Rappel de votre demande:

Format de téléchargement: : **Texte**

Vues **1** à **350** sur **350**

Nombre de pages: **350**

Notice complète:

**Titre :** Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon

**Auteur :** Bapst, Germain (1853-1921). Auteur du texte

**Auteur :** Barrès, Maurice (1862-1923). Auteur du texte

**Auteur :** Bérenger, Henry (1867-1952). Auteur du texte

**Auteur :** Bernardin, Napoléon-Maurice (1856-1915). Auteur du texte

**Auteur :** Boudhors, Charles-Henri (1862-1933). Auteur du texte

**Auteur :** Boully, Émile. Auteur du texte

**Auteur :** Brunetière, Ferdinand (1849-1906). Auteur du texte

**Auteur :** Chabrier, Albert. Auteur du texte

**Auteur :** Chantavoine, Henri (1850-1918). Auteur du texte

**Auteur :** Claretie, Léo (1862-1924). Auteur du texte

**Auteur :** Deschamps, Gaston (1861-1931). Auteur du texte

**Auteur :** Dieulafoy, Jane (1851-1916). Auteur du texte

**Auteur :** Doumic, René (1860-1937). Auteur du texte

**Auteur :** Fouquier, Henry (1838-1901). Auteur du texte

**Auteur :** Ganderax, Louis (1855-1940). Auteur du texte

**Auteur :** Lacour, Léopold (1854-1939). Auteur du texte

**Auteur :** Berdalle de Lapommeraye, Pierre-Victor-Henri (1839-1891). Auteur du texte

**Auteur :** Larroumet, Gustave (1852-1902). Auteur du texte

**Auteur :** Lemaître, Jules (1853-1914). Auteur du texte

**Auteur :** Parigot, Hippolyte (1861-1948). Auteur du texte

**Auteur :** Sarcey, Francisque (1827-1899). Auteur du texte

**Auteur :** Vanor, Georges (1865-1906). Auteur du texte

**Auteur :** Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris). Auteur du texte

**Éditeur :** A. Crémieux (Paris)

**Date d'édition :** 1897

**Contributeur :** Haraucourt, Edmond (1856-1941). Auteur ou responsable intellectuel (autre)

**Contributeur :** Lintilhac, Eugène (1854-1920). Préfacier

**Contributeur :** Manuel, Eugène (1823-1901). Préfacier

**Type :** texte

**Type :** publication en série imprimée

**Langue :** Français

**Langue :** language.label.français

**Format :** application/pdf

**Description :** 1897.

**Droits :** domaine public

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k9630666x](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9630666x)

**Source :** Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 8-YF-439

**Relation :** <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb327468261>

**Relation :** <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327468261/date>

**Provenance :** Bibliothèque nationale de France

**Date de mise en ligne :** 08/02/2016

Le texte affiché peut comporter un certain nombre d'erreurs. En effet, le mode texte de ce document a été généré de façon automatique par un programme de reconnaissance optique de caractères (OCR). Le taux de reconnaissance estimé pour ce document est de 99 %.  
[En savoir plus sur l'OCR](http://gallica.bnf.fr/html/und/consulter-les-documents)

CONFÉRENCES FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU THÉÂTRE NATIONAL T'E L'OUKON PAR

MM. GU&TAVE LARROUMET

FRANCISQUE SARCEY, EUGÈNE LINTILHAC, HENRI CIIAKTAYOINE RENÉ DOUMIC, ALBERT CHABRIER

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOUSCRIPTIONS liE

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE VIII

Le Bon Ménage (FLORIAN). — Le Philinte de Molicre (FABRE D'EGLANTINE). — Charles IX (M. J. CUÉNIEH.) — Le More de Venise (ALFRED DÉ VIGNY). — La Petite Ville (PICARD). — Marino Faliero (CASHUR DELAVIGNE). — Louis XI (CASIMIR DELAVIGNE). — Les Etourdis (ANDRIEUX). — Les Deux Gendres (ETIENNE). —Le Verre d'Eau (SCRlnE).

— Les Enfants d'Edouard (CASIMIR DELAVIGNE).

PARIS

A, CRÉMIEUX, 26, RUE DES ECOLES Rédaction du Journal des Élèves de Lettres

1897

CONFÉRENCES CLASSIQUES DE L'ODÉON SEPT TOMES PARUS (1888-1895)

Ouvrage honoré d'un grand nombre de souscriptions par M. le Ministre de l'Instruction publique

Approuvé et adopté par la COMMISSION des LIVRES poiir les Bibliothèques de Quartiers, de Lycées et Collèges, Ecoles normales, Bibliothèques pédagogiques

. Approuvé comme livres de distributions de prix

Le TOME I" (8" édition) comprend les Conférences de IMM. G.

LARROUMET, Francisque SAKCGY, Henri de LAPOMMERAYE, F. BBUNETIÈRE, Jules LEMAITRE, Henri CHANTAVOINE, Albert^ CHABRIER, ti. OLLENDOHFF, Eugène LINTILHAC, Henri PARIGOT.

PRÉFACE de M. Henri de LAPOMMERAYE Matières : Shakespeare et le, Théâtre Français -- Le Mariage de Figaro — Molière et la Famille — L'Ecule des Femmes — Andromaque — Les Erinnyes — Le Bourgeois Gentilhomme — Phèdre — Georges Dandin — L'Oriltie — Le Cid — Les Plaideurs. — (Année scolaire 1888-1889.)

Le TOME il (5° édition) comprend : les Conférences de MM. Henri CHANTAVOINE, Jules LEMAITCIE, Francisque SARCEY, LINTILILAC, Albert CHABIUER, Henri de LAPOMMERAYE, René DOUMIC.

PRÉFACE de M. Henri CHANT AVOINE •

Matières : Le Mariage de Figaro — Théodore, vierge et mar- tyre — Mithridate — Shylock — Le Misanthrope — Le Légataire unioersel — Eymont — Tartufe. — v(Année scolaire 18891890.)

Le TOME III (3e édition) comprend : les Conférences de MAI. H.

PARIGOT, Edmond HARAUCOURT, E., BOULLY, Francisque SARCEY,Jules LEMAITRE, René DOUMIC.

PRÉFACE de M. Eugène LINTILHAC

Matières : L'Ecole des Femmes — Shylock (Shakespeare) — Rodogune — -Le Misanthrope — Le Philosophe sans le savoir — Tartufe — Le Barbier de Séville (Théâtre de Beaumarchais). — (Annéa scolaire 1890-1891 — lœ série.)

(5" édition) comprend : les Conférences de MM. H. PARIGOT, Eugène LINTILHAC, Louis GANDEHAX, II. DIETZ, Paul DNSJARDINS; Albert CHABRIER, Marcél FOUQUIER.

PRÉFACE de M. Eugène MANU EU

Matières : Polyeucte Athalje — Don Juàn -— Les Femmes savantes — Alceste — Euripide — Horace] — Shakespeare. (Année scolaire 1890-1891-- 21 série.)

CONFÉRENCES FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

I)U

THEATRE NATIONAL DE L'ODÉON

jgftNFÉRENCES FAITES AUX

ÏR "F^PINÉES CLASSIQUES

VmjJI^É^RIî: NATIONAL DE L'ODKON S^Vpm\^y PAR

MM. GUaTAVE LARROUMET

FRANCISQUE SARCEY, EUGÈNE LINTILHAC, HENRI CHANTAVOINE

RENÉ DOUMIC, ALBERT CHABRIER

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOUSCRIPTIONS

DE

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

VIII

Le Bon Ménage (FLORIAN) . — Le Philinte de Moliére (FABRE D'EGLANTINE). — Charles IX (M. J. CHÉNIER.) — Le More de Venise (ALFRED DE VIGNY). — La Petite Ville

(Picard). — Marino Faliero (C A s ijjjkt-^Be^avi g n e ). — Louis XI (Casimir Delavigne). — L^^S^W&^Vnduieux). — Les Deux Gendres (Etienne). -/-Altd'Mchide).

— Les Enfants d'Edouard (CAsimaJ^AViGNi^Ç;»-....

t

A. CRÉMIEDX, 26, RDENÏija^fïCOLES

Rédaction du Journal des Élèves de Lettres

1897

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE 14 NOVEMBRE 1895, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

BON MÉNAGE COMÉDIE EN 3 ACTES

DE

FLORIAN

LE BON MÉNAGE

MESDAMES, MESSIEURS,

Nous nous proposons, cette année, mes confrères et moi, de continuer devant vous, avec le concours des vaillants artistes de l'Odéon, l'Histoire du Théâtre, que nous avons commencée il y a trois ans. Les deux premières années, c'est le domaine classique que nous avons exploré ensemble. Les chefs-d'œuvre y étaient nombreux; cette année même, nous en rencontrerons encore deux ou trois. Il faut cependant reconnaître que, si le programme qui vous est soumis est très attachant, très curieux, les œuvres de premier ordre y sont rares.

Le théâtre, en France, Mesdames et Messieurs, a suivi les destinées de la littérature générale.-Il a eu deux cents ans d'une floraison superbe. Il semble vraiment que tous les efforts de l'esprit national se soient, concentrés dans la sève qui a

nourri l'arbre de la tragédie et de la comédie durant deux cents ans. Tout à coup il s'est produit une accalmie. Cette accalmie a concordé avec une crise politique. C'est au moment où la société française, bouleversée, ruinée, cherche de nouvelles conceptions d'existence, que le théâtre lentement, doucement, sans révolution, — malgré les apparences, en effet, ce n'est pas un genre révolutionnaire que l'art dramatique, — cherche et tâtonne. Jusqu'au bout, on voit éclore des œuvres maîtresses et fortes que vous applaudissiez ici même l'année dernière. C'est, entre autres, le Mariage de Figaro, commencement, point de départ et modèle d'une comédie nouvelle. Aujourd'hui encore, il y a très peu de pièces dans lesquelles vous n'entendiez comme un écho plus ou moins lointain des pensées, du style, des personnages de Beaumarchais. Mais, pendant la Révolution, d'autres préoccupations, d'autres énergies sollicitent l'activité; le théâtre reste stationnaire et, en apparence, stérile. Il y a là une période assez maigre, assez difficile, d'une vingtaine d'années. Les pièces sont très applaudies, mais ne durent pas. Quelques-unes seront exhumées devant vous et vous verrez de quelle manière l'esprit nouveau s'efforce de s'introduire dans les vieilles formes de la tragédie et de la comédie, comme un Bernard l'Ermite dans une coquille qui n'est pas faite pour lui. Dans la naturè et surtout au théâtre, rien ne meurt et rien ne naît ,

tout à fait : c'est-à-dire que d'un organisme qui tombe, une part passe dans un corps nouveau, et que, dans ce corps nouveau, il y a toujours une part de substance ancienne.

Le genre qui avait nourri le théâtre, de 1G36, date du Cid, à 1783, date du Mariage de Figaro, avait pour but de donner l'illusion de la vie. Quelques-unes des œuvres de cette époque y réussissent. La série de pièces qu'on va représenter aujourd'hui devant vous, — car les trois n'en forment qu'une, qui peut être intitulée le Mariage d' Arlequin, — marque la continuation à la fois de la vieille comédie italienne, de la comédie sentimentale du XVIIIe siècle, de la comédie des mœurs bourgeoises, que le xixe siècle va aborder et qui atteindra son apogée dans les œuvres d'Emile Augier, d'Alexandre Dumas et de Victorien Sardou. Tout cela va se combiner sous vos yeux. C'est comme une expérience de chimie organique, extrêmement délicate, extrêmement ingénieuse et intéressante, à laquelle vous allez assister.

L'arlequinade est un genre très vieux, qui met en scène l'ancien valet, l'ancienne soubrette du répertoire, tous deux personnages fort connus. On peut cependant leur appliquer le mot qu'un grand critique appliquait au XVIIIe siècle finissant, tout entier : « Cette mort est pleine de vie, et ce passé est gros d'avenir. » Vous n'aurez pas de peine à reconnaître, dans les esquisses légères de

Florian, quelques traits très grossis, repris par de grands peintres, plus chargés de couleurs, avec une substance plus solide et une observation plus profonde. Voilà donc la naissance de la comédie contemporaine, telle que nous l'applaudissons encore, telle qu'elle est en train de se .transformer au temps présent.

Florian n'est pas du tout le personnage d'opéracomique, de pastorale, le « Florianet », le petit berger, à qui Voltaire donne un sobriquet aimable lors de son entrée dans la vie, et qui recevait, je n'ose pas dire la bénédiction, mais les souhaits d'avenir d'une comédienne fameuse, Mlle Clairon. C'est là un portrait tout à fait conventionnel. En réalité, le personnage est beaucoup plus vivant, beaucoup plus intéressant, beaucoup plus homme que la légende ne le représente.

Vous rappelez-vous, dans un roman à la savjeur douce et forte en même temps, tout parfumé de senteurs provençales, vous rappelez-vous un personnage, dans Numa Roumestan de M. Alphonse ' Daudet, le tambourinaire Valmajour, qui ne. sait jouer que de son tambourin et d-e, son- flûtet, de son tutupanpan? Valmajour est venu chercher fortune à Paris; é'est un paysan benêt, à Pair Jeannot, qui n'a, pas le temps de s'adapter à la vie parisienne. Son talent spécial n'est pas-assez considérable pour lui créer-des moyens d'existence. Il est obligé, après des aventures assez piteuses,, de retourner dans son pays. Eh bien!

imaginez un Valmaj our plus avisé, ayant pour lui ce que La Bruyère et Saint-Simon appelaient « des moyens abrégés de parvenir », c'est-à-dire quelque naissance, quelque fortune, et vous aurez le méridional qu'est Florian.

Il-est né dans le Languedoc, aux environs de Nîmes, dans le château de Florian. C'est un petit jeune homme élégant, fin, vif, aux yeux très noirs, qui n'a pas du tout l'air d'un petit abbé de cour, d'un gentilhomme d'antichambre. C'est une plante méridionale, très svelte, très élancée, et, en même temps, très robuste, très vivace. Il se connaît et il se juge. Il se propose, il se promet d'arriver, et il arrivera. Il est le parent assez éloigné de Voltaire. Un de ses oncles a épousé une nièce de ce patriarche de la littérature, qui, là-bas, à Ferney, sur la lisière de la Suisse et de la France, a-un pied dans les deux pays. Voltaire est entouré d'une sorte de cour royale, dont il reçoit les hommages. Il donne en même. temps l'hospitalité à Mlle Clairon, qu'il ne peut aller applaudir à Paris, et rappelle assez, dans cette lointaine résidence, Victor Hugo exilé à Guernesey. Florian, dans une lettre très bien tournée, demande au grand homme s'il ne veut pas accueillir le petit neveu qui lui arrivera -un de ces jours du Languedoc. Voltaire fait une réponse aimable : voilà Florian en route pour Ferney. Il est gentil; c'est comme une petite chèvre méridionale, très pétillante, la chèvre de M. Seguin, — / -

je prends encore une comparaison à M. Alphonsè Daudet, car le personnage ne peut guère être caractérisé que par des touches parties de la main d'un méridional'. — Florian, à l'air naïf, mais, au fond, fort rusé, se ménage les bonnes grâces de Voltaire.

Il commence par le prendre comme précepteur., et cela, pour ainsi dire, à son insu. Il lui fait corriger d'abord des thèmes latins, purs de petites comédies, enfin des plans de tragédies. Voltaire l'aide ainsi dans son apprentissage, lui livre quelques secrets de son art, exerce près de lui un patronage qui, pour un débutant, doué d'originalité, est la bonne fortune la plus heureuse qu'un homme de lettres puisse rencontrer à ses débuts.

Florian vient ensuite à Paris, muni d'une lettre de recommandation pour le due, de Penthièvre. Auparavant il s'est mis dans les bonnes grâces d'une comédienne fameuse, dont j'ai déjà prononcé le nom, de Mlle Clairon, qu'il avait rencontrée. à Ferney. Le jour de la fête de la dame, le petit Florian, « Florianet »,. vêtú en berger depastorale, la houlette a la main, avait tourné à la grande artiste un compliment, fait par Voltaire, et dans lequel ,se trouvaient des vers innocents comme ceux-ci : .

« Je n'ai pas encore quinze ahs

- Et j'ai déjà des sentiments. ».

Ces sentiments, il les développait, il les enguir-

fendait, il. se faisait, en un mot, une amie de Mlle Clairon.

A Paris, il était accueilli par le duc de Penthièvre, un grand seigneur de goûts bourgeois, une sorte de Louis XVI h côté du trône, un peu lourd, un peu pataud, mais, au fond, un brave homme, qui passe son temps à faire le bien autour de ses domaines de Rambouillet et de Sceaux. Florian est d'abord page auprès de lui, puis, avec une habileté insinuante, il obtient du duc un brevet de lieutenant au régiment de dragons en garnison a Maubeuge. Il part donc pour Maubéuge, et nous avons ainsi un premier Florian, très élégant, très coquet sous l'habit vert à revers roses, sous le casque à peau de tigre, qu'on portait au temps de Gentil Bernard. Mais à Maubeuge, Florian s'ennuie; il n'a qu'un désir : c'est de revenir à Paris. Il se fait mettre dans lé cadre des officiers d'ordonnance, et dès lors il fera toute sa . carrière dans le château du duc de Penthièvre. A vingt-sept ans, il se trouvera être lieutenant-colonel et chevalier de Saint-Louis. La croix de Saint-Louis, très appréciée sous l'ancien régime,, ne se gagnait que sur les champs de bataille et' par des actions d'éclat. Il faut croire que, dès cette époque, il y avait des services exceptionnels. -

Voilà donc Florian officier de dragons, très répandu dans le monde, très recherché et surtout fréquentant assidûment, grâce à Mlle Clairon, les

coulisses des théâtres protégés par la Cour, de la Comédie-Française et du Théâtre Italien. Au Français,, il avait fait la connaissance très intime d'une demoiselle Gauthier, fort à la mode à ce moment-là, qui jouait divinement les Arlequins, les Isabelles, les Colombines, en un mot, tous les personnages traditionnels de la comédie italienne.

Ici, Mesdames et Messieurs, je dois vous faire une révélation : Florian était jaloux; cela n'a rien d'étonnant, quand on est très amoureux ; mais, en outre, ce méridional était très vif, cet officier de dragons en disponibilité avait la main un. peu leste. Il paraît que le doux auteur de Galathée, d'Estelle et Némorin, de Gonzalve de Cordoue, des Fables sentimentales, que nous avons tous apprises dans notre enfance, battit comme plâtre Mllc Gauthier, qui naturellement l'adorait. C'est pour Mlle Gauthier, et, en même temps, pour faire son chemin à la faveur d'une comédienne appréciée du public, que Florian a composé les ver-. tueuses arlequinades, dont vous venez de voir un spécimen et dont vous verrez tout - à l'heure \_un .échantillon complet. Il s'agissait, avec ces qualités de finesse, d'intelligence, de gentillesse, et aussi avec tous les bons sentiments que tout mérid-iqnal, facilè à l'émotion, porte .en lui-même, il s'agissait de provoquer l'attention et la curiosité. Il se rendait bien compte, comme il le dit dans une préface à la fois habile et modeste qui ouvre son théâtre, que la comédie de mœurs et de caractères '

était épuisée depuis Molière et qu'il était difficile de faire aussi bien que le Barbier de Séville; grâce auquel le public de Paris était devenu très exigeant. Il ne fallait pas songer à reprendre la comédie trempée de larmes de La Chaussée et de Sedaine ; la comédie d'analyse psychologique et' s'entimentale, dans laquelle Marivaux avait laissé des chefs-d'œuvre auxquels on commence à rendre justice, était également un genre épuisé. Florian s'est dit : ne serait-il pas possible d'amalgamer habilement tout cela et de prendre à chacune ce qu'elles ont de charme et de vie, et de tirer de

tous ces genres ce qu it des aî,leqztinades ? Vous avez rer bariolé d'Arlequin, cet habit roug^/^aun^£^-VêErt. Le théâtre de Florian ressenipl lè e t4i t.

Il a commencé par prendre à la comédie italienne, transformée par Marivaux, le personnage d'Arlequin. Avec une très grande dextérité, il l'a complètement transformé, autant qu'on peut transformer un personnage auquel on emprunte son costume, des traits de caractère et les situations dans lesquelles le public a l'habitude de lé voir. Faire du nouveau avec de l'ancien, voilà la grande habileté au théâtre. Introduire quelque chose, de tout neuf, de tout jeune, comme une mouche très fine qui piquerait son oeuf dans l'écorce d'un vieil

arbre, voilà ce que fait Florian. Il se sert d'abord de deux ou trois personnages de la comédie italienne, consacrés, illustrés, environnés d'un rire qui doit reparaître nécessairement, quand ces personnages sont maniés par une main très habile, rire qui les accompagnait dans les pièces amoureuses et sentimentales de Marivaux, et dont nous avons eu des échantillons dans ces derniers temps. Arlequin est le héros de la comédie italienne; il en est le type le plus populaire, le plus compliqué et le plus simple en même temps, le plus commode pour introduire des sentiments français et des jeux de scène, dont Molière avait fait un si grand usage. Arlequin est un des sept ou huit fantoches dont l'origine remonte jusqu'à la comédie latine, et même jusqu'à la comédie grecque. C'est un personnage qui, simplifié, représente toutes les passions éternelles, tous les types permanents. C'est l'amour, c'est la jalousie, c'est la bravoure, c'est la poltronnerie, c'est le père, c'est l'amoureux, et c'est tout cela avec cette souplesse ingénieuse qui parle aux yeux. Les Italiens avaient introduit en France ce personnage de couleur toujours la même, de sorte que dès qu'il apparaissait, on savait à quoi s'en tenir et quel genre d'action allait se dérouler sur. la scène. Imaginez maintenant un .critique, M. Sarcey, par exemple, s'emparant de ce type et essayant de le résumer; il arriverait à un résultat assez semblable à celui que nous offre Marmontel, quand

il dit d'Arlequin que « c'est un mélange d'ingé- nuité, 'de naïveté, d'esprit, de sottise, de grâce ; une espèce d'homme ébauché, un grand enfant qui , a des lueurs de raison et d'intelligence, et aussi une pointe de maladresse, de comique, de piquant, vrai modèle de' cette grâce, de cette gentillesse, de cette souplesse que nous montre un jeune chat. A tout cela vient se joindre une écorce de grossièreté, qui rend son action plus plaisante. Son rôle est celui d'un valet patient, fidèle, crédule, toujours amoureux, toujours dans l'embarras ou pour son maître ou pour lui-même. Il s'afflige, et se console avec la facilité d'un enfant, dont la douleur est aussi prompte et aussi amusante que la joie. »

Voilà le personnage, tel que Marivaux et les auteurs italiens l'avaient présenté. Quels sentiments Florian va-t-il emprunter à ce personnage, dont j'ai essayé de retracer la physionomie devant vous ? Mon Dieu ! pour cela, il va simplement suivre là mode qui règne au moment où il va aborder le théâtre.

Vous savez, Mesdames et Messieurs, que, parmi les éternels sentiments pour lesquels l'humanité se passionne, rit ou pleure, il y en a qui reviennent toujours à des époques plus ou moins éloi- gnées. La sensibilité, cette faculté que nous avons

de nous attendrir sur nous-mêmes ou sur autrui, a subi des éclipses. La pitié n'a pas toujours été en honneur dans la littérature du XVlIIIe siècle. Dans ce siècle passionné d'analyse, on avait commencé par déclarer que les grands sentiments, à la mode au XVIIc siècle et aux siècles précédents, étaient bien surannés. On les avait remplacés par la psychologie. De même que nous venons de voir, après le romantisme, après la brutalité réaliste, le théâtre rosse, c'est-à-dire le théâtre qui accentuait, qui exagérait cette part de cynisme qu'il y a dans la nature humaine, et qui essayait d'en faire un moyen artistique, de même, au siècle dernier, après l'analyse à outrance, après la psychologie, après la comédie scénique, dont se moque Gresset dans le Méchant, à la fin du siècle, on revient à la sensibilité. A quoi tenait cette évolution dans les mœurs théâtrales? — A une évolution des mœurs sociales.

Je n'ai pas le temps, Mesdames et Messieurs, de rechercher avec vous pour quelles raisons, à notre époque, dans notre siècle, nous avons vu. cet excès. de cynisme, cette littérature volontairement brutale, qui, pendant sept ou huit ans, a essayé de créer un genre au Théâtre libre. Je n'ai pas à chercher comment elle correspondait à un état des mœurs. Aujourd'hui, nous sommes symbolistes, ihséniens, hyperboréens, en atteu-" dant que nous redevenions Français.

Quoi qu'il en soit, à la fin du XVIIIe siècle,

3omme aujourd'hui, l'évolution des mœurs a produit l'évolution du théâtre h à partir de 1770 et 1775. On est fatigué de cette analyse-à outrance, dont le dernier terme sera le roman pessimiste de La Chaussée. On est fatigué de ces cheveux coupés en quatre, en huit, en douze, que Marivaux a si longtemps montrés sur le théâtre, et dont il a fait, — autant que cette comparaison peut être juste,

— l'élément de sa comédie. On cherche autre chose. La Chaussée, Sedaine l'ont essayé, et ils nous ont donné le drame sentimental. Il n'est resté de tout cela aucune œuvre qu'on puisse jouer encore aujourd'hui. Mais il y a autre chose à tenter, concilier l'esprit français avec l'époque, concilier les comédies de La Chaussée et de Sedaine avec ce besoin de sensibilité qui devient de plus en plus à la mode, qui est celui de Rousseau et quelques autres, et qui durera jusqu'à la fin du siècle. Voilà ce que Florian se propose; et l'état, des moeurs favorise merveilleusement sa tentative.

Vous savez quel enthousiasme, quelle joie universelle accueillit cette malheureuse reine, cette Marie-Antoinette qui semblait apporter avec elle la promesse d'une ère nouvelle, d'un paradis terrestre, cette reine qui, mariée à un roi brave homme, assez semblable à ce duc de Penthièvre, dont je vous parlais tout a l'heure, mariée à ce bon Louis XVI, qui semblait devoir faire régner à la cour des Bourbons non les larmes, mais la paix et la gaieté. En 1775, la reine voit sa bienvenue

lui rire dans tous les yeux. Cinq an& après, il nlen est déjà plus ainsi : elle a eu des mots malheu- . reux ; elle a commis des imprudences. Tout cela s'est un peugàté. D'autre part, la misère augmente ; les fautes du gouvernement amtnent lu désaffection. La reine en souffre. Cependant elle croit encore à sa popularité, et, pour satisfaire ses goûts innocents d'idylle et de vie tranquille, de bourgeoise, qu'elle a apportés de sa sentimentale Autriche, à l'imitation du hameau que le prince de Condé a fait bâtir dans le parc de Chantilly, elle crée le petit hameau de Trianon, et, là, sur l'herbe, pieds nus, en bergère, simplement vètue de linon, elle s'amuse à servir au roi et à-quelques autres grands personnages lè lait qu'elle a .trait de ses blanches mains. Elle joue à l'idylle et à la pastorale. D'autre part, cette reine tant calomniée est une fort honnête femme, une bonne mère qui aime ses enfants et .en même temps son mari, — à quoi elle avait d'ailleurs quelque mérite. Elle promène volontiers ses deux enfants; elle en est fière comme de sa plus belle parure. Eîlç se montre, — ce que n'avaient jamais fait les reines qui Pavaient précédée, — dans l'exercice de ses devoirs maternels. Elle n'est jamais plus heureuse que lorsque les allusions de la littérature, ou del'art la montrent remplissant ses fonctions de mère. de famille. Voilà donc cette sensibilité que la reine a mise à la mode. C'étaient là des vertus plus apparentes que réelles, dans une société, au

fond, très gàtée, très pourrie. Florian trouvera là un des éléments de son théâtre.

A tous les éléments que nous avons signalés, ajoutons encore un personnage essentiel, Colombine, et vous aurez l 'Arlequinade. Colombine est un mélange de soubrette, de petite bourgeoise, d'ingénue, qui, dans l'ancien répertoire, à travers les pièces de Molière, de Regnard, de Marivaux, a pris divers noms, mais qui a con- servé certains traits dus aux Italiens. Colombine, c'est la fille d'intrigues, qui entend se débarrasser de l'autorité paternelle. Elle est fort aimable, et elle aime d'un amour sincère. Si elle se fait enlever, si elle passe du logis d'un galant à celui d'un autre, c'est dans l'intérêt d'un mariage final ; elle n'en conserve pas moins une certaine candeur, des germes de vertu qui neuriront plus tard. Imaginez cette Colombine avec la vue nette, le ferme bon sens de la Dorine de Molière ; mariez-la, et vous aurez une excellente mère de famille. Elle ressemblera à ces femmes, dont parle ironiquement Emile Augier, — et il faut prendre ici les paroles d'Augier dans leur sens le plus favorable, — qui sont éprouvées, passées à la flamme, qui ont fait campagne ; qui savent le vrai des choses, et, ma foi ! ne sont plus faciles à prendre, et qui, lorsqu'elles ont jeté leur gourme, peuvent faire d'excellentes mères de famille. — Ce qui le prouve, c'est qu'un poète contemporain, M. Jean Richepin, a eu l'idée de

reprendre Scapin et d'en faire Monsieur Scapin, et aussi de faire de Dorine une mère de famille.

Ces divers traits de l'ingénue comique de l'ancien répertoire, de cette ingénue tantôt soubrette, trantôt maîtresse, se retrouvent dans Florian. Il nous montre qu'elle est capable de devenir une femme ; il la marie. Molière, lui, a bien soin, s'il la marie, de ne la marier qu'à la fin de la pièce et de ne pas nous montrer ce ménage. Florian, au contraire, va nous faire assister aux différentes scènes du ménage d'Arlequin et de Colombine. Tout à l'heure, vous verrez Colombine rieuse, coquette, espiègle, mutine, revêtue du costume traditionnel. Elle paraîtra sur la scène avec une jupe blanche, rayée de rose, qui est le pendant féminin du manteau de Scapin. Imaginez cette Colombine assagie par le mariage, mère de famille, faisant fleurir tout naturellement autour d'elle toutes les vertus domestiques, et vous aurez le point de départ, le germe de la comédie de Florian. Il se trouvait que cette comédie était en même\_ temps une flatterie délicate à l'endroit de la reine.

Colombine, au début, a conservé cette espièglerie, cette coquetterie, cette sorte de. frémissement, qui semble toujours être accompagné par une musique lointaine. Mais Colombine s'excuse elle-même d'être coquette, en disant que « la coquetterie est le fond du caractère de toutes

choses ; mais qu'il ne faut pas que les choses aillent à l'excès. Sans doute, une petite pointe de coquetterie répandue sur toutes les manières des femmes n'est pas pour déplaire ; mais j'ai entendu dire cent fois qu'il en est de la coquetterie comme du sel : il en faut partout dans les sauces. Quand on en met trop, la sauce devient piquante et insupportable. Quand il y en a trop peu, elle est si fade, qu'on ne saurait en tàter; mais, quand on reste dans un juste milieu, cela réveille l'appétit, on mangerait ses doigts. Il en est de même d'une femme. Quand elle est coquette aux dépens de son honneur, elle ne vaut pas le diable ; quand elle ne l'est pas du tout, c'est encore pis. Quand une belle n'a d'agréments que ce qu'il en faut pour plaire, elle est charmante. Si j'étais homme, je la voudrais comme cela; et, comme je suis femme, voilà comme je tâche d'être. » Colombine est coquette parce que la coquetterie est l'aimant le plus sûr dont elle puisse se servir pour attirer l'homme. Une fois le gibier pris, une fois mariée, il n'est plus question d'être coquette. Les Colombines peuvent devenir d'excellentes mères de famille.

Je crois, Mesdames et Messieurs, que c'est là, à peu près, l'histoire de toutes nos Françaises. On peut en dire ce qu'on voudra ; elles ont leurs défauts ; mais leurs qualités l'emportent, et je crois que, dans aucun pays, les vertus solides, celles qui font la mère de famille, ne sont aussi.

florissantes que chez nous. C'est là le propre de la Parisienne, de la Française, de côtoyer parfois le précipice où pourrait sombrer son honneur, et cependant, une fois mariée, d'être la plus sûre et la plus fidèle des compagnes.

Voilà ce que Florian nous représentera. Enfin, comme le mariage a pour conséquence naturelle de mettre au monde des enfants, cette évolution ne sera complète que lorsque Florian nous aura montré les enfants de Colombine et d'Arlequin. C'est la troisième phase, la troisième partie de cette trilogie. Dans 3ette succession de trois aètes, qu'il a produite sur le théâtre italien, sous des titres divers, vous allez voir le développement .de ce duo, finissant par un trio, même par un quatuor, avec la naissance des enfants. Il se trouve que :ct ensemble est charmant, grâce à Florian, qui y a mis, avec son habileté, avec son caractère, avec sa facilité méridionale, des sentiments même qu'il ne partageait pas tout à fait, car ce n'était pas un homme de famille. A tous ces ingrédients, il a ajouté de l'esprit du temps, des allusions transparentes, heureuses, qui étaient d'aimables flatteries. Ainsi tout à l'heure, dans le Bon Ménage" vous verrez Arlequin tirant à lui, avec quelque affectation, dans une -scène longuement et habilement préparée, ses deux petits arlèquinets; qui sont vêtus, comme papa, .de l'habit bariolé. Il leur apporte un tambour et une. petite, trompette. 11 les fait asseoir sur ses

genoux et il leur dit un conte. Ce conte est charmant. Croyez-vous que ces'deux enfants, arrivant sur la scène, soient mis là uniquement pour l'égayer ? Non, la reine se montrait volontiers en public, — et c'est ainsi qu'elle vint à la représentation du Bon Ménage, — avec ses deux enfants, dont l'un sera Louis XVII et l'autre cette pauvre jeune fille, dont vous connaissez'la destinée dans la Tour du Temple. Ces deux enfants, c'était l'espérance de la France, c'était la joie de leur mère ; rien ne lui était plus agréable que des allusions il ses enfants, et. toute cette scène n'est qu'une longue allusion : « Allons, asseyons-nous. (Il s'assied par terre et fait asseoir un enfant sur chacune de ses jambes ; les deux petits garçons écoutent attentivement). — Il y avait, une fois, un roi et une reine qui s'aimaient beaucoup, et que tout le monde aimait... Ceci n'est pas un conte au moins... »

— L'acteur avait soin de se tourner du côté de la loge de la reine.

LE CADET.

Oh! nous vous croyons bien, mon papa.

L'AÎNÉ .

Nous vous croyons comme si nous le voyions.

ARLEQUIN.

La reine était aussi belle que le roi était'bon ; mais ils n'avaient point d'enfants...

— Vous savez, en effet, que la naissance de ces enfants de France fut tardive.

... Et cela leur faisait du chagrin. Un jour que la reine était toute seule dans sa chambre, elle entendit du bruit dans la cheminée. (Les enfants se serraient contre leur papa, qui retirait aussi ses jambes et continuait avec la voix moins assurée.) La reine eut un peu peur : elle regarde et voit descendre un beau petit carrosse, traîné par six petits épagneuls verts avec les oreilles lilas... »

C'est un conte à l'usage des enfants ; mais l'effet est obtenu. Florian fait donc des allusions aux mœurs du temps ; il choisit aussi le genre de scènes que la sensibilité de l'époque aimait. Il n'est rien, dit-on, d'aussi agréable dans l'amour que de se disputer, pour se réconcilier ensuite. Aussi les scènes de réconciliation sont-elles nombreuses dans le théâtre d'alors. Il semble que, dans les ménages assez longtemps troublés, une réconciliation générale soit nécessaire. D'un bout de la France à l'autre, la vie conjugale commence par une querelle et se termine par une réconciliation,. Vous avez, dans le Bon ménage, une scène de ce genre qui est un bijou. Arlequin soupçonne Colombine, qui s'appelle ici Argentine. Elle a reçu une lettre de Lélio. Cette lettre est parfaitement innocente ; mais elle a les apparences de la faute. Arlequin se met en colère ; il veut quitter Argentine ; il veut lui laisser sa fortune et ses enfants ; il veut aller ensevelir son chagrin très loin. Argentine n'essaie même pas

de se justifier. Elle emploie les armes naturelles de la femme : les larmes. Elle n'a pas besoin de plaider sa cause : Arlequin tombe à ses pieds... Cette scène avait un grand succès de sensibilité. Elle est d'ailleurs merveilleusement faite, et vous y verrez comment un homme d'esprit peut se servir, sans grande conviction personnelle, d'un moyen qui lui profite. Il emprunte les mœurs et le goût de son temps « pour les rendre au public », selon l'éxpression de La Bruyère.

Quant à l'idée qui conduit toute la pièce, elle consiste à nous montrer un personnage avant le mariage, après le mariage, et enfin ce même personnage devenu père et mariant sa fille. Etaitce une nouveauté ? — Non ; mais c'est une habileté d'avoir emprunté aux devanciers une idée pour en faire un très bon usage. En effet, les personnages qui se continuent au théâtre sont très nombreux dans l'ancien répertoire. Corneille a écrit la Suite du Menteur. Fabre d'Eglantine a écrit le Philinte de Molière. Beaumarchais nous montre, dans le Barbier de Séville, le je Line étudiant qui deviendra le comte Almaviva du Mariage de Figaro. Il nous montre aussi Figaro se mariant et faisant souche d'honnêtes gens. C'est la fusion de deux familles. Il y a, dans l' Arlequinade, quelque chose d'assez semblable: Arlequin est un personnage entièrement connu, qu'il n'est pas nécessaire d'expliquer; qui a, en quelque sorte,

une force acquise. On nous le montre, en effet, d'abord amant, puis époux, enfin père.

Cette idée est si bien une idée de notre temps, que M. Richepin en a fait le point de départ de son aimable comédie : Monsieur Scapin. Je le cite, parce que vous allez trouver, dans cette pièce, une analogie frappante avec la principale situation du Ménage d'Arlequin. Scapin occupe un salon bourgeois. Dorine est en train de ranger de l'argenterie, ce luxe de la bourgeoisie française.

DORINE

Scapin ?

SGATIN

Monsieur Soapin, Madame, s'il te plaît !

Peuh ! Scapin ! C'était bon lorsque j'étais valet,

Que je faisais la cour à Dorine, suivante !

Nous sommes aujourd'hui bourgeois, et je m'en vante 1

Oui, bourgeois! Nous avons (mon Dieu ! par quel moyen C'est notre affaire) acquis de l'ar-gent et du bien.

Sachons donc nous montrer dignes de la fortune,

Oublier du vieux temps la mémoire importune,

Tous ces jours hasardeux au lendemain peu sûr,

Et Naples dont j'ai trop connu les flots d'azur.

Nous sommes à Bologne ayant: pignon sur rua,

Et bonne renommée. Or, pour qu'elle goit crue,

Prends toi-même ce pli d'y croire Est-ce compris ?

Hausse jusques à moi tes vulgaires esprits !

Je ne suis plus valet, et tu n'es plus suivante.

Dis-moi donc comme il sied, de façon triomphante, Avec-tous les égards que mérite qn rentier.

Voilà Arlequin marié, Arlequin ayant une grosse fortune, dotant sa fille, qu'il a parée de toutes les vertus bourgeoises, C'est son dernier

avatar, sa dernière transformation. Tout cela est à la fois très neuf et très ancien. C'est un mélange fort habile de vieilles choses avec des choses nouvelles, de l'esprit d'un temps avec des formes d'un autre. Tout cela est fouette, animé par la verve de ce méridional, qui a repris la fable après La Fontaine et Y Arlequin ade après Marivaux et après Sedaine. Voilà ce qui constitue le théâtre de Florian.

Si nous avons commencé cette continuation de l'histoire du théâtre par cette arlequinade, c'est, vous le voyez, parce que ce théâtre de Florian nous montre la dernière incarnation des personnages de l'ancien répertoire. En même temps qu'il contient des choses anciennes, il renferme aussi des choses nouvelles : un commencement d'apologie des mœurs bourgeoises, qui sera reprise, ainsi que je vous le disais en commençant, par Alexandre DunIas, Emile Aùgier et Victorien Sartjou, et par le théâtre réaliste de notre temps.

Il y a aussi une part de fantaisie qui ne disparaîtra pas. Il y a quelque chose de piquant, de sémillant, de spirituel, de rieur avec bonhomie, que vous verrez reparaître 'ensuite dans le théâtre romanesque. Arlequin tout à l'heure va dicter une lettre ; il va le faire avec la solennité d'un bonhomme un peu sot, mais qui veut faire des vers, comme jadis M. Jourdain voulait faire simplement de la, prose. Cette scène est extrêmement amusante. Arlequin ne sait rien et

il finit par croire que les vers, qui ont -été écrits en sa présence par son secrétaire, sont de lui. Il y a là une solennité, une naïveté, une sottise gonflée d'elle-même, que vous trouverez plus tard, non pas peut-être dans les mêmes situations., mais avec les mêmes traits, et notamment dans le théâtre d'Alfred de Musset. Alfred de Musset, en effet, avait beaucoup lu Marivaux, et il y paraît. Il avait aussi beaucoup lu Florian. Ce serait une étude assez 3urieuse que de suivre, dans son théâtre, non pas des imitations, — le grand poète, comme tous les grands poètes, faisait sien ce qu'il empruntait à autrui, — mais des réminiscences, une quantité de choses qui viennent de ses prédécesseurs, et notamment de Florian. Prenez cet imbécile de baron, dans On ne badine pas avec l'amour ; prenez cet homme qui va s'enfermer dans son cabinçt pour se livrer à sa douleur, cet homme qui déclare qu'il est bien difficile de. faire à la fois le bonheur de sa famille et de ses administrés. Prenez ce gouverneur de province qui a la philosophie de Pandore. C'est en partie l'Arlequin de Florian, tel que vous le verrez, notamment dans le Bon Père. Il.'y a, de plus, une Camille très fine, qui comprend tout, qui finit par être prise à son propre piège et par épouser celui qu:on lui destine en mariage. Il y a, dans cette Camille, bien des traits ,de caractère, qui vous rappelleront Colombine, Argentine et Rosalba.

Ainsi ce théâtre, qui semble n'être que le divertissement d'une époque, d'un temps, marque, en réalité, un chaînon dans la continuité du théâtre français.

Florian n'avait pas fait preuve de beaucoup d'invention dans les éléments de son théâtre, — je viens de le montrer ; — mais il avait tenté de -rendre la vie à ce qui l'avait perdue. De même qu'un bon cuisinier, avec les restes de repas antérieurs fera des arlequins, de même Florian faisait des Arlequins au théâtre avec les restes des comédies précédentes. Il y ajoutait sa vivacité méridionale, française, son goût d'homme du - midi transporté dans le nord, et devenu plus parisien que. les Parisiens eux-mêmes, et parfois plus fin. C'est un Numa Roumestan, arrivant a Paris, jurant d'y faire fortune et y réussissant, même dans la littérature.

Cette existence devait finir d'une manière adéquate, en quelque sorte, au temps où elle s'était déroulée. Au moment de la Révolution, Florian, qui épiait la tournure que prenaient les événements, s'était réfugié à Sceaux. Il se croyait tranquille, et, quoiqu'il n'eût rien d'un démocrate, il avait accepté, pour faire sa cour au pouvoir nouveau, d'être commandant de la garde nationale de Sceaux. C'était là un poste qui n'était guère plus belliqueux que celui de lieu-

tenant-colonel de dragons qu'il avait occupé. Cela ne le sauva point. Il fut un jour décrété , d'arrestation pour civisme insuffisant. Il fut conduit et enfermé à Port-Salut) qu'on appelait aussi, amère ironie ! Maison 'de suspicion. Sa santé fut très ébranlée par cette arrestation. Quelque temps après, il revenait à Sceaux, et il y mourait.

L'an dernier, — c'est en 1794 qu'il est mort, — on a célébré le centenaire de Florian. On a eu raison, car il y a dans cette vie un chapitre de l'histoire de l'ancienne société française. Florian est un homme-de lettres, un homme en vue, dont l'habileté est incontestable. Il semble que tout à coup cet homme, effrayé de la tournure que prennent les événements nouveaux, qui dépassent ses prévisions, perd pied, se sent dépaysé et se dit qu'il n'a plus à faire qu'à disparaître. Au temps où nous sommes, Florian jouit d'un regain de réputation. En dehors de l'intérêt scénique, dont 'je me suis efforcé de retrouver les éléments devant vous, Florian a un cercle de; fidèles. Son buste et son tombeau sont l'objet de pèlerinages annuels. Les Félibres, les Gigaliers se réunissent autour de son mausolée, y prononcent des discours. Paris s'unit au Languedoc pour fêter l'auteur d'Estelle et Nemorin, des Fables .et de l'Arlequinade. Tout cela est juste. Au temps où nous sommes, en effet, et-qui ressemble à la fin du siècle dernier, Florian repr4-

sente une physionomie souriante, à laquelle on revient avec calme et comme pour se reposer. Il marque bien cette fusion de l'esprit du nord et du midi, d'où est résulté un genre tout nouveau dans la littérature.

Enfin, lorsqu'on veut examiner ses titres de près, il se trouve que cet homme, auteur de Fables qu'on apprend encore aux enfants, — et c'est là un grand honneur, — il se trouve que l'auteur de- comédies qui supportent encore la scène, qui sont extrêmement amusantes et que vous allez applaudir, j'en suis sÙr, il se trouve que ce gentil, que ce charmant esprit donne, la main d'un côté à Marivaux, de l'autre à Alfred de Musset, et qu'entre 3es deux voisinages redoutables, il "tient assez bien sa place. Franchement, Mesdames et Messieurs, ce n'est pas là, il me semble, un mince honneur.

CONFÉRENCE

FAITE AU THEATRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 21 NOVEMBRE 1895, AVANT LA REPRÉSENTATION DU

PHILINTE DE MOLIÈRE COMÉDIE

DE

FABRE D'ÉGLANTINE

LE

PHILINTE DE MOLIÈRE

MESDAMES, MESSIEURS,

Nous avons aujourd'hui à nous occuper de la pièce intitulée Le Philinte de Molière, par Fabred'Eglantine. L'auteur a mis lui-même comme sous-titre : ou La suite du Misanthrope. Je vais vous dire immédiatement le plan de cette conférence, afin que vous vous y reconnaissiez au milieu de toutes les digressions qui pourront se produire. Nous allons, si vous le voulez bien, chercher comment on peut faire quelquefois la suite d'une pièce, quelles sont les pièces qui se prêtent à être continuées, si le Misanthrope s'est prêté à cette suite, quelle suite Fabre d'Eglantine en a donnée, comment il s'y est pris et comment il y a réussi..

Vous savez que c'est un lieu commun de dire que le Misanthrope -n'est pas terminé. En effet, au moment où le rideau tombe sur le cinquième

acte, le Misanthrope, Alceste, se retire dans un lieu désert, loin des humains. Célimène, qui est abandonnée, marque d'un coup d'éventail son mépris pour cet homme qui vient de la quitter ainsi ; les autres restent dans l'état où ils se trouvaient quand a. commencé le premier. acte. Quelques critiques se sont dit : « Mais la pièce ne se termine pas. » D'autres se sont écriés r « Quelle chose admirable ! La pièce ne se termine pas ; elle s'évapore ! » Là-dessus, on a fait des phrases. Moi-même, je les ai répétées, et \* mon excuse est dans le fait que je les répétais avec beaucoup d'autres. C'est ainsi qu'on a écrit que le Misanthrope, comme beaucoup d'autres pièces du répertoire classique, du reste, comme OEdipe-Roi, par exemple, avait cette grâce des choses non terminées, de la mer qui a une ligne d'horizon derrière laquelle on suppose d'autres espaces illimités ou bien encore cette .grâce des 1 montagnes qui s'en vont s'ëtageant de cimes en cimes, et derrière lesquelles on imagine encore . de vastes plaines.

