grande lutte que le monde grec et le monde latin se sont livrée pour la conquête de la prédominance en Orient comme en Europe, le peuple arménien a penché vers le monde latin. Les princes de la Petite Arménie accueillirent les croisés avec un dévouement enthousiaste et leur prêtèrent toute sorte d'assistance, en troupes, en munitions et en provisions.

Pour récompenser le prince Léon d'Arménie des services qu'il avait rendus aux croisés, le fils de Barberousse, l'empereur Henri VI, lui envoya une couronne, et le pape Célestin III ses bénédictions. Le royaume de la Petite Arménie devint ainsi un prolongement de l'Europe en Asie Mineure. C'est en particulier avec l'Italie et la France que les Arméniens nouèrent d'intimes relations. Un mouvement commercial très vivace relia les ports européens de Marseille, de Gênes, de Venise au port arménien de Païas, que Marco Polo intitule « le magasin de toutes les richesses de l'Orient, la porte des pays orientaux ». Un grand nombre de Français et d'Italiens vinrent s'établir dans le royaume de la Petite Arménie et y introduisirent leur langue, leurs

idées, leurs coutumes, leur industrie. Ces relations furent consolidées et consacrées définitivement lorsque les Arméniens invitèrent les princes de la maison française de Lusignan à occuper le trône de leur royaume.

De ce contact avec l'Europe latine, la race arménienne subit une importante modification dans son esprit, sa langue, son esthétique et ses mœurs ; c'est à cette époque que l'art des manuscrits enluminés prit chez les Arméniens un grand développement. La cour d'Arménie se modela sur les cours européennes ; les hauts dignitaires de l'armée, de la magistrature, du clergé empruntèrent jusqu'au nom de ceux d'Europe ; nous avons eu des « countstable » (connétable), des « printz » (prince), des « tchamberlan » (chambellan), des « barons » (baron), des « marquez » (marquis), etc. La langue arménienne subit l'influence du latin, non point au point de vue du vocabulaire, car notre langue est riche et souple et peut trouver en elle-même ou bien forger avec ses propres éléments l'équivalent de tout terme européen, mais au point de vue de la syntaxe et du style.

En l'an 1375, le royaume de la Petite Arménie fut détruit par les Mamlouks, et l'ère malheureuse de servitude prolongée commença pour les Arméniens. Pendant ces quatre siècles, où notre race dépensa toute son énergie à conserver les vestiges de son individualité ethnique sous le joug du Persan et du Turc qui s'étaient partagé l'Arménie, son activité intellectuelle eut nécessairement un arrêt ; la vie morale du peuple se concentrait dans les couvents, où les moines recopiaient pieusement les manuscrits de nos anciens auteurs et, sans pouvoir y ajouter des éléments nouveaux ni continuer l'enrichissement de l'esprit national par le contact avec l'Europe, consacraient leurs efforts à conserver le trésor légué par leurs pères. Mais les liens n'étaient pas complètement rompus avec l'Europe : dans les colonies arméniennes de Pologne, de Hollande et d'Italie, des tentatives individuelles continuaient la tâche inaugurée par les novateurs

de la Petite Arménie. Au xvii<sup>e</sup> siècle, l'évêque Étienne Rochkian élaborà à Lemberg un dictionnaire arméno-latin; un autre religieux arménien, l'évêque Vardan Hovnanian, composa également à Lemberg, une tragédie, *Rhipsimà*, dont le sujet était tiré de l'histoire d'Arménie, mais dont la forme procédait des principes de la tragédie latine.

Au commencement du xviii<sup>e</sup> siècle, un abbé arménien de Sivas, Mekhitar, un homme de grand caractère et de patriotisme aussi éclairé qu'ardent, conçut l'idée de fonder une congrégation savante en Europe, afin qu'un groupe d'Arméniens, profitant des conditions favorables d'un pays libre et du contact immédiat avec la civilisation européenne, pût recommencer l'œuvre interrompue des ancêtres. La congrégation des Mékhitaristes, qui eut son siège, et l'a encore, à Venise, et dont une branche s'établit plus tard à Vienne, fut le plus important intermédiaire entre la civilisation occidentale et le peuple arménien. De grands moines lettrés et savants, — les PP. Tchamitch, Indjidjian, Aucher, Alichan, Katerdjian, Aïdenian, Karakache, — entreprirent la publication des manuscrits des vieux auteurs arméniens, composèrent une histoire complète, une géographie de leur pays natal, rédigèrent plusieurs dictionnaires pour faciliter à leurs compatriotes l'accès des langues européennes, esquissèrent des traités d'histoire universelle, de philosophie, de théologie et de sciences; ils traduisirent les chefs-d'œuvre d'Homère et de Virgile, de Démosthène et de Cicéron, de Sophocle et d'Horace, de Milton et de Corneille, de Racine et d'Alfieri, de Klopstock et de Byron, de Bossuet et du Tasse, etc., et l'un d'entre eux, le père Léonce Alishan chanta, en des poèmes d'un lyrisme ardent, les souvenirs glorieux ou tragiques de l'ancienne Arménie.

Tous ces travaux étaient faits en arménien ancien, car ces moines tenaient le langage populaire pour trop vulgaire et incapable de servir d'instrument à la haute littérature; leur œuvre n'agit donc que sur une minorité de la nation. Les

élèves qui sortirent du collège, dont le couvent de Venise était doublé, complétèrent et achevèrent la tâche de leurs maîtres. Devenus instituteurs, poètes ou publicistes dans les colonies arméniennes de Constantinople et de Smyrne et dans les principales villes de l'Arménie turque, ces jeunes Arméniens répandirent chez leurs compatriotes les idées, les tendances et les goûts de l'Occident latin. L'élan créé par la grande maison de Venise eut son contre-coup jusqu'au fond du Caucase, dans l'Arménie orientale, conquise par la Russie, où des conditions de liberté très large accordées aux Arméniens (et qui malheureusement viennent d'être complètement supprimées), permirent à une importante fraction de notre peuple de donner naissance à un puissant et vaste mouvement intellectuel et moral. En Arménie turque, où avant l'avènement du Sultan Rouge, une ère de tolérance relative a régné quelque temps sous les sultans Médjid et Aziz, les Arméniens sortant du collège des Mékhitaristes ou des Universités d'Italie et de France, donnèrent naissance à un mouvement littéraire, artistique, scolaire et patriotique, en même temps que leurs confrères de l'Arménie russe, formés dans les Facultés de Russie et d'Allemagne, inauguraient dans leur pays une belle renaissance intellectuelle. C'est de l'effort combiné de ces deux groupes de générations arméniennes de Turquie et de Russie que s'est formée la littérature arménienne contemporaine, écrite en arménien moderne.

