



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>

Thr
408
30

Harvard College
Library

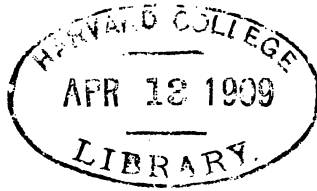


FROM THE BEQUEST OF
FRANCIS BROWN HAYES

Class of 1839

OF LEXINGTON, MASSACHUSETTS

Tr 408.30
~~204.3.45~~
6



Hayer fund

THÈSE
POUR
LE DOCTORAT

LIBRARY.

Hayer fund.

LES SOURCES DU THÉÂTRE ANGLAIS

A L'ÉPOQUE DE LA RESTAURATION

Parmi les nombreux faits inattendus, dont la critique doit tenir compte dans le cours de son étude de notre histoire littéraire, rien n'est plus remarquable que la négligence extraordinaire témoignée par certaines époques envers le théâtre anglais de la Restauration (1660 à 1700). La grande popularité dont jouirent pendant leur vie les dramatises groupés autour de la puissante personnalité de John Dryden fut seulement passagère, et les pièces applaudies avec enthousiasme sous le règne de Charles II étaient destinées, comme tant d'autres, à quitter bientôt la scène et à disparaître dans l'oubli. Ce ne fut qu'au commencement du xix^e siècle, à l'aube d'un nouvel état de choses, que les productions des auteurs dramatiques du xvii^e siècle revirent le jour. Chose étrange, c'est à Charles Lamb, ce personnage pensif et romantique, que revient en réalité l'honneur d'avoir, avec l'aide du semi-romantique sir Walter Scott et de quelques esprits analogues, exhumé le drame classique de la Restaura-

tion. Il ne se borna pas seulement à le remettre en lumière, mais il l'étudia avec une telle admiration qu'il détermina de justifier l'importance de sa position dans le drame de son pays. Depuis Lamb et Scott, les critiques sur la grande période classique de notre littérature ont abondé, parfois sans valeur parce que les recherches étaient superficielles et les conclusions en étaient précipitées. On a examiné le classicisme entièrement; on en a clairement retracé toutes les phases; on a démontré son influence exacte sur notre littérature et on l'a comparé à celle du romantisme qui l'a précédé. Nous en savons aussi long aujourd'hui sur Walter et sur Dryden, le pionnier et maître du classicisme, que sur Marlowe et Shakespeare, qui occupent dans le romantisme les positions correspondantes.

Mais dans toutes les dernières études sur la littérature de la Restauration, les sources de son théâtre n'ont éveillé relativement qu'une faible attention. Peu de critiques ont essayé d'indiquer exactement jusqu'à quel point l'origine du mouvement, dont il faisait partie, était indigène ou étrangère. Et tandis que l'on est unanimement tombé d'accord sur le manque d'originalité des dramatises d'alors, et qu'on a, en très grande partie, retrouvé dans des œuvres françaises les sources d'inspiration de ces dramatises, personne n'a fait des recherches systématiques dans la littérature du Continent — et sur-

tout dans la littérature contemporaine — pour constater jusqu'à quel point elle influença la forme et fournit les sujets au théâtre du xvii^e siècle. Il est encore plus vrai qu'aucun critique n'a sérieusement tenté une comparaison psychologique entre nos auteurs dramatiques du xvii^e siècle et ceux dont ils étaient les débiteurs. On a supposé sans doute qu'un tel sujet ne méritait pas l'attention du critique ; mais cet oubli, volontaire ou non, n'en a pas moins laissé un vide très réel dans la critique littéraire de notre pays. C'est là l'omission qui a inspiré les recherches dont cette thèse renferme les résultats.



CHAPITRE PREMIER

LE CLASSICISME AU XVII^e SIÈCLE

Chacun sait qu'avec l'avènement de Charles II il se produisit dans toute notre littérature un changement presque aussi important que celui qui eut lieu dans le monde politique de 1660. Mais on a souvent supposé à tort que ce changement était aussi remarquable concernant l'époque et aussi rapproché de la France que l'était la restauration de la monarchie ; et beaucoup ne se sont pas rendu compte que les débuts de cette révolution littéraire s'étaient fait sentir plusieurs années avant qu'elle ne devint un fait accompli.

On a de tout temps reconnu que le mouvement romantique fut purement indigène et on l'a montré suivant un cours parfaitement naturel et presque inévitable du commencement à la fin. Mais si on se livre à un examen plus approfondi des faits du clas-

sicisme, on s'aperçoit qu'il fut au même degré que le romantisme un mouvement indigène en Angleterre, et que les deux mouvements ont été également influencés par les tendances littéraires du Continent. On a de bonnes raisons de croire que le romantisme et le classicisme ont pris naissance en Angleterre tout autant que dans les autres pays. De même qu'il y a dans le sol anglais des semences qui pourraient, selon les circonstances, produire une végétation tropicale ou avorter : de même nous voyons incrustés en notre génie littéraire tous les éléments qui engendrent les phénomènes connus sous le nom de romantisme et de classicisme, en harmonie avec les conditions de notre atmosphère littéraire ; et on est sans doute en droit de croire, non sans fondements, que c'est sous un climat tempéré qu'on atteint l'idéale union de la libre fantaisie et de l'art parfait, du romantisme et du classicisme. On doit alors insister sur ce point que ce fut l'atmosphère de la Renaissance qui fit naître le romantisme au temps d'Elisabeth, tandis que le changement des circonstances du temps de Charles II favorisa l'apparition du classicisme.

Dans le cours de notre étude sur le théâtre classique notre tâche sera rendue plus aisée, si nous le comparons au théâtre romantique qui lui succéda. Nous devons retracer dès le début les grandes lignes

de ce mouvement littéraire qui disparaissait dans l'oubli à l'époque de la Restauration. A l'avènement de la reine Elisabeth, il ne restait plus rien de ce qui au Moyen Age avait entravé le libre exercice de la pensée et la libre jouissance de la vie, et l'Angleterre buvait avec délices à la coupe de sa liberté retrouvée. On avait rejeté les vieilles contraintes, on ignorait les règles de convenances exagérées, car le renouveau de liberté qui se faisait sentir dans la vie nationale, intellectuelle et spirituelle du peuple faisait fermenter en chacun une sève nouvelle de virils espoirs et de fougueux enthousiasme. Partout se montrait l'esprit de curiosité et la passion des aventures ; un charme nouveau illuminait l'horizon et fascinait comme la vue de lointains brouillards au flanc d'une montagne dorés par le soleil ; et chacun s'avancait avec ardeur à la recherche de l'idéal et du beau. Pour guide dans l'inconnu, ils choisirent la Nature, car ils étaient las des entraves de l'Art ; et ils rendirent à la Nature l'hommage d'une adoration passionnée. Ils donnèrent à son service libre cours à leurs émotions ; l'imagination ne pouvait être plus active ; la sensation de mystère se répandit partout ; et l'intense vitalité de l'époque fut forcée de s'exprimer dans la multitude des formes nouvelles qui caractérisent toujours une nouvelle époque littéraire. On voit des exemple de tous ces traits dans l'art dra-

matique à mesure qu'il se développe lentement grâce à l'œuvre de Marlowe et à l'éclat de « The University Wits », jusqu'au moment où il s'épanouit en Shakespeare avec une splendeur sans égale. Il est à peine possible de comparer l'œuvre de Shakespeare à celle d'aucun de nos dramatises, sans faire tort à ses contemporains ; mais on pourra difficilement nous accuser d'exagération si nous le séparons des autres et si nous disons que Shakespeare est le romantisme et que le romantisme est Shakespeare.

Je sais parfaitement qu'il existe et qu'il a toujours existé une ambiguïté très embarrassante autour des termes « romantisme » et « classicisme », que je serai forcé d'employer constamment, parcequ'il n'y a aucun synonyme ni aucune périphrase qui exprime la signification que ces termes doivent aux critiques. Cette ambiguïté a été illustrée d'une manière amusante, concernant le romantisme, par Alfred de Musset (dans ses « Lettres de Dupuis et Cotonet ») ; et tous les critiques littéraires comprendront la réalité de cette ambiguïté. Voilà pourquoi il m'est impossible de décrire mes idées sur ces termes, vu qu'aucun critique n'a jamais pu les exprimer définitivement. Mais il est nécessaire que je dise en un mot ce que je voudrai dire quand j'emploierai ces termes ci-dessous. Remarquons, au commencement, que les

termes dénotent au même temps deux tendances de pensée poétique et deux mouvements qui y sont appliqués. Heureusement les termes font référence au passé, comme a dit Victor Hugo dans la Préface à « Marion Delorme » : « Ces misérables mots, classiciste et romantiste, sont-ils tombés dans l'abîme de 1830, comme gluckiste et picciniste dans le gouffre de 1789. L'art seul est resté ». Mais il n'y a guère qu'un siècle qu'ils étaient très importants. Dans ces discours de 1811, A. W. Schlegel, ce plus grand des poètes et des critiques allemands de l'école romantique, a écrit : « Tout le problème de la vitalité est basé sur l'*harmonie* et le *contraste*. Pourquoi, donc, ce phénomène ne se produirait-il pas sur une plus grande échelle dans l'histoire de l'humanité ? D'après cette idée, nous avons peut-être découvert la vraie clé de l'histoire ancienne et de l'histoire moderne de la poésie et des beaux-arts. Ceux qui sont de cet avis donnent au caractère spécial de l'art *moderne*, par opposition à l'art antique ou classique, de nom le *romantisme*. »

En faisant usage de ces termes voici ce que je veux dire. Le classicisme, c'est l'école de la raison, de l'intelligence, de l'art et de la restriction, suivant les modèles grecs et latins. Le romantisme, c'est l'école de la liberté, du mystère, de l'exubérance, de la nature et de la passion, suivant les modèles du Moyen-Age.

Mais reprenons : le théâtre du temps d'Elisabeth, si brillant, si exubérant, ne pouvait rester sur les hauteurs où l'avait porté Shakespeare. Les auteurs moins importants, qui lui succédèrent, commencèrent à descendre vers les plaines monotones des lieux communs dramatiques. C'était le moment où le romantisme se surpassait et, tandis qu'il progressait, la liberté faisait place petit à petit à une licence qui ne connaissait aucune borne. Il y eut un rapide affaiblissement de sa puissance. Les événements n'eurent en vérité que très peu à faire concernant le déclin du théâtre, et les entraves imposées à la scène par les législateurs du temps de Cromwell donnèrent simplement le dernier coup à un genre de littérature qui était déjà à la veille de disparaître de lui-même, par suite de trop d'indulgence et à un dépérissement sénile. De fait, la vitalité du mouvement s'était déjà épuisée quand l'école « Jacobean » approcha de sa fin avec l'œuvre de Webster et Heywood, et nous en avons la preuve de quelque côté que nous nous tournions. Le vers blanc, si viril et si libre chez Marlowe et ses successeurs immédiats, avait dégénéré en une poésie que l'on ne pouvait même pas comparer avec de la mauvaise prose ; les mêmes intrigues étaient devenues désespérément relâchées et sans suite ; et le champ de la liberté s'était ouvert à un étrange chaos d'éléments discordants qui ne suivaient pas

les vraies tendances dramatiques. Ce déclin se montre pleinement dans les derniers ouvrages qui parurent avant la fermeture des théâtres. Ford et Massinger sont des exemples de la décadence en poésie; Broome et Glapthorne de sa complète dissolution.

Nous pouvons dire sans crainte que l'interrègne du Protectorat ne nous causa aucune perte. Le théâtre avait déjà perdu son éclat avant de voir terminer par les mesures répressives des Puritains sa malheureuse carrière durant laquelle il avait travaillé à sa propre ruine. A la venue de la Restauration le théâtre romantique n'existait plus depuis longtemps; seul de tous les maîtres Shirley vivait encore en 1660, et son œuvre était achevée. Pourtant si la scène devait rejouer un rôle populaire dans la vie anglaise, il était essentiel qu'un nouveau théâtre s'élevât sans les fautes qui avaient amené la ruine de son prédécesseur.

Avec le retour de Charles II les théâtres se rouvrirent, et de tous côtés on demanda à grands cris un théâtre populaire qui pût répondre aux nécessités de la nouvelle époque. La révolte contre l'austère moralité des Puritains était complète et on avait peine à satisfaire un public qui réclamait sans cesse des pièces en harmonie avec la légèreté et l'insouciance gaieté des Cavaliers. Mais tant de réclamations ne faisaient qu'encourager la produc-

tion. Il y avait assez d'auteurs dramatiques disposés à se mettre en avant, et ce fut bientôt un débordement de tragédies, de comédies et de farces auquel les acteurs ne pouvaient plus suffire. Il est absolument impossible de faire un examen même superficiel du théâtre des quarante dernières années du xvii^e siècle sans être frappé de la quantité des productions, de la grande variété des caractères et de l'extraordinaire différence de mérite Davenant, Dryden, Etheredge, Shadwell, Wycherley, Otway, Lee, Settle, Brown et tant d'autres moindres auteurs, voilà les noms qui font la splendeur du théâtre littéraire de l'époque.

A la réouverture de la scène il était nécessaire de choisir un style *quelconque* ainsi que le caractère des pièces de théâtre. On connaissait les œuvres des dramatises romantiques, mais surtout dans leurs derniers représentants ; et à la vue du relâchement de l'intrigue et de mauvais vers, il fut décidé tacitement et à l'unanimité que le nouveau théâtre devait de point en point différer de l'ancien. Les débutants dans l'art comprenaient qu'ils étaient en face d'une nouvelle époque, et ils s'étaient déjà engagés, inconsciemment ou non, à aider avec tout le poids de leur activité littéraire le progrès du mouvement, tout nouveau, qui se faisait sentir dans la littérature de leur pays. Ce mouvement, qui remplaça le romantisme caduc des derniers auteurs du temps d'Elisa-

beth et de Charles I^{er} est ce que nous connaissons sous le nom de classicisme.

Le classicisme est, dans presque tous ses principaux traits, une révolution contre le romantisme. Il a brillé de tout son éclat à deux périodes de notre histoire littéraire et, soit pendant les jours où commença à naître la poésie anglaise, soit à l'époque qui succéda à la Restauration, on y retrouve les mêmes traits. Pourtant le fait que entre 1660 et 1700 tous les auteurs de marque furent des auteurs dramatiques rend l'histoire de notre classicisme inséparable de celle du théâtre. Mais tout le mouvement a été si mal compris qu'on se trouve forcé de se poser de nouveau les questions suivantes : Qu'est-ce que le classicisme ? comment s'éleva-t-il ? quelle est son origine ?

Qu'est ce classicisme qui envahit notre monde littéraire, au retour de Charles II, avec les œuvres de Dryden et, plus tard, celles de Pope et Johnson, et qui régna en maître jusqu'à ce qu'il fut attaqué par Gray et Chatterton, et réduit à néant par Wordsworth et Coleridge ?

En répondant à de telles questions, on doit insister sur ce point que le terme de classicisme s'applique seulement à la méthode de traitement et que, par rapport à la façon dont le poète traite son sujet, il veut dire cette forme d'art que les poètes de la Restauration et du temps de la reine Anne

regardaient comme parfaite. « On prend quelquefois », dit Mme de Staël, « le mot classique comme synonyme de perfection ». Les poètes de la nouvelle école prirent pour modèles de perfection artistique les anciens classiques grecs et latins, et par conséquent essayèrent de ramener à leurs règles notre vers anglais. Se conformer aux règles d'ordre, d'unité, d'élégance, suivre la raison, tel était selon nos poètes l'idéal éminemment classique. Pour eux, il fallait fuir les débordements de passion et d'imagination ; ils portèrent aux nues la netteté et attaquèrent l'obscurité ; et à l'effrénée liberté et à la variété des formes qui en résultait ils préférèrent les règles d'un art éclectique. L'âge du classicisme était un âge de culture intellectuelle, tâchant d'éviter toute obscurité, toute fantaisie, toute grossièreté, ainsi que toute redondance ; on admettait avec réserve de nouvelles idées, et on évitait rigoureusement tout ce qui était commun ou naïf. Quelque fût le sujet traité, le but du classique était de le présenter sous une forme décente et convenable qui ne pût offenser les convenances ni la dignité ; aussi trouvait-on l'enthousiasme de mauvais ton, tandis que les idées nettes et simples étaient présentées en un langage choisi et modelé avec grâce et élégance. Le classique se fit le champion d'une beauté froide, d'une réserve quelque peu monotone et d'un raffinement qui n'était rien d'autre qu'une

concession aux conventions. L'art classique chercha à réprimer ce que le romantique s'était efforcé de créer ; il fit plus de cas de l'uniformité que de la variété, dût-il en perdre toute vie ; et il attaqua de ses armes les plus meurtrières le romantisme et ses redondances, sa liberté et son émotivité. Dans ses descriptions le classique avait des effets aussi saisissants que le romantique, mais les nuances étaient plus douces et on y trouvait cet ensemble parfait de teintes harmonieuses d'où tout heurt, tout contraste était écarté. De fait toute la révolution contre le romantisme dégénéré des dramatises du règne de Charles I^{er} vint du sentiment très vif de l'importance des règles et de l'ordre. Nous ne pouvons mieux nous rendre compte de la contrainte, à laquelle s'assujettit le classique, que dans les écrits de Dryden au sujet des productions littéraires, « a poet ought to write all he ought, not all he can » (1).

Mais le classicisme, bien que s'occupant primitivement de la méthode de traitement, fut le produit de mœurs particulières et d'une façon de penser toute spéciale. Reniant les essors d'imagination, les magnifiques visions, les rêves féériques et la galanterie chevaleresque du romantisme, il préféra

1. « Un poète devrait écrire tout ce qu'il est de son devoir d'écrire, non tout ce qu'il peut ».

fouler la terre ferme, lutter contre les difficultés de la vie, et faire son apprentissage dans les Universités. Cette nouvelle compréhension de la vie se fit sentir dans toute notre littérature de la Restauration, mais nulle part plus qu'au théâtre. Là sa force suffit à remettre les derniers vestiges du romantisme au moment où le théâtre déclinait vers la fin du règne d'Elisabeth et à y substituer un autre théâtre aux goûts complètement nouveaux, dont les sujets et les formes furent renouvelés ; dans les œuvres qu'il produisit nous avons des exemples remarquables de l'étrange anomalie d'une nation, pendant longtemps habituée à une pleine liberté de versification, de sujet, d'expression, consentant à s'assujettir à une série de règles pédantes et artificielles et à des sujets rigoureusement limités. Désormais plus d'appel direct à la Nature ; des allusions banales, un langage étendu, un style précieux furent à l'ordre du jour ; ce qui dirigea le choix des expressions ce fut un esprit d'invention tenu en échec et une élégance pédantesque, en opposition directe avec le principe de complète liberté des romantiques. Quand le mouvement eut suivi tout son cours, il en résulta une sécheresse et une fadeur qui furent les traits caractéristiques de la poésie du xviii^e siècle. Pourtant cette remarquable révolte contre toutes les idées et toutes les tendances du romantisme était aussi éloignée que possible de tout

caprice et de toute fantaisie. Elle était devenue naturelle et inévitable. Quand les poètes de l'époque précédente se mirent à l'école de Donne et de Crashaw, on ne put plus empêcher la venue des Waller et des Denham ; quand les dramatises prirent pour maîtres Shirley et Broome, la scène touchait à la révolution qui enfanta Dryden et Davenant.

Dans le théâtre de l'époque de Dryden nous avons une preuve évidente de l'apparition du classicisme à l'horizon de notre xvii^e siècle littéraire ; et les enquêtes déjà faites sur la nature du changement effectué laissent peu à désirer. Mais si nous en recherchons l'origine, nous abordons une question qui permet un travail tout à fait personnel. Un grand nombre de nos critiques ont déclaré que l'influence française seule amena le théâtre anglais à rejeter toute trace de romantisme et à entrer dans une période de discipline plus stricte, mais de telles déclarations sont sans fondements. Il est totalement impossible d'associer le classicisme à une nation d'Europe plutôt qu'à une autre, puisque le mouvement eut son retentissement par tout le monde littéraire comme un dernier écho de la Renaissance. La Renaissance elle-même fut en réalité un double mouvement ; une révolution contre les tyrannies du Moyen-Âge dans toutes les sphères de l'activité humaine, autant que l'éveil d'un zèle

nouveau dans l'étude des classiques de la Grèce et de l'Italie. L'esprit de liberté fut le premier à s'affirmer et sa gloire fut à l'apogée avec le romantisme ; mais celui-ci déclinant, on demanda naturellement aux grands artistes classiques les modèles d'après lesquels on pourrait construire une œuvre plus symétrique. Le résultat en fut un renouveau d'admiration pour tout idéal classique, chez tous les écrivains de l'Occident ; l'Italie, l'Allemagne, la France, l'Angleterre, sentirent toutes le nouveau courant, bien qu'à des degrés très différents.

Nous aurions pu penser que la littérature de l'Italie cèderait beaucoup plus facilement au courant que celle d'aucun autre pays ; et pourtant tout montre qu'il n'en fut pas ainsi. Nous en trouvons la raison dans la faiblesse de la littérature italienne, si épuisée par les extravagances effrénées de Marini qu'elle n'avait plus la force de revivre sous l'aiguillon. C'est seulement dans les efforts de Chiabrera et, plus tard, de Filicaja, que s'indique un pas en avant vers le classicisme, jusqu'à ce que Parini créât une sorte de poésie anglo-italienne au milieu du xviii^e siècle, à l'instar d'Alexandre Pope.

Parmi les nations de l'Occident, la place de l'Espagne fut unique : ses Poètes ne durent presque rien au renouvellement du classicisme. La littérature espagnole fut surtout rendue célèbre grâce à l'école romantique — contemporaine de la nôtre —, que Calderon,

Lope de Vega et Moréto avaient illustrée de leurs œuvres. Mais la décadence virtuelle de son théâtre vint de son impuissance à s'adopter au classicisme naissant qui était le seul espoir et le seul salut d'un romantisme à son déclin.

L'Allemagne d'autre part avait à peine eu une poésie avant le xvii^e siècle. Pas de romantisme, pas de décadence possible. L'orage littéraire n'avait prise sur rien. Mais quand sa poésie vit le jour avec Opitz (1597 à 1639), la direction qu'elle prit fut déterminée par le courant toujours plus rapide du mouvement classique.

En France ce fut différent, car le classicisme s'y fit sentir dans toute sa force dans toutes les branches de la littérature. L'école de Clément Marot avait été la transition du Moyen-Age à l'époque classique dès le début du xvi^e siècle, et les poètes de la Pléiade avaient travaillé à enserrer davantage la littérature française dans les entraves dont les classiques l'avaient entourée ; mais ce fut en réalité Malherbe qui, bien qu'opposé aux efforts de la Pléiade, inaugura le classicisme du xvii^e siècle en France, et fut en somme le fondateur de cette littérature qui devait faire l'admiration du monde avec ces deux disciples plus grands même que leur maître, Corneille et Molière. Sous le rapport du temps les Français furent les prisonniers du mouvement classique, mais simplement parce qu'ils étaient à la tête de

l'Europe intellectuelle à la fin de la Renaissance. Le mouvement fut en réalité indépendant dans tous les pays où il se fit sentir. Et il n'y a aucune raison plausible de croire que l'Angleterre ne fut amenée au classicisme que sous l'ascendant direct de la France. Si ce fut sous l'impulsion de Malherbe en France que la licence fit place à l'ordre, ainsi que la barbarie à la raison, il y eut en Angleterre un chef aussi éminent, dont le nom est à juste titre attaché au mouvement. Ce fut Edmond Waller qui, de toute évidence, s'aperçut à peine de l'activité littéraire d'au-delà de la Manche et en fut en conséquence tout à fait indépendant. On sait que Waller écrivit dès 1623 quelques pièces didactiques, et qu'en 1628 il avait produit des spécimens parfaits de cette versification très classique, le distique rimé. Mais en 1623 la France elle-même ignorait l'existence de son grand maître classique, dont les poèmes ne furent imprimés à Rouen qu'après sa mort en 1630. Waller avait donc une avance de quelques années. Pourtant ce serait une erreur — qu'on ne pourrait mettre que sur le compte de l'ignorance — que de croire que Malherbe excellait seulement dans le vers héroïque; car un examen de ses œuvres montre qu'il écrivit moins d'Alexandrins qu'aucun grand poète français. Bien que précurseur de Boileau et de Racine, il n'écrivit pas le moindre poème dans les vers généralement admis à cette époque. De tels faits rendent

indiscutable l'indépendance et la priorité du classicisme anglais à son début. Et nous sommes très près de la vérité, si nous comparons le mouvement à un de ces grands phénomènes atmosphériques qui bouleversent des continents entiers. Il révolutionna au même moment les traditions littéraires de toute l'Europe, et fut un mouvement bien plus aveugle que ce grand retour au romantisme qui suivit.

Où ne peut pas retracer la marche du classicisme aussi facilement en Angleterre que dans les autres littératures du temps, parce que la période du Protectorat, qui précéda, fut désastreuse pour le théâtre et les lettres en général ; pourtant en se livrant à des recherches plus approfondies, on acquiert la certitude que ce fut Waller l'inaugurateur du mouvement. Ses premières œuvres ne furent imprimées qu'en 1650, mais nous savons que déjà vingt ans auparavant, en 1623, il avait produit un genre de vers entièrement nouveau. Cette année 1623 est l'une des dates importantes de notre histoire littéraire. Ce fut la date du premier in-folio de Shakespeare et de l'œuvre de Webster « The Duchesse of Malfi » ; c'était l'époque où Jonson, Middleton, Chapman et Heywood étaient à l'œuvre : où Phineas Fletcher, Carew, Herbert et Habington produisirent quelques-unes de leurs meilleures pièces, bien qu'elles ne furent pas imprimées avant 1650 ; Ford et Massinger se montraient, et

tout Cambridge vibrait d'une nouvelle ardeur littéraire. Mais ce qui est bien plus important pour notre sujet, c'est qu'en 1623 parurent les premiers vers de Waller — fait qui marque le début du classicisme anglais.

Le critique moderne ne peut guère s'étonner du jugement rendu au xviii^e siècle par l'auteur de « *Biographia Britannica* » sur le génie et l'œuvre de Waller : « the most celebrated lyric poet that England ever produced » (1) ; mais nous trouvons tout aussi inexcusable la négligence que les autres critiques avaient témoignée à l'égard du pionnier du classicisme anglais. Mais après avoir apprécié tous les faits à leur juste valeur on ne peut trop insister que l'histoire du mouvement classique en Angleterre est identique à l'apparition et à la popularité de Waller. Ce fut lui qui marqua la pente de la poésie anglaise pendant cent cinquante ans, le mouvant à ses idées ainsi qu'à ses restrictions, aussi fortement que Malherbe le fit pour la poésie française.

