



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>



*Histoire pittoresque des passions
chez l'homme et chez la femme*

A. B., Jules Boll



10
475

YEI

History

HISTOIRE PITTORESQUE

DES PASSIONS.

**PARIS. — IMPRIMERIE D'ALEXANDRE BAILLY,
RUE DU FAUBOURG-MONTMARTRE, 10.**



Amour dans les épanchements.

Fig. 27.

(HERNANI et dona SOL).

Pag. 218.

HISTOIRE PITTORIQUE
DES PASSIONS

CHEZ L'HOMME ET CHEZ LA FEMME,

7409

ET PARTICULIÈREMENT

DE L'AMOUR.

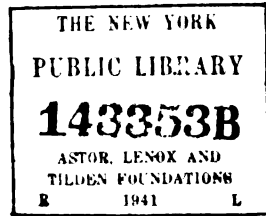
OUVRAGE ILLUSTRÉ DE VINGT BELLES GRAVURES.



PARIS,
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES.

1846

msm



INTRODUCTION.

L'entreprise que nous avons formée d'appliquer les effets des passions aux arts d'imitation, doit paraître téméraire à bien des gens. Nous avons compris qu'il fallait plus que du courage pour oser, nous surtout, auteurs obscurs et sans titre, non-seulement offrir un guide aux beaux-arts et à la littérature dramatique, mais encore donner une grammaire au théâtre, à cette école anarchique où tant d'illustres sujets croient pouvoir aspirer à la couronne du génie inspirateur, mais aussi où tant de disciples, animés d'une vive ardeur, ont végété et vieilli sans gloire, pour avoir marché sans armes et sans guide au milieu d'une république à laquelle nul n'a encore osé dicter des lois.

Aussi les célébrités dramatiques ont-elles été rares dans toutes les époques. Celles qui sont arrivées à illustrer leur noms ont généralement succombé aux fatigues d'une étude ingrate, pénible, inconstante, et n'ont laissé de leur gloire que des souvenirs ou des regrets, et de leurs travaux..... rien !.....

Toutes les institutions artistiques ont fait quelques progrès. Il en est qui ont atteint un haut degré de perfection; la mi-

mique seule est restée en arrière. Fleur orgueilleuse et cachée, elle a crû selon son caprice au milieu des orages ; elle a dédaigné les soins et la culture, tantôt pliant au moindre souffle, tantôt bravant les foudres et s'élevant sur sa tige flexible jusqu'au trône de l'immortalité.

Cependant la fleur délaissée pouvait dominer au milieu de ses sœurs ; elle a dû, pâle et sans vigueur, vivre de ses propres forces et périr, le plus souvent sans maturité, à la place où elle avait brillé de son plus vif éclat.

Sans doute, il faudra faire des efforts nombreux pour réparer ce tort, pour combler cette lacune ; sans doute les préjugés de la vieille école voudront rejeter les principes pour soutenir les erreurs de l'inspiration. Nous aurons longtemps peut-être à lutter contre l'envie de quelques vieux praticiens, dont le système est inébranlable ; mais nous ne perdrons point courage. Nous ne désirons pas que nos travaux soient pour nous de quelque gloire, mais bien qu'ils puissent devenir utiles à ceux à qui nous les destinons, en leur inspirant l'amour de la véritable éloquence.

Eh ! que l'on ne croie point que nous ayons la prétention de porter la réforme dans les arts. Notre premier but a été d'en faciliter les études ; et, pour atteindre ce but consciencieusement, nous avons dû faire une recherche religieuse de tout ce qui a été dit jusqu'à ce jour sur les moyens d'imiter dans les beaux-arts. Nous avons dû consulter ensuite les différents systèmes des philosophes anciens et des modernes, et émettre les idées qui nous ont paru les plus susceptibles de concorder avec les effets qui résultent des passions. Puis, après avoir constaté les principes physiologiques par les plus minutieuses observations sur la nature vivante, nous avons reporté notre attention sur les productions les plus estimées des arts ; et c'est là que

nous avons cherché cette solution importante , sans laquelle il eût été impossible d'associer les arts à la science.

Mais nous avions encore un but à atteindre : il fallait coordonner nos observations de manière à en rendre l'application facile... La marche de notre travail, soumise au jugement de quelques célébrités artistiques et littéraires, rencontrait partout des opinions différentes, et la difficulté augmentait en raison du nombre des consultations. Dès lors nous avons compris que , quelle que fût la classification par nous adoptée, nous trouverions toujours quelques désapprobateurs. Ne suivant donc que les règles de la raison, ne cherchant que les moyens de coordonner les parties de notre sujet d'une manière naturelle et propre à satisfaire l'intelligence par un ordre simple et progressif, nous nous sommes arrêtés à la division suivante :

Après avoir fait nos observations sur le *gaste*, et développé le principe des règles qui doivent en déterminer l'application, nous avons posé le *désir* comme le premier des sentiments, c'est-à-dire le plus commun à tous les êtres animés, celui qui nous agite à tous les instants de la vie, et qui, présidant à tous les besoins et à toutes les passions violentes, devient par son influence l'un des agents principaux de l'action physique.

Quant à l'action morale, nous avons reconnu à l'*attention* des propriétés qui sont au développement et aux opérations de l'intelligence ce que le désir est à la motilité.

Nous avons placé ensuite l'*admiration*, parce qu'elle semble par sa nature disposer l'*âme* (et nous appelons ainsi les facultés physiques et morales de l'homme, le *moi* de la philosophie positive) à recevoir les premières atteintes des passions, atteintes agréables ou pernicieuses, qui nous prédisposent à l'*amour* ou à la *haine*, et à tous les sentiments qui en découlent.

De l'enchaînement des causes, et des effets, qui appartiennent

à ces dernières passions, naissent deux modificateurs actifs : l'un qui provoque le plaisir, l'autre la douleur ; l'un qui nous mène à la joie, l'autre à la tristesse ; l'un qui surexcite nos facultés et leur donne de la vigueur, l'autre qui les modifie, les affaiblit ou les éteint. De là, les motifs qui nous ont déterminés à classer ensuite la *joie* et la *douleur*, les ris et les pleurs qui en procèdent ; la *hardiesse* et la *crainte* avec le nombreux cortège des passions qu'elles entraînent à leur suite.

Telle nous a paru la distribution la plus méthodique à donner aux passions. Et s'il nous arrive de déroger à ce principe, en classant quelques-unes des dérivées dans une section qui ne leur soit pas respective, ou dont les traits génériques soient plus en rapport avec ceux des passions primitives dont elles dériveront réellement, ce sera, ou pour ne pas nous exposer à répéter les causes premières des effets qui leur sont particuliers, ou pour éviter de citer les rapprochements qui les rattachent à des passions que nous n'aurions pas encore traitées.

D'un autre côté, les règles que nous exposerons devant être rapportées à une série de problèmes, dont la solution regarde exclusivement le lecteur, il lui eût été difficile de se familiariser avec ces règles, et de résoudre ces problèmes pour en faire l'application, si nous n'avions pas suivi cet ordre.

Toutefois cette dérogation n'aura lieu que pour un petit nombre de sentiments ; et la progression en sera tellement sensible, qu'ils paraîtront naturellement à leur place. Que si l'on s'étonne de voir divisées certaines passions, qui semblent, de prime abord, avoir une expression commune, telles que la jalousie, la haine et l'envie ; la fureur, la colère et l'emportement ; le désir, l'amour et l'amitié, on trouvera, malgré le ton qu'elles se prêtent mutuellement, en discernant profondément leurs nuances, et en examinant les motifs qui les font naître et le but

auquel elles tendent, on trouvera, disons-nous, qu'elles ont des traits de distinction si particuliers, que nous avons dû, pour arriver à une plus grande clarté, ne pas confondre leur signification, et les traiter séparément. Pour arriver aussi plus facilement à ce résultat, nous avons suivi le principe fondamental de la logique : faire concevoir pour faciliter le jugement et rendre par là le raisonnement juste.

Et ici concevoir c'est sentir, c'est transmettre à l'esprit l'image du mouvement produit par la sensation : juger, c'est porter l'intelligence sur l'ensemble de l'expression pour en saisir toutes les nuances : raisonner, c'est développer avec conviction toutes les parties du jugement porté par l'intelligence sur la sensation.

D'où il résulte que, dès l'instant où l'homme matériel perçoit la sensation, l'homme intellectuel la conçoit ; dès que l'un a su l'apprécier, l'autre la juge ; le second la raisonne quand le premier en ressent encore toute l'impression transmise par la mémoire.

De là nous diviserons l'analyse de chaque passion en trois points : le premier comprendra la définition de la passion pour en faire connaître le sens, ou le point de vue sous lequel nous la présentons afin d'en rendre l'application facile. Le second en décrira les effets généraux, non-seulement dans la vue de développer le caractère dominant de la passion, ses tendances et ses résultats ordinaires ; mais encore pour faciliter aux auteurs dramatiques, aux artistes et aux compositeurs lyriques, les moyens de les imiter ; et par là, de donner à leurs compositions cette unité d'action et de dessin sans laquelle toute œuvre est incomplète ou fautive. Le troisième, comme résultat des deux premiers, sera consacré aux effets particuliers, ou gestes, où nous compléterons par un détail minutieux, la description graphique de la passion. L'expression principale sera représentée

par une gravure tracée, d'après nos propres observations, par Ach. Genot, dont le talent précoce est appelé, sous bien des rapports, à remplir un grand rôle dans le monde artistique.

Cependant quelques passions changeant d'expression en raison des circonstances qui les accompagnent, nous préviendrons ces changements, en y suppléant par des citations propres à les rendre sensibles sans le secours des figures.

Ce soin, nous le remplirons plus scrupuleusement aux sections de l'amour et de la haine, de la douleur et de la crainte, passions violentes dont les émotions ébranlent l'âme, et la subjuguent avec tant d'empire, qu'il eût été impossible de soumettre leurs effets à des règles générales.

Aussi, la littérature dramatique a-t-elle parfaitement compris la puissance et la fécondité de ces passions, et les emploie-t-elle plus communément que les autres; non-seulement parce que ce sont les passions les plus générales, et que le cœur ne semble s'émouvoir qu'aux choses communes à tous les hommes; mais encore parce que de ces passions découlent toutes les autres; parce que leurs effets produisent les plus vives impressions sur l'esprit du spectateur. En effet, elles semblent disposer plus particulièrement à l'admiration ou à l'indignation, à la compassion ou à la terreur, mouvements que l'auteur doit uniquement chercher à inspirer dans l'auditoire. Et c'est là aussi la tâche la plus noble qu'il puisse s'imposer, en fondant l'utilité des passions sur ce principe : inspirer l'enthousiasme qui transporte et captive l'âme à la vue d'une belle action, à l'exposition d'un sentiment sublime; exciter la terreur à l'aspect du crime et des forfaits. Voilà ce qui peut concourir à former les mœurs et rendre les hommes meilleurs; voilà ce qui peut les porter à chercher la vertu, à la protéger, et par conséquent à la propager, à fuir le vice et à le flétrir, afin d'en purger l'humanité.

Or, pour atteindre plus facilement ce but, l'auteur prépare d'abord le spectateur à recevoir les impressions pénibles ou agréables qu'il veut lui faire naître, et pour cela, il ne donne point au même personnage des passions incompatibles, telles que l'égoïsme et la bienfaisance, la pitié et la cruauté; il ne fait pas résulter d'une passion des effets qui appartiennent à une autre, et porte ses plus grands soins à faire concorder chacune d'elles avec les *caractères*.

De là cette impérieuse nécessité d'une étude profonde pour connaître le cœur humain et les ressorts qui le font mouvoir. De là aussi, surtout pour l'artiste, cette connaissance indispensable des signes qui caractérisent les passions humaines, afin de les reproduire avec vérité, et de rendre l'illusion efficace. Et nous avons cru devoir achever de démontrer ces moyens à l'auteur et à l'acteur, en exposant les règles de la *prosodie*, où le premier trouvera des préceptes pour varier son style, et où le second apprendra à donner aux figures de rhétorique l'intonation et les gestes qui leur sont particuliers.

C'est ainsi que nous avons cru rendre notre *MIMICOLOGIE* complète.

Une erreur qu'on aura sans doute à nous reprocher, c'est, tout en cherchant à faciliter l'étude des passions pour en appliquer les effets aux beaux-arts, d'avoir omis toute dissertation sur le système fondamental de l'expression, ou contraction musculaire; c'est-à-dire sur les causes intérieures qui provoquent l'action et gouvernent les ressorts de la mécanique animale; et l'on nous blâmera peut-être d'avoir fait un édifice sans en jeter les fondements. Là, nous le savons, eût dû se trouver le principal sujet d'une introduction; mais en réfléchissant sur une matière si abstraite, dont la solution a été l'objet de contradictions si graves, nous avons cru devoir nous borner à exposer le

système des philosophes, des physiologistes et des médecins que nous avons consultés, sans en adopter aucun.

Les voici :

Descartes considère la contraction des muscles comme une conséquence de la réplétion des fibres musculaires produite par les esprits. Hoffmann attribue plus particulièrement cette propriété à l'éther nerveux.

Perrault et Stahl regardent l'âme comme l'agent principal de l'action, et Barthez, sans donner de modificateur à cette action, l'attribue simplement à la force vitale.

Glisson prétend que tout corps organisé a une force et des mouvements qui lui sont inhérents. Haller et Zimmermann identifient cette force motrice avec les mouvements élastiques et rétractiles qu'ils désignent sous le titre d'irritabilité. Whyt et Lony, trouvant la manifestation des mouvements dans la force du sang, confondent cette irritabilité avec la force nerveuse.

Metzger, sous le titre de contractilité, renferme l'expression de la force vitale dans les fibres musculaires. Brown, en réduisant à des conditions trop machinales les mouvements de l'action et de la vie, les met sous l'influence des modificateurs extérieurs sur la mécanique animale.

Dutronchet rattache toute la motilité vitale aux lois générales de l'endosmose et de l'exosmose ; et Lepelletier, tout en désespérant d'une vérité fondamentale sur laquelle on puisse reposer la théorie de la science, nous prouve judicieusement que la contraction musculaire pouvant s'opérer sous l'influence de plusieurs modificateurs, doit résulter du mouvement d'un influx nerveux déterminé par l'excitation extérieure, l'impulsion instinctive ou la volonté.

On voit, par ce simple exposé, que tous ces physiologistes, en

admettant un moteur propre à tous les êtres vivants, ne s'accordent point sur la nature des lois principales qui les gouvernent intérieurement. On comprend que, pour pouvoir fonder un tel système, il faudrait qu'il fût possible à la science de pénétrer dans les révolutions internes de l'homme agissant, qu'il lui fût possible de faire des études anatomiques sur la nature vivante ; mais comme ces observations ne seront jamais possibles, et qu'elles ne pourront être toujours que supposées par analogie, ce principe restera toujours abstrait.

Dès lors, nous avons dû éviter toute assertion à ce sujet : notre silence aura le même résultat, s'il n'est plus éloquent, qu'une dissertation mal fondée. Nous nous sommes donc bornés à distinguer deux espèces de mouvements, et, sans déterminer les causes intérieures qui concourent à leur manifestation, nous avons considéré les uns comme soumis à l'empire de la volonté, les autres comme entièrement affranchis de cette influence, et résultant d'une impulsion pour ainsi dire électrique.

On en jugera par leur développement.

MIMICOLOGIE.

PREMIÈRE PARTIE.

PREMIÈRE SECTION.

DU GESTE.

L'homme, ainsi que tout être animé, mais plus particulièrement comme être intelligent, ne saurait vivre dans un état d'inactivité ni d'immobilité. Les besoins ou les désirs qu'il éprouve le forcent à se mouvoir, à agir, soit pour communiquer ses sentiments et ses pensées, soit pour satisfaire à ce que la nature lui demande pour le soutien de son existence. Esclave aussi des impulsions de son âme, il cède aux élans qui l'agitent, et, par des signes toujours analogues à ses mouvements intérieurs, il fait connaître ses penchants, ses inquiétudes, ses sensations, son humeur.

Ces phénomènes, qui, dans leur développement, manifestent toutes les nuances des passions, deviennent pour l'homme la

principale expression de ses rapports sociaux. Mais, soumis à l'empire de la volonté, ces mouvements peuvent être excités par les besoins physiques et être considérés comme *gestes mécaniques*, c'est-à-dire résultant de l'habitude ou des conventions sociales ; nés des passions ou des nécessités morales , ils sont alors *expressifs*, parce que, se trouvant immédiatement sous l'influence des sensations, ils mettent à découvert la situation et les secrets de l'âme, sans quelquefois que la volonté y participe.

Dans le premier cas, ils n'ont d'autre signification que celle que l'usage leur a donnée , et sont rarement en harmonie avec les passions que nous éprouvons : ils tendent plus particulièrement à s'accorder avec la parole. Dans le second cas, ils sont au contraire les signes graphiques de nos émotions , et trahissent nos pensées souvent avant que celles-ci soient émises. Nous trouvons la preuve de ces deux assertions, d'abord chez le courtisan qui s'incline et flatte pour séduire , ensuite chez l'homme en colère qui tend son bras menaçant, et dont la parole expire sur les lèvres : toute la pensée est dans le poing fermé.

De cette différence réelle dans leur signification, il résulte que les *gestes mécaniques* peuvent être variés à l'infini en conséquence des sensations et des besoins que nous voulons manifester, et tendent à soutenir les pensées que nous voulons communiquer ; tandis que les *gestes expressifs*, s'effectuant par secousses, sans force et sans vitesse volontaires , tantôt violents et prompts, tantôt lents et faibles, sont l'image apparente des excitations internes.

Par conséquent, l'étude du geste mécanique devant être entièrement soumise aux principes qui déterminent les règles du geste expressif, nous nous occuperons presque exclusivement de celui-ci ; non seulement parce que c'est le seul qui puisse offrir quelque intérêt, mais parce que c'est le seul aussi dont la

connaissance soit indispensable à l'artiste, et à l'acteur surtout.

Il arrive au théâtre tout le contraire de ce qui se passe sur la scène du monde. Ici, c'est le geste mécanique qui accompagne ordinairement la parole; là, c'est toujours l'expressif. En société, l'homme soumis aux exigences de la civilité, cherche à dissimuler ses passions, à déguiser ses besoins. Tous les soins de l'acteur tendent à sanctionner les pensées par des gestes homogènes, afin de faire entrer le spectateur dans la confiance de ses passions · d'où il résulte cette grave importance qu'il doit attacher au jeu de ses gestes pour les faire dépendre de la situation de l'âme, et non de ses caprices, ni de son inspiration, ni des usages arbitraires, qui peuvent l'éloigner de la vérité et surtout de la possibilité de se faire comprendre.

On va au théâtre non-seulement pour voir les actions de l'homme, mais plus particulièrement pour savoir, par les mouvements de son cœur, comment il vit, comment il agit, comment il manifeste ces sentiments. Il faut que ce besoin, que cette curiosité soient satisfaits, ou l'acteur n'a pas rempli son but; et ceci nous fait penser que nous avons un motif de plus pour nous attacher essentiellement à faciliter l'étude du geste expressif.

Cependant nous ferons observer que le geste mécanique peut embrasser aussi les mouvements particuliers qui constituent un métier ou un art manuel; mais qu'il serait impossible de renfermer dans un seul ouvrage le développement des règles qui en faciliteraient la connaissance. C'est là une étude que l'artiste doit faire auprès de l'ouvrier lui-même. Et cette étude ne doit pas se borner à voir frapper un fer ou le limer quand il devra imiter le serrurier, à tenir une palette ou mener un pinceau quand il aura le peintre en vue. Ses observations devront se reporter plus particulièrement sur les allures caractéristiques de l'ouvrier lui-même; l'ajustement et le tic ne seront

pas moins dignes de son attention. Or, saisir tous ces caractères, c'est distinguer la gaucherie de l'apprenti d'avec l'agilité du maître. Mais nous n'essaierons point d'analyser ces allures : nous n'en avons ni le pouvoir, ni la volonté. Les artistes en trouveront les modèles dans les ateliers. Nous comprenons tout ce que cette étude peut offrir d'ingrat, et il serait à souhaiter (ce que nous ne verrons jamais) qu'un auteur assez généreux, assez désintéressé, voulût sacrifier un jour sa fortune et ses loisirs à coordonner ces caractères. Mais un tel homme se rencontrera-t-il ? Il faudrait que la société éprouvât de bien grandes révolutions pour le produire. Aujourd'hui, la carrière littéraire n'est en progrès que là où elle voit des mines d'or à exploiter : les hommes de génie ne marchent plus à la gloire ; ils visent à la banque ; la science est devenue une denrée commerciale.

Nous ne saurions donc assez recommander à l'artiste, qui veut connaître les allures ouvrières, d'aller s'instruire dans les ateliers. Il trouvera partout et toujours des maîtres disposés à le satisfaire ; et que sa fierté ne lui fasse pas dédaigner de telles leçons.

Appele, ce peintre si célèbre, n'hésita point à corriger la pantoufle que le misérable savetier avait censurée. C'est que celui-là avait du génie, et comprenait parfaitement que le génie n'est rien s'il n'est pas soutenu par la vérité.

On vénéra toujours la mémoire de ces acteurs qui passèrent des journées entières dans les ateliers ou parmi la dernière classe du peuple, avant de s'exposer au jugement du public. A ceux-là honneur et gloire !

Garrik, appelé à représenter le rôle d'un portefaix, et voulant le remplir avec cette vérité qu'il apportait dans tous les caractères qu'il imitait, résolut d'aller en étudier les allures parmi les portefaix eux-mêmes ; et, après avoir endossé la veste de bure

et le crochet, il pria un de ses amis de venir le charger d'une commission et de le payer généreusement. Celui-ci le fit si bien, que tous les autres portefaix, jaloux de voir qu'un étranger, un novice leur enlevât une si forte aubaine, commencèrent à murmurer, puis à l'insulter. Les menaces suivirent : on se disputa, on se battit ; mais Garrik, dans cette mêlée, ne tarda pas à être reconnu. On applaudit à son amour du vrai, et chacun de ses précepteurs provisoires voulut porter un toast à sa gloire ; le célèbre acteur s'acquitta de sa leçon en payant les frais du festin.

Nous devrions parler aussi d'une autre espèce de gestes mécaniques, c'est-à-dire de ces gestes nombreux dont les esprits faibles affectent d'accompagner leurs discours, et qui dans le fond n'ont aucune signification ; mais nous en ferons grâce à nos lecteurs. Nous ferons observer toutefois que la manie de prodiguer ces gestes à tort et à travers a singulièrement et surtout envahi nos théâtres (nous n'exceptons pas, bien entendu, nos scènes lyriques), où les acteurs gesticulent plus qu'ils ne parlent. « On dirait que toute la force de leur langue est dans leurs bras ; ils y ajoutent encore celle des poumons, et tout cela ne leur sert de guère, » disait un philosophe du dix-huitième siècle en parlant des Européens. Aujourd'hui il est impossible que cette idée soit mieux appliquée qu'au théâtre.

Nous parlerons des moyens de rendre ces gestes vrais et expressifs.

Nous terminerons nos observations sur le geste mécanique en jetant un coup d'œil rapide sur quelques signes conventionnels adoptés par la société, et qui semblent, pour la plupart, être imités de l'expression réelle des sentiments qu'ils veulent en quelque sorte manifester.

Le oui et le non, exprimés par le simple signe de la tête, rendent bien, le premier, par l'inclinaison du front, la propension

de l'âme portée vers la chose approuvée ; le second, l'éloignement que l'on éprouve pour tout ce qui nous déplaît, et dont nous cherchons ordinairement à détourner le regard.

Le salut, consistant à s'incliner, retrace parfaitement l'expression de l'estime et de l'humilité, tendant à s'abaisser pour marquer l'élévation que l'on attribue à la personne respectée. Quelques peuples portent cette vénération jusqu'à poser leur front sur le sol ; mais c'est là un signe incontestable du joug despotique auquel ces peuples sont soumis, peuples chez lesquels la civilisation semble n'avoir encore fait aucun progrès. Cependant cette honteuse dégradation de l'homme vis-à-vis de son semblable s'exerce encore au milieu des nations libres et les plus civilisées, où les chefs de l'Eglise catholique imposent aux fidèles l'obligation de baiser leur chaussure ; nous ne chercherons pas à approfondir ce honteux mystère ; nous nous engageons dans de trop pénibles dissertations.

Déjà l'usage de se presser la main est devenu plus usité chez les peuples civilisés ; il faut espérer que ce signe de fraternité et d'égalité, en ennoblissant l'espèce humaine, la purgera des sentiments de bassesse qui ont fait tant d'hypocrites sur la terre.

DU GESTE EXPRESSIF

ET DE L'EXPRESSION DANS LES ARTS.

Comme nous l'avons déjà vu, l'utilité du geste expressif résulte de sa nature. Excité par les passions ou les moindres mouvements de l'âme, il en décèle la situation et les secrets, et prête à la parole la persuasion et la vérité.

En remontant aux premiers âges du monde, on trouve que les premiers moyens de communication que les hommes durent employer, furent le geste. Tant qu'ils n'éprouvèrent que des besoins physiques, ils s'entendirent parfaitement par le seul secours des signes; mais les besoins moraux, les passions se développèrent; ils arrachèrent des accents, des cris, des plaintes, et le langage s'établit: il ne suffisait point encore; le geste dut concourir à manifester ces nouveaux besoins, et fut longtemps le soutien de la parole; plus tard, et avec le perfectionnement des langues, il finit par en devenir l'auxiliaire.

Ainsi les premières articulations de la voix furent le langage des passions. L'amour dut suggérer à l'homme des accents doux

et tendres ; la colère, lui arracher des cris menaçants ; la joie, provoquer des inflexions vives et rapides ; la douleur, une voix lente et monotone. De ces inflexions naquit plus tard la cadence, et avec elle la musique et la poésie : et toutes deux furent enfantées par les accents des passions. Or, tant que les poètes parlèrent ce langage, leur voix fut comprise ; elle frappa le cœur ; elle transmit à l'imagination des impressions profondes et senties ; elle séduisit. Depuis qu'on s'adresse aux organes intellectuels, et qu'en s'éloignant de la nature on considère l'accent de la passion comme un accessoire, et non comme un principe fondamental, le résultat n'est plus le même. Que peut-on attendre en effet des tours de force ou d'esprit dont les compositions modernes sont généralement remplies ? De l'étonnement ! C'est la passion des simples.

On connaît les effets prodigieux que la musique des Grecs, si inséparable de la poésie, produisait dans l'âme des peuples. Alors, dit Terrasson, elle suspendait le cours des fleuves, attirait les chênes, et faisait mouvoir les rochers. Aujourd'hui qu'elle est arrivée à un très-haut point de perfection, on l'aime beaucoup, on en pénètre même les beautés, mais elle laisse tout à sa place.

Comparez en effet les temps d'Orphée et d'Homère à ceux de nos jours. Il est vrai que les hommes n'étaient pas encore blasés à cette époque ; mais il est aussi vrai que les hommes parlaient alors le langage des passions, et que c'est à peine aujourd'hui si on cherche à l'imiter. Et cependant on s'étonne que la poésie et la musique modernes ne produisent plus les mêmes effets ; que la reproduction même de celle des anciens n'obtienne plus les mêmes résultats !

Mais c'est parce que ; comme le prouve judicieusement le profond Rousseau, nos orateurs, nos musiciens, nos savants,

ressemblent à ces Indiens de l'Amérique, qui, voyant l'effet étonnant des armes à feu, ramassaient à terre des balles de mousquet, puis les jetant avec la main, en faisant un grand bruit de la bouche, étaient tout surpris de n'avoir tué personne. C'est la cause qui fait l'effet.

Dans l'histoire des signes écrits, il y eut aussi une même progression que dans celle du geste et des sons. On commença par peindre les objets tels que la nature les offrait aux yeux des hommes, et cette peinture fut longtemps le langage écrit des peuples du Mexique. Les Égyptiens substituèrent l'allégorie au vrai; leurs premiers caractères furent les hiéroglyphes. Insensiblement on arriva à peindre les mots par des signes insignifiants, et la peinture et la sculpture, dirigées par les progrès vers un autre but, ne conservèrent plus rien de leur première destination.

Le théâtre a-t-il éprouvé le même sort? Voilà ce qu'il nous reste à prouver; et nous allons encore suivre l'histoire. Les cirques des Romains n'étaient point des spectacles; c'étaient de vrais combats; on y faisait jouer la nature; les passions y étaient éprouvées et non représentées; la mort n'y était pas un simulacre, mais une horrible vérité à laquelle ce peuple belliqueux s'était si voluptueusement habitué. Les Grecs, au lieu de gladiateurs, eurent leurs athlètes, et leurs spectacles furent imités par presque toutes les nations limitrophes. La France eut ses tournois; mais là, déjà, le vrai avait dégénéré; c'étaient plutôt des combats de luxe.

En Grèce, les mimes vinrent occuper la place où jadis avait joué la nature. De son côté, l'antique Rome, rassasiée de victoires et gorgée de richesses, remit le glaive dans le fourreau; les sciences et les lettres succédèrent à l'amour des combats; aux combats du cirque succédèrent les pantomimes et les ac-

teurs, et c'est là que s'illustrèrent Taleste, Pylade, Esopus, Roscius, etc.

Le théâtre moderne a fait de grands progrès; mais les passions et les caractères n'y jouent plus le rôle d'autrefois. Les auteurs d'aujourd'hui, loin de peindre les effets du cœur humain, s'attachent exclusivement à faire des recueils d'esprit; et les acteurs, qui n'en ont point, ne savent plus comment les interpréter, et sont, le plus souvent, étonnés de voir le public rire de leur simplicité.

Ainsi les arts, en se perfectionnant, se sont éloignés de leur but; en fuyant leur source, ils ont oublié leur origine. C'est donc à leur mère commune que nous devons chercher à les ramener; c'est leur première langue, la langue des passions que nous devons chercher à rétablir. Tel est notre désir. Si le but vers lequel nos efforts tendront vient à se remplir un jour, les arts alors seront peut-être compris de tous. C'est aux auteurs que nous nous adresserons les premiers. En voici la raison:

Taleste n'avait besoin que du geste pour se faire entendre dans la tragédie *Les Sept contre Thèbes*. Pourquoi? c'est que les beaux vers d'Æschyles avaient exprimé la langue du cœur, et qu'il avait été facile à l'acteur de comprendre l'auteur.

Et ceci est une vérité incontestable dont les exemples se sont renouvelés dans tous les temps: ce sont les œuvres célèbres qui ont fait les grands acteurs, et telle comédienne qui fut sublime dans *Phèdre*, fut pitoyable dans le *Dépôt amoureux*.

Nous pourrions puiser dans l'histoire du théâtre de nombreuses preuves de ce que nous avançons ici. Mais nous consulterons nos propres souvenirs.

Nous avons entendu, en Italie, Modena fils déclamer les vers du Dante avec une expression, une vérité remarquables. Nous avons vu ce même acteur, dans le rôle de Saül, d'Alfieri, dominer

le cœur des spectateurs avec tant de puissance, que la foule, séduite par la vérité de ses accents et de ses poses, pleurait ou souriait selon que la joie ou la douleur était peinte sur son visage. Eh bien ! cet acteur, qui avait réveillé de si profondes sympathies dans la déclamation de ces chefs-d'œuvre de la poésie italienne, n'excitait plus d'intérêt lorsqu'à la pure éloquence il était obligé de substituer le jargon de quelque mauvais drame. Sa mâle énergie l'abandonnait ; son âme, enflammée par le souffle enivrant des passions que lui inspiraient les œuvres des grands maîtres, devenait froide, impassible, sous l'influence des œuvres où les passions n'étaient point à leur place.

Ceci fera mieux comprendre l'utilité d'associer les arts à la science. C'est la littérature dramatique qui doit faire les grands artistes ; il faut que, d'un côté, les sentiments soient peints avec vérité : c'est là le croquis de l'expression ; les couleurs appartiennent à l'acteur. L'homme de génie qui retrace sur la toile ses idées poétiques ne travaille point sous l'influence de l'inspiration : son tableau était fait avant d'être ébauché.

SUBDIVISION DU GESTE EXPRESSIF.

DU GESTE D'IMITATION.

Revenons au geste expressif.

Le geste expressif peut se subdiviser en gestes purement expressifs et en gestes d'imitation.

Comme nous l'avons déjà vu, le geste purement expressif consiste dans les mouvements presque toujours involontaires excités par les passions, tels que le tremblement, la pâleur et le frissonnement dans la frayeur; la crispation des mains et la rougeur dans la colère; les contorsions dans la souffrance. Ces gestes tendent donc à soutenir la parole en la confirmant par les signes qui correspondent aux mouvements de l'âme.

Les gestes d'imitation, au contraire, s'attachent généralement à reproduire, par la contrefaçon de l'objet que nous énonçons par la parole ou de la qualité que nous lui attribuons, ce qui le caractérise plus particulièrement.

Suivez les mouvements de ce vieux guerrier rentré dans ses foyers, et faisant aux voisins rassemblés le récit de ses exploits. Parle-t-il du roulement des tambours au fort d'une bataille,

aussitôt ses mains, comme si elles étaient armées de baguettes, suivent un mouvement analogue. La marche à l'ennemi est-elle commandée, il ne reste plus en place, il faut qu'il suive le mouvement de la marche ; mais la halte la suit bientôt, et un coup de feu va décimer l'ennemi : dès lors sa main droite appuyée sur la joue, et le bras gauche tendu en avant avec les deux doigts indicateurs étendus, indiquent la position du soldat qui vise et qui est prêt à lâcher la détente ; il serait extraordinaire s'il n'ajoutait point à ce geste la détonation de l'arme à feu par un *houm* !... épouvantable qui fit tressaillir tout l'auditoire.

Ce geste peut être également appliqué au style soutenu. C'est surtout dans la narration qu'on trouve de plus grands sujets de le mettre en jeu. Sans être exagérés, ces moyens d'imitation doivent être ménagés, mais d'une vérité ingénieuse. Récitez, en les accompagnant de gestes, ces vers de Boileau :

. La mollesse oppressée,
 Dans sa bouche, à ce mot, sent sa langue glacée ;
 Et, lasse de parler, succombant sous l'effort,
 Soupire, ... étend les bras, ... ferme l'œil et s'endort.

Sans doute on traînera sur le second vers : la langue se glacera en effet ; la prononciation des mots eux-mêmes lui en facilitera les moyens ; soupirer légèrement, étendre mollement et avec abandon les bras à demi courbés, fermer l'œil langoureusement, et abandonner enfin tous les membres oppressés comme si le sommeil les eût en effet appesantis, voilà la mimique qui doit mettre le dernier vers en action. Les mots seraient superflus : le geste pourrait suffire à l'intelligence de l'auditeur.

Dans le développement des idées élevées, ce geste emprunte aussi l'image des passions en cherchant à imiter leurs effets ou

leur puissance. L'allégorie est une des figures qui peuvent en offrir de plus grands sujets. Le geste, sans être alors l'interprète de la passion que l'on éprouve, emprunte l'expression de celle dont on présente l'image. Jugez de cette expression par celle que doit mettre don Gusman quand il dit à Alvarez :

L'Américain farouche est un monstre sauvage
Qui mord en frémissant le frein de l'esclavage.

Il y a quelques autres figures qui prêtent beaucoup au développement du geste d'imitation ; mais nous nous réservons de les analyser et de les développer plus minutieusement à la prosodie.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

SUR LE GESTE EXPRESSIF.

Il est nécessaire, après avoir clairement démontré ce que nous entendons par geste expressif, que nous parlions des parties qui concourent à le former. Or, pour nous, *geste expressif* ne signifie pas uniquement *geste*, ou mouvement des bras et des mains ; nous lui donnons une signification plus large, celle d'expression, où chaque membre concourt à démontrer l'effet de la passion. La démarche, les bras, les mains, le col, la bouche, les sourcils, le front, les yeux sont autant de ressorts qui produisent le geste expressif.

Nous allons voir, en peu de mots, quel rôle chacune de ces parties joue dans les passions. Nos observations auront pour but de marquer les différences et les rapports qui se manifestent généralement, sans faire aucune application de l'expression. Nous commencerons par les yeux, parce que c'est là que se peint plus particulièrement la passion.

YEUX.

Dans nos rapports sociaux, les yeux semblent les seuls inter-prêtes de tous les mouvements de notre âme. C'est par eux que les affections du cœur et les conceptions de l'esprit se transmettent aux êtres avec lesquels nous sommes en rapport; et c'est sur eux aussi que l'attention de celui qui écoute s'attache plus particulièrement.

Le vieux Pline a dit que toutes les passions pouvaient se peindre par la seule expression du regard. En effet, chaque mouvement de l'âme lui donne un caractère particulier. Les yeux ternes sont couverts de larmes dans l'épanchement de la douleur; ils sont enflammés dans l'accès de la colère; ils sont brillants dans la joie. Ou, si nous voulons mieux les observer dans leurs fonctions particulières, nous les verrons dans la fureur, la rage, la vengeance, rouges, égarés, étincelants, roulant dans leur orbite avec une rapidité convulsive, et exhalant par leur vivacité toute la violence de ces passions.

Dans la haine, l'aversion, la jalousie, l'envie, la rancune : farouches et sombres, se retirant sous les paupières et les sourcils avec la préméditation du crime, et laissant échapper par intervalle des lueurs sinistres qui semblent menacer d'un funeste embrasement.

Dans la mélancolie, la tristesse, l'ennui, la douleur, la langueur, l'abattement : d'une expression inerte, tombant languissants vers la terre, et présentant par leur constante immobilité l'expression d'une idée fixe, d'un sentiment pénible qu'aucun autre sentiment ne peut distraire.

Dans la gaieté, ils prennent un aspect de satisfaction particulière et semblent partager le sourire de la bouche; dans l'espérance, ils s'élèvent et roulent affectueusement sur eux-même

comme pour implorer d'une puissance supérieure l'accomplissement d'un vœu. Dans l'amour et les passions qui en dérivent, cette rotation est encore plus marquée ; elle s'accompagne souvent d'une larme furtive, d'une rougeur passagère sur les bords palpébraux, et manifeste un désir qu'elle fait passer dans l'âme de celui que nous voulons captiver. Cette expression est l'instrument séducteur que la femme particulièrement a reçu de la nature.

Dans toutes ces situations, qui manifestent les passions dans le regard, l'œil y concourt avec tous les muscles qui l'entourent : les glandes lacrymales, les paupières, les sourcils se soumettent à la même influence et jouent chacun leur rôle d'ensemble.

De ces expressions générales, les poètes n'ont pas manqué de tirer leurs métaphores ; ils appellent regard plaintif l'expression de la douleur et de la tristesse ; yeux baissés, celle de l'humilité, de la modestie ; œil serein, celle du contentement ; œil fier, celle de la hardiesse.

Le peintre rend aussi d'une manière particulière les passions de ses sujets par l'expression des yeux. A ceux qui voudraient se convaincre de cette vérité, nous conseillons de consulter le *Jugement universel* de Michel-Ange. Quelle expression de joie dans le regard des bienheureux ! Que de réjouissance dans celui des saints ! et quelle horreur dans l'œil des damnés ! La rage, la douleur, le désespoir, tous les sentiments ensemble si bien rendus dans ce recueil des passions humaines, dans cette œuvre unique en son genre, dans cette fresque surprenante qui fait l'admiration des artistes, la gloire éternelle de l'auteur, et la magnificence de la chapelle Sixtine de Rome, à laquelle ce riche dépôt est confié.

Pour offrir une dernière preuve qui soutienne l'assertion que nous avons émise sur l'expression des yeux, nous nous plaisons à transcrire quelques vers de Riccoboni, cet artiste si cher aux

Italiens, cet artiste qui fit si longtemps les délices des Parisiens, et qui a laissé de si agréables souvenirs de l'art représentatif :

Senza degli occhi il tuo parlare è morto ;
Senza degli occhi il tuo tacer non vale ;
Senza degli occhi un cieco andrà storto ;

Senti il timore, e l'occhio tuo dimesso
L'esprimerà ; o senti un gran furore ,
L'ardire allora in quel vedrassi impresso.

La vergogna daragli un certo errore ;
E l'ironia un gaio adulterato ,
Che disfido , a dipingerli un pittore.

L'amore un dolce sopra ogn' altro grato
La noja un mesto che non soffre doglia
L'indifferenza un quid inexplicato.....

E cio che ti disgusta o che t'invaglia
E la gioia e la pena se le senti
Si vedran de'tuoi sguardi in sulla soglia.

« Sans l'expression de tes yeux , ton élocution serait nulle ;
« ton silence ne dirait rien ; de même que sans tes yeux tu con-
« duirais tes pas incertains comme l'aveugle. Epreuves-tu la
« crainte, ton regard déconcerté l'exprimera ; éprouves-tu une
« grande fureur, l'ardeur de tes yeux en sera le premier sym-
« ptôme ; la honte peindra sur eux l'égarement ; l'ironie une
« fausse gaieté ; et je puis défier un peintre de reproduire toutes
« ces expressions. L'amour peindra sur eux une douceur au-
« dessus de tout ce qu'on peut imaginer d'agréable ; l'ennui,
« une langueur qui n'est pas celle de la douleur ; l'indifférence,
« quelque chose d'inexplicable. Enfin ce qui te déplaît ou te
« charme, les plaisirs et les peines, si tu en éprouves, se retra-
« ceront toujours dans l'expression de ton regard. »

Le langage des yeux est d'autant plus expressif qu'il est toujours inséparable des mouvements et des impressions des sour-

cils et du front, qui ne semblent agir que sous l'influence du regard. Nous pourrions dire que l'artiste qui étudie bien le jeu des yeux rendra plus facilement et avec vérité le détail des autres gestes ; car il semble que tous les autres mouvements soient subordonnés à celui-là. On dirait que l'œil, placé à proximité du cerveau, est destiné à communiquer directement les impressions qu'il en reçoit aux membres les plus éloignés, et que ce premier ressort bien conduit doit servir de régulateur à tous les mouvements.

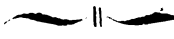
Quelques acteurs, ou plutôt grand nombre d'actrices, sont loin de comprendre que l'œil doit guider l'expression des sentiments, et prodiguent leurs regards séducteurs à des spectateurs préférés, plus qu'elles ne les soumettent à l'expression de leur rôle. En effet, quel intérêt secret pour le public que ces œillades, ces sourires gracieux qui font leurs ascensions périlleuses à travers la foule des spectateurs, et cela dans une scène de dépit, sous un trait de colère, ou sous l'influence de l'emportement ? On ne saurait croire jusqu'à quel point ces contre-vérités ternissent le mérite d'une actrice, qui s'expose ainsi, par cette reprochable habitude, à exprimer l'amour quand elle doit rendre l'aversion ; qui sourit amoureusement dans un moment de haine ; qui lève les yeux dans une scène de modestie ou de honte ; qui traduit en un mot toutes les passions par des impressions contradictoires.

Est-ce que, dans cet insouciant abandon, elle pense flatter son amour-propre, sa vanité, en voulant faire croire à une supériorité de talent qu'elle négligerait dans les rôles de peu d'importance ? Qu'elle se détrompe : l'interprétation sévère qu'en fera un spectateur judicieux sera telle, que l'actrice ignorante cherche à cacher sous ce jeu celui qu'elle est incapable de rendre avec vérité.

L'acteur qui est bien pénétré de sa mission s'imagine qu'à la rampe de la scène s'élève une muraille au delà de laquelle son regard ne peut et ne doit point pénétrer.

SOURCILS.

A l'expression du regard se joint le mouvement des sourcils et des muscles qui les entourent, et ce mouvement n'est pas moins important que celui de la prunelle, et concourt plus puissamment à faire connaître la nature de la passion qui agite l'âme. En général, lorsque le sourcil se relève par le milieu, les passions cruelles et farouches agissent intérieurement; il se baisse dès qu'il y a concentration.

Il y a aussi à observer que lorsqu'on n'éprouve qu'un seul mouvement intérieur, le sourcil est uni, comme dans la tranquillité ou l'admiration, et qu'il a une double expression quand deux mouvements contraires nous troublent. C'est ainsi que lorsqu'il y a étonnement et frayeur, les sourcils s'élèvent par les extrémités qui tiennent aux tempes, et se baissent en même temps sur le nez de manière à former une espèce d'accolade renversée ().

Dans toutes les passions agréables, telles que la joie, l'amour, la générosité, le sourcil s'élève par le milieu, tandis qu'il tombe sur la paupière quand il y a douleur concentrée ou tristesse, haine ou taciturnité. Les extrêmes de ces mouvements se remarquent très-distinctement dans le rire, où les sourcils sont très-relevés, et dans le pleurer, où ils sont extrêmement baissés.

FRONT.

Les rides qui se forment au front dépendent exclusivement du mouvement et de l'expression des sourcils. Dans les passions

sombres, telles que la haine, la jalousie, l'horreur, il y a rides verticales à cause du rapprochement des sourciliers vers la ligne médiane. Dans les passions violentes où il y a rapprochement et élévation, des rides semi-circulaires sont divisées par les verticales; les rides horizontales sont provoquées par l'extrême élévation des sourciliers, ainsi qu'on l'observe dans la grande joie.

BOUCHE.

Il ne faut pas séparer tous ces mouvements de ceux de la bouche, car l'expression des traits les moins visibles devient de la plus haute importance pour la physiologie. Ainsi l'écartement des mâchoires et des lèvres exprime l'idiotisme; tandis que leur constriction désigne l'insensibilité, l'égoïsme, l'opiniâtreté. L'abaissement des angles labiaux avec l'élévation du centre, marque l'orgueil et le dédain; tandis que l'élévation des angles avec l'abaissement du centre caractérise la joie, l'ironie, la dérision. Dans la colère près d'éclater, la ligne de la bouche devient oblique et les lèvres se soulèvent tremblantes et froncées. Dans la jalousie, la lèvre inférieure s'allonge; dans l'hypocrisie et la dissimulation, la bouche exprime un sourire forcé et communique à la physionomie une expression repoussante.

VISAGE.

Quant aux mouvements du visage, on y remarque deux phénomènes, qui, dans leur ensemble, décèlent plus particulièrement deux affections contraires : la joie et la douleur.

Dans la joie, les muscles supérieurs se contractent, les joues

se relèvent, les lèvres se dilatent et la bouche exprime le sourire. La contraction, qui est plus violente dans l'expression du rire, fait que la bouche est ouverte et les lèvres plus relevées.

Dans la douleur, au contraire, tous ces muscles se relâchent; les joues retombent, les lèvres se rétrécissent, et la bouche s'entr'ouvre, comme pour donner douloureusement un passage aux soupirs qui s'échappent de la poitrine oppressée.

De cette observation, il résulte que dans presque toutes les passions agréables, telles que la gaieté, le contentement, la bienveillance, le plaisir, le bonheur, il y aura de l'épanouissement dans la physionomie, de l'éloignement dans les traits occasionné par leur élévation, et enfin la manifestation de quelques rides transversales; tandis que dans les passions sombres, telles que l'ennui, la tristesse, la haine, la jalousie, la colère, il y aura dépression et affaissement dans les traits, allongement dans le visage, et des rides verticales dans les différentes parties de la face. Mais nous n'offrons pas cela comme une règle générale, il peut y avoir quelques exceptions.

TÊTE.

La tête a aussi ses significations particulières dans ses poses: ainsi, la tête très-élevée indique la fierté, la prétention, la supériorité, etc. Virgile, en voulant exprimer l'orgueil de Dares, qui prétendait n'avoir point d'égal dans le pugilat au ceste, le représente la tête haute.

Talis prima Dares caput altum in prœlia tollit.

Eneid. lib. v.

Droite et fixe elle annonce l'opiniâtreté, l'arrogance; un peu moins haute elle indique la grandeur d'âme, la générosité, et

toutes les vertus sublimes. La tête basse annonce la honte ou le respect; elle indique aussi l'humilité, ainsi que le fait observer Quintilien : *dejecto capite humilitas ostenditur*. C'est là aussi un des symptômes de la douleur morale, de la tristesse, de la réflexion. Dans l'amour, le repentir, la mélancolie et le repos, l'inclinaison a toujours lieu du côté de l'épaule droite; elle penche à gauche dans la douleur physique.

COL.

La raideur des muscles du col dénote la terreur et la témérité. Quand il n'y a qu'une simple tension avec progression de la tête, c'est un signe de propension agréable de l'âme, de désir, de satisfaction; mais dans les épanchements de l'amour le col devient plus souple; et laisse apercevoir des plis au côté droit par le penchement de la tête de ce côté.

Le gonflement des masses charnues de cette partie dénote la douleur physique, la colère, le désespoir; leur affaissement est un signe plus particulier de la haine, de la dégradation, et de la concentration provoquée par le froid.

SIGNES GÉNÉRAUX.

Nous finirons nos observations en jetant un coup d'œil rapide sur l'ensemble des mouvements, qui, sans être accompagnés de la parole, ont néanmoins une signification très-expressive dans leur manifestation. C'est dans ces signes que se renferme souvent toute l'expression du sentiment que l'on éprouve, ou plutôt la figure allégorique que l'on veut faire de ce même sentiment. Cette figure semble remplir, dans l'éloquence du geste, le même rôle que la métaphore joue dans la logique.