Dans la première moitié de ce siècle, l'influence française était balancée par l'influence italienne chez les Arméniens de Turquie et par l'influence allemande chez les Arméniens de Russie. Sous le sultan Abdul-Médjid, un Arménien du nom de Naüm a fondé à Constantinople le premier théâtre à l'européenne que la Turquie ait connu; des représentations d'opéras italiens y furent données par des troupes venues d'Italie; et des auteurs arméniens, Hékimian, Béchtachlian, Tersian, firent jouer dans ce théâtre spécial inti-

tulé « Théâtre Oriental » des traductions de tragédies d'Alfieri, de Monti, de Métastase et des comédies de Goldoni, ainsi que des pièces arméniennes composées à l'imitation du théâtre italien. Dans les pièces lyriques des auteurs de cette époque on sent passer le souffle de Pétrarque et de Manzoni. En Arménie russe, des écrivains ayant fait leurs études dans les universités allemandes, fondèrent une revue, l'*Aurore boréale*, où M. Barkhoudarian publia des traductions des principaux drames de Schiller, et où M. Nazariantz inaugura une noble et vibrante littérature imprégnée du haut idéalisme des penseurs et des poètes allemands. Mais déjà, à cette même époque, l'élément français occupait une place fort importante dans l'activité intellectuelle du peuple arménien. A Constantinople, Déroyents traduisait les *Pensées* de Pascal, en les accompagnant de commentaires; d'autres traduisaient des œuvres de Bernardin de Saint-Pierre, de Voltaire et de Fénelon, et sur l'affiche du théâtre arménien les noms de Corneille, de Racine, de Molière, de Voltaire, de Dumas et de Victor Hugo alternaient avec ceux des auteurs italiens. Chez les Arméniens de Russie, le publiciste Nalbandian, admirateur passionné des penseurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle et des libéraux de 1830, publiait des chroniques d'un esprit libre, en un style net, mordant et précis, un style à la Voltaire.

Vers la fin de la première moitié de ce siècle, l'influence française commença à devenir la prépondérante chez les Arméniens; et dans la seconde moitié du siècle, elle y fut presque la seule dominante. La jeunesse arménienne de la Turquie vint presque exclusivement en France pour faire ses études. Quelques-uns de ces jeunes gens, imbibés d'esprit français et qui avaient pris part à la révolution de 48 — le Dr Roussignan, Osganian, Balian, Dzérentz, — transformèrent, à leur retour dans le pays, les mœurs de leur peuple, en substituant au régime mi-féodal des *amiras* qui régnait en Arménie, un régime constitutionnel calqué sur

les principes de 89 et de 48. Les œuvres d'Eugène Sue, de Dumas père, de Lamartine, de Dumas fils furent traduites, et surtout celles de Victor Hugo ; et ces pages enflammées du romantisme français, accueillies avec enthousiasme par le public arménien, établirent profondément et définitivement chez nous l'esprit français. Nos dramaturges se mirent à imiter Dumas et Hugo ; Dzérentz et Mamourian en Arménie turque, et Raffi en Arménie russe, composèrent des romans tirés de l'histoire ancienne et contemporaine d'Arménie, fortement influencés dans l'esprit et dans la forme par les œuvres de Victor Hugo et d'Eugène Sue ; nos lyriques reflétèrent les sentiments et les images de Lamartine, de Musset et de Hugo. Missakian, nourri de Guizot, de Quinet, de Michelet, nous donna des œuvres de forte et noble pensée, d'aspirations libérales, de forme fougueuse et riche en images. C'est surtout dans notre presse que l'influence française domina ; les publicistes arméniens de Constantinople et de Smyrne s'étaient assimilés les tendances généreuses et le style véhément de la presse parisienne ; Grégoire Artzrouni, qui fonda le *Mschak*, le grand journal des Arméniens de Russie, fut un véritable Français d'Orient, dans son âpre et longue campagne contre la bassesse des mœurs, l'ignorance, le fanatisme, les abus et les exploitations. Vers 1850 les Mèkhitaristes ont transféré leur collège à Paris, et ce collège arménien de Samuel-Moorat, où Lamartine et Victor Hugo allaient assister aux fêtes de distributions de prix, fut un point de contact des plus précieux entre la pensée française et l'esprit arménien. Dès lors, notre littérature suivit pas à pas la littérature française dans toutes ses phases.

Madame Dussap publia des romans à la George Sand, où elle défendait les droits de la femme. Baronian qui connaissait à fond Molière et les humoristes français, produisit une œuvre satirique savoureuse et fort originale, mais qui trahit sa parenté avec la satire française. Arménag Haïgouni traduisit *La Vie de Jésus* de Renan, et cette tentative

souleva de longues et ardentes polémiques entre nos libres penseurs et nos cléricaux, à tel point que le traducteur finit par être excommunié. M. Arpiar Arpiarian élève de Pierre Véron, de Jules Claretie, d'Aurélien Scholl, nous donna de brillantes chroniques verveuses, les meilleures de notre littérature. Une nouvelle génération d'écrivains, — Zohrab, Pachalian, Gamsaragan, etc., — traduisit des pages de Maupassant, de Daudet, de Bourget, de Zola, de Flaubert, de Goncourt, d'Anatole France, institua, d'après les grands réalistes français, une littérature d'observation et d'analyse ; en même temps, dans la presse arménienne de Constantinople paraissait M. Jean Schahnazar, ancien élève de la Faculté de droit de Paris, et qui par l'éloquence réfléchie et par la vigueur convaincue de ses articles parus dans son journal *Haïrénik*, devint une sorte de Clémenceau arménien ; M. Iervant Odian fit éclater dans une série de petits chefs-d'œuvre des qualités fort personnelles d'humoriste, à côté desquelles l'esprit français pourrait reconnaître des traits de son ironie sobre et claire. Enfin, un groupe de jeunes prosateurs et poètes ont aspiré à sentir comme Baudelaire ou Verlaine, à penser comme Anatole France ou Mirbeau, à exprimer comme Leconte de Lisle ou Goncourt.

Et l'affinité est si grande, si instinctive entre le tempérament arménien et l'esprit français que même les Arméniens protestants, qui reçoivent presque exclusivement une éducation anglo-américaine, n'ont en général emprunté aux Anglais et aux Américains que la littérature religieuse et utilitaire, tandis que les tempéraments artistiques qui se sont trouvés dans cette minorité de la nation, se sont dirigés vers l'esthétique française dominant l'ensemble de notre littérature ; et les Arméniens de Russie, bien qu'ils subissent depuis un siècle l'action de la pensée russo-allemande, n'en paraissent influencés que dans leur poésie et montrent toujours dans leur prose une forte empreinte française.