Ce fut en 1623 que Waller fit paraître ses vers sur « le Prince », qui prouvèrent son indiscutable supériorité dans le maniement du distique correct et monotone du plus pur classique, et le fait que

1. Le plus célèbre poète lyrique que l'Angleterre ait jamais produit.

pendant près de vingt ans il ne fut imité par aucun poète prouve qu'il fut à ce moment le seul maître de la nouvelle méthode. C'est sur ces fondements que nous pouvons déclarer que le classicisme s'élève en Angleterre indépendant du classicisme du Continent, dans la personne et l'œuvre d'Edmund Waller. Mais la nouvelle poésie qui parut avec Waller devait avoir une remarquable influence sur le siècle. Le couplet poli dans la suite commença à exercer une puissance si irrésistible que presque tous les poètes l'adoptèrent; et l'école qui en résulta brilla d'un tel éclat que Fr. Atterbury, dans son édition des « Posthumous Poems » de Waller, se vit forcé de le déclarer digne du règne de la reine Anne. Ce qui attire en ces nouveaux vers, c'est évidemment l'égalité et la distinction et la facilité avec laquelle il se plie à tout sujet, politique, histoire et morale. Il est une preuve qu'en littérature l'art remplaçait l'inspiration; mais avec tant de bonheur qu'on ne put s'apercevoir de la disparition de celle-ci. La pureté et la grâce de la forme, le respect des lois et de l'ordre étaient les traits dominants du classicisme, et en s'efforçant de les acquérir l'Angleterre suivit la même route que les autres pays de l'Europe occidentale, et devint ainsi très susceptible de subir les influences qui dominèrent à l'étranger.

On pourrait s'étonner de voir l'écrivain du xvii^e siè-

cle consentir à s'assujettir à des règles ; mais il régnait alors un dégoût général des formes grotesques et de l'affreux jargon dont était seule exempte la haute littérature du règne de Charles I^{er}. Il se sentait obligé d'échapper à tous prix aux conceptions qui engendrèrent ces productions bâtarde ; aussi étaient-ils prêts à se jeter dans l'extrême et à exagérer la simplicité et la régularité. C'était donc là le trait caractéristique du siècle lorsque parut un nouveau chef capable de satisfaire les désirs nouveaux. Ce fut Waller, comme nous l'avons déjà vu, et l'idéal sur lequel il essaya de modeler la poésie inégale et ampoulée d'alors, il le trouva dans l'« *Ars Poetica* » d'Horace, constamment fidèle à une haute perfection et libre des excès d'une Nature sans frein.

Le mouvement ainsi imprimé par Waller était précisément ce que désiraient nos poètes et nos auteurs dramatiques, et quand on commença à en sentir toute la force, le monde littéraire anglais fut emporté d'assaut. Les poètes qui suivirent — en réalité tous les poètes de la Restauration — reconnurent la main directrice et lui rendirent les honneurs qui lui étaient dûs. On pourrait aisément s'imaginer que la muse noble et raffinée de Milton serait la première revenue à l'Art ; mais Milton vivait trop à part pour mener la mode. Les véritables faits ont été admirablement exprimés par Dryden : « *Rime* »
« has all the advantages of prose, besides its own.

« But the excellency and dignity of it were never
« fully known till Mr. Waller taught it : he first made
« writing easily an art and first shewed how to
« conclude the sense, most commonly in distichs,
« which, in the verse of those before him, runs on
« for so many lines together, that the reader is
« out of breath to overtake it » (1). Et en même
temps ces lignes nous donnent une indication très
nette de ce qu'était le grand principe du classicisme
par opposition au romantisme : l'excès de versifica-
tion limité au distique.

Pendant vingt ans Waller continua presque seul
son œuvre de renouvellement. En 1632 il produi-
sit ce cycle de poèmes d'amour fameux entre tous
dans le xvii^e siècle — la série à « Sacharissa »
— où nous voyons se refléter les qualités classiques
de galanterie et de réserve et de prudentes généra-
lités. En 1638 il produisit son manuscrit « The Bat-
tle of the summers Islands », écrit d'une façon aussi
châtiée que l'a jamais fait Dryden, tandis que ses

1. « Le vers a tous les avantages de la prose en plus des
siens propres. Mais jusqu'au moment où M. Waller le mit en
avant sa perfection et sa dignité n'avaient jamais été bien con-
nus ; c'est Waller qui le premier montra qu'un style coulant
est un art, et le premier il montra comment terminer le sens
— plus souvent en distiques — qui, dans les vers de ses pré-
décesseurs, continue en de si nombreuses lignes que le lecteur
perd la respiration avant d'arriver à la fin ».

vers « Upon his Majesty's repairing to St Paul's » en 1635 pouvaient déjà passer pour un modèle de la manière gracieuse et raisonnable dont les classiques pliaient le distique conventionnel au traitement d'un événement public. Jusque là Waller avait été seul à la tâche. Mais le moment vint où il fut rejoint par un éminent adepte de la nouvelle école : Sir John Denham, un jeune écrivain avec lequel il se sentit immédiatement en sympathie. C'est à Denham que revient l'honneur de nous avoir donné la première œuvre importante du nouveau classicisme anglais ; car « Cooper's Hill » et « The Sophy » parurent en 1642, tandis que les poèmes de Waller, quoique en circulation, restèrent en manuscrits jusqu'en 1645. Il y avait déjà en 1637 une première apparition de la nouvelle poésie, — ce fut même la toute première — ; un petit volume de poèmes intitulé « A paraphrase upon the Divine Poems » par Georges Sandys, et précédé de préfaces par Sydney Godolphin et par Waller lui-même ; mais cet ouvrage n'a en rien contribué à l'évolution du classicisme. Dès lors, le nombre des nouveaux disciples se multiplia rapidement, et maintenant encore on unit les noms de Waller et de Denham comme les grands maîtres des classiques. Je puis encore citer Dryden, le porte-voix en quelque sorte des premiers critiques de la nouvelle école : « The excellency and dignity of verse », écrit-il, « were never fully known

« till M. Waller taught it ; but this sweetness of his
« lyric poesy was afterwards followed in the epic
« by Sir John Denham, in his « Cooper's Hill », a
« poem which.. for the majesty of style is, and ever
will be, the exact standard of good writing » (1).
Ce jugement de Dryden est donné suivant sa manière
d'habitude ; mais il n'est pas douteux que le « Coopers'Hill » fut un triomphe complet pour le classicisme, et que la force de ses vers eut plus tard de nombreux imitateurs et était encore en vogue quand Pope produisit son « Windsor Forest » et Garth son « Claremont ».

Du jeune Cavalier Godolphin, qui, s'il avait vécu plus longtemps, eût tant contribué au développement du siècle de la reine Anne, nous pouvons seulement dire que, le premier de toutes ces gloires naissantes, il comprit ce que Waller cherchait à réformer dans la versification de notre pays et, ainsi qu'on le voit dans les quelques poèmes qui nous restent de lui, il se lança avec passion dans le nouveau courant. Mais quand ce poète, d'avenir si brillant, mourut prématurément sous l'étendard royaliste, la

1. L'excellence et la dignité de vers ne furent jamais bien connues avant les leçons qu'en donna M. Waller ; mais ce charme de sa poésie lyrique fut après suivi dans l'épique par Sir John Denham, dans son « Cooper's Hill », poème qui... pour la majesté du style est, et sera toujours, le vrai modèle du bon écrivain.

poésie anglaise était déjà en partie gagnée à la cause classique. Les œuvres de ces quelques hommes que nous avons étudiés suffirent à montrer comme elle s'établissait fermement; et le nombre de ses adhérents augmentait d'une façon sûre. Si grande était la force du mouvement que l'on pouvait conclure même *à priori* que rien dans notre monde littéraire ne pourrait jamais en arrêter le progrès. Pourtant jusqu'alors aucun de nos poètes n'avait été ni en relations directes avec la France, ni exposé aux influences de ses écoles poétiques. Ce ne fut qu'en 1643 que nos poètes et nos auteurs dramatiques se trouvèrent tellement en contact avec les écrivains d'Outre-Manche qu'on a souvent déferé à la France l'honneur (en trop grande partie) de la naissance du classicisme en Angleterre. Nous avons, donc, assez de preuves que l'origine du mouvement dans notre littérature fut parfaitement indépendante. Mais ceci une fois établi, il nous reste à rechercher jusqu'à quel point il fut influencé par le mouvement analogue qui se produisait à l'étranger.

CHAPITRE II

L'EXIL DES POÈTES ANGLAIS

L'exil de nos poètes royalistes commença en 1643, Ce fut l'année de la fuite de Waller, de la mort de Godolphin et de la revision du poème typographique de Denham. Si l'exil n'avait jamais eu lieu, si aucun poète royaliste n'était jamais venu en contact direct avec la France la grande réaction classique aurait continué dans notre littérature, car elle était déjà commencée et son impulsion était trop forte pour être réprimée. Il est pourtant indiscutable que l'exil aida au mouvement à un très haut degré. Parmi ceux qui cherchèrent un refuge en France pendant les jours orageux de la Guerre Civile et du Protectorat étaient Waller, Denham, Cowley, Davenant, Hobbes, Killigrew, Shirley, Faushawe,

Cleveland, et Crashaw. Plus tard Roscommon, Rochester, la duchesse de Newcastle, le duc de Buckingham, Wycherley, Vanbrugh résidèrent aussi en France. Quelques-uns prirent leurs quartiers à Rouen, ville natale de Corneille ; les autres se rassemblèrent autour de la cour de Fontainebleau ou s'établirent à Paris.

Waller se fixa d'abord à Rouen, où il publia ses poèmes en 1645, et alla ensuite à Paris où il porta au plus haut point la perfection de son vers. Denham s'enfuit à la cour de France à l'heure du désastre de la cause royaliste anglaise en 1644. Cowley et Davenant étaient alors en France ; mais comme, avant de traverser la Manche, ils ne s'étaient pas rendu compte de l'insuffisance du vers anglais, ils avaient plus à apprendre que la plupart des autres poètes. Tous les Marinistes avaient, il est vrai, accueilli Davenant dans leurs rangs lorsqu'en 1638 il réunit ses œuvres sous le titre de « Madagascar ». Mais, quoiqu'il eut déjà quitté ceux-ci, il avait encore à faire de grands progrès dans la nouvelle sphère avant d'atteindre le rang que lui assigna Dryden, après les deux grands chefs du classicisme, Waller et Denham. Davenant et Cowley avaient tous deux été élevés dans une atmosphère romantique et devaient désapprendre tout ce qu'ils savaient ; mais la transformation fut complète quand Cowley produisit sa « Mistress » en 1647 et quand Davenant

compléta son « Gondibert » au Louvre en 1650. Cowley ne fut peut-être jamais un ardent néophyte de la nouvelle école ; mais même lui ne pût éviter l'influence de Waller, qu'il rencontra à Paris en 1644, et il devint le disciple du grand pionnier anglais. Mais « Gondibert » fut vraiment le porte-voix des classiques. Sa préface proclamait la nécessité de changer le goût poétique et mettait le vers héroïque bien au-dessus de ce qu'on considérait alors comme tel et qui n'était que trivial et efféminé. Waller le vanta dans quelques-uns de ses plus beaux distiques et tous les exilés louèrent la noblesse de son vers, sa haute moralité et sa richesse d'images étrangères. Mais Davenant fit même de plus grands progrès dans son théâtre de 1656, où il donna une impulsion définitive au style classique dans ses vers héroïques qu'on ne peut distinguer de ceux de Waller. A ce moment la personnalité était complètement submergée, de telle sorte qu'il est désormais impossible de reconnaître aucun poète d'après son œuvre jusqu'après Darwin

Le classicisme triomphait donc dans notre poésie d'avant la Restauration. La poésie romantique qui avait précédé (« Alexandrine » comme on l'a appelée) avait disparu à cause de son manque de sincérité littéraire, et c'est pourquoi, quand Waller mit en avant son nouveau modèle, il n'y avait rien dans la vieille école qui pût s'opposer à son adoption.

Il y a, il est vrai, quelques écrivains qui méritent d'être nommés parmi les quelques derniers romantiques : Cleveland, Wild, Chamberlayne, Stanley, Norris, Ayres et Marvell ; mais leur opposition ne servit à rien. Waller avait ouvert de nouveaux horizons et tous les poètes d'avenir, ses cadets, suivirent le chemin qu'il avait tracé. C'était lui le pionnier poétique dont les exploits éblouissaient tout notre monde littéraire ; et on se rendra compte de la grandeur de son œuvre si l'on se rappelle que non seulement il remit en lumière les vers suivis, dont Chancer s'était si remarquablement servi, mais qu'il l'imposa même à notre littérature pendant les cent vingt ans qui suivirent.

Mais il faut voir quelle part joua la France dans la croissance du classicisme anglais. Elle était alors un cercle brillant où s'agitaient les quelques vingt poètes et dramatises exilés. Plusieurs d'entre eux s'étaient attachés à l'entourage de la reine Marie Henriette, et presque tous étaient admis à la cour. Ils purent, dès leur établissement à Rouen et à Paris, s'assurer que le même mouvement littéraire, qui avait fasciné et enrôlé tant d'entre eux en Angleterre, était en plein progrès chez leurs voisins. Les œuvres posthumes de Malherbe avaient électrisé le monde poétique en France, et en vérité cela ne pouvait qu'assister Waller en cherchant la maturité et la perfection. On trouve dans Cowley une con-

naissance évidente des Odes de Chapelain et des Anacréontiques de St-Amant. Et la condition de toute la littérature française devait forcément décourager les tendances romantiques et espagnoles de nos poètes et hâter le retour au classicisme. La France avait déjà fait passer en Angleterre son mélange de « concetti » italiens et de chevalerie espagnole, favorisant ainsi l'euphémisme ; mais quand Malherbe se fit le champion de la pureté du style, son ascendant fut le plus puissant que la France eut jamais exercé sur notre littérature. Le monde littéraire où se trouvaient nos poètes foisonnait de grands écrivains et de grands mouvements. En 1640 l'hôtel de Rambouillet était à l'apogée de sa gloire. Malherbe et Vaugelas régnaient en maîtres ; Corneille et ses confrères étaient portés aux nues. Et tout porte à croire que les exilés anglais étaient fréquemment les hôtes de l'hospitalière et littéraire Marquise. Peu de doute qu'ils n'y aient entendu Corneille lire ses tragédies et Bossuet déployer son éloquence de prédicateur. Corneille avait produit sa « Médée » en 1635 et le « Cid » en 1636. « L'Étourdi » de Molière faisait son apparition à Lyon en 1653, tandis que le « Dépit Amoureux » et les « Précieuses Ridicules » se jouaient en 1659. Les romans de longue haleine de Gomberville, de Calprenède et de Mlle de Scudéri se succédaient rapidement. Sur la scène les unités et le vers héroï-

que furent acceptés, tandis que les romans d'aventure occupaient tous les esprits.

Suivant toutes probabilités, plusieurs de nos poètes classiques étaient présents en 1646 et 1647 aux grandes Fêtes de Fontainebleau, où certainement ils subirent le charme du nouveau théâtre. On se demande si « le menteur » de Corneille, qui parut en 1646, fut parmi les pièces qu'on y joua ; car si nos exilés y entendirent cette comédie, ils ne manquèrent certainement pas d'être profondément intéressés par ses Alexandrins, puissants, fermes, et polis comme un javelot. Mais il est clair que nos poètes classiques naissants se trouvèrent en plein foyer du classicisme au moment où ils étaient le plus susceptibles d'influence et le plus capables de s'assimiler tout ce qu'il pouvait avoir à leur communiquer.

Plus d'un critique n'a pas vu que les deux mouvements classiques, en France et en Angleterre, ont suivi deux lignes parallèles, et que Malherbe et Maynard, Waller et Denham occupent les mêmes positions ; ils ont en conséquence mal représenté l'influence du mouvement étranger sur le mouvement indigène. Cette influence, ainsi que nous l'avons indiqué, ne fut point une première impulsion ; c'était plutôt un important stimulant arrivant à point dans une révolution déjà inévitable.

Nous pouvons maintenant montrer que le mouvement mis sur pied par Waller dut à la France en

quelque sorte sa versification, son langage et sa matière ; et partout la dette est considérable. En ce qui concerne Waller, Godolphin et Denham l'obligation est excessivement mince, mais elle ressort partout chez les auteurs qui suivirent le sillon tracé par eux, et elle est naturellement marquée surtout dans les œuvres postérieures à la Restauration. En somme, la poésie anglaise en France fut comme une fleur en train de s'épanouir transportée dans l'atmosphère favorable d'une serre chaude. Nous sommes à même de montrer exactement dans quelles conditions était le mouvement classique anglais au moment de l'exil ; nous savons tout du monde littéraire français de cette période ; et quand nous étudions le travail de nos dramatises de la Restauration, nous découvrons partout l'impression française, et il nous est possible d'évaluer avec précision l'étendue d'une telle dette.

CHAPITRE III

LA POÉSIE DE LA RESTAURATION

La Restauration de 1660, en acclamant Charles II, ramena en Angleterre un monarque qui pendant son long exil s'était imbu des idées françaises. Ses goûts littéraires et dramatiques en avaient éprouvé un changement ainsi que sa vie morale. L'écrivain contemporain, Gilbert Burnet, en exprime sa façon de penser en ces termes : « Charles II had got a right notion of style, for he was in France at a time when they were much set on reforming their language » (1). La conséquence naturelle fut que l'influence française à la cour fut assez forte pour encourager le goût pour tout pro-

1. Charles II avait la notion exacte de ce que doit être le style, car il était en France à l'époque où l'on s'occupait avec ardeur de la réforme de la langue.

duit français pris par les dramatises débutants pendant leur exil. La cour anglaise était remplie de soldats et de savants, qui avaient vécu à la cour de Louis XIV et s'étaient épris des manières françaises et des modèles littéraires français. Et M. Taine a avec justesse décrit la vie de l'entourage de Charles II comme « toute française ».

Tel était le cercle dans lequel nos poètes se retrouvèrent à leur retour du pays où s'était passé leur exil. Mais le mouvement classique avait fait de très grands progrès durant le séjour de ses chefs en France, et quand ils revinrent dans toute leur vigueur produire une œuvre en harmonie avec les goûts nouveaux, goûts précis et faits pour plaire à la cour francisée, il ne connut plus de digues. Les vieilles traditions supportées par les derniers partisans du romantisme déclinant étaient trop affaiblies pour pouvoir résister si peu que ce fût à la nouvelle école, si remarquablement soutenue par le crédit français. Il est peu regrettable que le classicisme ait eu ainsi le champ libre sur la scène et l'occasion de prouver sa force et de prendre part à l'évolution régulière de notre littérature nationale. Si, selon nous, son œuvre ne fut qu'éphémère et ses résultats passagers, il ne fut pas cependant sans porter quelques fruits. Il sauva la littérature anglaise de son insularité et la mit en contact avec les idées et les goûts de l'Europe. Il encouragea nos

écrivains à se départir de leur servilité vis-à-vis des modèles italiens et espagnols dont l'influence avait été si grande sous Charles I^{er} et à s'enrôler avec les nations européennes sous l'étendard de la vraie littérature brillante de France. « In becoming for a moment French », dit Dr Garnett, « English literature first became European. Happy that the new influence did not .. penetrate too far and that when all of good that the foreigner could proffer had been assimilated, speech and style regained their nationality » (1).

Comme le nouveau mouvement devait largement son influence à la faveur de la cour, il se fit surtout sentir dans le théâtre littéraire que Charles II protégeait plus spécialement. Ce qui nous permettra d'en comprendre l'importance et d'en mesurer la puissance si nous cherchons à évaluer les résultats du classicisme et des goûts français dans notre art dramatique de la Restauration. Nous devons pour cela nous tourner vers les œuvres des principaux dramatises de l'époque, ayant toujours présent à l'esprit le fait que le théâtre classique français était caractérisé par l'usage du distique rimé que Cor-

1. En devenant française pour un moment la littérature anglaise devint pour la première fois européenne ; il est heureux que l'influence nouvelle ne pénétra pas trop loin et que, lorsque tout le bien fourni par l'étranger eut été assimilé, la langue et le style retrouvèrent leur caractère national.

neille avait porté à une telle perfection d'élégance en l'animant d'un mouvement et d'une beauté sans égaux.

A la réouverture des théâtres, Davenant mit aussitôt en avant quelques-unes de ses méchantes pièces, et, en revisant son opéra en 1656, il s'exprima pour la première fois en rimes consécutives. L'ouvrage méritait à peine le nom de pièce de théâtre ; ce n'était qu'un mélange de musique et de déclamation dans le genre du nouvel opéra italien, et en somme un très pauvre précurseur du nouveau théâtre que le public devait accueillir plus tard avec tant de faveur dans l'œuvre de Dryden. Maintenant en laissant totalement de côté l'œuvre de Davenant, on a généralement déclaré que Dryden était l'inventeur de notre théâtre en vers, et en vérité on ne peut donner trop d'importance à sa place et son influence parmi les auteurs dramatiques du règne de Charles II. Pourtant je suis convaincu qu'on ne doit reconnaître l'honneur d'avoir écrit la première vraie pièce en vers ni à Davenant ni à Dryden, mais à Etheredge. Le raisonnement de M. Gosse et les faits qu'il a allégués prouvent d'une manière concluante que la « *Comical Revenge* » d'Etheredge appartient à l'année 1664. Il est vrai que Dryden avait vaguement conseillé l'emploi des vers rimés au théâtre une année auparavant dans la préface de ses « *Rival Ladies* » ; mais, sauf deux courts pas-

sages du dialogue dans l'acte III, toute cette pièce était en prose ; et ces passages semblent n'avoir été qu'un essai afin de sonder les sentiments du public sur une nouvelle forme. Mais Etheredge se jeta hardiment dans l'usage du vers rimé, que Davenant avait prévu et que Dryden avait essayé de lancer ; et pour montrer d'une façon pratique ce que l'on pouvait faire dans le genre français il écrivit tout le dialogue sérieux de sa « Comical Revenge » en vers rimés. Mais Dryden, le chef indiscuté de notre monde littéraire du xvii^e siècle dans toutes ses diverses sphères d'activité, Dryden, le réel représentant de toutes les tendances de l'époque, fut le premier à s'emparer de ce nouveau mode d'expression dramatique et sut faire produire les qualités qu'il contenait. Dryden connaissait à fond la littérature d'Italie, de France et d'Espagne, et il a déclaré que toutes les tragédies espagnoles et italiennes qu'il avait lues étaient en vers ; mais il était probablement plus familier avec le théâtre naissant français, dont le vers héroïque avait captivé Charles II et sa cour par sa régularité. Il n'y a donc rien d'étonnant qu'il se soit plongé dans le style français aussitôt qu'il en eut découvert le pouvoir sur la cour et le public, car depuis longtemps il n'était plus sous le joug mariniste. Ce qui eut été étonnant, c'est qu'un homme si avide de popularité et de récompenses littéraires eût négligé le mode d'expression

qui dominait alors sur la scène française. Dryden montre bien plus d'admiration pour Corneille que pour Molière, et explique ainsi sa dette évidemment plus grande envers le premier. Il semble n'avoir jamais tout à fait compris Molière, ni son esprit étincelant ni son toucher délicat ; mais son étude de Corneille lui fut précieuse, et nulle part cette influence n'est plus marquée que dans ses vers. Dryden, en vérité, cherche à s'excuser de sa dette envers Corneille en affirmant que « for the verse itself we have English precedents of older date than any of Corneille's plays » (1) ; mais l'allusion, qu'il fait plus loin, à « Gorboduc » prouve qu'il ignorait ces précédents de plus vieille date. Je suis convaincu que ce n'était que vanterie de sa part et qu'il cherchait à cacher jusqu'à quel point il avait emprunté à la poésie française, comme il le fit dans une de ses pièces à propos de sa dette pour la matière dramatique française. Corneille fut incontestablement le maître de Dryden, quoique Waller se servit avant lui en Angleterre des rimes suivies. C'est Corneille, le grand génie qui établit le vers héroïque dans le théâtre français ; et quand, quelques trente années plus tard, Dryden rendit un service similaire à la scène anglaise, il n'y eut pas un

1. Quant au vers lui-même nous avons des précédents anglais de plus vieille date qu'aucune des pièces de Corneille.

de ses critiques et de ses contemporains qui ne reconnût quel avait été son inspirateur. Les vers de Corneille, avec leur irrégularité superbe, semblent vibrer sans cesse dans notre mémoire, et nous pouvons en saisir l'écho presque partout dans les pièces en vers de Dryden. En somme, il n'y a rien de plus évident, dans toute l'histoire des imitations littéraires que les obligations de la versification de Dryden envers Corneille de 1665 à 1676. Sans doute un examen approfondi des œuvres des deux maîtres révèle que les brillants Alexandrins de Corneille et les décasyllabes de Dryden sont très différents ; et cette différence se perçoit surtout dans l'usage des accents. Dans les vers de Corneille, par exemple, nous trouvons quatre, cinq ou six accents ; la césure tombe indifféremment après le second ou le troisième accent, mais divise toujours également les syllabes ; et il y en a invariablement une après la sixième syllabe. Mais Dryden n'a jamais moins de cinq accents, et tandis que sa césure divise les accents, il ne s'inquiète pas du nombre des syllabes ; pourtant il néglige souvent le repos après la sixième syllabe. Je me rends compte des grandes différences entre les deux langues et je n'ignore pas qu'il faut une certaine prudence en s'appuyant sur l'une des deux pour juger de l'autre ; pourtant, de quelque façon que ce soit, je suis forcé d'affirmer que Corneille était supérieur à Dryden quant à la

forme. C'est de Corneille que Dryden apprit à se servir du vers sur la scène, et c'est de lui qu'il gagna cette régularité et cette égalité de mouvement grâce auxquelles il peut prétendre au titre de réformateur du style dans la poésie dramatique anglaise. Et comme tel, Dryden non seulement ajouta distinction et dignité à l'élégante politesse du style scénique, comme le fit Corneille, mais il transforma le ton de l'art dramatique tout entier.