Tout cela, Mesdames et Messieurs, 3e sont des phrases. La vérité, c'est que le Misafithrope est une pièce absolument parfaite. Quand un homme a épuisé la série des développements que ses idées comportent, il n'a plus qu'à mettre un point à son œuvre : l'œuvre est achevée. Si cela est vrai de toute œuvre d'art, pourquoi cela ne le serait-il pas d'une œuvre de théâtre? Qu'a

voulu montrer Molière ? Il a voulu nous peindre le caractère d'un homme droit, honnête et franc, aux prises avec les bienséances, avec les exigences. qu'imposaient, au XVIIe siècle, la bonne compagnie, les convenances, le code du savoirvivre, ce qu'on appelle l'hypocrisie des manières. Lorsque Molière nous a suffisamment montre Alceste aux prises avec. cette hypocrisie, tantôt battu par elle et par le ridicule, tantôt fonçant sur elle ét emportant le public avec lui, la pièce est finie et le rideau n'a plus qu'à tomber. On dira : « Mais, demain, tout cela va recommencer. Alceste se retire dans un endroit écarte ; mais il re-viendra à Paris, et i] retombera certainement dans les liens de Célimène. » Sans doute, mais ce sera toujours la mème idée, la même pièce. Vous pourrez changer les événements ; vous pourrez, au lieu de Philinte, mettre, à côté d'Alceste, un autre ami. Peu importe; les événements constituent une matière absolument inerte et vile sur laquelle l'idée se pose, exactement comme un oiseau, qui ne peut pas toujours voler et qui, de temps en temps, cherche un appui, une branche pour se poser. Les faits, c'est la branche ; l'idée, c'est l'oiseau.

On pourrait d'ailleurs faire la même remarque pour presque toutes les pièces de Molière. La pièce de Georges Dandin est-elle terminée, au sens où on l'entend d'ordinaire? Assurément non. Vous vous rappelez qu'au troisième acte, Georges

Dandin finit par se mettre à genoux aux pieds de sa femme et lui. demander pardon des affronts \* qu'elle lui a faits. Ce n'est pas là une solution, car demain tout cela recommencera; il n'en est pas moins vrai que, l'idée étant complète, la pièce est finie. Est-ce que les Précieuses ridicules, le Malade imaginaire ont un autre dénouement ? Quand Molière nous a montré tous les inconvénients qui résultent pour un homme de se croire malade, alors qu'il ne l'est pas, il n' a plus rien à dire, et Molière lui-même est obligé de s'échapper dans la bouffonnerie la plus grossière. La pièce ne se termine pas au sens où nous l'entendons; cependant, la pièce est achevée, car l'auteur a prouvé ce qu'il voulait prouver. Et, d'autre part, est-3e que le mariage qui ter\*mine l' Avare est une conclusion idéale? N'est-ce point là un dénouement absolument postiche ï La pièce de l'Avaî-e est finie quand Molière a fait le tour de cet homme, de ce grand bourgeois du xviie siècle, qui est « tenaillé » par l'avarice, et qui cependant est tenu à une certaine représentation, à avoir un train de maison.

Il y a cependant, il faut bien le reconnaître, des pièces après lesquelles chacun- se demande : « Et demain, qu'est-ce qui va se passer? Voulezvous que nous recherchions ensemble pourquoi on se pose naturellement cette question? Pour cela, nous allons passer très rapidement en revue un certain., nombre de pièces, Prenons, par

exemple, les Idées de Madame Aubray, dont le sujet est le suivant : un jeune homme a rencontré' une jeune fille qui a fait une faute 1 de cette faute, est né un enfant. Cependant, le jeune homme s'est épris de la jeune fille et veut l'épouser. Il est de bonne famille ; sa mère est non seulement très bourgeoise d'idées, mais même un peu dévote. Elle s'oppose nettement au mariage; elle suit du reste en cela les convenances sociales.Dumas conclut pourtant par le mariage de ce jeune homme et de cette jeune fille. Immédiatement, tout le monde s'est écrié : « C'est bien ; il est marié : voilà qui est parfait; mais je voudrais bien savoir ce qui va résulter demain de ce mariage. » Pourquoi s'est-on posé cette question ? Tout simplement parce que Dumas s'est attaqué à ce que j'appellerai une force permanente, à un préjugé, à une des formes de la civilisation, du milieu social dans lequel nous évoluons nousmêmes. Ce milieu se compose d'un très grand nombre d'idées, de préjugés acceptés, admis, en vertu desquels la société se tient, .en vertu desquels nous-mêmes nous vivons, et qui pèsent sur nous d'un poids lent et irrésistible. Ces préjugés ne changent qu'à la suite de révolutions politiques ou sociales. Le préjugé, quel qu'il soit, l'idée, si vous voulez, qui résulte du milieu ambiant, a une force qui étonne tout d'abord, mais qui est certaine et qui dure toujours. Que fait Dumas? Il met aux prises avec cette force perma-

- nente une force très violente, mais courte, dont l'action s'épuise au bout d'un certain temps : l'amour. Voilà un jeune homme qui est très . - amoureux ; il passe par dessus tous les obstacles.

Il finit par convaincre sa mère et toutes les personnes qui l'entourent; il se marie. C'est très bien ; mais tout le monde de dire : « L'amour ne dure pas toujours. » En effet, l'action lente et irrésistible du préjugé va continuer, et nous allons avoir un ménage très probablement exécrable. Le jour où le mari transportera sa femme dans ce monde, où elle se trouvera aux prises avec tous les affronts, ce jour-là., il y aura un autre drame. Pourquoi? Parce que la force, qui 1 avait fait conclure le mariage, a disparu, et que la force, contre laquelle ce mariage s'est conclu, persiste toujours.

Prenez, au contraire, le Demi-monde. Il y a aussi, dans cette pièce, une femme qui, née dans les bas-fonds de la société, s'est élevée, grâce à son esprit et à toutes sortes de circonstances, dans un monde qui serait une déchéance pour d'autres, mais qui, pour elle, est une élévation, dans le demi-monde, et elle veut absolument entrer dans l'autre monde, dans le monde des honnêtes femmes. Dans cette intention, elle se fait aimer d'un garçon qui est un imbécile; elle le mène presque jusqu'au mariage. Heureusement pour lui que quelqu'un, un Parisienne charge de lui ouvrir les yeux. A -la fin d-e la

pièce, Suzanne d'Ange retombe dans le milieu d'où elle avait voulu sortir. Personne ne demande la continuation de la pièce. Personne ne dit en sortant de la représentation : « Qu'est-ce qui va arriver? » En effet s'il arrive quelque chose, ce sera tout simplement que Suzanne d'Ange recommencera la même comédie avec un autre imbé,ile ; elle ne rencontrera peut-être pas les mèmes obstacles : ce seront d'autres événements, mais ce sera la même pièce. Comme Dumas conclut dans le sens de la force permanente, qui est le préjugé, nous ne lui demandons plus rien; la pièce est absolument terminée.

Un jour, Mmc Sand a voulu écrire la suite du Philosophe sans le savoir de Sedaine. Or, cette pièce est absolument parfaite, car le fait initial a eu son dénouement, et tous les personnages se trouvent dans une position telle que nous ne demandons rien de plus. Mme Sand croit qu'en agissant ainsi elle a continué la pièce de Sedaine. Il n'en est rien, car Victorine n'est pas un être, une entité qui s'appelle Victorine ; non, Victorine c'est quelque chose qui représente l'amour né dans un cœur de seize ans, l'amour qui s'ignore. Si vous transportez cet amour dans le cœur d'une jeune fille de vingt ans, cette jeune .fille pourra bien s'appeler Victorine, mais ce ne sera plus la même, et vous n'aurez pas la suite du Philosophe sans le savoir.

Dans la pièce de Sedaine, Victorine, sous l'em-

pire d'un amour inconscient et charmant, a, sans le savoir, osé lever les yeux sur le fils du maître de la maison, sur le seigneur, elle, fille d'un intendant, d'un domestique. Elle s'est éprise d'un amour délicieux, parce qu'il s'ignore, parce qu'il n'a pas d'espérance, pour ce jeune homme qui Ta vue sans deviner son sentiment, qui cependant en a eu comme une intuition secrète et qui s'est laissé aller à la consoler un peu. Mme Sand va plus loin et se dit, — ce qui d'ailleurs aurait été impossible au xvne siècle, — que, quand une jeune fille aime un jeune homme, même d'une condition beaucoup plus élevée que la sienne, et quand ce jeune homme aime cette jeune fille, il n'y a pas de raison pour qu'il ne l'épouse pas. Or, en faisant ce mariage, elle lutte contre une forcepermanente, contre un préjugé. Ce que le premier auteur n'avait fait qu'indiquer, Mme Sànd le développe. Elle croit que c'est là l'important, l'essentiel de la pièce, et, avec cette donnée, elle fait tout simplement une autre pièce.

Y aurait-il cependant une façon de continuer les pièces de théâtre autre que celle qui consiste à prendre ainsi une force permanente et à l'op- poser à une force temporaire ? — Oui; assurément, car le préjugé, l'idée du milieu, n'est pas la seulè force permanente; il y en a une antre, ,qui est nous-mêmes. La nature, en nous créant, nous a donné un ensemble de qualités et de défauts qui forment ce qu'on appelle le caractère,

avec lequel nous naissons, que l'éducation peut combattre dans une certaine mesure, contre lequel elle ne peut pas grand'chose, mais enfin qu'elle affine quelquefois. Nous sommes des êtres ayant un certain nombre d'idées, de sentiments, d'aspirations, de passions. — Je parle, bien entendu,' de ceux qui ont une personnalité; les autres, les gens neutres, les imbéciles n'offrent aucune matière à la scène. — A un moment donné, nous pourrons être emportés par une passion violente, mais nous lui imprimerons en quelque sorte la forme de notre tempérament général. Puis, cette passion tombera et notre personnalité reprendra le dessus, parce que la force permanente qui est en nous, le caractère, agira sans cesse, tandis que l'autre force, qui n'est que temporaire, la passion, quand elle aura produit ses effets, ne pourra plus rien. Eh bien! chaque fois qu'un auteur comique met un caractère en scène, ce caractère peut être repris et transporté dans un autre milieu, avec d'autres événements, et c'est ainsi qu'on peut nous donner la suite d'une pièce, ou, plus justement, d'un caractère.

Prenez, par exemple, Figaro du Barbier de Séville. Ce qui compose le caractère de Figaro, c'est l'esprit d'intrigue, une grande gaieté, une certaine bonté malicieuse, -un esprit frondeur. Beaumarchais prend ce personnage dans la jeunesse; puis il le reprend quand l'âge a: amené, non pas des modifications essentielles, mais quel

que tempérament à ce caractère. L'esprit d'intrigue s'est affiné, la gaieté est restée la même, la bonté est plus marquée, l'esprit de fronde s'est lui-même envenimé. Il nous montre ensuite Figaro à la fin de sa vie, et alors que voyonsnous? L'esprit d'intrigue, qui ne se perd jamais, . est resté le même; la bonté a pris le dessus. Figaro a l'indulgente bonté des hommes qui ont beaucoup vécu. Nous avons ainsi, dans la Mère coupable, une troisième manière du personnage qui pourtant, au fond, ost demeurée le même. Gomment Beaumarchais est-il arrivé à, ce résultat? Il a pris un caractère, c'est-à-dire une force permanente, et il l'a jeté tour à tour dans trois milieux; il a fait ainsi une suite, une véritable suite, au Barbier de Séville, au Mariage de Figaro.

Revenons maintenant à Molière, et demandonsnous comment on pourrait faire une suite au Misanthrope, étant donnés ces prolégomènes. Il y a, dans le Misanthrope, il y a, avant tout, le, caractère d'Alceste, qui se compose d'éléments très connus. Alceste a une âme droite, honnête, et - avec cela une véritable passion de logique; il est ardent, emporté; il passe immédiatement du sentiment à l'action. Je prends ces éléments et les met dans un autre Alceste, en me disant : « Molière, qui était de son temps, n'a pu mettre Alceste aux prises qu'avec la société de son temps, qu'avec un goût de conversation, qui était celui de la bonne compagnie- au XVIIe. siècle-. Je

vais le transporter dans un autre milieu. Je puis, par exemple, en faire un homme politique, le représenter, avec sa logique enflammée, ardente, sa soif de justice, fonçant sur tout ce qu'il trouve d'inique et d'injuste. Je peux même en faire un ministre, qui durera bien quinze jours devant les Chambres. »

Ce raisonnement, on pourrait le tenir pour d'autres personnages, pour Célimène, par exemple, qu'on transporterait dans le demi-monde actuel ou même dans le monde de la bourgeoisie, car je crois qu'il y a des coquettes partout. En procédant ainsi, on fera, si vous le voulez, des suites du Misanthrope, mais qui seront d'autres pièces, absolument nouvelles.

Il y a une autre suite à faire, qui serait curieuse et qu'on n'a cependant jamais tentée. Voilà Eliante ; elle est douce, bonne, un peu nonchalante, aimée de Philinte, autant qu'un Philinte peut aimer. Philinte, en effet, est l'homme correct par excellence; il est aimable, toujours aimable, ne va jamais plus loin qu'il ne faut; il a pour Eliante une estime profonde, qui deviendra de l'amour, si Eliante s'y prête. Tous deux se font, du reste, une déclaration d'indifférence charmante, Philinte dit à Eliante : « Mon Dieu ! vous aimez mieux Alceste que moi; mais, si Alceste ne veut pas de vous, moi je vous prends. » Et Eliante de répondre : « Mon cher Philinte, j'aime mieux Alceste que vous; mais, si Alceste ne veut pas de

moi, je me donnerai à vous. » Or, il se trouve qu'Alceste s'en va, et ils se marient. Il est certain qu'alors je suis curieux de savoir ce qui va se passer dans ce ménage. Il peut se faire, en effet, que cet homme, si respectueux des convenances, avec tant de fidélité et de grâce, si charmant, soit en somme un assez pauvre mari. Eliante pourrait bien se dire un jour, en pensant à l'autre, à Alceste, au lion, à l'homme à la crinière toujours hérissée, à celui qui se jette toujours tête baissée sur tous les obstacles qu'il rencontre : « S'il s'était ainsi jeté sur une femme... Eh ! Eh ! » — Je ne sais pas vraiment ce qui arriverait. Je ne peux pas faire la pièce, mais assurément elle est à faire, et ce serait une suite au Misanthrope. Pourquoi. ? Parce que, en mariant ces deux êtres, vous mariez ensemble deux forces, deux caractères- irréductibles, et précisément au nom d'une autre force, les éonvenances sociales. Ces deux caractères vont se trouver très mal à l'aise, se heurter, au nom de ces mêmes convenances, d'après lesquelles ils se sont mariés.

Pour que nous éprouvions le besoin de poser ainsi un point d'interrogation, il faut donc que n,ous sentions; une force permanente aux prises àvec une force temporaire, et voilà pourquoi seules, les très belles œuvres de théâtre demandent une suite. Jamais, en sortant de voir un vaudeville, Vous. ne vous êtes demandé ce qui arrivera le lendemain. Le vaudeville, en effet, a toujours comme

point d&départ un fait quelconque, un quiproquo, qui se poursuit à travers mille obstacles et qui aboutit à un mariage. Le mariage conclu, la force initiale est épuisée. Il en est de même pour le drame. En effet, presque toujours, — je dis « presque » , parce qu'il ne faut jamais universaliser les choses, — vous avez dans le drame une passiou violente, tumultueuse, mais de courte durée, et qui se termine par la folie ou par la mort. Comme les drames, comme les vaudevilles ou les comédies de genre se terminent généralement par le mariage ou par la mort, cette idée s'est fixée dans l'esprit du public qu'il fallait, pour qu'une pièce fût terminée, qu'il y eût, à la fin, un mariage ou une mort. C'est là une pure illusion. La vérité est que, dans un vaudeville, lorsque le fait initial a épuisé sa force, la pièce est finie. Prenez les vaudevilles de Labiche, Célimare le Bienaimé, par exemple, qui est son chef-d'œuvre. Célimare le Bienaimé se trouve entre deux maris qu'il a trompés. Ils n'en ont jamais rien su, bien entendu; et il était leur meilleur ami. Pendant deux actes, ils s'accrochent à lui, et cela peut durer longtemps. Il n'y a qu'un moyen d'en finir, c'est de mettre un point. Il me semble encore entendre Geoffroy, qui jouait le rôle de Célimare : « Mon Dieu ! ce sera donc toute la vie comme cela ! J'aurai donc] toujours ces deux animaUx 4 mes trousses ! » Et sans doute ce sera toute la vie comme: cela, et c'est ce qui vous prouve qü'il ne'

faut jamais s'adresser à des femmes mariées. Labiche s'en est tiré par un dénouement postiche. Les deux maris demandent de l'argent à Célimare qui refuse ; ils s'en vont. C'est un artifice ; la vérité est que la vie n'a ni commencement ni fin, c'est un fleuve qui coule toujours, les flots poussant les flots. Quand ;un auteur dramatique s'embarque sur ce fleuve et qu'il veut donner aux spectateurs l'illusion d'un moment d'arrêt, il attache sa barque. pour ainsi dire, à une bouée de sauvetage ou à un ponton, et déclare : « C'est fini ! » Non, ce n'est pas fini; l'eau coule toujours sous la barque1; toujours la cause produit l'effet qui devient cause à son tour. Rien ne s'arrêta dans la vie. Seulement, au théâtre, nous nous sommes habitués à regarder le mariage ,et la mort comme deux points d'arrêt. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'une pièce est finie quand elle est finie, et voilà tout.

« Mais alors, m'objectera-t-on, une œuvre de théâtre doit être une tranche de vie, et-cependant vous vous êtes élevé très fortement contre cette façon de procéder. » — Et avec raison. En ce moment, on joue, ici même, une petite pièce, pleine de talent, de MM. Georges Doquôis et Jules Bénard, intitulée la Demande. C'est un petit tableau de mœurs rustiques. Vous voyez des, gens qui sont à table. Un jeune homme arrive : il demande en mariage la jeune fille de la maison, et on la lui donne. Tout cela est très bien, mais la. pièce n'a. qu'un acte ; si elle en avait trois

j'aurais crié. L'auteur, en effet, ne prouve rien; la « tranche de vie » qu'il nous montre ne tourne pas autour d'une idée, dont j'ai vu la naissance, le développement et la lin. Ce n'est pas là une œuvre d'art.

De toutes les suites que je vous ai proposées pour le Misanthrope, il n'y en a pas une qui soit celle que Fabre d'Eglantine a choisie, — je dois le dire à ma grande honte. Il en a pris une autre, qui lui a été indiquée d'ailleurs par J.-J.Rousseau. Quelque temps avant la Révolution, .1 .-J. Rousseau avait écrit une lettre, une sorte de pamphlet, qui est resté très célèbre et qu'on appelle la Lettre sur les spectacles. Cette lettre avait paru à la suite d'un article de d'Alembert, qui proposait de construire un théâtre à Genève, où il n'y en avait pas. A ce propos, J.-J. Rousseau avait essayé de prouver qu'il n'y avait rien de plus démoralisant que le théâtre. Il soutenait la thèse que Bossuet avait plaidée avec tant d'éclat au XVIIe siècle; mais Bossuet partait d'une idée tout à fait différente. Rossuet disait : « L'homme n'a pas été jeté sur cette terre pour s'amuser; il est né pour pleurer, pour attendre la mort et ce qui suit la mort, pour se préparer il gagner la vie éternelle; toutes les choses qui le divertissent de cette idée sont des choses mauvaises en soi, donc, le théâtre est mauvais, et, de tous les divertissements, c'est le pire. »

J .-J. Rousseau se place à un autre point de vue

et du reste absolument faux : «L'homme, disait-il, est né juste, bon, vertueux; c'est la civilisation qui l'a gâté. Parmi les engins que la civilisalion a à son service pour gâter l'homme, il n'y en a pas de plus terrible que le théâtre. » La thèse est soutenue avec un0 rhétorique achevée et une spnsibilité d0 style, dont J.-J. Rousseau avait le secret. Au milieu de ce pamphlet, J.-J. Rousseau prend à partie quelques-unes des pièces qui lui paraissent le mieux soutenir sa doctrine. Il cite, entre autres, le Misanthrope, et il ajoute : « La preuve que le théâtre est démoralisant, c'est que le Misanthrope est un homme tout à fait honnête, probe, qui a horreur de l'iniquité, de l'injustice, du crime, et dont cependant tout le monde se moque. Tandis que tout le monde donne raison i Philinte, qui, lui. trouve que tout est- bien., qui plaide en faveur des abus, qui n'a pitié de personne. » Je vous engage à lire ce passage. Il y a là un portrait de Philinte qui est certainement une des pages les plus émouvantes que J.-J. Rousseau ait jamais écrites. « Si l'on voulait, poursuit-il, faire une bonne pièce avec les éléments dont Molière s'est servi, il faudrait montrer, d'un côté, Alceste-toujours enragé, et, d'un autre côté, Philinte, au contraire, prenant aisément son parti des malheurs d'autrui, et devenant furieux dès que lui-même serait en cause. » On auraitainsi la thèse et l'antithèse. -

Or, précisément, ce qu'il y a de charmant da&s

Molière, c'est qu'Alceste est un homme complet : il a des emportements qui sont ridicules; en même temps qu'il.attaque le vice des autres, il se livre à certains petits travers, qui nous montrent bien que nous avons affaire à un être vivant. Alceste n'est pas une abstraction, c'est un caractère. Je pourrais faire le même raisonnement pour Philinte. Avec le système de J.-J. Rousseau, on fait le.s Tenailles , mais ce sont des idées et non des hommes que l'on met sur la scène, et qui s'entrechoquent. Quoi qu'il en soit, Rousseau avait pensé qu'on pouvait faire une nouvelle pièce, qui serait une suite véritable du Misanthrope. C'était ne rien comprendre à la pièce de Molière. Cependant, cette idée, ainsi jetée dans le public, avait fini, comme toutes les idées, par germer. Jusqu'en 1787-1788, elle n'avait pas été mise au théâtre. Mais, à ce moment-la, il se produisit un ébranlement social qu'il faut bien comprendre et qui modifia fortement l'état d'âme des jeunes gens de cette époque. Fabre d'Eglantine était un jeune homme, quand il composa sa pièce.

Je n'ai, pour vous expliquer cet état, qu'à me reporter à mes souvenirs personnels. Quand éclata la Révolution de 1848, nous crûmes tous sérieusement à un avenir de bonté, d'humanité, de bonheur universel. Il n'y a rien de plus étonnant que ces quatre-vingt-dix jours, pendant lesquels le gouvernement put tenir en bride une population comme la population parisienne sans

autre arme que la parole, provoquer l'ouverture de cœur avec laquelle la bourgeoisie, les ouvriers et les paysans acceptèrent les illusions dont on &c repaissait alors. J'avais une vingtaine d'années, quand cette langue de feu passa pour ainsi dire sur nos têtes. En 1789, le même phénomène s'était produit, mais bien plus violent, parce que les obstacles étaient beaucoup plus nombreux et plus forts. Jusqu'en 1788 et 1789, la classe opprimante avait été la noblesse. Vous savez comment elle fut entraînée à déposer sur l'autel de la patrie tous les titres, dont elle avait si longtemps abusé.

Le peuple crut à l'avènement de la liberté et de l'égalité; et, comme les idées n'ont jamais plus d'empire sur les hommes que lorsqu'elles se traduisent par des signes visibles, tangibles, on s'en prit à ce qui constituaif les convenances, les bonnes manières, la conversation, dont les nobles avaient jusqu'alors l'apanage. Ils s'appelaient « Monseigneur » ou « Monsieur » ; ils se servaient de termes aimables ; ils observaient un cérémonial particulier pour toutes les circonstances de la vie, cérémonial d'ailleurs plein d'élégance; les jeunes gens d'alors se dirent : « Voilà .l'enseigné de la tyrannie », et, immédiatement, ils bousculèrent tout. ce langage, tout ce cérémonial. Ils remplacèrent le mot « monsieur » par celui de « citoyen », les révérences par les poignées de mains. En un mot, ils firent table rase de tout ce'qui faisait le bon toij ot les bonnes / ~

manières sous l'ancien régime. Remarquez que, lorsque Roland est entré chez Louis XVI avec ses larges boucles de souliers, on déclara immédiatement que tout l'ordre social était renversé. Aujourd'hui on en sourit; mais alors c'était une véritable révolution dans les mœurs que de voir un bourgeois, un homme qui n'était pas né, se présenter dans le conseil du roi avec des souliers qui n'étaient pas d'ordonnance.

Eh bien ! les boucles des souliers de Roland ne sont pas autre chose que les rubans verts d'Alceste. Alceste mettait son honneur à ne pas s'habiller, à ne pas penser et parler comme tout le monde, à ne pas observer les manières raffinées de la. bonne compagnie : aussi se moquait-on de lui et avait-on cent fois raison, parce que, quand on vit dans une société, il est absurde de ne pas suivre le code des bienséances. En 1789, comme ces bienséances étaient le signe d'un ancien régime détesté, tout le monde les bouscula. Alceste était l'homme du moment, l'homme qui avait deviné toutes ces choses, tandis que Philinte, qui observait toujours ce cérémonial, devait être la bête noire. Ainsi, ce que Rousseau avait imaginé, en retournant la pièce de Molière, sans y rien. comprendre, allait être la vérité.

Quelques-unes des forces permanentes, dont je parlais tout à, l'heure, se trouvaient anéanties, annihilées par l'approche de la Réyolution. La pièce qu'indiquait J.-J. Rousseau ne pouvait se

faire qu'à ce moment, et il se trouva quelqu'un pour la faire.

Fabre d'Églantine était né en 1755; il monta sur l'échafaud en 1794. Quelque mal qu'en aient dit ses contemporains, il est inutile aujourd'hui dô se joindre à eux. S'il a été désagréable, s'il a commis quelques fautes, il les a chèrement payées, nous pouvons les lui pardonner. Je ne vous parlerai donc pas de sa vie politique. Il avait reçu une assez bonne éducation dans un collège de prêtres, où, après avoir été élève, il était devenu professeur. Puis, par toquade d'amour, ou par vocation, il s'était fait comédien. Il erra pendant quelque temps en province. Tout jeune, il s'était. senti le désir de la gloire ; il aimait le théâtre ; la politique l'attirait; il savait en outre qu'on ne pouvait réussir qu'à Paris. Il y vint, il écrivit un certain nombre de pièces. Les deux ou trois premières ne réussirent pas, Il en fut aigri. Il n'y a pas de vanité plus irascible et plus entière que celle de ce malheureux Fabre d'Églantine. Le hasard fit qu'une de ses pièces intitulée le Présomptueux, fut très malmenée; il en accusa la cabale. La cabale existait-elle à ce moment-là? Je n'en sais rien. Quoi . qu'il en soit,, il accusa Collin -d'Harle vilIQ, Andrieux et quelques autres, et conçut contre eux une haine irréconciliable. Il accusa en outre cepauvre Collin d'Harleville de lui avoir pris un de ses personnages, ce à quoi ce dernier répondit en accusant Fabre d'Ëglantine -de lui avoir emprunté

une scène. A cette distance, nous ne savons pas qui avait raison. Si j'en parle, c'est seulement parce qu'il y a un moment de cette querelle qui a eu une importance considérable pour la pièce dont nous nous occupons. Collin d'Harlevillc venait de faire jouer Y Optimiste. Assurément, Collin d'Harleville, en écrivant cette pièce, n'avait pas voulu développer de théorie philosophique. Il avait simplement mis sur la scène son père, qui avait lin tempérament à être content de tout. Cet optimiste disait : « Je suis Français, Tourangeau, ayant un peu de bien; j'aurais pu naître Esquimau; je n'ai qu'une cahute, c'est vrai, mais non une ratière; je suis content; tout, est bien au fond. » Dans toute autre situation, il aurait trouvé les mêmes raisons d'être heureux. Le bonheur, en effet, est une chose essentiellement relative, personnelle. On le porte en soi. Il est presque toujours, — à moins d'un peu de philosophie, — accompagné' d'un bon estomac, d'une digestion facile et souriante. C'est en cela que consiste, l'optimisme. On ne se fait pas optimiste comme l'on veut, ou il faudrait avoir une force de caractère vraiment extraordinaire. L'optimisme consiste à prendre les événements, heureux ou malheureux, comme ils viennent, et à être toujours content. Voilà ce qu'avait voulu peindre Collin d'Harleville. Que fit alors Fabre d'Eglantine, après la représentation de VOptimiste? Avec cette haine , froide, violente, enragée, qu'il avait conçue de-

puis ses échecS", il fit semblant de croire que Y Optimislc était une théorie philosophique, et il lança contre ce pauvre Collin d'HarJcville un pamphlet, plein de talent et d'espril, mais d'une méchanceté incomparable, auquel personne ne répondit. Collin d'Harleville s'y opposa. Mais ce ne fut pas tout : Fabre d'Églantine se dit : « Puisqu'on ne me répond pas, moi je vais répondre et tomber Collin d'Harleville. » A ce moment, Fabre était donc poussé à la fois par J.-J. Housseau, par l'Optimiste et. aussi par ce torrent d'idées nouvelles, qui entraînait tout sur son passage. C'est de tous ces éléments qu'est résulté le Philinte de Molière Qu'est-ce qu'a voulu faire Fabre d'Églantine?

Il a voulu montrer un homme qui, comme Philinte, a l'air d'être content de. tout, qui trouve que tout est bien, qui ne prend aucun souci de ce qui peut arriver aux autres, mais qui se met dans une colère épouvantable dès qu'il s'agit de lui et qu'il lui arrive un malheur quelconque. 11 sera encore plus violent qu'Alceste, qui ne dit rien quand il s'agit de lui, et qui, pour les autres, se met en fureur. Toute la pièce va consister à - nous mettre au C3urant d'un événement, qui est ignoré de Philinte et qui est cependant sur le point de le frapper. Philinte, croyant qu\*il ne s'agit pas de lui, ne voudra faire aucune diimarche pour conjurer le danger, tandis qu'Alceste va tout au contraire faire des efforts pour sauver l'infortuné menacé, qu'il ne connaît pas. Puis, à un

moment, cet événement viendra frapper en pleine poitrine Philinte, qui s'écriera avec fureur . « Comment! c'est de moi qu'il s'agit! » —C'est là une sorte d'équation algébrique. La pièce du ,reste est faite de main de maître, car Fabre d'Églantine avait le sens du théâtre. Voici, en quelques mots, de quoi il s'agit.

Philinte vient d'être nommé comte de Valençay. Ce changement de nom implique un changement de position. Pendant qu'il fait remettre à neuf son hôtel, il vient habiter avec sa femme un hôtel meublé, l'Hôtel de Poitou, et on ne le connaît en-, core que sous le nom de Philinte. Un de ses intendants lui a fait signer, à son insu, une reconnaissance de 600.000 francs. Il a signé ce papier avec cette désinvolture qui fait qu'un grand seigneur ne lit jamais ce que lui présente son intendant. Cependant, un certain jour, Philinte prend, la main dans le sac, ce malhonnête intendant et le renvoie. Ce dernier se dit : « Ah ! tu me chasses; eh bien! je me vengerai. » Philinte, bien entendu, ne sait rien "de tout cela. Sur ces entrefaites, arrive son ami Alceste, qui revient de la terre où

il s'était retiré. Il y a vécu en gentilhomme, après avoir sacrifié, lui aussi, tous ses droits sur l'autel de la patrie. Il a répandu le bonheur autour de lui dans tout le pays. Un beau jour est arrivé un parvenu, qui a voulu, de force, prendre un champ à un paysan qui ne voulait pas le lui vendre. Alceste a pris fait et cause pour le paysan.

Le parvenu a retourné sa fureur contre Alceste, - et, comme il était bien en cour, il a fait décréter Alceste d'accusation. Alceste vient à Paris pour plaider sa cause, car il est sur le point d'être jeté à la- Bastille. Il arrive donc chez son ami Philinte et lui raconte son histoire. Philihte lui dit : « Tant pis pour vous ; pourquoi vous mêlez-vous toujours d'histoires qui ne vous regardent pas? Qu'est-ce que cela pouvait bien vous faire qu'on prît un champ à ce paysan? » D'un côté, nous avons l'optimiste Philinte et, de l'autre l'enragé Alceste. — Je passe très vite. — Alceste envoie chercher un avocat pour soutenir son procès. « Y a me chercher, dit-il à son domestique Dubois, un avocat, n'importe lequel, celui que tu voudras; ne choisis pas ; amène-moi le premier venu : le hasard te fera peut-être trouver un honnête homme, n Dubois s'en va, arrive au Palais, et finit par découvrir, à l'écart, un avocat, à la mine piteuse, qui ne plaide pas souvent, qui est pauvre. Il retourne auprès de son maître et lui rend compte de son ambassade.

— « Tant mieux ! dit Alceste, celui-là peut-être sera brave. » En effet, il se trouve que cet avocat est le plus honnête des hommes. Alceste veut qu'il s'occupe, séance tenante, .de son procès ; mais celui-ci refuse, parce qu'il a promis, dit-il, de faire des démarches, ce jour même, pour une autre affaire, également très importante. Charmé par les manières d'Alceste,

qui le mettent à l'aise et lui inspirent confiance, il lui raconte qu'il a, entre les mains, un billet . de 600.000 francs, dont la signature est authentique, mais que cependant il croit faux. Alceste immédiatement prend fait et cause pour l'inconnu qu'on veut ainsi spolier, et, laissant de côté son propre procès, il veut s'occuper immédiatement de cette autre affaire. Comme Philinte a un oncle qui est ministre, il va le trouver et le supplie de faire des démarches auprès-de son oncle en faveur de cet infortuné, qu'on veut ruiner. Philinte lui répond : « Mais enfin, mon ami, vous ne faites que vous occuper des affaires des autres. Que voulez-vous ? Il a eu tort de signer ce billet; on n'est pas si étourdi. Tant pis pour lui ; moi je n'aurais jamais signé un billet semblable sans le lire. » Il y a là toute une série de scènes fort bien faites. Eliante, de son côté, soutient Alceste. Il y a cependant, dans cette discussion, un moment, à mon avis, où Philinte semble avoir raison ; c'est quand il dit à l'avocat : « Mais, enfin, vous venez me parler d'une histoire qui ne me regarde nullement. Ce monsieur vous a confié un titre ; qui vous dit qu'il est faux? De plus, comme il a confié son affaire à votre honneur d'avocat, vous n'avez pas le droit de la divulguer comme cela, et d'agir comme vous faites : vous manquez à la dignité de votre profession. Vous deviez rendre le billet à celui qui vous l'a confié, et lui dire que vous ne

vouliez pas vous occuper de son affaire. Mais vous n'avez pas le droit, sous le prétexte d-e défendre l'opprimé, de venir divulguer ainsi un . secret et de chercher à démasquer votre client, si toutefois c'est un voleur. ». Mais, sur tous les autres points, vous le pensez bien, c'est toujours Philinte qui a tort. Puis vient la scène pour laquelle toute la piècc est faite. Les records arrivent et veulent s'emparer du comte de Valençay pour le conduire en prison, à moins qu'il ne paye les 600.000 francs. Alceste se trouve dans le salon à ce moment-là, et, naturellement, les records le prennent pour le comte de Valençay. On veut l'arrêter, il crie et menace de jeter dehors records et huissiers. Philinte arrive au bruit de la discussion, et on lui explique qu'il s'agit toujours du fameux billet. « Mais enfin, de qui est signé ce billet ? » —. « Il est signé du comte de Valençay! » Voilà la scène à faire, et elle est admirablement faite. A ce moment, la pièce est finie. Cependant il ya a encore deux actes, qui ne sont composés que de récits interminables et qui mettront, je le crains, votre pa„ tience à l'épreuve.

Ainsi, Mesdames et Messieurs, cette pièce ,est vraiment curieuse et bien faite jusqu'au troisième acte. Malheureusement, elle est écrite dans une langue rocailleuse. Vous n'y rencontrerez jamais

le terme exact, l'expression propre. Il y a cependant quelques beaux vers, comme celui-ci :

Vous clouez le bienfait aux mains du bienfaiteur.

Mais Fabre d'Eglantine était, en somme, un mauvais écrivain. En revanche, c'était un homme de théâtre. Il a écrit notamment une pièce intitulée l' Intrigue épistolairc, qui a eu un grand succès, et où les ingénues du Conservatoire trouvaient, il n'y a pas trente ans encore, une scène , de concours. Il s'agit d'une grand'mère, dont on cache les lunettes et qu'on empêche par là de lire une lettre d'amour qu'une jeune fille, — l'ingénue; vient de recevoir. La jeune fille se charge d'en lire elle-même, en l'arrangeant à sa façon naturellement, le contenu à sa grand'mère. Depuis que Fabre d'Eglantine n'est plus examinateur, on choisit de préférence de l'Alexandre Dumas.

Quoi qu'il en soit, si Fabre d'Eglantine n'avait pas été arrêté d'une façon aussi tragique au milieu de ses travaux, peut-être aurait-il appris à écrire et nous aurait-il laissé des pièces plus parfaites et plus durables encore. C'est à ce poète, qui fut le second de Danton et qui mourut sur l'échafaud, qu' on doit ces jolis noms qui désignaient les mois dans le calendrier révolutionnaire : prairial, floréal, ventôse, nivôse, etc. En somme, les œuvres de Fabre d'Eglantine montrent bien les aspirations de l'époque où il vivait. Aussi était-il nécessaire, pour vous permettre d'écouter avec intérêt

une de ses pièces, de vous remettre dans le courant des idées qui les éclairaient, qui les illuminaient, au moment où elles onl paru sur la scène : c'est ce que j'ai essaya de faire.

CONFÉRENCE

FAITE AI\* THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. HENRI CHANTAVOINE

LE 4 DÉCEMRRE 189n, A YAXT LA REPRÉSENTATION DE

CHARLES IX

TRAGÉDIE EN 5 ACTES

PE

\* MARIE-JOSEPH GHÉNIER

CHARLES IX

MESDAMES, MESSIEURS.

Permettez-mui de me faire l'interprète obscur du directeur, des comédiens, (les amis, du public lettre de ce théâtre en prononçant tout d'abord le nom d'Alexandre Dumas, pour apporter à sa mémoire un dernier hommage. Un grand cerveau vient de s'éteindre. Le continuateur glorieux de nos plus beaux génies, l'auteur de tant de chefs-d'œuvre, qui ont fait rayonner au dehors son nom et celui de la France, le travailleur infatigable est entré dans le grand repos ; il appartient maintenant à la postérité. — Je crois répondre au sentiment public et remplir un devoir de pieuse admiration, en vous disant ces quelques mots, qu'il serait, de ma part, ambitieux et inconvenant de prolonger, mais qu'il eût été ingrat de ne pas dire. Les lettres françaises, l'art dramatique français sont en deuil après cette

mort inattendue. L'éloge complet de M. Dumas sera fait ailleurs par des voix plus autorisées ; que. la mienne. Pardonnez-moi, Mesdames et Messieurs, d'avoir pensé que, par une sorte de délégation silencieuse, vous me remettiez le soin de traduire si imparfaitement votre admiration. L'admiration est un sentiment naturel, nécessaire, aux hommes assemblés.

MESDAMES, MESSIEURS,

Ces conférences, ou plutôt ces causeries, dent. les uns disent du bien, d'autres du mal, et dont quelques-uns ne disent rien du tout, ne sont pas des leçons, mais des préfaces, préfaces à la fois familières et explicatives : familières, parce que nous sommes entre nous ; et explicatives, parce que nous croyons pouvoir vous apporter quelques explications. Nous sommes ici une petite, troupe de braves gens, relativement instruits, qui avons pris à tâche de vous donner une histoire approximative des transformations du théâtre français à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci. En nous succédant, en nous ajoutant les uns aux autres, nous avons l'espérance de vous donner une histoire à peu près complète-M. Gustave Larroumet a commencé en vous montrant Florian, colonel de dragons et auteur dramatique, rajeunissant le vieil Arlequin, à la veille d'une révolution qui allait être autre chose qu'une Arlequinade. Notre maître, M. Francisque Sarcey,

avec cette bonhomie savoureuse, qu'il est plus facile de critiquer que d'avoir, vous a montré, au lendemain de cette même révolution, dans Fabre d'Eglantine, un auteur exaspéré, comment diraije? par la concurrence, c'est-à-dire par la rancune, et inspiré par la passion politique, transformant le Misanthrope de Molière en ami des hommes et le mesuré, le modéré Philinte, en homme du monde, nous dirions aujourd'hui en bourgeois réactionnaire, parce qu'il est poli.

J'ai à vous parler aujourd'hui du Chartes IX de Marie-Joseph Chénier, représenté pour la première fois, le i novembre 1789. Marie-Joseph Chénier n'est plus guère connu aujourd'hui que par trois vers, que l'on attribue généralement à son frère :

Trois mille ans ont passé sur les cendres d'Homère,

Et depuis trois mille ans Homère, respecté Est jeune encore de gloire et d'immortalité.

Trois mille ans n'ont pas encore passé sur le nom et sur les cendres de Marie-Joseph Chénier, et j'ai bien peur cependant qu'elles ne soient déjà refroidies. Je n'ai pas la prétention de les réchauffer ici en trois quarts d'heure. Je voudrais seulement vous faire, non pas l'analyse, mais plutôt l'histoire de sa pièce. — Une pièce de théâtre, comme on vous l'a indiqué dernièrement, tient à la fois du passé et de l'avenir ; du passé, qu'elle modifie et qu'elle transforme ; de l'avenir,

qu'elle prépare et qu'elle contient. Je voudrais, d'autre part, vous montrer comment c'est une espèce de prolongement, de continuation de la tragédie philosophique de Voltaire, « et, d'autre part, comment c'est déjà une annonce, ou, si vous aimcz mieux, un avertissement du drame' romantique qui va venir. En d'autres termes, je voudrais vous faire voir comment, en vertu d'une conspiration de circonstances, la tragédie purement philosophique de. Voltaire aboutit, dans Marie-Joseph Chénier, à la tragédie politique et même à la tragédip républicaine, et comment la pièce de Marie-Joseph Chénier est un essai de drame historique, où, malheureusement, il n'y a pas assez de drame, et où, plus malheureusement encore, il y a trop d'histoire.

Je vous recommande d'abord de lire son Discours préliminaire et son Epître dédicatoire, dont je vous donnerai tout à l'heure deux ou trois passages. J'ai lu, en effet, pour vous, — sans ennui, je dois le dire, — non seulement la pièce, mais encore ce discours préliminaire et cette épître, qui sont aussi curieux que la pièce elle-même Croyant qu'il allait faire œuvre de novateur avec sa tragédie politique et « nationale », comme il disait, Marie-Joseph Chénier a voulu se recommander d'un certain nombre d'illustres parrains. Il en a d'abord cherché et trouve un dans l'antiqlÜté la' plus reculée et la plus vénérable c'est Aristote. Àristote, nous dit-il -au commencement

1

de son Discours préliminaire, pensait que la tragédie est plus philosophique et plus instructive encore que l'histoire. Partant de cette définition qu'il trouvait très juste, Marie-Joseph Chénier nous montre la tragédie vraiment nationale chez les Grecs. Arrivant à notre tragédie, il est un peu plus embarrassé. Corneille,pense-t-il, n'a pas pu nous donner cette tragédie nationale, que peutêtre il aurait voulu nous doniler. Mais ce n'est pas sa faute ; c'est celle du cardinal de Richelieu. Il est certain, en effet, que, si on avait voulu faire, à ce moment-là, 'l'éducation des jeunes Français, c'est-à-dire leur apprendre déjà l'amour de la liberté, le cardinal de Richelieu, avec lequel la liberté individuelle n'était pas en très bons termes, s'y serait très probablement opposé. Ce que Corneille n'a pas fait, Racine pouvait-il le faire ? Marie-Joseph Chénier trouve un exemple assez curieux et même assez singulier de tragédie nationale, de tragédie politique, dans Racine. Je ne crois pas que vous diriez tout de suite la pièce qu'il a choisie. Cette pièce nationale, politique, c'est Athalie" Il lui apparaît qxiAthalie, sans être, bien entendu, une pièce dirigée au nom de la philosophie contre la superstition, met cependant en scène .des prêtres fanatiques. Toits les imitateurs de Racine pourront donc aussi contribuer à l'éducation nationale, qui doit, d'après Marie-Joseph Chénier, être le principal but dramaturge. Il arrive enfin à Voltaire, son

véritable maître. Nous sommes tous, Mesdames et Messieurs, un peu injustes pour ces tragédies de Voltaire, qui furent pourtant 'très applaudies - il cette époque, et très justement applaudies pour bien des raisons, et qui, aujourd'hui, sont peulêtre trop oubliées. Ce qu'il y a de certain, c'est queVoltaire a été, au théâtre surtout au théâtre, le prupagateur d'une certaine morale philosophique, générale, et de tolérance, eu particulier. Grâce à ce qu'il v avait debrillant, de concis dans ses pièces, un certain nombre de maximes morales entraient dans l'esprit des spectateurs, en vertu de l'électricité du théâtre, d'une manière plus aisée et plus rapide. Il faut Lien nous dire que ces pièces, qui, aujourd'hui, nous paraissent froides, étaient soulignées par les applaudissements du public. Il faut se rappeler que ce public emportait des représentations quelque chose qui servait à son éducation. A cette éducation des esprits,- des consciences, qui a amené la tolérance dans cette fin du xvmc siècle, Montesquieu, Rousseau et beaucoup d'autres ont contribué, mais surtout Voltaire, — c'était l'opinion de Marie-Joseph Chénier, — par son théâtre Beaucoup trop décrié d,e nos jours. C'est donc -de Voltaire que MarieJoseph Chénier se réclame. Ici, se pose une petite question, que je vous demande la permission d'aborder et de traiter devant vous avec beaucoup de franchise.

Est-ce l'affaire du théâtre de donner un ensei-

gnement philosophique et d'avuir une couleur politique au besoin? — J'en vois les avantages et j'en vois les inconvénients. Ce sont ces avantages et ces inconvénients que je voudrais vous présenter très rapidement. A certaines époques, où la politique est dans l'air, dans la rue ou ailleurs, mais assurément dans tous les esprits, il est naturel, par exemple, que les spectateurs, déjà un peu surexcités, viennent chercher au théâtre une espèce d'aliment, à leur propre excitation. 11 y a là, pour le dramaturge et pour sa pièce, un succès d'actualité, d'allusion, dù aux circonstances, qu'un dramaturge ne doit pas mépriser. L'avantage est donc d'électriser l'atmosphère, dans laquelle le public va se trouver en venant enten- dre la pièce, de façon qu'il soit, à l'avance. à peu près sûr de ne pas s'ennuyer, mais de façon aussi qu'il risque fort, de se battre. Voilà précisément où est l'inconvénient.

Nous n'avons, en effet, que trop de sujets de nous diviser les uns les autres. Il me semble que le théâtre est un endroit où l'on doit se réconcilier, où chacun doit venir chercher le même plaisir, qui est, avant tout, d'origine, d'essence et de caractère dramatiques, et par conséquent désintéressé. Si donc, nous transportons sur la scène et dans la salle les passions politiques du moment, la salle risque d'être séparée en deux camps, en deux parties distinctes : d'un côté, ceux qui applaudissent, parce que ce sont leurs idées qu'ils

entendent; d'antre part, ceux qui sifflent, c'est-adire, — si vous me permettez ce rapprochement de mots, qui me dispensera d'un développement plus long, — d'un côté la claque, et de l'autre la gifle. Et la preuve qu'on se battra toujours dans ces circonstances, c'est qu'on s'est déjà battu. On se battit, au temps de la pièce de M.-J. Chénicr, à la porte du théâtre, dans la salle et dans les cotilisses. Danton fut arrêté., parce qu'il faisait du tapage. Il allait en faire bien de l'autre!... La pièce de Marie-Joseph Chénier eut des partisans très fanatiques, très enthousiastes; mais il y eut aussi contre elle des critiques farouches, exaspérées. Nous eu avons la preuve dans une jolie comédie intitulée : la Critique de Charles IX, par Polissot, qui ne manque pas d'esprit.