Figurez-vous la pantomime d'un jeune apprenti, rudement traité par son maître, au moment de faire une escapade, et craignant de mériter par là une juste correction. Il courbe son tronc, et, portant la main droite sur l'épaule gauche, il la frotte comme s'il eût déjà éprouvé la douleur des coups qui le menacent. Mais qu'il se frotte vivement et rapidement les mains en élevant l'épaule gauche, avec renforcement du cou, inclinaison de la tête à droite, clignotement des yeux et éloignement des lèvres avec élévation des angles, il dénotera alors le plaisir, la joie qu'il se promet dans l'exécution d'un projet favorable, dont la seule pensée le flatte (*fig. 1*).

Mais pour avoir une idée plus juste de ces figures, prenons la métaphore elle-même, la manière de l'énoncer, et substituons ainsi la cause à l'effet. En voulant évoquer les dieux, et les prendre à témoin de l'innocence, nous implorons généralement le ciel, leur prétendue demeure, et nos mains et notre regard se dirigent vers l'espace. Ce geste prend, au contraire, une direction opposée lorsque, dans l'imprécation, nous demandons le secours des puissances infernales contre l'objet de notre exécution. Voyez OEdipe, dans l'*Electre* de La Harpe, lorsqu'il prononce des imprécations contre le perfide Polynice, qui ne craint pas de réveiller les douleurs d'un père cruellement mal-traité, en venant implorer son appui contre son frère Etéocle. Ce n'est pas avec la même expression dans les gestes qu'il dit :

ma voix funeste

Appelle encor sur vous la vengeance céleste.

et :

Et vous, dieux infernaux, vous que j'invoque tous.

Dans l'ironie, le geste se trouve en contradiction avec les



Ach. Grégoire.

Allégorie du Plaisir.

Fig. 1.

Pag. 34.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

B

L

sentiments qu'on veut manifester. Loin de suivre l'impulsion donnée par la passion dominante, il prend une direction contraire. Observons en effet cette orgueilleuse jeune fille qui reçoit avec dédain l'hommage d'un adorateur : elle s'incline d'abord, et lui fait un grave et solennel salut ; bientôt elle se retire avec un sourire forcé, et, par la fierté de son attitude, elle lui apprend qu'il a mal placé ses affections.

Nous ne ferons pas un détail plus long de ces signes : nous ne devons en donner ici qu'une idée. Nous développerons cependant encore quelques gestes où la main concourt plus particulièrement à faire connaître l'expression, et dont nous n'aurons plus occasion de parler.

On sait que souffler sur le creux de la main, c'est marquer la nullité de la chose dont on parle ; que , porter deux doigts au-dessus du front en pliant les trois autres, rappelle parfaitement les deux choses sur lesquelles un avocat célèbre appelait toute l'attention des juges, pour légitimer la demande en séparation qu'il sollicitait ; que le poing fermé et porté en avant dénote la colère ; que le bras levé avec la main ouverte exprime le désir de frapper ; changez à cette dernière position la direction du bras, et, en relevant tant soit peu l'épaule droite, croisez le bras sur la poitrine de manière à porter la main au-dessus de l'épaule gauche, ou vous désapprouverez violemment un discours, ou vous serez prêt à souffleter celui qui l'énonce , qui commet une indiscretion.

Portez l'index sur les lèvres allongées , vous exigerez le silence ; appuyez-le au bas de l'oreille en avançant la tête, et vous manifesterez le désir d'écouter ; mais étendez ce bras, et du doigt indiquez la porte, ce geste impérieux dira assez à l'importun à qui vous l'adressez. Ce signe, civilisé est un langage très-expressif chez les grands, quand ils veulent engager leurs sui-

vants à se retirer ; il consiste alors à faire une courbe avec la main en la portant de devant en arrière, et en l'arrêtant du côté où la sortie doit avoir lieu.

Dans leur langage familier, certaines personnes étendent le bras et le font rentrer vivement en dedans en traçant un demi-cercle dans l'air, quand elles appellent quelqu'un qui est au loin ; ou bien elles se servent simplement du doigt indicateur, en faisant le même mouvement plus bref, ou bien en le portant à la hauteur du visage, et en le faisant aller successivement et rapidement de dehors en dedans.

Nous ne parlerons pas des autres gestes qui appartiennent aux passions, ce serait anticiper sur l'analyse que nous devons en faire. Cet aperçu suffira pour donner une idée générale du geste vu dans ses différentes parties. Nous allons l'étudier dans son ensemble ; mais avant tout nous ferons observer que, pour rendre le geste plus facilement applicable, surtout à l'art théâtral, nous admettrons un principe invariable : c'est celui auquel se soumettent tous les arts pour arriver à une perfection possible, et qui consiste, en cherchant la vérité, à lui faire subir des modifications qui la représentent sous les couleurs qu'on aime à lui voir.

Ficta voluptatis causâ sint proxima veris.

Cic.

Nous soumettrons donc la vérité à des règles qui puissent faciliter les moyens de l'imiter. C'est là surtout le point de vue le plus important pour l'art théâtral ; c'est là ce que les artistes recherchent, ce que les professeurs recommandent essentiellement, et en quoi ils renferment tous leurs préceptes. A dire vrai, ces derniers ne font pas de grands efforts pour y faire arriver leurs élèves. Leurs conseils arrivent à l'oreille,

mais ils ne vont pas plus loin. De la grâce ! s'écrient-ils , de la dignité ! de la majesté ! de la décence ! du naturel ! du brillant ! de l'enjoué ! et l'élève se répète tous ces mots sans comprendre davantage. Qu'il demande comment on représente la décence , la majesté : Cherchez, lui répondra-t-on. Voilà comment aujourd'hui on forme des élèves dans la plupart des écoles dramatiques.

Pour nous qui n'avons pas la prétention de réformer ces cours, nous essaierons de suppléer à ce qu'on n'y explique pas. Nous ferons connaître la signification et l'application des conseils, que les élèves y reçoivent ; nous leur démontrerons les traits qui font connaître les passions et les caractères ; nous les conduirons pas à pas ; nous leur expliquerons ce qu'on ne leur dit point. L'appui des professeurs leur sera toujours utile, indispensable même. Les conseils de l'expérience les tiendront toujours dans le chemin du vrai ; les nôtres leur montreront la voie qu'ils doivent prendre pour y arriver, et les moyens de le modifier lorsqu'il sera inimitable, c'est-à-dire repoussant et hideux. Nous le recommanderons alors, non tel qu'il se présente dans la nature, mais tel que nous voudrions qu'il fût , tel que nous aimons à le voir, tel qu'il doit être sur la scène.

Chacun sait les contorsions et les grimaces ridicules que font certaines personnes en pleurant, quelques-unes même en riant : de telles expressions conviennent tout au plus à un comique qui veut exciter le rire. On sait aussi que la défaillance et la mort produisent souvent des effets terribles, longs, d'aucun intérêt pour les arts , et qui seraient propres à faire hérissier les cheveux s'ils étaient représentés tels qu'ils sont réellement : nous les offrirons avec toute la sympathie du spectateur. C'est ainsi que nous offrirons la fureur et la rage, la folie et la mort ; nous écarterons des uns les hideux excès, la bouche écu-

nante et les doigts teints de sang ; des autres les hurlements et la longue agonie : car il serait impossible de souffrir de telles images, malgré leur vérité. En nous éloignant ainsi d'une vérité dont l'aspect répugne au cœur humain, nous montrerons aux arts les traits qui conviennent à la peinture des passions.

Toutefois, nous ne négligerons pas de parler de ces effets. Nous devons les montrer à la science ; mais nous parlerons des modifications qu'il convient d'apporter, au théâtre surtout, lorsque nous le jugerons convenable et que l'occasion s'en présentera. Mais on trouvera ces principes, plus minutieusement établis, à la théorie du beau dans les arts, que nous traiterons dans la deuxième partie de cet ouvrage.

APPLICATION DU GESTE

et

CARACTÈRES DE L'HOMME ET DE LA FEMME,

DU FLEGMATIQUE, DU SANGUIN, DU BILIEUX,

DU MÉLANCOLIQUE,

DE L'IDIOT ET DE L'HOMME DE GÉNIE.

—

L'application du geste, dans ses grands développements, ne doit avoir lieu que pour les idées élevées, les sentiments vifs et les passions, et être toujours en harmonie parfaite avec la pensée dominante du sujet représenté. Il serait tout à fait contraire à la vérité d'exprimer un sentiment noble avec des gestes communs et sans énergie, ou d'accompagner des pensées ordinaires de mouvements violents et variés. On peut en juger par

les gestes ridicules et désagréables des esprits médiocres, qui, faussés dans leur emploi, sont appelés à signifier des idées sans élévation.

Le geste doit concorder non-seulement avec les sensations, mais encore avec le caractère, l'humeur et l'intelligence du sujet qui l'exprime. C'est de ce seul perfectionnement, de l'équilibre des facultés, et de l'étude approfondie des situations et de l'état normal de l'espèce humaine, qu'un artiste peut atteindre la perfection, et par suite la célébrité. Mais pour bien connaître la nature de ces mouvements, et les modifications qu'il doit apporter dans leur emploi, il faut qu'il sache éviter les extrêmes; car, comme nous venons de le dire, il serait aussi ridicule de raconter un fait simple avec des gestes exagérés, de traduire le flegme par des mouvements brusques, que de montrer le bilieux toujours calme et impassible, ou exprimer une forte passion sans le développement des effets qu'elle entraîne. En tout il doit s'appliquer à donner, avec un juste discernement, aux attitudes, aux gestes, à l'élocution, cette chaleur, ce coloris, qui gravent les pensées et les sentiments dans l'âme des auditeurs.

De là on doit comprendre que les effets des passions, qui semblent soumis à des règles générales, peuvent souffrir des modifications qui les rendent inapplicables à certains êtres; et ceci dépend essentiellement de l'état normal des personnes qui les manifestent.

Il nous serait impossible, dans l'analyse que nous nous proposons de faire de l'expression qui résulte des passions, d'en distinguer les nuances particulières à chaque individu. Pour prévenir les erreurs grossières dans lesquelles on pourrait être entraîné, nous allons présenter d'abord l'homme et la femme dans leurs prédispositions, dans leurs fonctions, dans leur

maintien particuliers, dans leurs habitudes sociales; nous étudierons ensuite l'homme soumis à l'influence d'un état physique ou intellectuel, et, en définissant le caractère de quelques extrêmes opposés, parviendrons-nous alors à pouvoir généraliser les règles de la nature, et les rendre plus facilement applicables.

L'HOMME ET LA FEMME.

Les prédispositions particulières de l'homme et de la femme sont telles, que le premier, ayant la force en partage, semble né pour commander et être obéi. Par là il doit être sujet à des passions plus violentes que la femme, qui, faible, douce et soumise, ne semble créée que pour aimer et consoler, obéir et plaire. Par conséquent l'attitude de l'homme doit être noble, fière et impérieuse; sa pose pleine de fermeté, la rectitude du tronc invariable, et la position de la tête fixe; tandis que la position de la femme doit être timide, remplie de mollesse et d'agrément: tout chez elle est souple et ondulations gracieuses; sa tête, mollement penchée, a toute la candeur de la pose enfantine.

Dans les fonctions ordinaires de la vie, l'homme est plus froid; il est d'une sensibilité plus profonde que la femme au milieu des grandes influences; s'il emploie le geste, c'est toujours avec une supériorité d'expression et d'entraînement, surtout pour la manifestation des sentiments énergiques. La femme, dont les idées sont plus nombreuses et plus nuancées, les mouvements plus souples et plus faibles, emploie des gestes variés et sans énergie.

Dans la démarche et l'expression, l'homme, dont la taille est moins balancée et l'attitude plus ferme, se meut avec plus de

force et d'aplomb que la femme; sa démarche prend un caractère de virilité et de résolution; son regard est ferme et méditatif; sa diction, énergique, positive et régulière; sa voix, sonore, impérieuse et sans éclat. Chez la femme la démarche est légère et élégante; son regard plein de douceur, de sensualité et de finesse. Douée d'une sensibilité dont les modifications sont infinies, elle parle souvent avec excès, presque toujours d'une manière agréable; son élocution est gracieuse et brillante; sa voix, douce, flûtée et claire; sa respiration, active et variée, prend un caractère particulier en conséquence des déplacements qu'elle fait éprouver aux seins.

Maintenant, si nous voulons consulter l'état physique et intellectuel de l'homme, nous trouverons encore une différence marquée et saillante entre le flegmatique, le sanguin, le bilieux et le mélancolique; entre l'idiot et l'homme de génie.

FLEGMATIQUE.

Le flegmatique d'une tendance au repos et à l'inaction, à la paresse et à l'insouciance, est calme et sans énergie dans les passions violentes. Inaccessible à la colère, à la vengeance, à la haine, à la jalousie, à l'ambition, il ne manifeste dans leurs excès que les passions qui dérivent des privations, de la misère, de l'ennui, principales causes de l'influence lymphatique qui le domine. Ainsi la douleur physique, l'abattement, le désespoir, la peur, la lâcheté exercent sur lui tout leur empire. Dans les circonstances ordinaires de la vie, paisible, sans agitations et sans contrainte, il s'abandonne mollement aux douceurs du repos, suivant la pente naturelle d'une existence exempte d'émotions, mais s'inclinant comme la tige flexible dans la direction que lui communique le moindre souffle.

Son attitude est molle, sans énergie ; sa démarche pleine de souplesse et d'apathie ; ses pas sont assez étendus, mais rares et lourds, ordinairement accompagnés d'un balancement disgracieux dans les membres thoraciques. Son existence sans vigueur le livre facilement au sentiment qui le domine sans qu'il en éprouve les fortes sensations. Son état est plus immobile qu'actif ; son humeur toujours monotone , rend ses mouvements rares , sans expression , et sans activité. Son regard est froid, obtus, sans intérêt ; sa respiration , lente, régulière, insignifiante ; son langage lourd et mesuré, quelquefois précis dans les jugements ; la voix grasse, molle, empâtée, mais pouvant quelquefois offrir de la douceur et de l'agrément.

SANGUIN.

Le sanguin plus porté à la gaieté et à l'inconstante légèreté, d'une humeur vive, d'un tempérament inflammable, est sujet aux emportements violents, mais peu durables, et suivis d'un retour facile. Point de haines invétérées ; point de perfidies, point de ressentiments prolongés. Tout occupé du présent, il oublie aussi facilement le passé qu'il est insouciant pour l'avenir ; humain par instinct, franc par caractère, obligeant par inclination, confiant par insouciance, il porte à l'excès l'héroïsme et le courage téméraire, la hardiesse, la valeur et l'indulgence.

Plusieurs physiologistes attribuent à l'influence de ce tempérament, si commun aux Français, les vertus héroïques des guerriers de l'empire, et regardent ces vertus comme le résultat de la liberté où ils avaient vécu, du bien-être public et de la prospérité des peuples, de l'absence des misères nationales et de l'égalité sociale, qui furent en effet la base naturelle des

grands développements, de la valeur et de l'énergie, de la force et de l'urbanité, qui, dans les guerres désastreuses, au milieu des glaces du nord, et sur les sables brûlants des tropiques, leur firent braver les privations passagères, et laisser chez les peuples vaincus des souvenirs de reconnaissance et des traits héroïques qui vivront à jamais dans ces contrées lointaines.

Dans les circonstances ordinaires de la vie, le sanguin se tient d'une manière élégante et gracieuse; sa démarche est légère et mêlée d'assurance; l'abandon règne, sans mollesse, dans tous ses mouvements, et la fermeté s'y peint sans raideur. Avidé de plaisir et de joie, il vit dans une mobilité toujours active; ses gestes sont pleins de précision et de grâce, de vérité et d'expression. Son regard respire la gaieté et l'enjouement, et brille d'un éclat superficiel. Sa respiration est grande, libre et régulière; ses sentiments sont vagues et prolixes, et séduisent sans satisfaire. Son éloquence est facile, et sa voix forte, sonore et moelleuse.

BILIEUX.

Le bilieux est sujet à toutes les grandes passions, bonnes ou mauvaises. Tantôt c'est l'ambition, la grandeur d'âme, la générosité, le courage, l'audace, la vertu sévère, le dévouement héroïque; tantôt la haine, l'envie, la jalousie, les perfidies, les cruautés, la vengeance dans leurs excès. Tantôt il fournit les exemples des plus sublimes vertus, tantôt il se dégrade par les forfaits les plus monstrueux. Dans ses rapports sociaux, plein de sévérité pour les défauts, il s'anime, gronde et trépigne; la plus légère impression l'irrite, et entraîne la fermentation de son humeur.

De cette violence des passions qui le subjuguent résultent dans

la vieillesse, et même dans un âge peu avancé, la mélancolie, l'isolement et le désespoir.

Dans les circonstances ordinaires de la vie, sa posture ferme et carrée lui donne un maintien grave, imposant et sévère; son pas est précis et régulier. Quoique sujet aux passions les plus violentes, il sait quelquefois les dompter; il n'abuse jamais de ses gestes, ceux qu'il fait sont rares, mais pleins d'expression et proportionnés à la violence de ses sentiments, à ses idées aux inflexions de la voix; tout en lui commande le respect et la conviction. Sa respiration est sèche, profonde, saccadée; son discours, plein d'autorité; son élocution, serrée, vigoureuse et puissante; sa voix, sonore, dure, métallique, mais souvent rauque et fatigante.

MÉLANCOLIQUE:

Le mélancolique, habitué à vivre dans l'obscurité, toujours abandonné à ses pensées, se livre facilement à la crainte, aux soupçons, aux prévisions les plus extravagantes et aux pressentiments les plus fâcheux. Croyant, dans ses rêves fantastiques, rencontrer partout des ennemis puissants, il repousse de son cœur toutes les affections magnanimes, et prend en horreur le genre humain. Par conséquent, point de générosité, point d'énergie dans les grandes actions indépendantes de sa volonté; beaucoup d'enthousiasme dans les plus communes. Les sombres passions, telles que la haine, l'envie, les rancunes, l'ennui, la lâcheté, se manifestent chez lui dans toute leur violence.

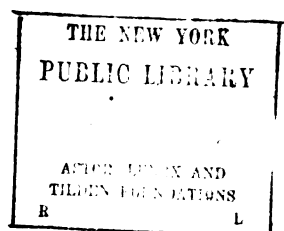
Dans les circonstances ordinaires de la vie, il a une tenue maniérée, bizarre et sans aplomb; son allure est guindée et prétentieuse; il semble compter ses pas en marchant et man-

quer souvent d'équilibre. D'une humeur naturellement rêveuse, il devient ridicule dans la manifestation de ses gestes, par l'enthousiasme qu'il met dans ses pensées les plus communes. Son œil est passionné, parfois langoureux ou vague, quelquefois plein de charmes et d'entraînement; sa respiration est inégale, gémissante, souvent entre-coupée de soupirs et de bâillements; son élocution lente, mais vive, et sa voix modulée, plaintive et langoureuse.

Nous ne parlerons point des passions auxquelles l'idiot et l'homme de génie sont plus ordinairement enclins. Nous ne saurions établir rien de positif à cet égard. Le tempérament et le caractère peuvent seuls présenter des résultats connus. Toutefois, le premier manifeste les passions sans énergie et sans expression; il est presque toujours le même dans toutes les circonstances de la vie. Le second, sujet à toutes les passions, les éprouve avec violence, mais sait les vaincre, et, par sa force morale, les soumettre à l'empire de sa volonté.

IDIOT.

L'idiot, et nous présentons ici l'extrême, l'homme sans culture et sans raison, n'a ni ensemble, ni équilibre dans le maintien; sa tête est souvent et plus ou moins renversée en arrière. Ses pauses sont fausses comme son esprit; il marche toujours le front levé comme pour contempler les astres; par là ses pas deviennent démesurés, inégaux, forcés et sans vitesse. Ses mouvements sont pleins d'incohérence, sans proportion avec les sensations et les pensées qu'ils manifestent, sans expression dans leur exercice, toujours dominés par la stupidité qui les inspire. Tout chez lui est hors de nature, ses mains et ses pieds sont dans une rotation continuelle; sa tenue disgracieuse, ses





3d iot.

L.A.

Fig. 2.

Pag. 47

vêtements ridicules pour la couleur, la forme et l'ajustement. Si nous le suivons même dans son habitation, nous la trouverons sale, mal tenue, peu commode. Partout le désordre et la confusion, dans sa position comme dans l'expression de ses traits. Son œil est languissant et sans aucune manifestation; son regard fixe et hébété; sa respiration est lourde, forte, accompagnée souvent de grognement; sa voix est commune, sans inflexions harmoniques, et en rapport avec les idées qu'elle exprime, c'est-à-dire interrompues, sans ordre et sans enchaînement. (*Fig. 2.*)

HOMME DE GÉNIE.

Entre l'idiot et l'homme de génie il y a de nombreuses conditions que nous avons cru devoir négliger. Par les extrêmes, que nous décrivons, des facultés intellectuelles, on pourra aisément comprendre les modifications qui se placeront entre elles.

L'homme de génie, et nous prenons aussi le point le plus élevé, a l'air noble, distingué, agréable, lors même que ses traits sont mal constitués. Sa physionomie est pleine d'expression : tantôt calme, tantôt réfléchi, tantôt maîtrisée par le délire de l'inspiration, toujours en harmonie parfaite avec le sentiment qui l'anime. Son attitude a de la grandeur sans ostentation, de la dignité sans pédanterie; toutes ses positions sont aussi remarquables par leur naturel que par leur noblesse; la tête, sans trop tomber sur la poitrine, fait sentir le travail dont les extenseurs ont besoin pour la maintenir en équilibre. Dans le repos il se tient avec noblesse, quelquefois même avec négligence, d'après les phénomènes des combinaisons intellectuelles. Sa démarche est ferme et sans rudesse, sans ces vacil-

lations désordonnées qui indiquent la distraction. Tous ses mouvements sont rares, mais libres et énergiques. La moindre position, le moindre geste, rendent souvent chez lui des pensées et des affections multipliées et sublimes. Tout parle dans ce langage des esprits supérieurs. L'œil est imposant et scrutateur, le regard pénétrant, plein d'une vivacité sans exagération, sans cette pétulance factice qui manifeste la prétention et l'originalité; quelquefois, au contraire, il est précis, grave et profond; quelquefois rapide et scintillant. Les développements qui se peignent sur les traits, expriment dans leur ensemble cette inspiration et cette sublimité propres à l'être intelligent et sensible, jouissant avec plénitude et perfection de l'exercice régulier des plus belles facultés morales. A cette sublime harmonie viennent se joindre la puissance et l'enthousiasme de l'élocution. Son langage est sensé, précis, entraînant; sa voix, juste dans ses intonations, frappe avec la violence et la rapidité de la foudre, et séduit toujours par le charme de la mélodie. (*Fig. 3.*)

Si cette analyse suffit pour faire connaître l'homme dans l'exercice de ses facultés physiques ou morales; si, par cet examen de ses penchants, de ses habitudes, de ses fonctions, de ses tendances, nous sommes parvenus à le montrer tel qu'il est dans les circonstances ordinaires de la vie, devons-nous espérer que, par cette seule démonstration de son état normal, il sera facile de comprendre les modifications qu'il faudra lui appliquer dans les passions dont nous allons étudier les effets?... Telle est notre conviction....



Homme de Génie

Fig. 3.

Pag. 48.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

B

L

DEUXIÈME SECTION.

DU DÉSIR.

Toutes les passions sont inhérentes à la vie humaine; mais elles ne se développent que lorsqu'elles sont mises en rapport avec des modificateurs extérieurs. L'âme agit d'abord par la pensée, principale faculté de l'homme moral; il faut que la sensibilité soit excitée pour que les facultés physiques soient mises en jeu.

Ainsi, toute l'action humaine dépend de l'influence des excitateurs extérieurs sur la sensibilité, et c'est par les mouvements de la sensibilité que les passions se manifestent. En effet, suivons la progression des phénomènes dont la vie physique se compose; mettons surtout en parallèle le bilieux et le flegmatique, l'un, dont le système est toute susceptibilité, l'autre,

toute impassibilité ; l'exercice ordinaire de leurs actions ne nous laissera plus aucun doute sur cette vérité.

Maintenant, si nous résumons les diverses tendances du cœur humain, nous trouverons qu'elles se réduisent toutes en une seule : désirer. Partout où il y a passion ou besoin, il y a désir de posséder ou de détruire, d'acquérir ou d'éviter, de conserver ou d'éloigner.

C'est d'après ce principe que nous traiterons les passions. Nous considérerons le désir, comme le moteur primitif de tous les mouvements de l'organisme économique ; la sensibilité, comme la régulatrice de ces mêmes mouvements.

Nos plus célèbres philosophes ont mis le désir au nombre des passions, et lui ont donné un caractère particulier. Les théologiens, et même quelques philosophes, l'ont considéré comme un sentiment contraire à l'aversion. Philosophes et théologiens l'ont défini comme une affection, un besoin de l'âme, qui nous trouble, nous émeut et nous agite jusqu'à ce qu'il soit satisfait.

Nous admettrons cette définition si profondément conçue, et si généralement adoptée ; mais nous aurons à ajouter que le désir, n'existant presque jamais de lui-même, devient, comme nous venons de le dire, l'instrument de toutes les passions avec lesquelles il se trouve combiné. En effet, dans l'amour, l'homme se sent pressé par le désir de rechercher, de posséder l'objet aimé ; dans la haine, de fuir, de détruire l'objet haï. Que si ce même homme n'éprouvait ni amour ni haine, il ne sentirait ni le désir de rechercher l'objet aimé, ni celui de fuir l'objet haï. Or si, d'après ce principe, nous examinons l'assertion des théologiens, nous trouverons qu'elle est tout à fait erronée, puisque l'aversion elle-même n'est autre chose qu'un désir d'éloigner, d'éviter l'objet qui nous déplaît, qui nous répugne.

Que l'on ne s'imagine point cependant que , pour simplifier notre MIMICOLOGIE , nous nous proposons de réduire toutes les passions en désirs , et de ne parler que de ceux-ci. Tel eût été notre projet, si l'exécution ne nous eût offert des obstacles trop nombreux. Il nous eût été facile de diviser tous les sentiments en deux grandes classes ; savoir : en désirs tendant à posséder un bien, à en jouir, ou plutôt, en désirs provenant de sensations agréables et provoquant des mouvements propres à les faire durer ; et en désirs tendant à éloigner ou à détruire un mal, ou en désirs provenant de sensations désagréables, et provoquant des mouvements propres à chasser ces mêmes sensations. Mais comment reproduire sur un même fond les nombreuses nuances des passions avec leurs couleurs particulières ? Comment réunir en un seul point toutes les impressions du bien avec ce détail qui doit constituer les principes d'un art ? Comment tracer sur une même ligne les rides douloureuses du mal, sans nous exposer à la confusion ?

Nous avons dû nous borner à émettre cette opinion ; nous ne la réduirons pas en principe général , mais , considérant le désir comme un sentiment inhérent à toutes les passions, nous ne lui réserverons ici qu'une place, où nous établirons les règles qui doivent constituer les effets de chaque passion.

DU DÉSIR DANS LES ARTS.

Les mouvements du désir tendent tous dans l'avenir, ou dans ce qui est passé et que nous voudrions qui fût encore dans l'avenir; car on ne saurait désirer ni ce qu'on possède, ni ce qui n'a point existé. De là l'amour des choses présentes, et le regret de celles qui ne sont plus, mais que nous voudrions qui fussent encore.

Sur la scène, ces désirs doivent être très-vifs et se reproduire constamment. Cela s'explique facilement : le poète, obligé de renfermer en peu de lignes, des circonstances, des événements, des sentiments qui remplirent le cours de plusieurs années, et souvent de toute la vie du personnage qu'il nous peint, doit nécessairement présenter toutes les passions qui agiterent son âme, mais les présenter sous des couleurs si vraies, qu'elles puissent suppléer à toutes celles dont le détail deviendrait fatigant pour l'auditeur. Pourtant ce détail ne doit pas lui échapper dans le cours du drame; l'auteur peut le renfermer sous les traits des hypotyposes, ou le mêler aux passions qui se succèdent, et qui, comme nous venons de le dire, doivent être d'une si grande vivacité, d'une vérité si frappante, qu'elles puissent produire subitement dans l'âme cette conviction et ces impressions, qu'un

sentiment ordinaire et peu violent ne produirait qu'insensiblement.

C'est ainsi que le poète peut trouver dans les tendances du désir des moyens propres à réveiller vivement l'attention de l'auditeur, et donner un grand intérêt au moindre événement qu'il peut conduire aux résultats les plus extraordinaires. C'est ainsi qu'il peut attribuer à cette passion ces grands accidents, ces entreprises périlleuses et hardies, ces élans, ces actions téméraires, qui ne peuvent être chez l'homme que le résultat des vives impulsions données par un désir violent. Comment expliquer en effet cette longue persévérance de l'austère Brutus, qui contrefit le fou pendant si longtemps, pour venger les Romains, et les affranchir du joug d'un tyran? Comment admettre cette rage insensée d'Achille poursuivant Hector hors des murs de Troie, si le désir ne jouait ici le rôle le plus important?

Que l'auteur, réveillant le désir de causes puissantes, le fasse tendre à de grands sujets, et les moyens qu'il fera employer à son personnage pour les satisfaire paraîtront toujours naturels. Mais que l'effet soit toujours en harmonie parfaite avec la cause; car c'est surtout et généralement contre ce précepte, que pèchent la plupart des commençants; ils veulent surcharger d'événements extraordinaires le cours de leurs drames, et n'ont aucun égard à la vérité. Ce qu'il faut essentiellement rechercher, dans le détail du poème, c'est que les événements soient simples, intéressants par leur combinaison; que le dénouement paraisse naturel et en quelque sorte prévu par le spectateur; que tous les faits surtout se trouvent liés à l'action principale; enfin que tout s'enchaîne sans effort. Ces moyens, étant plus conformes à l'esprit d'unité, sont aussi plus sujets à être goûtés avec plaisir.

Dans la plupart de nos scènes modernes, on s'étonne à chaque instant des faits qui les remplissent ; et ceci nous paraît peu naturel. Le spectateur aime à avoir sa part de gloire dans le drame ; il n'est pas seulement là pour voir, il veut que tout aille selon son cœur. A chaque malheur qui accable le personnage auquel il s'intéresse, il trouve d'avance l'événement qui doit le protéger. Et lorsque cet événement arrive selon ses désirs, il est satisfait, il faut qu'il applaudisse.

Nous blâmerons Casimir Delavigne, et chacun sera de notre avis, d'avoir si mal répondu à la sympathie du spectateur dans les *Enfants d'Edouard*. Puisque l'histoire le forçait à faire égorger ces deux jeunes princes, pourquoi a-t-il appelé sur eux toute l'affection du public ? Pourquoi, au lieu de viser plus particulièrement à ce point, n'a-t-il pas fait ressortir davantage, et presque uniquement, la férocité de l'ambitieux Gloucester ? Il met le vice aux prises avec la vertu ; et le spectateur inquiet à l'espoir de voir triompher celle-ci ; déjà il compte sur la délivrance des deux jeunes frères ; le signal même en est donné ; on sourit d'avance ; les portes s'ouvrent !... Cruelle déception ! ce sont les bourreaux qui entrent.....

Qu'on avoue avec nous qu'une telle surprise a été bien mal ménagée ; et que Casimir Delavigne, qui a voulu nous peindre les effets de l'ambition, n'aurait dû ni offrir Edouard et Richard sous des couleurs si belles, ni confier le rôle du jeune espiègle à la trop séduisante Anaïs. C'était trop perfectionner un bûcher pour le détruire ensuite.

Nous devons ici quelques avis aux compositeurs lyriques qui, ignorant le langage des passions, s'attachent souvent à peindre les mots plutôt que les sentiments, et font de ceux-ci des sons plutôt que des signes de nos pensées. Nous n'essaie-

rons point de faire un exposé des contre-vérités de ce genre, si communes à la vieille école, et si malheureusement imitées de nos jours encore. Quelques compositeurs, qui ne valent pas, à la vérité, la peine d'être nommés, aveuglés par l'orgueilleuse manie de faire de leurs mélodies des chefs-d'œuvre d'imitation, ne traduisent jamais le mot *ciel* sans le clouer à une note aiguë, et ne voient dans le mot *abîme* qu'une éternelle occasion d'employer les notes les plus basses. Atteints par la même épidémie, grand nombre de dilettanti ont osé corriger les œuvres des grands maîtres pour leur faire subir cette loi. Parmi les amateurs de chant les plus recherchés et les plus estimés (et nous ne citons ceci que pour ne pas faire croire que nous ayons l'intention de blesser personne), il en est qui ont accusé et corrigé l'œuvre immortel de Boïeldieu, parce que, selon eux, il avait commis une faute grave, en traduisant le mot *ciel* par une note basse. Dans le premier acte, la jeune fermière montre avec effroi à Georges le castel qu'habite la dame blanche; Boïeldieu a admirablement imité ici l'état de l'âme de la jeune femme écossaise, et a laissé le mot pour s'attacher à la peinture de la passion. Pour substituer l'octave aiguë, comme on le fait généralement, il faudrait alors, surtout pour rendre l'image vraie, élever le corps et les bras pour imiter en même temps l'élévation du castel. Mais ce serait là une horrible contre-vérité; ou alors il faudrait admettre que la craintive Betly bravât le pouvoir de la magique châtelaine. Voilà ce que ne comprennent pas ces réformateurs orgueilleux, semblables à ces empiriques qui ne voient du mal que les symptômes, et qui, s'inquiétant peu de leurs causes, s'attachent à effacer les uns sans consulter les autres.

Ce n'est pas que nous ayons ici la pensée de blâmer toute imitation de ce genre, ou de réprover les œuvres des célèbres

compositeurs qui se sont attachés à imiter le bruit des ondes de la mer, la fureur des tempêtes, les éclats du tonnerre, et tous les phénomènes qui appartiennent au spectacle de la nature. Certes cette expression d'imitation peut être aussi brillante et aussi riche que celle qui caractérise les passions ; mais alors faut-il que l'image de ces phénomènes soit dans l'esprit du poëme ; faut-il que l'auteur, cherchant à peindre un événement, et voulant l'offrir à l'imagination avec tous les traits qui lui sont propres, veuille en même temps affecter les sens, et rendre la chose plus sensible par une figure allégorique, ou par une simple métaphore. Alors qu'il soit permis au compositeur lyrique de rendre les mots par les sons qui les qualifient, et ce sera la pensée qu'il traduira.

On ne contestera pas à Rossini la vérité avec laquelle il a exprimé son *Ecco ridente il cielo* dans le *Barbier de Séville*, parce que toute la pensée est là. On ne blâmera pas non plus Mayerbeer d'avoir peint l'immortalité par des sons larges et très-élevés, lorsque Robert, près du tombeau de sa mère, chante :

J'aperçois ce rameau, talisman redouté,
Qui doit me donner en partage
Et la puissance et l'immortalité !

Ici l'auteur s'est non-seulement attaché à la pensée, mais encore à l'état de l'âme du jeune téméraire, qui se promet tant de gloire dans l'accomplissement d'une action profane.

Dans ce cas faut-il encore bien connaître les traits qui caractérisent plus particulièrement la chose dont on fait la peinture, et la prendre dans son ensemble et non dans ses détails, à moins toutefois que le poëme ne se renferme exclusivement

dans la description d'un de ces phénomènes; la pensée philosophique pourrait s'attacher alors aux traits les plus saillants. C'est ainsi qu'en imitant un ouragan au milieu des mers on peut reproduire, et les éclats de la foudre, et le souffle impétueux des vents sifflant dans les cordages, et le bruissement des vagues se disputant avec la fureur des vents et se brisant contre la proue d'un navire, et les cris des matelots, et le râlement de la câle qui semble se traîner sur les écueils, et le bruit des mâts toujours près de se briser.

De tels spectacles peuvent offrir sans doute des motifs abondants à l'imagination poétique du compositeur, si surtout il sait varier son jeu et conserver toujours la pensée dominante du poème.

Que fit en effet Heyden pour peindre la création du monde? il commença par imiter le chaos, mais un chaos soumis aux règles de l'art et à l'inspiration du génie. Du désordre dans les phrases; un désaccord admirablement combiné dans l'harmonie; un mélange de sons et de motifs confondus, sans développement et sans suite, reproduisant la confusion des éléments par la confusion des idées, et laissant toujours deviner le règne de l'obscurité où les éléments s'entrechoquent, se séparent un instant, et rentrent aussitôt dans le chaos.

Puis, lorsque des ténèbres il veut passer à la lumière, il fait traîner insensiblement l'harmonie par des modulations toujours incertaines, qui semblent laisser désirer une solution claire et positive; jusqu'ici le motif principal, le chaos, traîne encore, il revient toujours sombre et confus jusqu'au moment où le *fiat lux* éclate; alors, et de même que la voix du Dieu créateur, établissant l'ordre dans l'univers, assigna soudainement une place à chaque élément, le motif se fait enfin connaître, l'accord tonique arrive dans toute sa puissance, et

l'harmonie rétablie éclate avec majesté, et se prolonge par un parfait ensemble d'orchestre.

Felicien David, plus poétique dans son ode-symphonie, n'a pas moins compris les moyens de peindre les phénomènes de la nature, et d'exciter dans l'âme de l'auditeur les mêmes impressions que l'on éprouve dans la contemplation de la nature elle-même. Ces bruits lointains, que les sens à peine éveillés croient entendre au moment où l'aurore paraît à l'horizon, sont une des plus belles reproductions qu'il ait été encore possible à l'art de transmettre à l'imagination. Ici le spectateur n'écoute point une symphonie ; il est transporté dans ces vastes déserts dont l'auteur a fait une peinture si agréable, en faisant de la solitude un lieu de calme et d'amour, en répandant de l'orchestre une douce fraîcheur sur un sol aride, en donnant de la poésie jusqu'à la marche monotone des caravanes, qu'il a su égayer par des chants joyeux, interrompus par la prière et le repos.

Mais est-ce l'art ou le génie qui a parlé dans ce premier œuvre ? Voilà le problème que nous pourrions sans doute résoudre au second. David a parfaitement trouvé les sons qui convenaient à l'expression du silence du désert ; il peut ignorer le langage des passions. Nous attendrons sa nouvelle harmonie dans la traduction du *libretto* qui lui est confié.

Ce n'est pas que nous ayons quelque doute, quelque mauvaise prévention contre ce jeune auteur. Mais nous trouvons qu'entre la musique imitative ou descriptive qui convient à la symphonie, et le genre expressif, c'est-à-dire celui qui exprime le langage de la passion, qui est plus particulièrement du ressort de la scène dramatico-lyrique, il y a un grand pas à faire. Ici l'inspiration du génie ne saurait être que d'un faible secours, si la connaissance physiologique des passions ne lui servait de

guide. D'un autre côté, les sons peuvent produire toujours quelque effet quand ils représentent un objet à l'imagination ; l'harmonie elle-même peut quelquefois plaire toute seule. Mais pour qu'elle touche, pour qu'elle attendrisse, pour que son éloquence émeuve le cœur, il faut qu'elle passe de l'âme aux sens, et non des sens à l'âme ; il faut que les accents de la douleur, de l'amour, de la haine, de la joie, de la tristesse, ne soient point des harmonies ingénieuses, mais des sons, des accords déterminés que la passion exige, et non que le génie inspire ; et c'est là le plus grand écueil de la composition, mais aussi le plus grand charme de la mélodie.

De tous les auteurs modernes, Bellini est, sans contredit, celui qui a le mieux et le plus religieusement reproduit ces effets. On trouve dans la *Sonambula*, dans la *Norma*, dans la *Straniera* et dans *Il Pirata*, des beautés admirables en ce genre. Mais nous citerons surtout cet air plein de mélancolie et d'abandon, que, dans *Il Pirata*, Gualtiero chante *Nel furor della tempesta* ; et le charmant duo entre celui-ci et la triste Imogène, où l'amour malheureux est exprimé avec des accents si vrais et si touchants.

Verdi, plus hardi encore que Bellini, tout en conservant les préceptes d'harmonie et de contre-point de la vieille école, bannit entièrement de ses œuvres toute peinture de mots pour reproduire les accents des passions. Aussi ce langage, tout nouveau pour notre scène moderne, réveille-t-il de profondes sympathies, et se fait-il toujours écouter avec un charme dont l'auteur retrouve toute la gloire dans les succès qu'il obtient.

Nous devons aussi à Mayerbeer quelques prodiges d'expression dans *Robert-le-Diable*. Quelle vive ardeur mêlée de désespoir et d'amour, quel langage vrai il a donné à son immortel duo *Crains ma fureur, ne me repousse pas* ! quelle expression

de crainte et d'amour quand la triste Isabelle chante : *Robert, toi que j'aime!* et surtout dans le *Grâce!* tant de fois répété, avec un accent si suppliant et si douloureux! Aussi de tels chefs-d'œuvre vivront à jamais.

Nous nous sommes sans doute trop étendus sur ce point, sans que nous ayons surtout parlé du caractère qui convient au désir. Nous avons déjà dit que nous ne lui en donnerions aucun qui lui fût particulier; mais que ce caractère devait être déterminé par celui de la passion que le désir même accompagne. Toutefois, en suivant l'analyse que nous allons en faire, on pourra lui appliquer l'accent qui lui est propre dans les diverses circonstances où il se présente.

DIVISION DU DÉSIR.

Pour faciliter l'étude du désir, nous le diviserons en deux points principaux :

1° Parce que nous pouvons désirer de posséder un objet, de l'acquérir, de satisfaire un besoin ou un penchant, et qu'alors nous dirigeons nos moyens vers le point où le désir nous pousse. Nous en voyons la preuve chez l'enfant qui veut des caresses ; il tend ses bras, s'élève sur la pointe des pieds, offre sa bouche souriante aux lèvres maternelles et se jette follement dans ses bras. Tandis que le naufragé, placé sur la roche escarpée, à la vue de la voile qui passe sous ses yeux, s'incline, tend ses bras vers elle, et, persuadé enfin qu'elle vient à son secours, il se jette à la mer pour la rejoindre.

2° Parce que nous pouvons désirer de fuir un objet, de le rejeter, de le détruire et que nous cherchons alors à nous éloigner de cet objet. C'est ainsi que l'homme fuit à la vue du danger qui le menace ; que, par des détours nombreux,

il cherche à éviter, à éloigner de lui l'importun qui l'obsède ; qu'il court sur un adversaire et le terrasse.

De là nous admettrons deux espèces de désirs bien différents par leurs caractères. Les uns qui tendent à nous rapprocher d'un objet et que nous appellerons *désirs d'attraction* ; les autres qui tendent à nous en séparer et que nous appellerons *désirs de répulsion*.

Cependant le désir peut rencontrer des modifications si nombreuses et si variées , les degrés et les teintes en peuvent être en si grand nombre , qu'il finit quelquefois par ne manifester que des affections faibles et peu déterminées ; si bien qu'on parviendrait difficilement à en discerner l'expression et même à savoir distinguer à laquelle de ces deux classes il appartient réellement.

Nous ne négligerons point d'analyser ces modifications, et de destiner un chapitre aux plus importantes.

Une étude non moins utile à faire dans la division des désirs, est celle de reconnaître leur nature, et la marche qu'ils suivent pour arriver à leur but.

Nous avons reconnu dans l'homme deux facultés qui semblent donner deux existences à son être, le corps et l'esprit, les membres et l'intelligence : l'une physique , l'autre morale. Par conséquent, le désir pouvant être de l'une ou de l'autre de ces deux natures, se rapportera indistinctement à des objets matériels ou immatériels.

Et alors le désir d'attraction pourra tendre à des choses physiques et perceptibles : comme l'eau pour celui qui a soif, les bijoux et les parures pour la coquette ; ou bien à des choses invisibles ou idéales : comme la gloire pour l'ambitieux, la flatterie pour l'orgueilleux.

Cette même remarque peut être applicable aux désirs de répul-

sion. Ce que nous désirons éviter ou détruire peut être perceptible et matériel : comme les bêtes féroces pour l'enfant timide, les armes pour le poltron ; ou idéal : comme la calomnie pour l'homme juste, le blasphème pour le religieux, le remords pour le criminel.

Il ne résulte pas de ces observations que les moyens que nous employons pour satisfaire les désirs physiques, doivent être physiques aussi, ou intellectuels pour les désirs moraux. On suit indistinctement l'un ou l'autre moyen pour les deux natures de désirs, selon toutefois celui que le but exige, ou qu'il est dans nos dispositions d'adopter. Observons en effet les moyens qu'emploient d'un côté Démosthènes, de l'autre Horatius Coclès pour sauver leur patrie. Celui-ci brave les foudres des combats, s'élance à travers le sang et la mort ; seul il s'oppose à une armée entière. Celui-là fait agir son esprit, recherche la solitude, veille et consacre ses nuits à la réflexion.

Nous nous occuperons ici principalement des moyens physiques. Les autres sont essentiellement du ressort de l'attention.

Toutes ces divisions regardent sans doute moins les arts dramatiques que la philosophie ; mais si nous nous étendons sur ce point trop longuement et trop minutieusement, c'est pour procéder avec plus d'ordre et pour faire comprendre l'utilité de la logique à côté des règles de pratique. Ce n'est pas que nous ayons l'intention de donner autant de développement à toutes nos sections : les principes généraux que nous établissons ici, devant être applicables à toutes les passions, puisque dans toutes les passions il y a désir, il fallait que nous fussions méthodiques pour celle-ci, pour être plus brefs dans l'analyse des autres. D'un autre côté, et, comme nous l'avons dit, les matières que nous traitons doivent être reportées à

une série de problèmes dont la solution regarde le lecteur : il lui serait impossible d'en faire l'application, si nous évitions aussi le détail des raisonnements.

DIVISION DES MOYENS QU'ON EMPLOIE POUR ARRIVER AU BUT DES DÉSIRS.

Pour satisfaire les désirs d'attraction, lorsqu'ils se rapportent à des objets matériels, ou à des êtres animés, on peut ou se porter soi-même sur l'objet et chercher à le saisir, comme le chasseur poursuit sa proie, comme le satyre lascif recherche la nymphe timide qui le fuit ; ou bien attirer cet objet, soit en l'appelant, soit en l'attirant par des rapports sympathiques.

En effet, dans leurs fables ingénieuses, les poètes ont donné à la sirène le pouvoir d'endormir le voyageur par son chant, afin de l'entraîner dans l'abîme et d'en faire sa pâture. Cela nous explique pourquoi le renard loue le corbeau, c'est-à-dire pourquoi le courtisan flatte l'amour-propre de son maître, quand il veut mériter ses bonnes grâces, ou en obtenir une faveur.

Mais on ne fait usage de ces derniers moyens, que lorsque des obstacles empêchent d'employer les premiers ; soit que l'on ne puisse aborder l'objet sans le perdre à jamais, soit que l'on ait la certitude de ne pouvoir l'acquérir que par les détours ; dans ce cas il y a désir concentré ; car le désir libre va droit au but, et ne suit qu'une seule impulsion.

Pour satisfaire les désirs de répulsion nous pouvons employer trois moyens principaux :

1° Fuir le mal qui nous menace, reculer devant l'objet mal-faisant, éviter celui qui nous épouvante. Zampa en voyant le spectre d'Alice sortir du tombeau, recule plein d'effroi; c'est que sa présence le glace, il désire se dérober à sa vue.

2° Rejeter ou chasser un objet qui nous déplaît, nous importune ou nous nuit. C'est sous l'impulsion de ce désir que nous repoussons le solliciteur exigeant qui nous obsède, et que nous jetons au loin la fleur dont l'odeur nous incommode.

3° Courir sur un objet haï, le rechercher, non pour le posséder, mais bien pour le saisir, l'abattre et le détruire ensuite. Mais si cet objet se trouve hors de notre portée et que nos efforts ne puissent rien pour l'atteindre, animés toujours du désir de la destruction, nous saisissons la première occasion favorable qui puisse nous porter à le satisfaire. Ce mouvement appartient plus particulièrement à la haine.

EFFETS GÉNÉRAUX DU DÉSIR.

Avant de procéder à l'examen des effets qui résultent du désir et du caractère qui lui est propre dans les deux classes différentes que nous lui avons assignées, il sera nécessaire de définir les causes qui les provoquent et la source d'où ils émanent.

Pour arriver plus facilement à ce but et pour ne pas nous trouver en contradiction avec les plus célèbres physiologistes, nous admettrons que les causes physiques produisent des sensations, et que ces sensations nous sont transmises par le toucher, le goût, l'ouïe, la vision ou l'odorat. Que les causes morales excitent des impressions, et que ces impressions résultent de la réminiscence des sensations déjà reçues, ou de celles dont nous avons été moralement affectés.

Quoique différents par la nature des causes qui les provoquent, ces deux mouvements de l'âme ne produisent point d'effets contraires dans leur manifestation extérieure ; la cause agissant directement sur l'âme, et l'impulsion nous étant transmise par celle-ci, il est certain que, quelle que soit cette cause,

le mouvement extérieur doit dépendre moins de la commotion reçue que de celle que l'âme elle-même provoque pour arriver à un point déterminé.

Ce principe établi, il résulte que le désir, tendant à rapprocher l'âme d'un objet ou à l'en éloigner, son principal caractère doit consister dans l'obliquité du tronc. Par conséquent, dans le désir d'attraction cette obliquité aura lieu vers l'objet du désir. Et ceci est un effet incontestable, que quelques physiologistes cependant ont fait exclusivement résulter de l'amour. Le Dante, lorsqu'il rencontre dans l'enfer la flamme ébréchée dans l'une des parties de laquelle Diomède, et dans l'autre Ulysse étaient unis, désirant ardemment s'entretenir avec ces deux héros si valeureux et si célèbres dans l'histoire, supplie Virgile, son guide, de faire approcher cette flamme, et termine ainsi sa prière :

Vedi che pel desio ver lei mi piego.