L'exemple de Dryden fut suivi par la majorité de ses contemporains, et l'emploi du distique héroïque peut être regardé comme le seul trait caractéristique de la période. Ceci nous ramène à en étudier les différentes conceptions qui illustrèrent tout le classicisme anglais. On reconnaît que la versification des dramatises de la Restauration se distingue par cet art étendu, voulu et étudié, produit naturel d'un âge qui se piquait d'être essentiellement humain. Ils n'expriment qu'avec réserve tout ce qui est naïf et sort des conventions, voulant éviter le moindre éveil d'enthousiasme et partisans de la symétrie avant tout. Le but que se proposait le classique dramatique le conduisit naturellement dans la voie tracée par Waller et le rendit un esclave docile du joug d'un exemple tel que celui de Corneille. Ainsi le vers héroïque ne fut pas tant une merveilleuse innovation que l'expression presque inévitable de cette révolution qui renversa toutes les

barrières du monde littéraire. Etant donnés le mouvement classique et leur connaissance du monde littéraire français, nos auteurs dramatiques ne pouvaient qu'être des imitateurs de Corneille et de sa tragédie héroïque.

Pourtant, comme nous l'avons montré dans le cas de Dryden, il y a même dans le vers des différences correspondantes à de profondes dissemblances de caractère entre les dramatises anglais et français. Nos auteurs dramatiques anglais firent de leur mieux pour façonner la matière étrangère qu'ils avaient en main en un modèle qui convînt à nos mesures natives ; mais ils échouèrent entièrement en tentant de fondre les cinq accents de l'Alexandrin en une ligne parfaite d'harmonie. Le style aisé et coulant, rapide et fin, si étincelant du maître français ne pouvait trouver son équivalent dans la langue plus dure du Nord ; la perfection échappait constamment à ceux qui cherchaient à l'atteindre, et leur vers souvent se trame lourdement en comparaison de l'éclat et de la rapidité de la poésie française. Pourtant, malgré tout, notre théâtre héroïque est purement classique. Il rejette sévèrement le moindre enjambement ; il renferme le sens dans les limites du distique et le règle selon les pauses dans la ligne. Et sur chaque page de ce théâtre classique nous sommes en toute sincérité forcé d'écrire les noms des deux grands maîtres. Le premier, c'est celui de

Waller, le pionnier anglais dans l'emploi des vers héroïque ; mais l'auréole dont nous entourons son nom paraît bien pâle auprès de celle du grand maître français, Corneille, auquel Dryden rendit un véritable culte et à qui tous les dramatises de l'époque rendirent hommage.

Ce serait dépasser mon sujet que d'examiner à fond les sources et les principales caractéristiques du langage et du vocabulaire de nos classiques du xvii^e siècle. La diction affectée et surchargée d'un grand nombre d'entre eux a toujours fait l'objet des sarcasmes du critique moderne, et le lecteur a remarqué avec quelles circonlocutions pénibles l'objet le plus familier est décrit. On a avec justesse noté que, si le romantisme lui-même se soucia rarement d'appeler une bêche une bêche, le classicisme se voua tout entier à la recherche d'expressions correctes et grandioses, qui pussent définir l'objet en évitant les lieux communs. Il n'y a aucun doute que cette particularité de la diction classique tire son origine de l'euphémisme qui découla en grande partie des « concetti » italiens et plus encore des efforts vers une expression artistique débarrassée de toute vulgarité et de toute bassesse. C'était vers le même but qu'avaient tendu Malherbe et Corneille lorsqu'ils essayèrent d'élever et de purifier le vocabulaire courant en France ; c'était le résultat d'une profonde sympathie avec les tendances que représen-

tait l'Hôtel de Rambouillet ; c'était le lien qui unit tous les hommes littéraires anglais en une sorte d'Académie libre. Dans les deux pays, le même mouvement suivit un cours semblable, et en conséquence la connaissance du français qu'avaient plusieurs de nos poètes les rendit les débiteurs même dans le langage, des littérateurs qu'ils admiraient. Ce ne ~~serait~~ pas du temps perdu, semble-t-il, que de rechercher quels mots français furent vraiment introduits dans notre vocabulaire par nos dramatis-tes francisants de l'époque, et M. A. Bellamé, ce savant moderne a clairement prouvé que Dryden seul, au moyen de ses pièces de théâtre, introduisit plus de cent mots français dans la langue anglaise. Mais laissant de côté la question de mots vraiment empruntés, il n'en est pas moins vrai que la rhétorique de cette époque trahit une dette importante envers la France. L'élégance et la dignité, le raffinement et l'aisance de leur style sont en proportion directe avec leur connaissance des modèles français et les progrès faits par les poètes exilés durant leur séjour en France ont leur équivalent dans les progrès faits en Angleterre par un écrivain comme Dryden dans son imitation du théâtre français. Que l'on prenne par exemple la comédie anglo-espagnole de Dryden, « The Wild Gallant », on verra que la grossièreté de cette pièce est très différente de la rhétorique élégante du « Mock Astrologer », dont les

emprunts à la France sont constants. Mais ce sujet appartient davantage à la sphère du grammairien qu'à celle du critique littéraire et je n'y fais allusion avant de passer à mon but actuel qu'afin d'appuyer plus fortement que le fait que l'Angleterre et la France subirent l'influence d'un mouvement similaire et contemporain, et que **les relations constantes** entre les deux mondes littéraires amenèrent nos dramatises à des emprunts continuels, tantôt conscients et tantôt inconscients.

De l'étude des sources du classicisme anglais et de l'histoire de l'adoption du vers héroïque par le drame de la Restauration nous pouvons maintenant passer au principal sujet de notre travail. Il nous faudra rechercher où nos dramatises prirent la matière de leurs intrigues ; et nous en viendrons ainsi à examiner en quelque sorte en détail les principales productions de tous les grands auteurs dramatiques des dernières quarante années du xvii^e siècle. Dans notre examen des résultats obtenus, nous verrons que nous avons raison de dire que ces écrivains trouvèrent dans des sources et des influences externes et leurs intrigues et leur métrique.

Si l'on prend une vue générale du théâtre de la Restauration, on s'aperçoit qu'il n'y a qu'un seul candidat possible au titre de dictateur littéraire. C'est John Dryden, dont la carrière dramatique

s'étendit pour ainsi dire à travers les quarante années qui nous intéressent. Dans quelque branche littéraire que nous poursuivions nos recherches, nous nous rendons compte que Dryden est bien au-dessus de tout autre compétiteur. Mais ceci est éminemment vrai du théâtre. De plus dans son œuvre dramatique, Dryden écrivait conformément à des idées de critique très nettes qui le rendirent l'avocat intelligent et résolu de la réaction classique théâtrale, aussi bien que des autres. Et ce nous est d'un grand secours que de trouver dans un grand mouvement un représentant distingué parmi la foule des écrivains moindres qui l'entourèrent dans sa carrière littéraire.

Dryden débuta comme auteur dramatique en 1663, et depuis lors, sauf pendant l'intervalle de 1681 à 1690, il suivit assidument la même voie jusqu'à la fin de ses jours et donna en tout vingt-huit pièces environ. Ce sont ses productions les plus faibles et les moins connues, et il est à peu près certain que jamais il n'aurait acquis de célébrité sur ce terrain s'il ne s'était trouvé que le vers héroïque, celui qui convenait le mieux à son talent, devait être inévitablement choisi par la Restauration. Pourtant malgré tout ce qu'on peut dire contre ses pièces, son nom n'en est pas moins le seul qu'on puisse placer en tête du théâtre. Otarey n'atteignit pas la vigueur de son style ni l'importance de ses

œuvres. Lee était trop inégal pour pouvoir être mis très haut. Et Southern était trop faible et arriva trop tard pour entrer dans la lice. Pour la quantité et pour la valeur uniforme, la prépondérance appartient aisément à Dryden sur le théâtre de la Restauration. Nous sommes obligé d'insister là-dessus pour nous justifier de faire sur les œuvres de Dryden des recherches si approfondies, tandis que nous avons en même temps l'intention de prouver notre thèse à l'aide des ouvrages de ses contemporains.

CHAPITRE IV

LES DRAMATISTES DE LA RESTAURATION

Si l'on considère les dramatises de l'époque de Charles II tous ensemble, on est aussitôt frappé par leur platitudo de style et leur médiocrité. Pas la moindre hardiesse; en vain y cherche-t-on la force et l'indépendance; c'est à peine si on y trouve de l'enthousiasme; et ils ne savent ce que c'est qu'obéir aux impulsions du cœur. Leurs personnages sont des automates plutôt que des hommes, des créations artistiques plutôt que des créatures vivantes. En un mot la sphère où se sont mus ces dramatises est tout autre que celle qui fit la gloire essentielle du théâtre romantique. Les dramatises s'étaient soumis aux manières sérieuses du classicisme. Nous ne pouvons pourtant pas ne pas remarquer leur manque complet d'initiative; ils étaient nés pour être des disciples plutôt que des pionniers. Le ton de leur

monde mental est différent ; leurs idées et leurs intérêts plus limités ; le champ de leurs tentatives moins vaste ; et ils sont plus riches en lieux-communs. Ces hommes ne sont pas des apôtres de la liberté, de la nature ou des découvertes, et ils sont peu ambitieux. Ils sont tout au plus des humoristes satisfaits de la vie prosaïque et conventionnelle de chaque jour. L'attitude morale aussi avait changé. La noblesse des meilleurs écrivains sous Elisabeth avait disparu dans le passé. Il y a du vrai dans les discussions qui voient en Shakespeare la haute moralité du plus noble Puritain ; mais il semble souvent que les dramatises de la Restauration n'aient su trouver un intérêt dans la vie que dans la pire. Sans aucun doute le théâtre s'égaré lorsqu'il ne cherche pas à présenter la vie telle qu'elle est ; et Dryden a justement défini le but légitime du théâtre en déclarant qu'une pièce devrait être « a just and lively image of human nature, representing its passions and humours, and the changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind » (1). Mais ce théâtre ne se bornait pas à des peintures indécentes ; il ne représentait

1. Une image exacte et vivante de la nature humaine, représentant ses passions et ses penchants, et les changements de fortune auxquels elle est sujette, pour le plaisir et l'instruction du genre humain.

parfois que des situations immorales, et les créait même à plaisir. Sans doute ceci peut s'expliquer. Plusieurs des derniers dramatises du xvii^e siècle n'étaient autres que des parasites de la cour, ou des poètes indigents qui écrivaient pour gagner leur vie ; n'ayant pas de force morale, ils écrivaient ce qui pouvait plaire à la cour et satisfaire les goûts du public. Que la cour fût libertine et le peuple immoral, le dramatisite alors encourageait l'indécence ; et si les manières françaises étaient à la mode, le dramatisite copiait avec ardeur les modèles français. Pris tous ensemble ils n'avaient guère une haute conception de la vie ou des hommes ou même de leur propre profession. Mais c'étaient les hommes qu'il fallait à un apostolat littéraire et ils possédaient toutes les qualités essentielles pour faire comprendre le but du classicisme au théâtre ; et comme le nouveau mouvement se montrait tenace et irrésistible, ils prêtèrent toute leur force au courant. Nous ne pourrions passer sous silence ces dramatisites du temps de Charles II, même si nous le désirions, et nous ne pouvons oublier qu'ils ont des qualités qui leur sont propres et qui prouvent une certaine valeur intrinsèque, parmi tant de choses sans valeur et déplorables. Ils occupent certainement une place importante dans l'évolution de notre littérature moderne, car l'honneur leur revient plus qu'à tous autres d'avoir aidé le poète à sortir de l'excès du relâ-

chement dans lequel était tombé le romantisme, et de l'avoir forcé à se soumettre à nouveau à l'ordre et à la discipline. Il est certain que cette nouvelle discipline était trop stricte et trop rigide, et tendait à anéantir toute initiative et à étouffer toute vitalité naturelle. Mais il était essentiel que l'ancien théâtre fût sauvé des défauts de sa dégénérescence, si jamais l'on devait préparer une nouvelle route pour un romantisme nouveau et meilleur ; et ce sont les classiques du xvii^e siècle qui ont épuré et fait revivre le théâtre, et par là toute notre littérature.

Si maintenant nous examinons le travail d'hommes, par dessus tout partisans de la discipline et de l'objectivité, hommes en grande partie insouciants de la moralité ou de la liberté intellectuelle, mûs avant tout par le désir de se modeler conformément aux règles et à l'ordre, nous découvrirons presque certainement qu'une qualité leur manque. Ils ont une certaine habileté littéraire et savent persévérer dans leur travail, mais ils ne seront certainement pas remarqués pour leur originalité. Peut-être s'ils avaient eu quelque originalité, il leur eût été impossible d'adopter le classicisme, et ils eussent été sous la bannière romantique où ils n'auraient été astreints à aucune loi. Mais, quoiqu'il en soit, il y a un manque d'originalité frappant dans nos derniers dramatises du xvii^e siècle. Ils ont le brillant talent d'excellents disciples littéraires ; ils peuvent

marcher sur les traces des grands chefs ; ils peuvent même développer et perfectionner le travail que d'autres ont commencé. A l'exemple de Dryden ils peuvent adopter de nouvelles méthodes littéraires, choisir tous les éléments durables et de valeur et rejeter tous ceux qui sont inutiles et éphémères. Mais ils sont incapables d'un réel esprit d'invention. Pour la forme, ils doivent avoir recours aux autres, s'ils désirent exceller ; pour le style ils doivent aller aux grands déclamateurs, apprendre leurs expressions et bégayer leurs shibboleths, sinon leur œuvre n'aura pas accès auprès du public ; et pour les matériaux, qui leur permettront de tisser la trame de leurs intrigues, ils puiseront probablement dans les cerveaux et les œuvres des autres pour suppléer à leur manque de fertilité. Je doute que de tels hommes méritent le nom de génies, et c'est pourquoi j'hésite même à dire que Dryden, avec tous ses dons brillants, est un homme de génie. Mais tels étaient les classiques du théâtre anglais de la Restauration. En conséquence, quand, à la réouverture des théâtres, le public royaliste se prit d'une belle passion pour le théâtre, l'auteur dramatique était à bout de ses ressources pour imaginer une nouvelle pièce capable de satisfaire les continuelles demandes des directeurs de théâtre, et de lui procurer un gagne-pain. Il en résulta que tous les dramatisés de la Restauration, depuis Dryden jusqu'au

dernier d'entre eux prirent l'habitude d'emprunter leurs intrigues de droite et de gauche. Quelquefois les œuvres des autres ne font que leur suggérer des idées ; de temps à autre ils s'assimilent l'esprit de la pièce aussi bien que le sujet, et la présentent comme une chose nouvelle et vivante ; mais il n'est pas rare qu'ils s'abaissent jusqu'au plus vil plagiat.

Dans leur recherche fiévreuse de matériaux nouveaux, ils saccagèrent tantôt les classiques anciens, tantôt les œuvres anglaises des siècles passés, parfois les comédies et les tragédies françaises et parfois les romans italiens et les romans d'aventures français ; mais tant qu'ils sont, ce sont des emprunteurs invétérés. Ils paraissent avoir lu presque tous les livres qui pourraient leur servir, avoir pillé toutes les œuvres contemporaines et même les chroniques de l'antiquité.

Mais si l'on cherche quelles furent exactement les points de départ des intrigues du théâtre classique, on se trouve dans une région pour ainsi dire inexplorée. Je ne veux pas insinuer que les critiques littéraires aient complètement échoué (1) dans leurs investigations des pièces de l'époque, car les sources de quelques-unes sont si évidentes qu'elles ne peuvent échapper à un lecteur instruit. Et quiconque s'intéresse à la question a un fonds d'infor-

1. *Le public et les hommes de lettres*. A. Beljame.

mation où puiser, fourni par les recherches pleines d'animosité et les déclarations acerbes de leur contemporain, Gerald Langbaine d'Oxford. Mais nous avons autre chose que des allusions semées çà et là dans l'histoire littéraire, et le sujet est de ceux qui invitent à des recherches particulières. Il était, naturellement, tout à fait impossible d'examiner à fond toutes les sources possibles d'inspiration des auteurs dramatiques, car la littérature du monde entier leur était accessible. Mais on peut attaquer le sujet avec une tolérable assurance de trouver quelque information d'importance si l'on a une solide connaissance des œuvres de nos dramatises et si l'on prend en considération les tendances et les préférences qui régnaient dans leur monde littéraire. Nous savons, par exemple, que la littérature des siècles passés était l'objet en Angleterre d'une indifférence générale ; il est donc peu probable que des auteurs y aient eu recours, tandis qu'aucun trait de ressemblance avec une source si connue ne pourrait facilement nous échapper. Nous savons aussi que les hommes de lettres pour la plupart savaient encore l'italien, et connaissaient parfaitement Boccace, Pétrarque et plusieurs des romanciers italiens. L'espagnol aussi était certainement familier à plusieurs des auteurs dont l'éducation avait été plus complète, car les jours de Drake n'étaient pas si éloignés que l'on pût considérer

comme déjà du passé les relations avec l'Espagne ; l'auréole qui entourait Lope de Vega fascinait encore et pour le monde politique l'espagnol était presque essentiel aux rapports internationaux. Nous ne serons pas surpris de découvrir que nos auteurs contemporains de Corneille aient emprunté, comme lui aussi, à l'Espagne, à la fois directement, et par l'intermédiaire de la littérature française. Naturellement l'influence des anciens classiques était aussi très grande, peut être la plus grande de toutes celles qui se faisaient encore sentir, et on peut à peine s'imaginer un auteur rendu incapable de se servir de leur trésor d'incidents et d'images. Mais nous sommes enclin à penser, même avec des fondements *à priori*, que l'on pourrait s'attendre à une plus grande dette envers la littérature française de l'époque qu'envers toute autre ; et les investigations les plus complètes justifient une telle opinion.

On peut ainsi nommer les sources d'où nos principaux dramatises tiraient leurs sujets : les classiques, l'Espagne, l'Italie, la France, la littérature anglaise, les chroniques (Vide les appendices).

CHAPITRE V

LES PRÉCURSEURS DE DRYDEN

Cependant, le fait pur et simple que certains auteurs dramatiques anglais empruntèrent les matériaux qui leur étaient nécessaires et que certaines œuvres étrangères alimentèrent notre théâtre nous apprend peu, et ne nous permet pas de conclure à rien de précis sur les rapports de nos dramatisques avec les littérateurs des autres pays. Mais, ayant des raisons de croire que chez presque tous nos classiques l'absence d'originalité fut suppléée par les suggestions que leur fournirent les œuvres d'autrui, nous pouvons poursuivre nos perquisitions.

Les matériaux du théâtre classique n'étaient certes pas originaux. Quelques pièces l'étaient, sans nul doute ; mais ce ne sont que des exceptions qui font ressortir la plus grande partie des pièces de l'époque et montrent mieux que c'était un siècle d'emprun-

teurs, de traducteurs et de plagiaires. Pour mieux le prouver, il nous faut, pourtant, étudier en détail et critiquer les principaux dramatises de la Restauration.

Nous avons déjà attribué à *Etheredge* l'honneur d'avoir le premier donné au théâtre une œuvre dramatique complète en rimes suivies cornéliennes, ce qui était le style classique reconnu. *Etheredge* introduisit virtuellement la comédie moderne en Angleterre avec son « Comical Revenge » en 1664. Cet ouvrage fut joué immédiatement après les « Rival Ladies » de Dryden, où il avait conseillé l'emploi des vers au théâtre, et un peu avant la « Indian Queen » où il donna corps à son idée. Il est clair que ce fut la scène parisienne qui inspira à *Etheredge* sa comédie. La plupart de nos poètes exilés étaient accourus en Angleterre lors du retour du Prince en 1660 ; mais *Etheredge*, qui avait passé sa jeunesse à Paris, resta en France deux ou trois ans de plus. Pendant ce temps Molière produisit trois de ses plus brillantes comédies, « l'Etourdi », « le Dépit Amoureux » et « les Précieuses Ridicules » ; et, triomphant des critiques, remplit toute la France de l'écho de sa renommée. Dans ces œuvres Molière se révèle dans toute la grandeur de son génie, et *Etheredge* fut évidemment un de ceux qui en subirent le charme. Quand *Etheredge* revint en Angle-

terre, il était donc déjà un disciple zélé du grand dramatisse français, et son admiration pour le maître se trahit dans sa conception de toute l'intrigue. Rien n'est copié dans « The Comical Revenge » ; il n'y a pas de traductions effrontées ; on ne s'aperçoit même pas qu'il ait tenté d'emprunter. Mais Etheredge s'est assimilé l'esprit de Molière d'une façon qui prouve qu'il comprenait le but du dramatisse français, et qu'il avait résolu de faire pour Londres ce que Molière avait fait pour Paris. La tragi-comédie d'Etheredge remporta un succès immédiat, et nous n'avons pas à en chercher bien loin la raison. On n'y trouve plus l'intrigue compliquée espagnole si longtemps en vogue ; il n'y a aucune des extravagances de la comédie de Jonson ; et, d'un autre côté, les scènes comiques présentent de vrais types de la vie réelle. Le jeune dandy de la société élégante est admirablement dépeint ; d'aucuns ont cru que c'était l'auteur en personne ; mais l'ensemble a le vivant réalisme et l'esprit étincelant de Molière. Etheredge avait vécu dans la société peinte par Molière et en ayant acquis une connaissance intime, il revint en Angleterre avec un sentiment de profonde sympathie pour elle et un désir de faire sur la scène anglaise ce que Molière avait fait sur la scène française. De plus, non seulement il a reproduit la manière d'être et le ton du dramatisse français, mais il a

introduit sur notre théâtre le type tout nouveau du valet Dufoy, qui est la copie du célèbre Mascarille des trois premières comédies de Molière. Mais Etheredge vécut assez longtemps pour produire deux autres pièces, où l'influence de Molière est encore plus visible. La première fut la comédie « *She would if she could* » de 1668. Qu'elle fut inspirée du « *Tartuffe* », cela est trop évident même pour l'observateur le plus superficiel ; et on s'est demandé où Etheredge avait pu voir l'original. Il y a deux occasions possibles. Il se peut qu'il l'ait vu jouer à Versailles en 1664, ou qu'il ait assisté à la première représentation publique donnée à Paris, où il habitait, comme nous le savons, en 1667. Dans la comédie anglaise, Etheredge en use envers son maître, Molière, comme dans sa première œuvre ; là non plus il n'est pas plagiaire, mais il poursuit dans son propre pays un but identique à celui qu'il avait appris à admirer à la cour de Louis XIV. La principale preuve extérieure de son obligation envers Molière, c'est que « *Lady Cockwood* » n'est autre chose qu'un « *Tartuffe* » féminin ; mais, en plus de cela, la pièce renferme les mêmes situations, déploie le même esprit, et est remplie de la même atmosphère que l'œuvre brillante de Molière.

La dernière de ses comédies, « *The Man of Mode* », parut en 1676, alors que le succès du

classicisme au théâtre s'était déjà affirmé. Là encore Etheredge laisse percer son admiration pour Molière de la même façon que dans ses deux premières productions. Et celle-ci montre toute la singularité de style, l'intime connaissance d'une société élégante et les mœurs relâchées que l'on rattache au nom d'Etheredge. Son importance ici, c'est qu'il employa avant Dryden les vers héroïques dans l'art dramatique, et qu'ainsi poursuivant la transformation de l'opéra par Davenant, il fraya vraiment la route au genre dominant de l'époque. Il était excessivement populaire et aurait pu avoir beaucoup plus d'influence sur son temps s'il eût eu le courage de travailler davantage. C'est à cause du petit nombre de ses productions, qu'il n'occupa pas une importante position dans le monde littéraire et qu'il nous intéresse surtout comme pionnier du théâtre héroïque et un fervent admirateur de Molière, qui rendit le véritable esprit de son maître. Il y a, en vérité, une vraie ressemblance mentale entre Etheredge et Molière. Le disciple était capable de peindre la même vie élégante, avec la même délicatesse de teintes et les mêmes traits frappants ; et ses pièces amusaient la salle sans le moins du monde diminuer la force de la morale qu'elles contenaient. Tout ceci étant admis, nous ne pouvons pourtant pas ignorer qu'il fut inférieur au maître ; il avait fait sienne la

manière, mais l'esprit étincelant de Molière lui fit défaut.

Tandis qu'Etheredge produisait ses premières pièces, la comédie anglaise florissait avec Dryden, Sedley, Shadwell et leurs contemporains. Et ici, de plus, il devient nécessaire de voir la place occupée par cet autre dramatisante, William Davenant.

Peut-être aurions-nous pu étudier *Davenant* plus tôt, car il fut vraiment le premier qui fit servir les vers rimés aux exigences du théâtre et ses tragédies donnèrent l'impulsion finale au mouvement classique. Pourtant elles ont si peu de mérite qu'elles sont presque indignes de l'attention du critique et les premières qu'il lança sur la scène à la réouverture des théâtres avaient ce caractère à demi-musical inventé par l'Italie, de sorte que Davenant lui-même les appela des opéras. Je lui ai, pourtant, en discutant sur l'origine de notre vers héroïque, complètement reconnu une place parmi les pionniers du théâtre en vers, et je désire simplement indiquer que, comme beaucoup de ses contemporains, il fut obligé de piller partout pour ses intrigues. Pour son « Albion » il avait déjà eu recours à la « Cosmographie » d'Heylin ; il avait pillé deux des pièces de Shakespeare pour trouver la matière de sa « Law against Lovers » ; et le « Man's the Master » et « Play House to Let » sont des emprunts au théâtre français. En se servant de Shakespeare



il laisse voir qu'il doit beaucoup à ses originaux ; il a emprunté plusieurs incidents importants aux deux grandes pièces qu'il a choisies et il a ajouté beaucoup de ses « embellissements » à lui jusqu'à en faire un chaos sans valeur. Nous aurons, pourtant, l'occasion d'examiner de plus près comment il s'est servi de Shakespeare lorsque nous parlerons de sa collaboration avec Dryden pour une version nouvelle de « The Tempest ». Qu'il nous suffise de dire qu'il ignore la noble simplicité du grand génie de Shakespeare et qu'il est impuissant à garder l'esprit du maître dans ce qu'il lui emprunte. Mais c'est dans ses deux dernières pièces qu'il montre sa connaissance du théâtre français. Son « Man's the Master » a été pris presque entièrement du « Jadolet » de Scarron, et c'est un plagiat littéraire plus évident encore qu'aucun autre même en ce siècle plagiaire. Il laisse voir aussi qu'il connaissait Molière : le « Play House » c'est le « Sganarelle » de Molière. Mais ces deux exemples montrent clairement que le dramatisse anglais ne possédait ni l'esprit ni la force de l'écrivain français. Les saillies spirituellement distinguées de Molière sont travesties en plaisanteries lourdes et l'habileté dramatique de Scarron est totalement absente de la version mutilée du traducteur.