Les acteurs du Théâtre-Français étaient en Xmêmes partagés en, deux camps : les uns étaient pleins de feu, d'enthousiasme pour les idées nouvelles; les autres regrettaient l'ancien: régime, et il est facile, équitable, naturel de comprendre leurs regrets : acteurs et actrices, en effet, étaient jusque-là en très bonnes relations avec les personnages élégants, aimables et généreux de la Cour. Maintenant, au contraire, ils se voyaient en face de municipalités patriotes, mal élevées, qui n'avaient plus les mêmes manières, et qui leur inspiraient, au premier abord, une répugnance exagérée, qu'on peut cependant comprendre. Ainsi Talma, Dugazon étaient franche-

ment et très sincèrement républicains; tandis que baudet, Larive étaient de l'opinion contraire. Si bien qu'au théâtre comme à la ville, la pièce de Charles IX fut accueillie de façons très diverses. Ce fut un événement, une petite révolution.

Vous savez qu'en sortant du Conservatoire,, en 178G, Talnla, l'élève de Dugazon, avait commencé par apporter une réforme dans les costumes attribués jusque-là aux anciens Grecs et aux anciens Romains. C'est ainsi, par exemple, qu'ayant jouer, un jour, le personnage de Romulus, dans Brutus) il s'était habillé d'une . façon si sommaire que, rencontrant Mme Vestris, dans les coulisses, avant d'entrer en scène, celle-ci ne put cacher son étonncment : « Mais, Talma, vous avez les bras nus !» — « Les Romains avaient les bras nus, » répond Talnla. — « Mais, Talma, vous n'avez pas de culotte! » — Les Romains n'avaient pas de culotte. » — « Vilain sale! » s'écria Mme Vestris. Le mot authentique est plus expressif, encore, et j'ai bien peur que Mme Vestris, — pardonnez-moi l'expression, — n'ait un peu parlé en charcutière.

Talma appuya la pièce de tout son cœur, et c'est surtout grâce à lui qu'elle finit par être jouée. Chénier, cependant, avait pris à l'avance toutes les précautions. Il avait répondu, ou plutôt il avait cru répondre à certaines objections qu'on faisait contre la tragédie politique et républi-

caine. Voici ces réponses; vous verrez ce qu'il faut en faire. On lui disait : « Il est indécent de transporter les rois sur la scène, surtout quand on a h leur dire des choses désagréables, Charles IX, par exemple. » A quoi Chénier répondait : « Mon Dieu! ce n'est pas tout à fait de ma faute. Les choses désagréables que je dis à Charles IX, je ne les dis pas, par exemple,- tt Henri IV. Les rois ne. sont pas solidaires les uns des autres. Si la vérité historique n'est pas transportable au théàtre., c'est la faute d'un préjugé, qu'il faut combattre et finalement détruire. » On lui disait encore : « Prenez garde ! Il est indécent de transporter la religion sur la scène. » A quoi il répondait : « Ce n'est pas la religion que je mets au théâtre dans la personne du cardinal de Lorraine; c'est la supers-' tition, c'est le fanatisme. Si j'avais attaqué la religion, je comprendrais très bien votre observation ; mais il n'en est rien. En effet,la religion, je la respecte, je la défends, et, comme ce n'est pas elle que je veux atteindre, vos critiques tombent, et j'espère bien que ma pièce ne tombera pas. » — On ajoutait, — enfin, et je crois l'objection sérieuse : — « Il est maladroit, au moment où tous les esprits sont surexcités, — en effet, la Bastille était prise depuis trois mois, et il est bien certain que Charles IX était un pavé de la Bastille jeté, dans les 'jardins de la royauté, — il

est maladroit, disait-on, de déchaîner de nouveau les passions sur la scène. »

A ce propos, permettez-moi de vous faire une citation assez curieuse et assez ignorée de Beaumarchais, qui était l'ennemi des pièces comme Charles JS. Dieu sait cependant si lui-même avait montré quelque hardiesse ! Voici ce passage : c'est un fragment d'une lettre de Beaumarchais, adressée, le 9 novembre 4789, au semainier de la Comédie-Française : « En ce moment de licence effrénée, où le public a beaucoup moins besoin d'être excité que contenu, ces barbares, excès, à quelque parti qu'on les prête, me semblent dangereux à présenter au public. Plus Charles JX aura de succès, plus mon observation acquerra de force. Quand, il n'y a pas huit jours, on a vu des innocents pendus, décapités, traînés dans la rue par le public, scène qui peut se renou- veler, est-il prudent de nous montrer, au théâtre, Coligny, ainsi massacré, décapité et traîné par ordre de la Cour !» — Et voici les dernières paroles de Beaumarchais, qui, à mon avis, sont parfaitement sensées : « Nous avons plus besoin d'être consolés par le tableau des vertus de nos ancêtres qu'ennuyés par celui de nos vices et de nos crimes. » Quant à moi, pour exprimer franchement mon opinion, je crois que, de la part de M.-L Chénier, il n'était ni très délicat, ni très prudent de faire représenter sa pièce au lendemain de la prise de la Bastille et de proposer un pareil

spectacle au public surexcité et surchauffa. Aujourd'hui, il est certain que cette représeniation n'aurait plus aucun inconvénient, et je peux dire en toute assurance que la pièce, tout en vous intéressant beaucoup, n'aura pas pour vous le même intérêt que pour les contemporains de la prise de la Bastille. La Bastille est prise, èn effet, depuis longtemps; elle est démolie; et la-démolition de Charles IX a suivi celle de la Bastille d'assez près.

M.-J. Chénier, dans son Epître dédicatoire, accentua davantage ses idées, et malheureusemont, — chose que je ne goûte guère, — il y sema beaucoup trop d'apostrophes. Les apostrophes étaient dans le goût du temps ; elles sont un peu moins appréciées aujourd'hui. Sommes-nous pour cela moins éloquents? Je ne le crois pas. — « Français, mes concitoyens, acceptez l'hommage de cette tragédie patriotique. Je dédie l'ouvrage d'un homme libre à une nation devenue libre. » Et alors viennent cinq apostrophes : —Une à Louis XVI : « 0 Louis XVI, roi plein de justice et de bonté ! Vous êtes digne d'être le chef des Français; mais des méchants veulent toujours établir un mur de séparation- entre votre peuple et vous ; ils cherchent à vous persuader que vous n'êtes point aimé de ce peuple. Ah ! venez au théâtre de la Nation, quand on représente Charles IX; vous entendrez les acclamations des Français; vous verrez couler leurs larmes de

tendresse; vous' jouirez de l'enthousiasme que vos vertus leur inspirent, et l'auteur patriote recueillera le plus beau fruit de son travail. » — Vous voyez ainsi Marie-Joseph Chénier tendant la main gauche, la main du cœur, à la Nation, et la main droite à la Royauté.

Puis vient une seconde apostrophe, adressée aux femmes; c'est la plus touchante, d'ailleurs :

« Femmes, sexe timide et sensible, fait pour être la consolation d'un sexe qui est votre appui, ne craignez point cette austère et tragique peinture des forfaits politiques. Le théâtre est d'une infiuence immense dans les mœurs générales..11 \* fut longtemps une école d'adulation, de fadeur et de libertinage ! -r- Il me semble que le théâtre de Corneille et de Racine n'est pas une école de libertinage et d'adulation. — Il faut en faire une école de vertu et de liberté. Les hommes n'y recevront plus de ces molles impressions qui les dénaturent, ils deviendront meilleurs et plus dignes de votre amour, ils deviendront des hommes... »

Troisième apostrophe : « Pères de famille, laissez fréquenter à vos enfants ces spectacles sévères. Avec le respect des lois et de la morale, ils y puiseront le goût de notre histoire, étrangement négligée dans les collèges..M

Quatrième apostrophe : « Et vous, enfants, nation future, espérance de la patrie et d'un siècle qui n'est pas encore,.vous ne serez point

les hommes des anciens préjugés et de l'ancien esclavage, vous serez les hommes "de la liberté nouvelle. C'est à vous surtout que mes écrits conviennent... »

Cinquième apostrophe : c( Nation spirituelle, industrieuse et magnanime, — il s'agit de vous-, Mesdames et Messieurs, — vous avez daigné accueillir les prémices d'un faible talent qui vous sera toujours consacré; soutenez-moi dans la carrière pénible que je veux fournir... »

J'arrive maintenant à un autre point de ma discussion : le théâtre est-il fait pour nous ins= truire, ou, si vous aimez mieux, pour nous éduquer? Je répondrai volontiers, — bien que je n'aime pas ces réponses ambiguës, — que cela dépend de la manière dont il instruit, Il est certain que le théâtre de Corneille est une admirable école de grandeur d'âme. Pourquoi? Parce que, pendant quelques minutes, pendant une heure, nous sommes, nous, êtres mesquins, étroits, absorbés d'ordinaire par nos intérêts, quisont petits, et par nos passions, qui sont communes; nous sommes traversés par un souffle d'héroïsme, qui nous-élevé au-dessus de notre nature et qui nous donne l'envie de la modifier. Corneille. est-il un prédicateur? Non, c'est un homme de génie tout simplement, et ce n'est pas rien..

Quant au théâtre do Racine, c'est une école -de pitié, une école ù.t bonté, pares que e'ist la pein-

ture de nos passions. Racine prend une âme humaine qui aime, qui souffre, qui prie, qui pleure; il nous la montre, au milieu de toutes les catastrophes, toujours dominée par une passion naissante, qui se développe peu à peu et qui la torture jusqu'à la fin. A ce moment, nous sommes pris d'une commisération profonde pour ce petit échantillon d'humanité qui est devant nous. Nous sentons combien cette peinture est vraie et nous sortons de là meilleurs, c'est-à-dire plus indulgents. Racine l'a-t-il fait exprès? Non, et ce que je reproche à Voltaire et à MarieJoseph Chénicr, c'est précisément de l'avoir fait exprès.

On reprend, de temps eu temps, cet essai d'éducation par le théâtre; c'est là une idée que je crois fausse. Cependant, elle revient il peu près à toutes les époques; cela me paraît un vieil philotechnique, une ambition généreuse de délègue cantonal, ou, si vous aimez mieux, de maire étroit, qui voudrait transformer la salle de spectacles en cours d'adultes. Nous sommes sans doute des adultes; mais notre véritable école, c'est la vie; toutes les fois que vous rassemblerez des gens au théâtre pour leur faire de la morale, vous les ennuierez. Ils sortiront avec cette impression que vous êtes bien vertueux, mais que vous êtes bien ennuyeux. Le théâtre, il mon avis, — ot c'est lit une definition bien

modeste, — est fait pour ne pas ennuyer ceux qui écoutent.

J'arrive à la seconde partie de mon sujet, qui .est divisée elle-même en plusieurs. En quoi la pièce de Marie-Joseph Chénier est-elle ou n'estelle pas un drame historique, comme .les drames futurs? Pourquoi y a-t-il, à la fois, dans Charles IX, trop d'histoire et pas assez de drame? — Trop d'histoire? En effet, au théâtre, on n'apprend que l'histoire que l'on sait déjà. Vous me- direz que tout le monde connaît l'histoire de la Saint-Barthélemy, d'une manière plus o-tu moins vague, et que, par conséquent, Marie-Joseph Chénier ne s'est heurté à aucune espèce de difficultés. Mais vous remarquerez que, à propos d-e la Saint-Barthélemy, nous avons, par exemple, —vous le verrez tout à, l'heure, et c'est fait du reste d'une manière assez intéressante et assez vivante, — un véritable cours d'histoire politique. Coligny révélera à Charles IX les, projets du roi d'Espagne^. Vous entendrez aussi un cours de l'histoire des religions. Pour fixer les variations de Charles IX, L'Hôpital, qui est un vieillard vertueux et prolixe, lui fera un cours de l'histoire des Variations, un cours de l'histoire du protestantisme, et cela non pas en traits concis, animés, qui frappent les yeux des spectateurs, mais comme une histoire didactique, lente, froide-, trop sévère'... C'est transporter au théâtre les mœurs de l'école; c'est faire la confusion des genres. Pour- vous le

montrer, permettez-moi, très rapidement, et sans expliquer toute la pièce, de vous en faire une analyse sommaire.

Au premier acte, la paix est faite entre les catholiquès et les protestants. Catherine de Médicis en est ravie; Coligny en est très heureux; L'Hôpital et Henri de Navarre s'en réjouissent. Guise et le cardinal de Lorraine sont fâchés de cette réconciliation.

Acte second. Indécision de Charles IX; action sur lui- de sa mère et de ses conseillers ordinaires. Puis, malgré les adjurations de Coligny, qui lui fait ce cours d'instruction politique, dont je vous ai. parlé, le complot contre les protestants est décidé. Voici comment on l'annonce :

GUISE

Les ordres souverains pour toutes les provinces...?

CATHERINE

Sont prêts et vont parlir.

GUISE

Où nous rassemblons-nous?

CATHERINE

Dans le Louvre, en ce lieu.

LORRAINE

L'heure du rpndez-vous ?

CATHERINE

Minuit. •.

- - GUISE (à, voix haute).. Minuit. ,

LORRAINE

Les ehefs ?

CATHERINE

Guise, vous, et les prêtres.

LORRAINE"

Le signal?

CATHERINE

Un tocsin, sonnant la mort des traîtres.

GUISE

Les mots de ralliement?

- CATHERINE

Dieu, Charles, Médicis!

GÙISE N -

Aurons-nous quelque signe empreint sur nos habits?

(Le vers, qui est peut-être historique, est certainement très • prosaïque.)

CATHERINE

La croix, couleur de sang !

CHARLES (dans le plus grand trouble). •

Sortons.

CATHRRINE (aux conjurés).

Zèle et silence !

Au troisième acte, nouvelle indécision de Charles IX, qui voudrait bien la paix, mais qui n'a une amitié très tendre ni pour Coligny ni pour les protestants. Alors intervention trèslongue de L'Hôpital, qui essaie de ramener le-roi à des sentiments meilleurs.

Au quatrième acte, conjuration dernière, et, vers la fin, bénédiction des poignards, ou plutôt, des épées par le cardinal de Lorraine, qui à ce moment était & Rome, mais que Marie-Joseph Chénier a cru' pouvoir faire revenir pour la cir-

constance, sans compter qu'il pouvait très bien les lui faire bénir de là-bas.

Au cinquième acte, un long, très long récit de L'Hôpital, qui raconte la Saint-Barthélémy. Nous aurons certainement plus tard à revenir sur ce récit pour voir si c'est bien là l'essence et le caractère du théâtre romantique, tel qu'il se dévploppera quelques années plus tard. — Les protestants ont été massacrés. Henr-i IV, qui n'est encore qu'Henri de Navarre, reproche sa perfidie à Charles IX, qui se montre, sur la scène même, torturé par les remords.

Cette histoire, vous vous en apercevrez tout à l'heure, n'est donc ni aussi concise, ni aussi brillante, ni aussi saisissante à l'intelligence et aux yeux des spectateurs, que je. l'aurais voulu. Le drame romantique va faire bientôt d'autres progrès. Pour qu'un drame suit vraiment intéressant, il faut, n'est-il pas vrai ! qu'il olfre l'image, la représentation la plus exacte, la plus colorée de la vie. Il faut un. peu de ce qu'on appelle la couleur locale et, ce qui vaut encore mieux, de la couleur proprement dite. Eh bien! malheureusement, ce drame de Charles IX, qui a des quali tés qui ne- sont pas à négliger, est un peu incolore. Il y a peu de personnages; Ip, décor, que nous ne voyons pas bien, est insuffisant; il n'y a pas ce fouillis un peu confus qui donne aux choses l'animation et la. vie, foui ll in que vous trouverez danu

Henri III et sa cour, d'Alexandre Dumas, et dans Hernani, de Victor Hugo.

Il faut, de plus, qu'on nous présente sur la scène des personnages véritablement dramatiques, qui aient une existence propre, un caractère très marqué, très tranché, qui nous fassent bien l'effet d'hommes à la.« voix articulée », comme disait Homère, d'être vivants. Eh bien ! les personnages de Charles IX sont tous, — et c'est là un grand tort, — des abstractions. Nous trouvons de même, dans le théâtre de Voltaire, des personnages qui ne sont trop souvent que des phîlo.sophes habillés. — Prenez, par exemple, dans Charles IX, Catherine de Médicis : elle symbolise d'une manière froide, lourdé, sentencieuse, ce qu'on pourrait appeler le. machiavélisme ; elle n'a rien des traits originaux qu'il aurait fallu chercher dans la vie même du personnage. Le duc de Guise est le symbole de l'ambition, et son frère, le cardinal de Lorraine, le symbole du fanatisme. Mais ce sont là des abstractions neutres, mortes en quelque sorte, se cherchant et se heurtant dans la pièce comme des fantômes qui essaieraient, vainement de prendre un corps. Coligny et L'Hôr pital sont insupportablement verbeux à certains moments. Ce sont pourtant là des personnages que Marie-Joseph Chénier, s'il avait, voulu être moins éloquent, aurait pu rendre dignes de notre sympathie, de notre intérêt. Henri de , Navarre est encore le personnage qui parle le plus à notre

intelligence et à notre imagination. Quant au caractère du roi, vous allez le juger vous-mêmes. Voulez-vous vous rendre compte de la différence qu'il y a entre les ambitions du théâtre rêvé par les romantiques et les résultats obtenus, comparez la scène de remords de Charles lX, qui n'est pas d'ailleurs sans puissance, à une scène analogue du théâtre de Racine, qui n'est certes pas un théâtre politique, un théàtre républicain, mais qui a été un théâtre : je veux parler de l'admirable . scène des remords d'Oreste :

Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi!

PYLADE

Oh, seigneur !

ORESTE

Quoi! Pyrrhus, je te rencontre encore!

Trouverai-je partout un rival que j'abhore?

Percé de tant de coups, comment t'es-tu sauvé ?

Tiens, tiens, voilà le coup que je t'ai réservé.

Mais que vois-je? A mes yeux, Hermione l'embrasse! Elle vient l'arracher au coup qui le menace!

Dieux! quels affreux regards elle jette sur moi!

Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi?

Hé bien ! fille d'enfer.,.

Comparez aussi cette même scène avec la fin de Britannicus. Néron a empoisonné son frère ; Agrippine le sait; elle rencontre Néron :

AGRIPPINE

Arrêtez, Néron ? j'ai deux mots à vous dire.

Britannicus est mort ; je reconnais les coups ;

Je, connais l'assassin,

- NÉRON

Et qui, Madame?

AGRIPPINE

Vous...

Un peu plus loin clic, le menace :

Mais j'espère qu'enfin le ciel, las de tes crimes,

Ajoutera ta perte à tant d'autres victimes,

Qu'après t'être couvert de leur sang et du mien,

Tu te verras forcé de répandre le tien :

Et ton nom paraîtra dans la race future,

Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.

Voilà ce que mon cœur se présage de toi.

Adieu : tu peux sortir..

Dans cet « Adieu! tu peux sortir », dit ainsi par Agrippine, avec -cette voix frémissante que vous vous rappelez et qui est en elle, il y a, ---je le, crains, — plus de vigueur dramatique et plus de puissance qu'il n'y en a dans les tirades de Marie-Joseph Chénier. '

Si j'avais le temps, nous discuterions la très grosse question, toujours agitée, de savoir si, au théâtre, il est si important que cela d'être éloquent, et nous dirions très haut qu'il faut aux pièces non pas une certaine langue dramatique, qui produise ses effets et qui agisse sur les spectateurs uniquement parce qu'elle est déclamatoire, mais une langue qui soit assurée de vivre toujours par ses qualités de précision, de sobriété et dléclat, qualités que le théâtre de Marie-Joseph Chénier n'a malheureusement qu'à la surface,

Je vous ai parlé de l'insuffisance de la vérité historique et de l'insuffisance de la vie dramatique des personnages de Chénier; j'en arrive maintenant à l'insuffisance de la couleur, de l'éclat dramatique de son style. Ce n'est pas, à proprement parler, une mauvaise langue que la sienne; elle est même fort estimable, très au-dessus de la moyenne, presque toujours pure, châtiée, et ne manque pas, je le répète, d'une certaine éloquence, mais c'est une éloquence superficielle, passagère, empruntée au temps même où la pièce a été représentée. Il y a, en effet, des pièces auxquelles tel ou tel fait du dehors, telle ou telle allusion, tel ou tel événement contemporain donne un succès étourdissant auprès de la génération qui les écoute. Puis, peu à peu, cette génération s'écoule; elle est remplacée par une autre, et cette autre, qui n'a pas Jes mêmes besoins, les mêmes idées, les mêmes passions que la précédente, que va-t-elle chercher au théâtre? Purement et simplement, le plaisir du théâtre. Que va-t-clle, demander à une œuvre dramatique? Purement et simplement d'être dramatique, c'est-à-dire de s'élèver au-dessus des intérêts, des passions et des surexcitations du moment, pour la faire entrer dans une sphère plus élevée et plus large. C'est la différence qu'il y a entre le théâtre classique, qui a donné des œuvres de génie, et le théâtre politique ou républicain, qui ne nous a donné, avec les pièces de Marie-Joseph Ghénier, que des

œuvres de circonstance. Ces œuvres de circoIlstance empruntent tout leur intérêt, toute leur valeur aux événements, et dispnraissenl avec eux.

J'ai peur, Mesdames et Messieurs, d'avoir été sévère el injuste à l'excès pour cette pièce de M.-J. Chénipr, qui mérite en somme beaucoup de curiosité et beaucoup de sympathie, et qui aura, j'en suis sûr, pour vous encore, quelque attrait. Si nous voulons, à mon avis, faire oeuvre^ de juslice, œuvre de bon critique, sympathique, bienveillant, intelligent aux choses d'autrefois,il nous faut entrer dans ces choses d'autrefois autant qu'il nous est possible. Il faut tâcher de nous redonner, autant que nous le pourrons, les idées et l'esprit des premiers auditeurs de M.-J. Gliénier ; il faut par conséquent nous reporter en arrière; Ti faut avoir, nous aussi, par l'imagination, les sentiments, les passions politiques de ce, temps-là; il faut nous figurer que nous avons contribué it prendre la Bastille, ou du moins que nous avons autour de nous des gens qui ont contribué à la prendre ; il faut nous représenter ce qu'il y avait d'intolérance et de vanité dans les idées d'autrefois; il faut nous mettre dans une atmosplfère .semi-historique, et nous écouterons alors la pièce de Chénier avec attention, avec intérêt et, je le répète, avec équité. Une fois dans ces dispositions, nous constaterons que cette pièce n'était point méprisable, en somme, puisque,' aboutissant à la tragédie politique, elle annonçait déjà le. drame

historique. Nous rendrons justice à ce qu'il y a d'éloquence dans l'inspiration de Marie-Joseph Chénier et nous rendrons justice à ceux qui font œuvre de bonne foi dramatique et historique, en remettant sur la scène ces choses "d'autrefois.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON M. GUSTAVE LARROUMET

LE 5 DÉCEMBRE 1895, AVANT LA REPRÉSENTATION DU

MORE DE VENISE DRAME EN 5 ACTES

D'ALFRED DE VIGNY

LE MORE DE VENISE

,MESDAMES, MESSIEURS,

Pendant l'hiver de 1823, un groupe de jeunes gens, passionnés d'art et de littérature, enflammés d'ambition, se réunissaient chez l'un d'entre eux, déjà établi, marié, fonctionnaire, chez Charles Nodier, à la Bibliothèque de l'Arsenal. Ces jeunes gens s'appelaient Victor Hugo, Guiraud, de Saint-Valéry, Emile Deschamps. Parmi ces noms, il y en a un qui domine la littérature française d'e ce siècle : c'e-st celui de Victor Hugo. Les autres n'ont laissé qu'une faible trace dans un coin de nôtre histoire littéraire. Ils n'en sont pas moins dignes de notre reconnaissance, car ils ont contribué à développer le mouvement le

plus fécond que la littérature française ait connu depuis la Pléia(le, groupe si remarquable d'amis, aL\âyfî^î%(à^qui s'appelaient Boileau, Racine«(^M®)èr3r) \ ^ \

- 5

Parmi ces jeunes gens, se trouvait un officier 'de la garde royale, en garnison d'abord à Vincennes, puis à Courbevoie, qui se montrait fort assidu à ces réunions, mais qui, assis dans un coin du salon, silencieux, timide, parlant peu, écoutait beaucoup, avec cette aisance de gentilhomme qui a hérité de plusieurs siècles d'honneur ou même de gloire, avec cette noblesse d'attitude particulière à ceux qui portent l'épée : c'était le vicomte Alfred de Vigny. A cette époque, c'était un jeune homme de taille moyenne, remarquablement beau, d'une figure fine, avec des cheveux blonds, que l'ordonnance l'obligeait à couper courts ; il s'est dédommagé plus tard, il est vrai, en les laissant flotter sur ses épaules comme une crinière.

Alfred de Vigny avait la passion de la littérature, sans en avoir la petitesse. Personne plus que lui n'applaudissait avec enthousiasme aux succès de ses camarades, de ses amis. Il n'a jamais connu l'envie. Il a savouré les délices de la solitude. Il a connu toutes les- joies que peut donner la supériorité d'une âme qui plane audessus des misères de l'existence et des rivalités professionnelles, et aussi les amertumes de l'homme qui se sent incapable de réaliser son idéal, parce que cet idéal est trop haut.

A ce moment-là, ce n'est pas vers Alfred de Vigny que se portent les regards de ces jeunes hommes, Ils le considèrent comme un des leurs,

comme un égal, et même ils ne sont pas éloignés de voir en lui un amateur, un soldat gentilhomme, qui est, par surcroît, poète. En réalité, c'était un des quatre plus grands qui devaient illustrer le romantisme. Aujourd'hui, Victor Hugo a conservé sa primauté. Avec lui, sur le même rang, au-dessus pour quelques âmes délicates, se trouve Lamartine. Immédiatement après, vient Alfred de Vigny. Alfred de Musset a eu pour lui ce privilège d'avoir été le poète de la jeunesse, d'avoir chanté la passion jusque sous les cheveux gris, d'avoir toujours été fidèle a ce qu'il s'était proposé, à savoir : traduire "les souffrances de son âme, faire de l'art pour l'art et de la littérature pour la littérature. Mais, lorsqu'à la mort d'Alfred de Vigny, en 1863, on a réuni celles de ses œuvres qu'il n'avait pas publiées lui-même, on s'est trouvé en présence d'une des natures les plus hautes, d'une des poésies les plus pures, d'un tempérament de philosophe uni à une nature de poète (chose très rare 1). Si quelqu'un a honoré non seulement l'art, non seulement la poésie, mais aussi la pensée française dans ce siècle, on peut dire que c'est Alfred de Vigny, l'auteur de l'adaptation, — car ce n'est pas une traduction, — de l' Othello de Shakespeare, ou plutôt l'auteur du More de Venise, comme il l'a appelée lui-même, et qu'on va représenter tout à l'heure devant vous.

Pourquoi, dans le théâtre d'Alfred de Vigny,

qui comprend d'autres œuvres intéressantes quoique incomplètes, comme la Maréchale d'Ancre, et un chef-d'œuvre, Chatterton, pourquoi les directeurs de l'Odéon ont-ils choisi Othello ? C'est, Mesdames et Messieurs, parce que Othello est une date dans l'histoire littéraire, le signal d'une révolution, et aussi une œuvre capitale. On s'efforce dè vous donner ici des spectacles intéressants, sans doute : c'est la loi première qui préside à l'organisation de ces matinées. Mais, autant que possible, on- choisit aussi des œuvres qui soient des preuves à l'ap- ■ pui de cette histoire du théâtre qui se déroule devant vous. Eh bien, l'Othello d'Alfred de Vigny est une date aussi importante, plus peut-ê-tre, dans l'histoire du théâtre français, que Hernani. Mais, avant d'aborder la pièce, voyons quel était l'état de la littérature française à ce moment-là ; voyons quelle était l<i constitution de ce groupe de jeunes écrivains, dont on a gardé le souvenir,. et quels ont été leurs efforts.

Nous les retrouvons, quatre ans plus tard, réunis, non plus à la Bibliothèque de l'Arsenal, dansle salon de Charles Nodier, mais à la place Royale, chez Victor Hugo. Leur nombre a grandi : à côté de ceux dont je vous ai cité les noms tout à l'heure, nous trouvons Sainte-Beuve, Alfred de Musset, Balzac, Bertin, le premier de cette race des 'Bertin qui a fondé le Journal des Débats, le peintre Bérenger, Wiriath, Empis, Delacour,

David d'Angers: A ce groupe, qui écoutait la parole de Victor Hugo, vint se joindre de temps en temps, avec Alfred de Vigny, lorsque ses garnisons lointaines le lui permettaient, Lamartine, sorti de l'armée, issu de la noblesse française, comme de Vigny, ancien garde du corps, auteur acclamé des Méditations, publiées en 1820.

Dans les premières réunions, ces jeunes gens, dont je viens de vous citer les chefs de file, ne se préoccupent d'abord que de faire de la littérature, de l'art, d'après leur originalité personnelle et un ensemble de goûts communs. Dans la seconde période, à la place Royale, ils ont déjà une vue très nette de ce qu'ils se proposent de faire. Jls ont, du reste, partie gagnée : ils se sont emparés, par une série de coups d'éclat, de la poésie et du roman. A l'époque où nous les retrouvons, en 1828, quelques mois avant la représentation d'Othello, Lamartine a publié les Méditations et les Nouvelles Méditations ; Victor Hugo a donné ses Odes et Ballades et les Orientales ; Alfred de Vigny a publié deux recueils, dans lesquels se trouvent ces perles que l'on nomme la Fille de Jephté, Moïse, Eloa. Sainte-Beuve, qui, en attendant d'être le critique de l'école romantique, est, lui aussi, un de ses poètes, a défini ainsi l'œuvre d'Alfred de Vigny : « Chantre du saint amour, divin et chaste Vigny ! » C'est bien 'la définition qui convient à Alfred de Vigny. Avec les Méditations, avec les Orientales, avec les

poésies d'Alfred de Vigny, le romantisme a formulé sa poétique. N'y aurait-il pas eu d'autres poèmes que ceux-là, la France littéraire aurait déjà eu un renouvellement. Supposez que tous ces jeunes hommes eussent disparu, par exemple, en 1830, nous aurions ru, pour le commencement de ce siècle, quelque chose - à opposer d'aussi grand et d'aussi féèond à la révolution de la Pléiade et à la révolution, de 1660, au milieu du xviic siècle.

Cependant, s'ils ont partie gagnée sur plusieurs points, il leur reste encore à conquérir le-plus inaccessible, le plus retiré, le plus élevé, le plus puissant des genres, c'est-à-dire le théàtre. Nous avons eu souvent l'occasion de le constater ici, toutes les fois qu'une école poétique ne s'est pas emparée de la scène, lorsqu'elle n'a pas réalisé cette communion entre le public et le poète, qui - ne se manifeste entièrement que dans une salle de spectacle, elle n'a eu qu'une victoire incom- plète. Cela peut se vérifier à toute époque. Pourquoi la Pléiade n'a-t-elle pas réussi? Parce qu'elle n'avait que des poésies élégiaques et pas d0 poésies dramatiques. Pourquoi, au contraire, Boileau a-t-il réussi, au milieu du XVIIe siècle, à opposer une littérature vivante à la littérature conventionnelle et vieillie des Chapelain et des Cotin? C'est parce qu'il avait, à côté de lui, Racine et Molière. Pourquoi. la révolution romantique a-t-elle réussi à gronder, dans la première moitié

du xixe siècle, avec assez de force pour retentir encore au temps où nous sommes ? C'est parce que, de 1830 à 183o, les poètes romantiques ont réussi à s'emparer du théâtre.

Victor Hugo le sentait bien dès 1827, quand il a écrit la Préface de Cromuell, préface qui est un manifeste célèbre et comme la charte de la nouvelle littérature. A travers une pensée qui se cherche, qui hésite, il y a déjà une affirmation très consciente d'elle-même. Victor Hugo se propose, comme il le dit lui-même, « de débarrasser les frontières de la littérature des douaniers de la pensée ». Il condamne les règles conventionnelles. Il n'admet pas les trois unités, sur lesquelles repose la tragédie classique. Il n'admet qu'une seule unité, l'unité d'action. Il veut la faire servir au triomphe de la nature et de la vérité. Malheureusement, il ne donne, à la suite de cette préface, qu'un drame incolore. Cromwell, en effet, est une pièce beaucoup plus audacieuse en apparence qu'en réalité; ce n'est en somme qu'une tragédie. Chose singulière ! l'unité capitale, contre laquelle Victor Hugo s'est surtout proposé de réagir, l'unité de temps, c'est-à-dire la nécessité de concentrer l'action en vingt-quatre heures, est observée très exactement dans Cromwell. La conspiration, qui fait l'objet de la pièce, commence à midi et finit le lendemain à midi. Est-ce lit un manque de hardiesse ? Je ne le crois pas. Victor Hugo se proposait, en écrivant Cromwrfl, de faire

un drame de bibliothèque, un drame de cabinet. Il réservait ses forces. Il.devait débuter au théâtre par deux coups d'éclat, dont le premier fut Hernani Mais, avant de se réclamer de ses œuvres à soi, avant de créer un chef-d'œuvre, à la première représentation que la Comédie-Françai&e consentirait à donner d'une œuvre romantique,. n'était-il pas possible de se couvrir d'un grand nom, de se mettre à l'abri d'une gloire ou incontestable ou difficile à contester ? C'est ce que se proposèrent tout d'abord les poètes romantiques. C'est Alfred de Vigny qui se chargea de là tentative. Ils résolurent de s'abriter derrière le nom de Shakespeare, et, si l'on parvenait à faire accepter Shakespeare du public français, de produire ensuite pour leur compte et sous leur nom. De là, ces traductions de deux chefs-d'œuvre de Shakespeare signés par Alfred de Vigny, dont Jun-e est Shylock et l'autre Othello ou le More de Venise. Othello seul a été représenté. Pourquoi choisir Shakespeare et non Goethe ou Schiller, dont. l'action sur la littérature française, à ce momentlà, était cependant bien plus considérable que celle de la littérature anglaise ? Cela tient, Mesdames et Messieurs, à ce que la brèche était déjà ouverte. Avec un sens dramatique et littéraire très remarquable, av.ec un sens"de stratégie étonnant, ils se rendaient bien compte qu'ils n'avaient pas de temps à-perdre, qu'ils ne devaient pas tirer leurs coups de canon au hasard, et qu'ils

devaient faire porter tous leurs efforts sur le même point. Déjà Shakespeare, à la suite des imitations de Voltaire, des traductions de Letourneur et des adaptations de Ducis, était à moitié entré sur la scène française.'

peut-être vous rappelez-vous l'entretien que nous avons eu ensemble au sujet de Zaïre et de Voltaire. Je me suis efforcé de vous montrer comment Voltaire, passant en Angleterre et ayant la révélation d'un génie formidable, qui l'avait frappé de stupeur et d'admiration, s'était proposé de faire tourner au .profit de la tragédie française quelques-uns des résultats de l'incursion qu'il venait de faire en pays étranger. Combien timide, en comparaison d'Othello, de ce More rugissant, qui va jusqu'aux dernières limites de la violence et de la férocité, est ce chevalier français, ce paladin, ce grand seigneur, qui s'appelle Orosmaile ! Comme c'est une figure adoucie !

Au moment où-nous sommes, vers 1827 et 1828,

il y a des œuvres, — l'une d'entre elles, Pinto, de Népomucène Lemercier, sera représentée devant vous, — qui, chose curieuse, sont approuvées par les classiques et qui sont des imitations de Shakespeare, imitations lointaines, imitations qui ne s'avouent pas, pour ainsi dire. Il s'agit donc, à l'aide de Shakespeare, d'imposer une poétique nouvelle. Lorsqu'on aura introduit le drame shakespearien sur la scène française, on fera entrer, à sa suite le drame romantique. Opposer

une poétique à une autre, telle est la tentative de nos jeunes écrivains.

Quelles sont ces deux poétiques ? Ai-je besoin do vous dire longuement ce qu'a été, pendant deux siècles, la tragédie française ? Vous savez quel genre restreint et conventionnel elle nous donnait; et cependant, dans la convention, dans la concentration,. elle recherchait et retrouvait sans cesse des forces que rien n'a égalées. Il y a, eu, dans notre pays, de grands poètes': Corneille et Racine, et un poète extrêmement intéressant, Voltaire, pour faire sortir, des conditions les plus étroites que le théâtre se soit jamais imposées, des œuvres, je ne dis pas les plus belles, je ne dis pas les plus émouvantes, mais les plus parfaites que- puisse enregistrer Thistoire dramatique. Ces œuvres sont le produit de l'esprit classique fécondé par l'esprit français, L'esprit classique, c'est à la fois la mesure, l'équi. libre et la proportion. La vie étant une chose 'très complexe, très touffue, il s'agit de la simplifier et de l'amender. IL s'agit de faire sortir de chaque peinture, de chaque caractère un trait principal et -de le mettre en lumière ; il s'agit de faire tout converger vers cette même peinture et de rendre-cette peinture éclatante de sobriété et . de relief. C'est ce qu'ont fait nos p.oètes classiques.

Prenez les caractères de Corneille : le Ciel, par exemple : c'est l'héroïsme dans ce qu'il a de plus absolu. Prenez les caractères de Racine Her-

mione entre autres : c'est la jalousie, c'est l'amourpropre dans ce qu'ils ont de plus exaspéré, de plus violent; il en est de même de tous les autres. Parcourez toutes - les tragédies classiques, vous trouverez toujours cet effort vers la concentration de la nature, vers la simplicité. S'ensuit-il que les passions soient moins fortes, moins intéressantes, moins complètes dans nos tragiques français qu'elles ne le sont dans Shakespeare ? Evidenlment non ; elles sont peintes différemment, et cela en vertu d'un procédé d'art. Le reste n'est en soi que convention. Tout dépend de l'usage qu'on en fait. Cette concentration de la nature se trouvait servie par l'état des. mœurs à ce moment-là.

Remarquez que les préjugés de la vie sociale, les habitudes de la vie humaine imposent alors à toutes les passions un costume extérieur d'élégance, de noblesse. Si vif que fût le sentiment dont un homme de ce temps-là était animé, si violente que fût sa soif de meurtre et de sang, quelle que fût .la révolte de cette bête sauvage que tout homme porte au dedans de lui et que la-civilisation comprime, sans parvenir à l'immoler tout à fait, l'homme était obligé, dans l'exercice de sa pàssion, dans ses pires souffrances, dans ses pires détresses, de veiller à sa dignité extérieure. En effet, lorsqu'une Hermione conseille l'assassinat, lorsque Phèdre vous montre :

Ténus tout entière à sa proie attachée,

c'est-à dire, lorsque la plus terrible des passions s'appesantit sur ces malheureux êtres et les torture, leur attitude cependant reste toujours noble. Voilà ce que vous avez pu remarquer dans le théâtre de Racine; et tout ce que je vous disais . tout à l'heure vous explique cette attitude. On leur apprenait, en ce temps-là, à-mourir comme les gladiateurs anciens;, quelle que fût la profondeur de la blessure, même au milieu des angoisses effrayantes de la mort, au milieu de toutes les révoltes de l'agonie, toujours ils devaient con-, server, — et c'était leur honneur, — la noblesse et la dignité.

Remarquez que les traits, qu'on pourrait emprunter aux mœurs de cette époque pour justifier la manière dont la tragédie représentait les passions sous le couvert de la civilisation; sont si nombreux qu'on renonce à les citer tous. Lisez les Mémoires du cardinal de Retz, qui vous montre les convulsions de la Fronde ; lisez les Mémoires de Saint-Simon, qui vous peint la cour de Louis XIV. Rappelez-vous. que princes et princesses, réunis à l'Hôtel de Ville de Paris pour conspirer contre l'autorité royale, — crime le plus grave qu'on puisse commettre, — se saluant et se font des révérences. Un trait, entre bien d'autres : le cardinal de Retz a conçu une haine violente contre le duc de LarOchefoucauld, l'auteur des Maximes. Il essaie de l'étouffer entre deux portes., en le; comprimant entre le battant

et le chambranle, tandis qu'un de ses amis doit lui enfoncer une épée dans le dos. Gràce a une yigueuf peu commune, le duc de La Rochefoucauld parvient à se dégager par un mouvement des épaules; il sait très bien que c'est de Retz qui lui a joué ce vilain tour. Ils se rencontrent, quelques instants après, dans une des salles de l'Hôtel-de-Ville et ils s'abordent avec les révérences, -avec le sérieux et les marques extérieures de respect, que leur impose l'étiquette de ce temps-là.

Passons maintenant à l'extrémité du siècle. Voyez Louis- XIV mourant. Le roi tombe victime d'une des plus affreuses maladies qui puissent frapper un vieillard : la gangrène aux jambes. Il lutte contre la' douleur ; il fait appeler autour de lui les grands officiers de la Couronne, et, devant eux, il donne d'admirables conseils à son -petit-fils. Il dompte la nature; il dompte la douleur, et cela en vertu des exigences sociales, en vertu du devoir royal, parce que, s'il meurt misérablement, comme homme, il doit mourir noblement comme un roi de France, comme un - Louis XIV. Voilà -ce que la tragédie nous montre pendant deùx cents pis, fidèle à cet idéal de ' grandeur.

Tout à coup éclate la Révolution française. Entre temps, on avait bien essayé, en vertu de cet instinct de nouveauté, de révolte, si vous voulez, qui est le feraient des sociétés humaines

et des littératures, on avait bien essayé d'infuser un sang nouveau à la tragédie française, de la. diriger dans de nouvelles voies par l'exemple de ce grand Shakespeare, chaque jour plus connu; mais comment vouliez-vous, — étant donne surtout ce public de lettrés, — que Shakespeare apportât à ce public quelque chose où il pût reconnaître la vie ? En effet, nous n'aimons l'art que par la ressemblance qu'il a avec la vie. Avions-nous dans notre histoire, depuis deux cents ans, des catastrophes comparables à celles que l'Angleterre avait connues, et qui avaient alimenté le drame shakespearien ? La rivalité des maisons de Lancastre et d'York, les actes d'in. gratitude royale (le Roi Lear) offraient un vaste champ à l'imagination de-Shakespeare. En France, lorsque d'aventure se produisaient des drames, immédiatement l'étiquette les recouvrait de son manteau pompeux. On avait beau se poignarder dans les coins : tout cela n'arrivait pas jusqu'au public. Les drames restaient enveloppés de noblesse. Par conséquent, jusqu'en ,1789, ces sujets tragiques, ces catastrophes de l'histoire étaient inabordables pour les poètes. ~ Mais, tout à coup, nous avons eu, nous aussi, notre histoire dramatique. On a tiré le fameux . coup de canon de la Révolution, et tous les voiles se sont déchirés. Jusqu'alors, nous n'avions vu, sur la scène, que des personnages très polis, très cérémonieux, très complimenteures, et voici que

le rideau se lève sut des scènes de tueries effroyables, la Ligue, là Saint-Barthélemy. On s'est habitué, en effet, à de pareils spectacles. On a vu - couler des ruisseaux de sang; on a vu régner la terreur ; on a vu des têtes de rois tomber sur Péchafaud, des reines de France précipitées du , faîte des grandeurs sous le couteau de la guillotine. Pendant une succession de sept ou huit années, nous avons eu, nous aussi, notre histoire sanglante ; nous avons vu les passions humaines se déchaîner avec toute leurs férocités, et, à côté de cela, nous avons eu aussi les grandes vertus, les grands héroïsmes, les victoires à la frontière, et, à la tribune, les plus beaux exemples d'éloquence. Je vous citerai seulement Mirabeau, Boissy d'Anglas, Hoche et Marceau. A ce moment, dix ans après la Révolution française, Shakespeare peut venir. Je dis dix ans, parce qu'il y a eu un intervalle d'une vingtaine d'années, pendant lesquelles la tragédie a continué sa course hésitante et timide. Cela tient à ce que, de 1800 à 1815, il y a eu un. certain Napoléon 1er, qui s'est chargé de donner de la besogne à la France. Les énergies ne se portent pas alors vers la littérature ; elles se portent vers le métier des armes. On s'est étonné quelquefois que la France n'ait pas eu, de 1800 à 1815, une littérature digne de ses épopées. Cela ne s'est jamais produit. C'est seulement après ces grandes périodes d'action que les grandes littératures nuisent et grandissent; C'est lorsque

l'homme n'agit plus qu'il recueille ses souvenirs et songe à les fixer par la littérature ou par l'art. Le plus beau commentaire d'histoire littéraire, pour expliquer et faire comprendre cette période, nous a été donné par deux grands romantiques. Rappelez-vous d'abord le prélude de la Confession d'un enfant du siècle de Musset. Musset nous explique que cette génération, dont il fait partie, dont les pères arrivaient de temps en temps de pays très luintains, d'Espagne ou de Russie; d'Egypte ou d'Allemagne, portant la croix de la Légion d'honneur sur- leur poitrine, chamarrée d'or, et ayant encore les mains mal lavées du sang qu'ils avaient versé, est une génération inquiète, nerveuse, propre pour l'action et ne pouvant pas agir. De là, cette tristesse, cetteamertume, cette rêverie concentrée, qui va faire explosion dans le romantisme. Ce que Musset nous a dit, Alfred de Vigny nous le dit de même. Lisez le prologue de ce beau et triste drame qui - s'appelle Servitude .et grcmdeur militaire, vous

.y trouverez la même profession de foi. C'est seulement à partir de', 181B que les énergies françaises se portent vers la littérature- Je vous ai dit comment elles s'étaient exercées dans le roman et dans la poésie. Voyons maintenant le théâtre.

En vertu des mouvements d'idées et de la transformation, sociale que je viens d'esquisser devant vous, les premières, tentatives se portent ,

vers Shakespeare. A quelles pièces de Shakespeare va-t-on s'attaquer? Avec infiniment de tact, c'est sur Othello qu'Alfred de Vigny porte ses efforts,. Pourquoi Othello? Parce que c'est,avec Macbeth, un des sujets les plus simples, les plus conformes au génie français, qu'il y ait, dans la littérature anglaise. Si Shakespeare est en tète de tous les poètes dramatiques, non seulement en Angleterre mais en France, s'il est le plus grand honneur de la littérature universelle depuis Homère, il n'en est pas moins vrai que notre tempérament n'est pas également accessible à toutes ses oeuvres. Lorsque, à la Comédie-Française, on a donné H ami et, traduit par un acteur de génie, par M. Mounet-Sully, la pièce a eu un grand succès, mais elle a provoqué un peu d'éfonnement, et c'est certainement la mode et l'esprit d'imitation qui ont surtout poussé la foule au théâtre. Comme vous le savez, nous discutons encore sur le caractère d'Hamlet; il nous échappe par certains côtés. Tout un côté du génie de Shakespeare reste étranger à une grande partie du public français. On a représenté également sur cette scène Beaucoup de bruit pour rien, et le Songe d'une, nuit d'été ; la seconde de ces pièces a été un échec véritable. Othello, au contraire, estime pièce à la française, même avec l'appareil romantique.

De quoi est-il question, en effet, dans Othello ?