Je dois dire cependant que cet attachement profond à l'influence française ne constitue point chez l'écrivain arménien une imitation servile. L'Arménien s'est assimilé certains éléments essentiels de la pensée française, en les adaptant à son caractère ethnique ; il a profité de la grande leçon française, il en a enrichi son âme, son imagination et son goût, tout en conservant les qualités et les défauts propres à sa nature : une forte et profonde sensibilité, un lyrisme excessif et grandiloquent, une sorte d'humour spécial, un peu lourd et vulgaire, mais savoureux et coloré, mêlés à un sens pratique inné, à une tendance d'observation positive et grave.

Il est vrai que chez une certaine catégorie de nos écrivains, l'influence française a trop dominé, surtout dans la dernière phase de la littérature des Arméniens de Turquie ; quelques-uns de nos prosateurs et de nos poètes récents, tout en révélant un tempérament personnel, ont écrit avec le cerveau, le cœur et le style d'écrivains français qui connaîtraient l'arménien ; et notre langue risquait de perdre complètement son caractère national, si cette francomanie excessive n'était arrêtée par une réaction nécessaire et utile.

Ce sont encore des écrivains de Constantinople qui ont pris l'initiative de ce mouvement ; bien que nés hors d'Arménie, formés pour la plupart en Europe et n'étant que des Européens d'origine arménienne, ces hommes de lettres ont bien compris que le culte du Français ne doit pas leur faire oublier le respect dû au caractère traditionnel et fondamental de leur propre langue ; ils se sont efforcés à remplacer le calque par la recherche des équivalents, et ils ont surtout invité leurs confrères d'Arménie à puiser dans les légendes, les traditions, les mœurs essentiellement arméniennes parmi lesquelles ils vivent, et à faire entrer le plus abondamment possible dans la langue littéraire les expressions et les images du parler local, toutes ces couleurs naturelles qu'on ne trouve que chez les fleurs du sol natal arrosé par le sang et la sueur des ancêtres.

En même temps, quelques lettrés dénonçaient un autre inconvénient de cet excès de francomanie, qui empêchait l'esprit arménien de profiter des ressources des autres grandes littératures européennes; ils préconisaient la nécessité de faire connaître plus amplement à nos jeunes générations les littératures anglaise, allemande et russe; ils faisaient paraître dans nos revues et nos journaux des études sur Keats, Byron, Goethe, Heine, Ibsen, Tourgueneff, Tolstoï, etc.

C'était la meilleure, la plus complète, la plus parfaite phase de notre littérature moderne qui commençait, lorsque les odieuses persécutions et les massacres monstrueux de 95, 96, 97 ont éclaté dans toutes les parties de l'Arménie turque ainsi qu'à Constantinople, et ont jeté les Arméniens dans de graves préoccupations qui n'ont aucun rapport avec l'esthétique.

A l'heure actuelle, l'Arménie turque continue toujours à se débattre dans un abominable martyre, et l'activité littéraire y est presque complètement interrompue; un vague mouvement subsiste à Constantinople où quelques journaux et revues continuent à paraître dans une atmosphère suffocante où domine une censure aussi grotesque que féroce. C'est dans quelques villes d'Europe, — Paris, Londres, Genève, — où les principaux écrivains de l'Arménie turque se sont réfugiés depuis les massacres, que la tradition littéraire est conservée et poursuivie en quelques revues littéraires et patriotiques.

Mais j'espère que des jours meilleurs ne tarderont pas d'arriver, et notre peuple pourra reprendre en toute liberté, dans son propre pays délivré de la honteuse situation présente, sa tâche morale et intellectuelle.

A. TCHOBANIAN,

Ex-professeur d'histoire littéraire  
au collège central arménien de Constantinople,  
Directeur de l'*Anahit*, revue mensuelle arménienne  
littéraire et artistique, paraissant à Paris.



## WELCHES IST DAS ÄLTESTE DRAMA DES SOPHOKLES ?

---

Wenn man Aeschylos mit Sophokles vergleicht, so findet man eine grosse Verschiedenheit beider im Aufbau der Handlung, in der Charakterzeichnung und anderen Punkten. Bei Jenem reihen sich die Scenen nur äusserlich an einander, die Lösung des Knotens wird nicht genügend vorbereitet, während bei Sophokles die einzelnen Theile derart unter einander verknüpft sind und Ursache und Wirkung dermassen in einander greifen, dass die ganze Handlung den Charakter eines organischen Ganzen trägt. Aus einem Samenkorn entsteht bei ihm wie durch natürliche Entwicklung der ganze Organismus, der jedes Fremdartige von sich abstösst. Die Handlung dieses Dramatikers ist besonders deshalb kunstvoll verflochten, weil sie die beiden wesentlichen Erfordernisse der Peripetie und der Erkennung besitzt.

Wenn nun die Verschiedenheit der beiden Tragiker augenfällig ist, so bietet es ein besonderes Interesse, den stufenweisen Fortschritt zu finden, auf dem Sophokles von der himmelstürmenden Phantasie des Marathonkämpfers zu seiner eigenen unvergleichlichen Kunst gelangt ist. Die Philologen meinen, die Stufen dieser Entwicklung seien für uns verloren, da die ältesten Dramen des Tragikers verloren gegangen seien.

Mir scheint diese Ansicht irrig zu sein; das älteste der uns erhaltenen Dramen ist nicht, wie angenommen wird, die Antigone, deren Abfassungszeit um das Jahr 440 oder

441 fällt, sondern der Ajax, den ich zwischen 468 und 458 setze. In das Jahr 468 fällt nämlich die erste Aufführung eines Dramas von Sophokles, 458 aber ging Aeschylos aus Athen fort, und damit hört die Wirkung des Aeschyleischen Geistes auf der Bühne auf und beginnt die Kunst des Sophokles zu leuchten, die sich in Ajax noch nicht erkennen lässt.