Davenant, sans aucun doute, fut influencé par Corneille et chercha lui aussi à donner de la dignité

à ses héros. Dryden lui-même expose l'obligation de son ami aux poètes dramatiques français. Mais, en somme, Davenant n'occupe qu'une petite place sur le théâtre de la Restauration. Il ne mérite notre attention qu'en tant que rattachant son époque à la précédente et comme pionnier des rimes suivies qui devaient après lui être toutes puissantes au théâtre.

Dryden doit toujours, dans notre étude de cette période, être le centre de l'attention, parce qu'il en personnifie toutes les tendances. Mais deux noms ont toujours semblé inséparables du sien dans le théâtre classique et ont eu une si grande part dans la toute première évolution de la métrique du classicisme qu'ils doivent nous arrêter un peu avant que nous passions au dictateur littéraire de l'époque. Ces deux noms, il est à peine besoin de les écrire, sont ceux de Denham et de Waller. En vérité la tragédie de *Denham*, « *The Sophy* », n'appartient pas réellement à l'époque de la Restauration, ayant été publiée en 1642, au moment où le théâtre romantique disparaissait avec les dernières comédies de Ford et de Massinger et les premières productions de Shirley. Mais elle est pourtant sous certains rapports reliée au théâtre classique du xvii^e siècle. Bien qu'en vers blancs et ayant ainsi peu en commun avec aucune production de son admirateur Waller, c'est une première tentative

faite pour soumettre le théâtre anglais à toutes les règles imposées au théâtre français. L'influence française est évidente ; le vers clair et ferme de Corneille n'était plus un secret pour Denham ; mais il est difficile de deviner quelles tragédies françaises Denham avait pu voir, pour subir à un si haut degré l'influence des partisans des unités. Il est très certain qu'il ne peut avoir été influencé par des hommes aussi peu connus que Montchrestin et Hardy ; pourtant on ne voit pas très bien comment il peut avoir connu aucune des œuvres de son contemporain Corneille, avec qui il a de si grandes ressemblances. Il se peut que le « Cid » de Corneille ait été joué entre 1636, alors que Denham se trouvait en France, et 1642, au moment de l'apparition de « The Sophy » ; mais un examen attentif des deux auteurs laisse la conviction que s'il doit quelque chose à Corneille, c'est à « Cinna » qu'il l'a emprunté. Nous avons donc ici une production embarrassante, ayant de très grandes affinités avec Corneille, animée des mêmes idées, une sorte d'avant-coureur du mouvement naissant, et pourtant un spécimen isolé de la tragédie à la Sénèque aux derniers jours du romantisme.

Waller eut peu de rapports avec la scène. Son activité se manifesta dans d'autres sphères du classicisme anglais. Il s'aperçut qu'il ne pouvait pourtant rester entièrement loin du théâtre. Aussi, quand

en 1664 parut « The Tragedy of Pompey the Great », « traduite du français par certains gens de haut rang », on put y reconnaître sa main. L'original était une pièce de Corneille, « La mort de Pompée », parue en 1643, et dans la version anglaise tout l'acte premier était de Waller. L'acte IV était de Lord Buckhurst ; mais les autres collaborateurs sont inconnus. Ce n'est en entier qu'une traduction libre de Corneille, et comme on n'y peut rien trouver de commun avec le style de l'auteur français, ce n'est que d'un intérêt médiocre pour le critique. Cependant dans son remaniement de la « Mort de Pompée », Waller montre une certaine sympathie avec les tendances qui influençaient Corneille quand il présenta cette tragédie au public. Il y a au moins la même hardiesse et la même dignité, la même vivacité d'expression et la même puissance d'action.



CHAPITRE VI

JOHN DRYDEN

Mais l'œuvre importante de *Dryden* est déjà devant nous et apparaît comme la véritable grande œuvre dramatique de l'époque. Elle est importante par son volume, parce qu'elle occupa le théâtre presque depuis la Restauration jusqu'au moment de l'apogée de la gloire dramatique des Orangistes, et parce qu'elle a une valeur intrinsèque considérable. Mais même parmi les intrigues de Dryden, il en est peu qui aient droit au titre d'originalité. Sur tous les points, donc, Dryden nous apparaît comme un parfait représentant du xvii^e siècle littéraire ; et son œuvre et son attitude doivent être soigneusement étudiées.

Dryden descendait des sévères Puritains d'autrefois ; mais il ne semble pas avoir eu l'esprit déter-

miné qu'on aurait pu en attendre. Pendant toute sa vie si longue et si occupée, il se laissa emporter tour à tour par le courant le plus fort. Pourtant il ne changea jamais sans but ; nous avons au contraire les preuves de son habileté à découvrir les premiers signes d'un réveil intellectuel et d'un changement dans les tendances populaires ; et s'étant rendu compte du cours possible des choses, il se plaça en avant, résolu à en être la force directrice. De fait une fois que Dryden avait scellé de son approbation un mouvement littéraire, la plupart de ses contemporains ne pouvaient se lancer dans d'autres voies ; ce que Dryden adoptait et cherchait à établir était accepté les yeux fermés dans le monde des lettres. Il est vrai qu'il ne jugeait pas toujours avec justice ; vraiment ce fut une girouette autant qu'un chef dans tous les mouvements contemporains. En politique, il fit le panégyrique de Cromwell et acclama le retour des Stuarts ; en religion, il s'inclina devant l'autorité de l'église reconnue, sans se soucier de ses dogmes ; en littérature, il s'emparait des œuvres en vogue et s'abaissait sans remords à satisfaire les caprices du public. Il fut de toute certitude un opportuniste, et nous lui devons être reconnaissants surtout de ce qu'il put s'adapter à un nouveau style littéraire et en montrer la valeur en lui faisant produire le plus possible. Je ne désire pas ici contester le talent de Dryden. Il savait réflé-

chir et développer une théorie une fois qu'on la lui avait suggérée, et appuyer son choix d'arguments serrés, comme, par exemple, dans son fameux « *Essay* », lorsqu'il explique pourquoi il préfère le théâtre anglais au théâtre français. Ce fut lui aussi qui mit à la mode les préfaces où se défendaient les théories poétiques ; en cela cependant il ne fit encore qu'imiter Corneille. Et il n'est que juste de dire que si parfois il se plaît dans l'indécence, il n'était pas le premier, et ce n'est qu'emporté naturellement par le courant ; il ne fait que donner au public et à la cour, comme il le dit lui-même, ce qu'il savait leur être agréable ; sous ce rapport donc la faute est moins la sienne que celle des autres.

Les goûts littéraires de Dryden devaient donc naturellement suivre un courant changeant et agité ; ainsi que le montrent clairement les faits. Lui-même nous dit qu'il connut plus d'un changement dans ses admirations littéraires. « *When I was a boy* », écrit-il, « *I thought inimitable Spenser a mean poet in comparison of Sylvester's « Du Bartas »* (1). Et ses préfaces montrent l'évolution progressive de son goût, passant de Du Bartas à Spenser, de Cowley à Milton, de Corneille à Shakespeare. Ses œuvres — non seulement ses œuvres dramatiques — sont des

1. Quand j'étais enfant l'inimitable Spenser était pour moi de moindre importance comparé au « Du Bartas » de Sylvester.

preuves indubitables qu'il se faisait renégat en faveur du dernier candidat au trône littéraire. Lorsque parurent « *Lines on the Death of Lord Hastings* » en 1651, il se dévoila d'un Marinisme absurde ; en 1659 dans ses vers sur « *Cromwell* » il était disciple de Davenant et imitateur de « *Gondibert* » ; lorsqu'en 1660 il écrivit « *Astrea Redux* » il n'était plus l'homme lige de Davenant mais de Waller, selon son habitude se lançant dans de nouvelles idées et présentant déjà le nouveau tour qu'allaient prendre les choses ; et en 1661, avec son « *Coronation Panegyric* », il était au premier rang, au même point que Davenant et Waller, un des chefs puissants du classicisme. Il est alors évident que Dryden ne joua pas vraiment de rôle dans les premières années de notre classicisme du xvii^e siècle ; son influence fut nulle jusqu'au moment où le succès du mouvement fut pour ainsi dire assuré ; mais ce fut alors qu'il se mêla à la lutte et employa tout son talent à détrôner le romantisme. Là son génie directeur se révéla, lui permettant de refondre le couplet dans un moule d'un éclat incomparable ; mais il est totalement impossible de revendiquer pour lui le titre d'inventeur.

Si nous considérons son début au théâtre : « *The Wild Gallant* », en 1663, nous ne sommes pas étonnés que ce soit dans le genre Anglo Espagnol. Dryden ne paraît avoir subi le charme de Corneille et de l'école française qu'un an ou deux plus tard, bien

qu'il ait dû infailliblement ressentir indirectement leur influence, puisqu'il avait suivi Davenant et Waller. Mais ses hommages allèrent tout d'abord à l'Espagne. Il avait sans doute acquis une connaissance parfaite de la langue et de la littérature castillanes. Et nous savons que le théâtre espagnol au commencement du xvii^e siècle avait un éclat bien fait pour captiver un jeune étudiant. S'étant peu à peu développé avec des chefs comme Villena, Santillana, Naharro et Ruéda, l'art dramatique de l'Espagne entra dans sa période la plus brillante avec Cervantès. Aussitôt après, ce fut le brillant Lope de Véga, dont le génie versatile mit au défi toutes les lois qui régissaient le théâtre, et qui pourtant fut un tel maître de la comédie qu'il est à la hauteur des hommes de lettres européens. Lope et son jeune contemporain, Caldéron, avaient éveillé l'admiration de toute l'Europe, et amené le théâtre espagnol à l'apogée de sa gloire.

La brillante comédie d'intrigue espagnole eut naturellement une grande influence sur le théâtre de la Restauration à l'aide de presque tous ses représentants. De ceux dont les tendances sont nettement espagnoles sont Killigrew, Dryden, Southern, Crown, et Wycherley, et il est facile de retrouver point par point tout ce que chacun en a retiré. La dette de Dryden est la plus grande de toutes. Il est vrai qu'au commencement de sa car-

rière, son ambition était de produire des comédies d'après les principes espagnols. Il avait déjà, comme Waller, fait servir les rimes suivies classiques à la poésie ordinaire, mais, autant qu'on peut en juger, l'idée de les introduire au théâtre ne lui était jamais venue. Il se préparait, cependant, à mettre tout son talent et toute son habileté dans son essai de comédie d'après Lope et ses contemporains espagnols. On a de nombreuses preuves de sa connaissance dans la littérature castillane. On sait, par exemple, qu'en causant avec Bolingbroke, il déclara un jour que : « He got more from the Spanish critics alone, than from the Italian and French and all other critics together » (1). Lorsque nous lisons son *Essay* de 1667 — ce « petit discours dialogué, en grande partie emprunté aux observations des autres » — nous en concluons naturellement qu'un des principaux de ces critiques dut être Tirso de Molina, le plus grand critique contemporain de l'Espagne. Mais, de tels emprunts, avoués et prouvés, on est facilement amené à en découvrir d'autres : ceux qui fournirent matière à la construction de ses premières comédies.

La première œuvre dramatique de Dryden, cette malheureuse et grossière comédie de 1663 : « *The Wild Gallant* », emprunte les traits les plus impor-

1. Il devait davantage aux seuls critiques espagnols qu'aux Italiens, aux Français et à tous les autres critiques réunis.

tants à l'Espagne. Ce dialogue étincelant, cette vivacité, sont espagnols. Dans quelques passages l'intrigue semble être suspendue pour laisser place à des réparties sans fin, défaut du théâtre anglo-espagnol que Buckingham tourna si impitoyablement en ridicule dans la scène du « Rehearsal » entre Prettyman et Thimble. Il y a une absence presque totale de développement de caractère sans lequel aucune pièce anglaise ne peut réussir. Le héros, « Loveby », est un automate lourd et indécent, et les autres personnages lui ressemblent. L'esprit est remplacé par la grossièreté, et beaucoup d'agitation supplée à la nullité de l'intrigue. C'était le genre qu'il fallait à Charles II, mais qu'un public ayant conservé une étincelle d'honneur ne peut que condamner. Mais où Dryden prit-il la trame principale, quelle qu'elle soit, qu'il a brodée de tant de sujets castillans et avec tant de vulgarité? Si elle n'est pas de lui, elle est sûrement espagnole, car s'il y eût jamais de pièce anglaise imitée de l'Espagne, c'est bien celle-ci. On ne pourra jamais rien affirmer là-dessus. Quelques critiques ont déclaré qu'elle fut inspirée des « Humours » de Ben Jonson ; mais après une étude sérieuse, nous sommes persuadé que Jonson n'y est pour rien sinon dans la caractèrè de « Justice Trice » (Acte I, Sc. III et IV, 1), tirée sans honte de « Every Man out of his Humour ». Quant à Fletcher, où un autre critique en a vu la source,

nous ne lui voyons d'autre rapport avec Dryden que le ton général et l'indécence qui règne dans toute la pièce. Mais le cas est abondamment prouvé par Dryden dans son Prologue :

« It is your author's lot
To be endangered by a Spanish plot.
Though supplied with all the wealth of Spain
This play is English » (1).

La préface de l'édition révisée de la pièce apporte encore plus de lumière sur ce sujet : « The plot », écrit Dryden « was not originally my own, but was so altered by me (whether for the better or worse, I know not), that, whoever the author was, he could not have challenged a scene of it » (2). Sans doute Dryden ne veut pas dire qu'il ignore le nom de l'auteur ; pourtant le titre de la pièce originale est encore aujourd'hui un secret pour les critiques. On sait que quelques-unes des œuvres de Lope et d'Alarçon parurent avant 1663, car c'est à celui-ci que Corneille emprunta « le Menteur »,

1. C'est le sort de l'auteur que de se heurter à une intrigue espagnole. Bien qu'enrichi de tous les trésors d'Espagne, cette pièce est anglaise.

2. L'intrigue n'est pas ma propre création, mais j'y ai fait tant de changements (en bien ou en mal, je l'ignore) que, quel qu'en soit le véritable auteur, il ne pourrait me chercher chicane pour la moindre scène.

croyant que l'auteur en était Lope. Mais parmi les œuvres de Lope, d'Alarçon, de Caldéron et de Moréto, il ne s'en trouve aucune qui ait pu selon toute apparence suggérer l'intrigue de Dryden. Cependant nous le soupçonnons de s'être emparé d'une des nombreuses pièces non imprimées de Lope de Véga, et peut-être celle qui a pour titre : « El Galan Bobo », car quelques-unes des pièces de Lope paraissent s'être répandues en Angleterre en manuscrits. Malgré tout, notre ignorance du véritable original et l'aveu qu'elle a subi des changements considérables ne permettent pas de s'assurer jusqu'à quel point Dryden a remanié son modèle. On peut affirmer qu'il a parfaitement compris la comédie d'intrigue espagnole et qu'il s'est imprégné de cet esprit de telle façon que le lecteur dépose le volume avec l'impression de sortir d'un théâtre espagnol. Naturellement cette idée n'est pas la seule qui s'empare du lecteur. Il se dit que Dryden était si totalement dépourvu d'esprit et le sentait si bien qu'il essaya d'y suppléer par des grossièretés. Il ratifiera l'opinion que Dryden avait de lui-même : « I want that gaiety of humour which is required to it ; my conversation is slow and dull ; my humour saturnine et reserved » (1). Presque tous

1. Je n'ai pas cette gaieté nécessaire à l'esprit ; ma conversation n'a ni vivacité, ni brillant ; je suis de tempérament saturnin et réservé.

les critiques postérieurs ont sévèrement jugé ses comédies et souvent ils se sont laissé aveugler par leurs préjugés au point de n'en pas voir les quelques réelles qualités ; mais elles ont été estimées à leur juste valeur par Sir Walter Scott dans une lettre à un ami, un certain Georges Ellis : « they
« are very stupid as well as indelicate ; sometimes,
« however, there is a considerable vein of liveliness
« and humour ; and all of them present extraordin-
« ary pictures of the age in which he lived » (1). Ceci est vrai du « Wild Gallant », et nous devons nous borner là, faute d'une connaissance plus complète de sa source.

Vers la fin de 1663, Dryden travaillait à une autre comédie, « The Rival Ladies », partie en prose et partie en vers blancs, à l'exception de quelques essais de rimes suivies dans le cours du dialogue. Mais, ainsi que dans « The Wild Gallant », le ton de la pièce est purement espagnol. Dryden ne cherche pas à cacher qu'il y copie les Espagnols ; il réussit pourtant à dissimuler quel est l'auteur qu'il a pillé. Mais le ton espagnol, aussi bien que ses premiers essais de rimes suivies, font croire qu'il était agité par deux courants contraires, l'un venant de l'Espagne et

1. Elles sont stupides et grossières, mais elles ont parfois beaucoup d'animation et d'esprit, et toutes sont des tableaux frappants de la vie de l'époque.

l'autre de la France ; supposition facile à prouver. C'est par Scarron que Dryden fut pour la première fois en contact avec le théâtre français ; « les Frères Ennemis » lui suggérèrent visiblement quelques passages des « Rival Ladies ». Il a su se servir des matériaux ; mais le point important est qu'il lisait déjà des œuvres françaises, qu'il y cherchait des intrigues, et qu'il apprenait à en admirer l'aisance du vers. Le charme de l'Alexandrin se faisait sentir en lui et l'influence de la France commençait à saper sa première fidélité aux idéals du théâtre espagnol. L'état des choses était en train de changer et la France commençait à occuper dans l'œuvre dramatique de Dryden la place suprême qu'elle devait garder. Même ainsi, cependant, il semble qu'il ait continué à étudier la littérature de l'Espagne et à en employer les intrigues pendant plusieurs années. Une preuve flagrante en est dans « An Evening's Love, or the Mock Astrologer » qui doit faire à présent le sujet de nos investigations, même aux dépens de l'ordre chronologique. Cette pièce, « An Evening's Love », fut jouée en 1668 et, à l'exception du prologue en vers blancs, est en prose. La préface de l'édition imprimée est pleine d'intérêt et nous amène naturellement à discuter les sources de l'intrigue. Dryden commence par avouer franchement qu'il ne sait pas écrire la comédie pure et après avoir discuté différentes espèces de comédie, se déclare en faveur de « a mixed

way of comedy... neither all wit nor all humour » (1). Alors, faisant allusion à ce qu'il appelle « low comedy » (la basse comédie), il saisit l'occasion de s'excuser de cette grossièreté de ses propres œuvres qui l'a fait traiter de « very smutty » par Pepys, cherchant en même temps à se nettoyer de tout blâme par un « tu quoque » argument à propos des comédies françaises. « Low Comedy », écrit-il, « requires much conversation with the vulgar » (2), ce qui veut dire que la dégradation de la populace l'excuse suffisamment d'encourager l'indécence. Il appuie cette pauvre excuse d'une pointe contre les écrivains comiques français, ayant recours au même genre d'expédients vils et grotesques pour suppléer aux caractères naturels et consistants qu'ils étaient incapables de créer. C'est un plaisir, cependant, de l'entendre reconnaître « I have given too much to the people » (3); opinion avec laquelle nous sommes pleinement d'accord, étant certain que son œuvre eût été digne de renommée s'il avait seulement osé se poser en maître et prêcher la noblesse d'âme, tandis qu'il n'a fait que ramper et encourager la dégradation. Il se défend

1. Comédie mélangée... qui ne soit ni purement spirituelle, ni purement humoristique.

2. Pour la basse comédie... il faut beaucoup s'entretenir avec les gens de basse extraction.

3. Qu'il a trop donné au peuple.

ensuite du plagiat dont il était déjà hautement accusé de toutes parts. Sa plaidoirie n'est pas convaincante. Il admet que c'est son habitude d'emprunter largement aux pièces et aux romans étrangers, afin de se procurer une base pour ses œuvres ; mais il prétend que la scène en Angleterre était si supérieure à celles de France et d'Espagne dans son appréciation de la poésie dramatique, qu'il a dû tant améliorer et tant manipuler les matériaux fournis, qu'il ne reste presque rien d'original. Nous admettons en vérité sans restrictions que le « Wild Gallant » et les « Rival Ladies » appuient son dire, puisqu'il est encore impossible d'en reconnaître les originaux ; et de plus il n'emprunta pas plus aux « Frères Ennemis » de Scarron que Shakespeare ne le fit à beaucoup de ses modèles. Mais il y a peu d'autres pièces de Dryden pour lesquelles sa plaidoirie puisse se soutenir, comme nous allons le montrer lorsqu'il cite son *Evening's Love* à l'appui dans sa « Défense ». Mais il poursuit et rappelle que Charles II, qui, défendant Dryden de l'accusation de plagiat, avait déclaré que les résultats justifiaient les moyens. De fait Dryden a l'air de s'imaginer qu'on n'avait pu prouver son plagiat, tandis que Gerald Langbaine et plus d'un critique, d'alors et d'aujourd'hui, sont d'avis bien différent. Il nous dit dans sa Préface que « this play was first Spanish and called El astrologo « Fingido, then made French by the younger Corneille,

« and is now translated into English » (1), et il ajoute : « I have rejected some adventures which « I have judged not divertising.... I have added « others, which were neither in the French or Span- « ish. The part of the Astrologer is the least consi- « derable in my play. I seldom use the wit or lan- « guage of any romance or play which I undertake « to allter » (2).

La pièce elle-même est une preuve de la vérité de l'aveu de Dryden. Elle est tirée de la comédie, « le Feint Astrologue » de T. Corneille, laquelle est elle-même une libre version du « El Astrologo Fingido » de Caldéron. De plus, Dryden déclare que le rôle de l'Astrologue, Bellamy, n'est pas le principal ; bien qu'il ne puisse être séparé de l'intrigue et qu'il soit assez important pour donner son nom à la pièce. Nous ne pouvons nous empêcher de penser que Dryden connaissait parfaitement la comédie de Caldéron, quoiqu'il ait visiblement eu celle de T. Corneille présente à l'esprit pendant qu'il com-

1. Cette pièce était d'abord espagnole, sous le titre de « El Astrologo Fingido » ; puis elle fut francisée par le plus jeune des Corneilles et la voici à présent en anglais.

2. J'ai laissé de côté des aventures qui me paraissaient peu divertissantes... j'ai brodé celles que j'ai choisies, et j'en ai ajouté d'autres, ni françaises ni espagnoles. Le rôle de l'astrologue est le moins important de tous... Je garde rarement l'esprit ou le langage des romans ou des pièces dont je me sers.

posait. Je me base sur l'assurance exprimée par lui qu'il a ajouté des incidents d'origine ni française ni espagnole, et notre opinion s'affirme en découvrant que « *An Evening's Love* » introduisit dans notre vocabulaire littéraire six mots espagnols. Aucun de ces mots ne se trouve dans Shakespeare et, autant que nous pouvons en juger, pas davantage dans aucune autre œuvre qui ait précédé ; mais à partir de ce moment il semble qu'on s'en soit couramment servi dans l'anglais cultivé. Ce sont : alguazil (I. 1), Cid (V. 1), Galleon (IV. 2), Masquerade (III. 1), mulatto (IV. 1), et picaroon (IV. 2). En outre il a trois expressions qui sont dans Caldéron et pas dans Corneille : « *jeugo de Cannas* » (I. 1), « *L'air de notre Passa-Calles* » (II. 1), et « *Corridor* » (V. 1). C'est dans cette pièce qu'il introduit dans notre langue le plus d'expressions et de mots espagnols ; il est donc fort probable qu'il eut au moins la comédie de Caldéron sous les yeux. Mais si nous examinons la pièce française, il n'y a pas le moindre doute que « *An Evening's Love* » enrichit notre langue de dix-neuf mots français ; et cela suffit à prouver que l'auteur a eu un modèle français, en supposant même que nous n'ayons pas sa propre confession. Mais nous sommes heureusement à même de comparer scène par scène les pièces de Caldéron, de Th. Corneille et de Dryden, et de voir ainsi ce que l'écrivain anglais a pris à ses

modèles. Disons tout de suite que Dryden est loin d'être un traducteur servile. Il a emprunté la plupart des caractères principaux directement à Corneille, et en cela il se rencontre avec Caldéron, que Corneille avait imité d'assez près. Les personnages sont, de plus, présentés de la même manière, quoique la traduction leur ait fait, comme cela arrive généralement, perdre beaucoup de leur dignité et de leur esprit. Mais l'intrigue tout entière a été très brodée et resserrée de cette même façon que Dryden reconnaît employer. De nouveaux caractères ont été introduits, ainsi que de nouveaux incidents dont on ne trouve aucune trace dans Caldéron ou dans Th. Corneille ; et on pourrait supposer naturellement que Dryden se montra un écrivain dramatique original et habile, si l'on ne le savait le dernier duquel on pût attendre de l'originalité. Sachant combien il aime à emprunter, nous pouvons d'un autre côté le soupçonner d'avoir pris plus que l'intrigue principale ; car il n'avoua même avoir celle-ci qu'après que les critiques l'eussent dévoilé. Cependant en plusieurs endroits il est possible d'indiquer de toute certitude non seulement des incidents copiés mais un véritable plagiat dans le vocabulaire. L'un des moins importants de ces traits c'est que Dryden donne à l'un de ses personnages le nom de Don Guzman, qui ne se trouve ni dans « El Astrologo » de Caldéron, ni dans « Le Feint

Astrologue » de Th. Corneille, mais apparaît dans le « Don Bertram » de Th. Corneille, pièce qui vient aussitôt après « le Feint Astrologue » dans l'édition principale. Nous en concluons qu'il connaissait « Don Bertram » et y prit le nom — et peut-être aussi quelques traits — d'un des personnages. Ceci est de peu d'importance, mais nous conduit à autre chose. Il y a trois passages inspirés à un très haut degré du « Dépit-Amoureux » de Molière. Le premier (II. 1.), où Lopez agit une sonnette à l'oreille d'Alonzo, est imité directement de Molière (II. 6); mais, selon son habitude, il a avili l'original et fait agir un grave noble espagnol comme le pédant maître d'école, Metaphraste. Dans le second cas, lorsque Camilla demande une faveur à Don Melchior (IV. 2), il imite la scène entre Lucile et Valérie (I. 4). Dans le troisième enfin il s'est fait plagiaire éhonté. La dispute entre Wildblood et Jacintha (IV. 3) est traduite mot pour mot de la querelle des amoureux, Eraste et Lucile, Gros René et Marinette de la comédie de Molière (IV. 3 et 4). Il ressort clairement de ces faits que Dryden tira de Molière un de ses principaux caractères, Wildblood. Dans la scène traduite, il mélange, cependant, de son cru; mais on reconnaît sa main au langage vulgaire et vil qu'il met à la place de phrases polies et nobles.