Du sentiment le plus bas, le plus vil, le plus triste, - qu'il .y ait dans la nature humaine, mais aussi le

plus puissant : de la jalousie, sous toutes ses formes. Vous savez que chaque être humain est porté à se préférer à autrui ; c'est la loi de la conservation personnelle. La nature a voulu qu'il n'y ait pas, pour chacun de nous, d'intérêt plus grand que notre propre jutérêt. Aussi, — et j'en juge par comparaison, — ce n'est que par un effort de dignité morale que nous parvenons à faire triompher l'intérêt général sur notre -égoïsme particulier. Il y a deux ordres d'idées, où cet amourpropre se traduit en sentiments spéciaux, facilement reconnaissables, et avec une énergie particulière : c'est d'abord dans l'amour et ensuite dans l'ambition. Qu'est-ce que l'amour, tel que l'a fait la vie sociale? C'est le désir d'avoir à soi, pour soi seul, un être d'un sexe différent. La loi mystérieuse, qui veut que les êtres humains concourent à reproduire la vie, s'exerce dans la nature avec une grande indifférence pour les instruments dont elle se sert. La jalousie est à peu près inconnue aux animaux, sauf à certaines époques et à certains moments très courts ou bien lorsqu'ils entrent avec nous dans la vie sociale. Au contraire, le plus haut degré de dignité humaine, -c'est, dans l'amour, de n'admettre de partage ni pour l'homme, ni pour la femme, de faire qu'un <aenl homme soit l'homme d'une seule femme, et qu'une femme soit la femme d'un seul homme. De là vient que, dans l'échelle de la civilisation humain?, le plus bas est

occupé par la promiscuité des sauvages, le degré intermédiaire par la polygamie de l'Oriental, et enfin le plus haut degré par la monogamie de l'Européen. Eh bien! cette jalousie dans l'amour, cette jalousie primitive, primordiale, mettez-la dans un être humain, aussi voisin de la nature que possible par quelques-uns de ses sentiments, de manière que sa jalousie ait toute sa force d'expansion ; transportez cet être dans une société civilisée, où les sentiments sont plus raffinés, et vous aurez la donnée du More de Venise. Le hasard a voulu que ce More, Othello, soit au service de'la République vénitienne, et qu'il s'y soit distingué. Il a plu, par son air d'étrangeté et par ses exploits, à la fille d'un riche sénateur, à Desdémona, et il l'a épousée. Le voilà marié à une femme qu'il aime éperdÙment. Le jour où Othello sera jaloux, il apportera dans son ménage tous les sentiments du sauvage. Sa jalousie éclatera avec une intensité sans égale; le drame arrivera à son plus haut degré d'expression.

Voilà pour la jalousie dans l'amour. Mais il y a une autre forme de la jalousie, aussi humaine, et qui sert, selon les vues de la nature, à la concurrence fatale de la lutte pour la vie, c'est la jalousie qui naît de l'ambition. Or, quelle est, de toutes les professions humaines, celle qui excite le plus vivement l'ambition? C'est celle dont l'honneur est le fondement : la carrière militaire. Remarquez que l'ambition y est d'autant plus

forte et l'égoïsme. d'autant féroce que c'est une carrière forcément limitée. Il est -indispensable, pour passer des grades inférieurs aux grades supérieurs, de monter par une série d'échelons successifs. Il y a bien aussi la jalousie des hommes dé lettres, qui sont féroces entre eux, mais, en somme, que faut-il tl un auteur pour émerger au-dessus de ses rivaux? - Une main de papier et une fiole d'encre ; avec cela, il peut écrire un chef-d'œuvre. Il n'a pas besoin de solliciter de l'avancement ; il n'a pas besoin d'effacer chaque année des noms sur l'annuaire, de se coucher tous les soirs avec l'oppression de cinq ou six camarades qui le priment sur le tableau d'avancement. Le tableau d'avancement a été de tous les temps : il existait à Venise, comme il existe dans l'armée contemporaine. A côté de la jalousie dans l'amour, mettez la jalousie dans l'ambition et vous aurez Yago, à côté d'Othello et de Desdémona. Maintenant, en regard de ces personnages, qui représentent des sentiments éternels, élevés à leur plus haute puissance, mettez un certain nombre de personnages secondaires qui les feront valoir, et vous mirez les éléments de la pièce. A côté du More Othello, Desdémona est une charmante figure. C'est une sentimentale ; ellè est douce. La tradition théâtrale en. a fait un grand rôle dramatique", mais, en réalité, Desdémona est une femme qui aime et qui s'abandonne à.son amour

et à la destinée. La malheureuse; elle, ne se défend pas. Lorsque Othello s'avance sur elle, l'épée à la main, et ensuite l'étouffé sous un oreiller, elle n'aurait qu'un mot à dire pour se justifier, elle ne le dit pas ! En outre, vous rencontrez chez Desdémona ce sentiment charmant des femmes, qui les pousse, lorsqu'elles ont entrepris quelque chose qui leur semble bon, à s'y donner tout entières, et avec d'autant plus d'acharnement qu'elles rencontrent plus d'obstacles. Desdémona accumule maladresses sur maladresses pour essayer de ramener à Cassio la faveur de son Othello, qui, lui, ne voit dans l'amour qu'une question d'amour-propre.

A côté d'Yago, le soldat dévoré de l'ambition la plus basse, vous avez Cassio, qui est noble soldat, qui voit dans son métier la plus belle forme de l'activité humaine, et qui se méfie de lui, parce qu'il est homme. Cassio n'est pas vantard. Il sait tout ce qui peut lui arriver. Vous l'entendrez dire qu'un homme pris de vin ne s'appartient plus. Lorsque les vapeurs de l'alcool lui ont porté à la tête, lorsqu'il s'est battu en duel sous les yeux d'un général, lorsqu'il a commis une infraction grave à la règle militaire, il a un cri déchirant : « Ah ! ma considération ! Ah ! nIa" considération ! » Il fait ressortir d'autant la bassesse de.

Yago. C'est ainsi qu'à côté des personnages principaux, il y a toujours un personnage latéral qui les fait valoir.

Voyez Emilia : elle ne paraît que dans deux ou trois scènes, mais ces deux ou trois scènes sont charmantes. Emilia est une femme non seulement qui se défend elle-même, mais qui défend autrui. Emilia a non seulement cette passivité, cette force de résistance, qui fait que les femmes l'emportent sur nous quand elles se mêlent de . résister; mais aussi elle attaque, el, quand une femme attaque, elle est particulièrement redoutable. Lorsqu'elle voit sa maîtresse d'abord injlistement accusée, puis assassinée, elle est véritablement effrayante. C'est comme une chatte qu'on aurait enfermée, prête à vous sauter aux yeux et dont on aurait grand peine à se garantir. A un moment, Emilia fait reculer Othello lui-même : ce qui n'est pas peu de chose. Tuu.s les personnages accessoires sont également intéressants dans cette pièce, qui est une merveille de mécanique.

Qu'est-ce donc que Shakespeare par rapport à nos auteurs classiques? C'est la vie, c'est la nature opposée à l'art et à la société. Shakespeare ne s'inquiète pas des règles. Il les-traite comme si elles n'existaient pas. Il ne s'inquiète pas de ces questions qui ont -pris une si grande importance-dans la société actuelle. Si Shakespeare écrivait de nos jours, -il serait condamné à de forts dommages-intérêts par la Société des auteurs dramatiques. ;M. Sardou lui-même, qui,. cependant, a eu beaucoup de démêlés avec cette

Société, n'en a certes pas eu autant que Shakespeare aurait pu en avoir. Shakespeare prend son bien chez ses devanciers ; mais il fait siens les sujets qu'ils ont traités. Il met jusque dans les mots dont il se sert une conception qui n'est qu'à lui. Ce champ est à moi," dit-il, en vertu de ce droit que je me sens ,capable de le défricher, de le cultiver et d'y faire pousser de riches moissons. De plus, dans la complexité de la vie, je ne me reconnais pas le droit de choisir, ni le droit d'éliminer ; je prends la vie tout entière, et je la fixe sur la scène telle qu'elle est. Je lui donne une force, une grâce appropriée à mon génie; je lui donne une puissance d'expression sans égale, que l'art d'aucun peuple n'a jamais atteint, ni l'art grec, ni l'art français.—Nous reprenons par ailleurs, il est vrai, notre supériorité ; mais, à ce point de vue,.Shakespeare est le plus fort. Il représente la vie, non pas dans les caractères, mais dans la complexité des êtres vivants.

Dans Yago, qui est le type du bas gredin, de l'homme toujours en gésine d'un mensonge, d'un vilain tour à jouer, de l'homme qui se complaît, en artiste, au mal qu'il fait, il y a quelques bons côtés. Pourquoi ? Parce qu'aucun de nous n'est ni tout à fait bon ni tout à fait mauvais. Prenez le Narcisse de Racine ; il est uniformément coquin d'un bout à l'autre de son rôle. Je ne parle pas de Desdémotia, qui est une élégiaque, une languiss-ante. Mais. prenez Emilia. Les femmes ne

voient pas- les choses sous le même aspect que les hommes- Pour les hommes, il n'y a rien de plus outrageant que l'infidélité d'une femme, Pour parler ainsi, les hommes ont leurs raisons. Il n'est pas de même pour les femmes: «lly a tant de motifs de succomber ! disent-elles; et puis, après tout, les femmes ne sont pas si coupables : les hommes font une grande affaire de tout cela : il n'y a pas de quoi vraiment ». Lorsque Emilia se trouve en présence d'une situation de ce genre, elle dit : « Je suis une honnête femme, et, cependant... » Desdémona lui déclare : « Pour un empire, pour un monde, je né trahirais pas Othello! » — « Pour un monde, pour un empire! Tout cela, c'est bien des affaires, car, enfin, réfléchissez, Madame... » Et voilà des réflexions qui viennent d'une femme honnête, sans doute, mais d'une femme spirituelle, d'une femme vivante, que Shakespeare a eu certainement l'occasion d'observer quelque part. Je pourrais passer en revue tous les personnages de la pièce et vous montrer en eux la complexité de la vie. C'est cette complexité dont les romantiques veulent s'emparer, c'est cette complexité qu'ils opposent à la simplicité de l'art classique, parce que leurs âmes ont subi de fortes secousses, parce qu'ils ont vu la Révolution, parce qu'ils veulent faire évoluer sur la scène ces passions débridées, emportées, que l'histoire leur a montré être possibles en pays de France, comme elles

l'étaient en Angleterre au temps de la Renaissance. Voila pourquoi, entre tous les écrivains dont ils pouvaient s'autoriser, Shakespeare était le seul.

Lorsque cette pièce fut représentée sur la scène du Théâtre-Français, elle souleva, selon l'usage, beaucoup d'objections. Alfred de Vigny répondit à ces objections, 'à ces critiques, plus ou moins timides, par une préface, dans laquelle il tirait non seulement vanité, mais orgueil et fierté, très légitime, d'ailleurs, de ce qu'il a fait pour le théâtre.. Il constate d'abord que sa pièce a provoqué un, véritable scandale. « Lorsque je fis escalader par cet Arabe, dit-il, la citadelle du Théâtre-Français, il n'y arbora que le drapeau de l'art aux armoiries de Shakespeare, et non le mien. Et ,pourtant, —j'en appelle aux témoins qui ont survécu à ce jour de bataille, — ce fut un scandale qui eût été moins grand si le More eût profané une église... Lorsque le More fut entré dans la place, il ouvrit toutes les portes, et l'on sait, depuis dix ans, quels sont ceux qui y sont entrés ». Cela est vrai. Le drame romantique tout entier allait passer par cette brèche, et non seulement le drame, mais encore une grande partie de la comédie. Il y a, sur la place de l'Odéon, un monument, mérité entre tous, élevé à la gloire d'Emile Augier. Sur le socle est une figure symbolique, celle de Y Aventurière. D'où vient l' Aventurière? Du théâtre romantique. Tout le théâtre

français est plus ou moins redevable à Othello, depuis soixante-quinze ans.

Alfred de Vigny écrit, dans une lettre à un lord : « La scène française s'ouvrira-t-elle, ou non, à une tragédie moderne produisant : — dans sa conception, un tableau large de la vie, au lieu du tableau resserré de la catastrophé d'une intrigue; — dans sa composition, de\* caractères, non des rôles, des scènes paisibles, sans drame, mêlées à des scènes comiques et tragiques; — dans son exécution, un style falnilier, comique, tragique et parfois épique?

<< Pour résoudre cette triple question, une tragédie inventée sera suffisante, parce que, dans une première représentation, le public, cherchant toujours à porter son examen sur l'action, marche à la découverte, et, ignorant l'ensemble, 'de l'oeuvre, ne comprend pas ce qui motive-les variations du style...

« Une œuvre nouvelle prouverait seulement que j'ai inventé une tragédie bonne ou mauvaise...

« Je la donne, non comme un modèle pour notre temps, mais comme la représentation d'un monument étranger, élevé autrefois par la main la plus puissante qui ait jamais créé sur la scène et selon le système que je crois convenable à notre époque, à cela près des différences que les progrès de l'esprit général ont apportées dans a philosophie et les ; sciences de notre âge, dans

quelques usages de la scène et dans la chasteté du discours.

«, Voilà quel fut le sens de cette entreprise, très désintéressée de ma part..,. »

Il faut bien dire, Mesdames et Messieurs, que, à ce point de vue, Alfred de Vigny n'a pas tout à fait réussi. Il y a, en effet, encore des timidités dans sa traduction de Shakespeare. Pour vous en rendre compte, il vous suffira, après avoir assisté à cette représentàtion, de lire la pièce de Shakespeare. Comparez alors, et vous verrez tout ce qu'il y a d'hésitant, même chez un des plus hardis novateurs français. Je ne sais pas si, entre les mains de Victor Hugo, la tentative eût été plus complète, je ne le crois pas. Remarquez, en effet, que dans Cromwel ou dans Hernani, il n'y a pas plus de hardiesse que dans le More de Venise. Alfred de Vigny avait un grand mérite, qui était de traduire Othello avec la plus pure langue de Racine, discrètement colorée. Il habituait ainsi peu à peu le public à cette langue nouvelle, éclatante, solidement ouvragée, que lui donnera Victor Hugo. Alfred de Vigny se fait gloire quelque part, dans un passage beaucoup trop long pour que je vous le cite, d'avoir introduit sur la scène un sentiment que les poètes français ne connaissaient pas, devant lequel ils avaient reculé, à savoir la jalousie, ce sentiment que j'ai essayé de définir tout à l'heure. Je crois qu'il allait un peu loin. Assurément, de toutes

les peintures de la jalousie, la sienne est la plus forte. Mais il me semble que le théâtre de Racine est, en grande partie, fondé sur le sentiment. Là ' où Alfred de Vigny reprend l'avantage, c'est quand il dit qu'Othello est la peinture la plus complète, — je ne dis pas la plus forte, —de la jalousie et . de l'envie, qui ait été faite. Remarquez, en effet, que, dans la tragédie classique, lorsqu'un personnage est en proie à un pareil sentiment, le poète a soin de le réduire à ses éléments les plussimples. La jalousie d'Hermione peut se définir en trois ou quatre mots. Dans Othello, au contraire, ce sont les différentes phases, les différentes faces de la jalousie qui défilent devant nous. Et, à ce propos, permettez-moi, pour compléter, s'il est possible, la peinture d'Alfred de Vigny, d'en appeler à un maître du théâtre, au grand dramaturge qui a disparu ces jours-ci, à Alexandre Dumas fils. Dans la préface d'une de ses pièces, Alexandre Dumas, se demandant quels étaient, dans sa longue carrière, les sentiments qu'il avait exprimés et ceux qu'il avait laissés de côté, arrive à cette conclusion : qu'il y en a un, tout particulièrement intéressant, qu'il n'a jamais peint, parce qu'il ne l'a jamais ressenti, c'est l'envie. Personne, en effet, n'a été moins envieux que lui. Et voici comment il parlé de ce sentiment dans une note de la Princesse de Bagdad : « J'ai eu Beau faire, je n'ai jamais pu haïr. Je puis dire comme Rousseau, et peut-être plus sincèrement que lui :

« Je niai. jamais connu cette humeur rancunière, qui fermente dans un cœur vindicatif. » — Entre nous, je l'ai quelquefois regretta. La vie est souvent bien monotone, bien longue, bien pâle, quand la fatigue succède à un travail trop pro- longé et que l'on est condamné à l'inaction et au repos. Les raisons de tenir à cette vie, à mesure qu'on y avance, se font de plus en plus rares. Haïr son prochain doit être une des bonnes raisons d'aimer l'existence. Il y a là un aiguillon qui nous pousse sans cesse en avant et nous fait souhaiter le lendemain avec ardeur. C'est peutêtre demain que celui que l'on hait souffrira. Comme on doit bien dormir avec cette belle espérance ! L'amour, lui aussi, a du bon, c'est évident; d'abord, il est de toutes les saisons, comme dit la chanson, mais il n'est pas de tous les âges. Il est plus noble que la haine, qui n'a pu naître que de lui, comme Caïni mais il est moins durable, moins absorbant, sans doute, parce que les causes, qui produisent la haine, sont moins casuelles, moins dépendantes de certaines circonstances physiologiques et qu'elle n'est jamais exposée à changer d'objet. On peut même se mettre à haïr de nouveaux individus, sans que ceux qu'on haïssait auparavant y perdent rien, au contraire. Et puis, l'amour, pourêtre heureux, demande à être partagé, tandis que la haine demande à être assouvie, et l'on croit pouvoir y arriver par des. moyens à la portée du

premier venu. Autre avantage supérieur, la haine ne connaît pas l'infidélité; rien ne la distrait, rien ne l'écarté de son but. Elle ne connaît pas non plus la lassitude; elle n'est pas, comme l'amour, à la merci d'un organe spécifique et inohédient, selon l'expression de Montaigne, elle dispose de tout l'organisme; elle vous tient tout entier, et les imbéciles, ces éternels auxiliaires des méchants, sont toujours là, toujours prêts à la servir, même sans- le vouloir. Enfin, on peut haïr toute sa vie et toujours de plus en plus, et toujours la même personne. Celle-ci aura beau vieillir, se délabrer, la haine ne désarmera pas, elle jouira, au contraire, de ces ravages, qui auraient si vite mis fin à l'amour. IL vaut mieux être Roméo que Yago, surtout la nuit, les insomnies solitaires de la haine n'étant pas, comparables aux insomnies à deux de l'amour; mais, somme toute, je crois que Yago a plus d'agrément. Quand il voit Othello perdre la tête, insulter Desdémona et l'étouffer sur des matelas et sous des oreillers étonnés de ce nouvel emploi, il a évidemment quelques minutes d'une félicité ineffable, si intense que les -saints .du paradis, même après avoir été dévots sur la terre, ne sauraient la supporter pendant l'éternité à laquelle ils ont droit. Othello, qui croit haïr celle qu'il tue, connaît aussi la volupté suprême, seulement, il n'est que dans l'illusion de la haine, pelle dont- on revient et dont on se repent.

Yago ne se repentira jamais. « Là est sa supériorité. »

Il se trouve, Mesdames et Messieurs, que cette superbe page complète tout ce que j'ai pu vous dire de la pièce d'Alfred de Vigny. Alexandre Dumas jalonnait, même quand il ne la parcourait pas lui-même, la route qu'a suivie non seulement l'art dramatique, mais la critique. La peinture est achevée. C'est bien là le sujet Othello.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. RENÉ DOUMIC

LE 19 DÉCEMBRE 1895, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

LA PETITE VILLE

COMÉDIE

DE

PICARD

LA PETITE VILLE

Y

MESDAMES, MESSIEURS,

Avant de vous parler de la Petite Ville et de m'expliquer devant vous sur une question qui s'y rattache et que je crois de quelque importan-ce pour le mouvement de la littérature d'aujourd'hui, il faut que je vous présente brièvement l'auteur lui-même et l'ensemble de son théâtre. Car je' pense ne faire injure à personne en supposant que, parmi ceux qui m'écQutent, quelquesuns ne se font qu'une idée assez vague. de celui qui fut Louis-Benoît Picarde C'était un homme excellent. Il écrivit sous le. Directoire, sous le Consulat et l'Empire et dans les premières années de la Restauration. Il. connut des moments difficiles et fut obligé, pour augmenter sesressources, de jouer lui-même la comédie. Il jouait les rôles de valets; sa femme jouait les soubrettes; son frère jouait les jocrisses. Il fut

directeur de théâtre, et notamment directeur de l'Odéon. Directeur, acteur, auteur, il ne 'se crut pas pour cela un Molière. Il fit représenter un grand nombre de pièces, dans tous les genres et avec des fortunes diverses. Il eut des succès éclatants et des jours noirs. Mais il était de ceux qui font bravement leur tâche, vaille que vaille, qui ne se découragent pas et qui vont droit devant eux. Il avait d'ailleurs des qualités du plus grand prix, de la fécondité,-de la belle humeur, une bonhomie narquoise, de la justesse d'observation, le sens de la scène. Mais il avait un défaut : il était modeste. La modestie est un défaut charmant, mais c'est un défaut. Et je suis sûr que vous ne m'accuserez pas de paradoxe, si je prétends que, lorsqu'on parle modestement de soi, on trouve tout de suite les gens disposés à vous prendre au mot. — C'est une des raisons, entre autres, qui font que la gloire de Picard est, aujourd'hui, plutôt une gloire de demi-teinte.

Son théâtre est des plus intéressants. Je ne, puis lui consacrer ici l'étude qu'il mériterait. Mais je pùis essayer du moins de caractériser legenre de plaisir qu'il cause à un lecteur d'aujourd'hui : c'est un plaisir fait, en grande partie, de surprise. On est surpris d'y rencontrer, à chaquepage, des choses qu'on croyait beaucoup moins anciennes, et dont nous avons admiré la nouveauté, quand nous les avons trouvées dans les auteurs encore aujourd'hui vivants, ou morts

d'hier. Nous autres, gens du public ou de la critique, nous sommes essentiellement crédules. Un auteur .vient nous dire : « Je vous apporte « quelque chose de nouveau, mais de vraiment « nouveau, je crains même que ce ne soit trop « nouveau pour vous et que cela vous effarouche.

« Mais que voulez-vous? Il faut me prendre pour « ce que je suis. Je suis un novateur. » — Devant ces fières déclarations, nous autres, gens de public et gens de la critique, nous nous inclinons. Nous acceptons les nouveautés. Même nous poussons aux hardiesses. Car on a son amour- propre et on ne veut pas passer pour retardataire.. Mais, si quelque jour il nous arrive de ranger notre bibliothèque, d'y prendre de vieux livres pour les épousseter, et, en les époussetant, de les feuilleter, nous sommes tout déconcertés de voir qu'on nous a fait passer pour neuves des choses fort vieilles. Nous nous apercevons que nous avons été dupes. C'est toujours un peu désagréable. Cela prouve peut-être tout simplement qu'il ne faut jamais secouer la poussière des vieux livrès, — quand ce ne serait que dans l'intérêt des livres nouveaux.

Tel est, vous le verrez, le genre d'étonnement que nous procure le théâtre de Picard. En le parcourant avec vous, je vous y ferai saluer, .au passage, quelques connaissances.

Disons-le d'abord, Picard s'est fait de l'art du théâtre une idée très juste, et, j'ajoute, très noble.

Sans doute, il n'a dédaigné aucun genre, et il a écrit nombre de pièces uniquement pour faire rire. Mais il est resté convaincu que l'art du théâtre, dans sa forme supérieure, a pour objet de peindre les mœurs. Cèla a l'air d'être une de ces vérités qui vont de soi, si universellement admises qu'elles en sont banales. N'en croyez rien. C'est seulement quelques années plus fard que Scribe déclarait qu'on ne doit mettre au théâtre ni l'histoire, ni les mœurs, ni les caractères, ni la vérité, mais que le théâtre vit uniquement de fiction, qu'il a pour unique objet de nous divertir, de nous amuser, ou, — pour appeler les choses par leur nom, — de nous aider à digérer. Le succès prodigieux - de Scribe prouve que sa théorie était en accord avec le secret désir du public. Et il se peut que le nom de Scribe soit aujourd'hui fort décria; parmi les écrivains de notre théâtre contemporain, et non parmi.les moindres, je ne serais pas embarrassé pour vous en citer plusieurs qui sont, à ce point çle vue, disciples de Scribe et qui font, quoiqu'avec moins de délicatesse, exactement la même chose que lui. Pour ce qui est de Picard, il a pensé que le théâtre doit peindre les mœurs, les travers, les ridicules, les vices; que par là il nous en corrige parfois, et que, d'autres fois, il sert a nous corrompre, qu'il est utile ou nuisible, jamais indifférent.

; Ensuite, il a très bien vu-ce qu'il fallait "faire à

l'époque où il est venu. Ce qu'il fallait faire, c'était ne pas recommencer Molière. Molière avait mis à la scène les grandes passions du cœur, les -vices qui possèdent l'homme tout entier; il avait décrit ce qu'il y a dans l'âme de durable, d'éternel, qui est de tous les pays et de tous les temps. Il avait, moissonné abondamment : on aurait eu tort de glaner après lui. Il fallait donc l'attacher à ce qu'il y a de mobile, de changeant, de relatif à une époque et dépendant d'un milieu. Il fallait abandonner la comédie de caractère. Il fallait se mettre à la comédie de mœurs. C'est ce qu'a fait Picard. Il a, en cela, continué l'œuvre des Regnard, des Lesage, des Dancourt. — Ceuxci avaient eu sous les yeux une société encore organisée, hiérarchisée, où les mœurs avaient quelque stabilité. Picard vivait dans un temps plein de troubles, de changements rapides et imprévus, plein de bouleversements et de scandales. Il les a aperçus avec clairvoyance. Il en a noté quelques-uns avec honnêteté, avec courage. Telles de ses pièces ont une importance sociale, et, même politique. Il y avait, — dans ce tempslà, — des hommes politiques, dont la fortune paraissait un peu surprenante, et dont on trouvait que le talent n'expliquàit pa& suffisamment la haute situation. Il y avait, — dans ce temps-là, - des gens très haut placés, dont on pensait que ce n'était pas seulement par leur mérite qu'ils s'étaient élevés si haut. Ge sont eux que Picard a

dépeints dans la pièce intitulée Médiocre et rampant ou le moyen de parvenir. Et soyez persuadés que le public d'alors mettait des noms .propres sur les visages. Ii y avait, — dans ce temps-là,— des affaires financières un peu louches. Certains négociants, qui avaient notoirement fait, banqueroute, et banqueroute notoirement frauduleuse, n'en continuaient pas moins à mener grand train. Picard les dénonce dans une piècé intitulée Du haut cours ou le Contrat (d'union. J'y découpe ce bout de dialogue:

— La femme fait de l'esprit.

— Et son mari des banqueroutes. Quel couple intéressant 1

— Bon ! Cela n'empêchera pas la femme de se montrer dans les athénées.

— Et le mari d'aller à la Bourse. — Cela est reçu.

Cela était reçu — alors. Notez que ceux que dénonce Picard, le moment où il s'attaque à eux, c'est celui où ils tiennent le haut du pav-é, où ils sont puissants. Cela est digne de remarque. Car nous avons vu assez souvent le théâtre s'attaquer avec bravoure à des adversaires tombés, vaincus, incapables de se défendre. Cette forme de courage est assez ordinaire. Mais, dire la vérité, — soi. chétif, — à des adversaires redoutables etpuissamment armés ^ c'est une forme de courage beaucoup plus rare.

Il est vrai que, sous l'Empire, pareille lib-erté n'avait plus été permise. Picard dut se replier. D'un coup, d',œil sûr il alla droit à cette peinture

de la vie de famille et des mœurs bourgeoises, à laquelle nous devons le meilleur de la comédie de ce siècle. Les titres mêmes sont significatifs. C'est la Vieille Tante, le Collatéral, les Voisins" les Filles à marier, l'Entrée dans le monde. Les personnages qui se meuvent dans ces comédies appartiennent à une même classe sociale : on nous les montre dans leur cadre et dans leur air; ils ont souvent les sentiments, le langage, le ton qui conviennent à leur condition. Et. comme les incidents de la vie de famille sont toujours à peu près les mêmes, et que les mœurs bourgeoises ne se sont que lentement modifiées, Picard atteint ici il un genre d'intérêt qui dépasse l'actualité; on ne peut dire que dans ces pièces tout soit suranne. Dans la Vieille Tante, Picard nous fait assister aux manèges obséquieux de collatéraux occupes à capter l'héritage d'une parente riche. Ce sont de ces choses qui doivent se passer encore aujourd'hui. Dans les Filles à marier, « j'ai voulu, dit Picard, peindre les jeunes tilles pressées de se marier ». — Des jeunes filles. pressées de se marier !... Il doit y en avoir encore. La jeune fille à marier deviendra la De- moiselle â marier, de Scribe. Il y a ainsi, dans le théâtre de Picard, beaucoup de personnages que Scribe y reprendra. Il y a même un colonel.

Dans ces tableaux d'intérieur, s'encadrent des drames intimes, où parfois le dramatique est d'une rare intensité. Dans la pièce intitulée les

Capitulations de Conscience, c'est un cas de conscience, en effet, qui est agité, posé avec netteté, développé non sans force. Un ancien négociant, M. Probincour, a trouvé un portefeuille contenant des valeurs au porteur. Va-t-il le rendre? Si la question était posée avec cette brutalité et cette simplicité, il est clair que l'hésitation ne serait même pas possible. Mais notez que Probincour ne songe pas à s'approprier ces valeurs. Il songe seulement à contracter un emprllnt momentané pour faire face à des embarras d'argent passagers et avec la ferme intention de rendre dans un très bref délai. Supposez, en outre, que ces valeurs appartiennent à un coquin qui a quasiment ruiné Probincour par sa mauvaise foi, en sorte que cette trouvaille ressemble à une sorte de restitution machinée par la Providence. Supposez encore que, faute de cette somme, Probincour soit obligé de renoncer à un projet qui. aurait assuré le bonheur de son fils. Le voilà placé entre le devoir de probité stricte jet la tendresse paternelle. Et tel est le cas de conscience. C'est le fils lui-même qui, ayant- soupçonné, la chose, force son père à restituer... Mais voilà une situation qu'Emile Augier a remise jusqu'à trois fois dans son théâtre : celle d'un père contraint par ses enfants à restituer une fortune dont les origines ne sont pas claires et recevant ce châtiment, le plus cruel de tous, celui de rougir devant son fils.

Au surplus, la question d'argent n'est pas seulement indiquée, elle est abordée directement dans le théâtre de Picard, elle fait le fond de telles pièces, comme celle qui est intituléè Du haut cours. On a été grisé par une heure de prospérité; on a été entraîné par son entourage; on a voulu paraître comme les autres; on amis sa maison sur un certain pied'; on ne peut plus reculer; on a honte de diminuer son train; on n'ose pas demander à sa femme d'ôter un plat à son dîner et une touffe de plumes à son chapeau ; on veut sauver la façade, on a recours à des expédients, dont chacun hâte la chute finale... N'estce pas là, Mesdames et Messieurs, dans beaucoup de ménages, l'histoire même de la ruine? Et n'est-ce pas sur cette pente qu'ont dégringolé beaucoup de pauvres diables pour aboutir à,être de malhonnêtes gens ? C'est l'histoire du commerçant Deroille. Il est à la veille de faire faillite, — et ce soir-là justement sa femme donne un bal. Il insinue qu'il a des inquiétudes; que peutêtre eè n'est pas le moment de danser. Mais elle, sèchement : « Faites vos affaires, Monsieur, et laissez-moi m'amuser... » La banqueroute va avoir lieu,, et le quatrième acte est rempli par une séance de l'assembléé dés créanciers, où s'expose et se débat devant nous la procédure elle-même de la faillite... Négociants, financiers et faiseurs, hommes de paille, hommes de loi, hommes de proie, corbeaux, ce personnel est le

même que nous retrouverons au théâtre depuis Balzac jusqu'à M. Henry Becque. M. "Derville s'appellera, par exemple, M. Fourchambault. C'est, bien là cette question d'argent qui donne son nom à une pièce d'Alexandre Dumas, qui est à peu près tout le théâtre d'Augier.

Voulez-vous maintenant une autre question, dont on nous, fatigue les oreilles? C'est en tête d'une pièce datée de 1795, que Picard écrit : « Au moment oû je donnai la pièce, tous les « auteurs semblaient s'être entendus pour mettre « en scène des filles-mères. Le grand opéra, « l'opéra-comique, la tragédie offraient presqùe « à l'envi des filles séduites et abandonnées. « L'exemple m'entraîna, et j'introduisis dans ma « comédie une Victime de l'Amour ». Cette victime de l'amour est naturellement tout à fait excusable et, peu s'en faut, innocente : « Ma petite paysanne, bien simple, bien malheureuse, allant à Paris chercher un nourrisson, mérite peut-être un peu d'indulgence ». Ainsi l'indu!-. gence pour la fille séduite, la réhabilitation de la fille-mère était déjà une mode de 1795.

Je pourrais- multiplier les rapprochements; mais à quoi bon? Je ne veux pas rendre à- mon auteur le service perfide de le surfaire. Je ne songe guère à découvrir, dans le théâtre de l'auteur des Ricochets et des Deux, Philibert, l'histoire en raccourci de tout notre théâtre moderne.

Et je songe encore moins à diminuer^ le mérite

de ceux de ses successeurs qui, reprenant ses ébàuches, y ont mis leur empreinte et les ont marquées d'un caractère définitif. Il en est des œuvres de l'art comme de celles de la nature. Il faut que plus d'une forme soit essayée et plus d'une rejetée, avant qu'on trouve celle qui sera viable. Picard est un de ces écrivains, comme on en voit aux époques de transition, qui pressentent, devinent, essaient beaucoup de choses, sans pouvoir étreindre d'une main assez forte ce qu'ils ont entrevu, soit que le génie suffisant leur ait manqué, soit qu'il leur ait manqué seulement de venir à une heure plus favorable. Il est de ces écrivains intermédiaires, et, si l'on veut, de remplissage, qui remplissent les interrègnes, marquent une étape, servent à établir la tradition ininterrompue et ne sont ni méprisables, ni inutiles, puisqu'ils aident à entretenir la vitalité de la production française.

La Petite Ville, que vous allez voir représenter, passe pour être. le chef-d'œuvre de Picard. Est-ce vraiment son chef-d'œuvre! Je n'en suis pas bien sûr. C'est la pièce que préférait l'auteur : cela suffirait pour nous mettre en défiance. En tous cas, elle s'est maintenue à la scène; on l'a toujours-jouée avec. succès et elle est de soi fort agréable. Elle a été inspirée à Picard par un passage des Caractères de La Bruyère : « J'approché d'une petite ville, et je suis déjà sur une hauteur d'où je la découvre. Elle ést située à mi-

côte, une rivière baigne ses murs et coule ensuite dans une belle prairie ; elle a une forêt épaisse qui la couvre des vents froids et de l'aquilon. Je la vois dans un jour si favorable que je compte ses tours et ses clochers; elle me paraît peinte sur le penchant de la colline. Je me récrie et je dis : quel plaisir .de vivre sous un si beau ciel et dans ce séjour si délicieux! Je descends dans la ville où je n'ai pas couché deux nuits que je ressemble à ceux qui l'habitent. J'en veux sortir. »

Cela même est le sujet que Picard s'est borné à mettre en œuvre. Un jeune homme, qui a quitté Paris par dépit d'amour, arrive en vue de la petite ville. Il est séduit par l'aspect charmant de cette colline, de ce cours d'eau, de ces prés, de.ces bois, de tout ce qui dit la fraîcheur, annonce la paix, le recueillement. Il soupire : « C'est là qu'est le bonheur. » Hélas, il avait compté sans les indigènes. A peine a-t-il fait trois pas dans la ville, il les voit surgir : un hobereau épaissement vaniteux, une coquette ridicule, une vieille. ' fille persuadée que toutes les diligences lui amènent un épouseur et que tous les hommes se meurent d'amour pour elle ; une jeune fille outrageusement niaise, pauvre poupée qui ne sait dire que H oui, maman « ; une mère enfin, plus terrible, à elle seule, que tous les autres ensemble, ayant une fille à marier, une de ces mères redoutables à celui en qui elles ont flairé le

gendre possible. Il n'a pas séjourné un aprèsmidi dans ce-lieu dé délices, il a déjà sur les bras une intrigue, un procès, un duel, plusieurs mariages... Il se sauve et court encore.

La Petite Ville avait bien réussi. Picard essaya de lui donner un pendant, et il fit jouer la Grande Ville. On le siffla. Cela s'explique assez naturellement. Dans la Petite Ville, on représentait les provinciaux comme des niais, les Parisiens comme des gens d'esprit. Les Parisiens trouvèrent que cela était d'une observation très juste. Dans la Grande Ville, on représentait les provinciaux comme des braves gens et les Parisiens comme des fripons. Les Parisiens se fâchèrent.

Ce qui fait le succès de notre pièce, c'est qu'elle est menée avec gaîté. Ce qui en fait le mérite solide, c'est que l'auteur, en groupant des personnages, a su nous donner l'illusion qu'ils appartiennent bien à un même groupe, qu'ils font partie d'un même milieu, qu'ils en dépendent et que leurs travers en sont le produit. 11 a su créer une atmosphère.

Au surplus, toutes ces figures ont peu de solidité. Ce ne sont que des silhouettes, tournées à la caricature et dessinées d'après une convention. Si vous vouliezy au lieu: de ces fantoches, trouver des êtres vivants, individuels, comme les créatures de chair et de sang, généraux à la manière des types de la Comédie humaine, j'ai à peine

besoin de vous rappeler où vous les trouveriez : c'est dans les Scènes de la vie de province de Balzac. Rappelez-vous le défilé des Illusions perdues. Rappelez-vous les basses intrigues qui se nouent autour d'Ursule Mirouet. Rappelez-vous l'hôtel morne où se fane et souffre tourmentée par la toux la vieille iille, Mlle Corrnon. Rappelezvous les peintures effrayantes d'Eugénie Grandet. Je ne voudrais pas avoir l'ait de m'attarder à un parallèle disproportionné et d'écraser Picard sous le poids d'une comparaison trop lourde pour lui. Mais, en effet, c'est chez Balzac qu'on trouverait, rendu en plein relief, tout ce qu'a pu inspirer l'horreur de la vie de province .

A ce propos, je remarque que, depuis qu'il y a une littérature en France, toutes les fois qu'elle s'est occupée de la province, ç'a été de la même manière, qui n'est pas précisément la manière la plus bienveillante. C'est Molière, au xvn° siècle, avec ses Cathos et ses Madelon, avec Pourceaugnac et la comtesse d'Escarbagnas. C'est La Bruyère, qui accouple ces deux mots : les provinciaux et les sots, comme s'ils s'attiraient l'un l'autre par une sorte d'aimantation, ou comme s'ils se confondaient dans une naturelle synonymie. De nos jours, après Balzac, c'est Flaubert qui place en province, l'action de son plus fameux roman çt nous y présente, au milieu de dignes comparses, cette malade, Emma Bovary, cet imbécile de Charles Bovary et ce crétin de

M. Homais. Au théâtre, Emile Augier, en dépit de quelques touches que je n'oublie pas, témoigne contre la province, où il place F étude- de Me Guérin. M. Sardou écrit les Ganaches, et Labiche ne fait venir ses provinciaux à Paris que pour les berner, pour les envelopper, les entraîner, les affoler dans le rire homérique et dans la sarabande de la Cagnotte.

C'est que les auteurs -sont ici encouragés par le public et qu'.ils ne font que flatter cette prévention que nous avons, pour la plupart, contre la province.. Nous pouvons bien l'avouer, et, puisque nous sommes entre nous, faire notre examen de conscience. Le seul mot de province nous cause une manière d'effroi: Pour rien au monde, nous n'accepterions de vivre là-bas. Et , nous ne comprenons pas que d'autres y puissent vivre. Quand, nous rendant aux bains de mer ou aux eaux, nous sommes passés en chemin de fer devant une sous-préfecture, nous nous sommes demandé : « Est-ce bien vrai qu'il y ait des gens qui habitent là dedans? Ils y sont et ils y restent! Il y en a même qui n'en sortiront jamais. Ils mourront sans avoir vu la tour Eiffel autrement qu'en épingle de cravate! Que cela est extraordinaire! Comment peut-on être provincial! Comment se fait-il qu'il y ait des gens qui soient provinciaux, quand il est si facile d'être parisiens, comme tout '.le monde... »

Nous tenons ainsi,, sans autre forme de procès

et sans plus ample informé, le provincial pour une sorte de phénomène, qui met de la malice à être d'Angoulême et de la méchanceté à être de Pontivy — pour une espèce de maniaque, condamné au ridicule par droit de naissance. Nous daubons sur lui en toute sécurité... Et nous nu faisons pas attention que les défauts que nous lui reprochons sont les nôtres aussi bien que les siens, et que toutes les fines railleries que nous lui décochons retomberaient aussi justement, aussi exactement sur nous-mêmes.

Car, ce que nous reprochons à la province, c'est qu'on n'y vit pas librement, qu'on y est en butte à. la curiosité universelle, qu'on y est l'objet des commérages, des cancans et des potins.

Les potins! Mais, Messieurs, nous-mêmes, de quoi vivent nos journaux et qu'est-ce que nous y - allons chercher? Depuis le Potin diplomatique jusqu'au potin de coulisse, potin sur l'homme en vue, sur le phénomène du jour, sur la belle Otero ou sur lé .nouvel académicien, sur mitas de gens que nou's ne connaissons pas et de qui les histoires n'auraient donc pour nous aucun intérêt; si ce n'était que le potin nous plaît par lui-même et vaut uniquement par ceci : qu'il est le potin. — Potins dàns la vie publique ! Car, si je n'avais pour notre Parlement le respect que je dois et que vous devinez, je vous dirais que c'est justement le malheur de notre politique d'aujour- ' d'hui que tout s'y fasse par commérages, - et que

nous poussions si loin notre goût du potin que nous y sacrifions les intérêts eux-mêmes et la dignité dit pays, Et, dans ce qu'on appelle « la société ", le « monde », est-ce. que nous, ne voyons pas le commérage s'épanouir? Entrez dans un salon. Entrez-y au moment où une autre personne en sort, et vous serez étonnés de tout ce que vous apprendrez sur elle. A quoi donc est-ce que les gens qui n'ont rien à faire passeraient leur temps, si ce n'était à faire des cancans? Mais, d'ailleurs, ici les gens laborieux sont . absolument pareils aux oisifs. Il n'est personne qui soit si occupé qu'il ne trouve le temps d'entendre quelque médisance, — et d'en faire. Ceux qui appartiennent à un corps organisé le savent bien. Dans un bureau, il y a des histoires sur tout le monde, depuis le chef de bureau jusqu'au dernier des garçons de bureau. Dans la magistrature, tous les magistrats savent sur chaque magistrat, de piquantes anecdotes. Et, dans l'Ilniversité, elle-même, Messieurs, il court sur certains universitaires des histoires que vous me permettrez de qualifier de saugrenues. Les potins' — qu'on s'élève contre eux partout où l'on voudra, pourvu que ce ne soit pas dans -cette grande -potinière qu'est Paris? dans ParisPotins, -

On reproche à la province ses étroitesses d'esprit. J'admire que ce soit nous qui accusions les autres de n'avoir pas l'esprit assez large,

quand nous prouvons notre largeur d'esprit, en déclarant que tous ceux qui ne nous ressemblent pas sont ridicules, et que tous ceux qui ne pensent pas comme nous sont des imbéciles. Etroitesse d'esprit, préjugés, préventions. Est-ce que nous n'avons pas, en toutes choses, notre point ' de vue, qui -est le point de vue de Paris et non pas un autre ? Est-ce que nous n'avons pas nos jugements tout faits, nos opinions reçues, qui nous viennent on ne sait d'où, qui reposent sur on ne sait quoi, mais que nous nous laissons ensuite imposer et dont nous ne voulons plus démordre? Nous avons le souci du qu'en dirat-on. Nous avons la peur du ridicule, ce qui prouve à quel point nous sommes dépendants de l'opinion d'autrui. La province a .les cercles, le café du Commerce, le cours, le courss, comme disent les méridionaux. Eh ! Messieurs, si la province a le cours, est-ce que nous n'avon-s pas le boulevard ?

On nous annonce depuis longtemps la. fin du boulevard. On nous dit que le boulevard se meurt, que le boulev.ard est mort. -Pour ma part, si cet événement se produisait, j'assisterais aux funérailles du boulevard avec recueillement, mais sans douleur. Je suivrais jusqu'au bout - l'heureuse cérémonie funèbre. Mais il ne faut pas nous réjouir trop tôt. Certes, le dernier mot de l'élégance ne consiste plus à aller s'asseoir à la terrasse de Tortoni. Mais il y a, à cela, une

bonne raison, c'est que Tortoni n'existe plus. Pour ce qui est du boulevard, il se peut qu'il se soit déplacé, qu'il ait changé de quartier, qu'il ait émigré vers les quartiers neufs ; ce qui subsiste toujours, ce qui est aujourd'hui plus vivant ou plus menaçant que jamais, c'est l'esprit du boulevard. Il est fait d'abord d'intolérance. C'est ici que règnent les jugements absolus et sommaires; c'est ici que se font et se défont les réputations, et qu'il n'y a pas de milieu entre être un homme de génie ou être un simple goîtreux. Il est fait, cela va sans dire, de frivolités. C'est là qu'on n'apprécie que ce qui est amusant, — et qu'on s'amuse, Messieurs, d'étranges choses. — Il est fait d'inintelligence et de routine. C'est le boulevard qui n'a jamais rien compris à aucune nouveauté de quelque conséquence; c'est lui, — on ne saurait trop le redire, — qui résiste à tout ce qui est nouveau; lui, qui a humilié toutes les supériorités. Il est fait enfin de fatuité et d'outrecuidance. Mais, Messieurs, ces défauts-là sont d'heureux, de précieux et d'utiles défauts. A force de dire du bien de soi, on arrive à le faire croire aux gens. A force de répéter qu'ils avaient de l'esprit, les gens du boulevard sont arrivés à nous le faire croire. Ils sont arrivés à nous faire prendre leur esprit pour l'esprit parisien, et l'esprit parisien pour l'esprit français. Ils sont arrivés à .discréditer Paris, en nous le faisant confondre avec ce qu'on appelle Tout-Paris,

Ce Tout-Paris, à l'heure actuelle, est en train d'accaparer la littérature. Ce qu'il en fait, j'ai à peine besoin de vous le rappeler. Je laisse de côté les journaux. Mais prenez les romans; prenez les pièces de théâtre. Ce que vous; y trouverez, presque uniquement, c'est la peinture de cette vie factice, artificielle, fausse, qui est, paraît-il, la vie parisienne, et que mènent trois cents personnes, en mettant les choses au large. On nous y relate,, mais avec un luxe de détails, une minutie d'observation et parfois une profondeur de psychologie merveilleuse, les faits et gestes de quelques excentriques et d'une poignée de malades et de détraqués. On' se penche sur cette pourriture, et on y observe curieusement comment se décompose une société. On nous y présente des types d'exception et de fâcheuse exception. Tout y passe, depuis le vieux monsieur, qu'on appelle comme vous savez, jusqu'à la jeune, fille qu'on désigne comme je ne vous le rappellerai pas. Vous vous dites, à part vous, que, pour votre part, vous n'avez jamais connu de pareilles gens, qu'ils ne vous intéressent pas, que cela vous est bien égal de savoir comment ils font la fête et comment ils s'abrutissent, et qu'il serait temps de les laisser, sans s'en occuper autrement, faire leurs malpropretés ensemble. Et c'est là que je voulais en venir. Nous sommes fatigués de toutes ces peintures, aussi répugnantes que d'ailleurs, elles sont médiocres, Nous no vouions plus de

çette parodie de l'esprit français. Il y a danger pour le bon sens, pour le bon goût et, il faut oser le dire, pour la morale. Si on laisse faire aux représentants dé la littérature parisienne, c'est notre littérature même, au sens le plus large, qui s'en va périr, faute d'air libre, périr d'étroitesse, de niaiserie et de grossièreté.