« Tu vois bien que le désir que j'éprouve me fait pencher « vers elle ; » comme s'il voulait par cette assertion lui donner une preuve de la vérité de son souhait.

Lorsque nous éprouvons le désir d'écarter ou d'éviter un objet, l'obliquité a lieu dans le sens contraire, c'est-à-dire dans un sens opposé à cet objet. Toutefois, soit pour maintenir l'équilibre du corps, soit pour opposer une résistance au mal qui nous menace, nous étendons vivement les bras et les mains en avant. Quelquefois l'impulsion provoquée par le désir est tellement violente, que les membres ne pouvant assez tôt rétablir l'équilibre du corps en entraînent la chute ; et ceci arrive plus souvent aux personnes qui se livrent à une fuite trop précipitée, ou qui ont éprouvé une forte surprise.

Cette action d'équilibre se manifeste même dans les premiers pas du jeune âge. Lorsque l'enfant exerce ses premiers pas incertains, et que, guidé par cet instinct que la nature a donné à tous les êtres, il retourne au sein maternel dont on l'a éloigné, c'est à peine s'il peut céder à la fois et au désir de rejoindre la prévoyante mère qui lui tend ses bras affectueux, et à la crainte si vive aussi de ne pouvoir arriver jusqu'à elle sans fléchir. De manière que tout est inquiétude et désir dans cette figure angélique du bambin ; ses bras sont tendus vers celle qui l'attend avec amour, et qui, pour l'engager à ce pénible mais utile exercice, s'éloigne à mesure qu'il approche ; son regard attaché au regard de sa mère semble chercher à deviner dans son expression, s'il doit espérer ou craindre ; ses pas sont en quelque sorte affermis par le courage que ce regard lui inspire. Enfin, il finit par atteindre le but désiré, et se jette avec abandon dans les bras maternels. (*Fig. 4.*)

Une seconde remarque pour tous les désirs, en général, c'est que nous mettons d'abord en mouvement le membre ou l'organe qui est le plus propre à saisir ou à goûter l'objet de nos désirs.

Si nous voulons écouter un discours, un bruit, des sons qui excitent notre curiosité, nous amortissons tous les autres sens pour augmenter la finesse de l'ouïe, et, en même temps que nous avançons l'oreille, nous plions tous les membres du corps, nous ouvrons les paupières et écartons les sourcils comme pour rapporter toutes les impressions à l'ouïe. (*Fig. 5.*)

Si nous voulons saisir un objet qui nous échappe, nous étendons soudainement les bras et les mains vers cet objet, comme si nous voulions par ce mouvement raccourcir l'espace qui nous en sépare. (*Fig. 6.*)

Si nous désirons admirer un objet qui passe, notre regard s'y attache opiniâtrément, comme s'il voulait le retenir plus



**Désir d'écouter,
Excité par la curiosité.**

Fig. 5

Page 66-77.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

R

L

longtemps. Ou si l'objet que nous désirons découvrir se dérobe à notre vue, soit qu'il se trouve dans le lointain, soit que son petit volume le rende presque imperceptible, la tête se dirige vers le point qu'il occupe, et le regard, devenant plus aigu par le rapprochement de tous les muscles qui entourent l'orbite, s'efforce de le saisir. Leslie a essayé de nous peindre cette position dans son Sentry Box, tableau que nous offrons, moins comme un exemple, que comme un moyen de faire comprendre notre pensée.

Enfin, on doit avoir remarqué que celui qui se brûle un doigt retire aussitôt sa main ; que celui qui entend d'infâmes propos se bouche vivement les oreilles ; etc.

Dans la manifestation du désir, et pour atteindre plus promptement le résultat que nous attendons, nous employons le moyen le plus direct, le plus violent, celui qui peut nous mener le plus vivement au but. Excepté cependant si un sentiment plus vif, plus impétueux, plus dominant, surprend avec plus d'empire et amortit cette première impulsion du désir ; alors l'action s'accomplira rarement, et suivra l'impulsion du désir nouveau, si celui-ci absorbe tout à fait l'autre.

On dit qu'un jour Talma, au milieu d'un accès de jalousie contre une femme qui le trompait, s'élançant sur elle furieux, rugissant, plus terrible cent fois qu'il ne l'avait été dans ses colères de théâtre, fut effrayé en passant devant une glace de l'expression de sa physionomie : il s'arrêta tout à coup, oubliant son désir de vengeance sous l'empire de l'ambition ; posa devant lui-même ; s'étudia ; prit la nature sur le fait ; et, le soir, il épouvanta le parterre, en récitant, avec un accent inconnu jusqu'alors, les menaces d'Othello contre Desdemone.

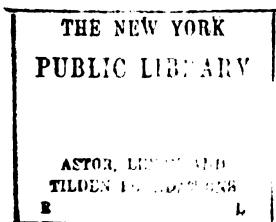
Mais si aucune cause étrangère ne vient distraire la première impulsion du désir, l'action en sera aussi subite et aussi

prompte que l'aura été le désir lui-même. Dans cet état, l'homme, entièrement soumis à l'influence du sentiment qui le domine, fixe ses yeux immobiles sur l'objet qu'il veut saisir, et semble le retenir par son œil menaçant. Rien ne peut détourner son attention. Les objets qui pourraient intervenir, ou qui se trouveraient entre lui et le but du désir, ne sauraient empêcher son regard de pénétrer jusqu'à lui ; et, sans en changer la direction, sans chercher si des moyens plus faciles ne s'offrent pour accomplir plus promptement son désir, il marche devant lui ; obstacles et difficultés, il franchit tout, il frappe et renverse tout ce qui s'oppose à sa volonté, sans consulter sa force, sans prévoir s'il pourra braver ou non les empêchements qui surviendront encore. Le désir a embrasé la machine entière, il faut que tout obéisse à son impulsion : tel un boulet dont rien ne peut contrarier la course, jusqu'au but vers lequel la force du mortier l'a jeté.

Egysthe, qui nourrit contre Polyphonte la soif de venger la mort de son père, et qui veut empêcher que ce tyran ne devienne l'époux de sa mère, s'élance furieux vers le temple où l'hymen est près de se célébrer ; se frayant un chemin à travers la foule, à travers les gardes qui remplissent le lieu sacré, il court, il monte aux autels, et, plus prompt que les éclairs, il frappe le tyran. (*Fig. 10.*)

Dans le désir de *répulsion* où l'on doit reculer, l'action suit le même mouvement en sens contraire, c'est-à-dire que l'on prend la ligne la plus directe pour fuir le mal. Toutefois, avant de se livrer à la fuite, et au moment où le désir se manifeste, nous reculons seulement de quelques pas, fixant attentivement le regard sur le sujet malfaisant, comme pour mesurer d'abord l'importance du danger pour mieux l'éviter ensuite.

Figurez-vous, en effet, une jeune et timide paysanne qui





Désir d'éviter,
 Excité par l'aspect d'un objet aversif.

Fig. 7.

Fig. 71

marche involontairement sur la couleuvre : son premier mouvement sera sans doute de retirer le pied qui l'a touchée ; puis elle reculera de quelques pas en penchant obliquement son corps en arrière ; ses bras se presseront contre la poitrine, ou s'étendront en avant en opposant les mains transverses avec les doigts à demi pliés ; les traits de son visage s'allongeront ; ses prunelles, légèrement recouvertes par la paupière inférieure, se fixeront pleines d'effroi sur l'horrible animal (*Fig. 7*) ; mais elle ne se livrera à la fuite qu'après avoir aperçu les ondulations, les replis tortueux de l'épouvantable reptile qui menace de l'atteindre.

M. Guérin a admirablement bien marqué cette tendance dans son tableau de la piété filiale, où la jeune fille agenouillée, à la vue du serpent qui lève sa tête à travers les fleurs offertes à Esculape, se penche soudainement en arrière, presse ses bras contre son père, et, malgré l'augure favorable que cet aspect promet à ses vœux, elle ne suit que la première impulsion de son âme, éviter le mal.

Quand il s'agit de repousser un objet, nous ne nous contentons pas de l'éloigner ; mais nous le fuyons ensuite nous-mêmes, comme si nous redoutions aussi le lieu où l'âme a éprouvé la première impression du mal. Et il est à remarquer ici que tous les membres concourent spontanément à suivre la même impulsion.

Supposons un enfant auquel on offre une boisson amère et désagréable. Sans doute, on aura eu soin de lui laisser ignorer à l'avance la saveur d'une telle boisson, et l'enfant y portera soudainement ses lèvres vermeilles ; mais, à peine a-t-il senti toute l'amertume de la liqueur, qu'il rejette aussitôt le vase, crache avec effort les gouttes qui ont effleuré sa bouche, éloigne subitement sa tête en allongeant ses lèvres avec contraction, serre vivement ses narines comme pour les garantir de l'odeur

nauséabonde qui semble les incommoder, entre-ferme les yeux qui, par leur constriction, provoquent des rides horizontales aux tempes, et il imite par ce concours de mouvements, l'impression pénible qu'il ressent encore (*Fig. 8*), en même temps que, par une impulsion aussi spontanée, il repousse de sa main le vase dégoûtant, ou en jette même la liqueur à terre et s'enfuit ensuite, comme pour éviter la cruelle possibilité de se voir présenter un nouveau breuvage.

Nous recommandons plus particulièrement l'application de toutes ces règles, de ces effets, aux directeurs, et à tous ceux qui sont chargés de la mise en scène, qui sacrifient si souvent la vérité des effets à des frivolités qui n'ont rien de commun avec l'action théâtrale. Pour eux le placement et le déplacement d'une chaise ou d'un meuble, le soin d'ouvrir ou de fermer une porte, sont de la plus haute importance; mais ils négligent la précaution d'éloigner de la scène certains ameublements, qui, tout en flattant l'œil par leur symétrie, dérangent puissamment l'exécution et exposent ainsi l'action de l'acteur à des contre-vérités.

En effet, rien de plus contradictoire, rien de plus ridicule que ces personnages embarrassés qui, dans un moment de frayeur ou de grande surprise, dans la crainte de renverser un meuble, sont obligés de le ranger pour reculer, ou se voient forcés de faire un détour pour aller au devant d'un personnage que l'on attendait avec une vive impatience.

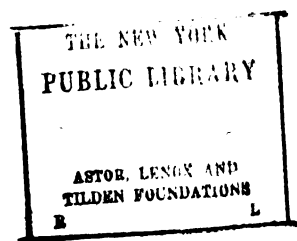
Nous nous permettrons aussi une observation à certaines actrices, qui consultent moi s l'importance de leur rôle, et cherchent moins à en faciliter l'exécution, qu'elles ne prennent de soins pour l'ajustement de leurs costumes, qu'elles soumettent, avec tant de minutieuses précautions, aux usages des



Désir de rejeter.
Excité par le dégoût.

Fig. 8.

Pag. 72.



époques. Nous voulons parler de l'inconvénient des robes à queue dans la manifestation des désirs de répulsion. Comment reculer devant le danger sans s'exposer à une chute inévitable ? Et que doit conclure le spectateur de la rotation continuelle de leurs mains et de leurs pieds, qui, s'éloignant tout à fait des gestes expressifs que nécessite leur rôle, sont constamment occupés à repousser les plis onduleux de leurs draperies ? Il pourrait avec raison les comparer à ces automates, qui, cédant à des fils mécaniques, font agir sans cesse leurs bras et leurs jambes sans tenir compte de leur expression.

DESIR D'ATTRACTION.

EXPRESSION.

Tous les effets du désir ne se bornent pas à l'obliquité du tronc, au mouvement spontané de l'organe mis en jeu pour l'accomplir, à l'impulsion directe pour arriver au but désiré. Chaque membre dans ces mouvements joue son rôle d'ensemble, et concourt à donner un caractère détaillé de la nature de la passion dont l'âme est agitée. Nous allons étudier ces signes dans le désir d'attraction.

Dans la manifestation d'un désir violent les bras s'ouvrent, s'étendent convulsivement et s'allongent directement vers l'objet désiré ; les mains sont ouvertes et plates, comme celles du pauvre demandant l'aumône, si nous avons à recevoir ; renversées et les doigts un peu courbés, si nous avons à saisir ; transverses et les doigts sans raideur (*Fig. 4*), si nous avons à recevoir quelqu'un dans nos bras. Le pas devient vigoureux et ferme, mais moins frappé et moins agité que dans l'emporte-

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

R

L



Désir d'attraction
excité par l'amour maternel.

Fig. 9.

Pag. 75

ment; nous avons déjà vu que sa direction a lieu en ligne directe vers l'objet désiré sans égards aux obstacles ni aux dangers.

Tous les membres, en général, sont très-mobiles par la grande affluence du sang qui s'échappe du cœur et surexcite plus violemment les forces physiques. Les joues sont vivement colorées; la bouche entr'ouverte laisse échapper une respiration agitée et semble exhaler l'ardeur qui brûle intérieurement. Les yeux enflammés s'attachent fixement à leur objet et s'imprègnent d'une vivacité qui, en les chassant de leur orbite, semble les porter sur la chose désirée. Les ailes du nez sont dilatées; les joues, relevées par l'élévation des angles labiaux. L'élocution est interrompue, mais rapide; la voix, pleine d'anxiété, laisse échapper des sons tantôt aigus et sonores, tantôt faibles et éteints.

Examinons cette mère impatiente qui, séparée depuis longtemps d'un enfant tendrement chéri, voit arriver l'heureux instant où elle doit enfin le revoir. Emue, agitée, elle court au devant de lui. Ses bras étendus manifestent déjà le désir ardent qui la pousse vers ce fils bien-aimé; son regard inquiet et animé semble s'échapper et précéder ses pas (*Fig. 9*); ses joues enflammées, ses lèvres tremblantes, montrent à découvert les élans de son cœur, qui, palpitant et troublé, voudrait s'élancer lui-même à travers les fibres qui le retiennent, et franchir plus promptement l'espace qui le sépare de l'objet vers lequel il se sent entraîné.

Mais opposons à ce désir ardent et impétueux, qui caractérise si bien l'amour, le désir calme d'un homme qui va au devant d'un ami qu'il voit journellement, et la différence nous servira de guide pour les teintes intermédiaires. Ici le corps ne manifestera qu'une légère obliquité, et restera, au contraire,

presque droit; les bras ne s'ouvriront point et ne s'avanceront plus vers l'objet du désir; seulement, ils se détacheront légèrement du corps et s'étendront à peine vers cet objet; les mains sans être plates ni renversées tiendront une position presque transverse; les doigts seront ouverts et déliés, sans tension et sans raideur. La démarche, sans être vigoureuse, sera facile et régulière, et le pas, sans suivre une voie directe pour arriver au but, se détournera facilement devant le moindre obstacle, devant le moindre accident. Tous les membres seront dégagés et se mouvront avec légèreté, mais ils ne seront plus ni si mobiles, ni si prononcés que dans le désir violent. Les joues conserveront leur couleur naturelle, les yeux se porteront avec moins d'expression sur l'objet; l'élocution sera facile et moins rapide, et la voix calme se rapprochera des tons aigus.

On comprendra, par l'expression légère qui se manifeste dans un tel sujet, combien l'attention doit être minutieuse pour bien en saisir tous les détails. Mais dans toutes les circonstances, quelque léger qu'il soit, le désir se trahit toujours par quelque trait qui lui est particulier. Voyez ce ministre grave et dissimulé à l'arrivée d'un messager impatientement attendu; c'est à peine s'il daigne tendre les bras pour recevoir la missive qu'on lui présente. Son maintien sévère et imposant semble ne rien manifester du désir qu'il éprouve; mais la fixité de son regard, la rapidité de son élocution, la vivacité de sa voix décèleront la secrète impatience qu'il renferme en lui.

Parmi les nombreux degrés qui se placent entre le désir violent et le désir calme, les trois positions que nous avons déjà offertes (*Fig. 4, 5, 6*), peuvent être l'objet de quelques observations particulières. La jeune mère (*Fig. 4*) attendant son enfant, manifeste bien le désir qu'elle a de le recevoir dans ses bras. Ses mains sont prêtes à l'accueillir; cependant le



Désir inquiet.

Fig. 1

Pl. 68-76.



THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATION
R



Désir de saisir,
Excité par la surprise.

Fig. 6.

Pag. 68-77.

désir de lui voir maintenir l'équilibre jusqu'à elle, donne à son regard ardent une légère expression d'inquiétude qui lui fait relever les sourcils ; par le même sentiment, sa bouche reste à peine entr'ouverte et laisse échapper avec peine une respiration lente et légère. Tout dans son attitude est abandon et attente ; il n'y a plus dans les muscles la même tension de la mère courant au devant de son fils (*Fig. 9*). Aussi le désir est-il ici plus calme et sait-il attendre. Mais que l'enfant vienne à perdre l'équilibre et soit près de tomber, aussitôt les muscles de la jeune mère s'étendront avec la même violence.

Dans la curiosité de la jeune fille qui se prête à écouter (*Fig. 5*), nous n'avons supposé qu'un désir sans grande ardeur, qu'une indiscrete curiosité. Or, pour satisfaire ce désir, elle n'a besoin que de son oreille : écouter ; sa main gauche semble imposer aux autres sens l'ordre de reporter toutes les impressions à l'ouïe. La main droite est là pour maintenir l'équilibre du corps penché sur le côté opposé. Le pied gauche soutient tout le poids du tronc, et reste solidement posé, tandis que le droit, légèrement relevé, semble remplir aussi l'action d'équilibre. On doit comprendre que la physionomie d'une telle position doit être sujette à bien des expressions, selon le sentiment que peuvent imprimer, dans le cœur de celle qui écoute, les paroles qui arrivent à son oreille ; toutes les passions peuvent venir s'y peindre ; nous avons cru devoir y tracer la curiosité, que nous considérons comme un désir moral.

Chez l'enfant tendant ses bras vers l'oiseau qui lui échappe (*Fig. 6*), c'est plus, à la vérité, l'effet de la surprise que celui du désir, qui a jeté soudainement ses bras en l'air. Mais si la surprise les a conduits dans cette direction, le désir les y maintient ; l'oiseau sera déjà bien loin que l'enfant n'aura rien encore changé de la position où nous l'avons placé.

Il est nécessaire d'étudier encore le désir sous un autre point de vue, de le voir dans des moments où de grands obstacles nous empêchent de nous livrer à l'élan qui nous agite. Dans cette position, tous les mouvements de celui qu'on forcerait à un travail involontaire se trouvent en contradiction avec son attitude et sa physionomie. Le regard ne peut s'empêcher de se porter sur la chose désirée; il s'échappe sans cesse pour aller s'y fixer. Les mains ne savent se tenir en place, elles sont continuellement agitées. Les pieds sont dans la même agitation, et, s'ils ne marchent point, il faut qu'ils se soulèvent, qu'ils retombent, qu'ils manifestent leur impatience.

Mais que l'obstacle disparaisse, que le moyen de satisfaire le désir devienne possible, on suivra aussitôt l'impulsion de l'âme, et on s'élancera vers le but désiré avec toute l'expression du sentiment qui domine.

Des exemples de ce genre s'offrent chaque jour à notre attention. Imposez à un enfant l'obligation du travail, tandis que ses jeunes camarades s'amusent, et suivez tous ses mouvements, vous jugerez d'un coup d'œil si son esprit est à l'étude plus qu'au jeu. Sa main dirigera sa plume; mais son attention sera plus loin; son regard vagabond se partagera entre l'étude et le divertissement; sa tête ne pourra pas rester immobile, il sera tout impatience et distraction. Cessez ensuite de le surveiller; abandonnez-le à lui-même, et, libre enfin, il se laissera emporter par le désir dont il pétille.

Supposez aussi deux frères, deux amis, pris séparément pendant la nuit, et conduits dans un lieu suspect et inconnu. Leur premier mouvement en se voyant sera de se porter l'un vers l'autre; mais que, par un ordre rigoureux, ils soient menacés de quelque peine s'ils communiquent avec les personnes qui habitent ce lieu, où ils croient n'avoir été amenés eux-

mêmes que pour être les instruments d'un crime , leur désir ne se trahira pas moins. Tandis qu'ils seront occupés du travail qui leur a été imposé, leurs têtes se mouvront constamment , leurs regards s'échapperont involontairement et se porteront du surveillant à l'objet du désir ; leurs bras conduiront machinalement leurs travaux ; ne pouvant pas se parler ils s'encourageront par leurs chants, par quelque signe intelligible pour'eux ; mais que le surveillant s'éloigne et leur permette de se retirer, aussitôt ils se porteront l'un vers l'autre, et n'auront pas besoin de se parler d'abord, leurs cœurs palpitants parleront pour eux ; leurs premiers serremens de mains diront tout ce qu'ils ont à se dire dans ce premier moment où le désir se satisfait.

DÉSIRS DE RÉPULSION.

EXPRESSION.

Dans les désirs de répulsion les mouvements des membres tendent à un seul but ; mais ils ne se dirigent pas tous, ni toujours, dans la même direction. Tandis que le pied recule, tandis que le corps et la tête se penchent en arrière, quelquefois au contraire les mains s'étendent en avant, et semblent empêcher le mal de frapper.

Ces différents mouvements résultent des effets des passions qui se manifestent avec le désir de répulsion et qui tendent toujours à éviter et en même temps à repousser.

Aussi ce désir n'a pas, comme celui d'attraction, un caractère propre, relatif, déterminé. Tantôt il emprunte l'expression de la haine, de la colère, de l'horreur, de la témérité ; tantôt celle de la crainte, de la lâcheté, de la terreur. Souvent toutes ces passions se réunissent pour en marquer la tendance qui, quoique opposée par sa nature à celle du désir d'attraction ; en suit quelquefois les mêmes mouvements.

Néanmoins si la haine lui prête les rides verticales du front,

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

R

L



Général.

Lacoste.

Désir de répulsion

excité par un sentiment de vengeance.

Fig. 10

(ÉGYPTE.)

Pag. 70 et 81.

la contraction des sourcils qui se pressent l'un contre l'autre, l'expression repoussante de la bouche qui soulève dédaigneusement la lèvre inférieure en avant ; s'il emprunte à la terreur les yeux ouverts, immobiles, égarés, les joues pâles, défaites et tombantes, la bouche ouverte qui laisse échapper une respiration lente et retenue : tous ces effets ne lui sont pas moins particuliers.

Si quelquefois, comme dans le désir d'attraction, il court sur l'objet désiré en y étendant ses bras, ce n'est plus avec la même expression dans la physionomie : le regard farouche de la vengeance, la rougeur du visage, la tension des lèvres fortement serrées, décèlent alors le terrible élan de l'âme qui n'excite les membres à atteindre, que pour frapper ou détruire. (*Fig. 10*).

Jetons un coup d'œil sur cette ambitieuse guerrière, que la Bohême féminine honore encore de sa vénération ; sur cette héroïne du huitième siècle, cette courageuse Wlasta, dans la guerre qu'elle soutient contre le duc Premisl, pour la liberté des femmes. Suivons-la sur le champ de bataille au moment où elle voit frapper à ses côtés sa fidèle Zara, qui pour détourner le coup funeste destiné à sa souveraine, le reçoit et tombe sous la hache homicide du combattant. Une contraction subite assombrit son visage ; des larmes de rage et de douleur, mouillent ses yeux immobiles, et, plus prompte que l'éclair, plus meurtrière que la foudre, elle poursuit l'assaillant ; son corps se penche sur son coursier qui ne peut franchir assez rapidement l'espace qui l'en sépare ; son bras, vigoureusement étendu vers lui, le menace d'une courte javeline ; elle l'atteint enfin, et le perce de part en part. Mais sa vengeance n'est pas assouvie ; il faut d'autres victimes aux mânes de Zara, un aliment à son désir destructeur. Aussi, furieuse, rougissante, pâle.

puissante énergie, sans lesquelles il succomberait mille fois dans le cours de sa vie.

Ce voyageur épuisé, qui se traîne avec tant de peine vers le village voisin, et dont les membres affaiblis se penchent douloureusement; qui est souffrant et incapable de relever son front et d'atteindre jamais le terme de sa route, se redresse tout à coup; son œil d'abord languissant s'enflamme du désir de la conservation; tous ses muscles s'étendent avec vigueur; et il retrouve toute la force, toute la flexibilité de ses jarrets, si, menacé par des malfaiteurs, il ne voit son salut que dans la fuite.

Nous aurions pu faire encore d'utiles observations sur les effets des désirs de répulsion; mais c'eût été anticiper l'étude de quelques passions où nous serons forcés d'analyser ces effets, et de les leur rendre applicables. Nous allons traiter dans un dernier chapitre de quelques modifications importantes qui, quoique en apparence relatives à l'amour, ne s'y rapportent sous aucun rapport, en ce sens qu'elles ont des mouvements isolés, c'est-à-dire des mouvements dont le but n'est point déterminé. caractère qui ne se rapporte nullement à l'amour, ni aux sentiments qui en découlent.

MODIFICATIONS DU DÉSIR.

BESOINS INCONNUS, PENCHANTS SECRETS, ETC.

BESOINS INCONNUS.

L'homme a parfois des désirs, des besoins dont il ne sait pas se rendre compte ; il éprouve des inquiétudes secrètes, il sent des privations dont il ignore l'objet ; il a un pressentiment, une angoisse intérieure dont il lui est impossible de déterminer la cause. Il éprouve intérieurement une envie sans savoir sur quoi la reporter. C'est un malaise que, faute de dénomination propre, on désigne quelquefois sous le nom d'ennui, et contre lequel il n'y a point de remèdes possibles.

Celui à qui rien ne manque, et qui a goûté avec plénitude tous les plaisirs, toutes les délices de la vie, doit enfin, au milieu même de ces plaisirs, et dans le fond de son cœur devenu moins sensible, rechercher de nouvelles distractions, éprouver de nouveaux besoins, désirer de nouvelles émotions sans pouvoir deviner l'objet qui pourrait les satisfaire. Il veut et ne veut pas,

dit un ancien, et finit toujours par désirer sans savoir ce qu'il désire.

Aussi son irrésolution et ses inquiétudes se manifestent-elles dans ses actions. Il s'assied, il se lève; tantôt il marche à grands pas, tantôt il s'arrête et demeure immobile. Un instant il rêve profondément, puis tout à coup il s'agite, et pousse avec de grands soupirs, une voix aigre ou languissante, souvent entrecoupée de sanglots et de larmes ou suivie par l'impatience et l'emportement.

M. Emile Augier a bien compris le caractère de l'homme blasé sur les plaisirs du monde, et nous le peint dans le premier acte de la *Ciguë*, ouvrage recommandable sous plusieurs rapports, et qui n'a certainement pas obtenu tout le succès qu'il méritait. Ce besoin inconnu est exprimé par Clinias lui-même, quand il dit de l'état de son âme :

Ayant goûté de tout, et n'ayant plus au monde
Nul objet désirable où mon espoir se fonde, etc.

Quelquefois, au lieu de la trop grande et trop fréquente jouissance des plaisirs, ce besoin naît de l'ignorance totale des choses et des passions, ou plutôt encore de l'instinct de l'âme qui éprouve un sentiment dont la nature lui est tout à fait étrangère. « Avec la différence des sexes que la nature a mise dans les hommes ainsi que dans les animaux sans raison, dit Descartes, elle a mis aussi dans le cerveau certaines impressions qui font qu'en certain âge, en certain temps, on se considère comme défectueux, et comme si on était la moitié d'un tout dont une personne de l'autre sexe doit être l'autre moitié. »

Voyez cette innocente jeune fille, qui, élevée loin du monde

et ignorante des sentiments qui y germent, éprouve au milieu d'une nouvelle société un besoin indéterminé qu'elle ne peut s'expliquer. Nonchalante et préoccupée, ou vive et inconstante, elle ne sait ni ce qu'elle veut ni où elle veut être. Elle semble, par l'ardeur de son regard, interroger tous les êtres qui sont autour d'elle, et leur demander l'explication d'un mystère qu'elle ne peut pas approfondir. Puis elle se trouble, ses joues s'enflamment d'une rougeur modeste ; sa voix tremble, son sein palpite et trahit par son émotion les vagues secrets de son cœur ; ses gestes, un instant brusques et impétueux, deviennent aussitôt pleins de mollesse et d'abandon ; sa prunelle brille d'une lumière langoureuse et vague, et ne trouve jamais un point pour se fixer ; elle est aussi incertaine que les secrètes émotions de son âme, que les mouvements qu'elle fait, que les mots incohérents qu'elle prononce.

Telle est la jeune Mina dont Planard nous a si bien peint le caractère dans son petit poème, et que Thomas a si bien traduite par une mélodie douce, tantôt capricieuse et incertaine, tantôt modeste et réservée. Et c'était là le caractère le plus particulier à l'imitation lyrique. Car suivez cette candide jeune fille au milieu de ses douces rêveries, c'est là que vous la verrez tressaillir sous l'influence des plus douces sensations. Que de folles conversations dans sa solitude vagabonde ! que de vives impatiences ! que de caresses amoureuses et naïves à tous ces êtres animés, que, dans son dépit, elle accable de ses capricieux emportements ! quelle inquiétude secrète lorsque les rêves dorés de son imagination semblent lui avoir laissé pénétrer les mystères de son cœur ! et quelle cruelle déception lorsque le réveil arrive avant la réalité !

C'est ce caractère, si séduisant pour l'homme, que les coquettes donnent à leur apparente ingénuité. Et c'est là aussi le

jeu le plus subtil dont la femme puisse se servir pour captiver le cœur de l'homme. Elles le savent bien, les perfides !

Épopée et Lajariette ont été un peu trop loin dans leur Paris diabolique ; ils ont donné ce désir inconnu au jeune Normand qui éprouve pour sa charmante cousine, un sentiment qu'il n'a pu, dans son innocente ingénuité, analyser ni définir, jusqu'au moment où la séduisante diablesse s'efforce de lui en dévoiler le secret. On voit bien que le diable était à Paris lorsque ces messieurs nous ont offert leur ingénu de dix-huit ans ; car, pour le siècle où nous sommes, c'est un prodige sans exemple.

PENCHANTS SECRETS.

Quelquefois nous connaissons l'objet de notre désir, nous savons ce qu'il est par rapport à nos sentiments ; nous ressentons intérieurement une impulsion qui nous attire ou nous pousse vers lui ou nous en éloigne, sans connaître cependant le moyen de nous satisfaire, sans savoir où saisir, ni comment éviter cet objet.

Georges, dans la *Dame Blanche* de Scribe, est blessé dans un combat : transporté sous une tente, il y est soigné et consolé par une charmante châtelaine. Une fois guéri, il ne la revoit plus. Cependant il ne peut l'oublier. Pour la revoir il n'est point de dangers qu'il ne soit prêt à affronter. Mais où est-elle ? qui est-elle ? voilà ce qu'il ignore, voilà ce qu'il n'a jamais pu savoir.

Dans *Catherine Howard* d'Alexandre Dumas, Etelwood, duc de Diehram et pair d'Angleterre, marié secrètement à Catherine, que l'ambition aveugle a placée à côté du trône de Henry VIII, a juré la perte de cette femme ingrate et cruelle,

qui, pour satisfaire son orgueil, l'avait condamné à périr dans un tombeau. Il la suit partout ; partout il trouble ses plaisirs ; Catherine le fuit en vain ; en vain cherche-t-elle à éviter ce puissant ennemi, à s'en délivrer. Etelwood est comme un fantôme attaché aux pas de Catherine ; toutes les issues du palais lui sont communes ; les murs semblent s'entr'ouvrir pour lui livrer passage ; quand elle croit le fuir, il marche sur ses traces ; il est là pour caresser sa vengeance, et préparer la perte de cette femme perfide. Catherine pourrait satisfaire son désir en faisant assassiner Etelwood ; mais comment saisir cette ombre invisible à tous excepté à elle seule ? A qui confier d'ailleurs le secret infâme de ses noirs projets ? Où trouver un bras qui ose frapper un tel homme ? Catherine voit dresser son échafaud, et ne peut rien faire pour le fuir.

Il arrive souvent que, sans avoir vu une personne, sans la connaître, nous en devenons vivement épris, rien que d'avoir entendu sa voix, quelquefois sur le simple éloge de ses qualités. Un tel sentiment n'a point de nom ; c'est un charme inconnu qui nous fait désirer un objet, qui nous attire vers lui, et on ne pourrait s'expliquer si ce penchant est un effet de l'amour, un caprice, un besoin, une illusion sans désir, ou un désir plein d'illusions qu'on caresse avec plaisir et que l'on hésiterait même à satisfaire dans la crainte d'un désenchantement.

Silvio Pellico, dans les prisons de Milan, ayant été enfermé dans un cachot séparé de la prison des femmes par une simple cloison qui lui permettait de distinguer la voix de celles-ci, fut touché par l'une de ces voix qui captiva profondément son cœur. Toutes les fois qu'elle frappait son oreille, elle réveillait en lui un sentiment dont l'impression n'était pas celle de l'amour, dont le désir n'avait rien de déterminé ; c'était une image confuse qui remplissait son esprit, un rêve qui le berçait

de ses mensonges séduisants, et dont l'impression, quoique profonde, se perdait dans le vague de ses pensées.

Maintenant, si nous voulons étudier l'expression de ces modifications, nous trouverons qu'elle répond à l'inconstance de ces désirs vagues, incertains, tournant autour d'un objet, d'un moyen qu'ils ne peuvent définir. La confusion intérieure de l'esprit doit se manifester par l'instabilité des membres. L'homme inquiet s'agite dans tous les sens : tantôt il avance, tantôt il recule ; ses mains s'ouvrent ou se ferment d'une manière convulsive, et s'étendent comme pour saisir un objet qui leur échappe ; sa voix entrecoupée est accompagnée de mouvements sans nombre ; car l'âme troublée ne sait quelle position déterminée assigner aux membres, qui semblent chercher un objet pour le saisir, ou un lieu pour fuir le mal ; un sujet pour reposer son cœur ou son désir, pour satisfaire sa colère ou sa vengeance.

Dès lors, si nous appliquons le geste qui est particulier aux trois catégories où nous venons de placer les penchants secrets, nous trouverons dans le premier cas de l'abandon dans le maintien ; une démarche presque incertaine et sans direction marquée ; des gestes nombreux et en parfaite harmonie avec la pensée, c'est-à-dire instables mais significatifs ; une physionomie empreinte d'une agréable inquiétude, un regard indécis, et cherchant toujours un point pour se fixer ; la prunelle vagabonde ; la voix claire mais interrompue par le plus léger accident.

Ce caractère change dans le second cas ; ici l'expression se manifeste plus particulièrement sur la physionomie par une angoisse ou une inquiétude profondes. Le regard vague, effaré, troublé au moindre bruit, semble rencontrer partout un regard sévère qui le réproouve ; dans cette pénible et inconstante acti-

vit le front se couvre de quelques rides horizontales par le soulèvement des sourcils; la voix est faible et tremblante, le geste insignifiant, lent et prolix; la démarche incertaine, le pas ferme et frappé, interrompu souvent par des poses inquiètes. C'est dans le monologue que ce penchant prend surtout cette expression.

Dans le troisième cas, et nous pourrions aussi admettre dans cette catégorie ces aventuriers de tous genres, qui, captivés par les charmes d'une conquête nocturne, séduits par la vue d'une beauté lointaine, ne désirent que le bonheur de connaître la réalité des rêves qui les enchaînent; dans ce cas, disons-nous, tout est extravagance, folie, exaltation. Pleins de l'image enchanteresse qui les préoccupe, ils se bercent du doux espoir d'une possession ineffable; leurs gestes sont énergiques; leur tête, inclinée et pensive; leur regard, brillant et fixé sur un point quelconque, marquant la constance d'une pensée que rien ne peut distraire; leur bouche, animée d'un léger sourire, excité par la joie secrète dont l'espérance fait battre leur cœur; leur démarche est incertaine, et leur pas lent et marqué; leur élocution, exaltée, exclamative, et leur voix basse et rapide, quelquefois interrompue par les éclats de la rêverie.

ATTENTION.

RÉFLEXION, MÉDITATION, DÉSIRS DE RÉMINISCENCE, MÉPRISE.

Les effets des désirs, tels que nous les avons développés jusqu'ici, ont résulté plus particulièrement de nos besoins physiques. Mais comme l'action n'est pas soumise à cette seule loi, comme il y a aussi entre l'esprit et les objets extérieurs des rapports réciproques dont dépendent, dont résultent un grand nombre de révolutions internes, nous ne pouvions sans de graves inconvénients confondre les opérations des facultés physiques avec celles des morales, ou ne parler que des unes et négliger les autres. Nous avons cru procéder avec plus d'ordre en les traitant séparément.

Le désir naît; la curiosité ou l'impatience se manifeste, et nous suivons les impulsions que l'âme a reçues en mettant en jeu l'organe qui peut les satisfaire. Mais si les objets de nos désirs se trouvent dans la sphère de notre intelligence; si, pour arriver au but de ces désirs, nos moyens physiques sont tout à fait étrangers à cet emploi, et si l'esprit seul a besoin d'agir

pour arriver à ce but, un seul ressort lui devient utile, et ce ressort c'est l'attention.

Émanée de la volonté et du désir de connaître les qualités d'un objet ou d'en acquérir une idée parfaite, l'attention dirige l'organe intellectuel vers ce point et l'y attache de manière à lui en faire faire, pour ainsi dire, l'anatomie, afin d'en approfondir les propriétés. Ainsi, en examinant une œuvre qui nous intéresse, nous en considérons minutieusement chaque partie et en faisons une religieuse analyse; en écoutant un orateur, nous ne devenons attentifs à ses discours qu'en proportion de l'intérêt qu'ils nous inspirent. Si nous assistons à un spectacle, l'esprit s'attache plus particulièrement au jeu d'un acteur vrai, dont les gestes sont en harmonie parfaite avec les passions, et par là sur les scènes vives qui nous touchent et nous émeuvent.

C'est par cette tendance à acquérir une idée profonde des choses que l'attention peut devenir le plus grand soutien du génie, le champ le plus fertile dans la carrière des lettres, et le guide le plus sûr dans l'étude des sciences et dans le progrès des arts.

Lorsque l'attention est éveillée par l'influence des objets extérieurs sur les organes sensitifs, ou qu'elle est devancée par une vive curiosité, elle devient alors plus active. Un bruit soudain, un tremblement de terre, l'apparition d'un objet rare, l'éruption d'un cratère, sont autant de causes qui, écartant toute sensation étrangère, attachent l'âme tout entière à un seul objet, dirigent vers un seul point toutes les facultés intellectuelles, et effacent toute l'impression d'une préoccupation antérieure. Dans la vie ordinaire de l'homme, une émotion en émusse toujours une autre. On se rappelle aujourd'hui les événements qui sont arrivés hier, demain de nouvelles impressions viennent retracer d'autres images à l'esprit; le souvenir

du passé s'efface pour faire place à d'autres souvenirs : tel est le cours de l'existence humaine.

Mais la mémoire, ce dépôt sacré des trésors de l'attention, est là pour remplir les vides de son inconstance; elle la soutient, l'excite, la fortifie et lui prête souvent le plus brillant éclat. Que si elle vient à l'abandonner, alors elle traîne sans fruit et languit; elle finit par s'éteindre si la force de l'intelligence ou le génie ne sont pas là pour la protéger. Aussi l'attention est-elle facile à distraire chez les esprits faibles. Remarquez, en effet, cet enfant recueilli récitant une leçon, ou cherchant à se rappeler un sujet quelconque. Une simple grimace d'un camarade, le moindre bruit, une idée passagère qui s'offre à son imagination active, suffisent pour détourner son attention. En vain a-t-il encore recours à la mémoire; son esprit a pris une nouvelle direction; désormais il se trouble, il s'égare; l'attention a fui, il ne peut plus rien. Cela explique pourquoi certains orateurs qui parlent de mémoire, récitent les yeux fermés ou dirigés vers quelque point fixe et immobile. Cela nous fait comprendre aussi tous les effets bizarres de la distraction, où l'attention et la mémoire sont entièrement absentes, et tous les phénomènes de la rêverie où la mémoire agit sans l'attention.

Il n'est pas dit pour cela que la mémoire ne puisse pas exister sans le secours de l'attention, ni celle-ci sans le secours de l'autre; mais quand elles agissent isolément, elles sont ou moins actives ou vagues.

L'agitation des sens n'est pas moins nuisible au développement de l'attention. La douleur morale, tous les effets des passions violentes, les suites des grands divertissements, des fortes émotions sont autant d'obstacles qui, troublant les facultés intellectuelles, rendent l'esprit inaccessible aux travaux et aux observations qui réclament l'attention. De là, il est né-

cessaire d'observer qu'il faut rarement donner à un sujet agité la faculté de pouvoir s'occuper de travaux sérieux et profonds, à moins que ce ne soit un esprit grave et transcendant.

Quelques physiologistes prétendent aussi que la réunion de plusieurs objets en un même lieu peut être un obstacle au maintien de l'attention. Ceci ne peut encore être applicable qu'à une intelligence bornée, superficielle, médiocre. Car, que deviendrait le naturaliste au milieu des productions de la nature, s'il en était autrement ? Que deviendrait le poète qu'un brin d'herbe arrête ? Que deviendrait surtout l'auteur dramatique s'il ne pouvait point donner à ses sujets, surtout dans le monologue, ces entretiens secrets avec la nature, qui décèlent aux spectateurs toutes les pensées de l'âme ? Ici, l'attention s'arrête sur des rochers escarpés qui se perdent dans les nues ; là, des bois épais où le bruit et le silence se succèdent, de vertes collines ou des plaines arides occupent l'imagination, et l'âme poétique sait trouver au milieu de tant d'objets des rapports intimes avec la position des sujets qui la préoccupent. La vue d'une fraîche colline où bondissent de nombreux troupeaux, où les ruisseaux font entendre un doux murmure, lui retrace le bonheur de la solitude et la fidélité des bergers, leurs mœurs simples et leur quiétude ; les profonds abîmes et les orages lui parlent de désespoir et de douleur ; les bosquets où résonne le chant joyeux des rossignols, où les soupirs des roseaux se mêlent aux cris de la cigale, lui offrent mille sujets propres à occuper l'imagination, et à donner de grands élans à la pensée, quand elle se trouve seule avec la création ; et tous ces effets ne paraissent point contraires aux lois qui régissent l'intelligence.

Et d'ailleurs, en consultant l'histoire de l'humanité, nous trouverons de nombreux exemples où l'on voit que rien n'a pu distraire l'attention d'un esprit profond, d'une intelligence riche

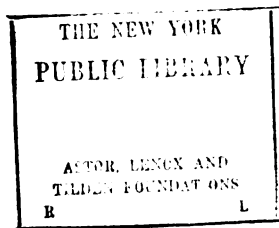
et pénétrante; où les vives agitations et le tumulte même des passions n'ont exercé aucun empire sur la présence d'esprit d'un homme. Leibnitz ne perdait jamais sa précision au milieu des plus grandes discussions et des questions les plus embarrassantes. Au dire de Formey, il discutait sur toutes choses avec une facilité si remarquable, qu'on eût dit que la matière qu'il traitait était celle qu'il avait le plus approfondie.

Boccace nous raconte aussi que le Dante, assis sur une borne, occupé à lire un livre qui l'intéressait, ne fut point distrait par une rixe vive qui eut lieu en sa présence et dans laquelle plusieurs citoyens succombèrent.

On sait aussi qu'Archimède, au moment où Marcellus envahissait Syracuse, étant occupé à tracer et à étudier une figure géométrique, ne s'aperçut point que les Romains dévastaient sa demeure, et succomba ainsi sous les coups d'un soldat qui le massacra sans le connaître.

Et nous pourrions certainement multiplier le nombre de ces exemples.

On ne peut donc établir d'autres principes que ceux d'attribuer une attention légère et peu soutenue aux esprits faibles, la rendre inaccessible à l'imagination des idiots, et la faire briller et se maintenir au milieu des obstacles chez l'homme de génie. Une mémoire heureuse pourra même mener celui-ci plus loin, lorsqu'elle se trouvera associée avec l'attention; elle pourra même en doubler les facultés pour les appliquer à la fois à des sujets de nature différente. Pic de la Mirandole pouvait écouter plusieurs savants à la fois, parlant des langues différentes, et répondre à chacun en particulier sur les questions que chacun d'eux lui avait adressées. Jules César, écrivant une lettre, pouvait en dicter quatre autres à ses secrétaires, ou, s'il n'écrivait pas lui-même, en dicter sept à la fois. Casimir Dela-





LACOSTE AINE

Attention.

Fig. II.

Pag. 97.

vigne attribue la même capacité à Charles-Quint, dans son Don Juan d'Autriche : le vieil empereur, troublé au milieu de sa retraite, et inquiet du sort de son fils naturel, voudrait le soustraire à la persécution de Philippe II ; il saisit un moment favorable ; le temps presse, il veut en profiter, et il se met à écrire une lettre tandis qu'il en dicte deux autres.

L'expression particulière à cette situation doit se peindre essentiellement dans le regard ; l'œil, vif et pénétrant, demeure fixe et immobile ; les membres sans mouvement et le corps légèrement penché en avant.

L'attention, tendant exclusivement à occuper l'esprit pour le conduire à un but quelconque, doit nécessairement altérer toute l'influence des modificateurs de l'action physique pour donner plus d'extension à l'intelligence. De là, l'immobilité de l'homme attentif. S'il considère un objet visible, il fixe sur cet objet un regard profond et méditatif ; sa bouche s'entr'ouvre à peine et laisse échapper une respiration douce et lente ; sa physionomie est naturelle, sans la moindre altération (*Fig. 11*) (elle pourrait se concentrer seulement par la difficulté qu'on rencontrerait dans la connaissance ou l'appréciation d'une chose ou dans la désapprobation d'une autre ; alors les sourcils se rapprocheraient et formeraient quelques rides verticales au front.)

Dans tout autre cas ses membres sont dans l'abandon ; ses bras appuyés ou entrelacés ; quelquefois même reposés par derrière et se joignant par les mains posées l'une dans l'autre au bas de l'épine dorsale. Sa tête est légèrement penchée en avant et suivant la progression du tronc ; souvent elle s'appuie sur l'une des mains, ou même sur toutes deux si l'attention est profonde ; et cette position est plus propre à marquer le travail de l'imagination qui semble chercher un appui pour

mieux contenir ce travail. Pour faciliter cette attitude les coudes doivent se trouver reposés sur d'autres objets. Dans la démarche le pas est lent, uniforme et semblable à celui d'un homme préoccupé.

Nous devons à Rohën un modèle admirable de cette passion dans son Devin du village. Nous ne saurions imaginer de situations plus heureuses que celles où il a placé ses sujets. L'attention y est peinte avec un talent remarquable dans tous ses degrés : indifférente, dédaigneuse, inquiète, impatiente et profonde.

Cependant ces expressions peuvent être sujettes à bien des modifications, lorsque surtout l'attention, sortant de la sphère intellectuelle, s'applique à des objets extérieurs, ou dirige le développement d'une idée où l'âme joue un rôle très-actif. Pour mieux faire comprendre cette dernière position, nous mettrons en parallèle Galilée lorsque, dans les prisons de Rome, convaincu de la rotation de la terre et de sa révolution autour du soleil, il réfléchit encore sur cette éclatante vérité, et s'écrie avec une pénible indignation, en se voyant forcé de réfuter ce système : *et pourtant elle se meut !* position que Laurent nous a si bien peinte dans son tableau ; et Zénon méditant sous le portique d'Athènes, dont l'original appartient au ciseau de Gayrard.

Nous trouverons dans la manifestation des mouvements qui résultent de l'état de l'âme relatif aux deux positions où nous avons placé le philosophe indigné, et le méditatif stoïcien, plus de vivacité et de contraction dans les muscles chez le premier, plus de calme et d'immobilité chez le second.

En prêtant une oreille attentive à des sons, à des chants, à un discours, l'attention pourra faire naître en nous deux impressions contraires, faire approuver ou désapprouver. Si ce

que nous écoutons, nous captive et nous charme, et si le plaisir que nous éprouvons se soutient ou augmente, nous amortissons tous les autres sens pour prêter à l'ouïe toute la faculté de jouir de l'impression agréable qui l'enchaîne, et, par un effet du désir de mieux saisir les sons ou la voix qui nous flatte, nous avançons notre oreille; nous ouvrons grandement les yeux si le charme augmente, nous les entrefermons si l'agrément s'affaiblit; puis, à mesure que nous voulons témoigner notre satisfaction, nous le faisons par un signe de tête en avant marquant l'approbation.

Mais si nous nous mettons en opposition avec les sentiments de l'orateur; si les chants ou les sons que nous écoutons n'ont pas le pouvoir de nous charmer, notre attention s'amortit insensiblement pour faire place à un sourire moqueur, à un branlement de tête de négation; en même temps que par un sentiment de léger mépris nos sourcils se rapprochent; le front se couvre de quelques plis; le regard recherche d'autres objets; les lèvres se relèvent en avant, et, par un maintien plein de mécontentement et d'indifférence, nous semblons chercher des distractions nouvelles, ou nous repentir d'avoir si mal placé notre attention.

RÉFLEXION, MÉDITATION.