Mais pour composer cette pièce aux mélanges criards, Dryden alla fouiller ailleurs. Le caractère

d'Aurelia, qui s'exprime d'une façon si précieuse, est à n'en pas douter le double de Magdelon et de Cathos dans « les Précieuses Ridicules » de Molière. Et presque sûrement la scène, où Aurelia tombe dans les bras d'Alonzo (V. 1), fut suggérée par « l'Amant Indiscret » de Quinault (V. 4), les deux scènes représentant des amoureux surpris en rendez-vous clandestin dans un jardin dans des circonstances douteuses.

S'il est vrai que l'origine de quelques traits de l'intrigue centrale n'a pas encore été éclaircie, on peut affirmer que la plupart se peuvent retrouver dans le roman de Mlle de Scudéri, « Ibrahim ». Dans la seconde partie, Livre III, p. 20-24 de la version d' « Ibrahim » par Henry Cogan (1652) on trouve « l'Histoire du Feint Astrologue », dont les grandes lignes sont presque identiques à l'histoire de Th. Corneille et de Dryden, et, entre autres choses, notre écrivain s'est certainement emparé des caractères et des noms d'Aurelia et de Camilla.

Il y a, cependant, un terrain assez vaste sur lequel on ne peut attaquer Dryden ; ce sont les allusions astrologiques. On sait qu'il était très versé dans la « magie noire », et on lui laisse volontiers le crédit du vocabulaire qui semble lui être si familier dans toutes les scènes où paraît l'Astrologue.

Caldéron, Th. Corneille, Molière, Quinault, Scudéri, voilà suffisamment de modèles pour un homme

qui croit avoir repoussé l'accusation de plagiat parce qu'il s'en est lavé les mains dans sa Préface. Dryden est coupable d'avoir mis au pillage les œuvres de cinq auteurs français et d'un espagnol, et d'avoir traduit mot pour mot des passages de l'une d'elles, ce qu'il se refuse à avouer. Mais il faut lui rendre ce qu'il mérite et admettre qu'il a fait preuve d'une étonnante adresse dans la façon dont il a manié ses matériaux, enrichi l'intrigue première de nouveaux incidents, volés pour la plupart, et donné à l'ensemble un brillant et une vivacité dignes d'un disciple du grand Corneille. Toute la facture de la pièce prouve, comme nous l'avons avancé, que Dryden n'a pas d'originalité, et qu'il s'est grandement aidé de la littérature française. Mais nous ne pouvons terminer la critique de cette pièce sans rappeler qu'il était intellectuellement inférieur à ses contemporains français. Nulle part il ne peut égaler l'esprit étincelant et noble de Molière, et en cela il a bien été de « tempérament sombre », ainsi qu'il l'admet volontiers pour s'excuser de la pauvreté de ses comédies.

Nous avons fait du « *Evening's Love* » une étude attentive, parce que non seulement cette pièce prouve d'une façon très nette que Dryden fut sous l'influence espagnole encore plusieurs années après l'apparition de ses premières comédies, mais à démontrer aussi la façon dont il s'y prenait pour

former ses intrigues des pièces et morceaux qu'il recueillait de tous côtés. Nous en saurons pourtant encore davantage sur ses emprunts de matériaux en général, si nous étendons nos recherches à ses autres œuvres.

Pour son « *Indian Queen* » de 1664 et son « *Indian Emperor* » de 1665, sa dette est plus difficile à établir. Ce n'est qu'un emprunt général, tout ordinaire et acceptable des grandes lignes d'histoire et de géographie, comme on en trouve, par exemple, dans les pièces de Shakespeare. Dryden a été aux informations dans le livre IV de la « *Cosmographie* » de Heylin (1629) et dans le livre III du « *Rerum ab Hispaniâ in Indiâ Occidentali gestarum* » de Bonzonus, qui raconte les luttes et la domination de l'Espagne dans les Indes occidentales. Dryden écrivit l'« *Indian Queen* » en collaboration avec Sir Robert Howard, cherchant en même temps à profiter de la vogue des nouvelles rimes suivies pour gagner la faveur du public.

En 1665 parut aussi la tragi-comédie « *The Maiden Queen* », partie en prose et partie en vers blancs, où Nell Gwyn joua si bien que le succès en fut assuré. Le ton général de la pièce est encore espagnol. Produit immédiatement après deux œuvres pleines d'histoire espagnole et animée elle-même de l'action compliquée, des réparties brillantes et de la gaieté débordante qui caractérisent Lope et Caldéron, elle

laisse voir que Dryden était sous la même influence que lorsqu'il écrivit « The Wild Gallant ». Les endroits comiques ont le même mouvement, les mêmes soudaines vicissitudes, le même habile développement de l'intrigue. Mais le ton seul est espagnol. Le sujet a été emprunté à la grande romancière du temps, Mlle de Scudéri. L'histoire tout entière se trouve dans ce roman sans fin « le Grand Cyrus », publié en dix volumes en 1650 et anglicisé par « F. G. » en 1652. Dans partie VII, livre II, Dryden prit l'histoire de Cleobuline, reine de Carthage, ainsi qu'il le reconnaît dans la Préface, et en fit le sujet de la partie sérieuse de la pièce. Mais nous avons encore à expliquer les scènes comiques, et se faisant, nous trouverons certainement que ses sources sont de quatre différentes espèces. Le caractère de Céladon vient de « l'Astrée » de d'Urfé — un tableau remarquable de l'élégante société française dont faisait partie Céladon, et dont on a gardé l'expression « c'est un Céladon », c'est à-dire un petit-maître galant. Mais la scène d'amoureuses coquetteries entre Céladon et Florimel a son origine dans « le Grand Cyrus » de Mlle de Scudéri, Part. IX, Livre III, où il se fait un échange analogue entre Pisistrate et Cérinth, des libertins des deux sexes. Nous sommes aussi persuadé que Dryden s'aïda de l'autre livre de Mlle de Scudéri : « Ibrahim », pour tracer ses caractères comiques ; car les

assiduités de Marsé (page 2 à page 19, Part. II, livre I, dans l'édition de 1652), ressemblent trait pour trait à la cour que Céladon fait à Florimel, et Dryden laisse voir ailleurs qu'il connaissait l'« Ibrahim ». Enfin nous croyons trouver dans cette pièce l'influence des comiques de Jonson. Dans le Prologue, Dryden lui-même avoue que l'œuvre consiste de

« a mingled chime
of Jonson's humour, with Corneille's rime » (1).

Et nous ne pouvons nous empêcher de penser que Brisk et Saviolina, dans « Every Man out of his Humour », lui servirent de modèles. Un autre fait digne d'attention, bien qu'il soit peu sage de l'examiner de trop près, c'est que le beau passage : « I feed a flame within », est plein d'une grâce et d'une élégance qu'on n'aurait guère pu trouver chez Dryden, s'il n'eût connu les chansons de Voiture, dont il traduit presque mot par mot dans une autre comédie. Mais tandis que le ton général rappelle Voiture, le sujet et jusqu'aux mots ressemblent d'une façon surprenante à la chanson de Sapho à Phaon, du « Grand Cyrus » (Partie X, livre II), le

1. « Un mélange harmonieux
De l'esprit de Jonson et des rimes de Corneille ».

même ouvrage qui fournit l'intrigue centrale de la « Maiden Queen ».

En 1667, parut « *Sir Martin Mar-All* », qui eut sûrement un point de départ français. L'intrigue principale est la même que la brillante comédie de Molière, « l'Etourdi », elle-même une reproduction de la comédie italienne : « l'Inavertito », publiée en 1629 par Nicolas Sabieri. Dryden se servit d'une traduction par le duc de Newcastle. Cinq des personnages de Molière ont été omis : Pandolfe, Anselme, Hyppolyte, Andrès et Ergaste ; tandis que cinq autres : Trufaldin, Lélie, Mascarille, Léandre et Célie se trouvent respectivement en Moody, Sir Martin, Warner, Sir John Swallow et Mrs. Millicent. L'infériorité de Dryden vis-à-vis de Molière se montre de nouveau dans la façon dont il reproduit les caractères français. Sir Martin, par exemple, n'est guère qu'une caricature de Lélie, et le dénouement de la pièce, le mariage de l'héroïne et de l'adroit valet, est au-dessous de Molière. L'auteur anglais fait preuve d'un manque de dignité, d'une lourdeur d'esprit, d'une grossièreté et d'une vulgarité qui trahissent sa nature épaisse et endormie, si différente du génie fin et noble du théâtre français. On en veut presque à Dryden d'abaisser un bel art dramatique par tant de grossièreté dans ses efforts pour faire de l'esprit.

L'intrigue secondaire de la pièce anglaise, intitu-

lée « The Feigned Innocence », est empruntée à « L'Amant Indiscret, ou le Maistre Estourdi » de Quinault, très semblable aussi à « L'Etourdi » de Molière. Une étude attentive permet de retrouver les Actes I. Sc. 5 et 6, III. 8, et IV 8 de Quinault dans les Actes I. Sc. 1, IV, 1, et I. 1 de l'intrigue principale de Dryden, tandis que la pièce française presque tout entière a été pillée pour l'intrigue secondaire. Quant aux changements effectués, l'œuvre sincère et non immorale de Quinault se change au toucher de Dryden en rien moins qu'en un supplément de trivialité gratuite.

Mais Dryden enrichit son sujet de trois autres œuvres. Sa sérénade à Millicent (V. 1), il l'emprunte au livre VII de la « Zélotide », roman d'un obscur auteur français, Du Païs, qui le publia en 1666. Il est évident que Dryden s'empara de ce roman aussitôt qu'il parut, et, se servant d'incidents encore tout frais à sa mémoire, fit entrer la manière d'agir de Firmuron dans sa peinture de Sir Martin. La chanson de la scène de la sérénade est traduite presque littéralement de la délicieuse chanson de Voiture : « L'Amour sans le loy », bien que les strophes aient été groupées et arrangées d'une façon quelque peu arbitraire, afin de s'accorder au sujet anglais.

Molière, Quinault, Du Païs, Voiture, en voilà un nombre suffisant. Et, cependant, Dryden prit un

autre incident, le dialogue entre Moody et Sir John (Acte V. Sc. III) dans la comédie anglaise « A Fine Companion » (Acte IV. Sc. 1), publiée en 1633 par Shakerley Marmion.

Quant à la pièce « *Ladies à la Mode* », nous savons seulement qu'elle fut jouée une seule fois, en 1648, et est traduite du français. Mais des traductions de Dryden nous avons d'autres preuves.

En 1669, il produisit le « *Tyrannic Love* », basé sur l'histoire de l'Empereur Maximin, qui ordonna la sixième persécution des chrétiens, et aussi sur l'histoire de Sainte Catherine. Nous penchons à croire Dryden lorsqu'il se déclare indépendant de toute influence française ici, et à lui donner tout le crédit de l'invention de l'intrigue. Il dit avoir assisté à une méchante pièce française, « La Martyre de Sainte Catherine », mais il semble n'y rien devoir. Et la pièce elle-même est une preuve à l'appui qu'il n'avait jamais vu « l'Amour Tyrannique » de Scudéri.

« *The Conquest of Granada* » parut en deux parties en 1670, et a été composée de la même façon que « The Maiden Queen ». La première partie est tirée de l'histoire de « Cléopâtre » dans « l'Artaban » de Calprenède (1648), et de « l'Almahide » de Mlle de Scudéri ; la deuxième partie, surtout, des romans « Ibrahim » et « le Grand Cyrus » de Mlle de Scudéri. L'« Achille » d'Homère et le « Rinaldo » du Tasse fournirent de nouveaux traits pour les principaux

caractères, et Dryden avoue ouvertement l'origine de son « *Almanzor* ». Il composa la comédie tout entière selon son habitude, avec toute l'habileté et l'adresse d'un dramatisse éminent ? Aucune version de « *l'Almahide* » n'ayant été connue en Angleterre avant 1677, on voit clairement, d'après les incidents empruntés, que Dryden se servit de l'original français.

Dryden donc était encore sous l'influence des romans français.

En 1672 Dryden fit jouer sa meilleure comédie, « *Mariage à la Mode* », dont toute l'action est compliquée, vive, ingénieuse et bien conçue, et que l'on peut ranger avec « *The Maiden Queen* », en ce qui concerne l'origine. Le trame principal se trouve dans « *le Grand Cyrus* » (Livre II, Part. VI, pp. 76-125, de l'édition de « *F. G.* » 1654), et les caractères de Palamede et Rodophil dans une autre partie du même ouvrage (Livre I, Part. VI). Le personnage de Doralice fut sans nul doute fourni par l'histoire de « *Nogaret et Mariana* » dans les « *Annals of Love* » de John Starkey, qui furent publiées peu avant la pièce de Dryden, dans la mémoire duquel elles laissèrent des traces. Enfin l'affectation de Melantha est une copie évidente de la conduite de la « *jeune veuve* » dans les « *Contes* » d'Antoine le Metel d'Ouville (première partie, p. 13). Il est, de plus, curieux, de noter la grande quantité d'expressions et de mots français qu'emploient les personnages.

ignation », une comédie en prose et en vers n'eut pas de succès. Les originaux d'où elle ée n'en étaient pas cause, car tous les quatre des œuvres populaires et appréciées. L'intrigue principale est empruntée d'une façon très légitime à l'histoire de Constance, the Fair Nun » aux *Novels of Love* », cette collection de romans imprimée par John Starkey en 1672 ; et ceci est une preuve de l'habitude qu'avait Dryden de copier presque aussitôt en scène les dernières nouvelles — c'est-à-dire qu'en ayant pris connaissance et les appréciant, il maniait à son propre profit dont l'auteur avait eu à peine le temps de profiter. Mais, comme toujours, il cherchait à enrichir les détails, et ajoutait de nouveaux matériaux pour augmenter l'intérêt de l'action. Il ne travaillait qu'avec une bibliothèque bien four-

dent de Frontana jetant de l'eau sur Laura et Violetta.

A cette époque nous arrivons à une nouvelle comédie, « *The Kind Keeper* », 1678, que Langbaine considère comme la meilleure de toutes, tandis que Sir Walter Scott la trouve repoussante de grossièreté et totalement dépourvue de mérite ; elle est originale à un plus haut degré que les autres. La partie originale est en somme un portrait des aristocrates et des roués ; et beaucoup s'imaginèrent qu'il avait voulu caricaturer Landerdale ou Shaftesbury. Mais là encore l'auteur fit du remplissage et eut recours à plusieurs romans ; tout d'abord à l'Italien, Cinthio Giraldi, dont il glissa la troisième partie, Dec. IV, Nov. III, dans son premier acte, lorsque Mrs. Saintly découvre Woodall dans une commode. Il montra aussi qu'il s'inspira de l'Italie lorsqu'un colporteur italien, dans la personne de Woodall, déclare qu'il apprit l'italien de « Scaramouche » et « d'Harlequin » à Paris. Et de nouveau encore, la chanson de Judith : « Underneath a cypress lying » (Acte III. Sc. 1), c'est une « chanson tirée de l'Italien », quoiqu'on n'en puisse plus reconnaître l'original. Il emprunte ensuite la scène idiote où Mrs. Brainsick pince Woodall (III. 2), d'un incident analogue entre Zélotide et Céphise dans la « Zélotide » de Du Païs. Tout ceci montre combien Dryden connaissait jusqu'aux auteurs les plus obscurs de France et d'Italie.

Nous laisserons de côté les opéras de 1685 et 1691, « *Albion et Albanus* » et « *King Arthur* » ; nos recherches actuelles ne les concernent guère ; remarquons seulement en passant que le thème en est purement anglais et touche aux légendes de l'histoire nationale.

Ce fut sur ses vieux jours quand Dryden revint au théâtre, qu'il donna les œuvres dramatiques les meilleures, ainsi que le prouve « *Don Sebastien* » (1690), basé sur l'histoire du Portugal et pour lequel il employa peu de matériaux étrangers. Il fait pourtant allusion à un roman français du même titre ; et d'aucuns croient trouver dans cette pièce l'influence de Milton. D'autres le soupçonnent d'avoir connu une vieille pièce de théâtre de 1594, « *The Battle of Alcazar* ». La plus grande qualité de « *Don Sebastian* » est l'excellent portrait de Dorax. Tandis que la pièce souffre en général de la prééminence du principal personnage, le caractère de Dorax est pourtant peint avec un art qui trahit une profonde connaissance du cœur humain ; et le feu merveilleux des émotions rend la pièce très dramatique.

Sauf une, les pièces écrites par Dryden, alors que son talent commençait à baisser, appartiennent à sa période anglaise et personnelle. « *Cleomenes* » ; en 1692, est l'histoire du dernier des Spartiates et a ainsi une source historique mais Southern dut achever la pièce.

Le « *Love Triumphant* » (1694), tiré aussi d'événements historiques, ne nous éclaire en rien sur les méthodes scéniques de Dryden, si ce n'est que le vieux dramatisse possédait toujours la scène.

Une dernière pièce de cette époque doit, cependant, nous arrêter avant que nous ne passions aux nombreuses œuvres laissées jusqu'ici de côté comme appartenant à une autre catégorie. L'« *Amphitryon* » de 1696 est une preuve que Dryden fut jusqu'à la fin de ses jours fidèle à la scène française. Ici il eut recours non à son maître en versification, Corneille, mais à Molière qu'il prétendit toujours moins admirer. C'est la vieille histoire, racontée par Plautus et admirablement redite par Molière, et il semble que la littérature l'ait faite sienne. Dryden n'a pas eu l'original ; car il reproduit en toute liberté des scènes qui sont de l'invention de Molière ; par exemple, celle de Sosia et Cléanthis (I, 4). Dans sa Préface, Dryden affirme que plus de la moitié de la pièce est de lui, mais un complet examen prouve le contraire (Vide, Appendice, N° X). Il a cependant fait une amélioration en divisant le caractère de Cléanthis et en créant le juge Gripus. Une des scènes est tout à fait originale, mais le langage révoltant (I. 2). Son pouvoir comique se dévoile peut-être dans la scène où les femmes sont trompées par la ressemblance des doubles (II. 2). Il atteint son apogée dans cette pièce, et il y a réussi à ne pas imi-

ter ses modèles trop servilement. On y voit une indépendance à laquelle on est peu habitué et qui, en dépit de son origine, est tellement en harmonie avec les trois pièces de théâtre de ses dernières années que cela nous justifie de nommer cette période sa période anglaise. Sous certains rapports il y a, donc, un curieux parallèle entre Dryden et cet autre poète qui lui est bien supérieur, et qu'il a essayé de moderniser, Chaucer. Chaucer a passé par différentes périodes très distinctes, successivement influencé par la France, l'Italie et l'Angleterre tandis que Dryden l'était par l'Espagne, la France et l'Angleterre.

Mais il reste encore une grande quantité d'œuvres pour lesquelles Dryden fouilla surtout notre littérature et notre histoire nationale. Elles font partie de sa dernière période, mais nous renseignent peu sur les origines et le développement de notre théâtre classique. Nous nous y arrêtons, cependant, afin de trouver la place qui leur revient dans le grand mouvement que Dryden dirigeait.

L'« *Amboyna* » de 1673 a pour base le commencement de la guerre avec la Hollande, et Dryden ne se cache pas de son désir de réveiller les haines internationales. On a déclaré que c'était la pire production de Dryden, et qu'elle était au-dessous de toute critique. Qu'il suffise de dire qu'en ce qui concerne les matériaux dont elle fut formée, on

découvre par une étude soigneuse, que Dryden trouva les atrocités qu'il dépeint dans l' « Histoire du roi James I » de Sanderson (p. 577), et qu'il consulta la « Relation of the Dutch cruelties to the English at Amboyna » par Stubbs et l' « History of Man » par Wanley (livre IV, ch. X); de plus l'incident de l'enlèvement d'Isabinda par Horman fut pris aux romans de mœurs de Cinthio Giraldi (Idea V. Livre X).

Des autres œuvres historiques, « *Aurengzebe* », la dernière tragédie en vers, s'inspira du « Voyage aux Indes » de Tavernier (Vol. I. Pt. II, livre II), et de « *Duke of Guise* », écrit en collaboration avec Lee, de l' « Histoire de France » de D'Avila.

« *The Spanish Frigate* » (1681) est emprunté aux « Pigrims », roman de mœurs alors très populaire. C'est une des plus belles pièces de Dryden, et l'intérêt puissant de l'intrigue en fait un des plus grands éléments de succès. Elle est très supérieure à l'autre faite en collaboration avec Lee, l' « *Oedipus* » de l'année suivante, inspiré de Sophocle. Corneille avait écrit une tragédie sur le même sujet, en réalité tout à fait indigne de lui; mais Dryden, bien qu'il ait dû la connaître, ne paraît rien lui devoir.

Les œuvres inspirées de Shakespeare demandent à être étudiées de près, car elles montrent d'une façon très claire et la sujétion de Dryden à ses modèles et l'habileté avec laquelle il tirait de merveil-

leurs efforts dramatiques. Prenons la « *Tempest* » de 1667. Nous y trouvons un exemple frappant de la méthode et du talent de Dryden. C'est l'œuvre commune de Dryden et de Davenant, et elle reproduit — elle « modernise » — le chef-d'œuvre de Shakespeare. Il est un peu difficile de dire exactement ce qui fut écrit par Dryden. Sir Walter Scott et quelques critiques en sont venus à la conclusion que Dryden n'avait fait qu'adopter à la scène l'œuvre de Davenant, et d'autres s'imaginent que Davenant inventa l'intrigue seulement et que Dryden la développa. C'est là, nous pensons, la supposition la plus juste. On ne peut guère interpréter autrement ces lignes de la Préface : « I confess I never writ any thing with
« more delight. My writing daily received his emend-
« ments » (1). Nous savons, en vérité, que Davenant a créé Hippolite et doublé les caractères de Miranda et de Caliban. Peut-être aussi lui doit-on d'autres changements ; le sommelier le capitaine du vaisseau ; le bouffon un maître d'équipage ; Aarian et Francisco ont disparu ; les dieux sont changés en saints ; et le personnage de Milcha est ajouté. Dans la composition de la pièce elle-même, c'est-à-dire ce que nous croyons être presque entièrement l'œuvre de Dryden, il y a des transmutations nombreu-

1. J'avoue que jamais je n'écrivis avec plus de plaisir. Il revoyait mon travail de chaque jour.

ses de scènes et d'incidents (Appendice XI) ; le vocabulaire est indépendant lorsque paraissent les caractères doubles, mais ailleurs, il suit de près le modèle. Quant à l'emprunt de mots Shakespeariens, nous avons prouvé (Appendice XII) que Dryden chercha dans un troisième in-folio dans le premier cas, et qu'il revit les épreuves à l'aide d'un premier in-folio. En ce qui concerne les caractères, Hippolite non seulement est contre nature, mais il est puéril ; Dorinda est non seulement curieuse, mais d'une coquetterie indigne ; et Sycorax d'une grossièreté révoltante. On remarque aussi dans toute la pièce une évidente dégénérescence de ton ; et on voit en ceci l'immense différence qui existait entre le grand esprit Shakespeare et la vulgarité criarde de l'auteur dramatique Dryden. Dryden ne se faisait aucun scrupule de flatter bassement le public et n'avait guère d'ambition de présenter des caractères nobles et beaux. La pièce de Shakespeare, modernisée par Dryden, a été avilie et mutilée d'une façon impardonnable ; au lieu d'une splendide conception et d'une merveilleuse exécution, on a un spectacle de mauvais goût et un étalage de trivialité ; pour tout dire, le siècle de Dryden avait remplacé celui de Shakespeare.

« *All for Love* » mérite plus de louanges. Il ne parut qu'en 1678, et dans les onze années qui s'étaient écoulées depuis la « *Tempest* », il semble que Dryden ait appris à apprécier plus justement le puis-

sant génie de Shakespeare ; bien que la supériorité de la pièce soit due en partie, croyons-nous, au fait que l'auteur n'était plus sous l'influence de son ancien collaborateur, plus commun et plus superficiel. Il est certain que nous faisons bien mieux justice au talent dramatique mûri de Dryden en faisant de cette œuvre très digne de louanges l'objet de notre critique. Dryden prit pour point de départ « Antony and Cleopatra », essayant de l'adopter au théâtre de l'époque. Ce fut l'un de ses succès dramatiques les plus remarquables, et, en réalité, c'est de cette pièce, ainsi que du « Spanish Friar » et « Don Sebastian » que dépend sa renommée d'auteur dramatique. Quoique nous devions reconnaître qu'avec le « Rehearsal » de Buckingham, Dryden abandonna les rodomontades et les rhapsodies de ses premières pièces, nous devons aussi reconnaître la vérité de ses propres paroles, qu' « All for Love » est la seule comédie « written for himself ; the rest were given to the public » (1). Il y a des passages d'une grande beauté et d'une grande valeur poétique, qui prouvent le soin apporté au travail. Nous n'hésitons pas à déclarer que c'était la meilleure œuvre dramatique qu'il fût possible de produire d'après des modèles français, étant don-

1. Ecrite pour son propre plaisir ; et que le reste était écrit pour le plaisir du public.

nées les limites que le théâtre classique s'était imposées. Dryden a certainement fait tout ce que pouvait faire un dramatisle, vu les conditions du classicisme ; et ses défauts même nous font simplement demander : Que peut-on faire, avec un sujet si vaste, lorsqu'il est établi dès le commencement, qu'on limite le temps à un jour et les caractères à sept. Le seul résultat possible est, comme dans cette pièce, une accumulation des événements et l'amoindrissement des principaux caractères ; Dryden est, donc, en cela peut-être moins à blâmer que les restrictions auxquelles il était soumis comme auteur dramatique.

Son autre adaptation de Shakespeare est « *Troilus and Cressida* », 1679, et Dryden y laisse voir combien il comprenait son infériorité vis-à-vis du grand génie du règne d'Elizabeth, même tout en considérant son propre siècle comme bien plus raffiné que celui de Shakespeare. L'adaptation est assez libre, et dictée par l'intention très nette d'enlever à la pièce tout son extravagant euphémisme, en donnant la priorité au bon sens et non au style facile, et en visant pourtant à la noblesse, la force et l'élévation.