Man nimmt an, dass der Ajax nach der Medea des Euripides zur Zeit des Peloponnesischen Krieges und zwar in dessen letzten Jahren aufgeführt worden ist, weil man vermuthet, dass in ihm Sophokles einen Vers der Medea nachgeahmt habe (Sophokl. Ajax 665, Euripides Medea 618), dass die Anspielungen gegen die Lacedämonier darauf hindeuten und dass der Verdruss des Chores (Vers 1185-1222) über die unfruchtbare Plage des Krieges auf die letzte Periode des Peloponnesischen Krieges passe. Von diesen drei Punkten ist der zweite der wichtigste, und doch verliert er an Bedeutung, wenn wir bedenken, dass die Zwietracht zwischen Athen und Sparta schon von der Perserkriegen her datiert. Im Gegentheil aber giebt es gewichtige Gründe, die uns verhindern, die Tragödie in die letzte Periode des Dichters zu setzen. Vor allem entspricht die Charakterzeichnung des Helden durchaus der übermenschlichen Weise, wie Aeschylos seinen Prometheus bildete; zudem fehlt zu dem Salaminischen Heros durchaus das künstlerische Gegenbild, wie wir solche in der Antigone, in der Elektra und im Philoktet finden. Wie wäre es möglich, dass der Dichter, nachdem er sich zu einer solchen Höhe der Charakterschilderung emporgehoben hat, wieder in die Aeschyleische Art zurückfiele? Auch der Aufbau der Handlung ist nicht entfernt so künstlerisch, wie im Oedipus und in andern Werken des Dichters; sie ist höchst einfach und erinnert durchaus an die Weise des Aeschylos, weshalb denn auch Osann vermuthet hat, der Ajax gehöre zu einer Tetralogie; auch einer der neueren

Herausgeber der Tragödie, Gustav Wolff, bemerkt, dass sie viele Punkte mit denen des Aeschylos gemein hat. Die Unvollkommenheit in der Anlage und der dichterischen Färbung, die sich im Ajax zeigt, weist darauf hin, dass er ein Werk der Jugend und nicht des Alters des Dichters ist. Es würde zu weit führen, wenn ich alle Gründe aufrählen wollte, weshalb wir dieses Drama der Periode zuweisen müssen, in der sich noch der Geist des Aeschylos geltend machte. Ich bemerke nur noch, dass in den Handschriften der Ajax an erster Stelle steht.

Sophokles folgte also in der ersten Zeit seiner dramatischen Laufbahn seinem Lehrer Aeschylos, wie Aristoteles in treuer Nachahmung seines Lehrers Platon anfangs Dialoge schrieb.

*Wann sind die Trachinierinnen des Sophokles verfasst?*

Nach der herrschenden Meinung fällt die Abfassungszeit dieser Tragödie in die Jahre 430 bis 428. v. Chr. Indessen glaube ich, dass ihre technischen Unvollkommenheiten sie auf eine frühere Periode verweisen. *Erstens* ist der Gegenstand der Handlung nicht dramatisch, sondern episch; *zweitens* ist das Stück in Aeschyleischer Weise nach dem Chor benannt; *drittens* findet sich in ihm ein Prolog, wie bei den älteren Dramatikern; *viertens* ist die Handlung einfach, wie in Aeschylos' Dramen; *fünftens* zeigt sich in der Charakterzeichnung nicht die Kunst, die wir in der Antigone, der Elektra und im Philoktet bewundern; und *sechstens* weist der Schluss der Tragödie solche Mängel auf, dass G. Hermann und Bergk zu der Vermuthung kamen, sie sei aus der Verarbeitung zweier verschiedener Ausgaben entstanden. Ich wage nun die Tragödie in die Periode zu verlegen, in welcher der Dichter die Antigone und den Oedipus noch nicht geschrieben hatte, und zwar in das Jahr 449, das Todesjahr des Kimon, auf den der

Dichter in den Versen 1112-1113 mit folgenden Worten anspielt :

ὦ τλῆμον Ἑλλάς, πένθος οἶον εισορῶ  
 ἔξουσιν, ἀνδρὸς τοῦδε γ' εἰ σφαλήσεται.

Diese Verse weisen nicht auf den sterbenden Perikles hin, wie Einige vermuthet haben, sondern auf Kimon. Denn *erstens* liegt es viel näher, wenn Griechenland (nicht etwa Athen) den tapfern Feldherrn betrauert, der das griechische Asien von den Barbaren befreite, nicht aber den Perikles, der die Griechen in einen blutigen Bruderkampf verwickelte; *zweitens* hat Herakles in ganz ähnlicher Weise Griechenland von den wilden Thieren befreit (V. 1010), wie Kimon von den Barbaren; *drittens*, wie Herakles eine Prophezeiung über seinen Tod erhielt (V. 1165), so sah auch Kimon im Traume seinen Tod vorher (Plutarch, Kimon 18); *viertens*, wie im Anfang der Tragödie Deianira sich über die lange Abwesenheit des Gatten ängstigt, so sagt Eupolis über Kimon, dass er in Lakedämon schlafend die Elpinike allein lasse; *fünftens* hat Perikles durchaus keine Ähnlichkeit mit Herakles, wohl aber Kimon, der wie dieser peloponnesischen Charakter trägt, wie bereits Plutarch 4 bemerkt hat; *sechstens* hatte Sophokles Ursache, seinen Wohlthäter Kimon zu preisen, da er ihm seinen Sieg gegen Aeschylos verdankte; und schliesslich *siebtens* wollte der Dichter, indem er Deianira als edle Frau zeichnete, den Charakter der Elpinike vertheidigen (ebendas.), denn meiner Meinung nach verbirgt sich unter der Heldin des Dramas die Schwester Kimons,

*Der Ajax kann nicht mit dem Tode des Helden  
abschliessen.*

Ausgezeichnete Philologen des kaum beschlossenen Jahrhunderts, wie Lobeck, Böckh, Hermann und Bergk, haben sich dahin ausgesprochen, dass der Ajax mit dem Selbstmord des Helden abschliesst. Andere aber, z. B. Belleremann, acceptieren diese Meinung nicht. Wenn wir den letzten Theil wegnehmen, so bleibt nicht ein Drama, sondern das Bruchstück eines Dramas übrig; denn der Rest fängt mit dem Unglück, d. h. dem Wahnsinn, an und hört mit dem Unglück, d. h. dem Tode des Helden auf. Ein Drama wird es erst, wenn der letzte Theil hinzukommt, in welchem Odysseus (Vers 1339) gesteht, dass Ajax nach Achilleus der tapferste der Achäer war. Durch dieses Geständniss wird die Ehre des Ajax wiederhergestellt und die Tragödie vollständig, nach dem Gesetze, das Aristoteles auf Grund der Dramen des Sophokles aufgestellt hat. Es stirbt wohl der Held, aber der Tod ist nichts Wichtiges in der Tragödie, da nur die Ehre den unvergänglichen Theil des Menschen ausmacht. Auch Antigone stirbt, aber ihr Princip triumphiert. Bergk nennt den Theil nach Ajax Tod kalt und gewöhnlich. Ein lebhafter Wortwechsel kann aber nicht kalt genannt werden; die Wörter, die in ihm fallen, können gewöhnlich sein, aber der Inhalt gehört der praktischen Politik an, deren Fragen ein demokratisches Volk auf diese Weise löst.