Lorsque l'attention se porte sur ce qui se passe en nous-mêmes, sur les productions de notre intelligence, elle devient alors réflexion, ou méditation si la réflexion est profonde, et s'attache à la conception ou au développement d'une pensée étrangère. Dans ce dernier cas, il y a plus d'immobilité et d'abandon dans l'exercice de l'action physique, et plus de len-

teur dans la démarche; la méditation peut même nous conduire à une apparente inertie, et ne plus laisser rien voir d'affection dans l'attitude ni dans les traits de la physionomie. (*Fig. 12.*)

DESIR DE RÉMINISCENCE.

Lorsque nous voulons attirer, conserver ou repousser quelque chose qui est en nous-mêmes, une idée agréable ou fâcheuse; chercher un souvenir qui nous échappe, ou éloigner une pensée qui nous trouble, l'attention joue un rôle tout particulier.

L'écolier qui étudie sa leçon est tout recueilli en lui-même pendant qu'il la répète. Ses yeux entrouverts s'ouvrent tout à fait si un mot lui échappe, se dirigent vers le ciel, se fixent dans l'espace et semblent éviter toute distraction; mais que la difficulté augmente, les paupières s'entreferment, voilent entièrement les prunelles et ne laissent entrevoir que le blanc de l'œil. Quelquefois, pour être plus réfléchi, il porte sa main au-dessus des yeux, comme pour en former une visière. Tout est calme dans sa physionomie, moins une ride tracée par le froncement léger des sourcils; ride à peine marquée résultant du travail de l'imagination qui ne trouve point ce qu'elle cherche. Le reste du corps est dans un entier abandon pour laisser à l'esprit plus de force et de vigueur.

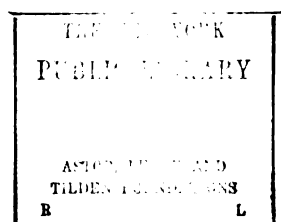
Si nous voulons nous rappeler un nom, nous levons la main ouverte vers la tête, en éloignant tant soit peu le coude du corps, et nous portons plus ordinairement les yeux dans l'espace. Parfois la main se traîne sur notre front comme pour en enlever le bandeau de l'oubli que le temps paraît avoir jeté sur la mémoire; quelquefois aussi elle va se reposer sur la bouche et semble éviter toute distraction en imposant silence.



Méditation.

Fig. 12.

Fig. 100.



Ainsi un messager arrive à son but, et doit rendre compte verbalement de la missive dont il est chargé; mais sa mémoire le trahit; la constante pensée qui l'a préoccupé pendant toute la route a sans doute changé quelque chose aux ordres qui lui ont été donnés. Il se recueille en lui-même, il cherche à se rappeler, et une idée confuse ne lui dit rien de positif; il appuie son front sur sa main; son œil, quoique ouvert, ne voit plus rien, il cherche à pénétrer intérieurement ce qu'il ne peut voir au dehors. Rien ne saurait le tirer de sa profonde méditation qu'il n'ait retrouvé l'objet de sa recherche. (*Fig. 13 **.)

Le malheureux, au contraire, tourmenté sans cesse par une pensée sinistre, douloureuse, insupportable, invente tous les moyens possibles pour la chasser, pour se distraire. Il court à grands pas et promène de tous côtés ses yeux égarés. Il entreprend un travail, il forme un projet qu'il abandonne aussitôt; parfois il se frappe le front comme s'il voulait ainsi en extraire ses sinistres pensées, de manière à n'en plus laisser de traces.

Le roi Léar, après avoir partagé son royaume entre ses deux filles, au préjudice d'une troisième, ne s'est réservé pour lui qu'une garde de cent chevaliers de son choix, avec la faveur de passer six mois chez l'une de ses filles, et six mois chez l'autre. Quelques jours après, l'ingrate Gonerille, son aînée, prétend réduire à cinquante les chevaliers de son père, et dicter des lois au vieux Léar. Frappé de l'ingratitude de sa fille, et tourmenté plus encore par le remords d'avoir déshérité sa cadette, il cherche, mais en vain, à éloigner de lui ce funeste regret, et, dans la douleur qui l'accable, il se crie à lui-même : Léar !

* L'expression de cette figure laisse quelque chose à désirer. Le front devrait être plus incliné et appuyé sur le pouce, l'index et le médium; l'œil, plus ouvert et plus inquiet; le bras droit, tombant, et la partie supérieure du corps, légèrement penchée en avant.

Léar ! Léar !... frappe à cette porte qui laisse entrer la folie et sortir la raison , et en même temps il se frappe le front avec violence. Cette idée de Shakespeare est sublime.

MÉPRISE-DÉCEPTION.

Une attention peu soutenue peut nous conduire facilement à la méprise. Cette erreur est plus particulièrement le partage des esprits légers, qui, s'attachant aux choses sans discernement, se laissent séduire par les apparences et arrivent ainsi à la méprise par le désenchantement. Communément elle peut être aussi le résultat d'une illusion, produite d'abord par les perfections d'un objet enveloppé de dehors séduisants, et détruite ensuite par le retour de la réalité.

Que de jeunes étourdis, que de vieux fous, que de fats ridicules, poussés par le vain désir des conquêtes, et éblouis par les folies des carnavals, vont chercher dans les foyers de l'Opéra des Vestales et des Lucrèces ! Que d'amants, séduits par les charmes d'une voix enchanteresse, et prêts à voir réaliser des rêves heureux, deviennent les victimes d'une cruelle déception ! C'est là qu'est la source inépuisable des événements où les méprises jouent un si grand rôle. Mais comment retracer à l'esprit l'image de ces impressions qui résultent essentiellement des circonstances qui les accompagnent ? Il faudrait parcourir toutes les nuances de la surprise, tous les mouvements de la colère, toutes les impulsions de l'indignation pour arriver à décrire ce caractère.

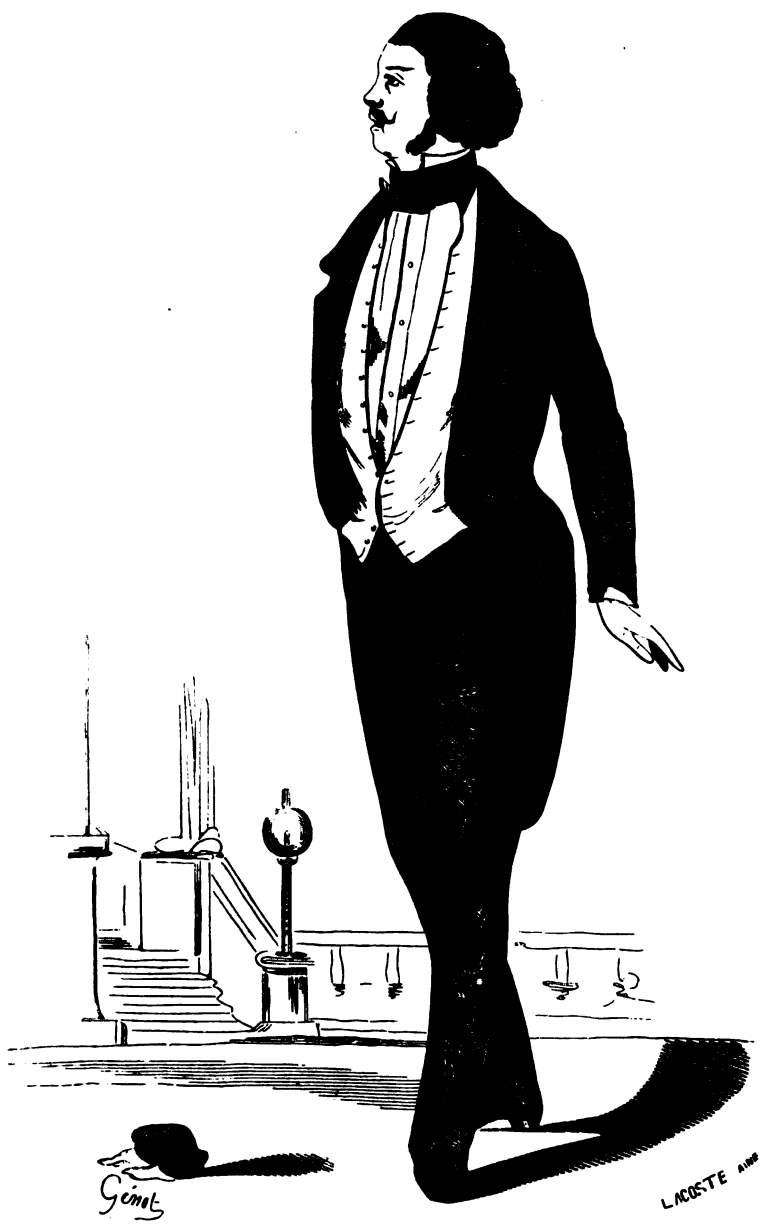
Toutefois, nous nous bornerons à tracer les traits qui lui sont propres sans anticiper sur d'autres sentiments. Dès l'instant où le masque du mensonge disparaît à nos yeux ; dès l'instant où

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

R

L



Aléprior.

Fig. 14.

l'attention déçue ne voit plus de voile à la réalité, et que l'objet tant apprécié se montre avec ses imperfections, nous demeurons soudainement immobiles, incertains encore, et cherchant, par la fixité de notre regard sur l'objet qui nous avait d'abord séduit, à nous convaincre de la vérité qui se découvre à nos yeux ; alors, par un sentiment pénible de confusion et de honte, nous inclinons la tête en baissant le regard, nos bras se pressent contre le corps, ou tombent perpendiculairement avec abandon ; nos gestes deviennent gauches et insignifiants ; notre élocution est embarrassée, et notre voix basse et interrompue. L'expression de la face est moins propre à offrir un caractère positif ; elle dépend des impressions qui se succèdent : tantôt la pâleur ; tantôt la rougeur vive ; des traits épanouis ; les mâchoires écartées avec renforcement de l'inférieure. Bref, en général, la physionomie doit offrir un caractère tout caricatural, et le corps une position embarrassée. (*Fig. 14.*)

Il nous est arrivé plus d'une fois d'observer des accidents de ce genre ; mais nous ne saurions oublier une circonstance où nous avons été à même d'étudier cette expression à loisir. Nous revenions de Cambrai à Paris par la diligence, et dans l'intérieur se trouvait vis-à-vis de nous, outre un vétéran de la vieille garde décoré de plusieurs ordres, un jeune Anglais prodigue d'esprit et d'affabilité ; caractère assez rare chez une nation si peu courtoise. La nuit était déjà avancée, et le silence qui régnait parmi nous n'était interrompu au dehors que par le piaffement des chevaux, le fouet du postillon et le roulement de la voiture ; et au dedans, par le ronflement du vieux bonhomme, que ces bruits n'empêchaient pas de se livrer à un profond sommeil.

A cinq ou six relais du point de notre départ, la diligence fit une halte ; la portière s'ouvrit et livra passage à une voya-

geuse à la voix de sirène, qui, sans manifester le désir de prendre une place commode, réveilla chez chacun de nous le désir de lui être agréable, sous ce rapport. L'Anglais sollicita plus instamment cette faveur et l'obtint, au grand détriment du vieux bonhomme, contre lequel il fut obligé de se presser provisoirement, mais dont il n'interrompit pas cependant la somnolence.

Après les remerciements d'usage et les protestations habituelles, la conversation s'anima insensiblement entre les deux voisins; aux tendres protestations succédèrent l'enthousiasme de la galanterie et les propos les plus expansifs; aux séduisantes illusions d'un rêve enchanteur, qui touchait de si près à la réalité, succéda sans doute une expansion plus intime; car, soit que le bruit extérieur augmentât, soit que le sommeil vînt donner une nouvelle direction à notre propre attention, nous n'entendîmes plus que des mots incohérents, puis des soupirs auxquels succéda un silence qui vint fermer nos paupières et interrompit, du moins pour nous, cette scène nocturne et mystérieuse.....

Lorsque les premiers feux du jour commencèrent à jeter quelques reflets de lumière dans l'intérieur de notre étroite cellule, nul de nous n'avait encore ouvert les yeux.

Mais la diligence venait de s'arrêter à un nouveau relai, et cette suspension inopinée du mouvement et du roulement de la voiture hâtèrent le réveil de la plupart des voyageurs. Alors commença pour nous une scène des plus intéressantes.

L'Anglais, en entr'ouvrant la paupière, chercha aussitôt l'ange de son rêve; mais, cruelle déception! la vierge candide s'était évanouie, car la sylphide adorée, prenant désormais sa forme humaine, s'était métamorphosée, sous l'éclat des rayons du soleil, en une bonne femme au déclin des ans, cachant encore un instinct de coquetterie sous ses formes déchuës, mais ne

conservant de sa jeunesse passée que la voix au timbre flûté.

A l'aspect inattendu de cette métamorphose désenchanteresse, le jeune Breton resta stupéfait, la bouche entr'ouverte, la tête légèrement penchée sur la poitrine et le dos en arrière ; ses bras incertains demeurèrent sans mouvement et dans la position où ils se trouvaient au moment du réveil. Son œil béant et ses sourcils relevés donnaient un air effaré à sa prunelle fixement attachée sur l'idole déchuë : un instant il crut que ses yeux le trahissaient ; c'est en vain que les doigts cherchaient à les ranimer par leur frottement ; la déception était réelle. Alors s'établit entre les deux parties intéressées une scène tacite dont nous ne ferons pas grâce à nos lecteurs.

La vieille sirène, moins offensée, moins surprise aussi d'un événement qu'elle avait déjà prévu, qu'orgueilleuse d'une conquête, dont elle avait goûté les privilèges pendant toute une nuit, semblait jouir de la confusion de son imprudent adorateur. Elle cherchait vainement à dissimuler un rire moqueur qu'elle avait de la peine à comprimer en pressant les dents et plus fortement la lèvre supérieure sur le point le plus élevé du menton, tandis que le soulèvement de ses joues faisaient ressortir plus saillantes ses rides habituelles du front et des tempes. Son regard, errant dans la campagne, semblait éviter avec soin celui du jeune homme, ou, si elle le rentrait dans l'intérieur, c'était pour interroger dans celui des spectateurs l'impression que produisait sur eux la scène où elle jouait un si grand rôle.

A la vérité, les spectateurs n'étaient qu'au nombre de deux, car le vieux bonhomme, toujours enfoncé dans son coin, avait continué de se livrer au sommeil et n'avait rien vu, rien entendu de ce qui s'était passé auprès de lui.

Le piteux Anglais était à peindre.

Sa pantomime était celle, non d'un homme indigné, froissé

dans son amour-propre, mais d'un bon apôtre, d'un stoïcien qui, prenant en bonne part tout ce qu'avait de ridicule le désenchantement de cette mésaventure, se prêtait patiemment à la raillerie, et semblait y répondre intérieurement lui-même. On lisait dans ses yeux un sourire moqueur, qu'il aurait voulu tourner au désavantage de la bonne femme, et qui rendait sa position encore plus plaisante.

C'était avec un effort gênant qu'il cherchait un point pour fixer son regard. Il aurait voulu et n'osait point interroger nos mines. Si parfois, et comme pour se convaincre encore de la triste réalité de son réveil désenchanteur, il jetait de travers un regard furtif sur la vieille magicienne, c'était toujours avec une inquiète curiosité. Son col s'étendait avec une tension forcée, tandis que ses épaules, pour faciliter cette tension, descendaient et raccourcissaient le tronc. Ses sourcils se relevaient, en même temps que sa bouche fermée baissait fortement ses angles en écartant intérieurement la mâchoire inférieure, de manière que cet éloignement des deux points opposés du visage semblait en doubler la longueur. (Dans cette position, le désappointement était plus particulièrement exprimé par la position de ses mains jetées avec abandon sur les genoux.)

Ce jeu se réitéra si souvent que leurs regards finirent enfin par se rencontrer. Alors, comme réveillés tous deux d'un sommeil qui les incommodait, ils n'osèrent plus se détourner, se fixèrent un moment agités d'une inquiète impatience, cherchèrent à lire mutuellement dans leurs yeux ce qui se passait au fond de leur âme. Le rire était près d'échapper de leurs lèvres. La bonne femme prévint une explication qui eût trop prêté à la raillerie des spectateurs.

Eh bien, Monsieur, dit-elle enfin, il paraît que vous êtes sujet au somnilogisme.

Que voulez-vous dire, répondit imperturbablement l'Anglais, qui ne trouvait point dans ce dernier mot imprévu une question assez claire ; ou qui voulait gagner du temps en se faisant répéter afin de préparer une reprise satisfaisante.

Je veux dire, Monsieur, repartit laconiquement la vieille femme, que vous êtes sujet à parler en dormant, et que c'est là une maladie fort dangereuse en voyage.

Cette fois-ci le jeune homme ne put s'empêcher de comprendre qu'on lui offrait délicatement un moyen de se tirer honorablement de la confusion où il s'était jeté, et s'empressa d'en profiter.

Comment, dit-il, il se pourrait que j'aie rêvé tout haut?... Dans ce cas, ajouta-t-il après un instant de silence, je ne dois avoir dit que des choses agréables ; car j'ai fait un rêve..... Il hésita à trouver un mot qui pût convenablement le qualifier, et lâcha enfin un *charmant* précipité. Figurez-vous, continuait-il, que.....

Soit que les détails de ce rêve fussent de nature à blesser la pudeur de la vieille femme, soit qu'elle voulût lui faire sentir que la lutte pourrait aussi tourner au désappointement du jeune homme, s'il voulait entrer en lice avec elle, elle l'interrompit :

C'est inutile, dit-elle, de nous en raconter les détails ; vous avez parlé assez haut pour que chacun de nous n'en ait rien laissé échapper. Mais ce que vous ne croiriez pas, ajouta-t-elle en se tournant tout à fait du côté du jeune homme, et fixant ses regards sur lui d'un air moqueur, c'est que j'aie été assez curieuse de connaître votre pensée, et que je me sois mise à la place de celle à qui vous adressiez de si douces protestations.... Cela, fit-elle dédaigneusement et coquettement, ôte sans doute beaucoup aux charmes de votre rêve !

L'Anglais n'eut que le temps de se mordre les lèvres de dépit, et allait riposter par quelque foudroyante satire, car son œil commençait à s'animer de fureur, lorsque un hum!.... épouvantable retentit à côté de lui, il se détourna et aperçut le vieux Morphée, qui venait enfin de se réveiller, et avait reconnu, dans la vieille aventurière, son infidèle moitié.

TROISIÈME SECTION.

DE L'ADMIRATION.

Tous les désirs de l'homme ne se manifestent pas seulement par les impulsions de l'âme ; l'esprit a aussi ses penchants pour les objets qui lui plaisent ; il ressent aussi des désirs par lesquels il s'arrête avec plaisir sur tout ce qui lui semble rare, extraordinaire. De grandes actions, des événements remarquables, des productions sublimes, riches d'harmonie et de beauté, le séduisent, l'entraînent ; il les considère et les apprécie avec ardeur.

Ce penchant intellectuel, ce désir moral, c'est l'admiration. Elle est, ou le résultat de l'impression subite que produit en nous l'abord d'un objet inconnu ou étrange, ou la conséquence

du mérite que nous attachons à cet objet, lorsque nous lui avons reconnu des qualités dignes d'être estimées. Dans le premier cas elle devient le partage des esprits incultes, mais désireux de connaître et de s'instruire; dans le second cas elle appartient plus particulièrement aux esprits ardents, profonds, capables de juger les talents et de rendre justice au mérite.

Toutefois, il ne faut pas confondre l'admiration avec cet enthousiasme momentané qui transporte l'âme, et dont les excès peuvent fausser le jugement et la raison. Ce sont là des effets d'une admiration dont on cherche à manifester les impressions. Seule, cette passion n'entraîne aucun changement dans les facultés physiques; elle ne provoque aucun mouvement violent; au contraire, elle semble ne tenir les sens en suspens, que pour donner à l'esprit la liberté de réagir intérieurement, et disposer l'âme à des impressions dont elle n'a pas encore pu se rendre compte.

C'est sans doute à cause de cette suspension de la motilité, de cette inaction physique, que l'admiration a été négligée par la plupart des philosophes et par tous les moralistes qui ont traité des opérations de l'âme. Pour nous, qui n'avons point l'intention de blâmer cette lacune, que nous regardons comme la conséquence d'un système approuvé par les uns, et rejeté par les autres, nous nous appuierons de l'autorité des plus célèbres connaisseurs en psychologie, et nous estimerons heureux de pouvoir offrir aux arts l'analyse d'une passion qui a été, de tous les temps, le plus puissant moyen de relever les œuvres du génie.

En effet, l'admiration préside à toutes les productions de nos plus grands maîtres. Poèmes, tragédies, peintures, sculptures, musique, éloquence oratoire, tout a suivi ses lois. L'Iliade d'Homère, le Philoctète de Sophocle, les œuvres de Corneille,

les groupes de Michel-Ange, les tableaux de la Transfiguration, de la Discussion des docteurs, du Jugement dernier, l'éloquence entraînant de Cicéron, la suave harmonie des Gluck, des Boïeldieu et des Rossini, se trouvent tous remplis des beautés et des effets de cette passion; partout elle domine en reine; et partout elle réveille d'heureuses sympathies.

Aussi sommes-nous étonnés que quelques physiologistes ou médecins, même parmi ceux qui ont destiné leurs ouvrages à la peinture, aient passé cette passion sous silence. Si nous avions la mission de réfuter leur système, nous leur prouverions que, dans la manifestation des sentiments, l'âme ne cède jamais à l'impulsion produite par les objets extérieurs sur l'organisme, lorsqu'elle n'a pas assez de force pour transmettre cette impulsion au corps, mais qu'elle peut quelquefois la reporter sur les organes intellectuels, et ne provoquer alors aucun dérangement dans l'organisme musculaire, comme nous l'avons déjà vu au chapitre de l'attention. Ce serait donc absurde de croire que l'immobilité corporelle dénote l'inaction de l'âme, ou que l'âme puisse demeurer inactive. Son repos, c'est la mort.

Les esprits faibles, incultes, idiots, sont presque exempts d'admiration; on ne peut admettre pour eux que la surprise ou l'étonnement; ne pouvant ni juger ni apprécier la valeur des choses, ils observeront les tableaux de Raphaël et les sculptures de Michel-Ange, ils écouteront les sons harmonieux de Hayden et les meilleures compositions de nos plus grands maîtres, avec le même flegme ou la même extase, que s'ils admireraient une enseigne ou une pyramide, que s'ils entendaient les sons bruyants des fifres et des tambours : ces derniers peut-être auraient-ils plus d'empire sur eux.

L'orgueilleux est sans doute plus sujet aux atteintes de l'admiration; mais, semblable à ces infirmes que les douleurs

d'autrui ne peuvent émouvoir, il épuise à son profit les impressions dont seul il se croit digne d'être l'objet.

L'homme de bien, le savant observateur semblent avoir eu plus particulièrement en partage le don de la contemplation. Leur esprit profond et modeste voit dans chaque production le principe des choses grandes et sublimes. Dans les événements les plus ordinaires, dans les objets les plus communs, ils trouvent de sages leçons pour mûrir leur expérience. Tout ce qui se passe sous leurs yeux éveille leur attention et leur offre des matières propres à des réflexions utiles. En voyant faire le bien, ils y reposent leur pensée pour y chercher des motifs d'aimer la vertu ; et le mal même leur fournit d'abondants sujets , susceptibles de les instruire et de les porter vers le bien.

C'est ainsi que l'admiration peut devenir le principe de la sagesse , quand on sait en modérer les élans, et lui donner une direction convenable.

ADMIRATION.

EFFETS GÉNÉRAUX.

Chaque passion, affectant le cœur de la manière qui lui est particulière, doit inspirer à l'esprit des pensées relatives à cette impression. Ainsi le style, qui est la peinture de la pensée, doit être proportionné au caractère de la passion dont il est l'interprète.

Or, toutes les fois que nous contemplons un objet et que nous nous trouvons encore sous l'influence de la première impression qu'il a produite sur nous, nous demeurons immobiles. (Et cette immobilité a toujours lieu d'une manière plus ou moins absolue, toutes les fois que de l'affection que nous éprouvons il résulte une contemplation sérieuse, alors que les facultés intellectuelles prennent une part plus active à l'action; et ceci s'explique facilement par les tendances du désir, qui emploie des moyens purement moraux pour se satisfaire.) Toutefois, l'immobilité du tronc doit entraîner celle de tous les organes agissants, et la voix être soumise à la même influence. Dès lors l'élocution, d'abord interrompue, n'aura ensuite que des exclamations brèves et entrecoupées, qui ne laisseront point douter de l'empire de l'admiration. Lorsque le jugement est porté, que l'esprit s'est rendu compte de l'objet qui le préoccupe, soumettant alors ce jugement au tribunal des facultés physiques, il n'a plus de désirs à former; la volonté, délivrée des chaînes de la puissance morale, reprend son activité: l'action se trouve sous l'influence des modificateurs extérieurs. Dès lors l'imagination, enflammée d'une inspiration divine, se sentant le pouvoir d'agir, s'élance avec ardeur et s'abandonne à la fougue qui l'emporte. S'agrandissant avec le sublime, s'exaltant avec le prodigieux, s'adoucissant avec tout ce qui est innocent et doux, elle brille de l'éclat puissant de l'enthousiasme et dicte la plus pure et la plus entraînante éloquence.

C'est alors seulement que le poète doit faire éclore toute la fraîcheur d'un style grand comme l'objet qui l'inspire.

Mais qu'il veille religieusement au silence de la pure admiration, et qu'il donne à cette passion ces phrases simples, naïves, entrecoupées, qui la caractérisent. Qu'à la vue des

grandes choses, des glorieuses actions, il ne prête point à l'admirateur encore émerveillé et plein de ravissement, cette élocution entraînant, facile, qui est le seul partage des âmes enthousiastes. L'admiration exige plus particulièrement les effets de l'extase; l'enthousiasme veut ceux de l'exaltation.

Corneille est un des maîtres le plus à suivre dans les moyens d'employer l'admiration. C'est le seul tragédien qui en ait rendu toutes les nuances avec bonheur. Dans le *Cid*, c'est don Diègue qui admire son fils de lui voir préférer l'honneur à l'amour; de le voir vainqueur de l'insolent Gormas; victorieux des Maures qui étaient venus assiéger sa patrie. Dans *Nicomède*, c'est un jeune prince, déjà fameux par de grands exploits, qui fait l'étonnement de ses ennemis, en opposant la magnanimité aux persécutions d'Arsinoé, sa belle mère, au despotisme des Romains et à la faiblesse d'un père qui ose le croire coupable. Dans *Cinna*, c'est un assassin, un ingrat favori, surpris et confondu de la clémence de son roi qui le comble de bienfaits au lieu de hâter sa perte. Dans la *Mort de Pompée*, c'est Cornélie qui fait l'admiration de César, lorsque pour venger la mort de son époux, au lieu de soutenir les conjurés qui trament la perte de son ennemi, de ce même César qu'elle a juré d'immoler à sa vengeance, elle prévient cet assassinat et le délivre.

Cependant Corneille paraît moins à suivre dans *Sestorius* où l'admiration est la seule passion qui domine. Cette passion est sujette à des langueurs et ne peut pas se soutenir longtemps; elle s'épuise et demande à être appuyée par des impressions plus fortes. Le vrai talent consiste donc à savoir l'allier à des passions violentes, ou à des accidents propres à reposer l'esprit du spectateur et le préparer ainsi à de nouvelles émotions. Ce n'est pas que l'auditoire doive seul prendre

part à ces impressions ; il faut aussi que les personnages les éprouvent, c'est-à-dire que les auteurs, convaincus des effets que peuvent produire leurs poèmes, y peignent cette passion par la logique, ou engagent les artistes à la reproduire par leurs poses et leur diction. Moyens d'autant plus avantageux, qu'ils peuvent inspirer par la sympathie les impressions que l'admiration n'aurait point incitées.

Il faut observer ici que le *libretto* n'a pas comme la tragédie les graves inconvénients de lasser les auditeurs, et qu'il peut être conduit par le seul ressort de l'admiration, sans qu'il ait besoin d'exciter des mouvements de compassion ou de terreur. Soutenu par les charmes de la musique, il peut avoir des limites plus étroites et se borner à séduire ou à plaire. On peut en juger par le succès qu'a obtenu Scribe dans sa *Part du Diable*, dont le poème est uniquement imaginé, conduit, achevé par les moyens magiques de l'admiration. Tous les événements sont faciles, vrais, compréhensibles pour le spectateur : ils sont pleins de merveilleux et d'enchantement pour les personnages.

Mais, à dire vrai, Scribe ne s'est point contenté de peindre l'admiration ; il a voulu seul présider à la mise en scène, et achever ainsi une œuvre qui, sans ce soin, eût été sans doute incomplète.

Aux compositeurs lyriques, cette passion ouvre un champ encore plus vaste et plus brillant. La lenteur du rythme, les tons graves, larges et grandioses, la puissante harmonie, le sublime maestose en sont les plus communs effets. Il n'est peut-être point de passions qui offre plus que celle-ci des sujets sérieux ; il n'en est point dont l'imitation soit susceptible de réveiller de plus puissantes sympathies.

Nous avons entendu presque tout ce que depuis vingt ans

les compositeurs modernes ont fait de plus remarquable, soit en France, soit en Italie, soit en Allemagne. Nous avons goûté avec charme les meilleures productions des Palestrina, des Martini, des Hendel, des Mozard et des Piccini; la mélodie italienne et l'harmonie allemande nous avaient déjà fait comprendre tout ce que la musique peut exercer d'influence sur l'homme et réveiller en lui de passions, en agitant son cœur par la seule puissance de l'harmonie; mais nous n'avions pas encore éprouvé une émotion plus vraie, plus profonde, un enthousiasme plus ravissant qu'à l'exécution du *tuba mirum* dans le *Requiem* de Berlioz.

C'est là tout ce que l'admiration lyrique peut offrir de plus parfait. Il est impossible que le grandiose soit traité avec plus d'ampleur que dans cette partie du *Requiem*; que la stupeur et l'étonnement soient mieux interprétés qu'au *mors stupebit*. Mais l'admiration domine partout; elle revient sans cesse, calme et profonde, édifier et plaire. Ainsi à l'éclat soudain des fanfares célestes qui font trembler la terre de leurs sons retentissants, au bruit des mille voix qui viennent annoncer à la terre que l'heure dernière est arrivée, on croit voir les portes éternelles s'ouvrir, l'espace se couvrir de corps aériens, les morts sortir de leurs tombeaux, et, cherchant à se souvenir des causes qui les rappellent à la vie, demeurer encore immobiles, à demi réveillés de leur long sommeil, et dans une contemplation solennelle de la nature vivante.

Puis, lorsque les éclats du tonnerre semblent confondre les éléments et tirer de leur torpeur ces millions d'êtres réanimés, on croit suivre le torrent des foudres qui font répéter à mille échos leurs épouvantables refrains, et être entraîné dans la vallée de Josaphat, où le juge suprême doit prononcer irrévocablement la sentence éternelle de châtement ou de pardon.

C'est encore là, à la vue du gouffre béant de l'éternité, que la présence de Dieu est annoncée par un merveilleux et retentissant ensemble d'orchestre, dont les accords entraînants, terribles et majestueux, produisent un tel effet sur le spectateur, qu'immobile et stupéfait, il ne sait plus si c'est une illusion ou une réalité épouvantable ; et il n'est tiré de cet enchantement électrique, que par le calme qui renaît, par les faibles voix des mortels, qui, pénétrés d'une sainte admiration, répètent dans les tons les plus bas et les plus lents : *mors stupebit*. (Et ici, il serait difficile de décider si en ce moment le public éprouve moins d'admiration, que n'en ressentait l'auteur lui-même lorsqu'il composait cet immortel chef-d'œuvre.)

Mais que fallait-il à Berlioz, à ce profond connaisseur de la philosophie lyrique, pour atteindre ce but si glorieux ? Certes l'inspiration ne pouvait point suffire au génie, si le génie ~~est~~ ignoré les tendances des passions et les effets qui les caractérisent. L'inspiration a pu dicter de grandes œuvres ; le talent seul peut en créer d'immortelles ; et voici où Berlioz a trouvé sa gloire : l'art conduit le génie.

La suspension du mouvement et l'immobilité que l'admiration entraîne, ne sont pas les seuls traits qui la caractérisent ; il en est aussi qui résultent des effets du désir moral : ainsi, lorsqu'après avoir vu ou entendu un objet, et lui avoir reconnu des qualités grandes, agréables, attrayantes, nous gravons l'image de cet objet dans notre esprit, sans en tirer d'autre satisfaction que celle que nous attendons du plaisir de le connaître, ou de nous le rendre personnel ; lorsque nous lisons un trait héroïque, une belle maxime, un passage plein d'éloquence, nous le relisons encore pour mieux le posséder, et le redisons sans cesse dans nos moments de réflexion et de délassement. Si nous avons écouté un morceau de musique,

une romance qui nous aient flattés, nous en fredonnons involontairement le refrain et en répétons souvent le motif. Enfin, si nous avons aperçu une peinture magnifique, un joli paysage, la forme se présente souvent à notre souvenir, et nous en parlons sans cesse avec ravissement.

L'admiration portée à l'excès peut aussi exciter des larmes, sans que ces larmes soient provoquées ni par la tristesse, ni par la compassion. Elles sont un reflet de joie intérieure, un mouvement de satisfaction que l'esprit éprouve quand il s'identifie avec les sentiments ou les pensées d'un autre, et que le résultat des événements qu'il attend n'est pas contraire à son attente. C'est ainsi que Corneille faisait pleurer le grand Condé d'admiration.

Cette passion, naissant aussi de la manière dont l'esprit envisage les perfections qu'il attribue à un objet, si ces perfections sont simplement apparentes, l'admiration disparaît dès l'instant où on ne leur reconnaît plus de mérite; tandis qu'elle s'accroît et se fortifie, si on reconnaît par un plus pur examen que ces perfections sont réelles; ou si on en découvre d'autres qu'on n'avait pas aperçues d'abord. « Les plaies dont Moïse frappa l'Egypte, dit un auteur moderne, causèrent à cette nation une cruelle surprise. Les prestiges que les magiciens de Pharaon opposèrent aux miracles de Moïse, jetèrent les Israélites dans l'étonnement. Mais la mort des premiers nés de l'Egypte, et le passage miraculeux de la mer rouge les firent bientôt passer de l'étonnement à une admiration religieuse, qui inspira au conducteur royal ce cantique sublime, si digne lui-même de l'admiration de tous les peuples et de tous les siècles. »

ADMIRATION.

EFFETS PARTICULIERS ET GESTES.

Après avoir reconnu et constaté que l'expression principale de l'admiration consiste dans l'immobilité, il est nécessaire d'observer que cette immobilité n'est pas celle d'un homme inoccupé, d'un être insensible, qu'elle a moins de rapport encore avec celle de l'engourdissement ou de la stupéfaction. Tout est majestueux et sublime dans le caractère de cette passion. Le merveilleux n'est pas seulement empreint sur l'objet qui l'inspire, il ressort aussi dans tous les traits de l'homme admirateur. On dirait que, par un effet de sympathie morale, il cherche plutôt à s'identifier avec cet objet qu'à suivre les impulsions intérieures que l'esprit communique à l'âme.

Ainsi, lorsque nous admirons un objet extraordinaire, et dès l'instant où cet objet réclame notre attention, tous nos organes sont en suspens : quel que soit le sens affecté par l'admiration, les yeux s'ouvrent et semblent vouloir saisir la chose admirée; et lorsque ce que nous admirons est visible, ils s'y tiennent fixement attachés.

Dans cette contemplation, la bouche s'entr'ouvre; les sourcils se relèvent légèrement par le milieu; la prunelle demeure sans mouvement entre les deux paupières; les joues se relèvent insensiblement par l'effet du sourire léger qui se manifeste sur les lèvres, et qui disparaît presque aussitôt. Les bras s'éloignent du corps et s'étendent soudainement comme pour s'emparer de l'objet; mais cette extension diminue presque aussitôt; ils retombent insensiblement et se rapprochent du corps, sans effort et sans raideur, les mains restent toujours ouvertes et les doigts un peu courbés, les pieds rapprochés l'un de l'autre et dans une position égale. Puis à mesure que l'admiration devient plus intime, la poitrine se soulève visiblement par l'effet de l'anxiété intérieure, sans toutefois que cette agitation provoque une respiration forte; celle-ci, loin de là, doit être douce, et presque retenue. La voix, entrecoupée par de courtes exclamations d'abord, devient ensuite faible et dans les tons les plus bas.

Mais si l'admiration se rapporte à un objet sublime, et dont nous puissions difficilement mesurer la grandeur; si ses perfections sont au-dessus de tout ce que notre intelligence est capable de juger, le regard devient alors plus vif, le corps et la tête sont plus relevés et jetés en arrière, non comme dans l'idiotisme, mais avec toute la majesté de la grandeur d'âme (*Fig. 15*); les membres restent plus longtemps immobiles et la voix devient plus grave.

Et lorsqu'à cette suspension de nos facultés succède cette inquiétude intérieure de l'âme, qui, cherchant à comprendre cette sublimité, essaie d'en exalter le mérite qu'elle lui attribue, alors les bras s'élèvent avec vigueur, comme pour en exprimer toute la grandeur, ou comme s'ils voulaient porter aux cieux l'objet d'une si grande admiration; tandis que les yeux se fixent

dans l'espace et semblent y désigner la place que cet objet devrait occuper, là où l'esprit a placé l'immortalité.

Si notre attention est captivée par des exercices olympiques, par des jeux extraordinaires ou des forces humaines surnaturelles, par une adresse ou une agilité prodigieuse, notre regard avide et tous nos mouvements manifestent une légère inquiétude; et par le grand intérêt que nous attachons au succès de ces exercices, on dirait que le triomphe de l'acteur nous est personnel. De là cette joie vive et profonde que nous témoignons lorsque ce succès n'a pas été contraire à notre attente; de là les applaudissements et toutes les marques extérieures d'une pure satisfaction.

Combien de fois, en assistant à des spectacles publics, n'avons-nous pas été témoins de ces effets! combien de fois n'avons-nous pas éprouvé nous-mêmes cette secrète anxiété, qui, nous faisant oublier que nous étions spectateurs, nous mettait à la place de l'acteur et nous portait à croire que sa réussite dépendait de nos propres moyens! C'est cette sympathie naissante qui est la plus susceptible de nous porter à l'enthousiasme.

ENTHOUSIASME.

ADMIRATION ARDENTE, INSPIRATION.

Il est dans la nature de l'homme, et nous l'avons déjà prouvé, que, dès l'instant où il ressent un besoin, il éprouve aussi le désir de le manifester. Toutes ses actions ne sont qu'une suite de mouvements excités par ses passions. Il faut, à l'aspect d'un objet qui frappe son âme, qu'il répande au-dehors l'impression que cet objet a faite sur elle; il faut que tout cède, que tout obéisse à l'impulsion qui l'a ébranlée, qui l'entraîne; il faut qu'il agisse.

Or, la plus vive émotion qu'il puisse sentir dans la contemplation d'un objet dont il comprend toute la sublimité, c'est l'enthousiasme; cette passion des âmes ardentes, dont l'essence a donné la vie à tous les chefs-d'œuvre des arts; cette opération rapide du génie, qui sait maintenir en équilibre les plus belles facultés de l'âme et leur donner le plus brillant essor.

Ecoutez cet orateur qui vous émeut, qui vous intéresse, cet orateur dont la puissante éloquence ouvre votre cœur aux sentiments qu'il veut vous inspirer; c'est là un effet de la vive

impression qui a précédé dans son âme ; c'est une étincelle du feu dont il se sent encore animé ; c'est un reflet du génie inspiré par les lumières de la raison ; c'est l'enthousiasme qui se communique, et se reproduit, après avoir convaincu, captivé, fasciné les esprits.

Aussi c'est par sa puissance que les peuples ont été emportés par les mêmes impulsions ; que les cris de gloire et de liberté, proférés d'une voix unanime, ont entraîné des armées entières aux combats ou aux séditions, à la victoire ou au carnage ; que le mot de religion prononcé par des voix impies a conduit tant de fanatiques aux guerres civiles et aux massacres les plus horribles ; c'est enfin l'enthousiasme qui a réveillé la fureur pour la faire servir aux projets de l'ambition. Et quelle autre passion, mieux que celle-ci, pouvait soulever les flots de la multitude, et armer tout un peuple pour venger une cause, qui devait la plupart du temps contribuer à le détruire, à l'étouffer sous ses propres lauriers. Tel a été, par exemple, le principe et le résultat de toutes les révolutions. Lorsque l'enthousiasme du patriotisme, après avoir enflammé tant de cœurs disposés à mourir pour le maintien des libertés publiques, a servi d'instrument à des ambitieux téméraires, la misère n'a jamais manqué de venir les étouffer, l'esclavage a été leur seule récompense.

Tels sont les effets et le pouvoir magique de cette passion. Dès que son étincelle vient frapper l'esprit public, rien ne peut plus arrêter les progrès de l'embrasement qu'elle entraîne. Voyez ces spectateurs réunis qui attendent la représentation d'un excellent ouvrage dont les rôles sont confiés à des artistes célèbres. A peine la toile est-elle levée, que l'enthousiasme s'empare des cœurs ; à peine l'archet a-t-il fait entendre ses premiers accords, que tout est admiration dans l'auditoire. Mais à chaque grande action, à chaque trait sublime, un

transport général se manifeste dans l'assemblée ; c'est l'enthousiasme qui passe de l'œuvre dans le cœur du spectateur. A mesure que les passions s'animent , le transport augmente , le public n'assiste plus à une fiction ; il s'agite ; il croit à la réalité ; l'anxiété est générale , et le feu de l'enthousiasme passe alternativement du cœur de l'acteur dans celui du spectateur , et du parterre à la scène.

Mais lorsque l'enthousiasme agit isolément sur un être doué des plus belles perfections morales , il produit alors les plus sublimes effets. L'homme de génie , transporté au milieu des objets nombreux dont son esprit est rempli , cherchant à développer le tableau de ses pensées , est tout à l'objet qui l'attache. Rien de ce qui s'offre à ses regards ne captive ses sens. Ni les corps qu'il touche , ni les sons qu'il entend , ni les êtres qu'il voit ne peuvent le distraire de la préoccupation de ses idées , de sa divine inspiration. Il voit l'univers à ses pieds , les cieux s'entr'ouvrir et laisser paraître le cortège des corps célestes ; il entend une douce et sainte harmonie , dont les sons viennent vibrer à son oreille ; ses sens émerveillés se prêtent au feu de son imagination ; il s'anime ; une joie indicible se peint sur ses traits ; la terre lui est tout à fait étrangère ; il est transporté dans des régions où président les dieux ; de là il plane sur l'univers ; les objets qui le remplissent prennent une forme nouvelle ; il fixe sur eux un regard avide ; rien n'échappe à son ardeur ; la sublime harmonie , dont son esprit est occupé , seule le captive et l'entraîne , et ses puissantes rêveries font de son existence un monde de délices et de joies ineffables.'

Que de poètes ardents n'ont-ils pas décrit ces impressions profondes , filles du génie et de l'inspiration ! Aux uns l'amour a prêté l'ardeur de ses illusions trompeuses pour les plonger dans de molles rêveries. Aux autres la nature a parlé dans

le silence des nuits. A ceux-ci les accords harmonieux d'un concert ont ouvert leur cœur à des impressions nouvelles, et ont déroulé devant leurs yeux le tableau magique dont leur imagination était frappée. A ceux-là des voix célestes ont murmuré des mots d'espoir et d'amour. Et que de belles choses l'âme a dû dicter dans ces moments de transports ! Celui qui n'a point vécu de ces illusions, ignore encore le plus parfait délice dont l'existence morale ait doué l'espèce humaine. Mais n'allons pas chercher le langage simple et naïf des douceurs de cette vie intellectuelle sous les traits de la poésie ; elle fut sans doute jadis le premier langage du cœur, mais parmi nous l'art perce trop à travers l'inspiration.

F. Fertiault, quoique poète, a compris que la langue du cœur a besoin de liberté pour s'exprimer, et c'est avec cette conviction qu'il rend compte de ses impressions musicales. Voici ce qu'il raconte de l'illusion que produisit sur lui la douce harmonie de l'orgue de Saint-Benigne de Dijon, le 15 août 1834.

Après avoir fait la description d'un prélude qui précéda les chants qui l'enthousiasmèrent : « Bientôt après, continue-t-il, commença une introduction, dans laquelle on entendait bruire un charmant mélange de voix humaines, des chœurs de femmes, d'enfants et de jeunes filles, répandant toute la richesse et la suavité de leur chant dans les strophes d'un saint cantique. Je ne savais plus si c'était l'orgue ou les groupes des chastes chrétiennes contemporaines de la Vierge. Il me semblait que toutes les populations de la Judée étaient réunies autour de moi, et fêtaient à l'envi l'Assomption miraculeuse de Marie.

« Ces chœurs terrestres s'éteignirent peu à peu, surpassés, s'il est possible, par un chœur de voix plus pures et plus fraîches encore, de voix célestes.... Cette fois c'était un chœur d'anges. Radieux envoyés du ciel, ils venaient chercher leur

reine sur la terre, et leur voix mélodieuse chantait Marie. Peu à peu il me sembla qu'une fusion s'opérait entre ces chants du ciel et les chants de la terre, qui commençaient aussi peu à peu à réveiller leurs notes timides. Les anges tendaient la main aux hommes, on n'entendait plus qu'un hymne, un hymne général et universel, qui, des basses régions de nos demeures, montait, avec une douceur infinie, sous les riches parvis des régions d'en haut.

« Pendant ce temps-là, j'avais déjà devant les yeux la Vierge, l'auréole au front, les pieds sur un nuage blanc, et entourée d'une multitude des plus jeunes habitants du ciel; je la voyais, je l'entendais s'élever par lentes et molles saccades; une insensible oscillation la poussait vers son divin royaume.... C'étaient les notes les plus basses du clavier, qui, sous les doigts de l'artiste habile, imitaient avec une incroyable puissance d'illusion, ce sourd et imperceptible mouvement ascensionnel de Marie s'élevant sur les ailes des anges.

« Ensuite revint la reprise du chœur des chastes femmes juives, des enfants et des jeunes filles, mais plus faible, plus éloigné que la première fois : nous suivions Marie dans son ascension divine; les mortels étaient restés sur la terre, et leurs voix lointaines ne nous arrivaient que d'en bas.

« Ces chants lointains alternaient avec ceux des anges, et à chaque reprise nouvelle, la distance des chanteurs terrestres paraissait plus grande, tandis qu'on entendait toujours d'aussi près la voix mélodieuse des saints compagnons de la Vierge. Sublime inspiration que celle qui nous faisait quitter ce sol de misères et monter près du ciel sous les ailes chastes et maternelles de Marie! Et entre chacun des chœurs qui se répondaient à travers les harmonieux espaces, la basse jetait toujours ses saccades molles et lentes, ses insensibles oscil-

lations.... La reine des cieux montait, montait, portée sur son éclatant nuage, candide et radieuse au milieu des esprits célestes, et semblait déjà, tant elle déployait de douce majesté, avoir pris possession de son divin royaume..... »

Ce don de l'inspiration est-il donné à tous les hommes ? Sans doute ; mais que de travail, que de rêves, quelle étude assidue et profonde de la nature, des passions, des productions les plus sublimes, pour arriver à cette solution où le génie, développant ses impressions, donne à l'œuvre le dernier coloris de la vérité ! Mais surtout aussi quelle force d'esprit, pour modérer les élans de cette passion et en prévenir les excès !

Car il n'est rien qui puisse égarer la raison comme un enthousiasme qui surprend un esprit exalté et incapable de résister à l'ardeur qui l'enflamme. Cette passion si sublime dans sa modération, devient une fureur intellectuelle qui fausse le jugement, trouble l'imagination, et expose l'homme aux perturbations les plus violentes. Ce ne sont plus les cieux, ce n'est plus la nature, ni l'humanité heureuse qu'il voit dans ces terribles excès. Il entrevoit les profondeurs des abîmes. Ce sont les enfers qui s'ouvrent pour l'engloutir ; il aperçoit des furies qui agitent leurs torches allumées ; il entend les cris désespérés des esprits maléfiques ; et son regard s'assombrit ; sa raison l'égare ; il voudrait trouver un moyen de rétablir ce désordre de l'humanité ; et voit partout que la raison lui échappe et que les maux de la terre sont incurables ; dès lors il veut mourir, il veut se détruire ; il croit que la terre entière est indigne de l'homme de bien, il veut la fuir et la maudire. C'est Porphyre au promontoire de Lybie versant des larmes amères sur les maux de l'humanité ; laissant échapper de profonds soupirs de sa poitrine oppressée, et tenant son regard fixé sur les eaux où il est près de se précipiter. Son imagina-

tion exaltée grossit à ses yeux le torrent des misères humaines; il regarde la mort comme le plus grand bien d'un homme qui pense et ne trouve dans la vie rien qui l'attache ou le satisfasse.