Il ne nous reste plus qu'à examiner le « *State of Innocence* » que Dryden appela un « opéra », et qui parut en 1674 en vers héroïques. C'est une tentative de mise en scène du poème épique de Milton,

« *Paradise Lost* ». Sans aucun doute notre auteur fit de son mieux, mais on est presque porté à plaindre l'homme qui essaya de travestir la noble simplicité de l'histoire de l'Eden de façon à plaire à des hommes habitués à la scène de la Restauration. On ne peut mieux opposer ou comparer ces deux grands écrivains traitant du même sujet que par le jugement qu'ils formèrent mutuellement l'un de l'autre. Dryden, dit-on, dit une fois de Milton : « His man cuts us all out and the ancients as well » (1), déclarant que le « *Paradise Lost* » était sans comparaison, « one of the greatest, most noble and sublime poems which either this age or nation has produced » (2). D'un autre côté Milton parlait de son jeune contemporain comme d'un grand versificateur, mais non d'un poète.

Nous arrivons à la fin de l'examen de l'œuvre dramatique de Dryden, dans le but de trouver l'origine de ses matériaux. Nous en avons déduit que Dryden n'avait pas cet esprit fertile qui eût pu aisément inventer des intrigues. Dans un cas ou deux seulement a-t-on trouvé quelque originalité. Il est assez indépendant dans les pièces à base historique, ou lorsqu'il décrit la vie de l'époque. Mais

1. Cet homme nous surpasse tous, et les anciens aussi.

2. Un des poèmes les plus grands, les plus beaux, les plus sublimes qu'ait jamais produits ce siècle ou ce pays.

presque partout ailleurs il emprunte. Tantôt il l'avoue franchement ; tantôt il l'admet après coup, lorsque les critiques l'ont découvert ; tantôt enfin il le dénie positivement. Nous avons remarqué que les premières préférences de Dryden allèrent au brillant théâtre d'Espagne. Cette admiration persévéra avec autant de force jusqu'en 1668, où elle se montra encore dans « *an Evening's Love* » ; et elle prouve que Dryden connaissait intimement Lope et Caldéron. Vers 1667 il commença à se tourner vers le théâtre de Corneille et de Molière et à emprunter à ses contemporains français. Il avait déjà adopté le vers de Corneille et soutenu la cause des rimes suivies sur la scène. Mais c'est vis-à-vis des lourds romans de Mlle de Scudéri, au « *Cyrus* » et à « *Ibrahim* » qu'il doit ses premières obligations. Il les laissa de côté pour Quinault, Th. Corneille, Molière et Scarron, et autres écrivains de moindre importance. Et l'influence française imprima à ses œuvres leur direction jusqu'en 1696, jusqu'à l'« *Amphytrion* ». De fait il n'y échappa jamais entièrement. Son premier essai de pièce entièrement basée sur la littérature anglaise conduisit à la « *Tempest* » de 1667, et sa dernière période fut inspirée par une profonde admiration pour les auteurs anglais. Mais dès les premières années, il montra à la fois qu'il connaissait la littérature anglaise, dans les moindres recoins et qu'il était particulièrement enclin à

se laisser captiver par les derniers romans parus.

Il fait un remplissage continu à l'aide des ouvrages contemporains, et sait aussi aiguïser l'intérêt et compliquer l'intrigue avec beaucoup de talent. Nous l'avons même vu s'adresser à des hommes aussi peu connus que Du País en France et Shakerly Marmion en Angleterre; de nouveau il traduit une chanson de Voiture et d'une origine italienne inconnue; de nouveau encore il fouille dans les « Contes » de La Fontaine et d'Ouville, dans les romans de d'Urfé et de Giraldi. C'est avec beaucoup d'habileté que Dryden tissait ensemble tous ces matériaux hétérogènes, mais l'on cherche en vain des traces d'originalité, ou des indices de cette connaissance du cœur humain qui est une preuve de génie.

Il est intéressant de le comparer à ses maîtres au point de vue psychologique. Au près du grand Corneille, il manque totalement de finesse et de brillant. Le vers de Dryden, certes, a un mouvement et un poli qui montrent qu'il était passé maître dans l'art classique de s'exprimer; mais il n'acquies jamais cet équilibre parfait, cette régularité de divisions, de pauses et d'accents, ce flot poétique presque spontané, qui rend Corneille si supérieur. Il ne paraît guère avoir emprunté de sujet à Corneille, et il est tout à fait surprenant que, sauf « Oedipe », il n'en ait traité aucun choisi par le grand drama-

tiste français, en dépit de son admiration évidente pour les œuvres de celui-ci.

En face de Molière, Dryden fait l'effet d'un laboureur auprès d'un maître de danse. Ces deux auteurs appartiennent à deux catégories différentes. Chez Molière, c'est le génie étincelant, pétillant, et naturellement spontané ; chez Dryden, l'absence de pensée prompte et de vivacité d'esprit. Quand Dryden s'essaie à faire de l'esprit, c'est avec peine et avec lourdeur ; et il lui faut souvent suppléer à ce qui lui manque par un généreux assaisonnement de trivialité.

Nous l'avons déjà rapproché de Shakespeare. La comparaison est à son désavantage ; et peut-être serait-il plus juste de ne pas opposer trop impitoyablement le maître du romantisme à ce travailleur du siècle des restrictions dramatiques, de peur de ne pas voir toute la réelle valeur de celui-ci. Mais si l'on est frappé du génie d'invention qu'avait Shakespeare pour les caractères, tandis qu'il en avait peu pour les incidents, on doit reconnaître que Dryden n'en avait ni d'un côté ni de l'autre. Il est seulement l'auteur dramatique le plus habile, le vérificateur le plus facile que ce siècle réactionnaire et lourd ait réussi à produire.

Dryden avait le talent de raisonner sur des théories dramatiques, si bien que sa prose est parmi ce qu'il a fait de mieux. Il aimait même les spécula-

tions métaphysiques, et pourtant sa philosophie ne fut jamais claire et systématique, ce qu'il aurait fallu pour élever la moralité de ses œuvres. Suivant toujours le flot, il fut un adaptateur et non un créateur. En conséquence, bien que sa vaste connaissance de la littérature, surtout de la littérature contemporaine, lui fournit ses matériaux, jamais il ne put faire sien ce qu'il empruntait ni tracer un caractère vivant au milieu de tous ces matériaux bruts.

Il savait parfois dépeindre d'une façon admirable les passions les plus violentes, mais s'essayait-il au doux et au tendre, il échouait. Ses personnages sont pauvres et superficiels, et souvent très méprisables. Ceci répond à sa propre nature, car s'il fut tel que nous le croyons, il était à peine capable de ressentir une passion noble ou tendre. On est presque tenté ici d'entreprendre une appréciation de Dryden comme poète et dramatisse au mouvement classique, mais on comprend mieux l'ensemble du théâtre classique si l'on considère d'abord les sources des autres auteurs dramatiques de l'époque, ainsi que nous l'avons fait pour Dryden.

CHAPITRE VII

DRAMATISTES DE MOINDRE IMPORTANCE

En plus de Etheredge et de Davenant, Dryden fut secondé dans l'établissement du théâtre classique par Shadwell et Sedley. Puis, à quelque distance, on peut rappeler le groupe important et nombreux de Wycherley, Otway, Lee, Mrs. Behn, Settle, Crowne, Banks, Buckingham, Cockaine, Cardell, Cotton, D'Urfey, Flecknœ et Cook. Enfin Southern est un lien entre le théâtre de la Restauration et celui de la période orangiste. Tous demandent donc quelque attention.

Shadwell fut coupable de dix-sept longues pièces (Appendice I), dont quelques-unes, il est certain, ne manquaient pas d'un certain mérite. L'une d'elles : « *The Royal Shepherdess* », était tirée d'une histoire intitulée « *The Reward of Virtue* » ; et « *Timon* » est une adaptation de Shakespeare. Mais ce qui est

le plus intéressant, c'est qu'il fut un disciple zélé de Molière. « *The Sullen Lovers* » de 1670 est clairement imitée des « *Fâcheux* », et en même temps des « *humours* » de Jonson ; « *L'Avare* » français reparaît dans le « *Miser* » de 1671, et le « *Libertine* » de 1676 est un emprunt continuuel à l'« *Athée Foudroyé* », pièce attribuée à Molière, mais en réalité de Jean Baptiste la Rose ; la « *Psyche* » s'inspire de la « *Psyché* » de Molière de 1675, et « *Bury Fair* » des « *Précieuses Ridicules* ». Nous pouvons tout de suite écarter la fanfaronnade de Shadwell quand il dit du « *Timon* » de Shakespeare à propos du sien : « *I can truly say I have made it into a play* » (1). Comme tous ses contemporains il juge Shakespeare d'après un point de vue tout classique, et ne peut ainsi apprécier son génie. Shadwell est plus heureux dans son imitation des « *humours* » de Jonson, bien qu'il ne sache pas peindre les caractères comiques que ce dramatisse classique du siècle précédent avait créés ; ses personnages sont étranges, mais ils ne sont guère autre chose. Si l'on compare Shadwell et le grand auteur comique français, on voit comme il est loin d'avoir produit de vivants types humoristiques ; il n'est qu'un faiseur de calembours à côté de l'esprit brillant de Molière.

1. Je puis dire que j'en ai fait une pièce de théâtre.

Sedley était un ami intime de Dryden, qui parle de lui dans son « *Essay of Dramatic Poesy* », comme plaidant avec chaleur pour l'introduction de la comédie française dans notre littérature, et nous pourrions nous attendre à trouver dans son œuvre des traces de cette préférence. Cependant, c'est de Shakespeare qu'il montre connaissance dans son « *Antony and Cleopatra* » (1667), fondé sur l'histoire classique. Ses rapports avec le théâtre français se manifestent par son imitation de « *l'École des Maris* » de Molière dans son « *Mullerry Garden* ».

Wycherley ayant passé la plus grande partie de sa jeunesse en France, eut toutes les occasions d'apprécier le nouveau théâtre. Ce fut Molière, cependant, qui eut tous ses hommages. En conséquence, à son retour en Angleterre en 1660, il se mit à imiter Molière. Il y a peu lieu de croire qu'avant même Etheredge il fonda notre comédie moderne, malgré son impudente affirmation du fait. Peu de critiques ont cru qu'il avait écrit sa première pièce douze ans avant son apparition en 1672, mais tous croient probable que, comme Waller, il laissait ses œuvres en manuscrit pendant assez longtemps. Sa première comédie, « *Love in a Wood* », est visiblement composée d'après le « *Mulberry Garden* » de Sedley et, celui-ci étant tiré de « *l'École des Maris* », elle est par intermé-

diaire débitrice de la scène française. Dans la suite, Molière est le favori de Wycherley, qui a copié pour son « Gentleman Dancing-Master » des incidents de « l'Ecole des Femmes ». Cependant l'éclat de l'intrigue et les piquantes réparties de cette seconde comédie de Wycherley montrent qu'il s'inspira du théâtre espagnol et du maître Caldéron. Le « Plain Dealer » a pour parents « le Misanthrope » et la « Critique de l'Ecole des Femmes », et aussi la comédie de 1668 de Racine, « Les Plaideurs ». Enfin la « Country Wife » est imitée de l'« Ecole des Femmes ».

Wycherley fait plus que copier l'esprit de Molière, ainsi que le fait Dryden ; il est clair qu'il a compris le but du maître et s'est inspiré de ses idées ; et ses comédies montrent sa compréhension croissante des originaux français. Sa première œuvre n'est qu'indirectement reliée à Molière ; et dans le « Dancing-Master » il ne semble pas capable d'apprécier son modèle, car il n'y a pu reproduire que la manière de Molière, et non son esprit, son talent d'invention, ni son génie. Mais, si l'on en croit Leigh Hunt, il a même, dans le « Plain Dealer », amélioré Molière en rendant le héros « less poetically tragic » (1) et par là mieux fait pour la comédie vraie, tandis qu'en même temps il est inférieur

1. Moins poétiquement tragique.

au dramatisse français par la sensualité qu'il introduit dans la pièce.

Otway est tout autant, sinon plus que ses contemporains, influencé par la France (Appendice I) ; mais trois de ses pièces sont des sujets étrangers à la France. Son « Alcibiades » de 1675, n'est que la mise en scène de la vieille histoire classique racontée par Plutarque et Cornélius Népos. Le « Caius Marius » de 1680, n'est rien moins qu'un audacieux plagiat du « Romeo and Juliet » de Shakespeare, et « The Orphan » de la même date, est tiré du roman de mœurs « English Adventures ». Mais pour deux de ses meilleures comédies il alla à l'abbé de St-Réal ; pour son « Don Carlos », qu'il copia sur le « Dom Carlos » des « Nouvelles Historiques » de 1672, et pour son chef-d'œuvre, la « Venise Preserved », dont il trouva l'intrigue dans l'« Histoire de la Conjuración que les Espagnols formèrent, en 1618, contre la République de Venise » de 1674. « Titus and Berenice » est une version, ou une adaptation de la « Bérénice » de Racine, 1670, en dépit de l'originalité de traitement des caractères et de la condensation de la pièce en trois actes. Sa dernière comédie est « The Cheats of Scapin », vulgaire et immorale, une vile adaptation de celle de Molière « Les Fourberies de Scapin », et basée en partie aussi sur « le Mariage forcé » (de Molière) par l'intermédiaire du « Scaramouche » de Ravenscroft.

Otway fait peu honneur à ses modèles. Il ne fait pas perdre à Molière tout son esprit, mais il le reproduit de si pauvre façon qu'il le parodie plutôt. Quant à Racine, il ne le reproduit pas, il le remanie. Mais il mutile Shakespeare sans pitié en le façonnant aux demandes prosaïques du classicisme qu'il représentait.

Lee imita moins la France que ses collègues (Appendice I). Je ne crois pas qu'il connût assez bien le français pour le manier parfaitement. Néanmoins il fut un brillant appréciateur des vers héroïques conventionnels jusqu'à ce que, pour suivre la mode, il revint au vers blanc. Une de ses comédies, « *The Rival Ladies* » est tirée de la « *Cassandre* », sa « *Gloriosa* » de la « *Cléopâtre* » et son « *Theodosius* » du « *Pharamond* » de Calprenède, qui avaient été traduits en anglais, mais pour la plupart il puisa ses matériaux dans les Classiques, les historiens contemporains et les premières chroniques.

Mrs. Behn, elle, connaissait à fond les lettres françaises (Appendice I), car elle traduisit les « *Maximes* » de la Rochefoucauld et la « *Pluralité des Mondes* » de Fontenelle; elle emprunta le « *Young King* » à la « *Cléopâtre* » de Calprenède, et « *Sir Patient Faney* » au « *Malade Imaginaire* » de Molière. Son « *Emperor of the Moon* » est de plus basé sur le roman du même titre par Harlequin. Pour ses autres œuvres elle s'aïda des dramatises anglais de la

période dramatique de Marlowe et les romantiques.

Les quinze pièces de *Settle* (Appendice I) sont surtout les produits de son esprit ingénieux. En ce qui concerne l'intrigue, c'est un des dramatises les plus originaux du xvii^e siècle. Il s'inspira cependant du roman de Mlle de Scudéri pour son « Ibrahim » de 1676, et de l'histoire de Jeanne d'Arc pour son « Female Prelate ». Mais son « Pastor Fido » est tiré de la pastorale de l'Italien Guarini.

Crowne (Appendice I), ennuyeux et sans le moindre talent, trouva moyen, à force de détermination, de se maintenir à la hauteur de Lee et de Dryden. Lui aussi emprunta à la France et un peu à l'Espagne. Il pillait « Le Sicilien » et le « Tartuffe » de Molière en faveur de son « Country Wit » et du « English Friar », d'un côté, et de l'autre, l'« Andromaque » de Racine (1667) en faveur de son « Andromache ». Différentes histoires lui servirent pour son « Charles VIII », la « Destruction of Jerusalem » et « Henry VI », imitant aussi pour celui-ci le sujet et le style de Shakespeare. De plus en 1685 il alla en Espagne pour entreprendre « Sir Courtly Nice » à la demande de Charles II, traduisant ou adoptant « No puede ser » de Moréto et « Major Imposible » de Lope. Nous ajouterons enfin le « Calistro », emprunté au livre I des « Métamorphoses » d'Ovide, et « Thyestis », à la pièce de Sénèque.

Crowne termine la période que nous venons d'étu-

dier, et la relie à la période orangiste. Il y a pourtant quelques auteurs de moindre importance qu'on ne doit pas négliger. Les recherches que nous en avons faites prouvent de nouveau l'obligation générale de l'Angleterre à la France littéraire. Et les détails sur les moindres dramatises de la période, qui terminent notre inspection des origines du théâtre de la Restauration, se trouvent dans les appendices. (N^o I à VII). Cette inspection a été ardue, vu les recherches assidues à faire dans tout le théâtre compris entre 1660 et 1700, et la connaissance étendue qu'il a fallu de la littérature européenne et surtout française. On en est récompensé par les nouveaux trésors mis au jour et par l'accroissement de l'intérêt qu'offre la scène extraordinaire de l'époque.

CHAPITRE VIII

CONCLUSION

On a vu que le théâtre de la Restauration se fait remarquer par sa grandeur. Les pièces étaient suffisamment nombreuses et variées pour satisfaire un public même aussi amateur d'art dramatique que l'était celui du règne de Charles II. Quelques-unes étaient particulièrement brillantes, contenaient des caractères tracés avec talent et déployaient beaucoup d'ingéniosité dans la manière de présenter les incidents et les intrigues. D'autres, d'un autre côté, flattaient basement les viles passions du siècle et sont à présent impossibles à lire. Le mérite est, malgré tout, fort au-dessous du niveau de l'art dramatique sous Elisabeth, et presque à tous les points de vue : les contemporains de Dryden étaient bien inférieurs à leurs prédécesseurs. Trois

sument leur infériorité : le manque d'originalité. Chez aucun presque, les idées ne jaillissent de ce naturel, qui appartient au génie. Et les productions n'ont pas ce quelque chose de spontané qui caractérise les ouvrages supérieurs. Ce ne fut-il ainsi, parce que c'était l'âge du classicisme et que la révolution contre le romantisme des idées précédentes se poussa au dernier point. Les classiques cherchaient toujours à éviter la licence et la redondance des romantismes. L'idéal, c'était de se conformer à des lois strictes. Le mot d'ordre, c'était « l'Art », par opposition à « la Nature » ; leurs modèles, les chefs-d'œuvres classiques grecs et latins, et quelquefois, les pseudo-classiques français ; et ils emprisonnèrent tout dans la convenance. Un seul fait remarquable et ne manque pas d'originalité, c'est

Ainsi que nous l'avons vu, ils furent aisément la proie du nouveau mouvement, qui, se répandant dans toute l'Europe, s'était manifesté indépendamment chez Waller en Angleterre et chez Malherbe et Corneille en France. Nous avons marqué le rôle important joué par Waller pour la cause classique en Angleterre et nous avons vu comment les événements et l'esprit du siècle poussèrent les écrivains à le suivre et à grossir le courant qui emporta les derniers romantiques. Mais la pente de l'histoire tout entière entraîne les auteurs débutants dans le mouvement classique français. Il est donc totalement faux de croire que la France est seule cause du changement littéraire en Angleterre. Ce changement aurait eu lieu, même si ces dramatises n'avaient jamais entendu parler de Corneille ni de Molière ; il est inévitable en de pareilles circonstances, et il devait fatalement s'emparer de la scène. Mais, ayant indiqué ce fait, nous admettons que la France a droit à la première place parmi les influences extérieures qui aidèrent à former et à mûrir les nouvelles tendances.

La métrique de Corneille fut mise largement à contribution et nous avons déjà vu Charles II encourager et Dryden diriger l'introduction des beaux vers héroïques français. Nous avons aussi remarqué en passant les emprunts de mots qu'une grande connaissance des auteurs français rendait

inévitables. Mais c'est surtout une grande variété de sujets que la France fournit.

Au commencement de la période, l'influence espagnole prédominait encore (Appendice V). L'éclat de l'œuvre remarquable des Lopes et des Caldérons fascinait encore nos auteurs dramatiques, et beaucoup s'inspirèrent de ses deux génies. Chez Dryden, l'influence de l'Espagne dura presque jusqu'à la fin de sa première période, et peut-être ne put-il jamais s'y soustraire tout à fait. Mais les tendances du siècle et les goûts du monarque régnant font comprendre comment les traductions, les adaptations et les idées suggérées par les dramatises espagnols se continuèrent à travers toute la période. Nous avons eu des preuves de l'admiration persistante de Dryden pour les traditions castillanes dans sa jeunesse, admiration qui détermina ses premières comédies et se maintint pendant près de dix ans. Dryden s'était fait lui-même une opinion de l'Espagne scénique et en raillait souvent le manque d'intrigue. Il n'hésita jamais, cependant, à la piller. Mais nous avons vu que Caldéron en influença d'autres que Dryden, y compris Wycherley lui-même, et à un tel point qu'on commençait à peine à s'en lasser à l'aurore du théâtre orangiste.

L'Italie fut une source moins recherchée (Appendice IV), et il est probable que son influence, comme

aussi en partie celle de l'Espagne, ne se fit sentir que par l'intermédiaire de la France. Les principaux emprunts de Dryden à l'Italie se trouvent dans « Limberham » et ça et là dans quelques incidents provenant des romans de Giraldi. Il se trouva des traducteurs pour une ou deux des premières pièces de Guarini et d'autres ; mais le théâtre de la Restauration resta indifférent à l'esprit italien. L'influence italienne avait déjà diminué avant même que l'œuvre de Shakespeare fût terminée, et on n'en a plus que de faibles échos dans les quelques traductions et les chansons semées dans les productions de Dryden et de ses collègues. — Bien que plus considérable, l'emprunt à l'Angleterre est relativement petit (Appendice II). Il existait à peine au début de la période. Après 1660, lorsque les dramatises pensaient à imiter même Shakespeare, qu'on admirait pourtant bien plus qu'aucun dramatisse romantique, c'était avec l'intention sue et connue de transformer une œuvre vieille en une pièce digne de la scène, et ses œuvres étaient mutilées et mises en pièces sans pitié. Mais peu à peu on en vint à mieux comprendre Shakespeare, et tandis que les adaptations se multipliaient, on reconnut plus facilement sa supériorité. On adopta aussi vers la fin du siècle, une partie de l'art dramatique des dernières années du règne d'Elizabeth ; et Dryden fut toujours sous l'influence de Jonson et de Fletcher. On a noté chez Dryden un

fait très intéressant : vers la fin de sa carrière, il devint de plus en plus Anglais, et en même temps garda toujours cette curieuse tendance à mettre en scène le dernier roman paru qui l'avait intéressé. En somme, malgré tout, la littérature anglaise n'eut guère plus d'influence que celle de l'Espagne.

C'est la France qui vraiment approvisionna nos écrivains d'inspiration et de sujets (Appendice IV). Le crédit de Corneille était à son plus haut degré, et nous en avons donné exemple sur exemple. Molière était l'idéal de l'auteur comique et eut de nombreux imitateurs. Et les écrivains étendirent partout leurs recherches, se saisissant de Scarron, de Quinault, de Mlle de Scudéri, de Du Païs, de Calprenède, de Racine et de tant d'autres. De sorte qu'on peut en vérité demander à quel point ils reproduisirent les pièces françaises sur notre scène. Les réponses ont été nombreuses et variées ; mais nous sommes forcé de dire qu'ils ne les reproduisirent pas du tout. Ils ont fait usage de ses ornements multiples et ont excellé dans les mots conventionnels et dans un style héroïque, en amenant certains caractères typiques, et en essayant de produire une certaine espèce d'esprit. Mais aucun n'a pu faire sien l'esprit des maîtres. Wycherley est celui qui réussit le mieux à reproduire l'esprit de Molière ; chez les autres, ce ne sont que des mots drôles, de la bouffonnerie ou de la grossièreté, qu'ils croient être l'esprit du grand auteur

comique français. M. Taine a donc raison de dire que si Wycherley emprunte un caractère ce n'est que pour lui faire violence, ou l'abaisser au niveau des siens. Et ceci est vrai en grande partie aussi de l'emploi des matériaux. On ne peut reprocher à un écrivain de chercher des sujets ailleurs que dans son imagination. Shakespeare le fait presque constamment, mais il s'assimile ses matériaux. Il est vrai que les dramatises de la Restauration prétendent avoir travaillé de la même façon. Dryden déclare : « We have borrowed nothing from them ; our plots are weaved in English looms » (1). Mais notre étude de l'art dramatique de l'époque nous a montré que ce n'est là qu'une fanfaronnade. Les dramatises du règne de Charles II, sans presque en excepter un, eurent recours au théâtre français. Ils se tinrent au courant d'une grande partie de la littérature française contemporaine, et ne se firent aucun scrupule d'en devenir plagiaires. Mais ils s'imaginaient avoir surpassé Molière pour avoir donné à la scène une masse de grossière bouffonnerie, et ils étaient persuadés qu'ils égalaient Racine pour avoir contrefait son style. Plus encore : leur vanité les faisait croire à leur supériorité avec tant de complaisance que non seulement ils purent dire

1. Nous ne leur avons rien emprunté ; la main-d'œuvre est anglaise.

avec Dryden : « as for the Italian and Spanish plays the drama is wholly ours » (1) mais ils accusèrent le Français de ce dont eux-mêmes se rendaient coupables. « Of late years », dit Dryden, « Molière, the younger Corneille, Quinault, and some others have been imitating afar off the quick turns and graces of the English stage » (2). Non content de cela, il alla jusqu'à reprocher au grand Corneille de manquer d'humour. Les dramatises de la Restauration empruntaient, mais sans s'assimiler. S'emparaient-ils d'une intrigue, ils ne savaient pas comprendre l'esprit de la pièce ou même les caractères, et ne parvenaient qu'à l'avilir et à la parodier, ou bien à en faire une exposition d'automates. Des scènes entières se retrouvent presque mot pour mot dans des œuvres dont ils renient l'influence ; et Dryden est un des pires sous ce rapport. — En résumé donc nos écrivains dramatiques furent des emprunteurs et des plagiaires, qui nous ont offert un théâtre ressemblant à celui de la France et composé d'une assez grande quantité de matériaux français ; ce théâtre n'était pas français ; il ressemblait seulement au français ; les personnages sont des

1. Quant aux théâtres italien et espagnol, . . . la pièce est tout entière de nous.

2. Depuis quelques années, Molière, Corneille jeune, Quinault et quelques autres ont suivi de loin la vivacité d'expression et les grâces du théâtre anglais.

lourdauds qui essayent de se revêtir de l'esprit et de la politesse choisie de la société française, et réussissent mal à rendre ce merveilleux éclat et ce ton élevé qui caractérisent Corneille et Molière. Ainsi nous devons considérer le théâtre de la Restauration comme simplement francisé, pour ainsi dire, à l'aide d'une mince feuille de placage ; et on peut le comparer à l'autruche avalant l'argenterie qu'elle n'est pas capable de digérer.