C'est ici que l'étude de la vie provinciale peut nous être singulièrement utile. Car, cette vie provinciale, nous avons affecté de ne pas même vouloir la comprendre. Nous ne l'avons jamais envisagée qu'avec prévention, dans un esprit de dénigrement et de haine. Or, pour comprendre, il-faut commencer par aimer. L'intelligence n'est qu'une forme de la sympathie. Si nous y avions regardé d'un peu près, avec un esprit libre, indépendant, soyez bien assurés, Messieurs, que nous aurions découvert, et sans trop de peine, que cette vie a son caractère, sa signification, sa poésie. Quelle est cette. sottise d'englober dans un même mépris trente-six millions de Français? Quel est ce manque de générosité, d'exclure de la vie littéraire ceux qui sont, au même titre que nous, membres de la même patrie?.Et quelle est cette folie, de méconnaître tous les trésors de vitalité qu'enferme cette grande France, qui s'étend derrière nous et "oÙ nous avons toujours trouvé, l'heure venue, d'ad- mirables réserves d'énergie ? — Note% que je ne songe pas à faire de là vie do province un labiée

• de convention et sottement flatteur. Je ne -fais pas l'idylle de la province. Je ne, sais si les mœurs y sont meilleures ou plus mauvaises qu'ici. Il me suffit qu'elles soient différentes. Nous sommes comme ces malades à qui., à défaut d'un climat meilleur, on prescrit du moins, un changement d'air.

On commence à le comprendre, — et je pourrais vous citer des livres de ces dernières années, inspirés par la vie de province -et qui viennent à l'appui de ce que je vous disàis, on commence à s'occuper de la vie de province, au moment où la vie .de province s'en va. Car c'est la loi de notre destinée, — et. c'en est le malheur, — que nous •ne commencions à apprécier nos biens qu'au moment où ils nous échappent et où le prix nous en est révélé, trop tard, par le regret que nous éprouvons de n'avoir pas su en jouir. Par suite des communications trop faciles et de la révolution économique, les villes de province, grandes ou petites, deviennent des faubourgs,de Paris. Le Havre fait de Paris un port de mer et nos boulevards se prolongent par la Cannebière. Dans un délai qu'on peut prévoir, la vie de province ne sera qu'un souvenir. Raison de plus pour en fixer l'image au moment où il s'y ajoute la poésie des choses qui s'en vont, et pour ne pas laisser disparaître, avant dé l'avoir pour .jamais fixée par les moyens de la littérature, cette France provinciale, où se conservent taiit dç traditions

de notre vieille France et tant de souvenirs de ce cher passé.

Vous allez entendre la Petite Ville. Vous y aurez du plaisir. Mais, si vous voulez m'en croire, vous ne. prendrez pas trop au mot Picard, non plus que La Bruyère. Vous ne penserez trop de mal ni de leur petite ville ni d'aucune autre. Il ne faut pas médire par avance de ceux à qui il se peut qu'on aille quelque jour demander un asile'. Car un jour viendra peut-être, il viendra sûrement, où quelques-uns d'entre vous, fatigués de Paris, désabusés de ces Parisiens, ayant souffert par ses Parisiennes aussi, s'en iront et s'arrêteront devant quelque site choisi, auquel ils demanderont le bonheur, sans beaucoup l'espérer. Ils aimeront la colline qui bornera leur vue lassée de s'être promenée sur trop de choses. Ils aimeront le fleuve, dont le cours est pareil à celui de notre vie et où l'eau qui coule n'est pas deux fois la même. Qui sait? Ils prendront goût, peut-être, aux commérages euxmêmes des habitants. Ils en aimeront la niaiserie. Ils y -trouveront je ne sais quel charme berceur. Ils s'y abandonneront, à ce moment qui vient surtout pour les plus intelligents, pour ceux qui ont le plus vécu et le plus compris la vie, le moment où l'on n'a plus soif que d'apaisement, que de calme, d'oubli, et de ce repos, précurseur du grand repos final.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

MARINO FALIERO DRAME EN 4 ACTES

DE

CASIMIR DELAVIGNE

MARINO F AIJERO

MESDAMES, MESSIEURS,

La pièce de Marina Faliero a un double intérêt : c'est d'abord un beau drame, et ensuite c'est le premier en date des drames romantiques qui offre, de plus, cette particularité d'avoir été écrit par un classique de goût et d'instinct. Le sujet est une grande tragédie de l'histoire. Depuis l'expulsion des Tarquins de Rome, à la suite de l'insulte infligée à Lucrèce, il n'y a pas de sujet plus humain, plus grandiose par la simplicité de la catastrophe et par ses conséquences. La tragédie française, avec Marino Faliero, s'efforce, en empruntant le secours d'un poète étranger, — et quel poète ! — de Byron, d'étendre le cadre de la tragédie classique, sans le rompre. Elle essaie de faire entrer, comme une acquisition toute naturelle, dans le domaine de Cor-

neille et de Racine, ce que Victor Hugo et les poètes de l'école romantique pure présenteront comme une protestation,, comme une révolte, comme étant tout autre chose que la tragédie classique. C'est une œuvre de transition, composée par un poète de transition. Les éléments d'intérêt y sont très complexes. J'essaierai de lès discerner, de les distinguer devant vous.

Le drame de Marino Faliero n'était pas chose nouvelle en France. Il avait été traité, selon l'ancienne poétique, avec les confidentes, l'unité de temps, 'de lieu, d'action, par un très obscur et très médiocre poète. Mais on peut dire qu'entre 1820, date de la publication du drame de Byron, et 1829, date de la représentation du drame de Casimir Delavigne, le sujet fut complètement renouvelé par suite de l'expansion, dans notre pays, de la poésie anglaise et du goût de la nouveauté et de la couleur locale. Le drame de Marino Faliero a pour décor une des villes les plus particulières et les plus étranges de l'Europe : c'est une porte ouverte sur l'Orient, où les passions sont plus vivés et les costumes plus brillants, les richesses extérieures pjus éclatantes qu'elles ne l'ont Jamais été aux' plus beaux temps. de la monarchie française. C'est grâce à Byron que l'Italie vénitienne, que ces passions du xive siècle vont nous être' révélées. Qu'est-ce que Byron? Qu'est-ce que Venise, au

moment où il y aborde ? Comment a-t-il conçu le drame de Marino Faliero ?

Byron, Messieurs, est bien le véritable initiateur de la poésie romantique dans notre pays. Le romantisme, c'est le lyrisme, c'est aussi l'expansion des sentiments personnels, et cela dans le théâtre, qui doit être un genre impersonnel. Le romantisme, c'est la révolte contre la nature, contre la société, contre cette fatalité obscure, qui semble peser sur nous ; le romantisme, c'est la souveraineté de la passion; c'est la révolte de l'homme contre toutes ces con-' traintes, qui l'empêchent de suivre les penchants de son cœur et de son âme. Demandez-vous si, entre tous les poètes qui se sont penchés sur le berceau de la poésie, en ce siècle, pour lui insuffler une inspiration nouvelle, il y en a un qui soit plus dramatique, c'est-à-dire plus lyrique, plus désespéré, plus révolté que Byron ? C'est un . fils de grande race ; c'est un-pair d'Angleterre. Il a l'orgueil de. son pays, l'orgueil de son nom, il a l'orgueil d'une nature qu'il croit exceptionnelle. C'est un révolté : révolté au collège d'Harrow contre ses maîtres, contre l'égalité scolaire ; révolté, lorsqu'il entre dans la Chambre . des pairs ; révolté contre l'aristocratie, dont les vices lui sautent aux yeux ; révolté contre ce qu'elle soutient être le décor, le paravent de lasociété anglaise, le kant, cette hyppcrisie puritaine, auprès de laquelle l'hypocrisie catholique

n'est rien, cet orgueil de caste, cette oppression des petits par les grands, qui étaient en ce tempslà, et qui n'ont pas cessé d'être, les fondements respectés de la société anglaise. Byron déclare la guerre à tout cela, et au nom de quoi ? Au nom de la force des passions, de l'instinct de la justice, du culte de l'amour, qu'il porte -en lui ; aux forces sociales, aux conventions sociales, il oppose les forces naturelles et les instincts immortels de la passion et de la vie.

Son premier recueil, Heures d'oisivetévéritable révélation poétique, est l'objet de la critique étroite, pédante, agressive, hostile de cette école, à la tête de laquelle se trouve Brown. La Revue d'Edimbourg accueille- dédaigneusement cet essai, et donne ainsi à l'auteur l'occasion d'une violente satire : Les. bardes anglais et. les critiques écossais, qui laisse bien loin derrière elle les Satires d'Horàce et de Boileau. Byron se marie; il ne s'entend pas avec sa-femme. Le monde lui donne tort. A la Chambre des lords, ses premières paroles, un appel à la.justice, -sont couvertes de risée. Il s'expatrie ; il secoue sur cette ingrate patrie la poussière de ses souliers ; il s'embarque. Il est riche ; il entreprend de parcourir l'Europe, de visiter tous les endroits illustrés par l'art et par l'histoire. IL fait le tour de la Méditerranée ; il visite la Grèce, l'Italie, et s'installe à Venise, ,en 1819. Ce voyage sera .l'ali-ment de sa poésie ; il s'en servira pour déve-

lopper ce type qu'il porte en lui-même, et se faire une conception toute nouvelle de l'homme et de la société. C'est toujours et partout un révolté, qui se pose tout seul en face des conventions sociales. Prenez ses poésies, le Corsaire, par exemple ; n'est-ce point, son nom seul l'indique, un révolté sur mer ? — Lara) Manfred, ne sontce point des révoltés dans des conditions diverses? Marino Faliero, n'est-ce point la révolte d'un homme contre les lois de son pays ? Et Don Juan) la Fiancée d'Abydos? N'est-ce pas toujours l'affirmation du droit à la révolte ? — Et toute cette poésie nouvelle ne restera pas concentrée dans cette âme et dans ces œuvres. Les premières pièces de Byron sont lues avec passion dans notre pays. Elles vont être le premier aliment du romantisme. Lamartine s'en inspire ; vous vous rappelez ce vers :

« Qui que tu sois, Byron, homme ou fatal génie ».

Musset s'affublera du manteau de Byron, jusqu'à ce qu il parvienne à distinguer sa propre personnalité. Tel est l'homme, pour ainsi dire en dehors de la société, qui vit à Venise en 1819. Qu'est-ce que Venise à ce moment-là?

Nous avons, dans la littérature, deux peintures fameuses de Venise au XVIIIe siècle : c'est, d'un côté, l'admirable Candide de Voltaire, et, de l'autre, les Lettres historiques et critiques du président de Brosses. Ce dernier, au sortir d'un bal masqué, se met à disserter sur les institu-

tions caduques de la république de Venise, de cette aristocratie patricienne, sur les jeux de l'histoire, sur les révolutions. Ce ne sont là que des observations rapides de robin doucereux, ami des plaisirs, qui regarde Venise avec une curiosité un peu superficielle, et l'on peut dire, en somme, que ce qui fait la poésie propre de Venise a échappé au président de Brosses et à Voltaire.

Byron, au contraire, va s'imprégner de cette poésie. Venise est une porte ouverte à l'Europe sur l'Orient. Elle est riche des trésors du monde oriental ; elle est riche -de tout ce que les Vénitiens, en passant par Chypre, par Athè-nes, et à la suite de leurs expéditions en Asie-Mineure, ont accumulé sur ces lagunes. C'est là qu'on trouve le porphyre, les marbres et les mosaïques, qui étaient l'orgueil de la civilisation byzantine, Venise en a fait un décor complet de pièces et de morceaux. L'aspect de la ville elle-même est comme un défi porté à la nature. Elle est, en effet, bâtie sur des milliers et des milliers de pilotis, enfoncés péniblement dans les lagunes. Entre le Rialto et la Place Saint-Marc, ce ne sont que palais, déroulant leurs façades tantôt byzantines, tantôt orientales. Tous les caprices, toutes les recherches de la richesse et de l'art se sont donné rendez-vous la. Ce ne sont que jeux de lumière, qui font ressembler Venise à un décor 4o féerio. Les plaintes du vent et les mur-

mures de. l'Adriatique, les bruits des fêtes, la cloche de Saint-Marc, les. pigeons de la République, tout concourt à donner à cette ville je ne sais quoi d'inquiétant.

Au moment où Byron y aborde, Venise est déchue, elle est irrémédiablement ruinée. En 1799, Bonaparte a insulté et détruit la République.

Venise est autrichienne ; de son passé, il ne reste rien. Ses habitants sont esclaves. En se promenant le long de ses canaux, Byron voit, à côté des soldats autrichiens, qui montent la garde auprès de leurs canons chargés, des descendants de ces fiers patriciens, qui ont fait trembler l'Orient, qui-ont commandé aux flots de l'Adriatique, qui ont conduit les chrétiens à Zara et à Constantinople. Il compare ce présent lamentable au passé glorieux, et pense aux héros de l'ancienne République. Et à qui vont ses préférences ? ' Est-ce à Morisini, qui a asservi la Grèce? Non ; c'est à un révolté comme lui, dont il a vu le portrait voilé de noir dans une des salles du . palais ducal. — Vous savez,, Messieurs, qu'à Venise, dans cette admirable salle qu'a décorée Véronèse, se trouve une collection de tableaux représentant toute la série des doges. Parmi ces tableaux, il en en est un qui n'offre à la vue qu'un voile noir, peint par l'artiste lui-même, et qui tient la place de l'effigie absente. Au-dessous, on peut lire cette inscription : flic est locus Marini Falwi, decollati pro suis criminibus (Ici, la plaça

de Marino Faliero, décapité pour ses crimes). Dans la- succession de ses fastes, la République avait tenu à noter d'infamie cette mémoire. De là, Byron descendait par l'Escalier des Géants, surmonté de deux statues colossales, et arrivait à la Cour chicale, témoin du couronnement des doges de Venise. Au moment où le doge mettait sur sa tête cette sorte de bonnet phrygien, insigne de sa dignité, la cloche du Campanile de SaintMarc, qui domine la Petite Place, sonnait. Elle ne sonnait que dans trois circonstances : pour le couronnement du doge, au moment de sa mort, et, dans l'intervalle, si quelque grand danger menaçait la République. Byron . avait noté cette cloche dans sa mémoire, ainsi que cet Escalier des Géants. Il se souvenait que, après y avoir été couronné, Marino Faliero avait été condamné dans cette même salle, dans ce même palais, où il avait donné naguère le signal des , réjouissances, au retour d'une expédition glorieuse contre les Turcs. Il va s'imprégner de cette dramatique histoire et de cette pqésie vénitienne, et il mettra tout cela dans sa pièce, qui est comme l'apologie de la révolte au nom d'une chose sainte, supérieure aux conventions sociales, supérieure aux constitutions, supérieure surtout à l'égoïsme des individus.

L'histoire de Marino Faliero, telle -que Byron l'avait lue dans les Annales de Venise, est très simple. A l'âge de soixante-seize ans, Marino

Faliero, vieux général, et amiral en même temps, de la République de Venise, revenant d'une expédition navale, tout couvert de gloire, avait reçu, sans l'avoir briguée, la dignité de doge. C'était un soldat simple, franc, loyal, qui avait cru, en acceptant d'exercer la première dignité de la République, pouvoir servir encore son pays. Il avait été très vite détrompé. Il avait vu que l'aristocratie vénitienne songeait beaucoup plus à ses avantages qu'au bien public, que le doge n'était qu'un esclave couronné d'or et couvert de pourpre entre les mains, du Conseil des Dix et d'un petit nombre de dignitaires très jaloux, surveillant sans -cesse l'exercice de son autorité et lui en laissant le moins possible. Impuissant à faire le bien, obligé de faire le mal, l'indignation s'était emparée de cette âme de soldat, de vieillard formé par la vie. Celte indignation avait grandi, elle avait grossi; lorsque, un jour, une goutte d'eau fit déborder le vase, Marino Faliero avait épousé, une toute jeune femme, Angiolina, Angélique. Cette jeune femme d'un vieux mari était le modèle des épouses : elle l'était par sa charité, par sa bonté et aussi par l'éclat de sa jeunesse et de. sa beauté. Mais un jour, en s'asseyant sur son fauteuil ducal, Marino Faliero avait lu deux vers écrits de la main d'un jeune patricien, Sténo, qui avait vainement poursuivi de ses assiduités la dogaresse. Ces deux vers, qui étaient pour le doge un sanglant outrage,

signifiaient : « Marine Faliero est l'époux de ia plus belle femme de Venise; Venise tout entière la possède, et lui seul la garde. » Marine avait demandé justice, niais on s'était contenté d'infliger à Sténo une punition, dérisoire : on lui avait donné un moi& de prison. Au moment où le doge ruminait sa rancune contre cette sentence dérisoire, était arrivé dans le palais un vieux soldat comme lui, maître de L'arsena, Israël Bertuccio, qui lui avait raconté le fait suivant : — La veille, tandis qu'il faisait travailler ses marins pour le bien de l'Etat, un noble était venu lui demander de faire réparer sur-le-champ une barque de plaisance. ; Israël, comme c'était son devoir, avait refusé. Le noble Vénitien, irrité, l'avait violemment frappé au visage. Cet Israël qui avait jadis servi sous les ordres de Marine Faliero, était venu réclamer justice de son ancien amiral. Alors Marino lui avait dit : « Comment veux-tu que je te fasse rendre justice? Je n'ai pas pu l'obtenir pour moi -même . » Les rancunes de ces deux bomiaes s'étaieiït réunies et exaspérées par le contact. Israël était venu raconter que, de tout Venise, s'élevait un eri sourd contre la tyrannie patricienne. Marino -.s'était demandé s'il ne pouvait pas, d'un se.l coup, délivrer sa patrie, se venger, venger sa femme et- son vieux compagnon d'armes- Alors était née en lui la pensée d'un complot. -Ce complet, lanuit suivante, avait été arrêté devant, une église, f

qui est comme le palladium de Venise, l'église de Suint-Jean et Saint-Paul. C'est là que se trouvent les tombeaux des doges. Marino Faliero y avait même quelques-uns de ses ancêtres, car on y déposait aussi le corps des généraux qui avaient servi honorablement la République ; et depuis longtemps la famille de Marino avait bien mérité de la patrie. C'est devant la cendre de ses ancêtres qu'il vient jurer de renverser les tyrans de Venise. — Ne songez-vous pas ici à cette scène, d'un si grand caractère, qui a marqué le début de la Révolution française, lorsqu'un homme, qui n'avait pas l'illustration personnelle de Marine, qui était perdu de dettes et de vices, mais qui était un grand génie et un grand cœur, Mirabeau, entra dans l'asseniblée des nobles, et en sortit, en disant qu'il ressemblait à Marius et qu'il allait l'imiter, que, lui aussi, allait lancer de la poussière contre le ciel, et que de cette poussière naîtrait un vengeur, qui abattrait, comme jadis cela avait été fait dans Rome, l'orgueil des patriciens. — Ces Vénitiens, réunis donc devant l'église de Saint-Jean et Saint-Paul, prennent, eux aussi, au nom de la justice, au nom de l'honneur des femmes, au nom des humbles opprimés, la résolution de renverser la tyrannie qui les oppresse. Malheureusement, la nuit suivante, les remords d'un des conjurés font échouer l'entreprise. Il a été entendu que Marino Faliero fera sonner la cloche de Saint-Marc, que, tous les

nobles accourant à cet appel, on les égorgera au moment où ils se rendront en hâte au Palais ducal;.

Au nombre des nobles qui doivent être ainsi égorgés se trouve Lioni, un membre du Conseil des Dix, de cette assemblée qui gouverne Venise par l'espionnage et par la terreur. Or, parmi les conjurés, est un client de Lioni, Bertram, qui veut bien prendre part à la révolte, mais qui veut aussi sauver son maître, dont il n'a qu'à se louer. Il va donc le trouver et lui demander en grâce . de ne pas sortir de chez lui le lendemain, quels que soient d'ailleurs les désordres qui éclatent dans la ville, quand bien même, dit-il, — et c'est là une grave imprudence, — la cloche" de Saint-Marc viendrait à sonner. Lioni s'inquiète ; il ménage habilement une conversation entre son ami et Israël Bertuccio, et apprend qu'un complot a été tramé dans l'ombre. Il fait arrêter et torturer Bertram qui révèle les noms des conspirateurs. Marino Faliero est emprisonné il ne fait d'ailleurs aucun'mystère de son crime; il déclare que tel était bien son dessein, et qu'il regrette de ne pouvoir l'accomplir ; qu'en somme, le droit et la justice étaient pour - lui ; qu'on pouvait le faire mourir, niais qu'un jour viendrait . où il serait vengé. Ce jour ne devait pas arriver.

La tête de Marino Faliero tombera sur les marches de ce même Escalier, des -Géants, au haut duquel il avait été couronné ; le coup qui tranchera sa tête retentira jusqu'à la: Place-Saint-Marc, jus-

qu'aux lagunes, et ce sera tout. Ce n'est qu'en 1799, après la Révolution française, sous l'épée et la botte de Bonaparte, que la vengeance de Marino sera un fait acquis.

Pour Byron, ce qu'il y a d'intéressant dans le sujet que je viens de vous retracer à grands traits, c'est cette âme de révolté, et de révolté au nom de la justice. Il s'est contenté d'emprunter à l'histoire le drame qu'elle lui a fourni, sans y rien changer. Il suit la légende vénitienne sans y ajouter le moindre élément. Mais, dans cette àme de Marino Faliero, que met-il? Il met son âme à lui, l'âme d'un homme qui déteste l'oppression de la noblesse, l'âme d'un Anglais qui déteste son pays, et aussi l'âme d'un poète pénétré par la poésie de Venise. Voici d'abord comment Byron fait parler la rancune, l'indignation de Marino Faliero contre la tyrannie vénitienne : • « Observez avec moi, dit-il à Israël Bertuccio, les sombres vices de ce gouvernement. Du. moment où je fus doge, et dans la condition que leur volonté, m'avait faite. — Adieu le passé ! je . fus mort pour tous, ou plutôt ils cessèrent d'exister pour moi : plus d'amis, plus d'affections, plus de vie privée ; tout me fut enlevé... » Songez, Mesdames et Messieurs, au -pair d'Angleterre, qui avait été obligé d'abandonner la Chambre des lords. — « ... On ne m'approcha plus, c'eût été donner de l'ombrage ; on ne pouvait plus m'aimer, la loi ne le prescrivait pas ; on fit de l'hostilité 8

contre moi, c'était la politique du Sénat : -on se joua de moi, c'était le devoir d'un patricien ; je fus lésé, cela était dans l'intérêt de l'Etat ; on ne pouvait me rendre justice, cela eût été suspect. Je devins donc l'esclave dè mes propres sujets, en butte à l'inimitié de mes propres amis. J'eus pour gardes des espions; — pour toute puissance, des vêtements de parade ; — pour toute liberté, du faste ; — pour conseil, des geôliers ; — pour amis, des inquisiteurs, — et pour, vie, l'enfer! » — Songez que Byron a aimé sa femme, qu'il a été séparé d'elle par les intrigues, par les commérages, par les calomnies du monde ; qu'il a été obligé de renoncer à la vie de ménage. Rapprochez cette situation de ce mot final de Marino ,Faliero : « Il me restait une source de repos, ma famille : ils l'ont empoisonnée ! On a brisé sur . mon foyer mes chastes pénates, et j'ai vu s'asseoir sur leurs autels l'obscénité et la dérision... J'avais .tout enduré ; cela me faisait mal ; mais je l'endurai, jusqu'au moment où j'ai vu déborder le vase d'amertume, jusqu'à cette dernière et flagrante insulte, non seulement laissée sans réparation, mais encore sanctionnée... »

Voici maintenant une rêverie, que lui-même, sans doute, avait faite, alors qu'il écoutait le murmure des flots de l'Adriatique, les plaintes du vent et les rumeurs répandues sur Venise. Il représente le patricien Léoni, au retour d'une fêté, accoudé sur son balcon et rêvant. Il est cer-

tain que ces pensées-là ne sont pas celles d'un noble vénitien, beaucoup plus pratique, et qui, devant la lune, la nuit, ne songe qu'au sommeil après une journée laborieuse. C'est Byron qui parle : « Au haut des cieux, la lune s'avance calme et belle ; elle éclaire de sa lumière paisible les murs orgueilleux de ses vastes palais, assis au milieu des flots ; à les voir, avec leurs colonnes de porphyre, leurs façades magnifiques, ornées des marbres conquis à l'Orient, ainsi rangés, comme des autels, le long du vaste canal, on les prendrait pour autant de trophées glorieux sortis du sein des eaux ; et leur aspect n'est pas moins imposant que ces géants de l'architecture, les masses colossales et mystérieuses, qui semblent élevées par des Titans, et qui, dans les plaines de l'Egypte, rappellent un passé dont il ne reste point d'autres annales. Tout est paisible et doux; aucun son rude ne se fait entendre; et, s'harmonisant avec la nuit, tout ce qui se meut glisse dans l'air comme un esprit aérien. Les sons d'une guitare vigilante qu'un amant, fuyant le sommeil, fait entendre sous le balcon de sa maîtresse éveillée ; le bruit léger d'une croisée qui s'ouvre avec précaution pour lui faire connaître qu'il est entendu, pendant que le cœur du jeune homme frémit comme la corde mélodieuse, en voyant une main jeune, délicate, blanche comme la lumière de la lune,-avec laquelle elle se confond, qui tremble en ouvrant la fenêtre

/

défendue pour faire entrer l'amour avec l'harmonie ; la clarté phosphorique que la rame fait jaillir ; le scintillement rapide des lumières lointaines sur les gondoles qui effleurent les ondes ; les chants des gondoliers qui se répondent en chœur ; une ombre qui, çà et là, se projette sur le Rialto; le brillant d'un palais, ou la pointe d'un obélisque, voilà tout ce qui frappe l'oreille où la vue dans la cité, fille de l'Océan et reine dé la terre. — Qu'elle est bienfaisante et douce cette heure de silence! 0 nuit! je te rends grâce, car tu as dissipé ces horribles pressentiments... »

C'est un grand poète qui a écrit ce merveilleux couplet; c'est un poète de 1820, ce n'est certainement pas un contemporain de Marino Faliero. Jusqu'au bout, c'est la même substitution de l'âme de Byron à l'âme de son héros. C'est Byron révolté se servant d'un révolté de l'histoire pour faire parler son âme. Lorsque, au dénouement, Marino Faliero, condamné à mort, obtient une dernière fois la parole, c'est une malédiction sur cette ville perdue que lance le doge. Demandez-vous si cette malédiction n'est pas adressée, par Byron lui-même, au pays qu'il a été obligé de quitter, à l'ingrate Angleterre qui l'a abandonné : « Ce que j'ai encore à dire, patriciens, le voici : je meurs, mais je ferai vengé ; les siècles lointains m'apparaissent flottants sur l'abîme des temps à venir; et, avant

que mes yeux se ferment, il leur est donné de voir le châtiment réservé à cette ville orgueilleuse, et ma malédiction planera à jamais sur elle et sur ses enfants ! Oui, elles couvent silencieuses les heures d'où doit naître le jour où la cité, qui éleva un rempart contre Attila, courbera la tête lâchement et sans combat devant un Attila bâtard, sans même verser autant de sang qu'il en coulera tout à l'heure de ces vieilles veines, épuisées pour la protéger. — Elle sera vendue et achetée, et donnée en apanage à des maîtres qui la mépriseront ! D'empire, elle deviendra province, de capitale, petite ville, avec des esclaves pour sénat, des mendiants pour nobles et un peuple de courtisanes ! 0 Venise, quand l'Hébreu occupera tes palais, le Hun tes citadelles ; quand le Grec, maître de tes marchés, s'y promènera en souriant ; quand, dans les rues étroites, les patriciens mendieront un pain amer, et, dans leur honteuse indigence, feront de leur noblesse un motif de compassion ; quand le petit nombre de ceux qui auront conservé quelque débris de l'héritage de leurs glorieux ancêtres ramperont aux pieds du lieutenant barbare d'un vice-roi) dans ce .même palais où ils régnèrent en souverain, dans ce même palais où ils mirent à mort leur souverain...; quand tous ces fléaux, et d'autres encore, seront ton partage ; quand le sourire sans joie, les amusements sans plaisir, la jeunesse sans honneur, la vieillesse sans dignité,

quand la bassesse et l'impuissance, et la conscience de tes maux, qui n'éveillera en toi ni résistance ni murmure, auront fait de toi, ô

Venise, le dernier des déserts peuplés ; alors, dans le dernier râle de .ton agonie, au milieu de tous les assassinats, rappelle-toi le mien ! Caverne de brigands, ivres du sang de leurs princes, enfer au milieu des eaux, Sodome. de l'Océan ! je te dévoue aux dieux infernaux, toi et ta race de serpents ! — (Ici, le doge se tourne vers l'exécutant et lui dit :) Esclave, fais ton métier, frappe, comme je frappais l'ennemi, frappe, comme j'aurais frappé ces tyrans, frappe de toute la force de mon anathème, et ne frappe qu'une fois ! » ■ Mesdames et Messieurs, nous allons retrouver tout à l'heure, dans Casimir Delavigne, un écho de cette poésie. J'ai tenu à vous montrer, par trois citations, ce qu'était, à mon sens, ce drame de révolté, ce drame de poète lyrique, Je vais essayer maintenant de vous indiquer ce qu'il deviendra entre les mains de Casimir Delavigne.

Casimir Delavigne, lui, n'est pas un révolté ; c'est un poète décent, d'une bourgeoisie satisfaite ; c'est le poète lyrique qui convient au règne de Louis-Philippe, roi peu lyrique s'il en fut, bonhomme de roi, il a commencé par une plainte bien française, très convaincue, qui a fait vibrer tous les cœurs de son temps ; c'est un hymne sur la bataille de Waterloo, sur l'invasion de la

France en 1815 ; ce sont des souhaits de délivrance pour la Grèce, qui veut secouer le joug des Turcs. Il est nourri de la tradition de Corneille et de Racine. La. poésie romantique l'étonné, l'inquiète beaucoup plus qu'elle ne le séduit. Mais, enfin, comme c'est une âme vibrante et inspirée par certains poètes dramatiques, il se donne au théâtre ; il se demande si de tout ce qui s'agite autour de lui, si de. ces-échos qui nous arrivent par-dessus les Alpes et par-dessus le Rhin, il ne pourra pas tirer une substance d'abord pour sa poésie et ensuite pour son théâtre. Le malheur est qu'il n'ose pas faire son choix, il ne le peut pas. Comme je viens de vous le dire, il est, par éducation, non seulement le disciple de Corneille et de Racine, mais aussi le disciple du xvui° siècle, le disciple de Voltaire, de l'abbé Delille. Il aime l'élégance un peu banale, un peu fluide. Il croit en trouver un modèle dans Racine; mais, dans Racine, il y a autre chose. Il aime l'héroïsme un peu bourgeois, à la façon de Corneille. Vous entendrez, dans le rôle de Marino Faliero, quelques couplets affaiblis d'un Don Diègue à la façon de 1830.

Entre 1825 et 1829, Casimir Delavigne s'est essayé ciu théâtre. Il a écrit des poésies lyriques dans le genre et dans le style de Jean-Baptiste Rousseau. Dans l'ancienne poésie française, il a eu un, très grand succès; mais, dès le début, il est facile de' voir-que sa véritable vocation est le

théâtre, et que la poésie, chez lui, ne vient qu'au second rang. Dans tout sujet, il combine son plan comme une pièce de théâtre, c'est-à-dire avec une exposition, un nœud, un dénouement. En effet, prenez les Premières Messéniennes ou les Secondes, la Vie et la Mort de Jeanne d'Arc : elles sont admirablement mises en scène. Tout cela aujourd'hui nous semble démodé, sans doute; ce sont des fleurs flétries ; mais- toutes les combinaisons en sont extrêmement dramatiques. Au point de vue du théâtre, elles sont aussi capables, plus capables, peut-être, de provoquer l'intérêt que les odes les mieux inspirées, les mieux faites, comme facture, de Victor Hugo. Il y manque le lyrisme : il y manque cette rhétorique de génie,- qui sera le triomphe de Victor Hugo; mais quant à ce qui est de provoquer l'intérêt, personne n'est supérieur à Casimir Delavigne.

Entre 1825 et 1830, il s'est essayé de diverses manières. Dans le Paria, il a vu les tragédies de Racine à travers les tragédies de Voltaire. C'est un disciple de Racine que nous entendons. . Casimir Delavigne s'est dit que la coùleur locale, que l'instinct de révolte, que tous les cris de l'âme remuée, qu'abordera la poésie romantique ' m éritaient d'être introduits dans le théâtre français. On peut dire que Hernani, de Victor Hugo, et Henri III et sa. cour, d'Alexandre Dumas, sont sur le point de satisfaire ce désir du public et dé traduire ce besoin de poésie nouvelle, qui est

dans l'air, qui est partout. Casimir Delavigne, très habilement, se souvient qu'il a voyagé en Italie. Il n'est pas allé jusqu'à Venise, mais il a entendu parler de Byron. Son drame est vieux de sept ou huit ans et peu connu en France, il se dit qu'il y a quelque chose à en tirer. Il appliquera les procédés de l'élégance apurée, le style conventionnel et général de la tragédie classique ;

il y mettra un peu de poésie vénitienne, un peu de poésie cornélienne et racinienne, la mêlera à celle de Byron ; et, avec cela, il lui sera possible de faire un drame intéressant. En effet, ce drame existe, et c'est même un beau drame. Ce qui lui manque, c'est ce que n'avait pas Casimir Dela-. vigne : l'âme d'un poète lyrique. Il s'est contenté de combiner très adroitement le sujet qu'avait traité Byron avec la tragédie classique. 11 n'a pas conservé l'unité de lieu, la scène change plusieurs fois; mais il a gardé l'unité d'action. Il a fait, en somme, une œuvre qui tâche d'allier le classicisme avec le romantisme, et qui est un peu cahotée et ballottée d'un bout à l'autre.

Ce drame devait être joué d'abord à la ComédieFrançaise, par Mlle Mars; ce n'est que par suite de difficultés de distribution que la pièce fut jouée à la Porte Saint-Martin, sur le théâtre dont devait s'emparer le drame romantique. Remarquez, à ce sujet, Mesdames et Messieurs, la bizarrerie des destinées littéraires : Marino Faliero est certainement le premier drame romantique que

nous ayons et la plus hardie de toutes les tentatives qui ont été essayées jusqu'en 1 829, ét c'est un classique convaincu qui a eu cette audace.

Casimir Delavigne reprenait un sujet italien, marqué de sa grille par un Anglais, et ce sujet, il fallait le présenter à un public français. La pièce de Byron doit son intérêt à l'âme de Marino Faliero, au sentiment qui l'anime. Mais,, était-ce là un intérêt suffisant pour le public français ? Casimir Delavigne a pensé que non, et il a eu raison. En effet, rappelez-vous toutes les pièces qui ont marqué dans notre répertoire, qui ont fait révolution. : toutes ces pièces reposent sur une intrigue d'amour. Le Cid, par exemple, n'est point fondé sur l'outrage reçu par don Diègue, mais bien sur l'amour de Chimène et de Rodrigue. L'intérêt d'Andromaque ne repose ni sur le sort d'Astyanax ni sur les souvenirs de Troie, mais sur la jalousie d'Hermione, sur l'amour de Pyrrhus pour Andromaqué, sur l'amour d'Oresta pour Hermione. Il en est de même pour toutes les autres pièces. Il faut toujours qu'il y ait une intrigue amoureuse. Or, il n'y en a pas dans Byron. C'est à peine si l'épouse du doge paraît, . pour soutenir le courage de son mari ; mais depassion, de galanterie, il n'y en a pas trace.

Casimir Delavigne s'est dit qu'aux Français il fallait une intrigue amoureuse, pour augmenter l'intérêt. Sans hésiter, il concentre tout l'intérêt de la pièce sur'la femme du doge, sur Eléna, —

c'est le nom qu'il donne à l'Angiolina de Byron. Quel est le seul moyen de rendre une femme intéressante? C'est de la rendre amoureuse ; de faire qu'elle ait une intrigue. Vous verrez tout à l'heure la dogaresse immaculée de Venise, devenue la femme coupable à Paris. Dès les premiers, mots, vous l'entendrez parler de sa faute. Casimir Delavigne sait très bien que, du moment qu'il y a un vieux mari et une jeune femme, le public français voudra savoir comment cette jeune femme, coupable évidemment, mais intéressante, a employé les loisirs que lui laissait son vieux mari. Dès lors, l'intérêt se trouve transporté immédiatement sur le rôle d'Eléna, sur la situation dans laquelle elle va se trouver. Le rôle du doge perd à cette transformation. Je n'ose pas dire, de crainte de froisser la morale, que le rôle de la dogaresse y gagne. Cette femme se lamente avec beaucoup de conviction ; elle énumère ses remords et les raisons qu'elle a de les éprouver. Elle est vraiment intéressante ; tandis que, lorsque le doge apparaît, sa figure héroïque se présente avec la majesté spéciale d'un Arnolphe, d'un Sganarelle et de cette longue théorie de maris trompés qui remplissent le théâtre français. Le drame h.istorique devient un drame de passion.

Remarquez la singulière déviation que va subir le'sujet. Pourquoi Marino Faliero met-il. Venise à feu et à sang? Parce qu'on a insulté une femme; une femme, cet être qui ne se défend pas et

qu'une calomnie peut perdre à jamais. Il n'a pas fallu moins que cela pour décider, dès le début de l'histoire de Rome, des destinées de ce grand peuple. Il en a été de même en Sicile. Quelle est, en effet, la cause des Vêpres siciliennes? C'est l'outrage fait par un jeune Français à une jeune Sicilienne. Tout repose sur la haute idée qu'on se fait de l'honneur féminin. Mais, dans le drame français, Marino Faliero se révolte d'un -bout à l'autre de la pièce, forme un complot et marche à Téchafaud pour une chose qui n'existe pas, à savoir l'honneur de sa femme. Depuis le commencement de la pièce, nous avons le sentiment que ce malheureux homme se débat contre une situation fausse ; il le fait avec courage, sans doute, comme un don Diègue ; mais cela nous est tout à fait indifférent. Le sujet étant ainsi combiné, Casimir Delavigne en t;re un merveilleux parti. Il concentre tout l'intérêt sur deux personnages principaux : Eiéna, au premier plan ; le doge, inlmédiatement à côté d'elle. Il n'y a pas de personnages accessoires. Il ne prend juste que ceux qui lui sont nécessaires : Israël Bertuccio et cinq ou six conjurés, qui doivent prêter serment devant l'église de Saint-Jean et Saint-Paul, et puis l'amant d'Eléna, Fernando. Il s'arrange de façon. ' „ que l'intérêt soit concentré tout entier sur la dogaresse. Il ne nous montre qu'une autre femme, qui, elle aussi, a été coquette, torturée de remords, et dont l'aventure a été extraordinaire-

ment poétique ; — Casimir Delavigne a pensé, en effet, qu'il fallait, au théâtre, présenter au ^public des choses qu'il connût ou qu'il soupçonnât, — c'est l'aventure de Francesca de Rimini et de Paolo, du Dante ; de ce couple malheureux qui, en faisant une lecture, n'a pas lu plus avant, car l'amour s'en est emparé, et que, peu après, le remords et le crime venaient châtier. L'allusion est évidente : vous verrez tout à l'heure Eléna ouvrir le Dante pour y chercher sa destinée ; vous la verrez regardant le tableau qui représente cette aventure de Paolo et de Francesca. Casimir Delavigne s'est arrangé de façon que le spectateur voie continuellement sur la bouche d'Eléna et de son complice l'aveu de leur faute, qu'ils n'osent faire. Et, après cet aveu, il y a encore un double élément d'intérêt dans la façon dont le doge va accueillir cette confession. Ainsi, les sentiments qui remplissent le cœur du doge, la rancune de l'amour trompé, la haine contre les institutions de son pays, tout cela va amener une succession de coups de théâtre des plus intéressants. C'est ainsi qu'il y a notamment, au quatrième acte, la scène, de l'aveu de la dogaresse et le contre-coup qui en résulte dans le cœur de son mari. La scène du pardon final. est également une des plus belles qui soient au théâtre. Marino Faliero a longuement réfléchi. Il 1 s'est dit qu'Eléna était trop jeune, qu'il était trop vieux, Il s'est dit que, au moment de marcher à

l'échafaud, il lui doit pitié pour la faute qu'elle a commise. Il la cherche autour de lui ; bien qu'il l'ait chassée avec horreur, bien qu'il n'espère pas qu'elle revienne. Tout à coup, elle paraît, 'vient se jeter à ses pieds ; et alors nous entendons un mot admirable. Le vieillard tend les mains vers cette jeune femme qui a failli, mais qui souffre, et à laquelle il a dû le rayon de soleil qui a doré sa vieillesse, et il lui dit : « Ma fille a tardé bien longtemps. » C'est la paternité seule qui survit dans son cœur. De colère, de rancune contre elle, il n'en a plus. Et c'est appuyé sur elle qu'il marche à l'échafaud. La scène est d'une indicible beauté.

Vous retrouverez, dans la pièce de Casimir Delavigne, ce que Byron n'avait fait qu'indiquer, et ce dont il n'avait pas su faire un usage dramatique, je veux parler des mœurs vénitiennes. Casimir Delavigne en a tiré tout le parti qu'elles comportaient. Vous entendrez la cloche de SaintMarc, cette cloche qui ne sonnait que pour le couronnement et la mort des doges. C'est elle qui rythmera la marche du doge vers l'échafaud et l'émotion croissante d'Eléna. Celle-ci, en effet, regarde de sa fenêtre le supplice qui s'apprête, et, au moment où elle croit que son mari va être sauvé par une émeute populaire, la cloche se tait : le doge est mort. C'est sur cette impression que finit le drame.

Les excellences de Casimir Delavigne, comme

ses .maladresses, vous, apparaîtront dans cette pièce. Je vous ai parlé des beautés, voici quelques exemples des faiblesses : — Eléna se plaint de la contrainte qu'elle est obligée de s'imposer, et dit quelque part :

Lorsque, la mort dans l'âme, il fallait me parer, Laisser là mes douleurs, en effacer l'empreinte,

Pour animer un bal de ma gaîté contrainte :

Heureuse, en leur parlant, d'échapper aux témoins, "Dans ces nuits de délire, où je pouvais du moins,

Au profit de mes pleurs tourner un fol usage,

Et, sous un masque, enfin, reposer mon visage.

Cela nous indique le poète qui, dans l'Ecole des Vieillards, nous parlera de ce « char numéroté, — un fiacre, — sur les rudes coussins duquel il est fortement cahoté ».

Un peu plus loin, — il s'agit d'une fête. — Lioni donne des instructions à ses serviteurs :

Partout des fleurs !

Que les feux suspendus et l'éclat des couleurs,

Que le parfum léger des roses de Byzance,

Les sons qui, de la joie, annoncent la présence.

Que cent plaisirs divers, d'eux-mêmes renaissants, Amollissent les coeurs et charment tous les sens,

, Delisle n'eut pas mieux dit, c'est-à-dire aussi mal.

Malgré tout, Mesdames et Messieurs, vous allez vous trouver en présence d'une œuvre très forte, très saisissante, qui ne laisse pas l'intérêt languir un seul instant. Obéissant au sentiment français,

Casimir Delavigne a fait de ce drame historique un drame de passion. Il n'était pas un grand poète lyrique, l'expression l'a trahi quelquefois ; niais il a toujours eu la connaissance des ressorts dramatiques, la connaissance du cœur humain. Il a fait l'analyse d'une âme de femme, l'analyse d'une âme de vieillard. Tout cela est digne de Louis XI et des Enfants d'Edouard) de ces beaux drames qui seront successivement représentés devant vous. C'est bien la première fois; dans Marino Faliero, que Casimir Delavigne a l'idée d'une pièce étrangère, servant, comme je le disais tout à l'heure, de transition entre le romantisme et le classicisme. Il a fait œuvre de grand poète dramatique. On peut le railler ; on peut relever des faiblesses. Je vous en ai donné quelques échantillons. Il n'en est pas moins vrai que, dans notre siècle, plus que Victor Hugo, — car Victor Hugo a été, avant tout, un poète lyrique, — Casimir Delavigne est -un grand poète dramatique; ce n'est que justice de le-constater. Je suis bien sûr, par avance, de l'accueil que recevront devant vous ces drames, vis-à-vis desquels nous devons être très reconnaissants, car, après tout, depuis la tragédie classique, ce sont les seules œuvres de théâtre viables que nous ayons eues sur cette scène. Maî,iqzo Faliero est une œuvre habile et courageuse ; elle est le point de départ d'une succession, je ne dirais pas de chefsd'œuvre, mais d'ivres de premier ordre,

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. ALBERT CHABRIER

LE 16 JANVIER 1896, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

LOUIS XI

TRAGÉDIE EN 5 ACTES

DE

CASIMiR DELAVIGNE

LOUIS XI

MESDAMES, MESSIEURS,

On va représenter devant vous le Louis XI de Casimir Delavigne, joué pour la première fois sur la scène du Théâtre-Français, le 9 Février 1832. Au XVIIIe siècle, Mercier, et en 1829, Mély-Janin avaient traité le même sujet : mais leurs pièces ne méritent pas qu'on s'y arrête. Loin de moi la prétention de vous dicter votre jugement sur Louis XI! Je n'ai d'autre objet que de vous en rendre l'intelligence plus facile et la représentation plus agréable : tâche commode, Louis XI et son entourage ne sont pas tout à fait inconnus en Frande, et il ne faut que rafraîchir votre mémoire et réveiller vos souvenirs, Je vais donc vous ppésenter les acteurs principaux du drame. Puis, si le temps et votre impatience me le pep-

mettent, je raisonnerai un peu à ma façon sur le genre et la valeur de l'ouvrage.

Oublions, avant tout, Paris et notre époque : faisons-nous, pour quelques heures, français du xve siècle. — Nous sommes sur les bords de la Loire, à la fin du mois d'août 1483. C'est l'année de la mort de Louis XI; vous allez tout à l'heure assister à ses derniers moments. — Quand la toile se lèvera, vous verrez... vous ne devriez rien voir. Car c'est la nuit et la scène est dans l'obscurité : toutefois, vous distinguerez à droite un pont-levis, l'entrée d'un château-fort; c'est le Plessis-lès-Tours, à gauche, un arbre, un banc, et au second plan la porte d'une cabane. Un paysan en sort : il est aussitôt interpellé par un personnage qui lui ordonne, en termes rapides et sans réplique, de rentrer chez lui. Ce personnage, c'est Tristan, Louis Tristan, le grand prévôt, le prévôt de l'hôtel : c'était un officier qui avait juridiction sur toute la maison du Roi. Il présidait un tribunal spécial, connaissait en dernier ressort des causes criminelles et de police. et commandait à cent hommes d'élite. Ce Tristan avait été brave avant d'être magistrat, et quoique . son nom ne rappelle rien d'héroïque et de chevaleresque, il avait été poétiquement fait Chevalier par Dunois sur la brèche de Fronsac, en 1451. Distingué par Louis XI, il fut admis dans l'intimité du Roi qui l'appelait son compère et le chargeait de l'exëcution de 'ses vengeances,. ce dont

il s'acquittait avec une rare intelligence, comprenant son royal compère à demi-mot et même à un sourire, comme vous le verrez à la fin de l'acte II. Il avait divers moyens de débarrasser le Roi des gens qui le gênaient, dont les deux plus expéditifs étaient par manière de pendaison ' aux arbres du bois voisin du Plessis, ou de noyade dans la Loire. Les riverains étaient habitués à cès funèbres convois et disaient tout bas, en se ' signant : « Laissez passer la justice du Roi! » Ce terrible exécuteur survécut à son maître et mourut très riche dans un âge très avancé. Vous l'entrevoyez au début de la pièce ; vous le verrez encore à la fin de l'acte II et à l'acte V. C'est lui qui dénoue l'action. Son dialogue, avec le paysan Richard, est très court : la scène a à peine douze vers. Il rentre au château, et aussitôt en sort un second personnage qui profite dé la nuit... pour venir lire; et encore s'assied-il sous un arbre :

Réposons-nous sous cet ombrage épais.