*Der Streit des Ajax mit Odysseus und den Atriden  
bedeutet den Kampf zwischen den Athenern und Peloponnesiern um die griechische Hegemonie.*

Libanius vergleicht den Ajax mit der *Μιλήτου ἔλωσις* (Eroberung Milets) des Phrynichos, welche die Zuschauer



zu Thränen rührte, und weist darauf hin, dass es sich im Ajax um eine grosse Frage der Stadt handelt. Auch die Neueren gestehen ein, dass die Wirkung des Dramas überaus gross war, aber den Grund dafür finden sie darin, dass Ajax ein Attischer Heros war. Ich wage eine eigene Meinung darüber aufzustellen, nämlich dass die Wirkung darauf zurückzuführen ist, dass in dieser Tragödie auf die Hegemonie in Griechenland angespielt wird. Die Frage der Hegemonie war gerade in den Jahren, in die ich die Tragödie setze, ein Gegenstand der allgemeinen Interesses. Allerdings finden auch andere Philologen in ihr Andeutungen, aber ihre Meinung geht dahin, dass entweder Kleon oder die Eifersucht zwischen Kimon und Perikles gemeint sei, was höchst unwahrscheinlich ist. Nach der Sage sollte Achilles' Rüstung Demjenigen als Preis gegeben werden, der den Leib dieses Helden gerettet oder den Feinden den grössten Schaden zugefügt habe. Nach meiner Ansicht ist nun in unserem Drama der Leib des Helden nichts Anderes, als das in den Perserkriegen gerettete Griechenland und der Preis bedeutet die Hegemonie der Griechen. Da dieser Preis dem Odysseus zuertheilt worden ist, so verfällt Ajax in Raserei, und schliesslich gesteht der Laertiade ein (Vers 1339), dass der Salaminische Held den Preis verdient hätte, da er nach Achilles alle andern Achäer übertraf. Offenbar repräsentiert Ajax die Athener, Odysseus dagegen die Peloponnesier, da er vom Dichter selbst Sisyphides genannt wird (V. 190) und sowohl Peloponnesischen Charakter hat als auch mit den Atriden in besonderer Verbindung steht. Der Vertreter der Peloponnesier erhält also den Kampfpreis, wie diese selbst die Hegemonie Griechenlands bei Salamis; und wie Ajax, der Repräsentant der Athener, gerechte Ansprüche auf den Preis hatte, so beanspruchten die Athener selbst die Führerschaft unter den Griechen, denn sie hatten ja Griechenland im Salaminischen Kampfe gerettet; und wiederum wie

Sparta sich mit der Übertragung der Hegemonie an Athen zufrieden gab und nach Plutarch dabei eine bewundernswürdige Gesinnung zeigte, so erkennt der Repräsentant der Peloponnesier mit edlem Freimut an, dass der Kampfpfeis dem Ajax zukomme.

Wenn wir diese politische Anspielung als vorhanden annehmen, so ergibt sich eine leichte Erklärung vieler sonst dunkler Punkte im Drama. Ich weise nur auf drei von diesen hin. Erstens werden in der vorliegenden Tragödie die Salaminischen Seeleute hervorgehoben (V. 20), während Homer sie nicht einmal erwähnt; nach Thukydides (I, 10) waren ja auch die nach Troja ausgezogenen Griechen zugleich Ruderer und Kämpfer. Die Salaminischen Seeleute fordern Ajax auf, seiner Unthätigkeit zu entsagen, ebenso wie die Chier, Lesbier und Samier den Kimon aufforderten, die griechische Hegemonie zu ergreifen. Zweitens die Salaminischen Seeleute sind ungehalten darüber, dass ihr vom Meer umspültes Vaterland glücklich ist, sie aber auf den Triften des Ida dahinwelken (V. 596). Aber da die Schiffe der Achäer, wie Homer sagt, am Ufer lagen, so ist diese Unzufriedenheit unerklärlich, wenn wir nicht annehmen, dass das, was die Inselbewohner mit Unwillen tragen, die Hegemonie des auf das Festland beschränkten Spartas ist. Drittens, wie Teukros (V. 1100) sagt, schloss sich Ajax dem Zuge nach Troja an in voller Unabhängigkeit von Agamemnon, was nicht zu der Angabe Homers stimmt und sich nur in der Weise erklären lässt, dass die Athener Sparta's Hegemonie nicht anerkannten.

Die Erklärung der griechischen Schriftsteller und besonders der Dichter führt zu Missverständnissen und unnötigen Korrekturen, wenn sie nicht von der Kenntniss der neugriechischen Sprache und der in vielem aus der alten Zeit überlieferten Weltanschauung begleitet ist.

Es würde zu weit führen, wenn ich meine obige Mei-

nung durch viele Beispiele beweisen wollte. Ich glaube aber, dass die Anführung weniger schon genügen wird. Wenn aber irgend Jemand der gelehrten Theilnehmer des Congresses Weiteres zu erfahren wünscht, so bin ich gern bereit, ihm einige meiner Ausgaben zu schicken.

Ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ γὰρ Ἀσίας οὐκ ἐπακούω  
οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλῃ Δωρίδι νάσῃ Πέλοπος πώποτε βλαστόν,  
ὃ τᾷδε θάλλει μέγιστα χώρα  
γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας.  
(Soph. Oedip Col 695).

Nach den Erklärern meint der Dichter mit Asien und Peloponnes den Osten und den Westen, wie Aeschylos in den Eumeniden (V. 698). Osten und Westen passen aber meiner Meinung nach hier nicht, sondern der Dichter bezeichnet hier nur zwei zugestandenermassen sehr fruchtbare Länder, um zu zeigen, dass auch in ihnen der Oelbaum nicht ursprünglich einheimisch ist. Auch wir Neugriechen haben in ähnlichen Fällen eine gleiche Ausdrucksweise (« so eine Apfelsine findet man nicht einmal in Calamata »; denn diese Stadt ist wegen dieser Frucht berühmt). Nach einigen Erklärern heisst die Olive παιδοτρόφος wegen des Gebrauches des Oels in der Palaestra, was durchaus unwahrscheinlich ist. Es müsste wenigstens κουροτρόφος da stehen, wie auch Nauck emendiert. Noch unwahrscheinlicher sagt Bellermand, die Olive werde παιδοτρόφος genannt, weil sie stets neue Schösslinge treibe. Ich muss mich wundern, dass die Erklärer nicht auf dem geraden Weg bleiben; der Oelbaum trägt doch in der That Früchte, von denen sich die Kinder nähren. Vielleicht entging ihnen diese einfache Erklärung, weil in Deutschland die Olive als Nahrungsmittel unbekannt ist.