Toute la période du théâtre classique est pleine d'intérêt, et nos recherches nous permettent de mieux apprécier le grand mouvement du temps. Nul doute que le classicisme du xvii^e siècle n'ait pris naissance en Angleterre. Waller en fut l'auteur et tous ses successeurs le reconnurent sans restriction. Il fut aidé dans les premières années par quelques moindres écrivains, mais c'est le nom de Davenant surtout qui est devenu inséparable du sien, Davenant qui fut le vrai lien entre le théâtre et la poésie classique naissante.

L'impulsion vers le classicisme, ainsi donnée en Angleterre, devait infailliblement entraîner la littérature loin du romantisme dégénéré, quelles qu'aient pu être les influences étrangères. Le classicisme, en tant que classicisme, dut fort peu à l'Espagne, justement parce que l'Espagne ne sentit guère se raviver son zèle pour le classicisme. Mais, il arriva que nos auteurs classiques furent dès

leurs débuts en intime contact avec la littérature française, au moment où elle appartenait toute à l'influence classique. La France étant bien plus avant dans le courant avait beaucoup à enseigner aux poètes anglais. De plus les poètes exilés de Charles II se montrèrent d'excellents élèves, et aidés des maîtres de la scène française et des poètes de Paris et de Rouen, firent des pas de géants pendant leur exil. Il semble aussi très favorable au nouveau mouvement que, lorsque les premiers disciples du classicisme retournèrent en Angleterre et que Charles francisa sa cour, celui qui possédait un talent dramatique sans égal fût Dryden. Les qualités spéciales de Dryden firent de lui un apôtre zélé de la renaissance classique. Suivant les pas de Davenant et avec l'aide d'Etheredge, il établit le théâtre héroïque. On ne peut ici lui reconnaître la personnalité que nous avons réclamée pour le mouvement classique en général. L'influence française prédominait avant que Dryden se mit à l'œuvre. Il était de plus au courant de la littérature française presque autant que de celle de son propre pays, et, bien que ne voulant pas l'avouer, il admirait les œuvres de la France contemporaine bien plus que celles des siècles précédents anglais. Dryden personnifiait l'époque, et c'était un siècle d'imitateurs et de plagiaires. Cependant le genre français y fut apprécié à sa juste valeur, et nous pouvons nous estimer

heureux qu'il ait été à la merci d'un aussi grand maître que Dryden. Estimons-nous heureux aussi que ce fut un insuccès. Mais cet insuccès est surtout dû aux différences psychologiques qui existent naturellement entre les deux pays. La littérature anglaise ne gagna absolument rien de nouveau ni de permanent aux tendances françaises du mouvement classique. Cependant après l'avoir examiné, nous sommes forcé de dire que le théâtre classique fut une belle plante, dont la naissance fut spontanée et inévitable, et qui poussa à la faveur des serres françaises. Son éclat, il l'emprunta en grande partie à Corneille et à ses illustres contemporains. Le théâtre de la Restauration nous apprend beaucoup aujourd'hui encore ; mais il nous montre clairement que le génie seul survit dans l'histoire littéraire d'un pays, tandis que les plagiats meurent avec le siècle qui condescend à user de si basses méthodes pour s'assurer une inspiration apocryphe et des sujets populaires.

Du commencement à la fin du mouvement, Dryden aura toujours une importante place. Il le marqua de son talent. Néanmoins nous sommes persuadés que si le romantisme avait dominé, il l'aurait dirigé tout autant, et essayé de le régler et de l'établir exactement de la même façon que pour le classicisme. Il est malgré tout un dramaturge remarquable, qui nous a permis d'étudier avec avantage la nature

du mouvement qui se répandait par toute l'Europe, et naquit en même temps à part de toute autre influence en Angleterre ; et nous sommes arrivés à une juste conception et à une correcte appréciation des origines du théâtre de la Restauration.

APPENDICE I

Liste de toutes les pièces principales entre 1660 et 1700
avec leurs sources, par ordre alphabétique.

J. Banks : « Destruction of Iroy » ; Histoize classique. — « Rival Kings » ; Calprenède : « Cassandre ». — « Unhappy Favourite » ; Roman : « Earl of Essex and Queen Elizabeth ». — « Mary, Queen of Scotland » ; Causin : « Holy Court ». — « Virtue Betrayed » ; Roman : « Queen Elizabeth » Pt. VIII.

Mrs Behn : « Abdellazar » ; Marlowe : « Lust's Dominion ». — « City Heiress » ; Middleton : « A Mad World » et Massinger : « Guardian ». — « Dutch Lovers » ; Roman : « Don Fenise ». — « Emperor of the Moon » ; Harlequin : « Empereur dans le Monde de la Lune ». — « Rover » ; Killigrew : « Don Tomaso ». — « Roundheads » ; J. Tareham : « The Rump ». — « Sir Patient Fancy » ; Brome :

« Damoiselle » ; et Molière « Le Malade Imaginaire ». — « Town Fopp » ; G. Wilkins : « Miseries of forc'd Marriage ». — « Young King » ; Personages d'Alcemenes et de Menalippe dans « Cleopâtre » de Calprenède. — « Debauchee » ; Brome : « Mad Couple ».

Buckingham : « Rehearsal » ; Dryden : « Conquest of Granada », etc.

Lally E. Carew : « Mariana » ; « Histoire des Juifs, » de Josèphe.

Cardell : « Osmund the Great Turk » ; Knoll : « Turkish History ». — « Heraclitus » ; P. Corneille : « Héraclite ».

Cockaine : « Ovid » ; Ovide : « Elegiæ » ; et Molière : « Don Juan ». — « Trappolin suppos'd a Prince » ; Farce Italienne, « Trapolen creduto principe » ; et D'Ouville : « Les Contes ».

E. Cook : « Love's Triumph » ; Calprenède : « Cassandre ».

J. Corey : « Generous Enemies » ; W. Lower : « Noble ingratitude ».

Cotton : « Horace » ; P. Corneille : « Horace ». — « Nicomede » ; P. Corneille : « Nicomède ».

Crown : « Andromache » ; Racine : « Andromaque ». — « Country Wit » ; Molière : « Le Sicilien ». — « Charles VIII » ; Guiciardini : « Histoire » ; et « La Chronique de Charles VIII ». — « Calistro » ; Ovide : « Metamorphoses II ». — « Destruction of

Jerusalem » ; Josèphe : « Histoire des Juifs, VI, 7 ». — « Henry VI » ; Shakespeare : « Henry VI » ; et « Chroniques anglaises ». — « Sir Courtly Nice » ; Moreto : « No Puede Ser » ; et Lope de Véga : « Major Impossible ». — « Thyestes » ; Seneca : « Thyestes ». — « English Friar » ; Molière : « Tartuffe ».

Davenant : « Albovine » ; Heylin : « Cosmographie » Bk. I. ; et « Les Chroniques d'Italie ». — « Law against Lovers » ; Shakespeare : « Measure for Measure » et « Much Ado ». — « Play House to Let » ; Molière : « Sganarelle » ; — « Man's the Master » ; Scarron : « Jadolet ».

Dancer : « Aminta » ; Tasso : « Amintas ». — « Agrippa » ; Quinault : « Agrippe ». — « Nicomede » ; P. Corneille : « Nicomède ».

Dryden : « Wild Gallant » ; Espagnol (Lope : « El Galan Boho » ?) — « Rival Ladies » ; Espagnol (Lope : ?) — « Indian Queen » ; Heylin : « Cosmographie. Bk. IV ». — « Indian Emperor » ; Heylin : « Cosmographie, Bk. IV », et Bonzonus : « Rerum ab Hispania in India, lib. III ». — « Maiden Queen » ; Scudéri : « Grand Cyrus », IX, 3, X. 2 ; « Ibrahim », II. 1 ; Jonson : « Every Man ont of his Humour » ; D'Urfé : « L'Astrée ». — « Sir Martin » ; Molière : « L'Etourdi » ; Quinault : « L'Amant Indiscret » ; Du Païs : « Zélotide » ; Marmion : « Fine Companions » ; Voiture : « Poèmes ». — « Tempest » ;

Shakespeare : « Tempest ». — « Evening's Love » ;
T. Corneille : « Le Feint Astrologue » ; Caldéron :
« El Astrologo Fingido » ; Molière : « Le Dépit Amou-
reux » et « Les Précieuses Ridicules » ; Quinault :
« L'Amant Indiscret » ; Scudéri : « Ibrahim ». —
« Ladies à la Mode » ; Pris du français ; source
inconnue. — « Tyrannie Love » ; Histoire Romaine ;
et « Story of St. Catherine ». — « Conquest of Gra-
nada » ; Caractères d'Almanzor et d'Almahide copiés
de celui d'Artaban de « Cléopâtre » de Calprenède ;
ceux de Ozmyn et Benzaida de « Ibrahim » de Scu-
déri ; et ceux de Abdella, de Abdelmelech et de
Lyndaraxa du « Grand Cyrus » i. q. de Scudéri. —
« Mariage à la Mode » ; Scudéri : « Grand Cyrus » ;
D'Ouville : « Les Contes » ; Starkey : « Annals of Love ».
— « Assignation » ; Starkey : « Annals of Love » ;
Scarron : « Le Roman Comique » ; Quinault : « La
Comédie sous Comédie » ; La Fontaine : « Les
Contes ». — « Amboyna » ; Sanderson : « History of
King James, p. 577 ». — « State of Innocence » ;
Milton : « Paradise Lost ». — « Aurengzebe » ;
Tavernier : « Voyage into India » ; i, 2, ii. — « All
for Love » ; Shakespeare : « Antony et Cleopatra » ;
Plutarch : « Vita M. Antonii etc. ». — « Œdipus » ;
Sophocles : « Œdipus ». — « Limberham » ; Cinthio
Giraldi : « Nouvelle », i, iii. 3 ; Du Païs : « Zélotide ».
— « Spanish Friar » ; Killigrew : « The Pilgrims ». —
« Albion et Albanus » ; Histoire de Grande Bre-

tagne. — King Arthur » ; Histoire de Grande Bretagne. — « Don Sebastian » ; Histoire portugaise. — « Amphitryon » ; Molière : « Amphitryon ». — « Cleomenes » ; Histoire grecque. — « Love Triumphant » ; Histoire espagnole.

D'Urfey : « Banditti » ; Roman : « Don Fenise ». — « Commonwealth of Women » ; Fletcher : « Sea Voyage ». — « Injured Princess » ; Shakespeare : « Cymbeline ». — « Madam Fickle » ; Vieille pièce anglaise : « Antiquary ». — « Squire Old-Sapp » ; « Francion », par Marmion. — « Barnaby Whigg » ; Marmion : « Fine Companion » ; et « Double Cuckold ». — « Trick for Trick » ; Thomas. — « Bussy d'Amboise » ; Chapman : « Bussy d'Amboise ».

Etheredge : « Comical Revenge » ; Trois premières Comédies de Molière. — « She Would if She Could » ; Molière : « Tartuffe ». — « Man of Mode » ; Molière : « Le Misanthrope ».

R. Flecknoe : « Damoyelles à la Mode » ; Molière : « Les Précieuses Ridicules ».

Fanshawe : « Il Comendador » ; De Mendoza : « Il Comendador ».

Lacy : « Dumb Lady » ; Molière : « Le Médecin malgré lui ». — « Sauny the Scott » ; Shakespeare : « Taming of the Shrew ».

Lee : « Caesar Borgia » ; de Machiavelli. — « Constantine the Great » ; Eusebius : « Vita ». —

« Gloriana » ; Calprenède : « Cléopâtre ». — « Brutus » ; Lévy : « Historia ». — « Mithridates » ; Dictionnaire historique d'Appian. — « Œdipus » ; Sophocles : « Œdipus ». — « Nero » ; Suetonius : « Historia ». — « Rival Queens » ; Calprenède : « Cassandre ». — « Sophonisba » ; Sir W. Raleigh : « History » V. 3, 18. — « Theodosius » ; Calprenède : « Pharamound » III. 3 ; et Eusebius : « Historia Eccles ».

Medburn : « Tartuffe » ; Molière : « Tartuffe ».

Otay : « Alcibiades » ; Plutarque et Cornelius Népos. — « Cheats of Scapin » ; Molière : « Les Fourberies de Scapin » ; et Ravenscroft ; « Scaramouche ». — « Caius Marius » ; Shakespeare : « Romeo et Juliet » ; Lucien ; Plutarch. — « Dom Carlos » ; Abbé de St-Réal ; « Don Carlos ». — « Orphan » ; Earl of Orrery : « English Adventures ». — « Titus et Berenice » ; Racine : « Titus et Bérénice ». — « Venice Preserved » ; St Réal : « Histoire de la Conjuratation, etc ».

Ravenscroft : « Citizen turned Gentleman » ; Molière : « Bourgeois Gentilhomme » et « Mons. de Pourceaugnac ». — « Scaramouche » ; Molière : « Les Fourberies » et « Le Mariage Forcé ». — « Careless Lovers » ; Molière : « Mons. de Pourceaugnac ». — « London Cuckold » ; Scarron.

Sedley : « Antony et Cleopatra » ; Histoire classique. — « Mulberry Garden » ; Molière : « Ecole des Maris ».

Settle : « Cambyses » ; Justin : « Historia », I, 9. — « Conquest of China » ; Heylin : « Cosmographie », III, et Phalax : « Conquest of China ». — « Fatal Love » ; de l'Italien. — « Ibrahim » ; Scudéri : « Ibrahim ». — « Love et Revenge » ; Heming : « Fatal Contract ». — « Pastor Fido » ; Guarini : « Pastor Fido », traduit par Fanshawe.

Shadwell : « Royal Shepherdess » ; Fontain : « Reward of Virtue ». — « Sullen Lovers » ; Molière : « Les Fâcheux ». — « Humourists » ; Originale. — « Miser » ; Molière : « L'avare ». — « Tempest » ; Shakespeare : « Tempest ». — « Psyche » ; Molière : « Psyché ». — « Libertine » ; J.-Baptiste la Rose (supposée écrite par Molière) : « L'Athée Foudroyé ». — « Epsom Wells » ; Originale. — « Timon » ; Shakespeare : « Timon ». — « Lancashire Witches » ; Originale. — « Bury Fair » ; Duc de Newcastle : « Triumphant Widow » ; Molière : « Les Précieuses Ridicules ». — « Scowerers » ; Originale.

Waller : « Pompey » Act. I ; P. Corneille : « Pompée ». — « Maid's Tragedy » ; Fletcher : « Maid's Tragedy ».

Wright : « Female Virtuoso » ; Molière : « Les Femmes Savantes ».

Wycherley : « Love in a Wood » ; Sedley : « Mulberry Garden », et ainsi Molière. — « Gentleman Dancing Master » ; Molière : « Ecole des Femmes » ; et Caldéron : « El Maestro de Danzar ». — « Country

Wife » ; Molière : « Ecole des Femmes », et « Ecole des Maris ». — « Plain Deales » ; Molière : « Le Misanthrope », et « Critique de l'Ecole des Femmes » ; Racine : « Les Plaideurs ».

APPENDICE II

Quelques pièces prises dans la Littérature anglaise.

J. Banks : « Mary Queen of Scotland »; *Causin* : « Holy Court ». — « Unhappy Favourite »; *Roman* : « Queen Elizabeth ». — « Virtue Betrayed »; *Roman* : « Queen Elizabeth ».

Mrs Behn : « Abdellazar »; *Marlowe* : « Lust's Dominion ». — « City Heiress »; *Middleton* : « Mad World »; *Massinger* : « Guardian ». — « Dutch Lands »; *Roman* : « Don Fenise ». — « Rover »; *Killigrew* : « Don Tomaso ». — « Roundheads »; *Tareham* : « Rump ». — « Town Fopp »; *Wilkins* : « Miseries of forc'd Marriage ». — « Debauchee »; *Brome* : « Mad Couple ».

Buckingham : « Rehearsal »; *Dryden* : « Conquest of Granada », etc.

Cardell : « Osmund the Turk »; *Knoll* : « Turkish History ».

Crowne : « Henry VI » ; Shakespeare : « Henry VI » (en partie).

Davenant : « Albovine » ; Heylin : « Cosmographie I ». — « Law against Lovers » ; Shakespeare : « Measure for Measure » et « Much Ado ». — « Tempest » ; Shakespeare : « Tempest ».

Dryden : « Indian Queen » ; Heylin : « Cosmographie, IV ». — « Indian Emperor » ; Heylin : « Cosmographie, IV ». — « Maiden Queen » ; Jonson : « Every Man out », etc. — « Sir Martin » ; Marmion : « Fine Companion ». — « Tempest » ; Shakespeare : « Tempest ». — « Tyrannic Love » ; Story of Ste-Catherine. — « Mariage à la Mode » ; Starkey : « Annals of Love ». — « Assignation » ; Starkey : « Annals of Love ». — « Amboyna » ; Sanderson : « History of King James, p. 577 ». — « State of Innocence » ; Milton : « Paradise Lost ». — « All for Love » ; Shakespeare : « Antony et Cleopatra ». — « Troilus et Cressida » ; Shakespeare : « Troilus de Cressida ». — « Spanish Friar » ; Killigrew : « The Pilgrim, a Tragedy ». — « King Arthur » ; Histoire d'Arthur.

D'Urfey : « Madam Fickle » ; Vieille pièce anglaise, « Antiquary ». — « Squire Old Sapp » ; Marmion : « Francion ». — « Barnaby Whigg » ; Marmion : « Fine Companion » ; et « Double Cuckold ». — « Commonwealth of Women » ; Fletcher : « Sea Voyage ». — « Injured Princess » ; Shakespeare :

« Cymbeline ». — « Banditti » ; Roman : « Don Fenise ».

Lacy : « Sauny the Scott » ; Shakespeare : « Taming of the shrew ».

Lee : « Sophonisba » ; Sir W. Raleigh : « History V ».

Otway : « Caius Marius » ; Shakespeare : « Romeo et Juliet ». — « Cheats of scapin » ; Savenscroft : « Scaramouche ». — « Orphan » ; Earl of Orrery : « English Adventures, Novel ».

Sedley : « Antony et Cleopatra » ; Shakespeare : « Antony et Cleopatra ».

Settle : « Conquest of China » ; Heylin : « Cosmographie ». — « Love et Revenge » ; Heming : « Fatal Contract ».

Shadwell : « Royal Shepherdess » ; Fontain : « Reward of Virtue-Novel ». — « Timon » ; Shakespeare : « Timon ».

Southern : « Loyal Brother » ; Roman : « Tachmas ».

Waller : « Maid's Tragedy » ; Fletcher : « Maid's Tragedy ».

Wycherley : « Love in a Wood » ; Sedley : « Mulberry Garden ».

APPENDICE III

Quelques pièces prises dans la Littérature française.

Banks : « Rival Kings » ; La Calprenède : « Casandre ».

Mrs Behn : « Young King » ; La Calprenède : « Cléopâtre ». — « Sir Patient Fancy » ; Molière : « Le Malade Imaginaire ». — « Emperor of the Moon » ; Harlequin : « L'Empereur dans le Monde de la Lune ».

Cardell : « Heraclitus » ; P. Corneille : « Héraclite ».

Cockaine : « Ovid » ; Molière : « Don Juan ». — « Trappolin » ; D'Ouville : « Les Contes » (en partie).

Cook : « Love's Triumph » ; La Calprenède : « Casandre ».

Cotten : « Horace » ; P. Corneille : « Horace ». — « Nicomède » ; P. Corneille : « Nicomède ».

Crowne : « Countvy Wit » ; Molière : « Le Sici-

lien ». — « English Friar » ; Molière : « Tartuffe ». — « Andromache » ; Racine : « Andromaque ». — « Charles VIII » ; Chronique française de Charles VIII.

Dancer : « Agrippa » ; Quinault : « Agrippe ». — « Nicomede » ; Corneille : « Nicomède ».

Davenant : « Play House to Let » ; Molière : « Sganarelle ». — « The Man's the Master » ; Scarron : « Jadolet ».

Dryden : « Maiden Queen » ; Scudéri : « Grand Cyrus » et « Ibrahim » ; D'Urfé : « Astrée ». — « Sir Martin » ; Molière : « L'Etourdi » ; Quinault : « L'Amant Indiscret » ; Du Païs : « Zélotide » ; Voiture : « L'Amour sans le Loy ». — « Evening's Love » ; T. Corneille : « Le Feint Astrologue » ; Molière : « Le Dépit Amoureux » et « Les Précieuses Ridicules » ; Quinault : « L'Amant Indiscret » ; Scudéri : « Ibrahim ». — « Ladies à la Mode » ; Origine française, mais inconnue. — « Conquest of Granada » ; La Calprenède : « Cléopâtre » ; Scudéri : « Cyrus », « Ibrahim » et « Almahide ». — « Marriage à la Mode » ; Scudéri : « Grand Cyrus » ; D' Ouyville : « Les Contes ». — « Assignation » ; Scarron : « Le Roman Comique » ; Quinault : « La Comédie sous Comédie » ; La Fontaine : « Les Contes ». — « Limberham » ; Du Païs : « Zélotide ». — « Amphitryon » ; Molière : « Amphitryon ».

D'Urfey : « Trick for Trick » ; Thomas.

Etheredge : « Comical Revenge » ; Molière : « L'Etourdi », « Le Dépit Amoureux » et « Les Précieuses Ridicules ». — « She would if she Could » ; Molière : « Tartuffe ». — « The Man of Mode » ; Molière : « Misanthrope ».

Flecknoe : « Damoyselles à la Mode » ; Molière : « Les Précieuses Ridicules ».

Lacy : « Dumb Lady » ; Molière : « Le Médecin malgré lui ».

Lee : « Gloriana » ; La Calprenède : « Cléopâtre ». — « Theodosius » ; La Calprenède : « Pharamound », — « Rival Queens » ; La Calprenède : « Cassandre ».

Medbrun : « Tartuffe » ; Molière : « Tartuffe ».

Otway : « Dom Carlos » ; St-Réal : « Don Carlos ». — « Titus et Berenice » ; Racine : « Bérénice ». — « Cheats of Scapin » ; Molière : « Les Fourberies de Scapin » et « Mariage Forcé » (traduction de Ravenscroft). — « Venice Preserved » ; St-Réal : « Histoire de la Conjuration que les Espagnols formèrent, etc.

Ravenscroft : « Citizen turned Gentleman » ; Molière : « Le Bourgeois Gentilhomme ». — « Scaramouche » ; Molière : « Le Mariage Forcé » et « Les Fourberies de Scapin ». — « Careless Lovers » ; Molière : « Mons. de Pourceaugnac ». — « London Cukolds » ; Scarron : « Le Roman Comique ». — « Wrangling Lovers » ; P. Corneille : « Les Engagements du Hasard ».

Sedley : « Mulberry Gardens » ; Molière : « Ecole des Maris ».

Settle : « Ibrahim » ; Scudéri : « Ibrahim ».

Shadwell : « Sullen Lovers » ; Molière : « Les Fâcheux ». — « Miser » ; Molière : « L'Avare ». — « Libertine » ; J. Baptiste la Rose : « L'Athée Foudroyé ». — « Psyche » ; Molière : « Psyché ». — « Bury Fair » ; Molière : « Les Précieuses Ridicules ».

Waller : « Pompey », act. I ; P. Corneille : « Pompée ».

Wright : « Female Virtuoso » ; Molière : « Les Femmes savantes ».

Wycherley : « Love in a Wood » ; Molière : « L'Ecole des Maris » (traduction par Sedley). — « Gentleman Dancing Master » ; Molière : « L'Ecole des Femmes ». — « Country Wife » ; Molière : « L'Ecole des Femmes ». — « Plain Dealer » ; Molière : « Le Misanthrope » et « Le Critique de l'école des Femmes », et Racine : « Les Plaideurs ».

APPENDICE IV

Quelques pièces prises dans la Littérature italienne.

Cockaine : « Trappolen supposed a Prince » ; Farce italienne : « Trapolen creduto principe », nom d'auteur inconnu.

Crowne : « Charles VIII » ; Guiciardini : Histoire de Charles VIII.

Dancer : « Aminta » ; Tasso : « Amintas ».

Davenant : « Albovine » ; Chroniques d'Italie.

Dryden : « Sir Martin » ; Barbieri : « L'Inavvertito », par « L'Etourdi » de Molière. — « Conquest of Granada » ; Tasso : « Renaldo ». — « Limberham » ; Cinthis Gibaldi : « Romans ».

Lee : « Caesar Borgia » ; Machiavelli.

Settle : « Pastor Fido » ; Guarini : « Pastor Fido », par la traduction de Fanshawe faite en 1648.

APPENDICE V

Quelques pièces prises dans la Littérature espagnole.

Crowne : « Sir Courtly Nice » ; *Moréto* : « No Puede der » ; *Lope de Véga* : « Major Impossible ».

Dryden : « Wild Gallant » ; *Lope de Véga* : « El Galan Bobo » (?). — « Rival Ladies » ; Source inconnue. — « An Evening's Love » ; *Calderon* : « El Astrologo Fingido ».

Fanskawe : « Comendador » ; *De Mendoza* : ^h
« Comendador ».

Killigrew : « Parson's Wedding » ; *Calderon* : « La Donna Duenda » (publié, 1664).

Southern : « Disappointements » ; *Cervantès* :
« Don Quihote ».

Tuke : « Adyentures of Five Hours » ; *Calderon* :
« El Escondido ».

Wicherley : « Gentleman Dancing Master » ; *Calde-* ^g
ron : « El Maestro de Danzar ».

APPENDICE VI

Quelques pièces prises dans les Classiques.

Banks : « Destruction of Troy » ; Virgile : « *Œnead* ».

Cockaine : « Ovid » ; Ovide : « *Elegiae* ».

Crowne : « Calistro » ; Ovide . « *Metamor. II* ». — « *Thyestes* » ; Senèque.

Dryden : « *Œdipus* » ; Sophocles : « *Œdipus* ». — « *All for Love* » ; Plutarque : « *Vita M. Antonii* ».

Lee : « Brutus » ; Livy : « *Historiae* ». — « *Œdipus* » ; Sophocles : « *Œdipus* ». — « *Nero* » ; Suetonius.

Otway : « Alcibiades » ; Plutarque et Népos.