L'enthousiasme n'est pas moins funeste aux esprits médiocres, qui se laissent emporter par l'ardeur dont ils se sentent agités. Bravant toute limite de la saine raison, l'homme s'abandonne à la fureur qui l'entraîne, et va de l'enthousiasme à l'erreur. Cette exaltation, ce transport devient alors un vice de l'âme où la raison est aux prises avec la folie; et cette passion est commune à tous ces faux prophètes qui montent sur la chaire de la vérité sans être nés orateurs. Voyez ces prédicateurs colères, ces missionnaires du christianisme qui, manquant de verve et de raison, se débattent sur la tribune sainte, accablent de malédictions les peuples qui les écoutent, et accompagnent leurs anathèmes de contorsions horribles. Est-ce là prêcher la vertu, est-ce là édifier les cœurs! Est-ce là de l'enthousiasme, cette inspiration divine qui ne devrait avoir que des paroles de douceur et de consolation? Est-ce avec des imprécations qu'on veut mener les hommes à la pureté des mœurs? Prédicateurs insensés, modérez vos orgueilleux élans, car le peuple écoute et croit, et devient en sortant de votre prône, méchant et caustique : méchant parce qu'il sent son âme remplie de remords et de terreurs, caustique parce qu'il sait qu'il ne pourra point remplir les devoirs qu'on lui impose et qu'il se croit à jamais maudit. Et la sainte morale, qui aurait dû édifier son cœur, le déprave et le conduit inévitablement à cette humeur austère qui lui fait prendre en horreur le genre humain.

On apprend aux uns à chérir la vertu, on enseigne aux autres à fuir le vice : lequel de ces deux principes est le plus consolant, le plus propre à nous conduire au bien?

Si j'avais la belle mission d'instruire mes semblables sur leurs devoirs, nous disait, il y a plus de dix ans, une personne qui nous est chère, je détournerais la vue de leurs mauvais penchants, feignant d'admettre qu'ils en soient à peine capables; je m'efforcerais de démontrer les avantages de la vertu, par la peinture que je ferais du bonheur qu'éprouve l'honnête homme, ne se sentant tourmenté par aucun secret reproche, jouissant au contraire du bien qu'il fait et qu'il voit faire; je démontrerais à la jeunesse le besoin et les avantages d'une conduite sans reproches, et aux plus âgés la nécessité d'une pareille conduite, tant pour leur propre bien-être, que parce qu'ils doivent le bon exemple aux jeunes; j'irais même jusqu'à supposer qu'ils ont d'avance suivi mes conseils; je les en louerais, les en féliciterais, si bien que chacun s'empresserait de mériter une partie de ces éloges, et serait ainsi tout naturellement disposé à écouter des leçons quand il croirait recevoir des félicitations.

Voilà, ce nous semble, les préceptes de genre de la vraie morale; voilà où doit briller la lumière de l'enthousiasme, et une telle doctrine doit nous conduire inévitablement au bien, si notre cœur n'a pas été corrompu d'avance par une morale d'une nature différente.

Vers le même temps une personne, dont nous respectons la mémoire, nous donnait aussi des avis; mais c'est à peine si ces préceptes se retracent encore à notre souvenir; ils n'étaient toutefois que l'écho du prône ecclésiastique, et étaient à peu près ainsi conçus : Faites pénitence et de vos iniquités et de celles de vos semblables; rachetez vos erreurs par des aumônes et des prières, ou les malédictions du ciel tomberont sur vous.... Voyez tous ces êtres accablés de maux, ces infirmes souffrant sur des lits de misère, ces êtres abandonnés de la nature, c'est le vice,

c'est le péché qui les a conduits dans cet état humiliant et malheureux; si vous ne fuyez point le vice, mais surtout si vous ne suivez point les préceptes de l'Église, attendez vous à tomber dans les mêmes abîmes.... Où devaient nous conduire de tels principes s'ils n'avaient pas eu à lutter contre la sage raison? Faudra-t-il donc que nous soyons voués au malheur parce que nous ne sommes point portés à suivre les formes extérieures de la religion; parce que, écoutant la voix de la saine morale, nous rejetons avec dédain une religion toute matérielle, qui n'ouvre les portes du ciel qu'aux hypocrites, à tous ceux surtout qui peuvent en acheter l'entrée à prix d'or!

Voilà ce qui répugnera toujours à la raison; voilà ce que nous ne saurions admettre.

ENTHOUSIASME.

ADMIRATION ARDENTE. — INSPIRATION.

EXPRESSION.

En raison des différentes circonstances dans lesquelles l'enthousiasme peut se développer, nous étudierons son expression dans trois catégories : pénétration du génie soumise à l'empire de la raison, avec laquelle se confondent l'admiration ardente et l'inspiration; exaltation de l'esprit égaré; faux enthousiasme.

Dans le premier cas doivent se peindre les passions nobles et les vertus sublimes. C'est le tableau le plus parfait de

L'homme agissant ; c'est le peintre saisissant avec ardeur ses couleurs et son pinceau , et traçant sur la toile ses groupes vivants ; c'est le sculpteur dont l'habile ciseau sait animer le marbre et lui donner la vie ; c'est le poète donnant de l'essor à ses idées poétiques, et embellissant le théâtre de mille actions sublimes ; c'est l'orateur enrichissant de son éloquence la tribune, la chaire et le barreau ; c'est le musicien faisant vibrer les sons de son clavier sous ses doigts déliés, et remplissant les airs d'une céleste harmonie. En un mot, c'est la gloire élevant des monuments éternels, et faisant du monde entier un théâtre immense sur les colonnes duquel sont écrits les noms les plus illustres, ces noms que chacun admire, et qu'on répète de bouche en bouche avec une sainte vénération.

Contemplant ce génie au milieu de ses inspirations, et nous aurons une parfaite image de la Divinité présidant à la création. Son regard vif, animé, imposant par sa majesté, plonge au loin dans le vaste espace ; son front levé sans orgueil et sans ostentation, semble s'ouvrir à la lumière des cieux ; ses sourcils légèrement haussés, ses joues brillantes et relevées, ses lèvres à peine fermées avec légère élévation des extrémités, dénotent la douce satisfaction de l'homme déroulant avec bonheur le tableau magique de ses inspirations. Toutes ses poses sont pleines de noblesse et de grandeur (*Fig. 16*). Ses gestes, en harmonie parfaite avec ses idées, sont éloquents, francs et énergiques ; son élocution entraînante et rapide ; sa voix harmonieuse et sonore ; sa respiration douce et régulière.

Lorsque l'enthousiasme du génie se reproduit dans l'âme de celui qui en admire les productions et sait en apprécier toute la sublimité, ses effets ne sont pas moins imposants. Dans cette contemplation, l'homme s'arrête devant ce chef-d'œuvre qui le captive ; il se sent ému, saisi, absorbé ; tous ses membres sont

immobiles; il admire; son âme cherche à s'identifier avec les nombreux objets qui l'occupent à la fois; mais bientôt la chaleur de l'enthousiasme se communique à ses sens; un feu vif anime son regard; toute son attention est attachée aux poses, aux traits des personnages, aux passions qu'ils représentent; l'adresse, la force, la vivacité de la composition augmentent son ardeur. Plus il a de délicatesse d'esprit et de jugement, plus il sait apprécier: ses gestes deviennent nombreux, énergiques et nobles; son visage s'anime d'un sourire approbateur, ses sourcils haussés sans contraction font briller son front exempt de rides; sa tête sans être trop élevée tient une position naturelle; son élocution est pleine d'entraînement et de vivacité; sa voix, forte, facile et persuasive; toutes ses poses sont nobles et majestueuses.

Et ici les gestes d'imitation deviennent si importants, qu'on peut les considérer comme expressifs; tant l'enthousiasme peut faire éprouver de fortes émotions à celui qui en est rempli; tant le concours de ces gestes est essentiel pour aider le discours à faire naître, dans l'esprit des auditeurs, les impressions profondes que l'âme éprouve dans la contemplation d'un objet dont elle voudrait peindre la parfaite image. Or, pour arriver à ce but, il semble qu'on ne puisse employer d'autres moyens que ceux d'imiter, par des signes extérieurs, les objets dont on emprunte la figure, pour marquer leur analogie avec le sujet de notre pensée. Ainsi, en parlant d'un grand génie, et en disant que son esprit ardent embrasse l'immensité et frappe comme la foudre, nous étendons largement les bras pour désigner l'immensité, et nous les laissons tomber en frappant l'air avec violence pour imiter l'effet de la foudre.

Dans l'exaltation d'un esprit égaré, l'imagination frappée d'une idée constante tient les membres dans une immobilité

presque continuelle. Dans l'action, les gestes sont brusques et violents; toutes les attitudes imposantes et sévères; un regard animé, mais attaché toujours au même objet, et dénotant par sa fixité une pensée que rien ne peut distraire. Les sourcils haussés se rapprochent et forment au front des plis verticaux coupés par une ride horizontale; les lèvres rapprochées sans être amincies ni froncées, restent légèrement écartées pour donner passage à une respiration brûlante et rapide. Les joues sont creuses; les narines, légèrement dilatées; l'élocution, exaltée, pleine de figures fausses et déplacées; la voix, saccadée, tantôt vibrante et tantôt sans timbre; la démarche rapide et interrompue souvent par des poses méditatives; le pas, ferme et frappé; les gestes, énergiques, mais se trouvant rarement en harmonie avec la pensée.

Le faux enthousiasme se décèle plus particulièrement par l'aberration des idées, et par le contraste des gestes toujours en opposition avec la pensée dominante. Un homme à qui la raison ne suggère point l'expression prompte du sentiment se déchaîne en cortorsions ridicules, en mots emphatiques, emprunte constamment le secours des figures les plus communes, et quelquefois les plus triviales; sa morale est un verbiage sans fondement et sans but; il se fatigue en exclamations; toutes ses phrases sont entrecoupées de hums éternels, et d'un grognement désagréable; sa diction est vague, prolix; sa voix, forte et tonnante, toutes ses poses sont aussi fausses que son esprit; son regard, vague et sans fixité; sa tête, comme ses bras, dans un mouvement continu. Et enfin, toute sa physionomie (à part la chevelure qui tient de la fatuité) approchant plus de l'expression de l'idiotisme que de celle du génie.

ÉTONNEMENT.

STUPEUR.

Nous appelons étonnement l'excès d'attention que nous attachons à un objet auquel nous attribuons, dès le premier moment, des qualités nuisibles ; le mouvement qui suspend toutes les facultés physiques, et bouleverse nos moyens intellectuels, de manière que, ne pouvant prévoir les suites d'un événement, ni approfondir les causes d'un phénomène dont nous appréhendons quelquefois les résultats, nous en conservons le plus souvent la première impression qu'il a produite sur nous.

Ce sentiment peut donc naître moins encore de la magnificence ou de la sublimité d'un objet, que de l'abord extraordinaire, étrange d'une chose rare qui n'appartient point aux événements ordinaires, ni aux phénomènes généraux de la nature. Ainsi, les beautés de la création, quelque grandes qu'elles soient, ne nous étonnent plus, dès l'instant où elles se reproduisent trop souvent à nos yeux. En effet, nous admirons chaque jour le lever et le coucher du soleil ; chaque nuit nous voyons le ciel parsemé d'étoiles brillantes, sans que la gran-

deur de ces objets, sans que leur magnificence nous étonnent ; tandis que nous ne pouvons pas considérer sans un grand étonnement la comète qu'on nous avait cependant annoncée , le météore que nous attendions.

Les habitants de Naples, habitués au spectacle effroyable des éruptions du Vésuve , en observent avec calme les laves fumantes ; tandis que l'étranger, pour qui ce spectacle est rare, s'arrête avec étonnement devant les flammes abondantes que vomit le cratère, et qui semblent à ses yeux menacer la terre d'un terrible embrasement.

On doit considérer cette passion comme le partage des esprits faibles qui, privés de discernement, et incapables de rien mettre au-dessous de leur intelligence, trouvent extraordinaire tout ce qui se présente à leurs yeux. Les enfants surtout, que l'expérience n'a pas encore instruits des causes qui produisent les phénomènes de la nature, voient des sujets qui les étonnent dans les choses les plus ordinaires.

Tandis que les grands esprits, ceux surtout que la métaphysique a placés au-dessus des choses créées, trouvent rarement des sujets d'étonnement. Tout ce qu'ils voient, tout ce qu'ils entendent reste toujours au-dessous de leur imagination, et ils n'attribuent aux choses qu'ils ignorent, à tout ce qui paraît extraordinaire aux autres hommes, que des causes communes, des ressorts mécaniques qui appartiennent aux lois générales de la nature.

Mais les cruautés, les perfidies, quelque fréquentes qu'elles soient, étonnent toujours les cœurs vertueux, qui ne peuvent comprendre que la nature ait pu produire des êtres humains en qui le crime ne réveille point d'horreur.

L'étonnement, sur la scène, semble convenir plus particulièrement aux féeries, où l'on a recours à des faits surnaturels

pour distraire et divertir le spectateur, et l'instruire, par des figures, des simples vérités qui y sont cachées. Ainsi, la disparition soudaine d'un personnage englouti dans les enfers, les prétendus sortilèges des sorciers, le pouvoir des fées, l'ascension d'une sylphide à laquelle de légères ailes suffisent pour franchir les airs; une apothéose, la transformation inopinée d'un être ou d'un objet, et mille accidents fantastiques de ce genre sont autant de causes qui excitent l'étonnement. Mais ces effets de l'imagination sont tout à fait exclus de notre scène tragique, et de toute œuvre sérieuse, où tout doit être positif, vrai, naturel. Dans ces œuvres, l'étonnement peut résulter de la vue des événements extraordinaires, ou du récit de ces mêmes événements, et des catastrophes dont le résultat semble incroyable.

Les tragiques italiens ont généralement aussi suivi ces derniers préceptes. Alfieri, dans la tragédie de *Polinice*, fait raconter par Antigone l'étonnement qu'avaient éprouvé les deux armées d'Étéocle et de Polynice au moment où le premier, désespérant de la victoire, s'élance sur son frère et le force à un combat singulier.

A cotal vista

Per l' ossa un gelo universal trascorre.

Mista com' era allor, l'una e l'altr' oste

Stupida, immota, spettatrice stà.

« A la vue de ce combat, dit-elle, le sang se glace dans les veines des combattants; et les deux armées confondues suspendent les hostilités, et regardent ce combat avec étonnement. »

Au dernier vers, Antigone ne peut pas éviter d'exprimer

l'étonnement qu'elle éprouve elle-même à la vue d'un si terrible événement; et l'auteur, pénétré sans doute de cet effet, a peint lui-même ce sentiment par la cadence du dernier vers : *Stupida, immota, spettatrice stà.*

Il serait aussi difficile de définir les poses de l'étonnement que de décrire l'attitude de chaque soldat au moment où ce sentiment suspendit le combat. Chacun conserva la position dans laquelle il se trouvait alors. Les uns arrêtant la lance meurtrière prête à frapper l'adversaire; les autres tenant un glaive suspendu au-dessus de la tête de l'ennemi, et n'osant pas le frapper; ici un guerrier cherchant à parer le coup qui lui est destiné; là, un archer prêt à décocher une flèche meurtrière; et partout l'immobilité, c'est-à-dire, la suspension subite du mouvement; partout la bouche ouverte, les yeux, effarés et béants, fixés sur le même objet; partout des sourcils relevés et élargis, une respiration retenue par l'anxiété, par le désir de connaître le résultat de l'événement; et tous ces gestes ne sont que des traits plus caractéristiques de l'attention portée à un plus haut degré, et altérée par un principe de terreur.

Cette immobilité des combattants qui conservent l'attitude du moment, est une expression toute naturelle, puisque les facultés intellectuelles, se trouvant enchaînées par un seul objet, et ne laissant à l'âme aucune pensée étrangère, doivent nécessiter cette inertie apparente qui les rend semblables à des statues. Voyez Hubert, dans la tragédie du *Roi Jean* de Shakespeare, lorsqu'il raconte au roi les nouvelles du jour : « J'ai vu, dit-il, un forgeron appuyé ainsi sur son marteau; et ici Hubert prend l'attitude du forgeron (*Fig. 17*). Tandis que son fer se refroidissait sur l'enclume, il écoutait, la bouche ouverte, la nouvelle que lui racontait un tailleur, qui, de son côté, tenant dans sa main ses ciseaux et sa mesure, et, ayant chaussé

dans sa précipitation ses pantoufles l'une au pied de l'autre, lui parlait d'un nombre considérable de Français qui étaient rangés en ordre de bataille dans le pays de Kent.

STUPEUR.

Lorsque l'étonnement est porté au plus haut degré, il devient stupeur ; mais en changeant de nom, il ne prend pas un nouveau caractère. Il devient seulement plus durable, et provoque plus d'altération dans les traits de la physionomie.

SURPRISE.

Un événement qui, suivant notre calcul, n'aurait pas dû arriver ; un résultat contraire à celui que nous attendions ; l'abord subit, imprévu, d'une personne ou d'une chose que nous croyions impossible de venir jusqu'à nous, sont autant de causes qui engendrent la surprise : sentiment auquel l'étonnement prend une part très-active, lorsque la chose qui surprend semble trop étrange, trop surnaturelle, ainsi qu'il arrive ordinairement lorsque nous revoyons une personne dont on nous avait annoncé depuis longtemps la mort.

Mais cette passion n'agit pas longtemps sur nous ; elle ne suspend le cours des opérations de l'âme que pour leur donner une nouvelle direction ; elle n'éteint une passion que pour en allumer une autre. Aussi cet effet a-t-il donné lieu de croire à plusieurs psychologues anciens que toutes les opérations de l'âme résultaient d'un principe de surprise. D'après quelques-uns, depuis la plus légère émotion du plaisir, celle qui altère à peine les traits du visage, jusqu'aux agitations les plus vives

de terreur, toutes ne sont qu'un résultat successif des atteintes de la surprise.

Quelque profonde qu'elle soit, cette assertion peut donner lieu à de graves exceptions. Mais comme elle repose essentiellement sur la signification que ces psychologues ont attribué au mot surprise, nous ne nous permettrons pas de la combattre ici.

Toutefois qu'il nous soit aussi permis d'admettre que la durée de la surprise est très-brève, et qu'elle peut être immédiatement remplacée par l'amour ou la haine, par la joie ou la colère, par la hardiesse ou la crainte, bref par toutes les passions. Une jeune épouse délaissée se sent indignée contre l'ingrat qui la prive depuis longtemps des douceurs de l'amour; prête à maudire l'infidèle, elle tressaille à son abord inattendu; l'agréable surprise a chassé la colère pour faire place à l'amour; tandis que la présence imprévue d'un séducteur perfide réveillerait, avec ses douleurs passées, son ressentiment et sa haine.

La surprise peut donc être un ressort très-heureux pour la transition des passions. C'est ce que nous essaierons de prouver au chapitre que nous destinons à cette partie importante de la science.

Les surprises agréables, les terreurs passagères accompagnées toujours d'un résultat propice, font l'âme de la comédie. De combien d'accidents imprévus un auteur habile ne les fait-il pas résulter : un mot à double sens, un événement dont les détails ne sont pas précis, des espérances mille fois déçues par des obstacles seulement apparents, des contre-temps faisant écrouler l'édifice de précautions et de soins que l'on avait pris pour arriver à un but désiré, sont les moyens les plus ingénieusement inventés par la comédie moderne.

Dans la tragédie, la surprise prend une autre source; elle

résulte généralement de la reconnaissance théâtrale ou de la suspension logique. Cette dernière, faisant opposition aux moyens employés dans la comédie, prépare l'esprit de l'auditeur par des figures agréables, pour le jeter ensuite dans la consternation par de cruelles surprises.

Dans *Cinna*, de Corneille, lorsque Auguste veut apprendre à son ingrat favori qu'il connaît les projets qu'il a formés contre lui, il lui demande d'abord toute son attention et un silence absolu ; et, après lui avoir rappelé tous les bienfaits dont il l'a comblé, il continue :

Tu t'en souviens, Cinna, tant d'heur et tant de gloire
Ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire ;
Mais, ce qu'on ne pourrait jamais s'imaginer,
Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner !.....

Ce coup terrible, inattendu, frappe le fier Romain de surprise ; en vain il veut s'excuser, son trouble et sa confusion, l'assurance qu'il perd, sont un témoignage trop apparent de son crime ; il reste confus.

Le caractère de la surprise consiste particulièrement dans l'obliquité du corps en sens contraire à l'objet qui l'excite. De quelque nature que soit la passion qui doit suivre, ce mouvement est le premier qui se manifeste. Souvent même on recule de quelques pas, si la première impression que nous recevons d'un objet est propre à réveiller en nous un sentiment pénible : la crainte, la colère ou l'horreur.

Outre ce premier mouvement, qui semble exclusivement appartenir au désir de se garantir des qualités nuisibles que pourrait avoir l'objet qui nous surprend, la bouche et les yeux sont plus ouverts que dans l'étonnement, les sourcils plus

relevés et formant au front des rides circulaires ; plus de vivacité et d'égarement dans la prunelle fixée sur le sujet de la surprise. La respiration est presque entièrement suspendue , et la voix entrecoupée par des exclamations très-courtes.

Si nous avons un conseil à donner aux compositeurs lyriques sur les moyens d'interpréter la surprise, ce serait de les engager à couper tout à fait leur motif , et , après une légère pose, changer de tonique et entrer par un pianissimo dans l'expression de la passion qui succède à ce premier mouvement. Nous n'essaierons point de dire de quelle manière elle a été traduite dans la plupart des œuvres les plus célèbres ; nous n'y trouvons rien qui soit digne de quelque attention. Peut-être quelque beauté de composition de ce genre a-t-elle échappé à nos observations , ou peut-être les acteurs lyriques comprennent-ils , et rendent-ils mal les pensées de l'auteur , soit par défaut d'expression dans leur chant , soit par le peu de soins qu'ils donnent à leur mimique ; certes nous aurions de puissantes causes pour le croire.

Ainsi c'est avec un pénible regret que l'on remarque l'insouciance avec laquelle notre théâtre italien néglige les préceptes mimicologiques. Ce n'est plus à un spectacle que l'on assistera bientôt ; la scène sera réduite en concert , où les spectateurs ne se réuniront que pour être au courant des modes. L'indulgence , ou plutôt l'indifférence du public , finira par devenir funeste à l'art ; car c'est le public qui fait les grands artistes. Qu'on se contente du médiocre , on n'aura jamais le sublime ; mais que l'on soit exigeant et sévère , lorsque surtout la négligence de l'acteur est une cause de sa médiocrité , les progrès arriveront à grands pas. La mimique , ajoutons même l'expression lyrique , sont tout à fait en décadence à la sale Ventadour. Dans une ville surtout où la poésie italienne n'est pas commune à la foule , et où

l'acteur, cependant gesticulateur par habitude, devrait, pour en faciliter l'intelligence, porter tous ses soins à exprimer, par des gestes vrais, sa position, ses sentiments, ses moindres impressions, on ne saurait point s'expliquer cette négligence, si on ne voyait en elle le résultat de l'insouciance publique.

En considérant comment ils traitent la surprise, on pourra juger du reste des passions. Dans *Anna Bolena*, de Donizetti, lorsque Richafort, se rencontrant avec Percy, qu'il croyait, non-seulement dans des pays lointains, mais qu'il n'espérait même plus revoir, à cause de l'arrêt d'exil qui l'avait banni de la Grande-Bretagne, s'écrie en le voyant : *Che veggio!... In Inghilterra? tu!... mio Percy!* (Fig. 18.) L'acteur, sans lui témoigner la surprise qui est si naturelle dans cette rencontre, et que les mots mêmes expriment, sans en donner la moindre expression, ni à son attitude, ni à sa physionomie, court au-devant de lui comme s'il l'eût réellement attendu, comme si on l'eût annoncé d'avance. L'artiste oubliait ici son rôle et ne voyait qu'un personnage attendu dans celui qui arrivait en effet à l'instant marqué par la mise en scène; de manière que, machinal automate, il ne comprenait point le *che veggio! tu in Inghilterra!* expression qui manifeste une profonde surprise et non un désir de serrer un ami dans ses bras.

Dans la *Sémiramide*, pareille scène a lieu, excepté que dans *Anna Bolena*, l'amitié succède à la surprise, et que dans la *Sémiramide* c'est la haine, la colère. Assur, jaloux que Sémiramis lui préfère le jeune guerrier Arsace, éloigne de Babylone ce protégé et l'envoie au mont Caucase; mais par des circonstances contraires aux vœux d'Assur, Arsace revient à la cour le jour même où la reine, pressée par ses ministres, doit se choisir un époux. Assur, qui aspire à cette faveur royale, et qui croit y avoir des droits comme instrument des crimes de

Sémiramis, voit arriver avec une cruelle surprise cet audacieux favori qui peut lui disputer le trône, et il s'écrie :

Che veggio ! Eh fia vero ? audace !

Senza un mio cenno in Babilonia Arsace (*Fig. 19*).

Et ici le pauvre artiste, sans prendre en considération le *che veggio* ! qui exprime uniquement la surprise, le *fia vero*, où la surprise est mêlée à l'incrédulité, s'abandonne simplement à l'orgueilleux emportement, qui ne doit éclater qu'au second vers ; et encore Dieu sait avec quelle expression il traite cette passion !

Avouons-le, les acteurs italiens ne songent qu'à exercer leur voix à de grandes difficultés. Ils pensent que c'est là que repose toute la gloire, et qu'au delà des perfections d'une voix juste, extraordinaire, il n'y a rien qui doive les préoccuper. Mais quand même cette opinion serait bien fondée, comment parviendront-ils à donner à leurs chants cette justesse, cette expression entraînante qui caractérise la passion, et qui est l'âme de la musique vocale, s'ils en négligent entièrement les effets, s'ils n'en suivent pas les impressions, s'ils n'en prennent pas le caractère ? Ne comprennent-ils donc point qu'il faut concilier le génie avec les arts pour arriver à une perfection possible ?

Mais les exemples donnés par les célébrités artistiques en sont cependant la plus éclatante preuve. Opposons, en effet, au jeu de ces pitoyables acteurs, dont les noms peuvent rester dans le mystère, la savante mimique de quelque illustre sujet. Nous citerons de préférence, et avec une douce satisfaction, le célèbre Salvatori, qui a fait si longtemps le délice du théâtre de Venise et de celui de Milan, et qui sut toujours enthousiasmer tant de cœurs, malgré la faiblesse d'une voix épuisée



Ach. Génol.

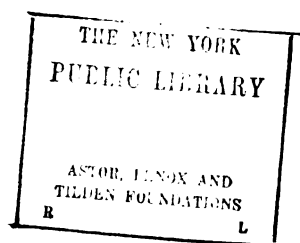
Surprise

Précédant un mouvement aversif.

Fig. 19.

(Assen.).

Pag. 144.



par l'étude et surtout par le feu qu'il mettait dans son jeu. C'est surtout dans *Belisario* qu'il réveillait les plus tendres sympathies, et qu'il ne manquait jamais de se couvrir d'un triomphe vraiment mérité.

Lorsque l'infortuné Bélisaire, condamné à l'exil, et conduit par Irène, sa fille, qui, sans se faire connaître, s'est offerte à lui servir de guide, témoigne à cette tendre et compatissante enfant le désir de serrer dans ses bras, avant de partir, sa fille chérie, le seul objet de ses affections, et qu'il lui dit :

Se vederla a mè non lice,
Voglio udirla, udirla almeno;
Qui l' adduci; fa che al seno
La mia figlia stringa ancor.

la sensible Irène ne peut plus résister à la tendresse paternelle; vaincue par un puissant élan, elle se jette aux pieds de Bélisaire et embrasse ses genoux avec transports, en laissant échapper involontairement le nom de père, qu'elle mêle à des sanglots et à des pleurs. Ces élans la trahissent, et Bélisaire surpris, loin de s'abandonner instantanément au désir de se pencher vers elle pour l'accueillir dans ses bras, cède au premier mouvement de la surprise, se penche en arrière, recule d'abord d'un pas, et reste un moment immobile. Puis, lorsque ce premier mouvement est passé, et qu'il veut, en dissipant son incertitude, jouir au moins de l'illusion d'un bonheur qu'il ne croit pas possible, on le voit, d'un bras avide, saisir son enfant avec ivresse, la serrer sur son sein, et, d'une main tremblante comme sa voix, palper ses cheveux et son visage, comme s'il voulait se rappeler et graver dans son cœur les traits de cette enfant chérie, qu'il ne peut plus voir, mais qu'il peut du moins

sentir, et par là s'enivrer de joie, la seule qu'il lui soit permis de goûter.

Salvatori se prêtait à tous ces mouvements avec une vérité séduisante. Ce n'était pas seulement à sa voix, qui vibrait puissamment dans le cœur de tous les spectateurs, qu'il donnait la tendre expression de la tendresse et du désespoir, mais encore à son attitude, à ses gestes, à sa physionomie, dans une si parfaite harmonie avec la situation de l'âme; et tout en lui concourait à arracher d'abondantes larmes à la foule, qui, ne pouvant contenir plus longtemps un serrement de cœur qui l'oppressait, éclatait enfin en applaudissements et couvrait ainsi de sa satisfaction, le talent du célèbre artiste.

RECONNAISSANCE THÉÂTRALE.

Nous croyons devoir terminer nos observations sur la surprise en développant un des traits les plus communs qui la font naître au théâtre. Nous voulons parler de la reconnaissance, consistant à faire connaître à un personnage un autre personnage qui lui semblait d'abord inconnu, étranger.

Cette reconnaissance peut avoir lieu par des moyens naturels, comme le souvenir des traits d'une personne ou des lieux qu'elle habite; ou bien purement factices et inventés, lorsqu'elle résulte de la vue d'un portrait, d'une lettre, d'un bracelet ou d'un signe quelconque personnel à celui qu'il retrace à la mémoire.

Dans tous ces cas, la reconnaissance peut être double, c'est-à-dire, être partagée par deux personnes ignorant d'abord leur personnalité réciproque et finissant ensuite par se reconnaître. Dès lors il doit y avoir mouvements analogues dans la ma-

nifestation de leur surprise; savoir : si la passion résultant de la reconnaissance doit donner lieu à des rapports agréables, tels que l'amour, la joie, les bras se porteront en avant, tandis que le tronc fera contraste avec leur direction, et penchera en arrière (*Fig. 18*); et il y aura élévation du cou avec tension perpendiculaire des bras, et froncement des sourcils, si c'est la colère ou la haine qui doit succéder (*Fig. 19*); de manière que cette première impression de la surprise, provoquant un mouvement involontaire, résultant d'une violente commotion reçue par l'âme, décèlera soudainement la passion qui doit suivre, par l'impossibilité où l'on se trouve de maîtriser cette impression subite à laquelle on n'était point préparé; et ce mouvement, toujours analogue à l'émotion dont nous sommes affectés, se manifestera plus particulièrement sur les yeux et la bouche qui joueront un rôle plus important dans cette expression. La curiosité provoquera un léger penchement de tête en avant avec grande ouverture des yeux. La joie manifestera un léger éloignement et exhaussement des sourcils, provoquant, par l'écartement des lèvres et l'épanouissement des joues, un sourire prêt à percer. La douleur morale, au contraire, excitera un froncement inopiné des sourcils avec fixité du regard; la crainte se montrera par l'élévation des sourcils et l'égarément de l'œil; l'espérance, par le soulèvement des joues et le brillant de la prunelle; la hardiesse, par l'abaissement des sourcils avec rétrécissement des lèvres; la terreur et la stupeur, par l'écartement de la bouche, l'éloignement des muscles qui entourent les yeux, et la tension des doigts.

Ces observations peuvent être aussi applicables à toutes les circonstances, où la surprise peut être employée comme moyen de connaître les penchants, les goûts, la pensée d'une personne

qui veut dissimuler. Quel que soit l'artifice que l'on emploie pour arriver à ce but, si la surprise a été bien ménagée, le résultat doit être favorable. On sait ce que fit l'astucieux Ulysse pour découvrir Achille parmi les filles de Lycomède, dont il avait pris le costume pour se dérober aux recherches des Grecs : on sait qu'il vint sous les habits d'un marchand leur offrir des bijoux parmi lesquels il avait mis une épée, et qu'Achille, ne pouvant cacher son amour pour les armes, y porta avidement le regard, la saisit, et se trahit ainsi aux yeux du chef grec.

Par conséquent, ces accidents peuvent donner lieu à des moyens naturels pour conduire deux personnes à la reconnaissance. Mais quelque naturels qu'ils soient, ces moyens paraîtront toujours forcés, invraisemblables au théâtre, et nous ne conseillons pas aux auteurs d'y avoir recours. Pour que la reconnaissance ne semble point forcée, il ne suffit pas que les moyens soient naturels, il faut aussi qu'ils aient été bien ménagés. Il n'est point de soins assez religieux que l'auteur dramatique ne doive apporter pour rendre ces surprises vraisemblables et touchantes. Un souvenir, un mot, une exclamation peuvent quelquefois la faire paraître plus naturelle que les plus grands accidents. Remarquez comme Euripide a su ingénieusement la faire naître dans *Iphigénie en Tauride*. Oreste, près d'être immolé par sa sœur, devenue prêtresse de Diane, à laquelle il la croyait sacrifiée elle-même, s'écrie : Ce n'est donc pas assez qu'Iphigénie ait été sacrifiée à Diane, faut-il que son frère le soit aussi!... Cette réflexion le dévoile aux yeux de sa sœur qui s'écrie à son tour : Oreste!... mon frère! ah!... Et remarquez ici que la reconnaissance s'est succédé d'Iphigénie à Oreste, et que celui-ci se trouve encore sous l'influence de la surprise, pendant que sa sœur, revenue de son incertitude, s'abandonne à l'amitié fraternelle et lui tend les bras. (*Fig. 20*).

Ce que nous recommanderons plus particulièrement , pour rendre la reconnaissance plus vive et plus attendrissante pour le spectateur , c'est de la préparer par des dialogues touchants entre deux personnes chéries qui ne se sont pas encore vues ou qui , séparées depuis longtemps et n'espérant plus se revoir , s'émeuvent insensiblement par le récit des circonstances qui les touchent , et qu'elles se racontent réciproquement , et viennent enfin sur un événement décisif à se reconnaître tout à coup. Les effets qui accompagnent ces surprises ne peuvent jamais manquer d'attendrir l'auditoire et de réveiller de profondes sympathies.

Quoique simple , la reconnaissance de ce genre que Crébillon nous offre dans *Électre* , est admirablement combinée. Oreste , qui vit depuis longtemps à la cour d'Egysthe sous le nom de Tydée , sans paraître devant Electre , retrouve Palamède dont il s'est toujours cru le fils. Celui-ci , indigné de voir que le tyran règne encore sur le trône d'Agamemnon , dévoile à Oreste le mystère de sa naissance. Or , celui-ci ne veut point se déclarer aux yeux d'une sœur dont les transports le trahiraient ; il lui apprend que Palamède , qu'ils ne croyaient plus revoir , s'unit à ses amis pour venger la mort de son père , mais qu'Oreste n'est plus. C'est en vain qu'il veut abuser Electre ; celle-ci a vu sur le tombeau d'Agamemnon , couvert de présents et de larmes , une épée , signe certain que quelqu'un s'apprête à venger son père , et ce vengeur , ce ne peut être qu'Oreste ; elle n'en doute plus. En vain le faux Tydée veut lui persuader qu'Oreste est mort ; Electre espère revoir son frère ; elle en est certaine ; elle presse Oreste ; elle pleure et ses larmes l'émeuvent ; il s'attendrit , il les partage et se trahit ainsi aux yeux de sa sœur.

Nous n'avons pas besoin de faire observer que tous ces mouvements peuvent se présenter sous des formes contraires , et au

lieu de l'amour faire résulter la haine, ainsi que nous en voyons l'exemple dans la *Veuve de Souptanthon*, lorsque le jeune Henri reconnaît le meurtrier de son père dans Bastian, chef de la conjuration dont il fait partie. Ces résultats n'offrent rien de particulier; tous les soins de l'auteur doivent tendre à préparer de loin la reconnaissance et la rendre en quelque sorte inévitable.

PÉRIPÉTIE.

Si la surprise entraîne avec elle une grande joie, ou une vive douleur morale, elle peut être immédiatement accompagnée de violentes perturbations dans l'organisme, tels que les éblouissements et même la défaillance. Ainsi Mérope, près d'immoler Egysthe sur le tombeau de Cresphonte, apprend de Narbas que c'est son fils; elle laisse tomber aussitôt le poignard menaçant, et tombe elle-même évanouie dans les bras d'Isménie; mais il est rare que ces résultats n'appartiennent point à la péripétie. Car lorsque ces effets s'offrent avec tant de violence, ils peuvent être plutôt considérés comme catastrophes que comme reconnaissances. Toutefois, il ne faut pas confondre l'une avec l'autre; car la péripétie doit avoir cela de particulier, que le spectateur puisse facilement suppléer aux événements qui peuvent la suivre, tandis que la reconnaissance doit le tenir dans l'incertitude. La péripétie doit aussi laisser de grandes impressions dans l'esprit de l'auditeur, tendre uniquement à ce but; c'est là le dernier effort de l'illusion dramatique; il doit faire explosion. Voyez Œdipe, lorsque un député envoyé de Corinthe pour lui offrir la couronne, lui apprend qu'il n'est pas fils de Polybe et de Mérope. Il commence à pénétrer un terrible mystère, à découvrir que Laïus, qu'il a tué, était son père, et qu'il

a épousé Jocaste, sa propre mère : le désespoir s'empare de son âme ; il est en proie aux plus cuisants remords. Si l'auteur eût été plus loin, il n'eût peut-être pas réussi à laisser plus d'horreur dans l'âme du spectateur.

De toutes les erreurs auxquelles les auteurs dramatiques sont le plus **sujets**, les **péripéties** mal combinées en sont, sans contredit, les plus communes. Sur vingt pièces modernes, et nous ne voulons parler que de celles qui ont eu quelque succès sur les grands théâtres, nous pourrions en citer plus de la moitié dont la péripétie a été mal rendue. Nous parlerons surtout de la *Tour de Nesle*, dont les passions ont été cependant assez bien **conduites**, et qui a fait tant d'effet dans le monde dramatique. Il n'est pas une seule personne qui, ayant observé l'adresse avec laquelle Buridan a échappé aux situations les plus critiques, puisse deviner ce qu'il devient après son arrestation à la tour de Nesle. Sans doute il n'y a plus de victimes à immoler, mais que deviennent ces deux personnages importants dont le spectateur a suivi pas à pas l'artifice et la malignité ? Ils étaient arrivés tous deux à un trop haut degré de puissance pour ne point braver ce nouveau danger, si puéril à côté de ceux qui l'ont précédé. Un nouveau tableau ajouté à ce drame eût rempli cette lacune, qu'on ne saurait pardonner à leurs auteurs.

VÉNÉRATION, DÉVOTION, PIÉTÉ,

RELIGION,

ESTIME, RESPECT,

DÉFÉRENCE, POLITESSE, COURTOISIE.

VÉNÉRATION.

1 Nous avons dû classer dans la même catégorie la vénération, la dévotion, la piété, l'estime et le respect, sentiments dont les rapports sont très-intimes et dont les effets généraux émanent du même principe, c'est-à-dire de la soumission, sans laquelle aucun de ces sentiments ne saurait exister.

Ainsi, ce que nous appelons vénération, n'est autre chose que ce mouvement de l'âme par lequel on admire intellectuellement des êtres ou des objets auxquels on attribue les grandes perfections de l'essence divine, et dont on ne saurait contester la supériorité des moyens, du pouvoir moral. C'est ainsi que nous vénérons les chefs d'un culte, lorsque nous les considérons

comme les représentants de la Divinité. C'est ainsi que les peuples ont de la vénération pour le nom des grands hommes que la tradition ou l'histoire ont consacrés ; les dévots, pour les saints reconnus et canonisés par le pape. C'est ainsi que les anciens vénéraient la mémoire de leurs héros, les ombres des Champs-Élysées, et, avec leurs divinités, les bois, les fontaines et les animaux qui leur étaient consacrés.

La vénération est donc moins une propension de l'âme, qu'un mouvement volontaire dépendant de notre opinion sur les sujets que nous vénérons, et auxquels nous reconnaissons le pouvoir, la possibilité de nous être propices ou défavorables. Par conséquent, loin d'avoir pour attributs l'amour et la confiance, qui accompagnent ordinairement l'espoir que nous avons en ceux de qui nous n'attendons que du bien, la vénération est mêlée de ce doute où l'âme, placée entre la crainte et l'espérance, peut être soumise à l'influence de ces deux passions ; et alors, nous porter à nous humilier quand nous recherchons la faveur avec espoir de l'obtenir, et nous exciter à mépriser, à insulter ceux que nous vénérons d'abord, si nous les regardons comme les provocateurs des maux qui nous accablent.

Ainsi, dès l'instant où les anciens se croyaient impitoyablement poursuivis par des dieux ennemis, ils cessaient de les adorer, ne leur sacrifiaient plus de victimes, ne brûlaient plus d'encens sur leurs autels, leur vouaient une haine éternelle, les insultaient, et brisaient même leurs images avec un sacrilège emportement.

(Dans ce cas, la vénération cesse d'exercer son empire. Dès l'instant où la soumission l'abandonne, elle ne saurait plus exister.)

De la tendance à se rendre favorables les sujets de notre

vénération, il résulte que le principal mouvement qu'elle excite en nous, c'est de nous humilier, soit pour relever leur supériorité, soit pour leur montrer notre faiblesse, et nous rendre par là leur pouvoir propice.

Par conséquent, l'homme pénétré de vénération sera souple et soumis. Son attitude sera courbée, sa tête baissée sur la poitrine avec élévation des épaules, comme celui qui cherche à soutenir un grand poids; ses sourcils, légèrement baissés; son regard, timide avec la prunelle plus rapprochée de la paupière supérieure et fixée sur l'objet de la vénération, avec la même expression que s'il adressait une prière avec incertitude d'être exaucée; sa bouche, légèrement entr'ouverte avec abaissement des extrémités. Ses genoux tendant toujours à se ployer ou à se poser à terre; ses bras et ses mains ordinairement rapprochés l'un de l'autre, celles-ci se joignant ou se pressant contre la poitrine, pour manifester le désir d'obtenir une grâce, ou bien l'une d'elles posée sur le cœur et l'autre tombant avec abandon le long du corps (*Fig. 24*).

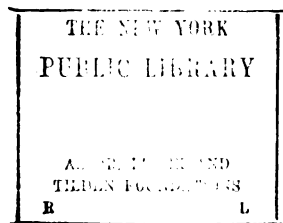
Lorsque la vénération se rapporte à des objets qui nous rappellent la mémoire de ceux à qui nous avons été vivement attachés, plus pure et plus profonde, elle peut donner alors une expression plus noble, plus recueillie à celui qui la ressent. Mais il est rare qu'un tel sentiment ne soit point accompagné de tristesse et de regrets, d'estime et d'amour. Allez voir au tombeau de celui qui, il y a trente ans, étonnait le monde entier du bruit de ses hauts exploits. Ecoutez ces guerriers mutilés, jadis les compagnons de sa gloire, vous raconter les traits de grandeur d'âme, de bienveillance et de courage qu'il prodiguait au milieu des combats. Voyez-les devant le monument où repose son corps, et vous aurez le plus parfait tableau de la pure vénération (*Fig. 22*).

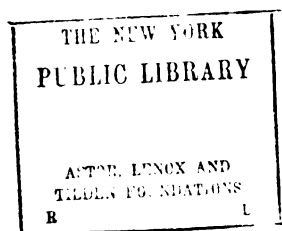


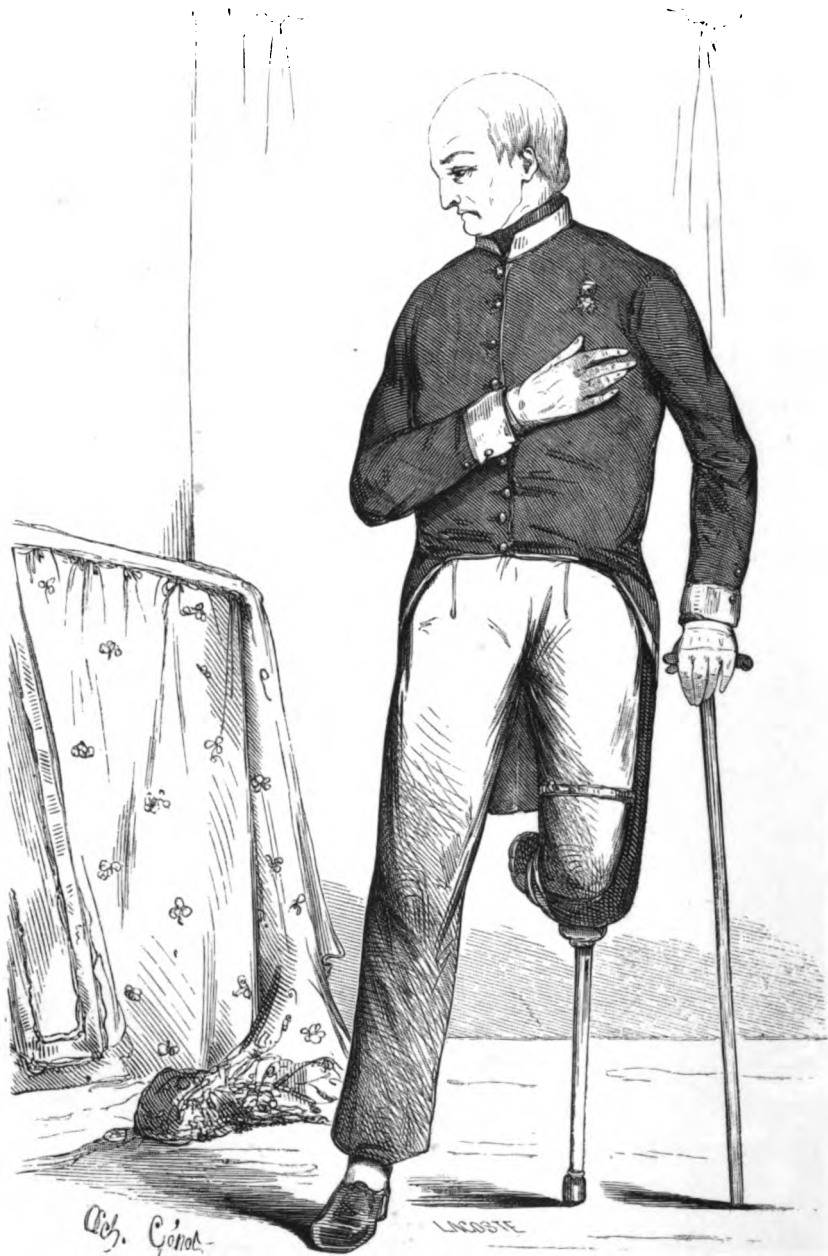
Vénération.

Fig. 21.

Pag. 154.







Vénération,
Excitée par l'estime.

Fig. 22.

Page 154.

Oh ! que de glorieux souvenirs doivent rappeler dans l'âme d'un vieux soldat les restes de celui dont les exploits feront envie aux siècles à venir, comme ils font encore l'objet de l'amour du pays dont il avait su éloigner les misères publiques ! Qu'on juge de ces émotions par celles qui guidaient ce peuple enthousiaste, lorsque, bravant une froidure mortelle, il courait au-devant du cercueil impérial pour le saluer de sa vénération. Qu'on se rappelle tout ce qu'on nous racontait alors de ces guerriers invalides, quittant leur sol natal, la chaumière isolée, pour venir se prosterner devant le pauvre exilé, envers qui la patrie cessait enfin d'être ingrate, et l'on saura mieux encore quelles sont les tendances de la vénération.

DÉVOTION.

Plus confiante et pleine d'espoir, la dévotion est un hommage secret que nous rendons à la Divinité lorsqu'elle a été favorable à nos vœux, et que nous sentons le désir de lui témoigner notre gratitude. Par conséquent, loin d'être, comme la vénération, un mouvement volontaire et quelquefois crain-

tif, elle naît instinctivement en nous. Penchant naturel de l'âme reconnaissante envers le bienfaiteur lorsque ce bienfaiteur siège à l'empire céleste.

De là plus d'abandon dans le maintien, plus d'expansion dans les mouvements; la tête médiocrement inclinée sur l'une des épaules, le regard scintillant et s'élevant avec douceur, les sourcils légèrement baissés, la prunelle rapprochée de la paupière supérieure et tournée du côté où la tête s'incline. Quelquefois même, et cela a plus souvent lieu dans la prière, le regard s'attache avec espoir sur l'image de l'être que nous implorons, ou, si rien ne s'offre à notre regard, l'œil demeure à peine entr'ouvert et semble éviter toute distraction pour laisser l'âme dans un intime recueillement. Les mains sont jointes, les bras légèrement écartés du corps, les genoux ployés, ou, quelquefois, posés à terre (*Fig. 23*).

PIÉTÉ.

Sans avoir d'autre expression que celle qui appartient à la dévotion, la piété est un sentiment plus profond, plus intime et qui peut exercer une grande influence sur le moral de l'homme;

de manière qu'une personne pieuse doit porter sur son maintien, cet air humble et pliant qui semble tenir l'âme dans une contemplation continuelle de la Divinité.