Ein zweites Beispiel entnehme ich der Iphigenia Taurika des Euripides :

Χορούς δ' ἰσταίην, ἔθι καὶ  
 παρθένος εὐδοκίμων γάμων  
 παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας  
 ματρὸς ἡλίκων θιάσους (V. 1106).

Der zweite dieser Verse wird von allen Kritikern für verderbt gehalten; Nauck schreibt statt παρθένος : πάροχος d. h. παράνυμφος (Brautführerin), Badham sogar πάρεδρος. Aber es ist kaum glaublich, dass eine Jungfrau Brautführerin geworden ist und die Erinnerung an die Brautführerinnenschaft der jetzigen Sklavin so besonders süß ist. Indem ich die bis jetzt noch bei uns herrschenden Gebräuche berücksichtige, schreibe ich statt : εὐδοκίμων : προσδοκίμων γάμων, und erkläre : als Jungfrau, die der Hochzeit entgegenseht. Die Jungfrauen lieben den Tanz, wenn sie der Verheiratung entgegensehen. Denn die Heiratsprojekte wurden und werden noch bei den Griechen beim Tanz entworfen. Meine Korrektur, die, soviel ich meine, einen vortrefflichen und durchaus passenden Sinn giebt, macht allerdings die vorhergehende Silbe lang; das wird dadurch ausgeglichen, dass ich an der entsprechenden Stelle der Strophe ἐπταχόρδου statt ἐπτατόνου lese.

In dem besprochenen Passus nimmt Wecklein, der hervorragende Erklärer der Tragiker, zwei Chorreigen an, einen Reigen der Mütter und einen der Töchter, die nebeneinander tanzten. Dass eine solche Annahme unrichtig sein muss, ergibt sich aus Folgenden : erstens hatten wohl Mütter in ehrwürdigem Alter, deren Töchter schon heiratsfähig waren, keine Lust mehr zum Tanzen; zweitens widersteht die Annahme direkt den Worten des Dichters, der von einer Mutter, nicht von Müttern spricht.

ὦρα τιν' ἤδη τοι  
 κρᾶτα καλύμμασι κρυψάμενον  
 ποδοῖν κλοπᾶν ἀρέσθαι,

ἢ θοὸν εἰρεσίας ζυγὸν ἐζόμενον  
ποντοπόρῳ γὰρ μεθεῖναι (Soph. Ajax 245).

Zur Erklärung dieser Stelle sind von den Gelehrten verschiedene Deutungen vorgeschlagen worden, die aber alle nicht befriedigen. Schneidewin- Nauck bemerkt, dass die Griechen bei schwerem Leid wie bei der Annäherung des Todes sich den Kopf zu verhüllen pflegten, und verweist auf das Beispiel des Sokrates im *Phaedo* (118). Aber da Sokrates glaubte, die Vereinigung der Seele mit dem Körper sei eine Krankheit jener, so fühlte er über die bevorstehende Trennung beider kein Leid, sondern freute sich vielmehr. Die Meinung Wolff's und Dindorf's ist nicht wesentlich verschieden. Nach Bellermann soll die Verhüllung des Kopfes Angst und Scham bedeuten, nach Wecklein aber verhindern, dass die Fliehenden erkannt werden. Meines Erachtens handelt es sich gar nicht um ein wirkliches Verhüllen des Kopfes, weil das bei der Flucht nur unangenehm für die Verhüllten gewirkt haben würde, indem sie Gefahr liefen, entweder ins Meer zu fallen oder von ihren Feinden ergriffen zu werden; Weckleins Meinung steht der Umstand gegenüber, dass *ein* Verhüllter vielleicht unbemerkt hätte durchschlüpfen können, aber viele zusammen gewiss nicht. Vielmehr handelt es sich hier nur um eine landläufige Redensart, die man gebrauchte, wenn man mit keinem bestimmten Plan geht, wie man auch heute noch in Griechenland sagt : « es ist um die Augen zu schliessen und zu gehen, wo Einen das Schicksal hintreibt. »

Wie bei den Naturwissenschaften, so lassen sich auch auf litterarischen Gebiete Versuche anstellen.

Schon der Arzt Hippokrates bemerkte, dass das Klima auf den Charakter der Völker einwirkt (*Περὶ αἰσθάνων καὶ ὁράων*) 7 85). Dann behandelt auch Aristoteles (*Politik* VII, 6) die Frage der Verschiedenheit zwischen den Völkern Asiens und Europas, und der Ruhm des Polybios stützt sich

zum grossen Theil darauf, dass er die Charaktere und geistigen Eigenschaften der Völker auf das Klima zurückführte (Ἰστορ. IV, 21). Um zu beweisen, dass die geistige Entwicklung der Athener mit der Milde der Jahreszeiten in ihrem Lande zusammenhängt, schuf Euripides, der Philosoph auf der Bühne, den Mythos, dass in Attika Harmonia die neun Musen geboren habe; daher ist die Luft dieses Landes nicht schwer, sondern leicht wie der Aether (Medea 824). Auch Cicero (de fato, 4) sagt « Athenis tenue coelum, ex quo acutiores etiam putantur Attici ». Wir können also sagen, dass die Litteraturerzeugnisse eines Volkes den Naturerzeugnissen gleichen. So besitzen letztere bei nördlichen Völkern kein Aroma, während sie in allzuheissen Klimaten einen ausserordentlich starken und betäubenden Geruch haben. Nicht viel anders ist es mit den Litteraturerzeugnissen. In Griechenland haben beide die goldene Mitte inne. Man sehe nur den Unterschied zwischen Homer und Nonnos an. Jener im milden Jonien lebend, schuf Helden-dichtungen, die in glücklichster Mischung gewissermassen Wärme und Kälte in sich vereinigen; das Blut des Lesers wird zwar bei den Kämpfen der Achäer und Troer erwärmt, aber wieder wie von Seebrisen erfrischt durch die eingeflochtenen Theile. Nonnos dagegen, der im ägyptischen Panopolis lebte, lässt dem Leser seiner Dionysiaca keine Erfrischung durch Episoden oder andere Ruhepausen zukommen. Die Phantasie des ägyptischen Dichters ist immer überhitzt, und diese Masslosigkeit erzeugt Misgeburten.