Vous penserez que ce n'est ni l'heure, ni le lieu ; mais le théâtre est l'endroit béni des concessions, des accommodements et des conventions : Aristote. et M. Sarcey disent là-dessus de belles choses. D'ailleurs, notre homme à peine assis, le machiniste vigilant lève la rampe et le jour se fait aussitôt. Au surplus, ce nocturne liseur n'en aurait à la rigueur pas besoin; car il relit ses propres mémoires : il doit les savoir par cœur. Ce second personnage, c'est Commines. Je dois

vous le faire un peù connaître... Quoique, en vérité, depuis que les nouveaux programmes ont élevé d'une manière sensible le niveau de nos études, faisant, très justement, une large place aux écrivains du moyen âge, il n'est pas aujourd'hui un bachelier en France, pas une jeune fille sortant des lycées, qui ne connaissent intimement Commines et n'aient lu ses Mémoires, comme aussi ' bien les Chroniques de Froissard, de JolIlville, de Villehardouin et de tous ces conteurs qui ont répandu tant de charme sur nos anciennes annales. Enfin, les personnes de ma génération, qui n'ont .pu profiter de ces notables améliorations de la pédagogie contemporaine, me sauront peutètre gré de ces courtes explications. Eh bien! donc Philippe, ainsi prénommé, parce qu'il était le filleul de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, de Commines, ainsi nommé, du pays où il naquit, en 1447 Commines, petite ville sur la frontière de .Belgique et de France — était le fils de Nicolas, dit Colart de Commines, seigneur de Rênescure et de Saint-Venant. Resté orphelin à l'âge de quatre ans, il fut confié aux soins de son tuteur, Jean de la Clite de Commines, et reçut une édlil- cation qui passait pour négligée à cette époque, ■ qui aujourd'hui emporterait tous les suffrages : Ecoutez, Mesdames, 3'est ùn encouragement et une belle espérance pour l'avenir de vos fils : — beaucoup d'exercices physiques, — pas de grec, -— pas de latin. Que disait-on que Commines est le

premier .des modernes? Au moins éii fait d'éducation, c'est un contemporain, c'est un fin de siècle. A dix-sept ans, Philippe était écuyer du comte de Charolais, fils de Philippe-le-Bon ; en 1465, à dix-hu,it ans, il assistait avec son maître à la bataille de Monthléry; deux ans.après, à vingt ans, il entrait à Liège, était armé Chevalier et nommé Conseiller et Chambellan du duc, — Philippe-le-Bon étant, mort en 1467y son fils, le . comte du Charolais lui avait succédé sous le nom de Charles le Téméraire. — La même année, la fameuse entrevue de Péronne mettait le jeune Conseiller en présence de Louis XI, qui découvrait chez lui de précieuses qualités et, dès lors, songeait à les utiliser et, en effet, quatre ans après, — 1472, — Commines quittait le service du duc pour celui du roi de France. Il avait vingt-cinq ans. On raconte que cette défection eut lieu à propos de bottes. Voici l'histoire : On dit, — et il y a bien cinq ou six variantes du fait, — que, rentrant de la chasse, Charles le Téméraire, fatigué, eut la fantaisie de se faire retirer ses bottes par Commines, et, qu'en retour, il voulut lui retirer les siennes; mais, soit caprice, soit repentir de cette familiarité, quand il en eut retiré une, il laboura la tête du pauvre Philippe avec le talon éperonné : — Ceci vous explique pourquoi, dans Walter Scott, Louis XI, un -jour de colère, appelle Commines tête bottée. Le Chambellan, dit-.

on, en conçut quelque ressentiment. Je n'en croi-s rien :

De si faibles sujets ne troublent pas les grandes âmes.

Le duc, très mécontent du départ de Commines, se vengea en confisquant aussitôt ses biens; nous avons là une preuve qu'il était vindicatif, prompt dans ses résolutions.... et qu'il se levait bonne heure ; car Philippe étant parti dans la nuit du 7 au 8 août, le décret de confiscation est daté du 8, à six heures du matin ; nous possédons la pièce, vous conviendrez qu'elle est assez curieuse. — Mais, que pouvait faire cette confiscation au jeune transfuge, qui recevait aussitôt le titre de Conseiller et Chambellan du. Roi, six mille livres de pension, la Capitainerie du château de Chinon, la principauté de Talmont\ avec toutes ses dépendances, Olonne, Curzon, les terres, seigneuries, châtellenies de Brand, Brandois, etc., bref, de grandes richesses, de fructueuses dignités, d'immenses domaines et la confiance du Roi. Je dois dire tout de suite qu'e tout ne fut pas rose dans cette prospérité, et que cette fortune fut pour Commines une source d'ennuis et de graves mécomptes ; car ,ce que Louis XI donnait aussi libéralement, Louis XI ne le possédait qu'à titre assez contestable, l'ayant pris à la famille d'Amboise. Mon Dieu ! à cette époque, quand le Roi avait besoin d'argent pour... ne disons pas payer, — le'terme est indélicat — mais reconnaître les services

.rendus, et qu'il n'en avait pas, il en prenait dans

des caisses-mieux garnies que la sienne; et sans doute la délicatesse moderne réprouve de tels procédés ; mais, en ces temps, ils étaient d'un assez fréquent usage, et il ne convient pas de s'en trop émouvoir, car les spoliés du jour étant souvent les spoliateurs de la veille, il s'établissait ainsi une sorte de moyenne de justice et une balance morale. — Voilà Commines comblé par Louis XI : ce n'était pas assez. Un an après, en 1473, le Roi le mariait avec Hélène de Chambes, fille aînée des seigneur et dame de Montsoreau. Par ce mariage, Commines acquérait de nouveaux domaines, en particulier les château, ville, baronnie, terre et seigneurie d'Argcntonf et c'est pourquoi vous l'entendrez parfois appeler seigneur ou sire d'Argenton. — Ce n'est pas tout... Mais je ne veux pas vous fatiguer par l'énumération des biens ultérieurement acquis. Un peu de mécontement du Roi à la mort du duc de Bourgogne lui attira une passagère disgrâce; mais une mission habilement remplie en Italie, en 1478, lui rendit la faveur royale, et Louis XI lui en donna le témoignage le plus significatif en le faisant cou- cher avec lui : j'avais cru d'abord que c'était dans sa chambre, mais non, c'est bien avec lui, il paraît que c'était là le terme le plus flatteur et le plus haut degré de la satisfaction du Roi, — et très modestement Commines déclare qu'il n'en était point digne. Dès lors, les complaisances royales n'eurent plus de bornes. Quand, en 1481,

Louis XI fut frappé d'une première attaque d'apoplexie, c'est Commines qui servit d'interprète entre le Roi et son confesseur, l'official de Tours; — rétabli, Louis XI alla séjourner quelque temps à Argenton, et vous pensez bien que si le séjour du Roi était onéreux, le châtelain recevait de copieuses indemnités; — dans une rechute, qui ne fut pas la dernière, c'est Commines qui, croyant Louis XI mort, le voua à Saint-Claude et « incontinent la parole lui revint, et sur l'heure alla par la maison » ; nouveau sujet de largessés pour Monseigneur Saint-Claude sans doute, et aussi à monsieur le Conseiller — enfin, quand Louis XI mourut, Commines l'assista jusqu'au dernier moment. Louis XI mort, les procès commencèrent; puis les intrigues avec le duc d'Orléans, l'emprisonnement, un retour de faveur éphémère, une mission à Venise et à Milan pendant la campagne de Charles VIII en Italie, et de 1498 à 1511 la vie privée, solitaire et retirée, pendant laquelle Commines écrit ces Mémoires que, par un très pardonnable anachronisme, Casimir Delavigne lui fait relire sous un chêne, pendant une nuit du mois d'août 1483.

Pendant que, dans l'ombre crépusculaire, Commines relit ses Mémoires, un troisième personnage sort de la cabjane du paysan. Sur le seuil, il fait une ordonnance .: c'est donc un médecin. Et, en effet, il prescrit... ici les critiques, hésitent ; les uns disent qu'il s'agit d'un cataplasme, les

autres d'une tisane : le texte ne laisse pourtant aucun doute :

Des fleurs que je prescris composez son bre uvage :

Par vos maias exprimés leurs sucs adoucissants Rafraîchiront sa plaie et calmeront ses sens.

C'est bien de la tisane des quatre fleurs : que vous en semble? Enfin, cataplasme ou tisane, ce médecin qui répugne aux remèdes violents de la thérapeutique moderne, vous le reconnaissez aussitôt : c'est Cotier, ou Coctier, ou Coitier, ou Coythier : Jacques Coythier, natif de Poligny, qui étudia la médecine à Paris, quoique Casimir Delavigne la lui fasse étudier à Montpellier :

Quand Montpellier m'admit sur les bancs d'Hippocrate...

Il acquit un tel renom qu'il fut nommé médecin du Roi et prit un grand ascendant sur son esprit, exploitant ses frayeurs, le dominant, le terrorisant par une sorte de franchise brutale, usant pour sa fortune des faiblesses, des préjugés et de l'égoïsme du Roi : « Je sais bien où vous m'enverrez comme vous le faites pour bien d'autres, lui disait-il, mais, je vous le déclare, vous ne vivrez point huit jours après » 1 et, par cette menace, il maintenait et domptait le tyran. H se retira fort riche, après la mort du Roi, dans un-très bel hôtel de la rue Saint-André-des-Arcs, faisant sa devise du calembourg : à l'abri-Coctier, C'était une grande tentation- que de lui faire son procès et confisquer ses biens ; mais il prévint le coup en offrant 50.000 écus à Charles VIII pour son

expédition d'Italie. — A lui aussi, comme à tout cet entourage du Roi, s'ést attachée la légende, et l'on disait tout bas qu'il ranimait les sens du vieillard royal par des bains de sang humain ; mais il n'en faut rien croire. Casimir Delavigne nous le présente comme un bourru bienfaisant, cachant sous la brusquerie des formes une sensibilité capable de dévouement. Ce sera même un des ressorts de la pièce, comme vous le verrez.

Donc, Coctier, sortant de chez son malade, aperçoit Commincs sous son arbre, s'approche de lui et lui dit... beaucoup de choses que nous devons savoir pour comprendre la suite de ce drame. C'est là, vous le savez, un des procédés de la tragédie classique : c'est l'Exposition. Et, tandis qu'ils exposent, accourt à eux, légère etgraiieuse, une enfant, une jeune fille de dix-huit ans, Marie. Il me faut vous dénoncer ici encore un anachronisme et une des libertés que C. Delavigne a prises avec la vérité historique. Cette Marie, c'est dans la pièce, la fille de Commines. Or, en 1483, ' Commines n'avait pas d'enfant. Très absorbé par les affaires, le soin de la fortune, les exigences incessantes du roi, ce n'est qu'en 1490, qu'un peu débarrassé de ses procès et. rendu à la liberfé après un assez long emprisonnement, il -cut un-e fille (il en eut même deux : mais l'autre mourut en bas âge) appelée non pas Marie, mais Jeanne. Cette fille, en 1504, épousa René de Brosse, comte de Penthièvre, et, si vous aviez la curiosité de-

consulter son- arbre généalogique, vous verriez que, d'alliance en alliance, elle se 'trouve être la lointaine aïeule de Victor-Amédée de Savoie, de Louis XV, de Charles X et du comte de Chambord. Elle mourut toute jeune en 1514, trois ans après son père, fut ensevelie auprès de lui dans la chapelle des Grands-Augustins, où vint les rejoindre, seize ans plus tard en 1530 Mme Conlmines. — Acceptons donc Marie, personnage nécessaire à l'intrigue imaginée par C. Delavigne : il ne faut jamais chicaner sur les inventions des poètes. Marie est l'objet dés premières attentions et de l'amour naissant du dauphin Charles, âgr. de .. treize ans, et son père lui remontre le danger que court une jeune fille à se laisser courtiser par un futur roi ; il l'invite à plus de réserve. Quant à elle, les jeunes ardeurs du chérubin royal l'inquiètent peu, d'abord parce qu'elle est très raisonnable et que le petit héritier est sans conséquence à ses yeux, ensuite... parce qu'elle aime quelqu'un, un beau, un jeune, un brillant chevalier, tout reluisant d'honneur et de jeunesse, de bravoure et de générosité. Nous allons voir quel est ce héros. — Or, tandis que son père se levait de nuit pour venir lire ses mémoires sous un arbre, Marie n'avait pas été moins matinale à fin d'aller au-devant du Saint que Louis XI avait appelé d'Italie pour lui demander la vie et la santé, frère Robert-François de Paule : elle l'a vu, et elle vient toute joyeuse annoncer à son père

que le saint arrive ; elle l'a vu, elle a vu et suivi le cortège qui l'entoure, et elle a pris un raccourci pour venir apporter la bonne nouvelle au roi qui, tremblant d'impatience et d'espoir, attend, dans sa chambre l'ermite sauveur, et, au-lieu d'entrer au château, — ce qui serait logique et naturel, — elle s'attend à causer... C'est qu'en même temps que l'arrivée du frère Robert, elle a aussi appris l'arrivée d'un ambassadeur du duc Charles de Bourgogne, et ceci l'intéresse beaucoup. - L'ermite entre en scène; il bénit, il console, il adresse des paroles de bienveillance pieuse à tous ceux qui l'entourent; il traverse lentement le théâtre, et, au moment où il va franchir la porte du château, un jeune seigneur, à l'air troublé, lui demande un instant d'entretien. Ce jeune seigneur est avec Louis XI le plus utile personnage de la pièce, et vous ne comprendrez bien l'intrigue que si je vous renseigne sur lui,Jlna dit pas son nom, on ne.le saura que plus tard ; mais, je puis dès maintenant, et cela. sans indiscrétion^ déchirer les , voiles, vous le nommer et vous initier aiusi au travail d'imagination du poète,

Il y a quelque temps, le Figaro instituait un concours, dont le sujet était l' Histoire de France en mille lignes. C'était trop ou trop peu. A un certain point de vue, dix lignes suffisent. Formation graduelle de l'unité territoriale par l'accession, successive des provinces gagnées par la conquête, l'héritage Qu la diplomatie ; — amoindrissement

et défaite du pouvoir féodal au profit- du pouvoir royal ; voilà toute l'histoire intérieure de la France du x° au XVIIIe siècle. — Le règne de Louis XI n'est pas la moins importante page de cette histoire. - Vous savez les provinces qu'il ajouta à la Couronne et la longue et dramatique lutte contre les seigneurs. Le plus puissant, le plus- redoutable de ses vasseaux, fut Charles le Téméraire, mais il ne fut pas le seul. Parmi ceux qui le combattirent et.le mirent en danger, était Jacques d'Armagnac. En deux mots, ce Jacques d'Armagnac était le fils du comte de la Marche, le gouverneur du dauphin, plus tard Louis XI ; il fut comblé des faveurs royales, et, entre mille autres gages, il reçut l'investiture du duché de Nemours avec le titre et les prérogatives de duc et pair. Il était brave, bon capitaine ; il réprima en Roussillon une révolte contre l'autorité royale ; mais le mal de l'époque le saisit, j'entends la haine du pouvoir royal ; il accéda à la ligue du bien public ; Louis XI vainqueur lui pardonna et lui donna même le gouvernement de Paris et de l'Ile de France. Une seconde fois, il trahit son maître, et une seconde fois Louis XI lui pardonna, plus, peut-être, par politique que par naturelle générosité; il n'en profita pas moins de la clémence. A une troisième révolte, le roi fut inflexible ; vaincu, pris, le duc fut eonduit à la Bastille, enfermé . dans une cage de fer, jugé, condamné, exécuté.

Ici commence le pathétique et la tragique horreur : on dit que le supplice de l'incorrigible rebelle fut marqué par de cruelles circonstances, faites pour séduire le poète dramatique : la chambre dans laquelle il se confessa fut tendue de noir; il fut conduit aux halles sur un cheval couvert d'une housse noire : là, on avait dressé un échafaud spécial, ses trois jeunes enfants, vêtus de blanc, tête nue, mains jointes, furent amenés sur la place pour assister au supplice, et — vérité ou légende • — furent placés sous l'échafaud, afin que le sang de leur père ruisselât sur eux, puis conduits à la Bastille et enfermés dans d'étroits cachots. — Ceci n'est pas de la légende : le détail de leurs tortures est consigné dans une requête adressée aux Etats Généraux de 1483 à la mort de Louis XI. Cette condamnation, ce supplice de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours eurent lieu le 4 août 1477 ; Nemours avait quarante ans. De ses trois fils, un seul survécut, Louis, duc de Nemours. Connu sous le nom de comte de Guise, délivré après la mort du roi, il s'en alla guerroyer en Italie, sous Charles VIII et Louis XII, et mourut bravement à la bataille de Cérignole, âgé d'environ vingtneuf ans. — Eh bien ! Messieurs, vous devinez l'artifice de Casimir Delavigne ; il prend ce fils du duc décapité, il le vieillit de quelques dix ans : en réalité, en 1483, il avait onze ans, le poète lui en donne de vingt à vint-cinq ; il suppose qu'il a été sauvé par Commines et Coctier, que par leurs

soins il a été envoyé à la Cour du duc de Bourgogne, où il a trouvé asile et protection, qu'il 'y a grandi, qu'il s'est élevé dans la faveur et la confiance de Charles le Téméraire, que, le cœur plein de haine pour Louis XI, le bourreau 'de son père, il ne vit que pour le punir, et qu'enfin il vint sous le nom du comte de Thétel au Pléssis comme envoyé du duc de Bourgogne, avec le dessein de voir le roi, de lui cracher son injure au visage, de le poignarder et de venger ainsi son père. Une fois l'anachronisme compris et admis — y voyezvous quelque difficulté ? — vous voyez quels beaux effets, quelles scènes pathétiques, cette fiction peut promettre. Eh bien ! ce duc de Nemours, fils de Jacques d'Armagnac, vieilli, grandi, sauvé par C. Delavigne pour notre plaisir et notre émotion, vous voyez maintenant que c'est lui dont- l'image dore les rêves de Marie de Commin.es ; c'est lui qui demande à François de Paule une entrevue à la fin du premier acte, entrevue, je le reconnais; peu claire et peu vraisemblable?. mais que le poète a cru nécessaire pour nous présenter son personnage.

Récap-itulons : nous connaissons maintenant Tristan, Coytier; Commines, François de, Paule, fournis par l'histoire ; Marie de Commines, Nemours, créés par le poète. Nommons encore Olivier le Dain ou le Diable, qui ne joue qu'un rôle secondaire, Olivier, le plus vil de ces favoris, barbier devenu conseiller, docile instrument des v

eaprices royaux, cruellement servile dans la vie quotidienne, ridicule, quand, au lendemain de la mort de Charles le Téméraire, la fantaisie de son maître lui confia une mission diplomatique auprès de Marie de Bourgogne, tombé dans, le mépris et la haine publique à la' mort de Louis XI, et, par un juste retour des choses d'icibas, pendu à l'avènement du nouveau roi.

Nommons pour mémoire quelques figurants, le comte de Lude, le cardinal d'Alby, le comte de Dreux, le duc de Craon, et nous aurons tous les personnages d'e la pièce... tous, sauf un, le plus important, dont l'entrée, par un procédé renouvelé de Tartufe, a été différée jusqu'à la fin de l'acte II, mais qui n'en a pas moins captivé toute notre attention, le roi lui-même, Louis XI. Mais, lui, ai-je besoin de vous le présenter, et que vous dirai-je sur lui que vous ne sachiez ? Tout le monde connaît ou croit connaître ce roi complexe, énigmatique, difficile à juger à cause des contradictions de son caractère et de son tempérament, et, — je le dis tout de suite — par celamême peu propre au théâtre où l'on aime l'-unité, la simplicité claire et la vérité saisie sans effort. On peut prendre le côté extérieur du personnage, son costume bourgeoisement sombre jusqu'à l'apparence de la lésine ; on peut dire encore son avarice, sa rapacité, sa perfidie, sa froide cruauté, sa. haine du brillant et du chevaleresque, son affectation de modestie et de simplicité, quelque-

fois même de vulgarité... mais prenons garde ! son chroniqueur nous dit aussi qu'il était à sa manière magnifique et royal, libéral jusqu'à la prodigalité, qu'il payait splendidement les services reçus, qu'il avait une parole merveilleusement séduisante, et qu'à ses manières sournoises et parfois triviales, il savait unir, quand il le voulait, la grâce et la souveraine distinction qui faisaient reconnaître en lui le roi et en imposaient à ses plus fiers vassaux. C'était certainement un homme horriblement positif, — ceci est un trait nettement marqué chez lui, — attaché avant tout aux avantages directs et matériels, fermé, déterminément fermé, je ne dirai pas à toute métaphysique et à toute philosophie supérieure, mais à toute idée morale, instinctivement et volontairement inintelligent de tout ce qui est vertu, désintéressement, honneur, abnégation, beauté, uniquement accessible à l'intérêt; l'intérêt est bien le mot qui le définit, qui explique sa politique, sa vie, sa conduite, ses grandes qualités et ses incroyables faiblesses. De ces faiblesses, il en est une absolument extraordinaire, incroyable, incompréhensible chez un homme de cette valeur, c'est la superstition : tout nous a été révélé de ce côté misérable et humiliant de son caractère ; mais, remarquons-le, c'était aussi la conséquence logique de sa doctrine de l'intérêt : son mépris pour les hommes, qu'il croit incapables de rien faire par désintéressement monte jusqu'à la Vierge

et aux Saints qu'il harcèle de ses supplications, mais qu'il comble aussi de ses libéralités, grossièrement, comme un marchand qui fait un contrat, donnant à la Vierge Marie le titre de Comtesse et le grade de Colonel de ses gardes. Il n'est pas d'esclave antique, de brute grecque ou romaine, qui, dans ses rapports avec la divinité, ait apporté une dévotion si méfiante, un calcul si stupidement ironique que Louis XI avec tous ses Saints et ses Vierges (vous savez qu'il dédoublait la Sainfe-Vierge, ce qu'il entendait exciter la jalousie de Notre-Dame de Cléry par ses attentions pour Notre-Dame d'Embrun). Vous le verrez tout à l'heure, en entendant sonner l'Angelus au moment où il médite un piège scélérat, s'interrompre et marmotter dévotement sa prière; vous le verrez s'agenouiller devant son chapeau et interpeller les Saints, dont les images de plomb entourent ce feutre rapé. Non content des Saints français et européens, il s'adresse aux Exotiques; il acquiert à grands frais des reliques rares, en fait demander par ses ambassadeurs, et le plus habile moyen de s'attirer les bonnes grâces, c'est de lui envoyer un tibia ou un crâne de marque. Cette manie a fourni à Mercier un acte tout entier, d'un comique douteux, qui se termine par un trait assez plaisant, l'Ambassadeur turc déballe devant Louis XI toute une pacotille d'ossements étiquetés, ayant appartenu à des Saints orientaux, dont, en sa qualité de musulman, il fait peu de cas, et ter-

mine en lui disant qu'une chose lui ferait plus de bien que toute cette collection ostéologique. ce serait... un morceau de la robe de Mahomet. Enfin, un dernier trait, c'est l'étrange souci qu'il avait de faire croire qu'il se portait bien, et les moyens employés pour imposer cette créance, particulièrement le soin de faire acheter en tous pays, et fort cher, des animaux de toute espèce, « dont, — nous dit son chroniqueur — il ne tenait compte quand on les lui avait amenés. » — Et tous les traits réunis caractérisent bien Louis XI, si l'on veut; mais est-ce bienvtout Louis XI ? Est-ce le vrai Louis XI ? Dans tous les cas, c'est ce Louis XI superstitieux, cruel, perfide, méfiant, parfois ironique et méchamment railleur, que C. Delavigne a peint dans sa pièce et que vous allez voir se développer devant vous, fort intelligemment représenté par M. Albert Lambert, dont c'est un des meilleurs rôles.

Voilà, Messieurs, les personnages du drame, en voici l'action en deux mots. Nemours vient au Plessis pour tuer Louis XI; il est découvert, arrêté et sauvé une seconde fois par Coytier, il veut poignarder l.e roi ; mais, au moment suprême il l'épargne par un scrupule de vengeance, imité de Shakéspeare (Hamlet);il est lui-même exécuté p.ar Tristan. Et cette action ne repose sur aucun fait historique, elle est, dans son point de départ et ses péripéties, une création du poète.

II .

Mesdames et. Messieurs, voilà par quel industrieux mélange de vérité et de fiction, d'imagination et d'histoire C. Delavigne a composé une pièce — tragédie ou drame, nous allons le voir — qui a un grand succès — jouée plus de deux cents fois, elle est restée au répertoire pendant plua.de trente ans — démodée, surannée au jugement des beaux esprits modernes et délicats, mats#que l'on peut encore, je crois, sans encourir le reproche de crét!nisme sénile, trouver intéressante, et même parfois émouvante. Du reste, votre empressement le prouve. Même à son origine elle fut très diversement jugée. C'était le temps des grandes colères et des vifs enthousiasmes ; à un article des plus élogieux de Duviquet, que M. P. Albert estime un modèle d'impertinence, d'ignorance, et dfe je ne sais quoi encore, répondait un article de Gustave Planche, dont voici à peu près le début : « Je voudrais que la pièce de M. Delavigne fut détestable. Au moins elle existerait, son premier défaut est de ne pas être... » — :.Quelle place occupe-t-elle dans l'histoire du théâtre dans l'évo^ lution. dramatique ? On peut répondre aucune, sans pour cela lui enlever rien de son intérêt et de sa valeur propre. Ce n'est pas une date, comme le Cid, Henri III, Hernani, Lucrèce, ou la Dame aux

Camélias. C'est une pièce honnête, mixte, une pièce de conciliation, et, comme le disait un homme d'esprit, une sorte de ministère Martignac dramatique.

C. Delavigne fut un homme heureux, servi par un talent facile, par les circonstances, habile à saisir et tl suivre les courants de l'opinion, il ne connut guère que le succès. Vous savez — disons cela en courant — qu'il naquit au Havre en 1793, qu'il se fit remarquer tout jeune et presque enfant par sa facilité à rimer, qu'il débuta par des succès d'Académie, qu'il triompha avec les Messéniennes, et que vers 1819, ayant déjà beaucoup écrit et fait un vers célèbre :

« Les sots depuis'A dam sont en majorité »

il se tourna vers le théâtre. L'Odéon retentit encore des applaudissements qui accueillirent les Vêpres Siciliennes, refusées au Théâtre-Français sous divers prétextes, dont l'un au moins mérite d'être rapporté. Une sociétaire (il faut toujours s'attendre de la part de ces dames tt quelque chose d'extraordinaire) déclara qu'on ne pouvait voir s'étaler sur une affiche de Théâtre ce mot sacré et liturgique de Vêpres. — Aux Vêpres, succédèrent les Comédiens (1820) puis le Paria (1823) ; en 1825, le jeune poète était reçu à l'Académie française; en 1826, il allait en Italie renouveler sa palette; — il en rapportait en. 1828, la Princesse Aurélie, et, en 1830, redevenu un instant poète national, il écrivait le quatrième de nos chants

patriotiques, la Parisienne célébrait la paix et la liberté, etc... Mais la jeune Ecole qui, depuis dix ans, luttait pour conquérir sa place au soleil et au théâtre, avait fait de grands progrès. La préface de Cromwel avait paru en 1827, Henri III et sa cour en 1829, Hermine en 1830. S'emparaient de la scène et en chassaient les Régulus et les Pertinax attardés, et -opinâtres. La faveur publique encourageait les novateurs. Casimir Delavign» comprit qu'il fallait faire des concessions, et c'est de là que date ce que certains critiques ont appelé pompeusement sa seconde manière, qui, à dire vrai, ne me semble pas différer sensiblement de la première, — Marino Faliero, Louis XI, les Enfants d'Edouard, don Juan d'Autrièhe, Une famille au temps de Luther, la Popularité, la fille du Cid. — Louis XI est donc une sorte de gage donné à l'Ecole nouvelle, sans toutefois rompre avec l'ancienne. C. Delavigne y ménageait le.chou classique et la chèvre romantique, Louis XI était classique, on le voit à de certains procédés de composition/au respect relatif des trois unités, à une certaine sagesse, d'aucuns disent platitude de style. Elle était romantique, en ce que c'était un drame taillé en pleine ,histoire, en pleine histoire nationale, fin du' moyen-âge : on y jurait par la Pâque-Dieti ; on y parlait de damoisel; de pages, de créneaux, de haquenée, d'oriflamme et de palefroi, et cela, on le sait, est le signe manifeste d'un romantisme qui rompt; avec les traditions

surannées du drame racinien : disons tout en un mot. C'était un drame historique. Drame historique, voilà un bien grand mot ! Je voudrais, si vous le permettez, m'y arrêter un instant.

L'histoire au théâtre ! on dirait que c'est une nouveauté, une conquête du xix° siècle, mais voyons : En 1552, paraît le premier essai, la première ébauche de la tragédie française; c'est , Cléopâtre. Cléopâtre, cette reine égyptienne, si belle, dont le nez « s'il eût été plus court, toute la 'face. de la terre aurait changé, » Cléopâtre, la femme à la sœur de Ptolémée, la maîtresse de Césàr et d'Antoine, n'est-ce pas de l'histoire ? — Et Cinna, et Horace, et la mort de Pompée, et Sertorius, et Attila, et Othon et Nicomède, n'estce pas de l'histoire ? - Et Britannicus et Mithridate, et Bajazet ? Et Sémiramis et le Triumvirat, et Tancrède ? Et le siège de Calais, de de Belloy ? Et les Templiers, de Raynouard ? Et la MarieStuart, de Lebrun ? Et le Louis IX, de M. JacquesFrançois-Ãrsène-Polycarpe Ancelot, l'un des derniers soutiens du classicisme, le dégoût et l'horreur des romantiques, ce Louis XI qui valut à son auteur la noblesse,, une pension de 2000 livres, sans compter toutes les faveurs de la cour et tous les-sourires de la réaction, n'est-ce pas de l'histoire, et prise au plus pur moyen-âge ? Et le Régùlus de Lucien Arnault ? Et le Tippo-Saëb dé M. Etienne de Jouy, n'est-ce pas de l'histoire, au même titre qu'Henri III ou la Jeunesse de Louis XIV ? Alors

pourquoi ces exclusions, ces distinctions et cette prétention du romantisme à revendiquer le drame historique comme sien ? Et que faut-il penser de cette appellation Drame historique ? -

Je crois voir, Messieurs, trois, manières. de mettre l'histoire au théâtre ?

1° Sans doute, Cinua, Britannicus, et Sertorius et Mithridate sont des sujets pris à l'histoire; qui. en douterait ? Mais qui ne voit aussi que dans ces tragédies l'histoire n'est qu'un cadre et qu'un soutien; le vrai sujet n'est pas l'histoire, c'est l'homme, ses sentiments et ses passions. Le Cid me donne peu de lumières sur la constitution de l'époque au XIIe siècle et la politique du roi Alphonse; mais Don Diègue, et la Comte, et Rodrigue, et Ghimène, sont des exemplaires d'humanité, où le spectateur, reconna.issant l'homme, s'intéresse à lui-même, plaint ou admire; sympathise ou abhorre, et suit toujours ému le développement d'un caractère et les mouvements d'une passion.

Est-ce bien le vrai Néron et le vrai Rritannieus que me montre Racine? Je l'ignore et ne m'en soucie pas; mais ce dont je me soucie, ce sont les hésitations du monstre naissant, c'est la fière générosité de ce jeune prince déshérité et malheureux, bravant le tyran qui l'opprime; ce sont les orages de cette âme ambitieuse, de cette femme, à la fois mère et impératrice, tiraillée entre le's instincts de la maternité et les âpres

regrets du pouvoir. Quoi qu'on en pense, ce n'est pas dans le drame de Racine que je me renseignerai sur Mithridate VII Eupator; je consulterai la-dessus le beau livre de M. Théodore Reinach; mais à Racine je demanderai les émotions que cause la vue d'un vieillard amoureux et jaloux, conscient de sa misérable passion et impuissant à la surmonter... Et vous pouvez ainsi parcourir toutes les grandes œuvres dramatiques de nos maîtres et vous verrez que, s'ils ont puisé dans l'histoire le sujet de leurs pièces, c'est pour donner plus de beauté, plus de relief, plus d'éclat et plus d'intérêt à des- peintures humaines morales, qu'on appelle aujourd'hui psychologiques, Je me contente, faute de temps, d'indiquer la pensée ; vous en poursuivrez à loisir le développement, — C'est la première façon de mettre l'histoire au théâtre.

II y a une seconde conception historico-dramatique, (si je puis dire ainsi); mais j'avoue que je ne connais que deux hommes qui l'aient réa= ligée; il est vrai qu'ils sont si éminents,si souverains, qu'ils suffisent à remplir tout un genre. - Voici. en quoi elle consiste. Sous la main du grand poète, un fait particulier, local, déterminé, circonstancié, anglais, grec ou français, peu importe, s'agrandit, se développe, se généralise, s'épanouit et se résout en une vérité morale, phi": lpsophiquo, humaine, générale, éternelle. — Les Grecs ont vaincu les Perses à Salamine : Eschyle,

le grand Eschyle, transporte ce fait au théâtre; - il lui plaît de placer la scène de son drame en Asie, au palais du grand- Roi. Et, en effet, c'est bien de la bataille navale que. nous parlons, et cela c'est un fait précis; mais, chemin faisant, ce fait se transforme; bientôt, il ne s'agit plus de la victoire d'une armée sur une autre, de Thémistocle sur Xercès et des Grecs sur les Perses : des plaintes du chœur, des gémissements d'Atossa, de la dégradation du roi des rois vaincu et fugitif, se dégage une grande et douloureuse image,, une grande et solennelle pensée, la pensée de la déchéance des Empires, de l'instabilité des choses, de la fragilité du pouvoir. Comme du chant de triomphe du vainqueur, sortent les grandes idées de guerre, de victoire, de patrie et de liberté. — Devant l'autel d'Agamemnon, aux cris de douleur d'Electre, j'oublie les Atrides et la guerre de Troie, j'entends le sanglot fupèbre des gloires détruites et l'hymne des tombeaux, et; sur la scène agrandie et indéterminée, je crois voir planer les terrifiantes images de la douleur, de la pitié, de la vengeance et de la justice.

Cela, c'est, à proprement parler, l'introduction du lyrisme, du vrai lyrisme au théâtre; mais ce lyrisme, ce n'est pas à la France qu'il faut le demander. Ainsi compris, le lyrisme ne dénature pas le drame, il le fait autre. Le second des deux grands lyriques de la scène, -c'est Shakespeare. Voyez ce que deviennent sous ses

puissantes mains le Coriolan et Marc-Antoine de Plutarque. Mais ouvrons de préférence le volume qui contient les pièces plus particulièrement historiques. Prenons la première, si vous voulez, Richard II. Rappelez vos souvenirs. C'est bien de l'histoire : le fait. que Shakespeare lui emprunte est bien réel; il s'est passé en 1399, et tous les écoliers d'Angleterre et de France — du moins, je l'espère — vous en diront le détail, les causes et les conséquences.

- Oui, pour des raisons que l'historien déduit fort bien, le fils du Prince Noir, le roi Richard II, fut détrôné par son cousin, Henri de Lanças tre. Mais au soufile de l'àme lyrique du poète, ce fait précis, historique, se transforme et s'agrandit; la matière s'évanouit, pour ainsi dire, et il ne reste en présence que deux grandes idées, le pouvoir légitime, de droit divin, confiant dans son immutabilité, dans le caractère sacré de son origine, et le pouvoir nouveau, issu de la volonté populaire, et c'est l'antithèse de ces deux grandes idées vivifiées par l'éloquence et la poésie qui va remplir là scène et soutenir l'intérêt; mais ne craignons pas de voir le drame. se perdre dans la froideur du raisonnement et de l'abstraction : le poète est derrière .ses personnages, tout frissonnant d'émotion, de passion, de vie morale, intense, et son lyrisme brûlant passe jusqu'à nous, nous pénètre, nous transporte, nous subjugue. Entendez- Richard II, quand, au retour de

la campagne d'Irlande, il apprend la révolte et les progrès de son cousin d'Hereford. C'est la surprise d'abord et l1ne railleuse colère devant une ■ aussi incroyable audace, puis, quand arrivent lès nouvelles toujours plus alarmantes des défections, de son abandon, de sa ruine, quand l'inéluctable nécessité l'étreint, c'est la stupeur, l'horreur, et tour à tour l'ironie du désespoir, l'amertume de la résignation : v ~

(c —... Qu'on ne me parle plus d'espérance.

« Causons de tombeaux,t de vers et d'épitaphes. cr Faisons de la poussière notre papier, et avec la « pluie de nos yeux écrivons la douleur sur le « sein de la terre Choisissons des exécuteurs « testamentaires et disons nos dernières volon« tés... Et pourtant non... Car, que pouvons« nous léguer, hormis notre corps dégradé à la « terre? Nos domaines, nos existences, tout , est « à. Bolingbroke, et nous ne pouvons rien ap« peler nôtre, si ce n'est- la mort et cette chétive « maquette de terre stérile qui empâte et couvre « nos os... Au nom du Ciel, asseyons-nous à « terre, et disons la triste histoire de la mort des « rois, les uns déposés, d'autres tués à la guerre, « d'autres hantés par les spectres de ceux qu'ils a avaient détrônés, d'autres empoisonnés par « leurs femmes, d'aut-res égorgés en dormant, « tous assassinés, Car, dans le cercle même de la « couronne qui entoure les tempes mortelles « d'un roi, la mort tient sa cour, et là, la farceuse

« trône, raillant l'autorité de ce roi, ricanant de « sa pompe,1 lui accordant un souffle, une petite «- scène pour jouer au monarque... puis, après « s'être ainsi amusée, elle en finit; avec une a petite épingle, elle perce ce rempart et... adieu « le roi ! Couvrez vos têtes et n'offrez pas à ce « qui n'est que chair et que sang l'hommage « d'une vénération dérisoire; jetez de côté le a respect, la tradition, l'étiquette et la déférence a cérémonieuse; car vous vous êtes mépris sur « moi jusqu'ici. Comme vous, je vis de pain, je « sens le besoin, j'éprouve la douleur et j'ai « besoin d'amis. Ainsi asservi, comment pouvez(t vous me dire que je suis roi?

« Je donnerai nies joyaux « pour, un chapelet, mon splendide palais pour « un ermitage, mon éclatant appareil pour la « robe d'un mendiant, mes gobelets ciselés pour a Un plat de bois, mon sceptre pour un bâton « de pèlerin, mes sujets pour une paire de saints « sculptés, et mon vaste royaume pour un petit « tombeau, un petit, petit tombeau., un obscur « tombeau. Je consens même à être enterré sur « la route royale, sur la route la plus fréquentée,

« pour que. les pieds de mes sujets puissent à « toute heure fouler la tête de leur souverain.

« Vivant, ils marchent bien sur mon cœur; une . « fois enterré, pourquoi pas sur ma tête?... )j

Et ainsi se poursuit la tràgique lamentation, de scène en scène, jusqu'au calvaire du château

de pomfret, où le misérable doit trouver la mort... — « Chère ex-reine, prépare-toi à partir « pour la France : suppose que je suis mort et « que tu reçois ici comme à mon lit de mort « mon dernier adieu. Dans les longues nuits « d'hiver., assieds-toi près du feu avec de bonnes « vieilles gens, et fais-leur conter les récïts des « âges de malheur dès longtemps écoulés; puis, « avant de leur dire bonsoir,'comme réplique à « leur triste histoire, conte-leur ma chùte lamen« table et renvoie-les en larmes à leurs lits. Les « tisons insensibles eux-mêmes, sympathique« ment émus par l'accent douloureux de ton lan« gage, laisseront leur flamme éplorée s'éteindre « de compassion et se couvriront les uns de • « cendres, les autres d'un noir charbonnement, « pour prendre le deuil du roi légitime dé- « trôné... »

Qui ne voit qu'il ne s'agit plus ici de Richard, que ceci n'est ni moderne ni ancien,v ni grec ni anglais, que la précision historique est la.der: nière chose que réclame le spectateur, que le poète l'a transporté tout à coup dans un monde supérieur, vaste, imprécis, où se déroule la longue tragédie des sceptres détruits et des trônes renversés, et que, comme le prophète ou le grand orateur sacré, dans un seul malheur « il déplore toutes les calamités du genre humain, et dans une seule mort fait voir la mort ét le néant de toutes les grandeurs humaines. » Dans ces vers

de sublime mélancolie, le poète épanche les larmes humaines et prolonge le douloureux sanglot des détresses royales.; et l'écho de ces plaintes retentit profondément dans nos âmes et ■y rouvre fa source de l'éternelle pitié.

3° Enfin, il est une troisième conception du drame historique, et c'est peut-être celle-ci qui appartient en propre à l'Ecole romantique. Elle consiste dans la double prétention de nous présenter un homme historique dans sa vérité intime et de reconstituer un milieu. Ces deux prétentions sont, à mon sens, également chimériques ; et, si l'on m'opposait le grand nom de Schiller, malgré mon admiration pour ce beau génie, j'oserais encore réclamer. Mais, pour l'heure, il ne s'agit que du romantisme français : restons donc en France.

Depuis quarante ans que je vais au théâtre, avec une passion que l'âge n'a pas affaiblie, j'ai vu reconstituer sous mes yeux à peu près toutes les civilisations. J'ai. vu sur les- scènes parisiennes passer les grands fleuves historiques, l'Euphrate et le Nil, et le Panube et le Rhin, et là Seine et la Tamise. J'ai vu fleurir les arbres odorants des régions chaudes et verdir le sombre feuillage des forêts septentrionales. J'ai vu ressusciter les architectures les plus variées, depuis les murs de briques de Venise, les. terrasses de Salambo, les temples de la Grèce, les châteaux de la Renaissance, les palais massifs de l'Inde, les pagodes sia-

moises, et jusqu'aux haciendas des gauchos, J'ai vu s'agiter sur les places de Memphis, d'Athènes, de Rome, de Lutèce et de Byzance les populations les plus diverses. J'ai vu successivement les Gallo-Romains et les « gentilshommes du moyen âge ». J'ai quelquefois remercié, souvent plaint, les directeurs de leurs efforts et de leurs dépenses, mais jamais,-non jamais, je n'ai retiré aucun profit de ces exhibitions pour mon instruction; et si je n'avais eu d'autres moyens d'enquête et d'étude, je serais aussi ignorant de ces mondes divers que le sauvage le plus attardé. J'avais lu dans Suétone, dans Tacite, dans Pétrone, des pages sur la débauche impériale qui m'avaient fait frémir. J'ài vu des orgies au Palatin, j'ai vu Néron et Caligula dans la turpitude de leurs festins : Ah! les malheureux! s'ils s'amusaient ainsi, il faut les plaindre. J'avais lu dans Procope quelques lignes suggestives sur la vie publique et privée de Théodora.

; J'ai vu Théodora elle-même à la Porte SaintMartin : quelle désillusion !... J'ai vu défiler des troupes éthiopiennes^ des légions romaines, des retires et des mousquetaires : hélas ! quelles , armées et quelle discipline! J'ai vu les patriciens de Venise, et l'on m'a montré les Lagunes et le Lido Pt le Pont des Soupirs, et je suis resté froid. J'ai vu les délégués des cantons suisses àrriver un -à un au rendez-vous pour jurer de vaincre et de mourir : Ah ! les pauvres ! quelle triste idée de

la7 fierté helvétique m'ont donnée ces pitoyables délégu,és cantonaux!... Mais, direz-vous, c'est se moquer, et une reconstitution ne se fait pas seulement par la figuration et le décor, je l'entends bien ainsi; mais je ne suis pas mieux édifié par le langage, qui est l'expression des mœurs et des idées. Je ms suis aperçu que cette « vérité », dont on fait tant de bruit, consiste à plaquer sur le plus, moderne des jargons quelques mots à désinence grecque ou germaine ou moyen-àgeuse ; que l'on pense faire beaucoup pour l'histoire en nous parlant, en Grèce, de Posîdon ou d'Athêne Polias, à Rome, de Suburro ou du Capitolin ; « tudieu, Messeigneurs, rengainez vos lames de Tolède », est un précieux et sûr document du moyen âge ; ventre sainL-gris, sarpcjeu ou morbleu peignent le xvie siècle ou la période de Louis XIII; et l'on est parfaitement xvn° siècle, si l'on dit : Monsieur de Racine ou De la Mothe, de Salignac, de Fénelon. — Je le répète, tout cela est chimérique; il faut, au théâtre, communication confiante du public et de l'auteur ; eh bien ! devant cette érudition, fût-elle vraie, le public se méfie ; il ne sait pas ; il n'a pas de critérium ; la vérité assyrienne, ou éthiopienne, ou marocaine, ne peut l'intéresser que s'il la connaît déjà ; or, il ne la, connaît pas; il est troublé, inquiet. A ces résurrections équivoques, je préfère une féerie, la biche aux bois, -si vous voulez. Du moins, quand le Prince Souci me promène dans le

royaume des poissons ou des légumes, je - suis tranquille, et aucune inquiétude ne corrompt mon plaisir, mais AssÓurbanipal !... Cela est trop loin, je suis dépaysé, et, comme disait, une femme d'esprit à propos des : descriptions du Paradis « Hum ! nous manquons de renseignements. j) Je dis nous, public; car les savants !... Mais, direz-vous, vous croyez bièn un professeur dans sa chaire. Et précisément : c'est que le théâtre n'est pas la Sorbonne, et un auteur dramatique n'est pas un archéologue.

Même difficulté, même danger pour les caractères particuliers et précis. Napoléon, Frédéric n, Cromwell, Richelieu ne sont pas des personnages dramatiques. Pourquoi? Parce que, au théâtre, nous nous intéressons à l'humain, au général, et que ce qui nous intéresse chez ces grands hommes, c'est précisément ce qui les distingue, ce qui les différencie du reste des hommes. Don Diègue et le vieil Horace sont des hommes ; Na-' . poléon est Napoléon. Il est bien difficile, sinon impossible, de me persuader que le Cromwell ou le Mazarin qu'on me montre sur la scène est bien le vrai Cromwell, le vrai Mazarin. Or, encore une fois, en fait de Cromwell et de Mazarin, il n'y a que le vrai qui m'intéresse. Le respect que l'on doit à une grande \_renommée m'empêche de' dire ce que je pense du CItarles-Quint, d'Hernani, du Richelieu, du Louis XIII, de Marion Delorme, comme de l'Italie de Lucrèce Borgia et de la

politique vénitienne d'Angelo, tyran de Padoue. Quant à Bonaparte, il serait bien temps qu'on laissât ce grand homme aux Invalides et à l'histoire, car les expositions—je dis les plus récentes et les plus fructueuses — qu'on fait de lui sont vraiment pénibles pour le goût.