En raison de cette influence que la piété exerce sur le caractère de l'homme, elle peut devenir plus théâtrale que la dévotion. Elle a été le plus grand ressort des tragédies sacrées de l'Espagne, de ces fables ingénieuses où les arbres et les plantes personnifiés jouaient les mystères de la religion. La France fut d'abord une licenciuse imitatrice de ces scènes, où elle introduisait les martyrs de la foi, qu'elle représentait sous les dehors les plus ridicules. Plus tard, on dut à Corneille son *Polyeucte*, qu'il fait mourir martyr de la foi chrétienne; et à Racine, *Esther*, qui ne voit dans la dignité royale que le pouvoir de faire triompher la cause de Dieu, et *Athalie*, où la piété triomphe de l'hérésie. Mais l'esprit moderne ne saurait plus s'arranger de ces chefs-d'œuvre, tant il lui faut de vives émotions qui le captivent ou l'ébranlent.

Nous n'aurons donc rien de particulier à ajouter à la piété, si ce n'est de faire remarquer la légère différence qui la sépare de la dévotion, différence qui consiste en ce que l'une a des tendances qui ne sont point particulières à l'autre; c'est-à-dire que la dévotion peut se rapporter aussi aux choses qui nous sont personnellement sacrées, et par propension, et par besoin de manifester notre respect pour celui que nous regardons comme le maître de nos destinées : tandis que la piété attachée directement à la Divinité, nous excite à lui rapporter toutes nos actions. Dès lors, tous nos discours, toutes nos pensées décèlent ce mouvement intérieur, qui nous tient sans cesse en présence de l'Eternel.

(Que l'on ne confonde point la *piété* avec l'*amour divin*, que nous avons envisagé sous un autre point de vue.)

RELIGION.

Sans être une passion , la religion prend une part très-active dans les révolutions de la société humaine. Tout à la fois sujet de concorde ou de dissensions , instrument de paix ou de vengeance , préconisée par les uns et méconnue des autres , elle soutient le faible et l'affligé de ses douces espérances, en même temps qu'elle sert de masque à l'hypocrite, de crédit aux dévots, de ressource à tous ceux qui savent la tourner à leur profit.

Son premier but fut de servir de frein aux mauvaises passions des hommes , et de rétablir parmi ceux-ci les saintes lois de la fraternité, le règne de la justice et de l'union. Dégénérée plus tard par les dérèglements et la cupidité de ses ministres, elle soutint, sous le pontificat surtout des prédécesseurs et des successeurs d'Alexandre VI, le vice, l'impureté, la polygamie. Pendant trois siècles de massacres horribles, dans le midi de la France, elle encouragea le crime et les plus noirs forfaits ; plus terrible encore elle introduisit chez tous les peuples chrétiens, la noire inquisition, dont les mystères feront à jamais frémir d'horreur ; et partout, et en tous temps, elle sema la discorde,

anéantit l'égalité, en convoitant la suprématie et le despotisme, et abusa de ses privilèges, en les employant à satisfaire l'égoïsme et les mauvais penchants de ceux qui étaient appelés à la sanctifier.

De là la dépravation et l'incrédulité parmi ses propres partisans. De là sa décadence, son pouvoir déchu, son unique influence sur le faible. De là aussi des sectateurs toujours nouveaux, réformateurs de la société religieuse, ennemis irréconciliables des abus, sujets de sarcasmes et de disputes implacables, voués à la haine éternelle de tous ceux qui prêchent le pardon des injures, la sainte patience, l'indulgence et la paix.

Mobile de la plupart des institutions qui ont eu pour but d'influer sur le cœur humain, la religion joua un grand rôle dans l'établissement du théâtre en France. Ce furent les confrères de la Passion qui les premiers, en 1402, élevèrent un spectacle public où ils jouaient, les jours de fête, les Mystères de la Passion, auxquels ils mêlèrent plus tard les plus basses plaisanteries, pour égayer les spectateurs et réveiller leur curiosité. Ce n'était plus alors que des mélanges de farces à la fois pieuses et impures, dont les spectateurs, il est vrai, n'avaient pas l'esprit de voir tout le ridicule, mais qui ne devaient pas moins servir un jour de prétexte à la critique. Pour donner une idée de ces immoralités, nous allons citer un passage du désespoir de saint Joseph, que les acteurs religieux de ce siècle représentaient comme un martyr de la jalousie que lui causait la grossesse de son épouse :

Elle a été trois mois entiers
Hors d'icy, et au bout du tiers
Je l'ai toute grosse reçue :
L'aurait quelque paillard déçue,
Ou de fait voulu efforcer ?
Ha ! brief, je ne scay que penser.

Telle était la situation du théâtre, lorsque vers le milieu du seizième siècle la comédie profane intervint avec ses obscénités, et rivalisa avec la religieuse jusqu'au siècle de Louis XIV, où les Corneille et les Racine commencèrent à illustrer notre scène, et lui donnèrent un caractère de décence et de moralité.

Maïs cette réforme ne trouva pas d'unanimes approbations. Ceux qui avaient introduit l'usage des spectacles en France, jaloux de se voir disputer et enlever un si précieux privilège, suscitèrent des anathèmes contre leurs concurrents, et travaillèrent les esprits pour rendre le théâtre méprisable aux yeux du monde. Dès lors, ils ne le regardèrent plus que comme une école de dépravation, propre plutôt à corrompre les mœurs qu'à les former. Ils allèrent plus loin : ils chargèrent les princes de l'Eglise de prendre part à leur lutte.

Ce fut alors une révolution dans tout le monde chrétien. Le clergé, oubliant tout ce que saint Augustin avait dit en faveur de la comédie et de la tragédie, surtout au liv. II, chap. viii, *De Civit.*, où son opinion est si clairement exprimée dans ce peu de mots : *Et hæc sunt scenicarum tolerabiliora ludorum, comædiæ scilicet et tragædiæ*; oubliant aussi que saint Thomas d'Aquin, à l'exemple du grand saint, avait considéré l'art dramatique, qu'il appelle *histrionatus ars*, comme nécessaire et indispensable à la société : *Necessarius ad conversationem vitæ humanæ* (art. 3, in resp. ad 3, quæst. 168), et enfin ignorant peut-être, ce que nous ne voudrions pas admettre, que saint Antonin lui-même, appuyé de l'autorité de saint Thomas, dit dans *suæ Summæ*, tit. 8, cap. iv : que *de illâ arte vivere non est prohibitum*; le clergé, disons-nous, commença par excommunier les représentants de la scène, et, sacrifiant jusqu'à la cupidité, il finit par leur refuser les secours onéreux *

* Le mot onéreux ne paraîtra pas déplacé, si on prend en considération cette opi-

des sacrements, en dédaignant de servir de si indignes rivaux, et hâtèrent la propagation du théâtre par leurs révoltantes persécutions. C'est ainsi que la lutte cessa d'être apparente; mais, rivaux irréconciliables, les acteurs et les prêtres ne vivront jamais dans une paisible harmonie.

Cependant ces différends n'eussent point eu lieu si le caractère auguste de la religion eût été bien compris. Mais la religion est comme les passions qui doivent être utiles aux hommes : lorsqu'elle n'est pas exercée avec sagesse, avec une prudente modération, elle peut nous éloigner de la voie de nos devoirs, influencer sur notre humeur et nous faire devenir aussi pervers qu'elle aurait pu nous rendre bons et bienfaisants.

Dès qu'on s'écarte des bornes de la sainte morale pour suivre des exercices qui n'en sont ordinairement que les signes, on hâte les graves progrès du fanatisme, qui dévore le cœur d'une ardeur sacrilège, et nous mène au crime; on néglige insensiblement la raison pour embrasser la cause, et on ne recherche plus l'exercice de la sainte vertu qui nous porte à faire le bien, pour s'appliquer à fuir les moyens qui peuvent nous conduire au vice; devenant ainsi inutile à la société et à soi-même, et ressemblant parfaitement à ces hommes que Le Dante, dans ses chants, nous peint indignes du paradis, parce qu'ils n'ont rien fait pour le mériter, et que l'enfer même refuse d'admettre parmi les siens, parce qu'il n'aurait aucune gloire de les posséder.

nion de Labruyère : « Il y a dans les paroisses, dit-il, plus de rétributions pour un mariage que pour un baptême, et plus pour un baptême que pour la confession. L'on dirait que ce soit un taux sur les sacrements, qui semblent par là être appréciés. Ce n'est rien au fond que cet usage, et ceux qui reçoivent pour les choses saintes ne croient point les vendre, comme ceux qui donnent ne pensent point à les acheter; ce sont peut-être des apparences qu'on pourrait cacher aux simples et aux indévots. »

Et chacun sait, de notre temps encore, jusqu'à quel point on porte ces abus et cette usure. L'on pourrait ajouter que les sacrements sont, non-seulement plus chers les uns que les autres, mais que leur prix augmente aussi en raison des accessoires qui les accompagnent, et de l'autel où on les reçoit.

Machiavel, entrant dans l'opinion du Dante, a fait le panégyrique de Pierre Soderini en une épigramme digne de passer à la postérité. La voici :

La notte che morì, Pier Soderini
Si presentò dell' inferno alla bocca ;
Ma Pluto gli gridò : anima siocca ,
Che inferno?... va' nel limbo de' bambini.

Il faut espérer que de tels hommes trouveront un jour cette répulsion sur la terre, et on pourra dire alors qu'ils auront fait bien des efforts pour la mériter.

Mais jetons un coup d'œil rapide sur les ministres d'une religion austère, sur ceux mêmes qui en suivent extérieurement les préceptes, sur tous ceux qui la font servir à leurs lâches projets, soit pour satisfaire leur envie, soit pour protéger leur ambition, et nous trouverons comme compagnes inséparables de leurs caractères : l'insatiabilité, qui les rend avides de richesses, d'honneurs et de vénération servile ; l'égoïsme, qui les porte à tout faire pour eux-mêmes et à ne rien rapporter aux autres ; l'insensibilité, qui, après avoir endurci leurs cœurs à la vue des maux qui accablent l'humanité, à l'aspect des souffrances qui précèdent la mort, et que, dans leurs exercices, ils sont appelés à contempler, rend leur âme inaccessible aux douces impressions de la vertu et aux charmes de la sociabilité ; la cupidité, qui les rend sévères pour ceux dont la misère réclame des soins qu'elle ne peut assez récompenser, adulateurs et serviles auprès de ceux à qui les richesses et le faste permettent de faire de nombreux sacrifices.

Et dès lors remarquez dans leurs rapports sociaux que d'orgueil et d'austérité vis à vis du pauvre, que de bassesse et d'humilité en face du riche et du puissant ! — Auprès de l'un quel

maintien de fausse pudeur, quel visage dédaigneux, quel air de haute protection. Jamais ils n'oseraient le regarder en face ; ils craindraient de porter leurs regards trop bas, ou de laisser apercevoir cette fourbe noblesse plus propre à inspirer l'indignation et le mépris, que le respect et la vénération.

— Mais comme leur caractère change en présence de l'autre, ce ne sont plus les mêmes hommes. Leur attitude est courbée dans la région dorsale avec élévation des épaules et renfoncement de la tête et du cou ; leur démarche est étudiée, leur pas, lent et léger ; leurs gestes, souples et insinuants ; leur visage, empreint d'un sourire forcé ; leur regard, humble, faux et agité d'une secrète anxiété ; leur élocution, recherchée ; leur voix, adoucie et pleine de déclamation.

Voilà les hommes qui trouvent la religion en dehors de la morale, ou qui soumettent celle-ci aux caprices de la première pour la tourner à leur avantage. Ce sont là pourtant les prétendants à la formation des mœurs, les concurrents à la direction de l'enseignement et de l'éducation, les juges de nos secrètes iniquités, les conseillers de nos devoirs envers Dieu et envers l'humanité, les conciliateurs des cœurs, les consolateurs des affligés et les prétendus bienfaiteurs du genre humain !

Hélas ! que serait la société si elle ressemblait à de tels hommes !

ESTIME , RESPECT.

DÉFÉRENCE , POLITESSE , COURTOISIE.

Pour arriver plus facilement à une solution , et surtout pour réunir en un seul point de vue les sentiments que nous traitons dans ce chapitre , qu'il nous soit permis de faire observer que l'estime est pour les êtres vivants ce que la dévotion est pour les êtres moraux , et le respect ce que la vénération est pour ces mêmes sujets.

On en jugera par le développement qui va suivre.

L'estime, fondée sur l'appréciation des perfections morales d'un homme doué de rares vertus , d'un mérite incontestable et d'un esprit supérieur, naît de l'opinion favorable que nous avons de ses hautes qualités , auxquelles l'âme ne peut pas refuser son admiration , indépendamment même des sentiments d'envie ou de jalousie qu'elles pourraient réveiller. C'est un hommage secret , inhérent aux facultés morales de l'homme,

et que rien ne peut altérer ; c'est un culte de l'âme qui suit les lois de ses affections.

Le respect n'est pas seulement inspiré par le mérite, nous l'accordons quelquefois aussi à ceux qui ne devraient avoir part qu'à notre mépris. Il ne cède pas à un mouvement de l'âme portée naturellement à l'admiration, il résulte plus souvent des exigences de la société, de ses lois et de ses usages ; parfois de la crainte que nous inspire celui de qui dépendent nos destinées, et que nous respectons pour ne pas nous rendre son pouvoir défavorable.

Tel est le respect que nous accordons à des maîtres mercenaires, aux grands de l'Etat institués plutôt par l'intrigue que par le mérite, et à tous ces hommes en général revêtus de dignités imposantes ; parce que nous sommes portés à croire, et même à le désirer, que les grandeurs doivent être le partage de l'équité, de la justice, de la bonne foi, de l'honneur et de la probité, plutôt que celui des bassesses, de l'intrigue, de la simonie et des lois arbitraires d'un Etat.

Ainsi le respect n'est réellement pur que lorsqu'il est commandé par l'estime ; or, lorsque l'estime et le respect se trouvent réunis, ils deviennent une véritable dévotion. Mais en examinant séparément leur nature, en considérant l'état de l'âme dans la manifestation de ces deux sentiments, on sera non-seulement convaincu de la différence de leur expression, mais on verra encore que le respect lui-même peut se présenter avec différents caractères, selon la nature des sujets qui l'inspirent.

ESTIME.

L'estime, en raison des motifs qui la font naître, doit donc être regardée comme une affection naturelle, un hommage de l'âme; tout doit être noble et plein d'abandon dans le maintien de celui qui l'éprouve. Des gestes simples, expansifs, gracieux; une attitude légèrement courbée, avec élévation des épaules et inclinaison peu sensible de la tête; une physionomie agréable et sans contraction; des sourcils un peu rapprochés l'un de l'autre, de manière cependant à ne point provoquer de plis au front; un œil très-ouvert, avec la prunelle élevée et fixée avec douceur sur la personne estimée, comme si on voulait chercher à découvrir le secret des perfections que l'on admire, et, par une noble émulation, se les rendre personnelles. Un front très-uni et ne laissant apercevoir que les muscles et les veines qui environnent les yeux; des joues médiocrement relevées par l'effet du sourire dont les lèvres sont aussi empreintes, ce qui est une expression apparente de la satisfaction que l'on éprouve d'avoir rencontré le mérite et la vertu; une bouche à peine entr'ouverte avec un léger enfoncement de la lèvre inférieure, et abaissement des coins; les bras presque toujours rapprochés du corps, ou l'un d'eux pressé sur la poitrine et l'autre tombant, ou suivant le mouvement des mains qui, ouvertes sans tension, se rapprochent ou se posent alternativement sur le cœur. Enfin les genoux très-légèrement ployés, une démarche facile et naturelle, une élocution franche, sans détour, et une voix douce et sans déclamation. Telle est l'expression qu'exige l'estime, et c'est ainsi que se présente Arsace devant le grand-prêtre de Sémiramis; c'est ainsi que se

tient Egysthe, lorsque conduit devant Mérope, il ignore encore que cette auguste reine est sa mère.

Et ce caractère ne diffère point de celui du respect, lorsque celui-ci est commandé par l'estime; car, à bien considérer celle-ci, elle n'est réellement que la conviction intérieure des perfections d'autrui, et la confession tacite que nous en faisons dans notre esprit, tandis que le respect, presque toujours inséparable de l'estime, en est la démonstration extérieure, la proclamation publique que nous en faisons à celui qui l'a méritée.

RESPECT.

Mais cette expression devient presque étrangère au respect lorsque nous le témoignons à celui qui n'y a des droits qu'en raison de quelque considération sociale. Ce respect peut même changer de nom selon les circonstances qui le réclament, c'est-à-dire prendre celui de DÉFÉRENCE lorsqu'il cède aux égards que l'on doit à la vieillesse, celui de POLITESSE lorsque nous soumettons notre conduite aux usages de la sociabilité, celui de COURTOISIE lorsque nous prodiguons les manières affables et gracieuses de la galanterie, et conserver enfin celui de RESPECT, plus ou moins modifié, si nous sommes forcés de l'accorder à ces orgueilleux descendus des Césars et des Catons, qui se croient les vertus et le mérite de leurs ancêtres, parce qu'ils ont hérité de leur nom, ou à ces hommes puissants qui nous en imposent par leur rang et par leur crédit, et dont nous craignons le pouvoir plus que nous ne sommes instinctivement portés à leur rendre hommage.

Par conséquent, lorsque la crainte se mêle au respect que nous devons à ces derniers, il y a contradiction dans nos gestes et dans notre attitude; tandis que le tronc s'incline, la tête reste

plus élevée; les yeux, très-ouverts, n'osent point se fixer sur la personne respectée qu'ils ne regardent qu'en ligne oblique, et comme à la dérobée. Le front, par un effet de crainte, se couvre de quelques rides semi-circulaires, l'élocution est embarrassée, la voix presque tremblante, les gestes sans signification, la démarche sans aplomb; les mains incertaines, ne sachant ni où se poser, ni comment se contenir; les doigts dans un mouvement continuel, se joignant entre eux, ou se jouant avec tout ce qu'ils peuvent atteindre. C'est ainsi que mademoiselle Darcier rend si bien cette position dans la Cendrillon d'Etienne. On la voit, en racontant d'une voix tremblante ses infortunes à ces deux grands seigneurs qui la pressent de rester auprès d'eux, oser à peine les regarder, et d'une main embarrassée, qu'elle ne sait contenir, tirailler et froisser la manche intérieure qui couvre son bras. Il est de ces situations de l'âme que le geste seul peut exprimer et qu'aucun langage ne saurait peindre : c'est la partie la plus imposante de l'art dramatique, et celle que le spectateur goûte avec le plus de charme. Ce n'est pas exclusivement au jeu naturel et si séduisant de mademoiselle Darcier dans cette scène, que nous devons cette opinion, nous avons eu lieu de nous en convaincre dans une foule de circonstances que nous aurons occasion de développer plus tard.

Le respect que nous accordons à la noblesse offre un caractère, sinon plus libre, du moins plus franc et moins craintif; c'est un mélange de soumission et d'abandon, d'égards insoucians qui manifestent combien le cœur est étranger à un hommage auquel il ne saurait prendre part. Dès lors, plus de cette douce expression d'estime dans le regard; plus de sourire agréable sur les lèvres, moins d'inclinaison dans l'attitude; un front ouvert, un regard positif, des gestes nobles et significatifs, une démarche assurée, et presque du naturel dans le maintien. Il est bien en-

tendu que nous nous renfermons ici dans l'hypothèse d'un homme libre de tout sentiment étranger au respect qu'il témoigne pour la personne illustre de celui qui n'a rien fait pour mériter son estime; car l'idée d'une faveur attachée à ce respect lui donnerait tout le caractère de l'homme servile.

COURTOISIE.

La courtoisie, que toutes les nations du monde envient à la société française, est sans contredit le respect le plus agréable, le plus doux que l'homme aime à rendre, surtout quand il adresse ce sentiment à la femme. Le plaisir de lui être agréable, de lui rendre ses relations attrayantes, excite les traits de sa galanterie et rend ses rapports pleins de charmes. L'idée de prendre part à ses affections, de réveiller sa sympathie, est pour lui un privilège flatteur; car, malgré ses légèretés, l'homme regarde l'amour d'une femme aimable comme un grand bien, et sa courtoisie semble tendre uniquement à le lui prouver; du moins tout fait croire qu'il en est ainsi. Un doux et gracieux sourire interrogateur qui demande un autre sourire; un regard brillant plein d'ardeur et de convoitise; cette extase entraînant que l'on éprouve à l'aspect d'une fleur au parfum suave; cette élocution séduisante et correcte, comme celle qui fait l'objet de nos caressantes rêveries; ces gestes pleins de souplesse, de grâce et d'abandon; cette pose étudiée et exprimant le désir de l'amant en présence de sa maîtresse, sans avoir de celui-ci ni l'expansion, ni la réciprocité dans les rapports; cet abaissement continuel de la tête et du regard, qui, tout en exprimant l'approbation des sentiments de celle qui les émet, devient la preuve la plus apparente du respect qu'on lui doit. Telle est la principale expression de la

courtoisie. Nous aurions pu nous étendre plus longuement sur ce sujet; mais nous avons craint d'émettre des effets privés de tout intérêt.

Toutefois nous ne passerons pas sous silence cette courtoisie, ou plutôt ce respect auquel l'estime prend une si grande part, lorsqu'il s'adresse à des femmes illustres ou d'un grand mérite, telles que les Pénélopes, les Corinnes, les Jeanne-d'Arcs, les Jeanne-Hachettes dont on respecte la vertu, la sagesse et la valeur plus encore que le sexe et la beauté; l'expression de ce sentiment, sans être ni celle de l'estime ni celle de la pure admiration, peut en être un mélange où la noblesse des sentiments et des gestes doit ressortir principalement, et se confondre avec les traits de la vénération.

POLITESSE.

Nous ne dirons rien de la *politesse*; les règles en sont inscrites dans le code de l'éducation. En ce qui concerne les arts, elle est entièrement soumise à l'empire des passions et des caractères dont elle peut simplement modifier la violence et la laideur.

DÉFÉRENCE.

La déférence est une soumission obligatoire dont l'expression appartient presque exclusivement à l'estime, sans en avoir ni la gravité ni la profonde révérence. Elle est quelquefois une contrainte dont on sent intérieurement toute la puissance, et à laquelle on cède instinctivement: voyez lorsque, dans *Inès de Castro*, de *La Motte Houdart*, *Alphonse de Portugal*, après avoir conclu un traité d'alliance avec *Fernand*, roi de *Castille*, ré-

prime les sentiments de Don Pedre, son fils, qui refuse d'acquiescer à ce traité. Celui-ci plein de déférence pour son père, se tient devant lui avec noblesse, et n'ose combattre la volonté paternelle; mais il y a dans son maintien plus de noblesse, et de contrainte, que de soumission. On voit en lui un sentiment pénible dont il voudrait s'affranchir; mais une voix puissante lui commande de se soumettre, de céder, de respecter la vieillesse; il éprouve de la déférence; et ses sourcils se froncent à peine; un pli léger et vertical se trace au bas du front; le regard, quoique relevé, n'a plus ce brillant de satisfaction qui est si particulier à l'estime; point de sourire sur les lèvres et beaucoup de contrainte dans les gestes et dans la voix.

ORGUEIL.

Jusqu'ici nous nous sommes bornés à développer les mouvements de l'âme attachée à la contemplation des objets extérieurs. Rentrant enfin dans la sphère de ses tendances attractives, nous achèverons nos observations en décrivant les sentiments qui font rapporter l'admiration aux qualités personnelles de celui qui éprouve cette même admiration, soit que ces qualités méritent réellement d'être appréciées, soit que, par une aveugle complaisance, il leur attribue un mérite ou des perfections imaginaires.

L'orgueil nous offrira d'abondantes matières à ces observations. Née de l'estime exagérée que l'homme attache à son mérite, cette passion grossit à ses yeux ses perfections physiques ou morales, et les lui fait considérer comme supérieures à toutes celles qui sont hors de lui-même; soit en faisant rapporter dans le cercle de ses prérogatives toute son admiration; soit en l'élevant avec une fatale conviction au-dessus de tout ce qui l'entoure, soit enfin en le portant à accorder une large

préférence à son mérite, et à traiter celui d'autrui avec indifférence ou dédain.

Sous ce rapport l'orgueil devient ordinairement le partage des esprits faibles, des hommes médiocres, qui, incapables de reconnaître le vrai mérite, et aveuglés par la haute opinion de leurs propres avantages, se croient des génies dignes de passer à l'immortalité.

Que de poètes, épris de leurs opuscules, n'ont pas cru éclipser les Virgile, les Pétrarque, les Racine, les Boileau, les Schiller! Que de pauvres compositeurs lyriques, charmés de leurs propres mélodies, n'ont pas envisagé la gloire des Heyden, des Rossini et des Meyerbeer! Que de vains artistes applaudis par un auditoire flatteur, indulgent, ou mercenaire, se sont crus dignes de placer leurs noms à côté de ceux des Roscius et des Talma, des Dugazon et des Malibran!

Où se sont-ils donc éteints, ces cris de bravos qui les avaient accueillis d'abord? Les lauriers de la vénéralité passent avec la rapidité des heures, et ces trophées érigés par l'ignorance ou la complaisance, après avoir brillé au milieu des vaines adulations, se sont évanouis comme des fantômes à la lumière de la vraie science; mais, l'ombre n'est pas passée inaperçue; l'orgueil est resté. Objet de dérision ou de mépris, il devait servir du moins d'exemple à la sagesse.

Les arts dramatiques ont compris tout l'intérêt dont cette passion pouvait être l'objet, et en ont toujours tracé avec quelque succès, les nombreuses situations auxquelles elle prête le plus de ridicule. Nous ne nous arrêterons pas à analyser ici les scènes où l'orgueil joue un rôle important; nous nous bornerons à faire observer que dans toutes les circonstances, il ne doit être que le résultat de la considération que l'on attache aux qualités qui ont le plus d'influence dans un

pays, ou dans une société. C'est ainsi que là où florissent les lettres, l'orgueil peut être fondé sur les attributs de l'esprit et de la science; que là où les armes illustrent un pays, il peut être placé à côté de la témérité; que partout où le luxe domine, il peut s'attacher au faste, aux parures.

Aussi serait-il tout à fait contraire à la nature de donner de l'orgueil à un homme qui, dans un pays de sauvages, se paraît avec importance d'un esprit supérieur; ou de rendre orgueilleux au milieu d'une société de savants, un homme habile à la course et à des exercices gymnastiques. L'orgueil ne peut être placé avec succès que partout où l'homme, entouré de ses égaux, se croit des qualités qui favorisent sa prééminence.

Cette situation plus conforme à l'esprit d'unité peut prêter à cette passion le charme du ridicule, et, par les effets de la comparaison, offrir des leçons utiles à l'homme.

Il résulte des principes que nous venons d'établir, que l'expression particulière à l'orgueil doit dépendre des circonstances qui le font naître. Par conséquent, celui que les honneurs et les richesses enorgueillissent doit avoir une attitude imposante, une démarche lente et assurée, des gestes nombreux et prétentieux; sa tête doit être haute; son regard maintenu dans une élévation continuelle; sa bouche fermée avec abaissement des deux angles; sa voix déclamative et faussée par une apparence de gravité; son élocution recherchée avec originalité; en un mot, tout son maintien doit toujours prendre le point de vue le plus favorable pour attirer l'attention de ses égaux.

Tandis que si l'orgueil naît de l'importance que l'homme attache aux attributs de son génie, de ses talents, de sa doctrine, loin de porter la tête haute, signe cependant si caractéristique de l'orgueil, il affectera une profonde méditation, et la baissera comme si elle était subjuguée par de nombreuses pen-

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

B

L



Génot.

Orgueil.

Fig. 24

Pag. 175.

sées ; sa démarche sera lente et solennelle ; ses gestes, peu nombreux et se renfermant presque exclusivement dans des mouvements significatifs de la tête ; son regard, perçant, mais rarement élevé ; sa physionomie, austère et sans attraction ; son élocution, brève et recherchée ; sa voix, artificielle, et son humeur, sévère.

Maintenant opposons à ces deux caractères celui d'un homme ébloui de son mérite, des titres qui le décorent, des dignités dont il est revêtu et dont il cherche à faire parade, d'un homme enfin qui ne voit au monde rien qui soit au-dessus de sa sphère, et qui, ayant un mérite connu, l'altère par l'orgueil dont il l'enveloppe. Un tel homme doit être sans doute le type du ridicule. Fier dans son attitude, il porte la tête très-haute, se tend avec effort sur ses pieds, et semble vouloir rehausser son mérite en mesure de l'élévation qu'il donne à son maintien. Affectant un regard tantôt réfléchi, tantôt élevé avec dignité, il semble se complaire dans la jouissance que lui procure la persuasion de son mérite ; ne voyant rien de ce qui l'environne digne de son attention, planant sur tout ce qui l'entoure, et tout occupé de sa noble personne, il croit que les regards de la foule sont attachés sur lui ; dès lors il prend des poses académiques : sa main s'arrête avec complaisance sous les brisures de son gilet ou sur son flanc ; sa démarche est ferme et guindée (*Fig. 24*) ; sa voix, radoucie avec recherche ; son élocution, impérieuse cherchant à dominer ou à faire prévaloir ses sentiments sur ceux des autres.

NOBLE ORGUEIL.

Jusqu'ici nous nous sommes attachés à montrer le mauvais côté de l'orgueil, c'est-à-dire celui qui convient le plus particulièrement à la comédie ; nous allons nous appliquer à développer celui qui est plus spécialement du ressort de la tragédie, et nous trouverons sans doute cette partie plus édifiante.

Lorsque cette passion naît dans une âme grande et élevée, dans un esprit vaste et supérieur, qui sait en modérer les élans et lui donner une sage direction, loin de rabaisser sa dignité, elle devient le sujet des grandes actions, et le soutien de l'honneur et de la probité.

Y a-t-il, en effet, rien de plus grand que ces héros de l'antiquité que l'immortel Homère nous peint si fiers et si superbes ? Et qui ne serait touché du noble orgueil de Vorcestre, dans *Edouard III*, de Gresset, lorsque, mis dans les fers et condamné à mort sous de fausses accusations, il méprise les biens de la terre pour n'aspirer qu'à ceux du ciel ? Et de Belloy dans son *Siège de Calais*, pouvait-il nous offrir un orgueil plus sublime que celui qu'il donne à Saint-Pierre, maire de la ville, qui, rejetant les propositions d'Edouard, aime mieux mourir que se soumettre aux lois d'un ennemi de sa patrie !

Toutes les pages de nos tragédies les plus célèbres sont remplies des effets héroïques de cette passion, si propre à réveiller la sympathie de l'auditeur, et si dignement appréciée par les poètes. Aussi de tous les traits qui peuvent exciter l'admiration, l'orgueil bien placé peut être mis en première ligne, et devenir

un ressort très-puissant pour la tragédie, quand surtout il est associé à la fermeté, à la grandeur d'âme, à la magnanimité, et en général à toutes les grandes vertus.

De là, on comprend aisément que l'expression d'un homme qui, victime des revers, veut encore se couvrir des restes de sa grandeur première, par son courage, par sa dignité, doit différer essentiellement de celles que nous avons déjà décrites. Remarquons en effet dans le *Spartacus* de Saurin, ce fier Crassus, qui, forcé de fléchir devant Spartacus, vient réclamer à ce puissant esclave échappé des fers, sa fille Emilie que le sort de la guerre a jetée entre ses mains, et conclure avec lui, au nom du Sénat, un traité de paix humiliant pour sa patrie.

Sa démarche imposante et fière, son maintien plein de noblesse, font voir en lui plutôt un maître clément qui cherche à ramener l'esclave par la douceur, qu'un ennemi vaincu qui vient proposer des conditions d'alliance d'où dépend le salut de Rome. Sans s'humilier devant un homme flétri par les fers, il sait joindre à la modération de ses discours ce ton imposant et persuasif qui laisse percevoir encore l'ancien ascendant du maître sur un sujet rebelle, devant lequel cependant l'honneur de sa patrie le force à ployer. Ses gestes énergiques et pleins d'expression, son front calme, son regard perçant à travers ses paupières légèrement rapprochées, et sa tête élevée avec dignité décèlent enfin qu'il croit pouvoir encore traiter en maître tout en offrant au vainqueur une double alliance humiliante pour Rome et pour Spartacus lui-même.

VANITÉ.

La vanité naît du désir de faire valoir des qualités, des avantages dont soi-même on connaît toute la nullité, mais qu'on cherche néanmoins à envelopper d'une apparence de grandeur et d'élévation, pour se donner un mérite éclatant, une supériorité de moyens propres à suppléer au défaut de valeur. C'est un orgueil factice, qui, manquant de sujets pour être légitime, s'en crée d'imaginaires, ou s'attache à donner un grand lustre à ceux d'un mérite très-médiocre. L'orgueilleux croit à ses qualités personnelles ; il se fait illusion de ses propres moyens, et devient sous ce rapport plus excusable que l'homme vain, qui, étant intérieurement convaincu que ses dignités ne sont qu'empruntées, cherche toutes les occasions possibles pour les faire prévaloir.

L'homme vain s'enorgueillit de tout ce qui peut en imposer au vulgaire. Quoique né rustre, il parle hautement de la noblesse de ses ancêtres, se fait une illustre généalogie, et croit par là mettre des vertus en évidence. Il vante la position et le crédit

des personnes qu'il fréquente, comme s'il espérait par là se donner un reflet d'élevation. A-t-il de la fortune, il la dépense en somptuosités, se privant de l'utile pour rechercher le frivole éclatant; aussi les brillantes parures, les riches équipages couverts de larges armoiries, les laquais aux couleurs bizarres, saupoudrés et frisés à l'instar de l'ancien temps, voilà ses premières et ses plus indispensables nécessités; il n'a besoin que de regards publics, tout le reste est étranger à son ambition, et lorsque la vertu malheureuse ou la misère viennent faire appel à son crédit ou à ses largesses, elles ne trouvent qu'un cœur insensible, une âme dépravée, fermée à la compassion, et à tout sentiment de bienveillance et de désintéressement, dès lors toutefois que le bienfait doit rester ignoré; dès lors que son orgueil ne trouve pas moyen de se satisfaire.

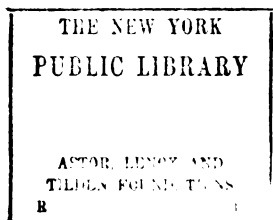
La vanité a toujours prêté à la scène comique le grand avantage d'égayer le spectateur, et de lui plaire tout en blessant quelquefois son amour-propre. Présentée sous son côté le plus ridicule, elle peut atteindre toutes les classes de la société. Mais quoique plus particulière aux femmes, elle veut être cependant plus ménagée à leur égard, soit qu'elle semble inhérente à leur nature et paraisse par là moins blâmable en elles, soit que l'on ne puisse souffrir, sans une certaine contrainte, qu'on offre sous un mauvais aspect un sexe auquel nous avons voué un culte de respect et d'adoration.

Plus propre à être applaudie quand elle s'attache à l'homme, elle doit être alors généralement le partage du faible, de celui surtout dont les défauts ou les difformités apparentes peuvent donner du piquant à la position. Placez en effet la vanité chez un fripon, un idiot, un laquais, un bossu, un borgne, elle sera mieux goûtée, et offrira en même temps des leçons plus efficaces, que si elle se présentait chez un homme d'une position

élevée; plus elle paraîtra blâmable, plus elle prêtera à la raillerie, et plus par conséquent elle réveillera d'intérêt dans l'auditoire.

Jusqu'ici les auteurs dramatiques se sont attachés à lui donner un rôle très-secondaire; des valets importants et glorieux de leur propre servitude quand elle s'attache à des maîtres illustres; de faux personnages empruntant un grand nom, et se couvrant de titres et de décorations sans nombre; de prétendus sorciers, esprits malins et puissants devant lesquels tout fléchit comme par enchantement, telles ont été les formes sous lesquelles la vanité s'est généralement présentée sur le théâtre.

Elle pourrait jouer un plus grand rôle, si on voulait en juger par les causes innombrables qui la font naître et les résultats qu'elle prépare, et surtout par l'expression qu'elle peut prêter à la caricature. Voyez en effet cette attitude guindée, raide dans toutes les poses; on dirait que les membres et le corps ne se meuvent que par un seul ressort, et que, semblables à des automates, ils n'ont d'autre action que celle qui leur est imprimée par le fil qui conduit leur mécanisme. Remarquez aussi cet élargissement des bras, et ce soulèvement des pieds, ce renversement de tête en arrière provoqué par sa grande élévation, ce front superbe et cette poitrine portée en avant; ne dirait-on pas qu'un tel homme croit se donner de la valeur en raison de la noblesse empruntée qu'il donne à ses mouvements? Observez aussi ces gestes prétentieux et impératifs, ce dédain qui se peint sur son visage altier, ce regard de protection, cette paupière qui se soulève avec effort et pousse les sourciliers vers le front, ces narines retroussées comme si une odeur infecte les incommodait, cette bouche dédaigneusement fermée avec abaissement des angles, et faisant ressortir par son rétrécissement les lignes qui du nez vont se joindre aux extrémités des commissures





Vanité.

Fig. 25

Pag. 181.

labiales ; cette lèvre inférieure légèrement avancée ; ce menton enfoncé et rentré en dedans du col ; cette démarche étudiée, ce pas ferme et large. (*Fig. 25.*)

Et enfin si vous voulez avoir une idée plus positive d'un tel homme , vous le connaîtrez à ses rires immodérés , éclatant aux moindres causes , à sa voix artificielle , vibrante et cherchant à dominer toutes les conversations , et enfin à son élocution recherchée , qu'il écoute lui-même avec plaisir , qu'il suit avec ostentation et malgré les observations qui devraient l'interrompre ; à ces phrases qu'il reprend avec complaisance , et dans un ton plus bas , toutes les fois qu'il s'est charmé en répétant un trait d'esprit, ou en faisant son apologie.

Toutefois la vanité ne doit pas se présenter toujours sous les dehors que nous lui avons donnés ici. Cette passion peut être considérablement modifiée , surtout lorsqu'elle n'est produite qu'accidentellement.

Un homme médiocre se trouve-t-il provisoirement en relation avec un homme d'un mérite connu , tandis qu'il cède au mouvement qu'il éprouve vis à vis d'un tel personnage , sa tête vacillante et son regard inquiet de voir s'il n'est pas l'objet de quelque regard adulateur , doivent être les seuls signes de sa vanité.

Salue-t-il un personnage important , le même jeu se manifeste , et il se recouvre lentement pour donner le temps à la foule de remarquer l'importance qu'il se croit ; parle-t-il de ses aïeux , sa vanité ressort dans l'excès de vénération qu'il affecte pour leur haute mémoire ; entend-il faire son éloge , il se redresse , les premiers signes de la vanité se manifestent ; et si l'éloge va trop loin , s'il ne voit autour de lui que des gens portés à croire à son mérite , tout autre sentiment n'a plus rien à faire , la vanité est au comble.

PRÉSUMPTION. — OSTENTATION.

L'analyse que nous venons de faire de l'orgueil et de la vanité, ne nous laisse rien à dire sur la présomption et l'ostentation ; du moins rien qui puisse intéresser aux arts. La première est une modification peu sensible de l'orgueil, la seconde une vanité opiniâtre.

Le présomptueux a une très-haute opinion de ses moyens intellectuels et se croit en droit de faire prévaloir partout ses fausses assertions ; celui qui a de l'ostentation affecte de montrer des qualités qu'il n'a point, et dispute partout la supériorité d'un savoir dont il est incapable de connaître toute la nullité ; c'est de cette dernière passion que l'homme passe toujours à la fatuité, que nous avons cru devoir classer aux caractères. Les mœurs de notre époque le veulent ainsi.

QUATRIÈME SECTION.

AMOUR.

« L'enfant n'existe que pour lui-même, dit le docteur Virey ; il n'est pour ainsi dire d'aucun sexe et n'appartient qu'au présent. L'être pubère n'est plus isolé dans la nature ; il tient à l'espèce entière, et se trouve en quelque sorte citoyen de la postérité. A cette brillante époque, ajoute-t-il plus loin, l'enfant perd sa nullité, son sexe se prononce. Un sentiment nouveau s'élève au fond des cœurs, et leur apprend qu'ils ne peuvent plus demeurer indifférents sur la terre, que le corps a plus de vie qu'il ne lui en faut pour lui seul, et que celle-ci tend à se répandre au dehors. »

Ainsi ce que nous appelons amour n'est autre chose que la manifestation de ce besoin, de cette tendance ; c'est un attrait

irrésistible qui nous porte vers une personne de l'autre sexe et nous y attache en raison des agréments, du bonheur que nous espérons dans sa possession.

Si quelques philosophes l'ont considéré exclusivement comme un désir, c'est sans doute à cause des rapports qui existent entre les tendances de ces deux passions : posséder. Mais le désir et l'amour emploient des moyens trop différents pour arriver à ce but; et si l'amour ne peut pas exister sans désir, le désir peut se passer de l'amour. Leur origine diffère aussi bien que leur nature : une personne nous plaît, ses perfections nous séduisent, et viennent produire dans l'âme une impression dont le souvenir ne peut plus s'effacer. Les sens agités répandent intérieurement un feu secret, dont l'ardeur se renouvelle à tous les instants; c'est la vive émotion qui accompagne cette ardeur qui constitue l'amour. Or, en comparant ce sentiment avec le désir, sous le point de vue où nous l'avons traité, on ne trouvera d'autres rapports entre eux que ceux qui résultent de l'attraction qui est particulière à leurs tendances : principe général auquel nous aurions pu soumettre toutes les passions attractives, puisque toutes semblent résulter ou être accompagnées d'un commencement de désir.

D'un autre côté (et ceci peut être applicable à tous les sentiments), pour que deux passions soient de la même nature, il faut non-seulement qu'elles résultent des mêmes causes et tendent au même but, mais que, pour arriver à ce but, elles emploient aussi les mêmes moyens. Sans ces rapports il n'y a point de motifs pour les confondre; et nous suivrons religieusement ce principe, puisque déjà, par la division que nous avons faite du désir, nous avons été conduits à établir cette base.

DIVISION DE L'AMOUR.

On peut ressentir l'amour sous deux influences différentes : l'une relative à l'exercice de la génération ; l'autre résultant de la sympathie des penchants, des perfections réelles ou imaginaires que l'esprit attribue à l'objet vers lequel on se sent entraîné.

Dans le premier cas on l'appelle généralement *amour physique*, dans le second cas *amour moral*. Nous traiterons séparément ces deux parties importantes de l'amour.

AMOUR PHYSIQUE.

L'amour physique se développe instinctivement en nous à certain âge de la vie, et tend uniquement à rapprocher les deux sexes pour la conservation de l'espèce humaine. C'est ici qu'il devient un besoin, une nécessité physique ou même un désir, auquel on ne devrait jamais attribuer le nom d'amour. Nous mêmes, nous en avons classé les effets au nombre de ceux que nous avons attribués au désir d'attraction, et avons cité le satyre lascif poursuivant une jeune fille, sans lui donner d'autre expression que celle du désir violent, c'est-à-dire les yeux étincelants et sortant de leur orbite, les joues fortement contractées et relevées ; les lèvres tendues ; la bouche un peu ouverte ; les

bras et les mains étendus et lancés en avant ; le pas ferme et rapide.

Nous aurions pu ajouter à ce tableau celui de la femme libre et voluptueuse ; l'abandon qui règne dans ses poses, ses gestes expansifs et peu retenus lui donnent un caractère tout particulier. Sa figure est empreinte d'ivresse et de volupté ; ses seins palpitants décèlent les vifs désirs dont son âme est agitée. Ses joues et ses lèvres sont colorées ; sa bouche entr'ouverte laisse apercevoir une partie des dents qui en font l'ornement, et qui semblent réveiller l'amour, et le communiquer au cœur de celui qu'elle veut séduire. Ses yeux brillent d'une ardeur voluptueuse ; ses narines agitées laissent échapper une respiration brûlante et rapide. Son attitude est inclinée ; ses bras, constamment éloignés du corps ; sa voix, harmonieuse et vive ; son élocution, libre et facile, et son abord, plein de cet entraînement, de cette fierté factice qui la mettent au-dessus de l'homme qu'elle veut captiver pour en faire son esclave ou son maître.

Toutefois ce caractère peut subir de nombreuses modifications en raison de l'humeur et des habitudes de celle qui l'éprouve ; ainsi telle femme lascive s'abandonnera sans contrainte ; telle autre sera coquette, agaçante, et affectant la réserve. Il faut, pour bien saisir les nuances de cette expression, comprendre d'abord les penchants de la personne, son âge, et ses dispositions. Dans le drame, l'auteur n'oubliera pas de consulter le pays auquel la femme appartient, et de donner à celle-ci le type de sa nation. Ainsi l'on dit généralement que les Espagnoles aiment fidèlement, que leur cœur est sincèrement attaché, mais qu'elles portent un stylet dans l'âme ; que les Italiennes sont lascives et peu réservées ; que les Anglaises sont exaltées et mélancoliques, mais fades et guindées ; que les Allemandes joignent à la monotonie la douceur et la

tendresse ; et qu'enfin les Françaises sont spirituelles, élégantes et voluptueuses, mais qu'elles mentent comme des démons.

Mais l'amour physique sera toujours scabreux au théâtre, et il présentera sans cesse à l'actrice, comme à l'acteur, la difficulté de bien saisir avec délicatesse les nuances décentes de l'expression qui le caractérise ; et nous conseillons à l'auteur d'en être avare sur la scène ; car il trouvera toujours des sujets peu capables de faire honneur à sa composition.

Le peintre pourra offrir cette passion d'une manière plus hardie, la pudeur lui laissant des bornes moins étroites. Cependant elle a toujours été exprimée sous des couleurs peu vraies, surtout dans les différentes compositions qui ont pour sujet la *Femme de Putiphar*. Partout l'ardeur du désir est absente ; et Steuben lui-même, qui a le mieux compris cette position, laisse entrevoir dans son œuvre cette contrainte du génie, forcé de modérer sa verve, à côté néanmoins de tout ce que l'art pouvait reproduire d'ardeur et de lasciveté. Position bien délicate que celle de jeter un voile sur la passion que le pinceau doit tracer, et de couvrir le vice d'une autre passion qui lui est incompatible, la décence.

Aussi, de notre côté, nous abstiendrons-nous de parler des positions lascives dans lesquelles tant de peintres ont reproduit la chaste Suzanne. Grâce au génie de Santerre, qui a compris cette position avec tant de délicatesse, on n'aura plus besoin de consulter ces viles orgies dont la Bible elle-même se trouve cependant ornée.

Il est des excès qu'en toutes choses, dans les beaux arts, il faut savoir éviter, et ceux de l'amour physique entrent notamment dans cette catégorie ; car le désir brutal de la volupté peut devenir une frénésie dont l'œil décent ne saurait supporter la vue. Ce visage enflammé et couvert d'une abondante

sueur, ces lèvres sèches et brûlantes exhalant l'ardeur de la brute, ces discours obscènes, cet égarement lascif, qui tient l'esprit dans une agitation continuelle, peuvent-ils offrir quelque attrait? Laissons là ces tableaux dissolus; il en est de plus doux, de plus touchants, que l'amour nous offre: c'est vers ceux-ci que nous devons porter toute notre attention.

AMOUR MORAL.

L'amour moral peut être inspiré par l'attrait des perfections que nous admirons en une personne de l'autre sexe, et cet attrait, avons-nous déjà dit, peut résulter des mêmes sympathies, c'est-à-dire de la similitude des mœurs, d'éducation, d'habitudes, de caractères. Souvent la reconnaissance peut seule suppléer à tous ces rapports, et l'amour être alors un hommage de la gratitude s'offrant en sacrifice à la bienfaisance; et certes cette affection peut être aussi pure, aussi sentie. La vertu sait tout embellir, et la bienfaisance orne de bien des perfections celui qui met son bonheur à la prodiguer.

Nous ne passerons pas en revue les diverses causes qui peuvent nous porter à aimer. Nous n'établirons pas comme Burdach des attributs et des résultats différents entre l'amour de l'homme et celui de la femme. Nous ne nous arrêterons pas à croire avec ce savant que l'homme recherche la beauté physique et la femme la beauté morale; que l'amour de l'homme

est pour ce motif plus sensuel , plus soupçonneux , plus passager ; tandis que celui de la femme est plus affectueux , plus confiant , plus fidèle ; que l'homme aime beaucoup plus avant le mariage , la femme après ; que l'homme exige le premier amour de sa compagne , et celle-ci veut son dernier. Quelque sublimes que ces observations puissent être , nous ne saurions les considérer sous un point de vue général ; nous ne saurions non plus admettre que l'amour prenne une source différente dans le cœur de l'homme et dans celui de la femme. Les causes qui engendrent l'amour sont nombreuses ; mais on peut en réduire le plus grand nombre à une seule , à laquelle s'enchaînent la plupart d'entre elles.

La beauté nous offrira ce secours ; c'est un des moyens les plus puissants qui contribuent à nous prédisposer à l'amour , en nous persuadant que les perfections physiques sont une image certaine des qualités morales.

En effet , on est généralement porté à croire que les personnes d'une parfaite constitution sont ordinairement d'un caractère meilleur que celles dont les membres sont disproportionnés , et que la nature , n'étant ni aveugle ni capricieuse , doit cacher les perfections de l'âme sous des dehors séduisants et agréables , et les vices sous des difformités visibles. Cette opinion , en apparence si vague , peut cependant être motivée par des raisons presque incontestables. Nous ne nous contenterons pas de dire avec Lavater et Zimmermann , que la beauté et la laideur du visage ont un rapport étroit avec la constitution morale de l'homme , c'est-à-dire que plus il est moralement bon , plus il est beau ; que plus il est moralement mauvais , plus il est laid ; nous essaierons d'appuyer cette assertion de causes puisées dans l'exercice des facultés physiques.