Zur Bestätigung solcher litterarischen Erscheinungen können sehr wohl Experimente angestellt werden; ich mache mir ein Vergnügen daraus, ein solches zu erzählen, das ein zwar ungebildeter, aber aufgeweckter Bürgermeister von Krokeae in Lakonien gemacht hat. Er hatte zwei Grundbesitze, von denen der eine in wilder Gegend, der andere aber in einer sehr freundlichen lag. Wenn er auf dem ersteren verweilte, hatte er Anwandlungen zu gewalt-

samen und ungerechten Handlungen, in der friedlichen Gegend aber dachte er auf friedliche Werke. Da er nun befürchtete, diese Wirkung sei eine rein persönliche bei ihm, lud er eine Anzahl Freunde auf beide Güter ein und bat sie, ihre Gedanken schriftlich aufzuzeichnen, und versiegelte die Aufzeichnungen. Als dann diese eröffnet wurden, zeigte sich, dass bei Allen dieselben Gedanken sich geäußert hatten, nur in den Worten bestand ein Unterschied. Also es lassen sich sehr wohl solche Versuche auch auf litterarischem Gebiete anstellen, und es könnte sich ein nicht geringer Gewinn daraus ergeben, wenn Dichter und andere Schriftsteller, die der Schönheit im Worte nachstreben, nach Athen kämen und hier arbeiteten. Attika hat in unserer Zeit eine noch feinere und durchsichtigere Atmosphäre, als zur Zeit des Sophokles und Euripides. Denn damals war es mit Bäumen bewachsen, hatte mehr Wasser und wurde damals besser bewässert, als in der Jetztzeit irgend ein Land, wie mein Lehrer Boeckh zu sagen pflegte. Griechenland hat zwei Gegenden aufzuweisen, die sich durch Trockenheit des Bodens und Klarheit der Luft auszeichnen, und diese beiden Gegenden haben Dichter erzeugt, ausgezeichnet durch die Schönheit der Rede, wie Homer und die grossen Attischen Tragiker beweisen. Ich bin überzeugt, dass dieselben Gründe auch dieselben Wirkungen haben werden, wenn sich grosse Dichter und litterarische Künstler anderer Völker entschliessen wollten, in Attika ihre Werke zu schaffen. Ich sage anderer Völker, denn die Neugriechen müssen erst noch die Perioden durchmachen, welche die Gesetze für die Entwicklung der Völker vorschreiben.

Georgios MISTRIOTIS,

Professor an der Universität zu Athen.

---

## UN' INTERPRETAZIONE SCIENTIFICA DELLE FONTI ELEGIACHE E DELLA POESIA DEL DOLORE

---

La poesia del dolore è così antica quanto il sentimento del dolore emozionale. Le sue origini sono confuse con le origini della poesia generale.

La nostra vita affettiva è indefinitamente mobile e inconstante. L'etiologia della poesia dolorosa si fonda su lo studio del sentimento del dolore.

Negli antichi poemi e drammi la poesia del dolore apparve mista e confusa con altri elementi. Ciò fino alla costituzione di una lirica dolorosa. La poesia epica e la drammatica antica, come la moderna, hanno qualche volta il carattere della poesia dolorosa.

Molti, fra i moderni poeti epici e drammatici, possono essere considerati come poeti del dolore. Delle vere elegie sentimentali e sepolcrali noi possiamo riscontrare nelle loro opere. La lirica dolorosa precede all'elegia.

I popoli dell' epoche preistoriche ebbero una poesia dolorosa, ma non una poesia elegiaca. Le origini della letteratura greca ce lo confermano. La poesia elegiaca, così chiamata originariamente per ragione formale e non concettuale, si trova per la prima volta in Grecia. Quando la poesia dolorosa ionica venne introdotta in Grecia, i canti di dolore quivi preesistenti s'intrecciarono con essa e ne derivò una poesia che fu detta elegiaca.



Le varie maniere di poesia elegiaca vissero fino all' affermazione di una poesia elegiaca sentimentale e dolorosa. Gli epigrammi che seguirono le forme elegiache, quando divennero funerari, esercitarono i poeti al sentimento delle cose perdute.

L'elegia greca che da Alessandria passava in Roma era alquanto diversa della gnomica originaria; il suo campo più circoscritto si limitava alle pene di amore. Queste elegie si arricchivano di nuovi concetti. I canti dolorosi che preesistevano in Roma contribuivano, con la elegia alessandrina, a una nuova trasformazione della poesia dolorosa. Questa trasformazione non si compì per la caduta di Roma.

Il Cristianesimo riforma la poesia elegiaca. La materia della poesia del dolore, che viveva in forma latente, fu ridestata da ideali nuovi: la coscienza di una espiazione dolorosa dà nuovi elementi alla poesia del dolore.

Nel Medio evo avevamo le traduzioni della Bibbia. Una grande rivoluzione accade nello spirito della poesia dolorosa. I canti dolorosi del popolo, che sono i germi irriconoscibili dell' antica poesia elegiaca, si fondono con questa poesia dolorosa cristiana.

Dalla fusione di questi elementi sorge una nuova poesia dolorosa. Ma la sua vita fu debole e breve.

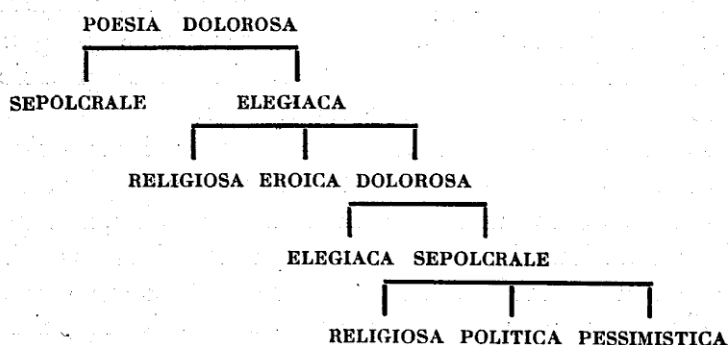
Nella Rinascenza questi canti furono sopraffatti dal ritorno delle letterature classiche. Anche questa volta i vecchi e i nuovi elementi creano una nuova poesia dolorosa, ispirata al classicismo. Questa tendenza invase tutta l'Europa. Le letterature europee cominciano con la invasione del classicismo. Le produzioni precedenti impallidiscono e giovano solo a dare alcuni elementi di caratteri particolari di razza ai consecutivi progressi del classicismo.

Quando avvennero le traduzioni dei poemi orientali e dei canti ossianici, la letteratura classica era nel fiore. La lotta fu aspra e tenace; ma da questa lotta nasceva un nuovo elemento della poesia dolorosa, e si formava la poesia sepol-

crale del Gray, del Delille, dell' l'Hoffmannsvaldau e del Foscolo. La poesia sepolcrale si diffonde allora in Europa e ne feconda gli spiriti. Una filosofia demolitrice aveva distrutto ideali secolari; e gli spiriti dolenti, fecondati da quella poesia, chiedono un responso ai sepolcri.