III

Eh bien ! Messieurs, il est manifeste que le Louis XI de Casimir Delavigne n'appartient ni à la première ni à la seconde conception. Relèvet-il de la troisième ? Peut-être, vous en jugerez. Je vous ai dit qu'il a été diversement jugé : j'en pourrais dire autant de son auteur. Voici comment le juge un jeune disciple de M. Brunetière, homme de goût pourtant, de science et de talent: « Dans dix ou trente ans, dit-il, il sera sans doute « permis de ne plus le nommer dans une histoire « de la littérature... son style est cruel... Toute « la vogue de ce dramaturge est venue de son « prosaïsme renforcé; les spectateurs réfractaires « à. la fougue lyrique se sont retrouvés dans sa « platitude qui leur a paru la raison même. » Voilà qui est honnête pour les milliers de spectateurs qui l'ont applaudi des milliers de fois au Théâtre-Français, à l'Odéon, à la Porte SaintMurtin.. Rien de nouveau sous le soleil. A cinquante ans de distance, ce critique sévère fait- écho à Gustave Planche qui, au lendemain des Enfants d'Edouard, écrivait : « C. Delavigne ne compte pas

dans la littérature de son temps ». Voilà encore qui est catégorique. Pauvre Casimir! Et quand on pense que M. Jean-Etienne Delécluze, le critique assermenté des Débats, le dénonçait comme un novateur dangereux. Décidément, il est difficile de" juger les gens . Théophile Gautier était moins inexorable, et, s'il trouvait C. Delavigne plat et prosaïque, du moins le disait-il en termes courtois et poétiques — « M. C. Delavigne ne voit pas se déployer « sous lui comme une carte immense la figure « du monde et l'infini des horizons; il ne peut « pas, au détour d'un nuage, entrer en conversa« tion avec un ange, ni passer sa main dans les « cheveux d'or des étoiles... » A la bonne heure! mais cela n'est pas donné à tout le monde.

Eh bien ! Mesdames et Messieurs, vous estimerez, j'en suis sûr, que ces jugements sont trop rigoureux. Peut-être sont-ils de mise dans le cours d'un enseignement dogmatique ; ici, l'on peut être plus indulgent. Pour moi, je suis disposé à plus de clémence. J'aime passionnément le théâtre, et je ne voudrais pas décourager les talents de second et même de troisième ordre qui m'y donnent du plaisir. Et que deviendrions-nous si l'on nous jouait toujours Corneille, Shakespeare, Racine, Ibsen et M. Mœterlink ? On ne peut pas être toujours dans le sublime. Admirons le Cid, Richard II et le Canard Sauvage, sans doute; mais né faisons pas les dégoûtés devant Louis XL

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 23 JANVIER 1896, AVANT LA REPRÉSENTATION

DES

ÉTOURDIS

COMÉDIE

DE

ANDRIEUX,

LES ÉTOURDIS

MESDAMES, MESSIEURS,

Nous avons à nous occuper aujourd'hui des Etourdis d'Andrieux. Permettez-moi, avant tout, de vous donner un croquis de la pièce. Ce n'est pas, comme il arrive souvent, parce qu'elle est difficile à comprendre : un enfant de cinq ans la suivrait aisément. Elle n'offre aucune complication d'aucune sorte. Si j'agis ainsi, c'est simplement parce qu'il faut que nous ayons, pour ainsi dire, une plate-forme pour pouvoir asseoir les réflexions que cette pièce va nous suggérer.

Deux jeunes gens, deux étudiants, habitants de la rive gauche, ont fait des dettes ; l'un surtout. Il a eu le tort de signer des lettres de change et se trouve sous le coup d'une prise de corps. Il s'appelle d'Aiglemont. Pour échapper aux pour-

suites, il s'est réfugié chez un de ses amis, Folle ville, et y vit sous un nom d'emprunt; mais il ne peut sortir, sous peine d'être appréhendé par les records. Cette réclusion l'ennuie, et, pour le tirer de peine, son ami s'est avisé d'un subterfuge. Il a écrit à l'oncle d'Aiglemont que son neveu. était mort après une maladie assez courte; que lui, Folleville, l'a soigné et enterré ; et il lui envoie la note des frais de la maladie et de l'enterrement. L'oncle, — au lieu de répondre, comme nous l'aurions fait : « Mon cher monsieur, vous auriez bien dû me prévenir un peu plus tôt, car je serais venu soigner mon neveu moi-même », — l'oncle, dis-je, trouve cela tout naturel et envoie les trois mille francs demandés. Les deux amis, tout joyeux de cette aubaine inespérée, se mettent à gambader et à faire des entrechats. Tout de suite, le jeune d'Aiglemont dit : « Il faut payer nos dettes », — Cela n'est pas très vraisemblable ; mais je suis bien obligé de vous donner la pièce telle qu'elle est. — Tandis qu'ils sont occupés à vérifier leurs créances, voilà le brave homme d'oncle qui part pour Paris. Il s'est dit : « Il faut que j'aille voir ce qui se passe, prier un peu sur le tombeau de mon pauvre neveu. » Il arrive avec sa fille Julie, c'est-à-dire la cousine du jeune d'Aiglemont. Julie est en grand deuil et au désespoir de la mort de son cousin, L'oncle vient à l'hôtel et demande à la

concierge de lui indiquer l'appartement de M. d'Aiglemont ; mais personne ne connaît ce nom; il y a là un certain nombre de jeux de scène qui naissent de cette petite situation et qui sont assez amusants. Le jeune d'Aiglemont, qui sait l'arrivée de son oncle, s'arrange enfin pour rencontrer sa cousine et lui dire : « Je ne suis pas mort ; nous avons écrit cela à mon oncle pour telles et telles raisons. » Ils finissent par s'entendre et échangent des serments. Pendant ce temps, l'oncle a convoqué les créanciers 'de son neveu et leur offre de payer la moitié de leurs créances. Les usuriers se montrent durs à la détente. Puis vient une scène qui a été faite deux ou trois fois presque mot pour mot : c'est la scène du mort supposé, qui revient de l'autre monde sous l'aspect d'un fantôme et qui terrifie ses créanciers. Le jeune d'Aiglemont leur apparaît ainsi et leur dit : « Vous êtes des coquins. Je vais vous tuer, si vous ne cédez pas à mon oncle. » Les créanciers consentent sur-le-champ à ce qu'on leur demande. L'oncle apprend que son neveu n'est pas mort. Il est bien un peu ennuyé, d'abord, du tour qu'on lui a joué, mais il s'aperçoit que sa fille, qui était toujours dans les larmes, a les yeux plus vifs. « La petite gredine devait être du complot », se dit-il, et il s'amuse à la taquiner, en bon père qu'il est. Il lui apprend qu'il a pour elle un autre mari et qu'il lui faut

oublier son cousin Puis, après une série de scènes assez amusantes, tout le monde tombe d'accord; on s'embrasse, et il est convenu qu'on reviendra en .province, où nos jeunes gens se marieront, seront les plus heureux du monde et auront beaucoup d'enfants. Voilà toute la pièce; je n'en puis rien dire de plus. C'est un simple vaudeville, qui a le mérite d'être écrit en vers faciles, qui est enjoué, où il y a des traits d'esprit 'à la Voltaire et où vous trouverez le canevas d'un conte que vous avez tous appris par cœur autrefois, et qui s'appelle le Meunier Sans-Souci: De psychologie, d'étude de caractères, d'étude de mœurs, il n'y en a pas trace. Et il me serait difficile d'analyser des états d'âme dans une pièce où il n'y a pas d'âmes. On ne peut pas faire un civet de iièyre avec une queue de lapin. Il y a cependant dans cette pièce, quelque chose de tout. à fait curieux.. Je vous l'ai racontée sans rien y ajouter, sans en rien ôter,et c'est bien simple. Mais ce vaudeville fait date dans l'histoire du théâtre. Geoffroy, luimême, le grand critique de l'Empire, le constate.

Les Etourdis ont été accueillis, en 1787, avec une très grande faveur-. Jouée d'abord aux Italiens., cette pièce fut reprise à la Comédie-Française,, et elle est restée au répertoire jusqu'en 1849. Si vous consultez l'Histoire de la Comédie-Française de '1825 à 1880, par M. Albert Souby, tous verrez que la- pièce a" été jouée tous'les - ans depuis 1823 •

jusqu'en 1849 et qu'elle a toujours été accueillie avec faveur. Il y a là un problème assez singulier. Comment se fàit-il qu'une pièce, qui sans doute n'est pas sans qualités, mais qui est d'un mérite extrêmement mince, qui .n'a l'air de rien révolutionner du tout et qui, en effet, ne révolutionne. '■ rien, comment se fait-il que cette pièce soit une date dans notre histoire dramatique, qu'elle ait duré de 1787 à 1849 et qu'elle ait été toujours revue avec plaisir par plusieurs générations? Il y à là certainement un petit problème curieux que nous allons examiner, ensemble.

En 1785, — c'est Andrieux lui-même qui nous le raconte, ou plutôt c'est son ami Collin d'Har-, leville" qui nous raconte en assez jolis vers cette partie de sa vie, — il y avait, au quartier latin, , dans.la rue des Noyers, un hôtel où l'on déjeunait pour quatorze sous ; quand on ne prenait pas de vin, ce n'était plus que sept ou onze sous. Cet établissement, était tenu par une très brave femme, Mmc Racaud, qui avait une fille, très honnête personne, du reste, et de plus musicienne. Dans cet hôtel se réunissaient quelques jeunes gens, , qui tous se sentaient un avenir. Ils y passaient ensemble leurs soirées, occupés les uns à parler politique, les autres à faire, de la littérature ou de la musique; la jeune fille jouait du clavecin; et l'un de ces jeunes gens du violon; il s'appelait de Salles. Tous vivaient là dans la

plus douce intimité ; c'était un milieu charmant. Andrieux déclare qu'il est resté trois ans à côté de cette jeune fille et que jamais il n'est sorti de la bouche d'un seul d'entre eux un mot qui ait pu effaroucher la pudeur de' la jeune hôtesse. Même quand elle était absente, on s'observait, car elle pouvait venir. Avec Andrieux, "Collin d'Harleville et de Salles, qui a laissé un petit nom comme faiseur d'ariettes, il y avait là un certain Pons, dont les anthologies donnaient autrefois quelques vers. Quand j'étais enfant, nous les apprenions par cœur. Il y avait une pièce, entre autres, où l'auteur passait en revue les lettres 'de l'alphabet. A chaque consonne étaient consacrés vingt-'cinq vers environ. Tout cela est oublié maintenant ; il n'en est pas moins vrai que Pons avait Jbeaucoup d'esprit. C'était en. somme un petit milieu très littéraire, à la: fois ardent et modeste, comme il devait y en' avoir beaucoup dans la'bourgeoisie française au moment de la Révolution. La Révolution, d'ailleurs, ne s'explique que comme cela. Nous connaissons très bien, jour par jour, la vie des grands seigneurs de ce temps-là et des grandes dames d'alors^ qui étaient du resté des femmes perdues; mais ce que nous connaissons très peu, c'est la vie de l'honnête, saine et brave bourgeoise de cette époque. Quand nous la considérons d'un peu près, nous sommes tout étonnés des vertus

qui s'y cultivaient et du sérieux d'esprit qu'on y avait.

Vous vous rappelez que M. de Loménie, — grâce à des lettres de Beaumarchais et de sa femme, — a pu nous faire pénétrer dans l'intimité de cette famille, et nous avons été stupéfaits de voir ce qu'était une famille bourgeoise en 1780. Toutes les filles de Beaumarchais étaient très lettrées, ce qui ne les empêchait pas de s'amuser très innocemment d'ailleurs; elles étaient au courant de tout ce qui se passait au théâtre, en littérature et en politique, elles faisaient des vers et de la musique. Il y en avait une qui avait cette liberté prodigieuse de l'Henriette de Molière. Elle n'en était pas moins une très honnête fille. Tout ce petit monde de la bourgeoisie était extrêmement sérieux, instruit, savoureux. Il y avait également un très grand sérieux chez les jeunes gens. J'imagine, en effet, que tous ces hommes qui ont siégé à la Constituante, à la Législative, ou qui ont pris la direction des clubs, sous la Révolution, étaient sortis de ces petits cénacles, où l'on s'occupait un peu de vers et de prose, mais où l'on s'occupait aussi beaucoup de politique, où l'on avait des opinions très hardies et oÙ- l'on travaillait énormément.

Pour bien comprendre la pièce d'Andrieux, il faut tenir compte de tout cela. Evidemment, il doit y avoir quelque chose de vrai dans le tableau

charmant qu'il nous fait. Il nous donne également sur le théâtre de ce temps-là des renseignements extrêmement précieux. Il n'y avait pas alors une trentaine de théâtres, où toutes les initiatives pussent se donner carrière.' Il n'y qn avait que deux : les Italiens et la Comédie-FrançaiSe. A ce moment, on ne jouait plus ni Molière ni Regnard ; quand, par hasard, on jouait du Molière, il y avait bien cinquante personnes dans la salle. On représentait des pièces où il y avait surtout des marquis et des marquises, de's chevaliers \* Le style en était alambiqué ; les mœurs en étaient détestables. Et ces jeunes gens, dont je vous parlais tout à l'heure, se disaient dépités : « Voilà donc ce qui plaît au public ! » — Supposez qu'aujourd'hui,. au lieu de trente théâtres, nous n'en ayons que deux, que dans l'un on joue les Tenailles - et, dans l'autre une pièce de Jules Lemaîtrc ; supposez que des jeunes gens, imbus de littérature classique, de Molière, les écoutent, ils se diront : « Comment ! C'est cela la société !■ » Assurément, on leur répondra : « Màis non ; ce n'est qu'une très petite partie de la société. Il y a peut-être en tout cent cinquante viveurs, qui font autant de bruit que cent cinquante mille diables, mais ce n'est pas ainsi qu'il faut juger lsu bourgeoisie française. » Eh bien ! c'était exactement la même chose à l'épdque dont nous.nous occupons. Les pièces qu'on jouait avaient la prétention de

représenter le beau monde. Le public aimait alors à voir ces très mauvaises mœurs, décrites dans une langue extrêmement quintessenciée, comme les conversations qui voltigeaient dans les salons du XVIIe siècle. Nos jeunes gens, eux, qui vivaient entre eux et pour eux, qui étudiaient sans cesse l'ancienne littérature et qui s'en imprégnaient, se dirent : « Mais il y a autre chose à faire. » Et c'est alors que deux d'entre eux se mirent à la besogne : Collin d'Harleville écrivit Y Optimiste ; Andrieux, les Etourdis. Il fallut trois ou quatre ans pour que le Théâtre Italien se décidât à jouer l'une, et le Théâtre Français, l'autre. Notez que, des deux pièces, celle de Collin d'Harleville est la meilleure. Cependant, Y Optimiste n'a pas fait date et voici pourquoi. C'est une comédie de caractères, qui n'apportait absolument rien de nouveau. Sans doute, elle ne saurait être comparée aux œuvres de Molière, mais elle n'offrait même rien de remarquable. Une grande amabilité, une grande douceur : voilà tout ce qu'on y trouvait ; elle rappelait à la fois Molière, d'un côté ; Destouches et Gresset, de l'autre.

Au contraire, Messieurs, Andrieux, sans savoir ni comment ni pourquoi, car toutes les fois qu'on fait quelque chose de nouveau, on ne s'en doute pas, — a fait un vaudeville. Il n'y en avait pas à cette époque, où l'on aimait les vers tra-

vaillés et où l'on était très respectueux -de la tradition. Et cependant, un grand génie, le véritable créateur du vaudeville en France, avaft, déjà paru : c'était Beaumarchais. Chose curieuse ! Au xvnie siècle, deux hommes ont été réellement supérieurs dans là comédie ; Beaumarchais d'un côté, et Marivaux de l'autre. Beaumarchais a eu un très grand succès, comme vous le savez, mais sans aucune influence sur les auteurs contemporains. Andrieux lui-mème le constate. Certainement, dit-il, le Barbier de Séville est une très jolie pièce, très originale ; mais il n'y a pas moyen de l'imiter. En quoi il avait tout à fait raison. Quant au Mariage de Figaro, qui avait été joué trois ans auparavant, il n'en parle pas. Marivaux, lui, comme vous le savez, n'a pas été estimé à sa juste valeur. Beaumarchais n'a. eu sa lignée que trente ou quarante ans après, avec Scribe, qui est son vrai fils. Marivaux n'a été réellement connu que lorsque lès travaux sur ses œuvres se sont multipliés, et c'est M. Larroumet, qui, le premier, a donné le branle.

Andrieux arriva donc avec de petits actes, auxquels il n'attachait d'ailleurs pas grande importance, si ce n'est celle qu'un jeune homme attache toujours à sa première œuvre ; mais il ne croyait certainement pas faire une révolution. Sans doute, ceux qui ont vu jouer sa pièce en 1787 l'ont accueillie avec beaucoup de bonne

humeur, si nous en croyons les comptes-rendus, mais sans en être bouleverses ; et ce simple , vaudeville n'eut pas alors la signification qu'il a eue depuis. La Révolution arriva, et il ne fut plus question de pièces d'aucune sorte. En 1793, on joua bien quelques pièces, mais quelles pièces et devant quel public ! — Ce qu'il y a de certain, c'est que la pièce des Etourdis s'établit définitivement au répertoire, en 181 1, et fut entendue avec plaisir jusqu'en 18i9. Pourquoi ? C'est ce que nous allons chercher ensemble.

Toutes les fois qu'une pièce réussit au delà de son mérite devant une suite de publics différents, c'est que, en dehors de sa valeur intrinsèque, qui est plus ou moins mince, ou plus ou moins grande, cette pièce a des attaches, avec ce ou ces publics. Le spectateur se dit," en la voyant : « Tiens ! c'est cela que j'aime ; ic'est cela que je viens chercher au théâtre ». Il ne dit pas : « C'est un chef-d'œuvre », mais simplement que « cela lui plait ». Le tout est de savoir pourquoi. Pour cela, il faut se rendre compte de ce qu'a été le public en 1787 et à partir de 1814.

Jusqu'à la Restauration, l'Europe a été tout entière occupée du bruit des armes ; elle n'a été qu'un vaste champ de bataille. Tout à l'heure, je vous parlais de cette bourgeoisie qui s'était formée silencieusement pendant tout le dix-huitième siècle, attendant la Révolution, puis qui

avait assisté aux premiers grondements de la Révolution, à son éclat foudroyant, et qui avait enfin traversé l'Empire. Devenue maîtresse, cette bourgeoisie, vers 1814, 1815 et 1816, a' senti qu'elle avait encore à lutter contre certains ennemis, contre certains préjugés royaux. Elle était convaincue, du reste, qu'un jour ou l'autre elle . aurait définitivement le dessus. Cherchons quel était l'état d'esprit de cette bourgeoisie de 1814 à 1849. On a souvent cité le mot de Talleyrand : « Celui qui n'a pas vécu de 1780 à 1789 ne se doute f pas de la douceur qu'il y eut à vivre en France à ce nloment-là. » Le mot pouvait être vrai pour ceux qui vivaient dans les salons, il. ne l'était pas pour les autres ; tandis qu'il est certain qu'il n'y a jamais eu de générations plus heureuses que celles qui ont vécu de 1814 à 1848, et cela, pour plusieurs raisons. On venait de traverser toutes les guerres de l'Empire. Sans, doute, on avait été battu à -Waterloo ; mais Waterloo ne comptait pas. Nous avions été vaincus par l'Europe tout entière ; et cela ne nous empêchait pas de nous considérer comme les dominateurs de l'Europe. Les générations qui ont suivi Waterloo ont considéré la nation française comme victorieuse. Elles ont gardé l'orgueil du nom français. Elles sentaient, en outre, qu'elles avaient devant pelles une longue vie de prospérité. Les guerres étaient finies ; on s'était battu pendant vingt

années; la paix régnait maintenant. On ne savait pas combien elle durerait ; mais personne ne prévoyait qu'il pût y avoir de longtemps de guerre en Europe. On était tout à la tranquillité et aux affaires. La bourgeoisie était maîtresse de ses destinées. Elle le sentait. Elle avait de plus —- ce qui manque à notre génération, — un Credo. Elle avait la foi, dans tous les ordres d'idée,; elle avait la foi politique ; elle croyait fermement à la liberté parlementaire ét au progrès après fa liberté.

En religion, elle avait, avec la haine des jésuites, la ferme croyance dans le Dieu de Voltaire, qui s'adoucissait sous d'iiutrcs traits et devenait leDieu des bonnes gens, de Béranger. Les générations de ce temps communiaient sous les deux-"espèces, religieuses et politiques ; toutes croyaient à la liberté, toutes croyaient à l'existence de Dieu et à la Profession de foi du vicaire savoyard. C'étaient des âmes merveilleusement équilibrées, sûres d'elles-mêmes. Il y eut, de, plus, à cette époque, la même poussée vers les affaires que de 1871 à 1875. Tout le monde cherchait à gagner de l'argent, et il y en avait à gagner partout. Il s'ensuivait une vie heureuse et facile. C'étaient des gens à l'âme saine et tranquille, qui, le soir venu, se réunissaient au . théâtre, pour se distraire simplement et gaiement, ne cherchant qu'à s'amuser, sans avoir de nerfs

à secouer violemment. Un fait divers leur suffisait avec une intrigue intéressante, capable de faire sourire plutôt que rire, et quelquefois verser un petit pleur. Ils passaient ainsi une soirée exquise. C'était là le public qu'il fallait aux pièces d'Andrieux et de Scribe. Vous ne comprendrez le succès de ces auteurs que si vous vous mettez à la place de ces braves gens, dont la vie de famille était tout autre que la nôtre. Ils ne se donnaient pas de mal, comme nous, pon-r gagner beaucoup plus qu'ils n'avaient besoin. lisse faisaient le raisonnement suivant : « Nous allons travailler pendant vingt ans ; nous nous ferons tranquillement une petite aisance pour nos vieux jours et pour nos enfants ; si la fortune vient, tant mieux ; si' elle ne nous sourit pas, nos enfants travailleront à leur tour. )y Quant à cette vie enragée, endiablée, que nous nous sommes faite, ils ne la soupçonnaient pas.

J'ai connu, dans mon enfance, la bourgeoisie de 1830. Je l'ai connue en province; je l'ai connue à Paris par les récits qui m'ont été faits, J"ai été intimement lié avec une vieille personne, Mmc Juliette Desfontainé-s, qui' avait tenu sous la ' monarchie un des grands salons de Paris et fait concurrence à Mme Delphine de Girardin, fille de l'académicien Dùval, l'auteur des Héritiers (1796). Mme Desfontaines jouissait alors dune réputation universelle, -et était parente ou en /

relations avec tout ce qu'il y avait d'un peu célèbre à Paris. On dînait à cinq heures, à cette époque, et l'on s'habillait avec de l' organdi. Ellemême me disait : « Le soir, nous allions en toilette blanche et à pied chez M. Nodier à l'Arsenal. On arrivait vers sept heures et demie. On causait. Quelqu'un se mettait au piano ; les jeunes gens et les jeunes filles dansaient. A dix heures et demie, tout le monde s'en allait. Avant le départ, Mme Nodier offrait un verre d'eau sucrée avec un peu de fleur d'orange, si l'on voulait. » Telles étaient les réceptions du temps. Remarquez, Mesdames et Messieurs, que ce verre d'eau sucrée, c'est précisément la pièce que vous allez voir représenter... avec un peu de fleur d'oranger, si vous voulez !

Pour être complet, il me faut aborder maintenant un autre côté de la question. Ces générations avaient surtout et avant tout un Credo littéraire. Elles avaient toules lu et appris Horace el Boileau ; c'élaient leurs deux grands maîtres. L'Université avait également eu sur elles la plus grande influence. L'Université, qui peut avoir, sans doute, un esprit un peu étroit, un peu lent à s'émouvoir, leur en imposait parce qu'elle avait des règles certaines. Que voulaient-elles ? Le Lucidus ordo, c'est-à-dire l'ordonnance claire, exacte, qui menait d'une idée à l'autre par un chemin droit, et facile à reconnaître. Buffon a

donné la formule de ce principe quandal a dit. : « Le style est l'ordre et le mouvement qu'on met dans les idées ». Il n'a rien dit -des mots; il n'a parlé que de l'ordre et du mouvement. Toutes ces générations de magistrats, d'officiers de gendarmerie, s'étaient nourries d'Horace. Elles aimaient avant tout la rectitude, la vérité, la clarté, l'ordre, toutes qualités qu'on a appelées des qualités « gauloises ». C'étaient des classiques par excellence. Dès ce moment, on entendait bien les premiers grondements romantiques, mais dans le lointain et très vaguement; en 1848 même, le romantisme, en effet, n'était pas encore maître de la situation, tout en faisant grand bruit. La grosse bourgeoisie en était encore aux classiques. Elle avait raison et elle avait tort : je m'explique. Sans doute, il faut de l'ordre, de la clarté, une belle ordonnance, et, disons-le, lorsqu'on aura rompu avec cette ordonnance, il n'y aura plus de Français. Nous serons une autre nation, nous serons des Allemands, des Scandinaves; et la tradition latine, dont nous sommes les fils, aura disparu. En 1848, on n'en, était pas là. Remarquez, en effet, que Victor Hugo, le grand novateur, est l'homme le plus classique quant, à l'ordonnance. Toutes ses pièces sont versées dans le monde classique. Il le fait- éclater, parfois, sans doute, car il a des' développements prodigieux. Néanmoins, il n'y a pas d'homme qui, pour l'or-

Jonnance, soit plus latin que Victor Hugo. Il est, malgré lui, l'élève de Boileau et de l'Université. La raison de cette ordonnance est bien simple cependant. Quand on a une idée à exprimer, il faut la prouver, et pour cela commencer par une idée générale, qu'on étaye sur des idées secondaires, et arriver enfin à la conclusion. C'est assurément la nécessité des choses qui exige cette ordonnance, et toutes les fois qu'on ne s'y soumet pas, je crains bien qu'on ne fasse des sottises.

Je vous ai rappelé tout à l'heure les paroles de Butîon : « Le style est l'ordre et le mouvement qu'on met dans les idées. » Mais il y a autre chose dans le style : il y a les mots, surtout en poésie ; il y a le rythme, les sons. Or, toutes ces qualités s'étaient absolument évanouies au XVIIIe siècle. Comme notre langue n'avait servi qu'à des conversations dans les salons, ou à l'émission d'idées philosophiques avec le style pimpant de Voltaire et le style orageux de Diderot, ou avec la rhétorique mêlée de sensibilité de Jean-Jacques Rousseau, les mots avaient en quelque sorte perdu leur valeur. Vous savez que tous les mots sont, au fond, des images. Il est arrivé que les mots se sont vidés pour ainsi dire de l'image qu'ils représentaient, et qu'ils sont devenus des signes abstraits de l'idée. La langue était une collection d'abstractions dont on se servait d'ailleurs, il faut bien le reconnaître, avec

infiniment d'esprit. Il n'y avait ni images, ni métaphores, ni sonorité. Or, ces défauts sont surtout intolérables dans la poésie. On les rencontre couramment, cependant; à la fin du XVIIIe siècle, pendànt l'Empire et la Restauration. — M. Larroumet vous a montré déjà, dans Casimir Delavigne, quelques-unes de ces' misères poétiques. — Dans ce temps-là, on partait. de cette idée, qui est la plus fausse du monde et que Voltaire avait contribué à répandre, à savoir que les vers n'étaient que de la très belle prose. Je me rappelle que mon professeur, pour nous prouver ce qu'il croyait une vérité, prenait les plus beaux de Racine et les modifiait un peu, comme ceci, par exemple : « Oui, je viens adorer l'Eternel dans son temple. Je viens, selon l'usage, célébrer la journée fameuse où la loi nous fut donnée sur le mont Sinaï '». Cela est, sans doute, de la très belle prose, et cependant l'on a simplement changé quelques mots de place. — Mais les beaux vers ne sont pas faits pour exprimer des contours très précis d'idées, ils sont faits pour suggérer les images qui sortent de -ces idées, exactement comme des abeilles sortent d'une ruche quand un rayon de soleil vient les toucher.

Les romantiques ont rapporté dans la poésie les images, qui en avaient absolument disparu ; et c'est là la grande révolution qu'ils ont faite. Qùand nous étions jeunes on nous disait : « Il y

a des mots nobles y il y en a qui ne, Je sont pas. Ainsi, en poésie on ne dïra pas « cheval », mais « coursier ». — je sais bien qu'aujourd'hui nos jeunes gens se moquent de cela, et à coursier préfèrent canasson; mais canasson ou coursier, le cheval est toujours le cheval, et le mot est fort acceptable, même en vers, quand on en sait faire sortir l'image qu'il représente ; écoutez plutôt :

Le cheval effaré qui hennit dans les deux.

Avec le mot noble, il fallait encore l'inversion. Il n'y a pas de poésie sans inversions. Les Vers d'Andrieux et de toute cette époque sont hideux d'inversions. Cela faisait dresser les cheveux sur la tête de ce pauvre Banville, qui n'en avait pas. Aussi, quand il a fait un Traité de versification et qu'il est arrivé au chapitre intitulé Inversion, a-t-il écrit simplement d'un trait de plume : a Il n'y en a, pas ». En quoi, du reste, il s'est trompé. Des inversions, il y en a beaucoup dans là poésie, et Victor Hugo en est plein. Mais il faut que l'inversion soit amenée par l'idée même. Quand le poète veut, qu'un mot frappe davantage, il le met en avant, Il ne fait pas une inversion pour le plaisir d'en faire une. Pour nous, toute 'là poésie consiste en ce que je viens de vous dire, à savoir : .la représentation exacte et élégante de l'idée, avec l'image et la sonorité.

Sur la fin de sa vie, Victor Hugo, qui, à ce moment, distribuait - volontiers la louange; me

disait un jour : « Boileau, quoi qu'on en dise, est un grand poète ; vous rappelez-vous ces vers, par ' exemple: !-

Et dans quatre mouchoirs, de sa beauté salis,

Envoie au blanchisseur ses roses et ses lis.

Nous ne dirons pas autrement. » — Boileau, en effet, a beaucoup de vers comme ceux-là, et l'on oublie trop que c'était un merveilleux ouvrier en poésie. Peu à peu, la langue s'était élimée, la poésie s'était amincie, en passant par Voltaire pour arriver jusqu'au Meunier sans souci, qu'on pourrait impunément mettre en jolie prose. Eh bien ! le public qui venait, au ThéâtreFrançais, écouter les vers d'Andrieux, aimait cette poésie facile à comprendre. Ce n'était point, comme nous disions tout à l'heure, le « cheval effaré qui hennit dans les cieux » ; c'était la musa pedestris. Vous vous rappelez la vie si douce de ce public, qui continuait à digérer tranquillement en écoutant les Etourdis. En entendant ces jeunes gens, le spectateur se disait : « Ils ont fait des folies; moi aussi, dans ma jeunesse. C'est très gentil ». Et il sortait du théâtre vers onze heures, s'en allait se coucher paisiblement avec sa femme ; et tous deux étaient heureux.

A partir de 1848, tout cela a disparu. Je me rappelle encore, à ce propos, la figure de mon chef de pension. C'était, je crois, la seconde

journée de cette révolution, qui a été un. fameux coup de-cloche.

Tout le monde était inquiet ; lui surtout. Nous, nous ne savions qu'une chose, c'est que nous allions avoir trois ou quatre jours de congé. Il causait avec un père de famille, qui était venu chercher son fils, et lui disait, avec des yeux que je verrai toute ma vie, et qui semblaient regarder dans un lointain formidable : « Il paraît que les socialistes sont descendus hier soir dans la rue ». Je ne savais pas alors ce que c'était que les socialistes, —je ne le sais pas encore aujourd'hui ; — mais; je. puis vous affirmer que cette nouvelle avait produit l'effet d'une langue de feu qui serait tombée sur la tête de ce pauvre brave homme. Tout cela « embreluquait » l'entendement des bourgeois d'alors. Les vieux préjugés vont être sabrés ; on va commencer une nouvelle vie.. A partir de 1849, nous avons eu d'autres goûts. Mais cette poésie d'Andrieux n'a disparu que pour reparaître plus tard. En effet, fine, gauloise" aimable, elle s'est glissée sous le sable comme un petit ruisseau qui coule sans bruit, disparaît tout ; à coup pour reparaître plus loin. Si Andrieux a disparu, c'est que son héritier était là :.M. Camille Doùcet a pris sa succession. Toutes les pièces de M. Doucet sont de petites intrigues charmantes, délicates,, ténues. C'est une trame très fine, sur laquelle l'auteur a brodé

de très jolis- vers,, gentiment rimés, avec des inversions très convenables et très aimables. Le public trouvait cela délicieux ; c'était un public français. Il tombait sur toute la pièée comme une sorte de pluie fine, par un temps gris, avec un horizon un peu embrumé. M. Doucet tint le recors de cette poésie de 18'60 à 1870.

Quand j'ai débuté dans la critique, je connaissais beaucoup Pailleron. Il faisait déjà des co:" médies ; et il les écrivait en vers qui devaient ressembler à de la prose, au point que, en les entendant, il fallait qu'on ne pût pas reconnaître des vers. Je n'avais pas encore tnès opinions arrêtées, comme je les ai aujourd'hui. Un jour, cependant, je lui dis : « Mais, si tu ne veux pas qu'un s'aperçoive qUe ce sont des vers, il me semble qu'il serait plus simple de faire tout de suite de la prose; » — « Oui, niais ce ne serait plus des vers. " — « J'entends bien ; mais ce serait de la prose. » Ses ailes ont grandi depuis, et Pailleron est devenu le poète comique que vous - savez, Fauteur des Cabotins et du Monde où l'on s'ennuie. Mais, -pendant dix ans, il avait poursuivi le rêve dé continuer le genre de M. Doucet, qui lui-même avait pris la suite d'Andrieux.

Vous allez voir reparaître ce poète jeune et agréable. J'espère que vous l'accueillerez avec bonne grâce, parce que TOUS êtes de la rive gauche, et qu'on a encore l'âme naïve du côté

de la rive gauche. Ecoutez ces vers aimables, qui ne parlent que de choses élégantes et gracieuses. Dites-vous que cela a été fait pour plaire à des hommes qui ont beaucoup fait pour la liberté française, qui ont énormément travaille et qui) néanmoins, aimaient à se délasser en écoutant ces choses délicates. Et je ne puis vous souhaiter qu'une chose, c'est de travailler autant qu'eux et de réussir aussi bien qu'ils l'ont fait.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATHE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. EUGÈNE LINTHILHAC

LE () FÉVRIER 1896, AVANT LA REPRÉSENTATION DES

DEUX GENDRES COMÉDIE

DE

ETIENNE

LES DEUX GENDRES

MESDAMKS, MESSIKtKS,

A la première proposition qui rHe fut faite de la comédie des Deur Gendres, comme sujet de ma conférence pour cette saison, je ne vous cacherai pas que je lis un peu la grimace. Les Deu.r Gendres, à ce moment-là, qu'était-ce pour moi? Le souvenir confus d'une de ces innombrables lectures moroses que l'on fait par devoir professionnel. Les Deux Gendres d'Etienne ! l'accouplement banal d'un titre et d'un nom, une de ces inscriptions traditionnelles dont on charge la mémoire des écoliers et qui se lisent sur ces cénotaphes, dont sont pavés rentre-deux des grands siècles littéraires et les catacombes de l'histoire littéraire : ainsi, les Templiers de Haynouard, les Etourdis d'Andrieux, Y Optimiste de Collin d'Harleville, l'Acgamemnon de Népomu-

cène Lemercier, le Manlius de Lafosse, le Siège rie Calais de Du Belloy, etc., etc. Donc, je fis la grimace, et vous-mêmes, Mesdames et Messieurs, en venant aujourd'hui en rangs serrés écouter la pièce et du même coup le conférencier, vous avez agi peut-être par pure fidélité à l'affiche. Eh bien! j'avais tort; et c'est l'auteur du programme de cette année, JI. Larroumet,je crois, qui avait raison ; et votre fidélité à l'affiche doit être récompensée, dès la conférence, ou ce sera ma faute.

En effet, mon sujet, vu de près, offre un intérêt historique et dramatique très perceptible, par la personne de l'auteur des Deux Gendres, par la nature de la querelle littéraire qui accompagna sa représentation, enfin et surtout par le tableau des mœurs qu'il met en scène.

L'auteur est la physionomie littéraire la plus typique de la période impériale.

La querelle littéraire, dont sa pièce fut le sujet, est la plus considérable qu'aient enregistrée les annales du théâtre, entre la querelle du Cid et la bataille d'Hernani.

Enfin, sa pièce elle-même est le chef-d'œuvre de la littérature dramatique sous l'Empire, une de ses deux grandes dates, — l'autre, la moindre, étant celle des Templiers de Raynouard, — et, comme comédie de mœurs, elle est un petit chef-d'œuvre, peut-être même faudrait-il pousser

jusqu'au Gendre de M. Poirier ou au Demi-Monde pour en trouver l'équivalent.

Nous envisagerons donc la personne de l'auteur, l'histoire de sa pièce et son sujet lui-même, et nous pénétrerons ainsi dans les mœurs littéraires et privées de cette période impériale, si mal connue, sous ce double point de vue. En effet, l'éclat du décor militaire éclipse si bien la littérature de ce temps-là qu'elle en paraît d'une pâleur lunaire, et l'impérieux attrait du spectacle épique qui occupe la scène ne laisse guère pénétrer dans les coulisses de la vie de tout ce monde officiel si raidi dans les chamarrures de ses uniformes. Les Mémoires de Mmc de Rémusat eux-mêmes, -sont loin, vous le savez, de satisfaire notre légitime curiosité là-dessus. Or, les Deux Gendres vont nous être une occasion de jeter sous cette surface brillante et uniforme un de ces coups de sonde historiques, dont M. Taine a fait la théorie et donne l'exemple. A la suite d'Etienne et de sa pièce, nous allons faire une petite, mais suggestive promenade, dans les coulisses du décor impérial.

Etienne fut un homme, heureux et qui a une histoire : la sienne fut d'abord parallèle à celle de l'Empire jusqu'au déclin exclusivement, car il n'eut pas son Waterloo, tout au plus sa retraite de Russie, et en bon ordre encore. C'était. un bel homme, ce qui ne nuit jamais aux succès les plus honnêtes. Vous pourrez contempler son

buste dans le couloir de l'orchestre du ThéâtreFrançais. La structùre de la tête est un peu massive et les traits accentues ; mais la physionomie respire, en sommé; la bonhomie et la distinction ; les caricaturer dont il fut l'objet confirment cette impression ; un sourire très fin, mais un peu oblique, les yeux grands et clairs ; le front haltt, mais étroit et fuyant, et ce dernier trait est bien caractéristique, car les contemporains le signalent et les caricaturistes en font une exagération plaisante.

Il fut heureux, vous dis-je, mais il mérita suffisamment tous ses bonheurs. Ainsi, dès son premier acte d'homme, il fit un calcul qui est le meilleur de tous, quand il réussit : il épousa, n'ayant lui-même que dix-huit ans et pas le sou, une jeune fille sans fortune. 'Ce calcul lui réussit, et il eut un foyer paisible où se reposer des batailles pour la vie, et il pourra déclarer, le jour où il perdit sa compagne : « Nous avons vécu cinquante ans la main dans la main. »

Il était, d'ailleurs, de bonne famille, fils et petits-fils de maîtres de forges du pays de Meuse, mais ruinés. Un oncle, prêtre, lui fit faire des études classiques qui furent brillantes. Pour vivre, il se. tnit petit employé chez un ami de sa • famille. Entre temps, il s'essayait au théâtre et se faisait jouer sur les petites scènes, Louvois, Favart, etc... Sa première œuvre, le Rêve, qu'il écrivit à vingt ans, Spirituelle, agréablement

menée et .dialoguéei soutient encore la lecture et décelait un homme de théâtre. D'autres suivirent, mais qui n'étaient guère alimentaires. C'était le temps 011 un directeur de théâtre offrait couramment dix pistoles d'un ou voire de deux actes, et une pistole par soirée, au mépris de ces droits d'auteur dont Beaumarchais avait si laborieusement fait établir un tarif.

Pour nourrir femme et enfant, Etienne entra, grâce à un compatriote, dans l'administration des vivres. C'était une meilleure place que la première, mais elle l'obligeait à quitter Paris. Il partit, la mort dans l'ânle. Or, c'est justement dans ce crochet de sa carrière qu'il allait rencontrer la fortune, la capricieuse fortune.

il était au camp de Boulogne, de Bruges plus exactement. Pour fêter l'amiral hollandais Vershuell, qui venait d'opérer sa jonction avec nous, Davpust s'avise de donner une fête : on lui apprend qu'il y a dans le camp un commis aux vivres qui est vaudevilliste. Davoust lui demande une pièce de circonstance : elle réussit. A quelque temps de la, l'Empereur étant venu au camp, deuxième pièce de Circonstance : elle va aux nues, et certains couplets sur les petits bateaux qui vont couler les gros Anglais deviennent populaires; l'amiral Yershuell les fredonnera encore à Etienne, à l'Académie, où ils seront collègues, ~ durant certaines séances ennuyeuses. L'Empereur fait venir Etienne, et le dialogue que voici s'en-

gage : « Que puis-je faire pour vous? — Sire, tout ce que vous voudrez. » Napoléon se tourne vers Maret; et lui dit, comme Henri IV au duc de Bellegarde, quand on lui présenta Malherbe : « Monsieur, je vous charge de ce jeune homme. » Mais Maret, qui savait faire sa cour, valait mieux, comme protecteur, que Bellegarde. Il fait d'Etienne son secrétaire et, deux ans après, l'auteur d'une Journée au camp de Boulogne était nommé- direc-teur des Débats, puis, censeur et commissaire surveillant de la presse et aussi du théâtre. C'était un poste formidable.

Aux Débats notamment, d'où l'on venait d'évincer les Bertins et qui étaient baptisés Journal de F Empire, il fallait- exercer sur les plumés libérales de la maison une surveillance "de tous-les instants. C'était l'heure où Napoléon appliquait aux idées-forces, à l'idéologie, comme il disait, le système du blocus continental. Voici un échantillon de ses doctrines, en matière de presse. A Fiévée, le prédécesseur d'Etienne aux Débats, il envoyait un communiqué ainsi conçu ou à peu près : les nouvelles mauvaises pour le gouvernement ne doivent être. publiées que quand elles sont absolument sûres, et, - quand elles sont si sûres que cela, elles sont connues " de tout te, monde et ce n'est donc plus la" peine, de les publier. C'est encore à cette jnême date de 1807, où Etienne devenait directeur des Débats? que Napoléon, à la suite d'un article courageux de

Chateaubriand, paru dans la Minerve, s'écriait:

« Je le ferai sabrer sur les marches des Tuileries. » , -

Etienne exerça cette formidable douane des idées avec une légèreté de main bien notable, car, dans la bagarre littéraire où il allait être jeté, ce furent ses sous-ordres des. Débats, des critiques comme Hoffmann et Geoffroy, qui prirent sa défense et avec une chaleur de cœur et d'esprit telle qu'elle ne pouvait être de commande.

Venons-en donc à cette fameuse querelle des

Deux Gendres.. On arrivait à l'apogée de l'Em- i pire, à ce 1811, où Napoléon

Comme un aigle arrivé sur une haute cime,

S'écriait tout joyeux, avec un air sublime :

L'avenir, l'avenir, l'avenir est à moi !

La littérature faisait chorus, et avec quel ensemble ! On ne s'en doute guère, tant cette littérature impériale est éclipsée par l'éclat du reste. Un exemple : en l'année 1811, celle de la naissance du roi de ,Rome, le sujet proposé au concours, avec cinquante prix à distribuer, de Il Heureuse grossesse de Marie-Louise, mit en mouvement les plumes de plus- de douze mille poètes, parmi lesquels je relève le nom de Béren,ger, de Viennet, etc... Vous savez qui mérita le prix, c'est Victor Hugo, dans ce 1811, que lui inspira sans doute le souvenir de cet homérique concours. Etienne, lui, fit sa cour en donnant la comédie des Deux Gendres.

> Jouée le 11 août 1810; elle alla aux nues et,, quelques mois après, menait son auteur tout droit - au Capitole, c'est-à-dire à l'Académie. Mais la Roche Tarpéienne était tout près : l'envie guettait Elle avait de quoi s'exercer contre un académicien de trente-trois ans, maréchal officiel de la littérature, et qui réussissait d'emblée dans ce genre épineux de la comédie en cinq. actes et en vers, où venait justement d'échouer Picard, avec les Capitulations de Conscience. '' Or, une fausse manœuvre d'Etienne, la seule, je suppose, que ce malin ait commise,, donna barres sur lui à toute la bande des gens de lettres que vinrent immédiatement grossir les opposants à l'Empire, hèureux de dauber le maître sur le dos d'un de' ses favoris.

Dès le soir de la première des Deux Gendres, dans les couloirs, un bruit sourd courait que la pièce avait eu un modèle clandestin. Peu a peu la rumeur légère avait grossi, cheminant à travers les cénacles et cafés littéraires, de I' Athénée à Tortoni ; un beau jour, elle éclata sous lu formée d'une accusation de plagiat. En face d'une accusation de cette nature, un auteur a le choix entre trois attitudes. D'abord, étaler les pièces illico, et ce fut la tactique de l'auteur du Cid : elle est bonne. Ou bien dédaigner toute disèussion de fond et laisser parler son œuvre, et-ce fut la tac- tique de la plupart, depuis l'auteur de Phèdre jusqu'à celui des Pommes du voisin, en passant

par Kegnard : elle est scabreuse, mais, avec les applaudissements du public, elle en vaut bien une autre. Ou bien enfui faire llèche de son esprit et mettre les rieurs de son coté, en répondant comme Molière : « Je prends mon bien 0\1 je le trouve », ou comme l'auteur du Barbier de SéeiHe, accusé d'avoir pillé : On ne s arise jamais de loul, de Sedaine : « Vous avpz raison, ma pièce est On ne s'avise jamais de lout même, et la preuve c'est qu'on ne s'était pas encore avisé de ma pièce. » Cette tactique est peut-être la meilleure et Etienne avait assez d'esprit pour la suivre, témoin ce joli billet que lui envoya Arnault, le jour de son élection à l'Académie et qui ne contenait que ce verset biblique : « El elegerunt Stephanum viru m plénum Spiritu 'et ils nommèrent Etienne, homme plein d'esprit). » Mais il choisit la pire des défenses, celle des demiaveux, quand il y avait matière à un franc et simple aveu, lequel eût mis son originalité hors de cause, comme nous verrons tout à l'heure. Il donna prise à la meute. Il fut acculé à cette Hoche Tarpéienne, dont je parlais tout à l'heure, dans le style des pamphlétaires d'alors, et il eût fait le saut, si les poignes solides d'Hoffmann et de Geoffroy ne l'eussent retenu. Toute une mitraille de brochures et de caricatures fondit sur lui. La lecture en est aujourd'hui un peu froide, comme bien vous pensez : pourtant il est curieux d'y voir comment fut tournée et retournée alors, sous

toutes ses faces, l'éternelle question du plagiat, en matière de théâtre, avec les plus illustres- et les moindres exemples à l'appui. J'ai'retrouvé et lu pour vous plusieurs douzaines de ces libelles, mais je vous en fais grâce, n'est-ce pas? et je vous prie de m'en dispenser. -

Au fond de ce-beau désordre, qui'avait duré plus d'un an, était un effet de l'art, de l'art de la police impériale et du fameux Lemontey qui savait plus d'un tour, On a publié notamment une lettre établissant qu'une partie du public démêlait que la littérature n'était là qu'un prétexte à masquer autre chose. Mais quoi ?—je le trouve dans une biographie d'Etienne, — il ne serait agi de rien moins que de dépister la curio'sité publique et de lui cacher les préparatifs de l'expédition de Russie. 'Je trouve cette opinion, et bien motivée, chez 1-habile et exact auteur de Y Histoire de la Censure mus l'Empire, M. Welschinger. Je livre le fait aux admirateurs de Napoléon. Quel homme! Faire entrer dans les calculs de sa stratégie jusqu'à la vanité des gens de lettres, jusqu'aux croassements des grenouilles du Parnasse, comme on disait alors, c'est très fort et c'est une recette qui n'est d'ailleurs pas perdue. - .