Sedley : « Antony et Cleopatra » ; Histoire Romaine.

APPENDICE VII

Quelques pièces prises dans diverses histoires.

Lady Carew : « Mariana » ; Josèphe : « Histoire des Juifs ».

Crowne : « Destruction of Jerusalem » ; Josèphe : « Histoire des Juifs ».

Lee : « Constantine » ; Eusebius : « Vita ». — « Mithridates » ; Dictionnaire Historique.

Settle : « Cambyzes » ; Justin : « Historia ».

APPENDICE VIII

Les rôles dans « An Evening's Love ».

DRYDEN	J. CORNEILLE	CALDERON	MOLIÈRE	SCUDÉRI
Wildblood.			Eraste.	
Belamy.	Don Juan.	Don Juan.	Valère.	Ibrahim.
Maskall.	Philipin.	Ostañez.	Gros René. Mascarille (Al- berto).	La Roche.
Don Alonzo.	Don Leonard.	Don Leonardo.		
Don Lopez	Don Lope.	Don Diego.	Metaphraste.	Léandre.
Don Melchor.	Don Louis.	Don Carlos.		Hortensio.
Donna Theo- dosia.	Lucrèce.	Donna Maria.		Livia.
Donna Jacin- tha.	Jacinte.	Donna Vio- lante.	Lucile.	
Donna Aure- lia.	Leonor.			Aurelia.
Beatriz.	Beatriz.	Beatriz.	Marinette.	Lucretia ?
Camilla.	Mendace.	Quiteria.		Camilla.

APPENDICE IX

« Evening's Love », IV. 3, comparé avec « Le Dépit
Amoureux » V. 3 et 4.

Wildblood : « I do know you so well that my poor heart aches for it : I was going to bed without telling you my mind ; but upon consideration I am come ».

Jacintha : « To bring the money with you ». (Vile querelle pour des questions monétaires).

W. « I think we shall do well to put it to an issue. This is the last time you shall ever be troubled with my address ».

J. « The favour had been greater to have spared this too ».

W. « Because I will absolutely break off with you, I will keep nothing that belongs to you ; therefore take back your Picture and your Handkerchief ».

J. « I have nothing of yours to keep ».

Eraste : « Que je revienne encor vous parler de ma flamme. C'en est fait ; je me veux guérir et connois bien : Ce que de votre cœur a possédé le mien ».

Lucille.

E. : « C'est la dernière ici des im-
[portunités.

Que vous aurez jamais de mes
[vœux rebutés.

L. : « Vous pouvez faire aux miens
[la grâce tout entière
Monsieur, et m'épargner encor
[cette dernière ».

(Alors suivent des vers charmants
et empreints de dignité).

E. : « Je ne veux rien garder qui
[puisse retracer

Ce que de mon esprit il me faut
[effacer ;

Voici votre portrait ».

<p>altercation concernant fit of love coming as if you never loved at least of your care did or not; it may be more for the quiet of ... but 'tis not matter, and you that satisfaction.</p>	<p><i>L.</i> (Regret poli que l'amour sincère n'est pas estimé à sa juste valeur). <i>E.</i> « Non, Lucile, jamais vous m'avez aimé ». <i>L.</i> « Hé ! je crois que cela faiblement [vous soucieux] Peut-être en serait-il beaucoup [mieux pour ma satisfaction] Si je... mais laissons-là ces discours superflus [cours superflus] Je ne dis point quels sont mes [pensers là-dessus]</p>
<p>What's the reason you'll leave me ? » Reason that we are quite broke off.</p>	<p><i>E.</i> « Pourquoi » ? <i>L.</i> Pour la raison que nous rompons [ensemble] Et que cela n'est plus de saison [ce me semble]</p>
<p>Why we quite broke off ? Why not ?</p>	<p><i>E.</i> Nous rompons ? <i>L.</i> Oui vraiment. Quoi ! n'en est-ce pas fait [pas fait]</p>
<p>Why 'tis past, 'tis past to all foolish quarrelling part...</p>	<p><i>E.</i> Et vous voyez cela d'un esprit [satisfait]</p>

APPENDICE X

« Amphitryon ».

L'analyse suivante montre jusqu'à quel point Dryden est redevable à Molière.

Act. I. Sc. 1. Conversations de Mercure, Phœbus et Jupiter. Pensées sur des faits racontés par Molière au milieu de son Prologue.

« Night appears in a chariot ». — « La Nuit dans un chartraise ».

L'entrevue de Mercury et Night est un résumé du commencement et de la fin du Prologue de Molière.

Act. I. Sc. 2. Repoussante, et de Dryden seul. Il introduit le nouveau personnage de Phœdra, en partie une copie de Cléanthis, et s'inspire du discours de Sosie à sa lantern : Molière I. 1.

Act. II. Sc. 1. Traduit de près de I. 1, de Molière, mais laissant de côté ses vingt-quatre dernières lignes ; continue à traduire I, 2, de ligne une à ligne onze, « cette nuit en longueur », etc.

Act. II. Sc. 2. La première partie est une traduction libre de I. 3 de Molière. L'intrigue de Mercury et Phaedra, tout à fait original, déploie tout le talent comique de Dryden.

Act. III. Sc. 1. Suit de près Molière, II. 1, sauf les trente dernières lignes, qui sont omises, et quelques vers ajoutés au centre. Elle comprend aussi toute la scène 2 de l'acte II, et une partie de II. 3, le rôle de Cléanthis étant divisé par Dryden entre Phaedra et Bromia, et le comique augmenté par l'entrée de ces deux personnages dans l'intrigue entre Mercury et Phaedra. Dryden laisse de côté les deux courtes scènes de Molière (4 et 5) et termine par une chanson de son crû.

Act. IV. Sc. 1. Dryden suit en partie la scène 6 de l'acte III de Molière, diminuant beaucoup les longs discours de Jupiter et d'Alcména ; il amène aussi II. 7, y ajoutant un peu plus de l'intrigue de Mercury et Phaedra. De III. 1 de Molière il fait un bref soliloque, traduit librement sc. 2 et 3, puis emploie III. 4, en ajoutant Judge Gripus (Polidas et Neucrates étant représentés par Polidas et Franio), introduit en partie III. 7, et continue l'intrigue de Mercury et Phaedra, plus des chansons, des danses et un prologue pastoral.

Act. V. Sc. 1. Débute par un passage original entre Gripus, Mercury et Phaedra ; puis traduit librement Molière III. 5, ajoutant l'essai de Gripus de

décider entre les deux Amphitryons, et quelques autres incidents entre Mercury et Phaedra, et termine en traduisant de très près III. 2.

APPENDICE XI

« *The Tempest* », la pièce de Dryden comparée avec celle de Shakespeare.

(Edition de Scott., 1821).

Dryden

Act. Sc.

Source.

- I. 1. Shakespeare. Act. I. Sc. 1, avec basse conversation des matelots.
- I. 2. Shakespeare I. 2, l. 1-375, abrégée. Il ajoute le rôle de Milcha et aussi la conversation entre Miranda et Dorinda à la fin.
- II. 1. Originale, presque tout à fait. Mais il emprunte de Shakespeare II. 2.
- II. 2. Originale, introduisant Hippolite et les sœurs.
- II. 3. Originale.
- II. 4. Shakespeare II. 1, l. 1-9 et 106-122 ; il ajoute la danse des diables et la chanson ; « Arise, 'arise, ye subterranean winds ».

Act. Sc.

- III. 1. Shakespeare I. 2, l. 376-407. Il assigne une des chansons d'Ariel à Milcha.
- III. 2. Originale mais suggérée en partie par Shakespeare I. 2.
- III. 3. Shakespeare III. 3, l. 1-6, 18, 20 ; l'autre partie originale, avec Sycorax, etc.
- III. 4. Originale.
- III. 5. Shakespeare I. 2, l. 408-501, avec quelques changements, donc Hyppolite entre.
- III. 6. Originale.
- IV. 1. Shakespeare III. 1, l. 67-75, avec des additions.
- IV. 2. Originale.
- IV. 3. Shakespeare III. 2 et 3.
- IV. 4. Originale, mais en partie suggérée par Shakespeare V. 1, l. 102-170.
- V. 1. Suggérée par Shakespeare V. 1, l. 179-81, 261, 291-7, 306-315.
- V. 2. Originale, mais imitante Shakespeare IV. 1.
- V. 3. Originale, sauf la chanson à la fin, empruntée de Shakespeare V. 1.

APPENDICE XII

Comparaison du « Tempest » de Dryden avec les trois premiers in-folios de Shakespeare.

S = Shakespeare ; F = In-folio ; D = Dryden.

- 1). S. I. 2, 245. What F¹. Which F² et F³. — D. I. 2. 134. What.
- 2). S. I. 2, 312. Serves in offices F¹. Serves offices F² et F³. — D. I. 2. 217. Serves in offices.
- 3). S. I. 2, 470. Mak' st F¹. Makes F² et F³. — D. III. 5. 69. Mak'st.
- 4). S. I. 2, 189. Sometime F¹. Sometimes F² et F³. — D. I. 2. 41. Sometimes.
- 5). S. I. 2, 190. Be't F¹ be it F² et F³. — D. I. 2. 34 be it.
- 6). S. I. 2, 249. Did F¹ et F² did'st F³. — D. I. 2. 139 did'st.
- 7). S. I. 2, 339. Curs'd be I that F¹. Curs'd be I that I F² et F³. — D. I. 2. 242. Curs'd be I that I.

8). *S. I. 2, 444. Ungently F¹. Urgently F² et F³. — D. III. 5. 33. Ungently.*

9). *S. I. 2, 471. Is so possess'd F¹. Is possess'd F² et F³. — D. III 5. 70. Is possess'd.*

10). *S. II. 2, 4. They'll nor pinch F¹ et F². They'll not pinch F³. — D. II. 1. 154. They'll not pinch.*

11). *S. II. 2. 151. Island F¹. Isle F² et F³. — D. II, 1. 97. Isle.*

12). *S. III. 3. 8. Flatterer F¹. Flatterers F² et F³. — D. III. 3, 6. Flatterers.*

Ces exemples sont peut-être trop peu concluants pour nous permettre d'affirmer de quel in-folio se servit Dryden. Nous voyons cependant que, dans les trois premiers cas, c'est constamment le premier in-folio, tandis que dans les autres, c'est plutôt les in-folios qui suivirent. Les in-folios II et III sont d'accord partout, sauf dans les cas 6) et 8), où on retrouve le troisième in-folio.

Nous supposons donc que Dryden écrivit d'après le troisième in-folio dans le premier cas, mais que soit lui, soit Davenant, revit les épreuves à l'aide du premier in-folio, adoptant quelques améliorations, lesquelles sont, pourtant, toutes prises de l'acte I, scène 2 de la pièce de Shakespeare.

APPENDICE XIII

Voiture.

1. L'amour sans le loy
N'a jamais eu d'amant plus heureux que moy ;
 Béni soit son flambeau,
 Son carquois, son bandeau.
 Je suis amoureux ;
Et le ciel ne voit point d'amant plus heureux.

2. Mes jours et mes nuits,
Ont bien peu de repos, et beaucoup d'ennuis.
 Je me meurs de langueur,
 J'ay le feu dans le cœur.
 Je suis, etc.

3. Mortels déplaisirs
Qui venez traverser mes justes désirs !
 Je ne crains pas vos coups,
 Car, enfin, malgré vous
 Je suis, etc.

4. A tous ses martyrs
L'amour donne en leurs maux de secrets plaisirs.
 Je chéris ma douleur
 Et dedans mon malheur,
 Je suis, etc.

4. Sometimes in a pet
When I am dispised, I my freedom would get ;
 But straight a sweet smile
 Does my anger beguile
 And my heart does recall,
When the more I do struggle, the lower I fall.

5. Heaven does not impart
Such a grace as to love, to every one's heart,
 For many may wish
 To be wounded, and miss.
 Then blest be love's fire
And more blest her eyes, that first taught me
 [desire !

4. Souvent le dépit
Peut bien, pour quelque temps, changer mon esprit.
Je maudis en rigueur
Mais au fond de mon cœur
Je suis, etc.

5. Les yeux qui m'ont pris,
Payeroient tous mes maux avec un sourire.
Tous leurs traits me font doux
Même dans leur courroux,
Je suis, etc.

6. Gloris eut des cieux
En naissant, la faveur, et l'amour des Dieux :
Je la veux adorer,
Et sans rien espérer.
Je suis, etc.

8. Estant dans les fers
De la belle Gloris, je chantai ces vers.
Maintenant d'un sujet,
Mille fois plus parfait :
Je suis, etc.

9. La seule beauté
Qui soit digne d'amour, tient ma liberté ;
Et je puis désormais
Dire mieux que jamais
Je suis, etc.

APPENDICE XIV

Les vers suivis de Waller.

Ci-dessous je cite quelques vers de Waller, sur lesquels j'ajoute les dates, comme épreuves de ce que j'ai affirmé au sujet de son indépendance et sa priorité en l'emploi des vers suivis conventionnels du classicisme.

En voici, écrits en 1621.

« Where e'er thy Navy spreads her canvas wings
Homage to thee, and peace to all she brings ;
The French and Spaniard, when thy flags appear,
Forget their hatred and consent to fear.
So Jove from Ida did both hosts survey,
And, when he pleas'd to thunder, part the fray ;
Ships heretofore in seas like fishes sped,
The mightiest still upon the smallest fed », etc.

En 1623 il écrivit ces lignes intitulés « The Prince », qui commencent :

« While to his harp divine Arion sings
The loves and conquests of our Albion kings,
Of the fourth Edward was his noble song,
Fierce, goodly, valiant, beautiful and young,
He rent the crown from vanquish'd Henry's head,
Raised the white rose and trampled on the red,
Till Love, triumphing o'er the Victor's pride,
Brought Mars and Venus to the conquered side ».



BIBLIOGRAPHIE

- BELJAME (A.). — Le Public et les Hommes de Lettres. 1899.
— Quae e Gallicis Verbis in Anglicam, etc. 1881.
- BOULERICK. — History of Spanish Literature.
- CHAPPUZEAU. — Le Théâtre François, 1674.
- COLLINS (J. Ch.). — Essays.
- CORNEILLE (Pierre). — Œuvres.
— Essai.
- COURTHOPE. — History of English Poetry.
- DELIUS. — Dryden und Shakespeare (Shakespeare Jaresbuch. IV).
- ENGLISCHE STUDIEN. — « Dryden's Theorie des Dramas ». Vol. IV. Heilbron.
- FOURNEL. — Le Théâtre au XVIII^e siècle. La Comédie, 1892.
- FÖRTNER. — Studien von Dryden. Tilsit, 1866.
- GARNETT. — « Age of Dryden ».
- GENEST. — « The English stage ».
- GILDON. — « Langbaine's Lives of the Dramatic Poets ».
- GOSSE. — « Eighteenth Century Literature ».
— « Seventeenth Century Studies ».
— « From Shakespeare to Pope ».
- HARTMANN (G.). — « Einfluss Molière's auf Dryden's Komische Drama ». Leipzig, 1885.

- HERFORD (C. H.). — « Romantic and Classic Styles ». Cambridge, 1880.
- HOLZHAUSEN (F.). — « Ueber Dryden's heroische Drama » (Englische Studien, XV).
- KERR (W. P.). — « Dryden's Critical Essays », 1900.
- KÖRTING (G.). — « Grundris der Gesch. der Englische Litteratur ».
- LANGBAIN (G.). — « Momus Triumphans ». 1688.
— « Account of the English Dramatic Poets ». 1694.
— « Lives of the English Dramatic Poets ». 1699.
— « New Catalogue of English Plays ». 1688.
- LANSON (G.). — « Histoire de la Littérature Française ». 1896.
— « Corneille ». 1887.
- LOCKHART. — « Life of Scott ».
- LODGE (D. L.). — « A study of Corneille ».
- MACAULAY. — « Dryden's Drama ». Edinburgh Review. 1826.
- MASSON (D.). — « Essays ».
- OHLSSEN (F.). — « Dryden as Dramatic critic », 1883.
- OTT (P.). — « Ueber das Vorhalt'niss des Lustspiels Dichter Dryden ». 1889.
- PHELPS. — « English Romantic Movement ». Berlin, 1893.
- RATHERY. — « Relations sociales et intellectuelles, etc. » 1856.
- ROSBUND (M.). — « Dryden als Shakespeare Bearbeiter ». Halle, 1882.
- SAINTSBURY. — « Dryden. English Men of Letters ».
— « Elizabethan Literature ».
- SCOTT (Sir W.). — « Dryden's Works ».
— « Essay on the Drama ».
— « Life of Dryden ».
— « Memoir of John Dryden ».
- SKELTON. — « Essays ».
- TAINÉ (J.). — « Histoire de la Littérature Anglaise ».
- TEXTE. — « Etudes de Littérature, 1898 ».
- TICHTOR. — « History of Spanish Literature ».
- TÜCHERT (D.). — « Dryden als Dramatiker », 1885.
- WARD (A. W.). — « English Dramatic Literature ».
- WITT (O.). — « Dryden's Tempest ». 1899.

Œuvres de : Calderon, Calprenède, P. Corneille, Th. Corneille, D'Ouville, Du Païs, Giraldi, La Fontaine, Lope de Véga, Molière, Quinault, Scarron, Mlle de Scudéri.

VU ET ADMIS A SOUTENANCE,

LE 17 MAI 1906 :

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

A. CROISSET

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

*Le Vice-Recteur de l'Académie
de Paris,*

L. LIARD.

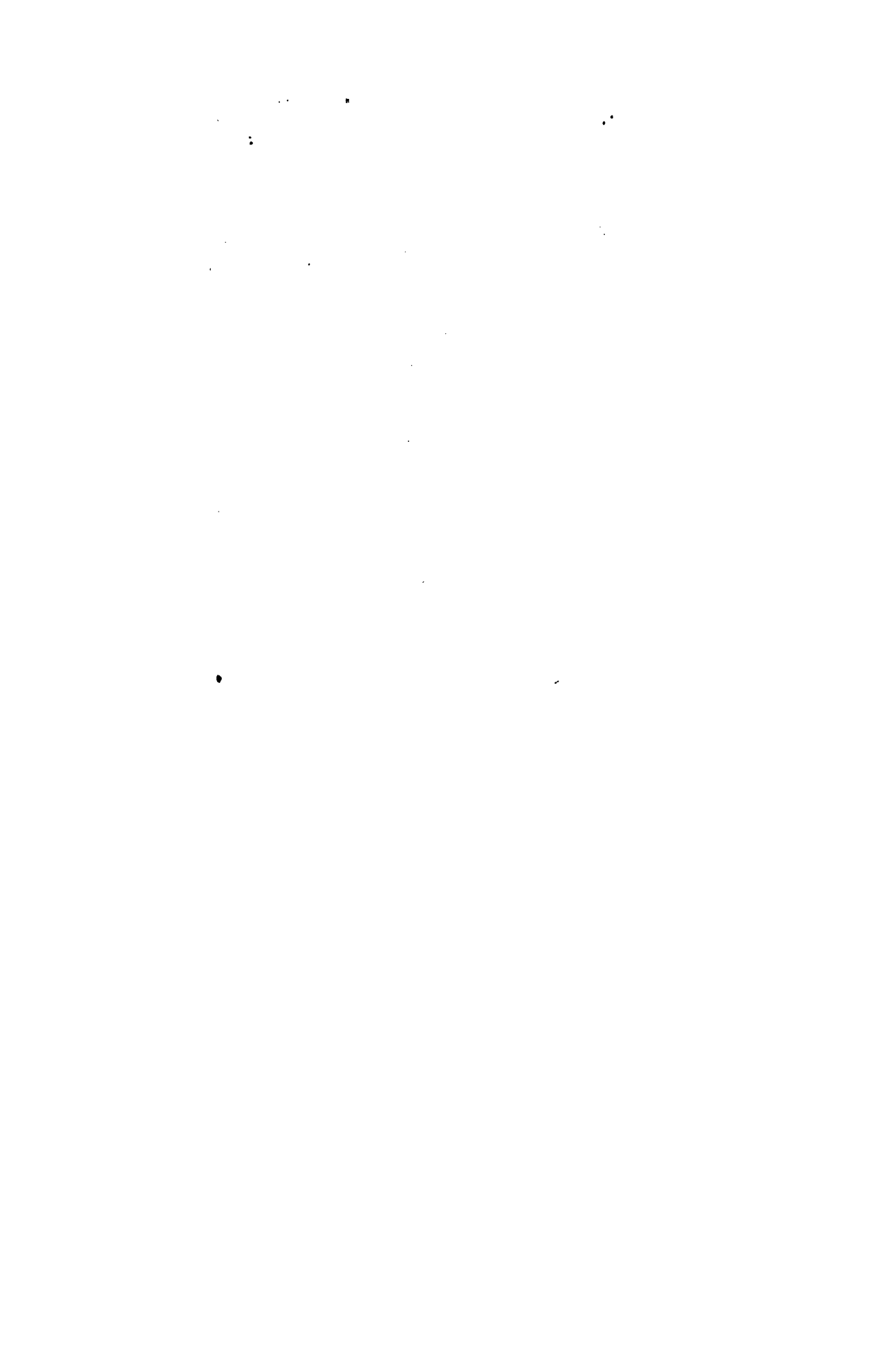


TABLE DES MATIÈRES

	Pages
CHAPITRE PREMIER. — Le Classicisme au xvii ^e siècle.	5
CHAPITRE II. — L'Exil des poètes anglais.	29
CHAPITRE III. — La poésie de la Restauration	36
CHAPITRE IV. — Les Dramatistes de la Restauration .	50
CHAPITRE V. — Les Précurseurs de Dryden	58
CHAPITRE VI. — John Dryden	68
CHAPITRE VII. — Dramatistes de moindre importance .	109
CHAPITRE VIII. — Conclusion.	117

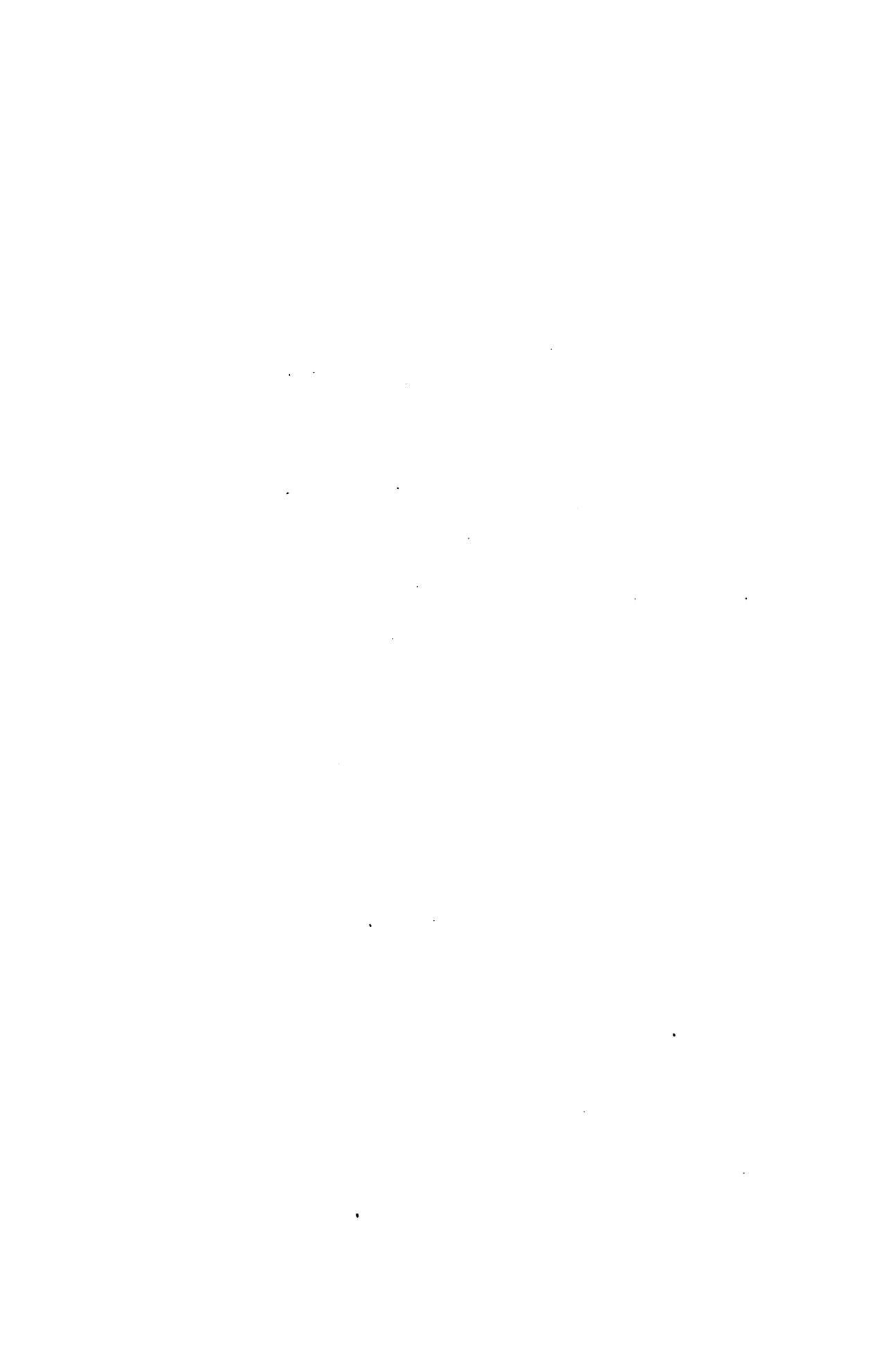
TABLE DES APPENDICES

	Pages
I. Les pièces du théâtre entre 1660 et 1700 avec les sources	129
II. Des pièces prises dans la Littérature anglaise	137
III. Des pièces prises dans la Littérature française	140
IV. Des pièces prises dans la Littérature italienne	144
V. Des pièces prises dans la Littérature espagnole	145
VI. Des pièces prises dans les Classiques	146
VII. Des pièces prises dans diverses histoires.	147
VIII. Les rôles dans « An Evening's Love »	148
IX. « An Evening's Love » comparé avec « Le Dépit Amoureux »	149
X. « L'Amphitryon »	151
XI. « The Tempest » de Dryden et de Shakespeare.	154
XII. « The Tempest » et les premiers in-folios de Shakespeare.	156
XIII. Dryden et Voiture.	158
XIV. Les vers suivis de Waller	162
XV. Bibliographie.	165









THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.



3 2044 U21 1 95 8/3