La poesia sepolcrale è la culla della moderna poesia pessimistica o dolorosa. La poesia antica del dolore, la poesia elegiaca e la poesia del dolore medievale, hanno in principio un carattere spiccatamente religioso che si va facendo, col tempo, sempre più umano. Partiti da una poesia dolorosa siamo venuti a una poesia dolorosa. Ritorniamo dunque al punto d' onde siamo partiti ?

Il quadro della poesia del dolore, nelle sue fasi principali, potrebbe designarsi così :



La poesia del dolore ebbe, in principio, un carattere spiccatamente religioso. Questo carattere pare sia poi divenuto eróico e doloroso. Tali caratteri si riscontrano pure nelle origini poetiche delle diverse civiltà orientali e occidentali; ma la legge cui obbedisce la evoluzione poetica non è esclusivamente dipendente da alcuna legge storica. Storici e sociologi non hanno saputo chiudere nel dominio delle loro leggi le trasformazioni dell'arte, che dipendono da due ragioni essenziali : trasformazione di ambiente, trasformazione

psichica della materia. Il carattere religioso, eroico, sentenzioso, amoroso, sepolcrale, ecc., che à preso la poesia sepolcrale, è dipendente dalle speciali ragioni di ambiente. La maniera particolare della evoluzione psichica dipende dalla particolare maniera di concepire il dolore. L'evoluzione psicologica della poesia dolorosa è intimamente legata allo sviluppo intellettuale particolare delle razze.

Nel mondo del concreto la somiglianza è più intima, l'arte è un astratto, eppure l'arte è universale.

La distinzione delle arti nelle diverse civiltà non è così disparata come la distinzione delle leggi e dei costumi. L'arte è qual cosa che accomuna tutti gli spiriti e tutti gl' ideali. Essa è una lingua universale.

La vita storica, la vita artistica di un paese, si sviluppa o per la compenetrazione o infiltrazione di elementi stranieri che vengono dal difuori, o per impulsi interni che per un movimento di espansione tendono all'esterno e ne attingono nuovi elementi di vita. Leggi psicologiche e leggi sociologiche determinano la evoluzione dell'arte.

Le forme della poesia del dolore pare a noi che si ripetano, ma non è così. La lingua, lo stile sono mutati, ma non sono le sole cose mutate. La metrica è cambiata, ma, pur dando l'illusione dei ritorni, non è la medesima cosa. Le forme sono cambiate. Ma il nuovo non consiste nella metrica o nelle forme, esso consiste nel sentimento, nella ispirazione dell'artista, che vede oggi molto più di quel che una volta vedeva, esso consiste nella varia e ricca concezione dell'arte. Ritornando, non abbiamo calcato la medesima strada; se noi eravamo usciti dal retto cammino, il ritorno ci è stato salutare, ma noi non siamo ripartiti dal punto medesimo, nè abbiamo mai rifatto il passato.

Nella costituzione delle forme della poesia del dolore abbiamo, come per la poesia generale, dominante un movimento centripeto; le forme appena costituite, abbiamo dominante un movimento centrifugo. Le forme si elaborano per

un lungo processo di integrazione e di disintegrazione, di eliminazione e assimilazione.

I differenti cicli della poesia dolorosa possono essere dunque interpretati così.

La base fondamentale di tutte queste forme liriche è il dolore, la forma non è che un fenomeno dipendente dalla imitazione; la evoluzione psicologica della poesia dolorosa si deve alla evoluzione psicologica della civiltà. La maniera di concepire il dolore nell'arte dei popoli preistorici, noi lo sappiamo, è assai diversa da quella dei moderni poeti del dolore.

Questa differenza dipende dalla facoltà più sviluppata di concepire il dolore emozionale. Il grande dolore non è disilluso, non è incosciente, non è cieco, ma cosciente e veggente. La differenza tra gli antichi e i moderni poeti del dolore consiste precisamente in questo : gli ultimi si sono avvicinati di più al sentimento del dolore universale. Che intendiamo per dolore universale? Non si può affermare che oggi la poesia del dolore abbia subito un miglioramento sotto il riguardo morale. Il sentimento estetico non ha subito quelle perfezioni che ha subito il sentimento morale. Noi abbiamo acquistato non una specie affettiva veramente nuova, ma il sentimento dato si è diffuso sopra una parte più considerevole del contenuto della coscienza. Il dolore moderno tende adunque ad una redenzione umana.

A questa redenzione si sono avvicinati i geni dell'antichità, e fra i moderni il Goethe, il Byron, il de Musset, il Leopardi. Il sentimento moderno del dolore dunque parte sempre dal punto onde partiva il dolore antico, ma viene a un risultato diverso. Il sentimento moderno del dolore, libero dell'assolutismo della fatalità, tende a un punto che non è ancora toccato, e che non toccherà forse mai. In questa aspirazione continua si evolve senza posa la poesia del dolore.

Il dolore di Maeterlinck e d'Ibsen si confonde così con un

sentimento altamente morale. L'aspirazione umana tende in alto, a una immagine di perfezione, a un raggio di pura bellezza.

*Acireale, 1 Giugno 1900.*

PUGLISI PICO.

## TABLE DES MATIÈRES

---

Liste des membres du comité.....	1
Ordre et programme des séances.....	2
Conférence de M. Brunetière.....	5
Résumé de l'allocution de M. G. Paris.....	39
<i>Communications :</i>	
Johan VISING. Le français en Angleterre (l'anglo-normand).....	43
Maurice WILMOTTE. Les origines du théâtre comique en France.....	49
Joseph VIANEY. Les sources italiennes de l' <i>Olive</i> de Du Bellay..	71
L. DE SARRAN D'ALLARD. Une adaptation portugaise de <i>Tartufe</i> , de Molière.....	105
J. KANT. Voltaire en Hongrie .....	119
Eugène BOUVY. <i>Zafre</i> et ses quatorze traductions italiennes.....	121
C. LATREILLE. George Sand et Shakespeare.....	125
Émile REDARD. Shakespeare dans les pays de langue française...	141
E. WRANGEL. Aperçu de l'influence française sur la littérature suédoise.....	179
Julès KEIFFER. Étude sur la langue et la littérature du grand- duché de Luxembourg.....	193
J.-E. SPINGARN. American scholarship.....	243
A. TCHOBANIAN. L'influence de la littérature française dans la lit- térature arménienne contemporaine.....	249
G. MISTRIOSTIS. Welches ist das älteste Drama des Sophokles?..	259
PUGLISI PICO. Un'interpretazione scientifica delle fonti elegiache e della poesia del dolore.....	271

---

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