Les vices organiques , l'irrégularité des membres , une dis-

proportion notable dans les parties du corps, provoquant l'âcreté du sang, par la difficulté que la circulation en éprouve, doivent nécessairement exposer le sujet à une humeur bizarre, fantasque, irrégulière, et par conséquent à des passions violentes et nuisibles.

D'un autre côté, les personnes difformes, aigries et contrariées constamment par l'aspect de leurs défauts physiques, envient généralement chez les autres les perfections qu'elles ne possèdent point. A cette envie succède souvent la haine, et avec elle les terribles élans de l'âme persécutrice. Ne pouvant séduire par les perfections qu'elles n'ont point, elles cherchent à réparer le défaut d'agrément par la ruse et la fourberie; leur esprit insinuant, aigri par les outrages du sort, semble vouloir se venger sur tout le genre humain, et elles contractent une habitude de causticité qui rend leur âme aussi difforme que leur corps *. De là cette répugnance instinctive, cette aversion naissante qui nous éloigne de la laideur, comme si nous trouvions en elle l'image du vice et de la méchanceté.

Il est aussi à remarquer que les excès de la débauche, que le vice, laissent sur les traits d'un visage régulier le sceau de leur laideur; tandis que la vertu semble embellir ce que la nature n'a point protégé de ses formes gracieuses et délicates. De là ce principe fondamental des beaux-arts de ne jamais représenter des personnages vertueux sous les dehors de la laideur; de ne jamais peindre un criminel sous un abord agréable et séduisant.

Toutefois, il semble que les difformités les plus apparentes, du moins celles qui doivent déceler plus particulièrement les

* S'il existe des exceptions elles ne sont que le résultat d'une bonne éducation, qui a pu vaincre le naturel par de grands efforts; et dans ce cas les qualités morales laissent facilement oublier les imperfections physiques.

défauts de l'âme, ont leur siège ordinaire sur le visage. Aussi est-ce celui-ci qui nous sert d'examen dans le jugement que nous devons porter d'une personne ; est-ce celui-ci de même que nous difformons, lorsque nous voulons intimider quelqu'un ou lui déplaire.

Le vulgaire italien, très-gesticulateur de sa nature, semble avoir emprunté à l'image de ces difformités, un geste qui a une grande signification. Celui qui, plus rusé que son adversaire, a su découvrir et tromper sa ruse, ou éviter le piège qu'il lui avait tendu, s'il veut lui exprimer qu'il n'est pas facile de le surprendre, parce qu'il est supérieur en stratagème, pose le doigt de la main gauche sous l'œil, en abaisse fortement la paupière inférieure et en présente ainsi la difformité; quelquefois même il la couvre pour contrefaire le borgne; tandis que avec l'autre main, et par son sourire sardonique, il lui apprend que l'on n'attrappe jamais son maître.

Or, en admettant que la beauté soit une puissance qui contribue à exciter l'amour moral, et qu'elle renferme en elle la plupart des causes qui le font naître, il est certain que, si aux perfections physiques se réunissent les attrait d'un esprit cultivé et d'un cœur sensible et magnanime, l'amour deviendra plus pressant, plus vif et plus violent; surtout si, d'un autre côté, on se sent pressé soi-même par ce désir instinctif des sens, donné par la nature à tous les êtres sensibles, et qu'on se trouve à la fleur de l'âge, dans le temps heureux des trompeuses illusions, alors que les revers et le désenchantement n'ont pas encore blasé le cœur.

C'est donc à ce sentiment, tendant à rapprocher les deux sexes, que nous attribuons la véritable signification du mot amour; et c'est de cette passion, que nous avons désignée du nom d'amour moral, que nous nous occuperons exclusivement ici.

EFFETS GÉNÉRAUX DE L'AMOUR MORAL.

Les effets de l'amour résultent ou du désir d'obtenir, de posséder l'objet aimé, ou de l'admiration que cet objet nous inspire. C'est d'après ce principe que nous chercherons à développer l'expression qui est particulière à l'amour moral.

Ainsi lorsque cette passion se manifeste avec toute son ardeur, surtout dans une âme forte, elle inspire les plus fermes résolutions, les vertus les plus sublimes, les actions les plus éclatantes, de l'héroïsme, un courage sans bornes. Souvent des crimes hideux en sont les tristes résultats. Quelquefois aussi assouvissant toutes nos facultés, elle nous rend faibles, inertes et serviles.

On sait avec quelle ardeur Léandre traversait chaque nuit l'Hellespont à la nage pour voir un seul instant l'objet de ses amours.

Pour recouvrer la belle Bryseis qu'il avait eue en partage des dépouilles conquises sur les Thébains, et que le fier Agamemnon lui avait ravie, à combien de malheurs le fougueux Achille n'exposa-t-il pas l'armée des Grecs ?

Et que ne firent Renaud et Roland pour obtenir le cœur de l'astucieuse et trop séduisante Angélique ?

Georges Douglas, pour obtenir un sourire de la malheureuse Marie Stuart, ne dédaigna-t-il pas l'amour et la haine des

siens ? Seul, n'essaya-t-il pas de soulever toute l'Ecosse en faveur de la reine captive, allant jusqu'à tourner sa lance meurtrière contre la poitrine d'un frère qu'il voulait immoler à son amour, mais dont il devint la triste victime ?

Fœdor ne devint-il pas ambitieux pour captiver le cœur de la dédaigneuse Waninka ? Et que de noms ne pourrions-nous pas citer à la suite de ceux-ci ?

Quoique les effets de l'amour semblent plus particulièrement du ressort de la tragédie, il en est d'autres, mais d'une nature différente, qui ont toujours été le plus grand soutien de la comédie : la délicatesse des sentiments que cette passion inspire ; les bouderies, les raccommodements, les dépits, les rivalités, les jalousies, les soupçons offrent autant de sujets intéressants et de situations les plus comiques et les plus propres à captiver l'esprit du spectateur.

Mais pour que l'amour remplisse bien son but, il faut que le ridicule de ces effets, les faiblesses de l'amant, l'inconstance de l'humeur et les tendances fâcheuses qui en résultent, soient pris sous un point de vue, dont les suites présentent quelque efficacité. Il faut que, d'un autre côté, les événements justifient l'opinion défavorable que l'on a de cette passion, lorsque, n'étant point légitime, elle s'écarte des bornes de la modération. Alors que le tragique vienne un instant faire diversion au comique, que les terreurs importunes, les dangers inévitables, les périls toujours nouveaux jettent la consternation dans le cœur du personnage et la gaieté dans l'auditoire ; mais que le précipice, près d'engloutir le téméraire se referme aussitôt par un mystérieux enchantement, et ramène, avec le calme de l'action, un instant de repos pour le spectateur.

C'est ainsi que Scribe comprend cette partie si importante de l'amour dans la comédie, et partout il nous en offre de parfaits

exemples. La *Camaraderie*, le *Verre d'eau*, mais surtout *Une Chaîne*, sont dignes de nous servir de modèles. Désespoir, situations critiques, dangers les plus éminents, remords, terreurs paniques, fatalités, voilà ce que, dans cette dernière pièce, l'auteur a si bien combiné pour guérir une femme adultère, moins coupable qu'entraînée dans l'erreur par une destinée fatale à laquelle elle n'avait ni la force ni le courage d'échapper.

Cette manière de conduire les effets de l'amour dans la comédie est plus conforme à l'esprit des mœurs, et peut être aussi plus propre à offrir de l'intérêt et à réveiller quelques sympathies. Faire triompher l'amour pour faire voir qu'il n'est pas invincible, nous paraît être plus édifiant que de le présenter indomptable et enchaînant l'homme d'une manière absolue. L'amour naît en nous involontairement et par instinct, par nature; pourquoi l'homme, au lieu de s'abandonner à son funeste entraînement, à ses fureurs, à sa honte adultère, pourquoi, disons-nous, ne chercherait-il pas à le soumettre à l'empire de la raison, à en vaincre les faiblesses?

Sous ce rapport, l'école de Scribe nous paraît mille fois préférable à celle de Molière, qui ne nous a laissé que de très-mauvais préceptes en ce genre. Sans doute celui-ci a plutôt cherché à peindre les hommes tels qu'ils sont que tels qu'on voudrait qu'ils fussent; sans doute on voit dans ses caractères plus de ce que l'on reconnaît dans les autres, de ce que l'on éprouve soi-même. Mais, nous le répétons encore ici, ce n'est point la nature telle qu'elle s'offre à nos observations qu'il faut représenter au théâtre; mais la nature modifiée par l'art et rattachée à un but de morale; car ce n'est point assez que les mœurs de la scène ne soient point mauvaises, il faut aussi qu'elles soient édifiantes et instructives.

C'est dans ce sens que Racine a tracé ses caractères. Egal,

toujours le même partout, il a imité scrupuleusement la simplicité des anciens ; et ses pièces, prises dans le bon sens, restent toujours dans la nature. Il ne cherche point à élever, à étonner ; il veut plaire, toucher et convaincre. Il ne prend pas dans la raison ce qu'il y a de plus beau, de plus noble, de plus grand, il cherche dans la passion ce qu'elle a de plus délicat, de plus flatteur, de plus impérieux.

Il n'en est pas ainsi de Corneille qui peint l'homme tel qu'on voudrait qu'il fût. Touchant et pathétique, admirable surtout par l'extrême variété et le peu de rapports qu'il met dans la conduite et le dessin de ses poèmes, il occupe le spectateur au lieu de l'attendrir, et donne toujours à la nature des perfections qu'elle n'a point. Voyez en effet Rodrigue, Polyeucte, Médée, le vieil Horace et Cornélie : ce ne sont plus les héros de Racine ; ce n'est plus ni Achille, ni Hippolyte, ni Oreste, ni Phèdre ; ceux-ci ressemblent à des mortels ; ceux-là à des êtres imaginaires.

Puisant toujours dans la vérité ses caractères et ses dessins, Racine, ce profond connaisseur du cœur humain, voulut introduire dans la tragédie les effets délicats de l'amour, ses tendres déclarations, ses entretiens délectables, et essaya de les développer dans son *Andromaque* ; mais il comprit bientôt que ces effets ne pouvaient être que du ressort de la comédie ; il comprit que la terreur et la pitié, ces passions que les anciens aimaient à exciter sur le théâtre, étaient encore seules susceptibles d'être appréciées sur la scène de son siècle, et c'est sous ce point de vue qu'il a développé les effets de l'amour. Il attribue à cette passion des actions éclatantes et des vertus héroïques, lorsqu'elle repose sur la pureté des sentiments ; il en fait résulter les crimes et les perfidies, lorsque, fondée sur les faiblesses du cœur, elle cède à des impulsions illicites.

C'est d'après ce principe qu'il peint le courage et la magnanimité d'Achille dans *Iphigénie en Aulide*; et dans *Phèdre*, les perfides menées de cette reine contre le jeune Hippolyte qu'elle aime d'un amour incestueux.

Que l'on essaie d'approfondir, d'analyser minutieusement la conduite du théâtre de ce tragique célèbre, on verra de quelles connaissances l'auteur a dû avoir besoin pour donner à la passion, avec le coloris de la vérité, les tendances qui l'enchaînent à une morale édifiante et propre à perfectionner les mœurs.

Voilà aussi le but le plus noble que puisse se marquer un auteur consciencieux. Qu'il tende à la perfection, et tôt ou tard il sera apprécié. Les contemporains peuvent méconnaître un bon ouvrage, la postérité jamais. Ce n'est pas ainsi que pensent, nous le savons, la plupart de nos auteurs modernes; mais qu'ils se rappellent bien que ceux qui ont écrit ou qui écrivent pour leur siècle n'écrivent ou n'ont écrit que pour lui seul.

On craint de répéter ce que les autres ont dit; le goût de la nouveauté est, parmi nous, une maladie contagieuse dont tous les esprits sont affectés; on a honte de penser comme on pensait autrefois; on craint de manquer de génie en suivant la route tracée par les anciens; et l'on trace, on trace toujours sans savoir où l'on aboutira.

Dans la conduite des passions on suit la pente des affections qu'on éprouve soi-même; on fait l'étude de l'homme sur sa propre nature, et l'on croit avoir fait la peinture exacte du cœur humain quand on s'est peint soi-même.

Sans doute la même passion produit chez tous des effets qui lui sont particuliers; et tout homme qui l'éprouve doit la sentir telle qu'un autre la sent. Mais les arts peuvent-ils se contenter de cette étude, et n'exigent-ils point des modifi-

cations déterminées? Qu'on étudie l'ivrogne, le fou, le fat, tels que la nature les offre, on n'y trouvera que des matières à des sujets dégoûtants, ou privés de tout intérêt. C'est le propre de l'efféminé, dit Labruyère, de se lever tard, de passer une partie du jour à sa toilette, de se voir au miroir, de se parfumer, de se mettre des mouches, de recevoir des billets et d'y faire réponse : mettez ce rôle sur la scène, plus longtemps vous le ferez durer, plus il sera naturel et conforme à son original, mais plus aussi il sera froid et insipide.

Si la connaissance des modifications à apporter dans les arts, en ce qui concerne les passions, peut y amener quelques perfections, devons-nous hésiter à réunir ici des observations puisées pour la plupart dans l'opinion des plus célèbres littérateurs anciens ou modernes!

Qu'il nous soit permis de rappeler d'abord ce que nous avons déjà dit au commencement de cet ouvrage, que, pour associer les arts à la science, nous avons dû constater les principes physiologiques par de minutieuses observations. Nous avons sans doute oublié de dire alors que l'attention reportée par nous sur les productions les plus estimées des arts, a été principalement attachée à la littérature dramatique, que nous avons toujours considérée comme la base des travaux desquels naissent les beaux-arts.

Or, ce sera sans prétention que nous établirons ces règles. L'aveu que nous faisons d'en avoir puisé la plus grande partie dans d'illustres écrivains, décidera de l'importance qu'on doit y attacher; l'esprit et la raison n'auront peut-être pas besoin de cet appui.

On a remarqué que l'amour n'offrait d'intérêt sur la scène, ou dans un poème, que lorsqu'on le supposait au comble et subsistant bien avant l'époque de l'action représentée. Quels

mouvements vifs, violents, passionnés, pourrait en effet prêter l'amour d'un jour, basé dès lors sur des causes frivoles ? Quel intérêt pourrait-on rattacher à une passion qui n'aurait rien à dire du passé, et qui ne promettrait dans l'avenir que les événements combinés par le hasard ? Cette position prêterait peut-être quelque sujet à l'imagination du poète, mais rien à la vérité du dessin, rien à l'unité de l'action. Dans tout drame, le passé est le principe de la cause, le présent la cause elle-même, et l'avenir l'effet. Par conséquent, si la cause n'a point de principe, elle doit être en quelque sorte nulle, et l'effet offrir la même nullité. De là, dans l'action, dénuée de tout intérêt, la langueur, l'insipidité, la froideur.

Mettez en rapport deux amants qui se voient pour la première fois, qu'auront-ils à se dire qui puisse captiver l'attention ? Nous croyons qu'ils produiraient sur la scène le même effet que deux amants parfaitement heureux et s'entretenant de leur bonheur présent, sans songer au passé, sans s'inquiéter de l'avenir. La curiosité du spectateur n'a rien à faire avec des gens qui ne lui disent pas ce qu'ils ont fait, ni ce qu'ils se proposent de faire.

Aussi, et d'après ce même principe, l'entrevue de deux amants heureux devra être brève, à moins qu'elle n'ait lieu de laisser prévoir qu'ils retomberont bientôt dans le malheur ; parce qu'alors ce contraste pourrait diversifier le spectacle qu'on offre à l'esprit par la peinture d'une passion qui commencerait à agiter les cœurs.

Mais ne considérons pas comme amant malheureux celui que l'on rebute. La tragédie n'en admet point de ce genre ; il n'y a que Victor Hugo qui puisse en offrir de tels ; il se permet de bien plus graves licences. On ne peut pas plus attendre d'intérêt d'un amant rebuté qui supporte le dédain sans désespoir,

sans peine, que d'un amant fidèle, qui aimerait avec constance un sujet indigne de son amour. Ce dernier conviendrait tout au plus au rôle d'un comique jouant le simple ; mais la tragédie exclut le ridicule ; et l'on a critiqué avec raison ce vers d'un de nos illustres tragiques :

Je t'aimais inconstant, qu'eussé-je fait fidèle !

Il y a dans cette pensée de la morale et de la vérité, l'action seule prête à la raillerie.

Évitez surtout aussi dans la tragédie de donner de l'amour aux grands hommes, tels que les Augustes, les Césars, les Cicérons, les Scipions, les Charlemagnes ; par l'idée que l'on a du caractère auguste de ces grands génies, on ne saurait supporter sans une certaine peine, de voir en eux une passion faite pour les âmes ordinaires. Nous disons ordinaires, et nous n'admettons pas dans cette catégorie les âmes féroces, telles que les Néron, les Caligula et les Robespierre en qui l'amour ne pourrait être qu'une passion grossière et révoltante. L'amour suppose toujours un cœur tendre, et lors même qu'il conduit au crime, l'aveuglement, le désespoir, la jalousie, doivent seuls conduire son bras meurtrier.

Victor Hugo a sans doute dérogé à ces principes dans *Hernani*, où l'amour, mis au premier rang, captive un grand empereur et un brigand. *Hernani* passe du crime à l'amour, et s'entretient de l'un en parlant à l'autre. Charles Quint, à la veille de recevoir la couronne impériale, est présenté comme un amant rebuté, un lâche séducteur, ne reculant devant aucune bassesse pour enlever Doña Sol, qui, de son côté, esclave absolue de l'amour qu'elle a pour *Hernani*, refuse non-seulement la couronne impériale pour devenir la maîtresse d'un bandit, mais ne craint pas de jeter le désespoir et la mort

dans l'âme d'un vieillard, le dernier des Gomez, qui, après avoir pris soin de ses jeunes années, veut couronner son dévouement en léguant à l'orpheline son nom, ses titres et sa fortune.

Le caractère original dont Victor Hugo nous donne ici l'exemple n'est pas à suivre, ni à imiter. On a vu Hernani avec quelque enthousiasme sorti de la plume d'un si profond littérateur ; on l'eût sans doute rejeté et raillé s'il avait été le fruit d'un homme ordinaire. (Quelques journaux ont rendu justice à l'œuvre.)

L'amour des héros doit bien paraître dans tous leurs discours et dans toutes leurs actions, mais il ne doit pas en être la base ; on ne vit jamais sur la scène tragique des guerriers venir se délasser sur le sein d'une maîtresse, des fatigues des armes et oublier leurs trophées et leurs lauriers en parlant uniquement de leur tendresse. Modérés dans leurs épanchements, ils ne doivent pas être ce qu'était Hercule à côté d'Omphale. On peut passer cette fiction à la mythologie ; on ne la pardonnerait pas au drame moderne.

Enfin nous ferons encore observer qu'un ambitieux ne doit avoir ordinairement de l'amour que pour le faire servir à ses projets. Le Lorenzino d'Alexandre Dumas a subi un mauvais sort. Est-ce parce qu'on ne pouvait voir associés l'amour pur et l'ambition ? Nous ne chercherons pas les causes d'une telle chute, elles sont sans doute plus nombreuses qu'on ne voudrait le croire. Toutefois n'oublions pas de faire énoncer l'amour d'un ambitieux tout autrement que celui d'un jeune prince passionné ; de donner à l'un les détours, la dissimulation, l'orgueil ou la bassesse, la fierté ou la servitude ; et à l'autre, les doux épanchements, un dévouement sincère et sans bornes, une âme franche et tendre.

Ce contraste est marqué dans les modèles que nous offrent Voltaire dans sa *Mérope* ; et Shakespeare dans *Roméo et Juliette*. Qu'il nous soit donc permis de reproduire ces exemples et l'on jugera mieux de l'opinion que nous venons d'émettre.

Poliphonte, qui, pour affermir sa puissance et s'élever sur le trône de Messène, est devenu le meurtrier de son roi, veut épouser Mérope sa veuve ; et, plaçant ses prétentions sur la faveur du peuple, il croit avoir quelque droit à cette alliance. Eloignant donc de son cœur tout sentiment de tendresse :

Madame (dit-il) il faut enfin que mon cœur se déploie .
 Ce bras qui vous servit, m'ouvre au trône une voie ;
 Et les chefs de l'État, tout prêts de prononcer,
 Me font, entre nous deux, l'honneur de balancer.
 Des partis opposés qui désolaient Messènes,
 Qui versaient tant de sang, qui formaient tant de haines,
 Il ne reste aujourd'hui que le vôtre et le mien.
 Nous devons l'un à l'autre un mutuel soutien ;
 Nos ennemis communs, l'amour de la patrie,
 Le devoir, l'intérêt, la raison, tout nous lie :
 Tout vous dit qu'un guerrier, vengeur de votre époux,
 S'il aspire à régner, peut aspirer à vous.
 Je me connais ; je sais que, blanchi sous les armes,
 Ce front triste et sévère a pour vous peu de charmes ;
 Je sais que vos appas, encor dans leur printemps,
 Pourraient s'effaroucher de l'hiver de mes ans ;
 Mais la raison d'État connaît peu ces caprices ;
 Et de ce front guerrier les nobles cicatrices
 Ne peuvent se couvrir que du bandeau des rois.
Je veux le sceptre et vous pour prix de mes exploits.
 N'en croyez pas, madame, un orgueil téméraire :
 Vous êtes de nos rois et la fille et la mère ;
 Mais l'État veut un maître, et vous devez songer
 Que pour garder vos droits il les faut partager.

Puis il répond à la reine qui dédaigne de l'associer à son lit , et refuse de prostituer à un soldat obscur l'héritage des Héraclides :

Un soldat tel que moi peut justement prétendre
A gouverner l'État quand il l'a su défendre.
Le premier qui fut roi fut'un soldat heureux :
Qui sert bien son pays n'a pas besoin d'aïeux.
Je n'ai plus rien du sang qui m'a donné la vie ;
Ce sang s'est épuisé , versé pour la patrie ;
Ce sang coula pour vous ; et , malgré vos refus ,
Je crois valoir au moins les rois que j'ai vaincus.....

Voici maintenant ce que Roméo dit à Juliette lorsqu'elle lui demande comment il a pu franchir les murs du jardin et arriver jusqu'à elle dans un lieu où il pourrait trouver la mort s'il était reconnu par quelqu'un des siens.

With love's light wings did. J o erperct these walls ;
For stony limits cannot told love out :
And whal love can do theat dares love attempt ;
Therefore thy kinsmen are no stop to me.

« J'ai volé sur le haut de ces murailles avec les ailes de l'a-
« mour ; car une barrière de pierres ne saurait être un obstacle
« à l'amour ; tout ce qu'il peut faire, l'amour ose le tenter. Tes
« parents ne pouvaient donc pas être un motif qui m'empêchât
« d'arriver jusqu'à toi.

« Je ne suis pas un pilote, ajoute-t-il plus loin , et pourtant
« si tu habitais un pays baigné par les mers les plus éloignées,
« je m'exposerais à les traverser, pour te revoir et obtenir une
« si précieuse récompense. »

Il résulte de cet entraînement qui nous pousse vers l'objet aimé, que les mouvements les plus spontanés, ceux qui se manifestent généralement dans l'amour, sont l'obliquité du corps vers la personne aimée, l'impulsion qui nous conduit vers elle

par une voie plus ou moins directe , la persévérance à vaincre les obstacles et les difficultés.

En général l'enthousiasme que l'amour réveille en nous , fausse notre jugement et notre raison; car nous considérons toujours la personne aimée , comme si elle était la plus parfaite , la plus belle , la plus vertueuse. Aussi est-on porté, non-seulement à vanter ses qualités et à flatter ses prérogatives , mais encore à les mettre en évidence , souvent à les faire briller par l'éclat du luxe et des parures. De là cette exagération dans les discours des amants en parlant de l'objet aimé; de là cet étonnement dans les traits et les gestes; de là cette humble vénération , ce dévouement sans bornes , qui prêtent à l'être aimé les saintes facultés et les traits de la Divinité.

Ecoutez encore ce que dit Roméo lorsque, en sortant de la fête où Juliette avait captivé son cœur, il entre dans le jardin des Capulets et aperçoit son amante à une fenêtre :

. what ligh through yonder window breaks?

It is the east, and Juliet is the sun!

Arise, fair sun, and kill the envious moon,

Who is already sick and pale with grief,

That thou her maid, since she is envious.

.

Two of the fairest stars in all, the heaven

Having some business, intreat her eyes.

To swinkle in their spheres 'till they return.

Woh! if her eyes, were there, they in her head?

The brightness of her cheek would shame those stars.

As day-light doth a lamp; her eye in heaven

Would through the airy region stream so bright

That birds would sing, and think it were not night.

« Quelle lumière inattendue s'échappe de ce balcon ? Oh !

« c'est l'Orient dont Juliette est le soleil.... Parsème tes rayons,
« astre brillant, et que leur splendeur efface la lugubre lumière
« de la lune envieuse, qui pâlit de voir qu'une mortelle telle
« que toi, la surpasse en beauté..... Deux blanches étoiles du
« firmament appelées à d'autres fonctions, supplient ses yeux
« de briller pour elles, jusqu'à leur retour. Eh! qu'arriverait-il
« si ses yeux étaient mandés au ciel, et que les deux étoiles
« vinssent se placer sur son front! La pâleur des deux astres
« honteux de la fraîcheur de ses joues, s'effacerait comme
« la faible lueur d'une lampe à l'aspect des feux du jour; et
« ses yeux, fixés à la voûte céleste, brilleraient d'une lu-
« mière si éclatante, que les oiseaux, trompés par cet éclat
« soudain, entonneraient leurs chants amoureux, et célèbre-
« raient le retour du jour, en croyant que la nuit a soulevé
« son voile obscur, pour faire place aux rayons du soleil. »

Les effets qui résultent exclusivement à l'amour dérivent de deux tendances bien marquées, l'une de disposer deux personnes à s'unir, à vivre l'une pour l'autre; la seconde découle naturellement et directement de la première; c'est l'amour de la conservation et du bien-être de ceux que l'on aime, qui nous porte à rendre meilleurs leur sort et leur position. De là cette générosité qui rend les amants si libéraux entre eux, et si prévenants l'un pour l'autre; de là aussi ce penchant à se souhaiter tous les biens qui peuvent assurer un bonheur réciproque, à faire avec ardeur tout ce qu'ils croient susceptible de se l'assurer; à écarter tout ce qui peut nuire l'un à l'autre, à se protéger et à se défendre contre les insultes et les besoins. C'est pour propager et sanctifier cet heureux penchant du cœur humain, que les législateurs et les pontifes de toutes les nations, et de tous les temps, ont établi des lois sur les devoirs du mariage.

IMITATION LYRIQUE.

Avant de passer à l'analyse des effets particuliers qui constituent l'expression de l'amour, qu'il nous soit permis de jeter un coup-d'œil sur la scène lyrique, en ce qui concerne cette passion.

L'amour a toujours été et sera toujours la passion dominante dans la conduite du libretto. Le compositeur ayant besoin de soprane et de contralto, pour compléter son harmonie, pour faciliter son œuvre et lui donner du brillant, doit exiger que la femme soit souvent en scène. Or, l'amour est toujours en compagnie du beau sexe, et l'un ne va jamais sans l'autre (au théâtre, bien entendu). D'un autre côté, la voix féminine, douce et flexible dans ses modulations, est un des plus beaux ornements de la scène, et lorsque surtout elle fait entendre des accents d'amour, c'est toujours avec cet entraînement qui jette le délire dans l'âme.

Nous appellerons encore l'attention sur le *Robert, toi que j'aime*, de Meyerbeer, que M^{me} Stolz chante avec toute l'ardeur que réclame la situation d'Isabelle, et nous n'aurons rien à ajouter pour confirmer notre opinion.

Les anciens et surtout les compositeurs italiens, pénétrés aussi de cette vérité, que la voix de la femme a toujours produit plus d'impression que celle de l'homme, ont conservé longtemps l'usage de faire remplir tous les principaux rôles par des actrices travesties. Ainsi l'on a vu souvent Madame Malibran métamorphosée en Roméo, ou en Tancrède; la Pisaroni, en

Achille ou en Arsace ; la Pasta, en d'autres héros de ce genre. Mais il faut avouer que, quel que fût l'intérêt, le charme que pouvait produire cette singulière mascarade, la vérité sortait un peu trop de ses limites pour que cet usage prévalût plus longtemps sur la raison. Comment admettre en effet qu'Achille, qui, par la seule force de sa voix, dispersa et mit en fuite l'armée troyenne, pût être imité par la voix suave et douce des Pasta et des Pisaroni ?

La scène moderne, entièrement revenue de ces erreurs, n'a pas voulu cependant abandonner tout à fait un usage qui prête à l'intérêt le plus séduisant ; mais les travestissements qu'elle se permet ne sont plus de nature à blesser la vérité.

A-t-on jamais rien vu de plus gracieux, rien entendu de plus pénétrant que le Pippo de la *Gazza Laddra*, de Rossini ; et quelle voix d'homme assez douce eût pu rendre ce que Madame Brambilla, sous le costume de Pippo, chantait dans son charmant duo avec Ninetta ?

L'auteur a traduit l'amour, dans cette scène, avec une vérité, une délicatesse, qui font de ce duo l'un des beaux morceaux du répertoire italien, et peut être aussi le seul où l'art ait à puiser des principes tout à la fois classiques et d'une composition originale.

Aussi Rossini n'a point visé ici à l'effet ; il a peint tout ce que la passion pouvait lui inspirer de véritablement naturel ; il conduit, tant l'instrumentation que le chant, avec cette simplicité touchante qui émeut et transporte par une puissance toute sympathique ; et pas un seul instant il ne perd de vue ces deux cœurs aimants, innocents et affligés, qui croient s'épancher l'un dans l'autre pour la dernière fois. Nous chercherions en vain des beautés de ce genre dans nos compositions nationales, au milieu desquelles on entend beaucoup de bruit ;

l'effet est plus étourdissant, mais l'émotion est plus rare. On dirait que nos compositeurs tendent plus à mendier de bruyants applaudissements, et que l'autre cherche la satisfaction du cœur et l'éloge tacite de l'homme vraiment appréciateur ; en effet on jette beaucoup de bravos à ceux-là, on pleure, on s'attendrit et l'on est satisfait avec celui-ci.

N'avons-nous pas à regretter que la *Juive*, qui a été rendue avec un talent de composition si remarquable, réponde si mal, comme expression, aux situations touchantes et dramatiques du poème ? Eloignez, en effet, l'air de la cinquième scène du quatrième acte : *Rachel, quand du Seigneur*, etc., dont les modifications apportées par le talent de Nourrit ont fait jadis tout le mérite, comme le font aujourd'hui celles de Duprez ; il ne reste de touchant que l'action du poème aux derniers adieux de Rachel et d'Eléazar. Partout ailleurs une harmonie et une instrumentation parfaites, des sons admirablement combinés ; mais nulle part des motifs dont le cœur conserve quelque impression, quelque agréable réminiscence.

C'est que les accents passionnés de l'amour excluent le langage de l'orchestre. Les sons veulent être isolés comme le cœur, doux comme les pensées qui en émanent, liés et flexibles comme ses tendances, ses épanchements ; d'une expression facile, vibrante et traduisant par des modulations, tantôt lentes et tantôt précipitées, les rapides et nombreuses émotions de l'âme dans la contemplation de l'objet aimé.

D'un autre côté, l'accompagnement ne doit pas s'écarter de ce principe. Peu d'instruments répondent au langage de l'amour, et le violon nous semble en quelque sorte le seul qui, recevant l'expression du sentiment de celui qui le joue, puisse soutenir cette passion et lui donner tout ce qu'elle a de puissance pour émouvoir et captiver le cœur.

Ce n'est sans doute pas ainsi que pense un de nos compositeurs modernes. Persuadé probablement que les amants ne se lassent jamais de soupire^{re}, ou ébloui par la fiction des poètes qui ont comparé à un volcan le cœur d'un amant malheureux, cet auteur, l'un des plus estimés de notre époque, pour reproduire cette fiction et imiter les profonds soupirs d'un amour ardent, soutient les accents de cette passion, avec accompagnement de grosse caisse et de sons saccadés de contre-basse et de tambourin. Nous ignorons quel effet peut produire dans l'esprit de la foule cette composition originale et comique. Pour nous, nous devons avouer que nous avons ri en l'écoutant, et que nous rions encore en pensant que le génie de l'homme puisse parfois être si malade.

Nous ne sommes pas portés à croire que le compositeur doive assujettir à un accompagnement subordonné au motif principal, tout ce qui est relatif à l'amour. Bien loin de là, nous admettons que l'orchestre supplée aux diverses tendances de cette passion, par des motifs qui dépendent uniquement du jeu instrumental; et ceci surtout lorsque la passion exprimée tient de l'idéalité; mais que ces motifs ne se trouvent pas toutefois en opposition avec les effets de la passion dominante.

S'il s'agit d'un amour jeune, gai, fortuné, le *scherzoso*, soutenu par des sons brillants et légers, diversifiera admirablement l'humeur de cette passion. Les amants heureux se plaisent à jouer, à rire, à folâtrer entre eux, si ce n'est avec le même laisser-aller, le même entrain de l'enfance, du moins de la même manière, avec le même plaisir et le même goût.

Tandis que si l'amour est profond, sentimental, sérieux, tout dès lors devient grave, sombre et pathétique. Ici ce ne sont plus les mêmes tendances, les mêmes effets; ce ne sont plus des sons brillants et légers, mais des motifs sérieux, sim-

ples et lents, beaucoup d'expression dans l'accompagnement, une analogie parfaite entre la situation des amants et leurs penchants. Ceux-ci dédaignent le bruit et fuient le monde. Recherchant la solitude et le calme, ils se renferment dans le cercle étroit et monotone de la passion qui les captive.

EXPRESSION

DE L'AMOUR MORAL.

Si aux effets généraux, que nous avons déjà analysés, nous unissons sur un même fond les mouvements particuliers, qui résultent de l'amour, nous leur trouverions encore de nombreux rapports avec ceux que nous avons attribués au désir et à l'admiration. Néanmoins nous procéderons à leur examen avec un détail scrupuleux, sans nous laisser intimider par l'opinion du philosophe, qui a prétendu qu'il serait plus facile de compter les vagues de la mer, que d'énumérer tous les effets de l'amour.

Pour faciliter cet examen, et pour l'exposer avec cette clarté que réclame un sujet si important, nous développerons l'amour dans ses diverses périodes; savoir : quand il se manifeste en nous, et que, près de le déclarer, nous hésitons incertains et craintifs; lorsqu'en présence de l'objet aimé, il se développe et s'accroît par la certitude d'un mutuel retour; quand il se nourrit dans l'absence de cet objet; lorsqu'étant satisfait, il s'affaiblit ou se modifie.

Ces différentes situations de l'amour prennent un caractère particulier, en raison de la force plus ou moins vive avec laquelle cette passion se manifeste, en raison des dispositions dans lesquelles l'âme la reçoit, et selon les événements qui la précèdent, l'accompagnent ou la suivent.

Ainsi dès l'instant où l'homme, séduit par les perfections d'une femme, accepte comme un simple agrément, le désir naissant de la voir, de lui parler, et de l'entendre, plein de confiance en lui-même, il caresse sans crainte cette trompeuse illusion, qui lui fait voir tout ce qui l'environne par un télescope enchanteur. Alors tout lui plaît et le charme; il jouit avec délices d'une existence nouvelle; tout à ses yeux s'embellit et prend un aspect plus riant; il ne respire que bonheur et plaisir; ses sens enivrés peuvent à peine suffire aux douces émotions qu'il éprouve, et il s'abandonne sans contrainte à ses tendres sentiments.

Mais ce désir, d'abord si tranquille en apparence, devient insensiblement un besoin pressant, qui se trahit par une vive agitation, dont l'ardeur devient de plus en plus animée et finit par éclater tout à fait. Dès lors, si surtout ses vœux sont contrariés, le trouble et l'égarement se mêlent à toutes les pensées de son esprit; ses rêveries sont pleines de cette image qui le caresse de ses folles espérances, ou l'agite de ses craintes frivoles. Alors son âme, en proie aux soupçons et à la noire jalousie, se sent accablée par mille passions contraires; l'espérance et la crainte, la joie ou l'inquiétude, le délire et le désespoir se succèdent alternativement et s'en disputent l'empire.

Cette confusion de sentiments, qui se réunissent ou se suivent, accumulent nécessairement des expressions sans nombre; mais ces effets sont relatifs à ces mêmes sentiments et n'appartiennent point à l'amour, comme le supposent la plupart des

philosophes qui ont traité de cette passion et qui se sont laissés épouvanter par la difficulté d'en décrire les effets.

On pourrait comparer ce conflit intérieur de l'âme à une grande tempête, où la fureur des vents enfle, abat et confond les vagues, où les éclairs et les foudres rompent les nuées épaisses, où la clarté et les ténèbres, le ciel et la terre confondus par l'agitation des éléments semblent retourner dans le chaos ; puis si l'orage s'apaise, peu à peu le calme renaît, l'âme arrive au port du salut ; elle se nourrit des douceurs de l'hyménée et ne sent de ses agitations passées que les impressions du souvenir.

Pour parcourir avec détail ces différentes phases de l'amour, nous le prendrons à sa naissance, et le suivrons pas à pas jusque dans ses moindres modifications.

DÉCLARATION.

Observons donc ce jeune homme, ignorant des usages du monde, cherchant à manifester les élans de son cœur à cette jeune fille, dont l'apparente ingénuité et l'espiègle raillerie augmentent encore sa confusion ; car la femme, au début de l'amour, a plus de savoir que l'homme. Son âme incertaine flotte entre l'impulsion et la résistance, entre l'excitation et la faiblesse, entre la résolution et l'incertitude. Tantôt prêt à suivre le penchant de son cœur, il s'incline involontairement vers l'objet aimé, tandis que ses bras légèrement éloignés du corps trahissent son désir ; tantôt indécis, irrésolu, il veut avancer ; mais son peu d'énergie l'arrête ; ses mouvements sont pleins de gaucherie ; il tremble, il hésite, il rougit, il bégaye et se fond en soupirs. C'est alors que son regard inquiet décèle les émotions de son âme.

Aussi flottant et timide, l'œil ose à peine se fixer sur l'objet aimé. Tantôt irrésolu, il se promène de tous côtés ; tantôt craintif et humide, il s'arrête et s'attache opiniâtrément sur l'objet qu'il convoite ; tantôt vif et prompt, il s'échappe convulsivement ; mais dans cet inconstant exercice, il vient toujours se reposer, doux et languissant, sur l'être aimé, décelant par son ardeur, l'excès de plaisir et de vénération que l'âme éprouve.

Nous ne saurions offrir d'exemple plus relatif à cette position que celui que nous peint A. Chevalier, dans sa *Manon*. N'admirez-vous pas cette candide jeune fille, persistant à savoir le prix d'un pot de fleurs que le jeune Gratien lui offre pour premier gage d'amour, et pour trouver un prétexte de lui dévoiler les mystères de son cœur ? D'un autre côté, y a-t-il rien de mieux offert que ce pauvre jeune homme, qui, fort rouge et fort embarrassé, tient son chapeau sous le bras, un pot de violettes à la main, et regarde tour à tour Manon et les fleurs, comme une suite encore cruelle de l'hésitation qu'il avait éprouvée avant de se décider à venir chez elle le lui offrir.

Et enfin, lorsque l'espiègle Manon ne peut obtenir l'aveu de la valeur du pot de fleurs, et qu'elle demande au jeune homme ce qu'il souhaite en retour de cette offre, voyez-vous Gratien prendre un singulier élan ; il se sent suffoqué, il rougit et pâlit, et deux ou trois mots incohérents expirent sur ses lèvres. — Je désirerais vous parler, dit-il,.... vous parler à vous seule.... D'abord c'est pour vous dire que.... Mon Dieu ! vous allez vous fâcher, c'est sûr ! soupire-t-il d'une voix craintive, d'un air déjà honteux et désolé. — Ici Manon ne peut s'empêcher de sourire, et Gratien continue : c'est pour vous dire que.... d'abord.... vous êtes bien jolie ! là ! c'est dit ! ah ! oui, bien jolie ! et sage ! — Et enfin, après des rapprochements bizarres qui flattent l'amour-propre de la jeune fille et le conduisent à son

aveu ; encouragé par celle-ci qui l'invite à continuer, il jette brusquement son chapeau sur le poêle, fait quelques pas vers la chaise de Manon, et, s'armant de toute sa résolution, il s'écrie : Je vous aime, Mademoiselle ; je vous aime, répète-t-il avec un éclat de sensibilité qui fait vibrer tout son être...., et je me meurs d'envie que vous soyez notre femme. Et aussitôt il se laisse choir sur une chaise, comme terrassé par l'effort qu'il vient de faire ; par tout le courage qu'il a eu. Et les muscles de son visage s'agitent d'un tremblement nerveux ; et ses yeux s'obscurcissent et se noient de quelques larmes.

Chez l'homme du monde, cette hésitation est moins apparente, et semble plutôt empruntée ; il y a en lui plus de respect et de réserve. Son attitude est une série d'obliquités dont la direction est marquée par les mouvements de celle qui en devient le sujet. Ses yeux sont à la fois vifs, et pleins d'une langueur factice. Ses sourcils régulièrement arqués, se relèvent du côté de la prunelle qui se cache à demi sous la paupière supérieure, et se tourne du côté de l'objet aimé. Ses gestes sont souples, expansifs et faciles, quoique empreints d'une certaine gaucherie qui les rend plus séduisants ; quelquefois ils sont vifs, mais retenus aussitôt par la crainte de déplaire ou d'offenser. Ses mains semblent supplier avec instance la faveur que sa voix ose à peine réclamer. Enfin sa bouche un peu entr'ouverte et relevant ses deux angles exprime ce voluptueux sourire que, par un mouvement sympathique, il veut arracher à celle qu'il veut séduire. (Et cette opinion de motiver les expressions par le seul effet de la sympathie ne souffre aucune contestation. Cette disposition naturelle de l'âme imitatrice se développe dans les circonstances les plus ordinaires. On n'a pour s'en convaincre qu'à remarquer un auditeur attentif, et on lui verra répéter involontairement les

mouvements de l'orateur qu'il fixe, si surtout les mouvements de celui-ci sont accompagnés de grimaces et de contorsions.)

Or, dès que ce sourire vient éteindre ses doutes, et l'encourager, enhardi de la victoire qu'il est près de remporter, il devient plus pressant et plus familier; ses yeux brillent d'un vif éclat; sa prunelle est riante et n'offre plus de fixité. Soudain son teint se colore d'une vive rougeur; de faible et entrecoupée, sa voix devient rapide et entraînant; et sa physionomie, brillant d'une joie secrète qu'il ne peut dissimuler, semble achever et couronner son triomphe par le pouvoir dont elle s'empreint, et dont se revêt celui qui un instant auparavant, humble et suppliant, n'était qu'un faible et timide esclave, implorant une faveur que désormais il croit exiger.

Il est d'autres situations de l'âme où l'aveu de l'amour échappe involontairement. C'est lorsque, le désir de cet aveu ayant été longtemps concentré, on s'abandonne à ses violentes impulsions, ou plutôt, on cède à un besoin trop impérieux de le satisfaire. C'est dans cette situation que la scène tragique offre le plus souvent ses déclarations d'amour, parce que, comme nous l'avons déjà dit, cette passion au théâtre devant être supposée exister depuis longtemps, l'hésitation seule peut faire connaître ce cas; il est dès lors à s'imaginer que l'aveu involontaire ne peut offrir que de la vérité à l'action.

Il n'en est pas ainsi lorsque la déclaration entraîne avec elle cette fatale situation de l'homme qui voit dans son aveu une action qu'il réprouve intérieurement, une affection adultère ou incestueuse. L'hésitation dans ce cas doit être bien plus vive, car si l'amour est fait pour les âmes tendres et sensibles, l'idée du crime doit les exposer à de vives agitations où l'incertitude doit combattre leur résolution. Il faut que dans ce cas le personnage paraisse moins coupable qu'entraîné par la

violence d'une passion illégitime qu'il voudrait surmonter, mais qu'il n'a point la force de vaincre; dès lors la confusion qui doit accompagner cet aveu démontrera qu'il est moins un mouvement de la volonté qu'un élan funeste dont on sent toute l'horreur.

Il est aussi à remarquer que, dans cette dernière situation, l'amour physique pouvant prédominer, les mouvements doivent être plus violents, le regard plus animé et attaché avec une vive ardeur sur l'objet aimé, tous les muscles dans une tension convulsive, la voix saccadée, agitée, tantôt lente et tantôt rapide, jusqu'au moment où la confusion s'empare de l'âme. Dans ce dernier moment, c'est cette dernière passion qui agit isolément.

Remarquez de quelle manière Racine, dans *Phèdre*, interprète les effets des deux dernières situations où nous venons d'analyser l'amour dans la déclaration.

Hippolyte, d'une âme pure et d'un caractère franc, avoue son amour à Aricie avec toute la sincérité d'un cœur qui ne sait point dissimuler. Le premier aveu lui échappe involontairement, et désormais il n'a plus de motifs pour hésiter;

Je me suis engagé trop avant (dit-il),
Je vois que la raison cède à la violence :
Puisque j'ai commencé de rompre le silence,
Madame, il faut poursuivre; il faut vous informer
D'un secret que mon cœur ne peut plus renfermer.

Et dès lors, il lui parle avec cette ardeur, cet abandon dont son âme a besoin pour s'épancher et faire croire à ses affections. Ses gestes sont simples et expansifs, son regard est tout à la fois, humble, tendre et fier; humble, par le soin qu'il met à ne point le fixer, et à ne l'arrêter que par intervalle sur celui

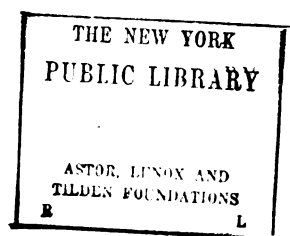
d'Aricie ; tendre et fier, par cette douceur encore sauvage qui le fait passer des combats à l'amour. Tout dans ses gestes est simple et expansif ; sa bouche empreinte de ce sourire heureux qu'excite le désir satisfait ; et il poursuit le récit de ses émotions avec cet accent de conviction qui fait comprendre combien il y a de sincérité dans ses aveux.

Tandis que Phèdre, portée à faire l'aveu d'une passion illégitime dont elle sent toute l'horreur, veut se laisser plutôt mourir que de la déclarer, et ne cède enfin, dans l'agitation où elle se trouve, qu'aux conseils d'une nourrice perfide. Et lorsqu'enfin son aveu est fait, l'horreur qu'elle en éprouve elle-même, l'horreur bien plus grande que lui témoigne Hippolyte, la jettent dans une confusion fatale à laquelle succède cette fureur désespérée qui la porte à vouloir se détruire elle-même.

PRÉSENCE.

Lorsqu'à l'incertitude, aux doutes, à l'hésitation ont succédé les doux épanchements, la certitude d'être compris, et que nous nous trouvons en présence de l'objet avec lequel notre cœur aimant et sensible se trouve en parfaite harmonie, les phénomènes de l'amour prennent un caractère plus expansif et plus familier ; nous laissons un libre cours aux impulsions de notre âme.

Une ardeur nouvelle nous anime et nous vivifie, la joie et l'admiration excitent un trouble si agréable, qu'on ne saurait plus en dompter les puissantes impulsions. Alors, quelque fiers et superbes que nous soyons, nous devenons humbles et suppliants par la vénération dont nous nous sentons pris. C'est à





Amour moral.

Fig. 26.

Pag. 217.

peine si nous osons proférer quelques mots ; mais notre regard, nos gestes sont pleins d'éloquence.

Ainsi la pruneille brillante et luxurieuse semble vouloir arracher ce doux aveu je t'aime , que les yeux seuls savent exprimer, et dont les amants connaissent si bien le privilège. Parfois aussi, humble et timide, l'œil se baisse un instant avec vénération ; mais il se relève bientôt pétillant et avide, cédant à l'impulsion du désir qui triomphe. Tantôt actif et prompt, il suit tous les mouvements de l'objet aimé ; tantôt doux et languissant , il cherche à manifester les mystères de l'âme. Et de toutes les expressions, celle du regard des amants est sans contredit la plus inconstante et la plus multipliée. De là quelques philosophes ont prétendu que celui qui peignit le premier l'amour, ne lui mit un bandeau sur les yeux, que pour cacher l'impuissance où il était d'en rendre l'expression. Nous ne conseillerons pas le même secours aux artistes à qui cette étude offrirait quelque difficulté. De nos temps une telle précaution conviendrait tout au plus à un Maillard.

Le front, toujours riant et serein, s'ouvre et s'étend libre de toute ride et plein de félicité. Les joues sont relevées par l'expression du sourire. Les lèvres sont colorées et humides ; quelquefois même dans l'excès de cette passion la lèvre inférieure pâlit , tremble et s'avance , et la langue dans cet excès semble en humecter l'aridité et la sécheresse qui résultent de l'ardeur intérieure. Le reste du corps est dans l'obliquité ; les bras pendants, et la tête un peu penchée sur l'épaule s'incline vers l'objet aimé et semble prête à se reposer sur son sein dès qu'un signe favorable l'y convie. (*Fig. 26*). Aussi et dès que rien ne s'oppose à cet épanchement, les amants s'approchent, se serrent les mains, énlacent leurs bras et les passent autour de leurs cous comme pour se retenir et se posséder plus étroi-

tement. Insensiblement la tête de l'un se repose sur le sein de l'autre, et les lèvres, comme pour s'abreuver de l'haleine qui s'échappe du sein aimé, comme pour en aspirer l'essence, s'unissent et font partager cette union aux joues enflammées, aux seins palpitants.

Dans *Hernani* de Victor Hugo, Doña Sol qui, en disant à son amant : je t'aime, a jeté ses bras autour de son col, repose sa tête ravie sur le sein de son bien-aimé, et tous deux, étroitement embrassés, se regardent avec amour. Rien ne peut troubler leur extase, rien ne peut distraire leur passion (fig. 27). Et lorsque Ruy Gomez les surprend dans ce profond ravissement, c'est à peine si sa voix peut les en tirer; et ils ne se retournent tout à coup, comme réveillés en sursaut, que lorsque la voix sépulcrale du vieillard terrifié a prononcé ces tristes mais solennelles paroles :

Voilà le paiement de l'hospitalité.

Quelques instants ils croient rêver encore, tant leur songe est brillant et beau.

Cette tendance à l'union de deux cœurs aimants est si spontanée, si inhérente à la nature humaine, qu'elle se manifeste non-seulement aussi lorsqu'à cette union il ne se mêle aucune émotion lascive, comme il arrive dans la franche amitié et dans l'amour maternel, mais encore lorsque deux âmes innocentes ignorent les privilèges de l'amour. Elle a toujours lieu, mais d'une manière plus intime et plus prolongée, quand on se revoit après une longue absence, et surtout au moment où l'on doit se quitter.

SÉPARATION.

L'idée de se séparer est pour les amants une cause profonde de tristesse et en même temps d'expansion. Soit qu'ils espèrent se revoir, soit que cet espoir soit vague, leurs baisers et leurs épanchements deviennent si intimes et si prolongés, qu'ils se décident difficilement à y mettre un terme. De manière que, lorsque ce moment terrible arrive, celui qui doit s'éloigner le fait avec tant de regret, qu'il se retourne mille fois pour revoir encore celui qui reste, et lui témoigne tout son chagrin, toute sa peine. Tel l'enfant que l'on arrache à ses jeux ramène son regard vers ses joyeux amis, tandis qu'il conduit ses pas loin d'eux.

La personne que l'on quitte n'est pas moins troublée que celle qui part. De la place où on lui a dit adieu, elle suit longtemps de son regard l'être aimé qui s'éloigne, étend ses bras vers lui, répète chacun de ses signes d'adieu, lui rend les baisers qui lui sont envoyés, et souvent elle le rappelle encore. De là ces mille retours qui prolongent l'instant de la séparation, et la rendent si difficile entre deux cœurs aimants.

Shakespeare a admirablement rendu, dans l'entrevue de Roméo et de Juliette au jardin, cet irrésistible rapprochement de deux êtres qui s'aiment. Les deux amants se déclarent leur mutuelle tendresse, se jurent éternelle fidélité, amour constant; mais lorsque leurs âmes se trouvent à leur parfait unisson, Juliette est appelée par sa nourrice, et elle se retire nonchalante et triste en disant à Roméo d'attendre, qu'elle reviendra bientôt.

En effet, elle ne tarde point à reparaitre. Deux mots seule-

ment, cher Roméo ! dit-elle, et puis, bonne nuit ! Mais l'auteur a compris que cette fois encore il lui fallait une cause pour l'éloigner, et la fait appeler de nouveau par sa nourrice. Cependant la tendre Juliette ne peut encore se résoudre à quitter son amant, et revient une deuxième fois le revoir. Enfin, l'aube envieuse est près de troubler leurs amours, et Juliette et Roméo sentent qu'il n'est plus possible de prolonger leur entretien.

Voici l'aurore, dit enfin la jeune fille, je voudrais que tu t'éloignes. Mais seulement comme l'oiseau que l'enfant retient par un fil de soie ; jaloux de la liberté de celui qu'il aime, il le ramène sans cesse à lui, et ne lui laisse de liberté que la distance qui l'éloigne de ses bras.

Et Shakespeare a fait dire ces dernières paroles à Juliette pour exprimer l'ardeur jalouse de l'amour au moment de la séparation.

Mais il faudrait lire, ou plus minutieusement analyser cette admirable scène, trop longue cependant pour qu'il nous soit permis de la reproduire entièrement, pour juger le talent avec lequel l'auteur a rendu la situation des deux amants. Il faudrait la voir représenter par le savant Macready et la charmante miss Faucit, pour mieux apprécier les mouvements nombreux qui trahissent les émotions des amants, et que ces deux célèbres acteurs traduisent avec tant de vérité.

Ainsi, la première fois que Juliette disparaît, Roméo qui a la certitude de la voir revenir bientôt, tressaille de plaisir en l'attendant. Ses yeux attachés sur le balcon où elle doit reparaître, brillent d'une joie dont les gracieux reflets se répandent sur tout son visage. Ses gestes décèlent dans leur abandon la douce espérance qui fait palpiter son cœur. Mais dans l'excès de son bonheur, il ne peut croire à la réalité, et s'écrie : O nuit heureuse ! heureuse nuit ! les ténèbres dont je suis entouré me font

craindre que tout ce qui se passe ne soit un rêve, tant est douce et séduisante la réalité qui me charme.

Lorsque Juliette se retire pour la deuxième fois, Roméo n'éprouve plus la même joie : il sait qu'il doit la revoir ; mais il ne connaît pas le moment de cette nouvelle entrevue ; aussi son œil inquiet et à demi voilé, sa voix plus lente et moins forte, trahissent le chagrin naissant qui le menace ; il veut s'éloigner, mais il hésite encore ; la douce espérance le retient opiniâtrement dans ce lieu qu'il ne peut quitter, et dans son incertitude il s'écrie : L'amour court à l'amour, comme l'enfant quitte ses livres ; il s'en sépare comme l'écolier retourne à son étude.

Love goes toward love, as school boys from their books ;
But love from love towards school with heavy looks.

A leur troisième séparation, cette tristesse est plus vive et plus marquée, parce qu'ils sont presque convaincus qu'ils ne se reverront pas. Aussi Juliette la témoigne-t-elle d'avance à Roméo, en lui disant : O mon Dieu ! mon âme est troublée d'un funeste pressentiment ; il me semble te voir comme un mort au fond d'une tombe, et, si mes yeux ne me trompent pas, ton visage me semble bien pâle. Tu parais aussi telle à mes yeux, répond Roméo. Le cruel tourment de l'absence s'abreuve déjà de notre sang.

ABSENCE.

Dans l'absence, ou l'éloignement, alors que nous vivons dans l'incertitude de revoir la personne aimée, ou alors même que la mort a détruit tout espoir de la revoir, l'amour subsiste toujours et se décèle par une inquiétude profonde, qui nous suit partout, et que nous ne pouvons pas éloigner. Notre âme est

tantôt bouleversée par le chagrin et l'abattement de la crainte, tantôt flattée par l'espérance et le bonheur, tantôt accablée par le désespoir ; mais au milieu de ces émotions, l'amour prédomine toujours.

Comme dans toutes les passions où la douleur morale agit, la présence de nos amis nous importune ; les plaisirs et les distractions qui nous souriaient autrefois nous déplaisent ou nous contrarient. Nous ne nous plaisons que dans la solitude et le silence, dans les bois et les bosquets ; les lieux que nous avons parcourus avec la personne aimée, sont les seuls qui nous charment. Là nous personnifions les arbres, les ruisseaux, les fleurs et tous les êtres animés qui habitent avec eux. Leur agitation perpétuelle semble seule sympathiser avec notre humeur sombre et inquiète. Nous leur parlons avec une voix tremblante et adoucie par les accents passionnés que dictent le désir, la douleur et l'admiration.

Ecoutez ce que Pétrarque chantait en pensant à Laure qu'il ne devait plus revoir.

Valle che de lamenti miei sei piena,
 Fiume che spesso del mio pianger cresci,
 Fere silvestri, vaghi augelli, e pesci
 Che l'una e l'altra verde riva affrena.
 Aria de' miei sospir' calda e serena !
 Dolce sentier, che sì amaro riesci ;
 Colle che mi piacesti, or mi rincresci
 Ove amor per usanza ancor mi mena.
 Ben riconosco in voi l'usate forme ;
 Non, lasso, in me che da sì lieta vita
 Son fatto albergo d'infinita doglia
 Quinci non è il mio ben, e per quest' orme,
 Torno a veder onde al ciel nuda è gita
 Lasciando in terra la sua bella spoglia.

Si dans ce trouble néanmoins agréable à l'âme, quelqu'un prononce le nom de l'être aimé, un mouvement involontaire trahit notre secret, nos joues s'enflamment, notre œil brille, notre voix éprouve un léger tremblement; dès lors nous ne pouvons plus dissimuler notre amour, notre douleur, et cette personne devient aussitôt notre confidente, notre amie.

Mais si ce nom que nous avons toujours sur les lèvres s'échappe dans la solitude, nous tressaillons à la fois de joie et de tristesse. Les yeux s'élèvent au ciel comme pour lire dans l'espace ce nom si doux, où toutes les destinées de l'avenir semblent écrites; ils s'y fixent avec une ardeur impatiente; la prunelle se cache en partie sous la paupière supérieure à demi baissée; le front demeure soucieux et ridé; les joues se décolorent légèrement, la bouche fermée relève ses deux angles; la respiration qui s'échappe des narines devient forte, mais très-lente; les bras restent tombants, et les doigts horizontalement entrelacés avec tension.

Si parfois une pensée riante et belle caresse notre esprit d'une douce chimère, le sourire paraît à nos lèvres; notre regard brille d'une ardeur gracieuse. Notre démarche vive et précipitée semble hâter l'espace où nos rêves touchent à la réalité. Alors excités par le désir ardent de posséder ou de revoir la personne aimée, nous suivons tous les élans impétueux qui nous poussent vers elle.

Mais qu'une pensée sinistre vienne troubler notre joie, nous nous arrêtons soudain. Nos yeux s'assombrissent et s'attachent à la terre avec la préméditation de l'emportement. La tête, pesante et absorbée, se soutient sur une main, et tandis que l'autre main se presse sur la poitrine agitée par les soupirs et les battements du cœur, le corps entier, quelquefois même les

maines en changeant de direction et en se pressant toutes deux sur le front, semblent rejeter cette sombre pensée ou chercher à la distraire.

Dans cette agitation, l'âme, combattue par des pensées et des passions contraires, nous fait flotter entre mille sentiments divers. Pressés par de sombres pressentiments, et près de laisser éclater notre douleur, nous essayons d'écrire à l'ingrat qui nous délaisse. Mais nous ne trouvons rien qui prouve l'excès de notre amour et de notre fidélité. Nous nous impatientons, nous déchirons; nous recommençons encore, et nous nous livrons à toute espèce d'extravagance.

Mais que de moyens ne s'offrent-ils point pour nous apaiser encore; car l'amour ne se borne pas à nous attacher exclusivement à ce qui n'est que la personne aimée! Il sait nous faire aimer aussi tous les objets de la sympathie de celle-ci : les lieux que nous avons habités ou parcourus ensemble, nous sont presque également chers. Ici nous voyons encore l'endroit où nous nous fîmes nos premiers serments; plus loin, l'arbre sacré sur lequel, en gravant nos noms, en unissant nos chiffres, nous signâmes le contrat tacite de notre éternel et mutuel amour; là haut, l'étoile de prédilection que nous implorions et que nous contemplions tous deux. Ici, un gage précieux de tendresse, une fleur desséchée qu'une main aimée a cueillie et portée à ses lèvres, viennent calmer les agitations de notre cœur; là, un bouquet, que d'une main indiscrete nous arrachâmes de son sein, se mêle à d'autres riens auxquels notre regard s'attache sans cesse, et sur lesquels nos sens, en se reposant avec volupté, trouvent le calme et le bonheur.

Lorsqu'une lettre nous arrive de la personne aimée, nos yeux semblent en dévorer les caractères; nous en interrompons la lecture pour la presser contre nos lèvres; nous la relisons

encore, nous respirons l'essence ~~amoureuse~~ qu'elle exhale; nos yeux étincellent; notre bouche tremblante s'entr'ouvre convulsivement; nos narines ouvertes laissent échapper un souffle enflammé; notre front et nos joues se colorent, et nous levons les yeux au ciel en pressant, sur notre cœur, la lettre bien-aimée que nous ne donnerions pas pour un royaume.

On pourrait croire que nous exagérons cette dernière vérité, si on en juge par l'expression avec laquelle une jeune actrice d'un de nos théâtres lyriques, dans la *Sirène* de Scribe, tire de son sein la lettre d'un amant pour la présenter à un frère. Cette malheureuse lettre à laquelle cette jeune indifférente n'accorde pas la moindre émotion, pas le moindre regard, et moins encore un baiser, paraît, dans ses mains, plutôt un billet à échéance, une note de blanchisseuse à payer, qu'un cartel sacré où sont tracés les mots d'avenir et d'amour.

Si dans le moment où nous sommes occupés de nos vives affections, et cela arrive très-communément sur la scène, on nous annonce la personne aimée, nous quittons tout avec un fol empressement pour courir au devant d'elle, en portant nos bras en avant. Mais si la présence d'une personne devant laquelle on doit ménager des convenances, nous force à modérer nos transports, notre cœur s'enfle et s'agite; notre œil inquiet, s'enflamme, ne peut demeurer en place, et se dirige sans cesse vers l'endroit où l'on espère apercevoir celle qui fait l'objet de notre attente.

Dès que l'objet aimé paraît, une vive agitation nous fait tressaillir; mais peu à peu cette ardeur s'émousse : alors la tête se penche sur le côté; l'œil fixé sur celle qui le captive, se meut avec douceur, et reste entr'ouvert par le rapprochement des paupières, qui se serrent plus qu'à l'ordinaire. La respiration lente et légère s'entrecoupe de temps en temps par de lé-

gers soupirs qui s'échappent de la bouche à peine ouverte. Les bras négligemment abandonnés le long du corps, suivent l'abandon du tronc qui, légèrement replié sur lui-même, semble vaincu par la mollesse.

CONCLUSION.

Des différents effets qui se manifestent dans l'absence, il résulte généralement que, si l'esprit est occupé d'une pensée agréable, le trouble amoureux ressort plus particulièrement sur la partie supérieure du visage; la partie inférieure exprime plus de volupté: ainsi, tandis que les angles des sourcils se relèvent à peine, que le front se couvre de quelques plis légers, tandis que l'œil flottant entre deux sensations, se meut langoureusement, la bouche et les joues expriment un amoureux sourire. Mais si l'âme est agitée par quelque chagrin, l'expression se peint entièrement sur le front, et le sourire des lèvres et des joues est à peine perceptible. Dans ce dernier cas il y a aussi plus de tension dans le reste du corps, tandis que, dans le premier, il y a plus de mollesse et d'abandon.

Jusqu'ici nous nous sommes renfermés dans l'hypothèse d'un amour partagé, ou du moins que nul obstacle apparent et certain ne contrariait; d'un amour tendant à rapprocher deux êtres sensibles et aimants. Les autres affections appartenant plus particulièrement à des modifications, nous les traiterons dans un dernier article.

MODIFICATIONS DE L'AMOUR.

L'amour, dans ses diverses acceptions, n'a pas toujours signifié désir de posséder; quelquefois aussi ce désir s'est borné au bien-être, à la prospérité de l'objet aimé, au respect, à la vénération d'un être supérieur. De là l'amour maternel, l'amour de la patrie, l'amour filial, l'amour divin.

Nous trouverons, dans l'analyse des effets qui résultent de ces différentes espèces d'amour, des mouvements qui leur sont communs; mais en raison de la nature, du but, des impulsions plus ou moins violentes du désir qui domine, ces mouvements peuvent subir de nombreuses modifications. Suivant que les mœurs d'un peuple contribuent à la rendre plus ou moins exaltée, la même passion peut aussi offrir des nuances d'expression qui ne présentent plus d'analogie entre elles.

Ainsi l'amour maternel et surtout l'amour de la patrie, chez les anciens, ont donné des exemples des plus grandes actions, et des plus rares vertus; que sont-ils de nos temps? Le premier ne semble durer que le temps prescrit par la nature; celui où

l'enfance réclame des soins indispensables ; le second est entièrement dégénéré. Si une mère aime son fils , c'est par vanité , par orgueil ou par égoïsme. L'amour filial, à son tour, suit la pente maternelle ; il n'augmente ou ne s'affaiblit qu'en raison des soins et des bienfaits qu'on reçoit , et s'éteint par l'abandon ou les mauvais traitements. Autrefois on sacrifiait tout à l'amour de la patrie , honneur , gloire , et tout ce qu'on avait de plus cher ; parce que les chefs des républiques savaient apprécier les grandes actions et le vrai mérite , et qu'ils voyaient un de leurs membres dans chacun des sujets. Aujourd'hui on est à la patrie ce que les enfants sont à leurs parents ; on ne l'aime qu'en raison de ce qu'on en peut retirer.

Qu'on trouve dans notre histoire moderne les traits héroïques qui font la gloire de l'antiquité. Où verrons-nous une autre Spartiate qui rende grâce aux dieux d'un triomphe national qui a coûté la vie à ses cinq enfants ? Où trouverons-nous une autre Judith qui sauve sa patrie aux dépens de son propre honneur ? Les nations ont dégénéré avec les institutions nationales ; et ce qu'on appelait autrefois amour de la patrie , amour paternel , amour divin , n'est plus aujourd'hui qu'ambition ou témérité , qu'égoïsme ou faiblesse , qu'hypocrisie ou fanatisme.

AMOUR DÉSESPÉRÉ.

Nous mettrons au premier rang des modifications de l'amour , cette passion violente et terrible , qui nous attache avec une

ardeur aveugle à un être engagé dans d'autres liens, ou placé dans une position trop au-dessus de la sienne; à un être que nous n'avons aucun espoir de posséder. D'un côté le devoir à combattre, de l'autre le mépris à vaincre, partout des obstacles, nulle part l'espérance de les surmonter. L'homme, dans cette situation, est exposé aux agitations les plus funestes. Pour lui le repos est une chimère; sa vie est un songe effroyable, où son âme, bouleversée par les plus sinistres desseins, par le sombre désespoir, devient le champ d'une guerre civile, où elle combat les idées les plus terribles.

Sa démarche irrégulière et précipitée, annonce les mouvements impétueux dont ses sens sont agités. Tous ses muscles s'étendent avec raideur, ses bras se pressent contre le corps, ses poings se ferment convulsivement, son visage est pâle, ses lèvres livides et sèches. Sa voix, entièrement éteinte, s'entre coupe par les soupirs ardents qui s'échappent de sa poitrine oppressée; ou si parfois elle éclate, c'est avec des sanglots ou des accents de rage; souvent aussi, faible et sans timbre, elle s'exhale par l'effort de la respiration. Ses yeux, égarés et farouches, sont entourés aux bords palpébraux d'une vive rougeur. Ses cheveux sont épars; sa tête est vacillante; tout en lui décèle un désordre qui se manifeste jusque dans ses vêtements. A le voir dans ses excès d'amour, on croirait que la folie est près de s'emparer de lui.

Mais ses forces s'éteignent insensiblement, et il tombe dans un état de langueur. Alors, de furieux et fort, il devient faible et abattu; ses yeux effarés, fixés sur le sol, se couvrent de larmes abondantes; ses jambes fléchissent: il éprouve tous les symptômes de l'abattement qui succède aux emportements de la douleur morale.

Marion Dejorme, de Victor Hugo, après avoir vainement

tenté de soustraire Didier, son amant, à l'échafaud, voit arriver le moment terrible où on le mène au supplice. Hors d'elle-même, échevelée et se trainant sur ses mains jusqu'à la litière de l'inflexible cardinal, elle demande grâce; mais elle n'est point écoutée, et la mort va bientôt emporter son amour et ses espérances. Accablée de désespoir, elle tombe épuisée sur le pavé. Mais dans son trouble, elle se relève à demi, et, regardant autour d'elle avec abattement :

Qu'a-t-il dit?... Où sont-ils?... Didier, Didier, plus rien!...

Personne ici... Ce peuple... Etait-ce un rêve! ou bien

Est-ce que je suis folle!...

Et en revoyant encore l'horrible litière, elle se lève, pousse un cri terrible, l'observe encore d'un œil hagard et farouche, puis elle retombe sur le sol.

Il y a, dans cette scène, une vérité de situation qu'on rencontre rarement dans les œuvres du même auteur. Aussi avec quel enthousiasme, avec quelle émotion bien sentie a-t-on accueilli ce drame! Avouons aussi que le talent avec lequel madame Dorval a interprété cette passion, en a puissamment assuré le succès.

AMOUR CONJUGAL.

L'Amour conjugal est le fondement de l'état social et la source du vrai bonheur sur la terre. Cette passion ne ressemble en

rien à ce désir impétueux qui captive les sens ; elle est d'une nature plus pure et plus durable. Cependant de toutes les affections, c'est celle qui a été le plus mal jugée, surtout par les romanciers ou vaudevillistes de notre époque. Objet de flétrissantes accusations, de piquantes railleries, elle a été considérée à la fois comme un jeu de l'imagination, comme un sentiment illusoire, une chimère, dont la plupart des époux sont les malheureuses victimes.

Certes, si on entend par amour conjugal, l'affection qui préside au mariage, nous trouverons quelque vérité dans ces jugements. Mais cette passion se renferme uniquement dans le cercle étroit d'une mutuelle sympathie entre deux époux, dont l'heureux accord, la conformité des caractères, des penchants et des goûts, sont dans une parfaite harmonie. Hors de là, elle n'est autre chose qu'un devoir civil et pénible entre deux êtres unis par l'intérêt, et qui vivent dans une communauté exempte de toute union.

Dans l'intérieur d'un ménage et au seul aspect des époux, à la tenue même de leur demeure, il est facile de voir si l'amour conjugal y règne. Après d'un couple bien assorti, on est accueilli avec un sourire bienveillant, avec une douce affabilité. On y trouve des regards célestes, de tendres protestations, un front tranquille et pur, un visage riant et serein. Près de l'un la douceur, les soins et les prévenances ; avec l'autre, non cette folle coquetterie dont les excès entraînent le dédain et l'orgueil, mais cette mise simple, modeste, perfectionnée par le goût, par l'art précieux de plaire, consistant moins encore dans la variété des parures, que dans les agréments de l'esprit et les perfections du cœur.

Et ce n'est là qu'une partie des phénomènes qui décèlent leur tendresse. Leur mystérieuse sympathie se trahit dans leurs

moindres émotions. La gloire ou la honte de l'un d'eux fait pâlir ou briller à la fois leurs fronts. Le contentement de l'un se manifeste aussi par le sourire de l'autre, et, malgré les revers de la fortune, le courage de l'époux, les travaux qu'il s'impose pour assurer le bien-être de sa compagne, ne peuvent jamais troubler cette heureuse union.

Dans toutes les circonstances de la vie, ils conservent leurs mouvements simples et doux; dans leurs épanchements leurs fronts sont unis, leurs joues colorées, leurs lèvres vermeilles, leurs têtes inclinées l'une vers l'autre, leurs sourcils relevés, leurs yeux moins ouverts qu'à l'ordinaire, et leurs prunelles étincelantes de joie.

Les auteurs dramatiques trouveront dans ces heureuses situations des sujets dignes d'un noble intérêt. Et qu'ils ne s'imaginent point que la possession ici puisse refroidir les désirs. Le sentiment du devoir peut rendre les relations des époux aussi passionnées que raisonnables; et certes ces touchants tableaux sont plus propres à édifier que les mouvements déréglés dont on fait un si commun usage. Celui qui sait toucher le cœur et satisfaire la raison remplit un glorieux but; celui qui remue le vice pour faire ressortir tout l'avantage de la vertu prend une mauvaise voie pour perfectionner les mœurs; ce dernier moyen offre, il est vrai, de plus vastes sujets propres à exciter l'attention et à égayer l'esprit; mais le premier, d'un genre plus difficile, peut prêter des situations plus délicates et plus touchantes.

Les auteurs tragiques qui ont, dans les siècles derniers, offert dans leurs œuvres des traits d'amour conjugal, y ont généralement inspiré un grand intérêt. Voltaire l'a admirablement introduit dans *l'Orphelin de la Chine*; Lemierre, dans *Hypermnestre*, ne l'a pas moins bien tracé, et Lafosse, plus heureux encore dans son *Manlius - Capitolinus*, l'a associé

aux vertus héroïques, aux sentiments de respect que Valérie mêle au ménagement avec lequel, pour assurer l'honneur et la vie de son époux, elle cherche à ramener celui-ci au devoir. On la voit, alarmée à l'aspect des dangers qui menacent la république romaine, former le dessein de conjurer l'orage, et sauver à la fois son époux, les conjurés et la patrie. Le concours de tous ces sentiments, dominés surtout par l'amour conjugal, forme un caractère si passionné, que, malgré la terreur dominante de la pièce, on sent encore une espèce de joie à la vue d'une héroïne en qui la passion et le devoir se trouvent si parfaitement unis.

Si de nos temps nous voyons peu d'unions heureuses, il faut en attribuer les causes, moins à la négligence avec laquelle on cherche à en maintenir l'harmonie, qu'à la dépravation morale de notre littérature actuelle. La principale source de l'accord des époux, naissant de la conviction de leur tendresse et de leur fidélité, de la simplicité de leurs mœurs et de leur pudeur, dès qu'il n'y a plus ni confiance, ni retenue, l'amour conjugal disparaît; et voilà la situation d'esprit dans laquelle nous jettent la comédie et le roman modernes.

Si c'est un devoir des époux de chercher mutuellement à se plaire, c'est là aussi un heureux instinct que la nature a mis dans leurs cœurs, pour perpétuer le bonheur de leur union. Or l'amour conjugal s'éteint souvent par le manque de soins et de prévenances; il disparaît quelquefois par la familiarité et l'oubli des égards. De là, la négligence des devoirs domestiques, l'indifférence, les dégoûts, les disputes, l'aversion, puis la haine.

Entre deux époux, unis par une aimable sympathie, il règne cette vigilante attention qui les porte à se ménager une heureuse existence. Aussi, qu'avec la vieillesse leur premier sentiment vienne à s'affaiblir, les tendres soins, les prévenances, et la politesse, suppléeront à leur ardeur passée.

Peut-on imaginer de situation plus touchante que celle d'un vieux père environné d'une épouse chérie, d'une famille nombreuse, élevée dans les principes de la vertu ? La tendre amitié, la douce confiance, l'amour paternel, le respect filial, enivrent son cœur et multiplient son existence ; il se baigne dans la joie la plus pure et dans le plus parfait bonheur. Sa sensibilité se ranime à l'aspect de ses petits-fils, de ses arrière-neveux, dont la bruyante gaieté réveillent ses jeunes émotions ; il redevient enfant avec eux ; il les accueille avec amour et les comble de caresses. Ceux-ci, encouragés par son amour, par son air heureux et riant, s'empressent autour de lui. Il devient leur défenseur, il les protège contre tous ; les fautes qu'on blâme en eux trouvent grâce à ses yeux. C'est ainsi que le vieillard vertueux voit renaître sa jeunesse ; c'est ainsi que l'amour conjugal se prolonge, se partage, et devient néanmoins inépuisable.

AMOUR PATERNEL ET MATERNEL.

L'amour que la nature a gravé dans le cœur d'un père et d'une mère devrait être universellement ineffaçable et pur, comme les causes qui le font naître. Susceptible d'inspirer les plus grandes actions, il devrait s'accroître par les sacrifices, et s'immoler au bonheur de celui qui en est l'objet. Une mère est tout inquiétude, toute caresse, tant que les besoins de l'enfance réclament sa sollicitude et ses soins. Son amour s'affaiblit à mesure que ces soins deviennent moins utiles. Rien

n'est plus touchant qu'une tendre et prévoyante mère au berceau de son fils. Son œil inquiet suit le moindre de ses mouvements ; sa tête nonchalante s'incline amoureusement sur le jeune enfant , et son regard semble , en veillant sur lui , le protéger contre ses besoins et prévenir ses douleurs naissantes. Ses bras légèrement tendus semblent prêts à céder à l'impulsion qui doit le réclamer au berceau dès qu'un sourire, un cri s'échappe de la bouche rosée du bambin. Oh ! alors que de tendres baisers , quelle joyeuse ivresse ! Ses joues se colorent d'un feu brillant ; ses yeux humides de joie dévorent de leur vive ardeur les traits de l'enfant bien-aimé ; elle le presse sur son sein palpitant, et s'enivre de bonheur...

Et si plus tard, appelée à dresser son âme à l'amour du bien, elle doit semer et entretenir la vertu dans ce cœur si frêle, elle en cultive à chaque instant les germes précieux. Alors, par cette sagesse instinctive que Dieu donne à l'amour maternel , elle prodigue ses conseils salutaires avec cet accent de douceur que prêtent la persuasion et la vérité. Un tendre père partage sa sollicitude. Ses sages leçons viennent garantir la jeune plante du souffle dévorant des passions , et des orages du cœur.

Un père affectueux est un bien inappréciable. C'est le don le plus précieux que la nature puisse faire aux mortels. Sa mâle expérience nous guide dans les sentiers étroits de la vie. Sa prévoyante tendresse nous protège contre toute insulte ; si une faute réelle ou apparente nous éloigne du chemin de la vertu , à la fois indulgent et sévère , il nous ramène au bien qu'il nous a montré, et nous soulage des peines du repentir pour en rapporter à lui seul tout le poids. Lui seul se croit responsable de nos erreurs ; lui seul veut en subir le châtiment , parce que lui seul était capable de les prévenir.

Quand Wegfort , dans *l'Écrin de diamants* de Spickmann,

après avoir retrouvé sa fille égarée, commence à être persuadé de son innocence, on le voit d'une main tremblante écarter les cheveux en désordre qui couvrent son visage. Le tendre père, trop longtemps privé du bonheur de voir sa fille bien-aimée, ne peut souffrir qu'aucune ombre cache le moindre trait de cette charmante figure; il désire non-seulement en jouir à son aise, mais encore il voudrait effacer toute trace du chagrin qui accable son enfant, avec la même facilité que sa main caressante arrange ses cheveux.

N'avons-nous pas vu aussi cette mère impatiente (*Fig. 9*), courir au-devant de l'enfant depuis longtemps séparé d'elle? Que de tendres caresses, lorsque ses bras ont pu le presser sur son cœur! Que sa main sera heureuse de pouvoir se promener sur le front, sur tous les traits de ce visage, dont elle nourrit en même temps son regard avide! Quel fol empressement, que de soins, que de prévenances dans ce premier instant où le cœur a besoin de s'épancher!

Dans les circonstances ordinaires de la vie, la tenue d'un père et d'une mère, vis-à-vis de leurs enfants, doit être noble, pleine de réserve et de dignité; ils doivent éloigner la hautaine sévérité et la fierté orgueilleuse, qui excluent le véritable amour. Leur regard doit être à la fois imposant et doux; leur voix ferme, sans aigreur, et leurs gestes peu nombreux et réservés.

Dans les épanchements de leur tendresse, il doit régner cet abandon, cet intime laisser aller, sans ardeur et sans volupté, qui fait de l'amour maternel ou paternel la plus pure et la plus sainte des affections.

AMOUR FILIAL.

L'amour filial est le devoir fondamental du code moral, civil et religieux. C'est par lui que nous respectons nos parents, que nous aimons la patrie, que nous craignons Dieu. Du mélange de ces sentiments est née cette sainte vertu que les anciens vénéraient sous le nom de piété.

Le législateur hébreu, séduit par l'attrait de cette vertu sublime, a mis l'amour filial au premier rang des obligations sociales; et le célèbre Confucius a établi sur ce point le code moral qui régit aujourd'hui la Chine. Là, le fils d'un homme obscur peut, par ses talents et ses vertus, illustrer ses aïeux jusque dans leur tombeau.

De tous les temps, l'amour filial a été l'objet des plus heureuses sympathies. Par lui on réveille la bienveillance d'un protecteur; par lui on apaise le courroux d'un maître irrité; c'est par lui qu'on obtient la faveur; c'est par lui qu'on désarme la colère. Qui ne connaît les bienfaits de Montesquieu pour la triste famille de Robert? Qui n'a été ému au récit de ce garde menaçant qui s'adoucit et s'attendrit devant ces faibles enfants surpris en maraude, pour le soulagement d'un père infirme, d'une mère accablée sous le poids des ans?

De combien de vertus l'amour filial lui-même n'offre-t-il pas d'exemples! Nous ne citerons ni les Alexandre le Grand, ni les Épaminondas, ni les Coriolan; nous n'aurons, de notre histoire moderne, qu'à nommer la vertueuse Soubreuil, qui monta sur l'échafaud pour soustraire son père aux fureurs des bourreaux.

Mais cette vertu est plutôt un bienfait de la nature pour les âmes privilégiées, qu'un instinct commun à tous les hommes. John le Corsaire aima son orgueilleuse mère d'un amour tendre, respectueux et dévoué. Que n'eût-il sacrifié pour s'entendre dire une seule fois : « Mon fils ! » L'ambitieux Richard d'Arlington ne manifesta pas la moindre émotion quand il reconnut sa mère dans la tendre Caroline da Sylva. Aussi l'un était riche de vertus, de sublimes actions ; l'autre, enclin aux vices et aux plus noirs forfaits.

Ce qui caractérise plus particulièrement cette passion chez l'homme, c'est un maintien noble avec une humeur docile ; un regard à la fois humble et bienveillant, un abord gracieux, aimable et tendre ; des manières affables, des sentiments généreux, des gestes simples et pleins d'abandon.

L'amour filial règne rarement au sein des villes. Il établit plus particulièrement son domaine dans les campagnes, loin du tumulte et de la dépravation. Là, lorsqu'un vieillard, épuisé par les fatigues, approche du terme de sa carrière, une nombreuse famille d'enfants vertueux le comblent de leurs caresses. Ici, c'est un fils venant, après une laborieuse journée, faire sanctifier ses travaux en implorant à genoux la bénédiction paternelle. Là, c'est une fille prévenante servant d'appui à la vieillesse, devinant ses moindres besoins, la comblant de pieuses attentions et cherchant à adoucir ses maux par des soins assidus.

Plus loin, dans cette chaumière abandonnée, où nul ne vient secourir une mère souffrante, vous verrez auprès de la couche maternelle une fille aux yeux humides, aux cheveux négligés, aux traits pâles et défaits, à la main caressante. Oh ! que son cœur souffre de ne pouvoir soulager celle qui lui a donné le jour ! Mais entrez dans ce pauvre et modeste asile pour y

répandre vos bienfaits, et vous y verrez de nombreux enfants, les uns à genoux, les autres aux mains jointes, n'osant rompre le silence de la demeure solitaire, mais exprimant, par leurs regards reconnaissants et leur humble attitude, tout ce que vous aurez apporté de bonheur et de joie parmi eux. Et jusqu'à cet enfant à la mamelle, quittant par un heureux instinct le sein de sa mère, comme l'ange au sourire de miel, il voudra concourir à la gratitude universelle, à la sympathie des sentiments qui animent la sainte et pieuse famille.

L'amour paternel ou maternel et l'amour filial ont prêté des situations admirables à la reconnaissance théâtrale; et les auteurs-dramatiques, pénétrés de cette grande vérité, n'ont cessé, à leur gloire, d'en tracer les scènes les plus touchantes et les plus vivement appréciées par le public.

AMOUR DE LA PATRIE.

PATRIOTISME.

Amour de la patrie! Ce mot ne résonne que dans le fond des cœurs généreux et des âmes toutes citoyennes. Mobile des actions éclatantes et sublimes, germe des vertus héroïques, source de tous les sentiments généreux, base unique du bonheur des peuples, il ne peut régner que parmi les nations libres, qu'au sein des républiques ou des royaumes patriotiquement administrés; et, pour celui que ce sentiment anime, les lois sont superflues. Les Samnites n'avaient pour code que leur amour pour la patrie.

Pour les populations modernes, cet amour est un mot vague,

un sentiment illusoire , parce qu'il n'est que chimère pour les chefs des grands Etats. Où voit-on, en effet, cette pure philanthropie, qui anime l'homme du désir ardent d'améliorer le sort de ses semblables, cet héroïsme dont les efforts glorieux tendent à défendre, à maintenir, à propager le bonheur parmi eux? Où trouve-t-on ces ministres intègres dévoués à la cause publique, et occupés uniquement à augmenter les prospérités nationales? Où voit-on encore un chef, tout à la fois puissant et auguste, n'ayant en vue que le bien-être de ses sujets, protégeant la vertu, encourageant le vrai mérite, fuyant la flatterie, et laissant partout des traces de ses bienfaits et de son amour?... Où est-il donc, ce monarque bien-aimé que partout le peuple bénit et révère, parce que partout, jaloux du bonheur de son peuple, il sait mépriser l'amas des trésors pour en faire un utile et généreux emploi? Où sont-ils passés, ces rois guerriers qui, dans une guerre juste, allaient soutenir de leur courage le courage des combattants, pour les mener à une victoire certaine? — Et la sainte émulation ne dit plus rien aux peuples, et les peuples s'endorment dans l'indolence du patriotisme pour ne rêver qu'usure et spoliation !...

Pauvres patries ! où sont-ils, vos défenseurs et vos protecteurs? Vous ne voyez plus sur vos autels, dans vos temples, brûler l'encens des sacrifices pour le triomphe des libertés publiques ; vous n'entendez plus ces voix amies qui, aux tribunes politiques, ne s'élevaient que pour votre défense et votre gloire. Le froid égoïsme, les mouvements de la nature ne cèdent plus rien à l'amour du bien de tous. Les Timoléon ne viennent plus vous sacrifier leurs frères ; les Léonidas ne savent plus se dévouer eux-mêmes ; juges sévères et justes, les Brutus n'envoient plus d'enfants au supplice ; les Régulus ne préfèrent plus la torture avec l'honneur, aux richesses avec la honte ;

la voix des Démosthène et des Cicéron ne retentit plus au milieu des assemblées nationales... Oh ! c'est, hélas ! que l'amour de la patrie est une chimère pour les chefs des grands États, un mot vague, un sentiment illusoire pour les populations modernes !

Les peuples ne deviennent malheureux que dès l'instant où l'amour de la patrie est méconnu parmi eux, c'est-à-dire dès l'instant où ces mêmes peuples ne savent plus se choisir de maître ; car cet amour doit prendre sa source sur le trône, et lorsque cette source est étroite et stérile, la patrie est souffrante et menacée des plus grandes calamités. Où voit-on être nules, en effet, la fraternité, l'unité d'opinion, la prospérité nationale et l'union civile ? Là seulement où le trône est occupé par des ennemis du peuple, c'est-à-dire par des hommes qui ne sont arrivés au pouvoir que par l'intrigue et à la faveur des séditions ; là où règnent des princes égoïstes, des despotes, des princes sans patriotisme, qui ont vu leurs aïeux succomber sous le glaive des justices populaires, et qui ont dû jurer haine éternelle aux descendants des juges qui les ont condamnés.

Aussi quel est l'état d'une nation ainsi constituée ? Partout la discorde et la désunion au milieu des partis opposés ; partout des opinions qui s'entre-choquent et se déchirent ; partout la cupidité, l'égoïsme et la mauvaise foi ; depuis le premier jusqu'au dernier du peuple, nul ne reconnaît plus un égal dans son égal. La défiance est dans tous les cœurs ; l'usure et l'appât du gain préoccupent toutes les classes de la société ; l'agriculture, le commerce, l'industrie, les sciences, les arts, négligés partout, se trouvent dans une désolante décadence. Puis la détresse, la famine succèdent, les peuples se soulèvent ; les familles, après s'être dépouillées, se détruisent entre elles, et les révolutions désastreuses sont la suite terrible dans laquelle est plongé un État mal gouverné.

Remarquez, au contraire, une nation dont le monarque est chéri de son peuple, une nation par conséquent où règne l'amour de la patrie. A la seule idée de la patrie en danger, femmes, vieillards, enfants, tous, d'un commun accord, se lèvent pour la défendre, décidés à mourir pour son salut. Au milieu de la paix, chacun cherche à améliorer, par de grands travaux, le sort de ses semblables. Le législateur travaille au maintien des lois, et le savant, au progrès de l'esprit humain; l'industriel ouvre de nouvelles carrières aux arts; l'agronome et le commerçant, unis par un mutuel intérêt, se vouent à la prospérité de l'agriculture et du commerce, et l'orateur politique, animé du désir de maintenir les prospérités toujours croissantes, édifié par l'union des classes nationales, met toute sa gloire à mériter leur affection et leur reconnaissance.

Aussi, observez-le à la tribune, cet orateur que l'amour de la patrie anime. De quelle verve chaleureuse ses paroles sont empreintes! Que ses gestes sont libres et peu violents, en proportion de la vivacité de ses discours, de la volubilité de son élocution, de l'enthousiasme qu'il met dans sa défense, de l'indignation qui se peint sur ses lèvres amincies, de ce souffle fort et rapide qui s'échappe de ses narines dilatées! Que son regard est perçant et fier, que son front découvert se tient avec dignité; que son attitude est noble et imposante! C'est Vergniaud tel que l'a sculpté le ciseau de l'habile Cartelier; c'est Mirabeau tel que l'a peint Allais.

Et ce philosophe profond et consciencieux, lisant la feuille immortelle sur laquelle il a tracé ses sublimes pensées, n'est-il pas aussi digne de notre attention? Comme son regard s'enflamme lorsqu'il relit une noble maxime! Comme son cœur bat à l'idée d'avoir réussi à faire aimer la vertu! Comme sa main tremble en pressant cette œuvre immortelle où il a écrit le mot

de *patrie* ! Et son front se colore , et ses lèvres souriantes décèlent le bonheur dont son âme est réjouie ! Tels on nous représente le bienfaisant Montesquieu , le pieux Milton , le divin Dante , l'austère Platon , l'immortel Pythagore et le stoïque Zénon.

Nous ne nous arrêterons pas à analyser les scènes admirables d'amour de la patrie dont les auteurs dramatiques et les lyriques ont enrichi la scène moderne ; on sait avec quel enthousiasme le public a toujours accueilli les effets de cette passion. Qui ne se rappelle la vive émotion dont les spectateurs étaient pénétrés à l'audition du chœur de *Charles VI*, au festival de Berlioz ?

Pour le drame, rappelons ici que dans *Christophe le Suédois*, Bouchardy nous peint tout l'héroïsme que peut dicter le véritable amour de la patrie ; car c'est avec un talent admirable qu'il nous offre, d'un côté, la vertu courageuse et persévérante, méconnue et persécutée d'abord , mais triomphante ensuite ; d'un autre côté, l'envie à l'œil morne et louche, cherchant à étouffer le mérite pour en usurper la gloire , mais se détruisant elle-même de ses propres armes.

Nous ne parlerons pas des traits de bravoure qui ont immortalisé tant de guerriers sur les champs de bataille : sans doute l'amour de la patrie a dû jouer un grand rôle dans les traits sublimes qui ont fait tant de héros ; mais le dévouement enthousiaste inspiré par la témérité en a plus particulièrement provoqué les résultats.

Quelques auteurs ont confondu l'amour de la patrie avec cet attrait irrésistible que nous conservons pour les lieux qui nous ont vus naître, pour les lieux où nous avons goûté nos premiers plaisirs et où nous avons éprouvé nos premières émotions. Mais ce prestige enchanteur, qui nous attache aux climats les

plus durs, aux lieux les plus sauvages, ce charme secret par lequel le lieu de notre naissance est toujours présent à notre souvenir, n'est autre chose qu'un amour instinctif donné par la nature à tous les êtres vivants.

Lorsque après une longue absence le vieux guerrier revient au foyer de ses pères, son âme, rajeunie à la vue du berceau de son enfance, tressaille d'amour et de joie. Tout ce qui l'environne lui fait éprouver de douces émotions. Ici, c'est la verte prairie où ses sœurs conduisaient leurs brebis bôndissantes; là, c'est la chaumière isolée, devant laquelle il s'arrête, et qu'il contemple d'un œil humide; plus loin, c'est la croix du village sous laquelle reposent ses aïeux, et devant laquelle il s'incline et prie. Partout de touchants souvenirs produisent en lui une émotion secrète, un ravissement prolongé auxquels succède la joie la plus pure.

AMOUR DIVIN.

FANATISME, FAUSSE DÉVOTION.

L'amour divin émane d'une conscience pure, d'une grande confiance en Dieu. Il produit dans l'âme une joie pure, une douce satisfaction; il nous prédispose à l'indulgence et à la compassion envers nos semblables, et devient la source de toutes les vertus modestes.

Les privilèges que l'on accorde à cet amour ont donné lieu à des abus qui le dénaturent et le rendent quelquefois méprisable. Les uns, agités par une crainte frivole, et semblables à de vils esclaves qui servent des maîtres mercenaires, font de la

religion un instrument de vengeance et de haine ; les autres , empruntant le masque de la piété et de la vertu , cachent la corruption de leurs cœurs sous les formes extérieures d'une sainte humilité et d'une pieuse réserve, pour arriver plus facilement à l'accomplissement de leurs coupables desseins.

Mais l'amour divin , dont la douce et sublime impression domine agréablement nos facultés intellectuelles , nous porte à aimer et à pardonner. Il produit quelquefois en nous des ravissements et des extases qui nous transportent hors de nous-mêmes , nous absorbent dans la contemplation de l'Être suprême , dans une jouissance intérieure qui nous laisse souvent sans mouvement.

Dans cette contemplation , comme dans toutes celles qui ont pour objet des êtres non susceptibles de tomber sous nos sens , la physionomie et le corps entier en manifestent toute l'influence. L'œil , tantôt plus langoureux que dans l'amour moral , ne se fixe sur aucun point déterminé , ou s'élève tendrement vers le ciel , en s'arrêtant avec immobilité dans l'espace ; tantôt vague et voilé , il semble vouloir pénétrer dans les profondeurs du cœur , pour y lire les mystères de l'Eternel. Sur le reste de la physionomie , et plus particulièrement sur les plis légers du front , se peint cette douce mélancolie qui manifeste plutôt la quiétude d'une âme en paix avec les passions et le monde , que la tristesse d'un esprit agité par de douloureux souvenirs. La tête , loin de se tenir , comme dans la dévotion , dans une attitude inclinée , se lève radieuse vers la lumière des cieux , tout en se penchant légèrement sur l'épaule droite ; les bras se croisent sur la poitrine ; le pas est lourd , presque traînant , mais régulier ; la voix basse et quelquefois entrecoupée ; l'élocution difficile et sans vigueur , comme celle d'un homme qui parle d'une chose , tandis qu'il pense à une autre. Ligier a traduit

cette passion avec un talent remarquable dans le rôle de François de Paul, dans *Louis XI*, de Casimir Delavigne.

FANATISME.

Le fanatique, pénétré du danger d'enfreindre la loi divine, oublie la miséricorde de Dieu pour ne penser qu'à sa justice; sombre, inquiet, sévère pour les autres et quelquefois pour lui-même, il voit toujours un Dieu terrible, prêt à punir l'iniquité. Dans son zèle outré, sensible jusqu'à l'extrême, il prend ses colères et ses fureurs pour des inspirations que le ciel lui envoie pour venger la cause de Dieu.

Asservissant ainsi la religion aux caprices de l'imagination et aux passions déréglées, le fanatique devient emporté, grave et sévère, ses mouvements sont violents, son front couvert de rides, son œil farouche, sa respiration sèche et saccadée, son discours plein d'autorité, et sa voix dure et sonore. La scène dramatique nous en offre un rôle admirablement conçu, quoique secondaire, dans *le Proscrit*, d'Alexandre Dumas.

FAUSSE RELIGION.

Le bigot ou dévot de nécessité, auquel on donne vulgairement le nom d'hypocrite, quoique couvert du manteau de l'amour divin, ne peut pas entièrement dissimuler les sentiments qui se passent dans son intérieur. C'est en vain qu'il cherche à faire paraître des vertus austères; il règne dans ses mouvements une contradiction qui trahit ses mauvais desseins.

Ainsi, la crainte d'être démasqué lui fait baisser les yeux ou détourner la vue, de peur qu'on ne lise dans son regard ce qui se passe au fond de son âme ; et, tandis qu'il baisse la tête et croise les bras, il cherche néanmoins à lire sur la physionomie de la victime qu'il veut atteindre les impressions que produit le masque dont il se voile ; tandis que, par le rapprochement et l'abaissement des muscles sourciliers, il couvre son front de rides, pour donner à ses traits un air de méditation, de tristesse et même de souffrance, son pas énergique et ferme se dirige toujours vers le but où vise son désir secret, et son regard s'y jette avidement à la dérobée ; enfin, tandis qu'il donne à sa voix une douceur qui la rend presque intelligible, son élocution facile et précise trahit le soin qu'il met pour séduire et tromper.

Chacun connaît trop bien le caractère de cette passion, dont Molière a tracé une image si vraie dans son *Tartufe*, pour que nous ayons besoin d'en parler plus longuement. Les modèles que la nature nous en offre sont d'ailleurs si nombreux, qu'il nous paraît inutile de puiser dans les arts des sujets dont nous sommes malheureusement trop souvent entourés.

FIN.

56
95
18

MAR 9 1962