Avant de prendre congé d'Etienne,-deux mots sur le reste de sa carrière. L'orage passé, après quatorze mois d'interruption, dont la source et le prétexte fut une maladie de Facteur Flëury, la.

pièce retrouva son succès des premiers jours. Elle resta au répertoire jusqu'en 1841 et fut jouée de 1825 à 1841, deux fois par an en moyenne. C'est fort honorable. Entre temps, Etienne se mit en devoir de donner cette preuve sans réplique de son originalité que lui demandait ses amis euxmêmes, et il fit jouer l' Intrigante. 0 y voyait une intrigante qui se mêlait de faire des mariages forcés entre la vieille noblesse besogneuse et les parvenus. La pièce, jouée à Saint-Cloud, déplut à César, qui y vit des allusions possibles à sa poli tique de mariages forcés, en effet, et elle fut interdite. Elle avait échoué d'ailleurs à Paris, sans être aussi médiocre que le prétend SainteBeuve. Cet Etienne était si heureux que les interdictions mêmes lui profitaient. Quand l'Empire tomba, l'interdiction fut levée, mais, né malin, Etienne n'eut garde d'en profiter.

D'ailleurs, il avait d'autres cordes à son arc et se révéla journaliste émérite, sinon député éloquent. Il se jeta dans l'opposition avec une fidélité à l'Empire que Sainte-Beuve, qui exagère fort son opportunisme, aurait été fort embarrassé de persiftler en 1870, comme il le faisait en 1851. Il fit la fortune du Constitutionnel, y accueillit Thiers, pauvre et inconnu, passe pour avoir tenu la plume dans la rédaction de la fameuse Adresse des 221. C'était un maître homme et un prud'homme. Une caricature d'alors le représente dans une attitude significative, haut sur son faux-col tL

la Royer-Collard, le Constitutionnel déployé devant lui, l'air méditatif et aigu, un doigt au menton. Ce devait être son attitude quand il rédigea sa centaine de Lettres sur Paris, qui sont une date dans l'histoire de la- puissance de la Presse, un succès comparable à celui des Lettres de Junius, jadis, de l'autre côté du détroit.

Enfin, il se retira dans ses terres, y pratiquant réellement cette philanthropie dont son Dervièxe, dans les Deux Gendres, avait été le Tartufe. Sa maison avait une telle réputation d'hospitalité, que, pour en donner l'idée, un journaliste écrivit que ce classique intransigeant et militant (il reprochait aux romantiques de ne pas écrire en français et il en avait le droit) eût ouvert sa porte même à un romantique, s'il se fût présenté en voyageur.

Il eût bien fait, car sa destinée voulut qu'un romantique lui succédât à l'Académie et eût à prononcer son éloge. Mais heureux jusqu'au bout, . il se. trouva que ce romantique était un homme de génie et que son discours fut pour l'auteur des Deux Gendres une garantie de plus contre l'oubli : car il s'appelait Alfred de Vigny.. Heureux Etienne! Mais les Deux Gendres y eussent suffi, comme on va voir..

Le sujet dés Deux Gendres était déjà un peu . partout et à tout le monde, avant qu'Etienne le fit sien. Depuis les contes et fabliaux du haut moyen âge, y compris les coûtes populaires d-es

frères Grimm jusqu'aux recueils de la morale en action, se retrouve ce thème des enfants ingrats, plus ou moins punis et repentants envers un père qui s'est dépouillé pour eux. Il apparaît notamment, avec la péripétie qui le rend dralnatique, chez deux conteurs du XVIIe siècle, dont l'un est le fameux P. Garasse. Avec l'aide d'un ami qui lui prête de l'argent, on y voit le beaupère simuler un retour de fortune : par cupidité et en vue de l'héritage, ses filles et ses gendres se repentent et en viennent aux petits soins à son endroit, ce qui est plaisant, car dans le coffre qui recèle le prétendu trésor du beaupère, ils ne trouveront, après sa mort, qu'une massue destinée à « assommer les enfants ingrats. »

C'est cette version qui suivit de fort près le jésuite de Rennes, pour ses Gendres dupés, l'ayant puisée sans doute chez son confrère, le P. Garasse . De cette même version, bientôt après, et peut-être même d'après la pièce, du jésuite de Rennes, Piron tira ses Fils ingrats. Enfin Etienne vint : le manuscrit de Lebrun-Tossa, qui n'était autre qu'une copie de la pièce du jésuite de Rennes légèrement remaniée, — car elle avait circulé dans les collèges de jésuites, — sollicita sa verve en quête de sujets. A travers cette plaisanterie de collège, où l'on ne songe qu'à faire rire aux dépens des gendres trompeurs et trompés, il aperçut un cadre tout prêt pour une comé-

die de mœurs. Il lut par là-dessus et surtout les Fils ingrats de Piron, auxquels il fit, pour la conduite de son action, beaucoup plus d'emprunts qu'à celle du jésuite, et il vit la pièce à faire.

Piron aussi l'avait vue, mais il n'avait pas- "osé " la risquer. Le fait commande toute notre attention, car en lui est toute la vraie genèse des Deux Gendres. Dans la préface des Fils ingrats, Piron confesse qu'il avait songé tout d'abord à étaler crûment sur la scène le spectacle de l'ingratitude des enfants ; que c'était même ce dessein qui l'avait porté à traiter ce sujet. Puis il avait reculé devant l'amertume de la situation et biaisé là-dessus, se bornant à faire larmoyer. Or, ayant vu depuis le succès de la scène du Glorieux où un fils renie son père, il s'était mordu les doigts, comprenant qu'il avait raté la scène à faire. Et il l'avouait, en homme d'esprit qu'il était. Etienne, qui en était un autre et qui dut méditer la préface de Piron, comprit qu'il y avait lieu de jouer de nouveau la partie et de transformer la comédie larmoyante de Piron eI\ une comédie à la Turcaret, ou, comme nous disons aujourd'hui, en une comédie rosse, très rosse. Et c'est 'ce qu'il fit, comme vous allez voir.

Nous sommes chez un. haut fonctionnaire de l'Empire, M. Dalainville, un des deux gendres. La société qui y fréquente est assez bigarrée et, à cette aurore de siècle, ressemble terriblement à celle de notre fin de siècle. Mais, pour l'exacti-

tilude des mœurs dans toute la pièce, nous avons pour garant l'unanimité des suffrages des contemporains, y compris les critiques. Donc, on y donne la comédie et le bal, et surtout de grands dîners. Qui les orne? D'abord, des gens en place et en faveur naturellement, dont le suffrage est à ménager. Puis, derrière cet état-major, cette façade obligée des grandes réceptions, toute lw bande connue des interlopes :

Quelques seigneurs venus des pays étrangers,

Et s'efforçant en vain de paraître légers,

dont plus d'un rasta, sans doute ; des piqueassiette, plaisantins de profession ; d'auteurs professionnels moins plaisants, ceux du scandale et de la calomnie, doublures de fêtards,

Hommes perdus d'honneur, avides, mercenaires,

Qui tour à tour, agents de plaisirs et d'affaires,

Par leur impertinence indignent tout Paris,

Et se sont fait un nom à force de mépris.

Croyez-en Etienne : il était un peu de la police et en tout cas, en fort bonne posture d'observateur. Notons encore un de ses croquis, celui d'une dame que la maîtresse de maison voudrait bien ne pas recevoir, et dont le seul nom lui fait faire le haut-le-corps, tant sa réputation est déplorable ; mais le maitre de la maison l'impose, car elle a du crédit, et d'ailleurs elle est belle et bien mariée à un époux invisible.

Elle la fait placer dans un département.

Ah ! grand Dieu ! quelles mœurs ! se récrie le beau-père. Quel naïf ! Saluons bas. Nous le reverrons dans toutes les antichambres et même dans tous les salons officiels, sous 'tous les régimes, n'est-ce pas? la dame au crédit visible et à l'époux invisible. Et le moyen de se passer de ces espèces, en politique?

D'ailleurs, aucune illusion chez les maîtres de la maison, sur les gens qu'ils reçoivent à leur table. Ainsi, après une scène de ménage qui éclate entre eux, juste quelques minutes avant un grand dîner, — moment éminemment favorable à l'explosion de ces bourrasques de ménage, vu l'énervement inévitable des amphitryons, — — Madame a fondu en larmes : Monsieur lui commande de les essuyer au plus" vite, avec cette raison sans réplique- et qui passa aussitôt en proverbe :

Ceux qui dînent chez moi ne sont pas mes amis.

Voilà le milieu : il n'est pas propice pour la culture des sentiments de famille. Aussi Mme Dalainville oublie-t-elle, par exemple, totalement d'aller chez son père le jour de sa fête, et est fort excusable :

Madame, à son hôtel, avait spectacle et bal,

Le soir elle jouait dans l'Amour filial.

Et pourtant tout ce faste est l'ouvrage du beaupère, Dupré. C'est lui qui a partagé toute sa for-

tune entre ses Deux Gendres. C'était un placement de père de famille : Dalainville ne déclarait-il pas que si on lui fournissait les moyens de soutenir l'éclat de son poste important dans l'Etat, il y monterait au premier rang ? Ce brave Dupré a donné son argent, il eût donné son sang.

Je ferai le bonheur de toute ma famille,

s'écriait le premier des gendres, et le second faisait autant de protestations analogues. Juste-, ment l'occasion se présente pour les deux gendres de tenir aisément leur promesse. Leur beau-père, Dupré, s'intéresse à un neveu, Charles, très brave garçon, adoré de sa petite-fille et à laquelle il le destine. Mais le pauvre garçon a perdu sa place, son petit saint-frusquin, du tait d'un banquier banqueroutier. Cet épisode nous vaut un croquis caractéristique des mœurs financières du temps, qui est à noter, et nous est un aspect de cette question d'argent qui gronde partout sous la comédie des Deux Gendres, comme l'a senti et indiqué. A. de Vigny, dans son éloge d'Etienne.

En décapitant les fermiers généraux, la Révolution croyait avoir coupé la tête de l'hydre de. .la ploutocratie; pour, parler le style de l'époque. La ploutocratie, comme dira le marquis d'Auberive, allait renaître au cœur même de la Révolution, grâce à l'agio, et recommencer sa lutte, déjà deux fois séculaire, contre l'esprit et toutes les noblesses. Pour qui sait les choses, les vo-"leries dans les bureaux des ministères révolution-

naires, notamment dans celui de la guerre, n'avaient rien à envier à celles du temps où les Pâris-Duverney étaient les munitionnaires des armées de Louis XV. Outre les grands armements, les crises financières -de la Révolution et les assignats avaient provoqué un agio effréné, comparable à celui du temps de Law. On en trouvera la preuve, au théâtre, dans le Duhautcours, de Picard, qui est de 1801 et met en scène les faiseurs d'affaires, un mot qui est du temps et servira de sous-titre à Mercadel, en attendant les Actionnaires, de Scribe, où je rencontre déjà le mot sur les affaires qui sont l'argent des autres, auxquels Dumas fera faire fortune. Déjà le Duhautcours de Picard proclamait : « Ne fait pas banqueroute qui veut, il faut du crédit. » C'est aussi l'avis des faiseurs esquissés par Etienne et notamment du banquier chez qui l'infortuné Charles était en place et avait mis ses économies. Il annonce sa banqueroute, son malheur, à son pauvre diable d'employé, en sollicitant la pitié d'autrui, car il n'a pas un asile, et sur ces mots, il s'élance dans un char élégant, ,

En ajoutant d'un ton qui m'a pénétré l'âme- :

Je vais m'ensevelir au château de ma femme.

Encore un vers qui courut tout Paris et vengea bien des dupes. •

Mais pour Charles, qu'à cela ne tienne! Il à besoin d'une place et d'argent ? Eh« bien ! Dupré a sous la main ses deux gendres, Dalainville don-

nera la place, et Dervière, l'autre gendre, l'argent. Les scènes qui sortent de cette démarche de Dupré sont excellentes et peignent au vif les caractères des deux gendres, en même temps que les mœurs du temps.

Dalainville, l'homme en place, éconduit protecteur et protégé avec une désinvolture, une science du découragement arrosé d'eau bénite do cour, que je vous recommande et qui fut un des clous de la pièce. Un jeune homme sans protecteurs ! Se déranger pour un si mince objet et risquer gratuitement une part de son crédit! C'est indécent ! Quels titres a-t-il d'ailleurs ? Qu'il fasse un mémoire ! Et le mémoire va, au laquais la Fleur, le Gil Blas de notre gros seigneur.

Reste Dervière, le philanthrope, celui qui S'est fait bienfaisant pour être quelque chose ;

qui envoie aux journaux des articles, faits sur lui , avec la liste de ses bienfaits :

La charité jadis s'exerçait sans éclat,

A Paris maintenant on s'en fait un état.

Qu'il exerce donc pour ce proche parent ! Mais la requête tombe mal : ,

Mes épargnes d'un an viennent d'être données A des incendiés des Basses-Pyrénées...

Et ailleurs :

Mais lisez mes écrits, vous connaîtrez .mon cœur...

Du coùp le bon Dupré se fâche :

L'humanité pourtant respire en vos écrits :

Vous y plaignez le sort des nègres de l'Afrique,

Et vous ne pouvez pas garder un domestique. --

Au reste, ce pauvre Dupré est un si piètre protecteur qu'il ne réussit pas à se protéger luimême. En abandonnant tous ses biens à ses: gendres, il était convenu qu'il serait hébergé et défrayé six mois chez l'un et six mois chez l'autre. Or, nous sommes au jour où il quitte Dervière pour emménager-chez Dalainville ; mais il tombe mal. Dalainville a un grand dîner où le beau-père ferait tache, et il fait prier Dervière de le garder encore un jour. Dervière, pour faire pièce à Dalainville, dont il jalouse la haute situation, style ses domestiques et Dupré trouve porte de bois. Le voilà logé sur le pavé, ou peut s'en faut. Heureusement, survient un vieil ami, Frémont, mandé par lui, qui lui doit sa fortune, lui offre argent et conseils, et s'arrange pour qu'il puisse se passer de ses deux gendres ; et la péripétie commence. Mais, pour l'amener, Etienne a inventé un ressort qui n'est pas sa moindre originalité.

Dans la pièce du jésuite, comme dans celle de Piron, c'est la cupidité des gendres et des fils, croyant le beau-père enrichi,, qui amène leur bassesse et provoque la restitution. Etienne a changé ce mobile en un autre qui est un trait de mœurs de plus. En journaliste qu'il était, et censeur de la presse, cc- prochain quatrième pouvoir, il avait été à même de mesurer mieux que personne la puissance de l'opinion. Il s'arrangea donc par mettre les deux gendres à la merci de

cette puissance. Dalainville est à la veille d'obtenir un ministère, et Derviè-re accepterait bien, lui, la direction des finances, malgré sa modestie, comme il l'avoue, dans une scène d'un patelinage exquis. Tandis que nos deux compères font leur pot-au-lait, survient un billet du beaupère qui, outré de leur conduite, déclare qu'il, va la faire paraître au grand jour. Patatras ! S'il tient parole, tout est perdu, car le premier ministre, de qui tout dépend, ne plaisantera pas sur l'article. L'opinion est sa règle de conduite ; il ne veut autour de lui que des hommes que les censures n'ünt jamais effleurés. Voilà qui est pris au cœur des mœurs d'alors. La hiérarchie impériale est ici sensible, comme partout dans la pièce. Etienne ne s'en cachait pas, et, dans son discours de réception à l'Académie Française, il indiquait parmi les voies nouvelles de la comédie, en dehors de celle dont Figaro avait été le héros, celle-ci : mettre en scène, « après les hommes tourmentés du désir de quitter leur place, les hommes forcés de reprendre leur rang. » Le maître dut approuver. • La scène, qui suit le billet du beau-père et où l'ambitieux et le tartufe de charité voient fuir leur-s rêves, est du meilleur comique et alla aux nues. Vous y verrez les deux compères mettre bas les masques, et, sans quitter le ton de leur monde, avec une rage froide, acide, laver leur linge sale, entre mufles -comme on dit aujourd'hui.

Je vous recommande encore, comme scène du même acabit, et selon la recette indiquée par le père de Célimène et d'Arsinoé, et renforcé par celui de Turcaret, la scène- du cinquième acte, où l'un des deux gendres, caché dans un cabinet, entend l'autre, pour les besoins de sa cause, rosser sur lui, comme il est dit dans Viveurs.

Bref, nos deux gendres, la pression ministérielle - aidant, font assaut de gentillesses et de bassesses envers le beau-père et son compère, le rusé Fré- mont, pour obtenir qu'il fasse cesser les méchants bruits qui courent sur eux et, obtenir de lui qu'il les démente, en se montrant avec Dalainville à une réception de gala. Le beau-père consent, non sans avoir accepté la restitution intégrale des 400.000 écus dont il. avait imprudemment fait donation et que ses gendres lui offrent à l'envi. Il y a là, dans les deux derniers actes, une série de scènes d'un comique doux qui alternent avec la rosserie des autres et nous détendent un peu les nerfs : c'est du Térènce.

Telle fut l'originalité d'Etienne. Il écrivit une comédie de m^urs qui est aussi, par endroits, une comédie de caractère; et l'un de ses défenseurs fut bien. inspiré, au fort de la querelle des Deux Gendres, quand il s'écria que sa pièce était si loin de ses modèles qu'elle pourrait s'intituler : Y ambitieux et le Tartufç de philanthropie.

Sa comédie a même une portée plus grande, un au-delà que Vigny entrevit dans son discours

académique, quand il succéda à Etienne. J'entends, disait-il, gronder la question sociale de l'héritage sous la comédie. Sans doute, dire d'une jeune fille à marier, en regardant les cheveux blancs de son père : elle a des espérances, n'estce pas « entr'ouvrir une bière »? Et le poète ajoutait lyriquement, songeant toujours à la question sociale : que tel est le privilège de l'art qui suffisait à la barque légère de la comédie d'effleurer la mer pour amener à sa surface les monstres qui vivent dans ses profondeurs. C'est ce que nous appelons aujourd'hui, sans métaphore, écrire des comédies rosses, et vraiment, s'il est dans cette salle des personnes ayant assisté, cette saison, au Cuivre ou à Entre mufles, elles vont se trouver, en écoutant les Deux Gendres, en pays de connaissance. Je vois dans Geoffroy que la laideur morale des deux gendres est à peu près le seul défaut de la pièce et ce qui refroidit çà et là le succès; ce pourrait bien être aujourd'hui la principale qualité de la pièce et de quoi la rajeunir. Quel homme heureux que cet Etienne! Voici maintenant que le Théâtre libre lui a préparé un public, à quatre-vingts ans de distance. Dans son discours de réception, passant en revue les principales comédies du XVIIIe siècle et traçant par avance le programme des conférences de l'Odéon depuis huit ans, il prétendait qu'à défaut de tous autres documents, elles suffiraient pour documenter l'histoire des mœurs de tout un

siècle ; et il concluait par ce mot heureux : « Le& comédies sont les portraits de famille d'une nation. » Dans cette galerie, il a accr.oché un tableautin d'après nature : c'est une action pour l'immortalité. Les Deux Gendres sont la date la plus mémorable de l'histoire de la comédie de mœurs entre le Mariage de Figaro et la Camaraderie, de Scribe.

Aux environs de 1850, Sainte-Beuve, parlant des lectures populaires du soir, avec commentaires, qui étaient alors à la mode et dont ces conférences ont recueilli l'héritage direct, et notant les succès obtenus, écrivait malicieusement : « Le docteur Lemaout fait sentir .et presque applaudir la comédie des Deux Gendres. » Presque est réfrigérant ; et pourtant que le sort du docteur Lemaout, puisque Lemaout il y a eu, — ah! vanité des lectures et des conférences ! — que son sort me paraît, à cette heure, digne d'envie! A son succès relatif, même sans au,-un SainteBeuve dans la salle, pour noter le fait, j'ai borné aujourd'hui mon devoir et mon ambition. Je compte d'ailleurs par dessus tout sur l'intelligentevaillance de la troupe de l'Odéon pour seconder mon effort et. achever de tenir mes promesses du début, pour votre plaisir et votre profit.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE,27 FÉVRIER 1896, AVANT LA REPRÉSENTATION DU

VERRE D'EAU COMÉDIE

DE

-

SCRIBE

LE VERRE D'EAU

MESDAMES, MESSIEURS,

Nous avons à nous entretenir aujourd'hui du Verre d'eau, de Scribe. Quand j'ai vu le nom.de Scribe sur l'affiche, ma première pensée a été' de vous faire une leçon sur cet auteur et de répondre aux attaques, aussi injustes que violentes, dirigées sans cesse aujourd'hui contre cet homme de théâtre, qui fut certainement un des plus grands qu'il y ait jamais eus. J'ai renoncé à cette idée, parce que cela a déjà été fait, et très bien fait, dans une brochure .de M. Larroumet, qui a paru sous ce titre : Le Centenaire de Scribe. .J'ai pensé que je rendrais un plus grand service à la mémoire de Scribe, et que je serais plus .utile à vous, qui m'écoutez, si je me renfermais strictement dans mon sujet, et me contentais

d'analyser avec vous la pièce que vous allez voir jouer.

Scribe passe pour être, et est en réalité, le plus • grand arrangeur de combinaisons dramatiques qu'il y ait eu dans le monde. Il m'a semblé curieux de prendre une de ces pièces d'horlogerie, pour ainsi dire, ingénieuses et compliquées, de la démonter sous vos yeux, d'en mettre à nu tous les ressorts, de vous faire toucher du doigt le jeu de ces ressorts, puis de les replacer, et de vous montrer comment tous ces rouages, si habilement disposés, contribuent à une action commune et finissent, comme l'horloge de Strasbourg, par donner l'heure exacte. Il y a là une étude absolument curieuse, et le Verre d'eau me semble tout désigné pour servir à une pareille étude.

Vous savez que Scribe a fait quatre grandes pièces pour le Théâtre-Français; — je prends, bien entendu, au milieu de toutes les autres, celles qui comptent, — ce sont : La Camaraderie, Une Chaîne, Bertrand et Raton et enfin Le Verre d'eau. Dans Une Chaîne, nous trouvons une étude de passion ; dans Bertrand et Raton, un fait politique; dans La Camaraderie, une étude sociale. Ces pièces sont, je ne dirai pas d'un ordre supérieur, mais enfin il y a autre chose que dans le Verre d'eau. Dans cette dernière pièce, en effet, Scribe s'en est tenu strictement à ce qui fait en général le fond de tous les vaudevilles, à savoir

la puissance de-ce mobile, dont j'ai parlé si souvent, Y événement. Par un artifice tout à fait singulier, qui nous montre quelles étaient les ressources de ce génie merveilleux, l'événement se tourne en thèse philosophique et élève ainsi le vaudeville à, la dignité de la comédie. Je ne reprends pas cette thèse, que j'ai exposée ici plusieurs fois et avec laquelle vous tous, qui suivez ces conférences avec quelque attention, êtes certainement familiers. Mais je tiens à vous montrer particulièrement par quel artifice ingénieux Scribe, tout en prenant un événement comme fondement de sa pièce, aime à passer ainsi du vaudeville à la grande comédie. Voici comment il obtient ce résultat :

Vous connaissez tous la phrase de Pascal sur le « nez de Cléopâtre » : s'il eût été plus court, la face du mondé eût été changée. Vous vous rappelez également celle-ci, que je ne vous cite pas parce qu'elle est trop longue, mais dont voici le sens : Pascal nous dit que Cromwell avait les plus grands projets sur la France, qu'il voulait abaisser l'Espagne, etc., mais qu'il avait une maladie de vessie et qu'un simple gravier vint mettre à la fois l'Espagne en repos et la France en paix, etc. Ces deux phrases, répétées partout et très admirées, sont, au fond, deux boutades..Traduisez-les en style philosophique ou en style ordinaire, elles voudront dire ceci :

les hommes en général, et en particulier les

hommes politiques, sont conduits par de très petites passion's. On s'imagine qu'ils ont combiné des actions politiques très profondes; mais il n'en est rien. Il y a tout simplement derrière eux une femme, ou quelque envie, quelque haine, quelque désir de vengeance, toutes choses qui,' en somme, ne devraient pas entrer en ligne de compte et qui, cependant, décident des événements et de l'histoire. D'un autre côté, très souvent, les événements les mieux combinés, par des gens d'infiniment de talent, qui ont une puissance énorme soit sur l'opinion, soit sur le gouvernement de leur pays, se trouvent dérangés par un fait de bien moindre importance, comme la présence d'un gravier dans la vessie de Cromwell. Eh bien ! prenons cette idée et transportons-la au théâtre. L'acteur dramatique considérera l'événement et se demandera qu'elle va être sa part d'action sur les grandes combinaisons des hommes politiques, les plus profonds et les plus habiles. C'est donc une thèse philosophique que nous allons développer, et cela sur un thème propre au vaudeville.

Je suppose qu'un jeune homme de notre temps prenne la phrase de Pascal .et se dise : « Je vais faire une pièce de cela. » Comment s'y prendrat-il? l'foi, je fèrais la pièce dans une âprès-midi : ce ne serait pas long. Ce jeune homme, dans un premier acte, qui durerait quinze à vingt minutes, montrerait Cromwell penché sur quelque qO-

cument, donnant des ordres pour la' guerre d'Espagne et envoyant des estafettes dans toutes les directions. Ce jeune homme se serait muni de quelques-unes des expressions familières à Cromwell; il aurait eh outre demandé au directeur du théâtre des meubles très vieux. Nous verrions une table qui serait de l'époque, des chandeliers Iqui seraient de l'époque.; mais on aurait soin de ne pas les allumer, car il faut que ces scènes-là se passent dans l'ombre. Au second acte, nous verrions un lit et Cromwell dans ce lit. On lui apporterait des nouvelles, il donnerait des ordres en se plaignant, en râlant, en disant : « Mon Dieu! que je souffre! Est-ce que je pourrai poursuivre mes projets? » Et puis, juste au moment où on lui apporterait les nouvelles, il rendrait l'âme, et on dirait : « Cromwell est mort! l'Espagne peut se reposer en paix.. » Le lendemain, les journalistes diraient, les uns que c'est une scène, lés autres que c'est une restitution archéologique ; mais tous seraient d'accord pour constater que c'est un renouvellement d'art.

Ce pauvre Scribe s'est- contenté de prendre cette idée de Pascal, de la distribuer dans une pièce en cinq actes, et il en a fait une grande comédie; il a trouvé le moyen d'exciter l'attention et la curiosité pendant deux heures et demie de spectacle! Mais Scribe est une cervelle usée

et qui n'est plus de mode aujourd'hui. Nous allons cependant voir comment il s'y est pris.

Scribe a cherché d'abord un grand fait, car il lui fallait absolument un grand fait historique, pour montrer comment les petits événements produisent souvent de grands effets. IL a pris les dernières années du siècle de Louis XIV, le moment où la France est battue de tous les côtés, le moment où Marlhorough, de concert avec le prince Eugène, conduit les armées combinées de l'Angleterre et de l'Autriche contre la France, qui est dans un tel état de désespoir que le grand roi a dit au maréchal à qui il confiait son armée : « 'Si nous sommes battus, j'irai me mettre à la tête de mes dernières troupes et je me ferai tuer plutôt que de me rendre. » Scribe se dit : « Il n'y a vraiment pas moyen d'exposer tous ces événements-là, ce serait trop long. Je vais montrer seulement comment un tout petit fait, un verre d'eau demandé et renversé a pu amener une révolution en Europ-e », et c'est de là qu'il tire d'abord le titre de sa pièce. De plus, comme il n'y a rien de si ennuyeux que la politique, surtout au théâtre, Scribe a supposé que Louis XIV avait envoyé un ambassadeur en Angleterre, le marquis de Torcy, pour demander. une audience à la reine Anne, lui pérsuader de se détacher de la triple alliance et de conclure une paix honorable avec la France. Toute la pièce va donc se résumer en ceci : de Torcy obtÍendra-t-il, ou non;

une audience de la reine? C'est là une donnée très simple, très facile à comprendre et que tous les spectateurs peuvent saisir le plus aisément du monde. Il est assez malaisé, en effet, de leur parler de toutes les batailles perdues, des combinaisons des grands stratégistes et des grands politiques. Scribe croit qu'il vaut mieux réduire les choses à ce seul point d'interrogation : si le marquis obtient une audience, tout est arrangé ; s'il ne l'obtient pas, c'en est fait de la France. Dans Ibsen, cela s'appellerait un symbole; dans Scribe, cela s'appelle une ficelle; nous, qui sommes polis, nous àppellerons cela une convention.

Un homme de théâtre, autre que Scribe, se dirait : Puisqu'il en est ainsi, nous allons mettre l'ambassadeur de France en face de la reine Anne, et puis, nous allons jeter entre ces deux personnages les événements qui hâteront ou retarderont cette audience demandée par l'un et refusée par l'autre. » Scribe n'a pas agi ainsi et voici pourquoi. Comment voulez-vous qu'on montre au théâtre un ambassadeur de France subissant des rebuffades et se livrant à de vilaines et basses intrigues? Le public ne l'aurait pas souffert. Scribe a donc mis le marquis de Torcy à l'arrièreplan; il en a fait un troisième rôle.

Il ne comptera pas dans la pièce ; Scribe le sortira seulement au' moment où il en aura besoin : ce qui n'empêchera pas, d'ailleurs, qu'on parlera

de lui tout le temps. — Il est également difficile ,de mettre une reine en scèner et cependant là c'est absolument nécessaire. — Je fais avec vous, en ce moment, une étude géométrique d'une pièce. de Scribe. — Nous ne pouvons pas donner à la reine Anne un caractère très précis, très net, très accentué, car si elle connaissait la politique, si elle était résolue, si elle savait ce qu'elle a à dire, naturellement tous les événements viendraient se briser contre sa volonté; il faut donc lui donner un caractère inconsistant, la tenir au second plan ; il faut qu'il y ait quelqu'un derrière elle; ce quelqu'un sera la duchesse de Marlborough, femme du duc de Marlborough, qui est à l'armée, en train de battre les Français. La duchesse peut être, tant qu'on voudra, hautaine, altière ; elle peut savoir très bien ce qui convient à elle et aux intérêts du pays; elle est la surintendante de la reine dans un pays où l'opinion et'le Parlement gouvernent. D'ailleurs, elle peut imposer sa volonté à la reine ; c'est à elle que le marquis de Torcy a affaire ; mais nous avons éliminé.ce dernier, il faut donc trouver autre chose. C'est ici que nous voyons apparaître la convention. Scribe va lui opposer le vicomte de Bolingbroke qui, au premier acte, s'appelle Henri de Saint-Jean. C'est un tory, et le. pouvoir à ce moment-là appartient aux wighs. C'est un homme infiniment spirituel, rompu à toutes les machinations: de la politique, et persuadé, comme les gens d'esprit, que la pin-

part des grandes combinaisons sont dues au hasard. Il faut seulement savoir se Servir du hasard et retourner les combinaisons qui vous sont contraires. Bolingbroke est un homme de ce caractère; vous l'entendrez dire : « Savez-vous comment tout d'un coup je devins un homme d'Etat, comment j'arrivai à la Chambre, aux affaires, au ministère? — Non, vraiment. — Eh bien ! je devins ministre parce que je savais danser la sarabande et je perdis le pouvoir parce que j'étais enrhumé. » — « Vous avez tort de croire, ajoute-t-il, que les grands effels sont produits par de grandes causes; il n'en est rien; généralement ce sont de très petits événements qui les amènent; seulement, il faut se tenir à l'affût de ces petits événements et savoir en profiter. » — Tel est l'homme qui a pris sous son patronage le marquis de Torcy; mais il a contre lui la duchesse, qui veillé aux alentours de la reine Anne. Il attend patiemment le ou les petits faits qui lui donneront l'avantage. Nous avons ainsi quatre person-, nages, avec le caractère qui leur est absolument nécessaire : la duchesse de Malborough, la reine Anne, le marquis de. Torcy et enfin Bolingbroke. Il faut maintenant de petites passions, et ces petites passions devront être représentées par quelque chose. Quelle est la petite passion qui gouverne très souvent les choses humaines? C'est l'amour.— « Si le nez de Cléopâtre eût été plus court, la face du monde eût été changée. » —

Nous avons deux femmes : la reine Anne et la duchesse'. Ï1 faut trouver un jeune homme qui soit. très beau et qui plaise à l'une et à l'autre : voilà tout. Ce garçon doit avoir forcément le caractère que je vais vous dire. Il faut qu'il soit un nigaud, parce que, s'il était un homme d'esprit, immédiatement il profiterait de la situation pour son compte et se jetterait en avant ; il ferait toutes les combinaisons, démolirait celles des autres ou les arrangerait à sa guise.-— Il faut qu'il reste neutre et puisse être mené par Bolingbroke. • Scribe, en effet, en a fait un beau garçon, un joli officier, mais qui ne comprend rien à tout ce qui lui arrive.

Est-ce tout? Non ; il faut encore un autre personnage. Messieurs, toutes les fois que, dans une pièce de Scribe ou dans un vaudeville de cette école, il y a un beau jeune homme, il faut absolument que ce beau jeune homme épouse à la fin de la pièce. Il faut que Victor épouse Caroline, et pour cela il faut une Caroline. Il ne peut pas, en effet, épouser la duchesse, puisqu'elle est mariée. Il ne peut pas épouser la reine, ce serait uii opéra-comique, et nous', sommes au ThéâtreFrançais. Il faut lui donner une jeune fille qu'il puisse épouser : nous avons Abigaïl. Mais -si Abigaïl ne doit pas être mêlée d'autre part à toutes .ces intrigues, ce n'est vraiment pas la peine de l'avoir. Il n'en est pas ainsi. Scribe, connaissant son public ^ choisira une jeune fille aimable, spiri-

tuelle, distinguée. C'est elle qui sera la cheville ouvrière de tout ce qui va arriver. Scribe la fera dame de compagnie de la reine, de'sorte que Bolingbroke aura près de la reine une jeune fille qui pourra lui ouvrir les portes du palais, quand il aura besoin de parler à la reine, qui le tiendra au courant de tous les s ecrets et qui lui assurera des communications avec l'ennemi. Voilà tous les personnages. posés.

Mais, me direz-vous, est-ce bien là de l'histoire? Est-ce que vraiment la duchesse de Marlborough avait le caractère que lui prête Scribe? Est-ce que la reine Anne était aussi bonne qu'on nous la représente? Comment, si c'est vrai? Mais assurément, puisque Scribe nous le dit. Est-ce que la vérité historique existe au théâtre? Il n'y a de vrai au théâtre, historiquement parlant, que ce que vous croyez être vrai, que ce que l'auteur, ce grand magicien, vous a persuadé être vrai. C'est l'auteur-qui fait la vérité et c'est vous qui la recevez telle qu'il vous la donne. 11 est évident que s'il est assez niais pour choisir une époque que vous connaissez parfaitement, s'il fait, par exemple, gagner la, bataille de Pharsale par Pompée, il aura beaucoup de peine à vous magnétiser; toutes ses passes ne prévaudront pas contre l'histoire. Mais du duc de Marlborough, que savezvous, si ce n'est « qu'il a été porté en terre par quatre-z-ufficiers ». Peut-être, ceux d'entre vous qui vont passer leur baccalauréat en savent-ils un

peu plus long: mais quand ils auront'soixantehuit ans, ils n'en 'sauront pas plus que l'examinateur qui leur poserait pareille question. Vous êtes donc tous en cire molle entre les mains de l'auteur dramatique, ou plutôt vous êtes absolument magnétisés. Il a le droit de vous faire croire en histoir-e tout ce qu'il voudra ; vous n'avez qu'à accepter tout ce qu'il vous dira. C'est là une théorie qui n'est pas nouvelle.: M. Faguet, l'autre jour, nous disait que cette théorie se trouve déjà dans Lessing, qui l'a prise dans d'Aubignac, lequel l'a prise lui-même dans Aristote, car Aristote nous a volé tout par avance, et je serais bien content si quelque Burnouf de l'avenir nous apprenait un jour qu'Aristote, à son tour, l'a prise dans un lundiste de feuilletons ariens. — Vous devez donc croire ce que vous dit l'auteur drama- tique, et si vous regimbez, c'est sa faute, c'est qu'il n'a pas su vous magnétiser. Eh bien! dans la pièce de Scribe, il n'y a pas de raison pour ne pas croire à tout ce qu'il nous dit.

Est-ce tout? Pas encore. Je vais vous montrer maintenant l'ingéniosité de l'auteur.-— En quoi consiste le fond même de la pièce? En ceci, nous l'avons dit : les petits événements déterminent les grandes révolutions, il va falloir trouver coup sur coup de petits événements qui tantôt pousseront, tantôt feront dévier et tantôt arrêteront les projets de ceux dont nous venons de parler. Mais il faut aussi que ces petits événements sortent

tous de l'action principale, qu'ils s'y rapportent et qu'ils soient constamment des mobiles d'actions, qui poussent les personnages. C'est donc. une invention perpétuelle que vous aurez depuis le premier jusqu'au cinquième acte. L'événement étant un personnage que je nommerai X, — puisque nous faisons une analyse algébrique, — cet X se renouvelle à chaque instant; c'est lui qui pousse les personnages, c'est lui qui les arrête, c'est lui qui les fait dévier, c'est lui qui conduit l'action, et Scribe est là toujours, tenant les rênes, prenant chaque petit événement, le faisant sortir naturellement de l'action, le mettant en mouvement et l'arrêtant à son gré. Puis, quand cette action est arrêtée, il fait de. nouveau naître un événement qui pousse les personnages tantôt dans un sens, tantôt dans un autre, jusqu'à ce qu'enfin il arrive au verre d'eau qui est, en quelque sorte, le moment climatérique où l'action va se dénouer. Tout cela, Messieurs, est un chef-d'œuvre d'arrangement. C'est une pure merveille de logique théâtrale. Il fallait avoir un don prodigieux d'invention, d'ingéniosité, de renouvellement et en même temps une puissance de logique extraordinaire, pour que chacun de ces événements produisît une petite secousse. Ah! si ces petites secousses étaient de Barrès, on trouverait cela merveilleux; mais il s'agit de Scribe, et alors c'est bien différent; Scribe n'est qu'une vieille perruque.

Nous allôns prendre, non pas tous les moments de cette action, mais quelques-uns seulement, pour que vous puissiez admirer l'ingéniosité de cet art secondaire, si vous voulez, mais tout à fait merveilleux, et que personne n'a poussé à'un pareil degré de perfection. Prenez d'abord l'entrée en matière, l' exposition. Aujourd'hui, il est convenu qu'on ne doit pas faire d'exposition. Les personnages entrent, parlent de leurs petites affaires, vont et viennent sur la scène, et ce n'est qu'au bout de deux actes qu'on finit par comprendre de quoi il est question. Telle est la nouvelle méthode introduite chez nous par Ibsen. Ce n'était point la méthode usitée dans ce temps-là; Scribe procède d'une toute autre manière. L'auteur exposait son sujet de la façon la plus claire et la plus nette. Le public suivait ou ne suivait pas ; cela ne faisait rien, mais- enfin on commençait. par dire de quoi il était question.

Dès que la toile se lève sur le Verre d'Eau, nous voyons paraître le marquis de Torcy et Bolingbroke. Pourquoi de Torcy, qui ne reviendra plus qu'au quatrième acte ? Parce qu'il faut dès le début montrer qu'il est le pivot de la pièce. La question est de savoir, en effet, si de Torcy aura ou n'aura pas une audience de la reine. De Torcy expose donc son affaire à Bolingbroke ; celuici le prie de compter sur lui et déplore le sort de cette pauvrè France qui commandait jadis à l'Europe et qui est réduite aujourd'hui à Solli-

citer une audience de la reine Anne. Pendant qu'ils causent, vous voyez à droite de la scène un jeune-homme qui est assis : c'est cet imbécile de Masham, qui appartient au palais. Il ést chargé de porter le courrier de la reine et de lui lire la Gazette du monde élégant. Il lui lit aussi les articles de « bals et de raouts » ; de Torcy sort et Bolingbroke reste sur la scène. A ce moment le jeune Masham dort, il rêve et Bolingbroke l'entend dire : « Ah! qu'elle est belle!... Oui, je t'aime, ; et je t'aimerai toujours. » Bolingbroke lui frappe sur l'épaule, le réveille. Ils se reconnaissent, car Masham est l'obligé de Bolingbroke, qui lui a rendu autrefois un service d'argent. « Je vous crois très discret, lui dit Bolingbroke, quand vous êtes éveillé ; mais je vous préviens qu'en dormant vous ne l'êtes pas. » Puis, dans la conversation, Masham lui raconte qu'il a un protecteur inconnu qui lui veut beaucoup de bien, mais qui lui a défendu de se marier. — J'ai bien peur, réplique Bolingbroke, que ce protecteur ne soit une proteetrice." Je vous ai prévenu que ce Masham était un niais. Ils continuent à causer ensemble; Masham lui fait part de son amour pour Abigaïl, et juste à ce moment Abigaïl arrive, par hasard, bien entendu. Le hasard, en effet, doit jouer partout un grand rôle dans la pièce. — Nous apprenons par Abigaïl que la reine est allée dans la boutique de joaillerie o ù-el le est vendeuse, et qu'elle y a acheté une pièce d'orfèvrerie. Mais la reine est

venue sous un nom d'emprunt, et comme elle avait oublié sa bourse, la jeune fille lui a fait crédit; mais, craignant d'être accusée par son maître, elle a vendu tout ce qu'elle possédait pour solder elle-même le prix du bijou, car la reine n'est pas revenue le lendemain. Cependant sa sa cliente lui a laissé, dit-elle, un papier, en ajoutant : « Présentez-vous demain au palais et demandez la dame dont je vous donne ici le nom. Elle vous procurera une place. » Abigaïl montre :e papier à Bolingbroke qui reconnaît immédiatement l'écriture de la reine, quoiqu'elle. soit déguisée. Abigaïl et Masham sont au comble d11 bonheur; mais Bolingbroke les désillusionne bien vite en leur disant que la reine n'est pas maîtresse chez elle et que c'est la duchesse, sa surintendante, qui distribue les places.

« Ah ! s'il en est ainsi, dit abigaïl, si cela dépend seulement de la duchesse, rassurez-vous ; j'ai quelque espoir, car je suis un peu sa parente ; je me nomme Abigaïl Churchill. » Bolingbroke voit là un atout de plus dans son jeu et quand la duchesse arrive, comme elle ne consent pas à placer Abigaïl chez la reine, parce qu'elle n'est pas, dit-elle, de bonne famille, il lui répond, que cette jeune fille est sa parente et que, par conséquent, elle doit être de bQnne famille.« Voyez, 'ajoute-t-il, comme il serait désagréable pour vous qu'on sût que votre parente vend dans une boutique de joaillier ! » La duchesse ne soutient

pas pour battue ; elle répond à Bolingbroke que, quand on est un homme politique, il faut avoir de l'ordre dans ses affaires. Or, ajoute-telle :

« Vous avez mangé votre fortune, vous devez à peu près un million à la France, que vos créanciers, impatients et désespérés, m'ont cédé pour un sixième payé comptant ; demain, finit la session du Parlement ; et, si la piquante anecdote dont vous parliez tout à l'heure paraît dans le journal du matin, le journal du soir annoncera que son spirituel auteur, M. de Saint-Jean, compose, en ce moment, à Newgate, un traité sur l'art de faire des dettes. » Ce qui veut dire : je vous fais coffrer. — Abigaïl est de nouveau au désespoir : « Qu'est-ce que nous allons devenir? » Mais Bolingbroke lui dit d'attendre et de s'en rapporter au hasard, et le hasard attendu se présente tout de suite. En effet, Masham a reçu une chiquenaude sur le nez, d'un grand seigneur, et il a résolu de se venger. Il a rencontré ce grand seigneur dans les jardins de Saint-James ; il l'a '- provoqué; ils sè sont battus et il l'a tué; En Angleterre, comme vous le savez, les lois contre le duel- sont absolument sévères. Masham doit donc fuir pour échapper aux rigueurs des lois. Abigaïl le supplie de partir : « Si vous m'aimez, qu'on ne vous revoie plus ! »

Nous passons au second acte. — Le grand seigneur que Masham a tué n'est autre que le frère aîné de Bolingbroke, et, par suite de cette mort,

Bolingbroke devient propriétaire de vingt millions de rentes. Il se trouve donc manche à manche avec la duchesse, car il peut maintenant payer ses dettes et reprendre les hostilités. Bolingbroke vient demander justice à la reine qui déclare être toute prête à la lui rendre, La duchesse tâche de se tirer d'embarras comme elle peut. Elle est la surintendante de la reine ; elle a l'entière surveillance et la haute main dans la maison royale. Elle vient lui apprendre qu'il pourrait bien y avoir une émeute dans la ville, etc. Bolingbroke se frotte les mains. « Mon frère est mort, dit-il ; c'est la première fois qu'il me sert à quelque chose. Il va y avoir une révolution en Angleterre. Tant mieux. » Il nage dans la joie. Il vient d'abord se plaindre à la reine qu'on n'ait pas encore ' arrêté le meurtrier de son frère: Il accuse de cette négligence la . duchesse. La reine prescrit alors les mesur-es les plus rigoureuses pour la découverte du coupable et elle en confie l'exécution,à la duchesse et à Bolingbroke lui-même. Pendant ce temps, nous voyons Abigaïl pâlir, car elle sait que le meurtrier n'est aùtre que Masham, et elle dit à Bolingbroke : « Ah ! mon Dieu.! qu'ayez-vous fait?... Vous venez de nous perdre. » —' « Bah ! lui répond Bolingbroke, rassurez-vous. Ah ! c'est Masham qui a tué mon frère ; il me donne vingt millions de rentes et j'irais le perdre ! Non, non, tranquillisez-vous ; je ne suis pas assez ingrat

pour cela ; nous ferons toutes les recherches possibles, mais... quand,il aura quitté l'Angleterre. » C'était déjà comme cela que les choses se passaient en ce temps-là. — Abigaïl lui affirme alors que Masham doit être bien loin à cette heure. Or, vous pouvez être certains que, lorsque Scribe nous dit que quelqu'un est très loin, ce quelqu'un va paraître. En effet, Masham arrive. Il nous raconte que, pendant sa fuite, il lui est arrivé une aventure. Un cavalier a couru après lui ; voyant qu'il allait être atteint, il a dégaîné pour se battre. Mais celui-ci lui a remis alors un pli, qui n'était autre que sa nomination comme officier dans les Gardes. Avec la lettre, était une boîte renfermant les insignes de son nouveau grade, que lui envoyait sa protectrice. Abigaïl reconnaît les ferrets qu'elle a vendus à la duchesse, et c'est ainsi que Bolingbroke, Abigaïl et Masham savent enfin le nom de la belle inconnue, Bolingbroke de dire immédiatement ; « Nous tenons la duchesse. » Cellé-ci arrive, et Bolingbroke l'interpelle en ces termes ; « Madame, j'ai entre les mains une lettre qu'il vous serait très désagréable de voir publier ; j'ai aussi des ferrets qui pourraient également faire scandale. Je ne vous rendrai le tout que si vous voulez bien choisir Abigaïl comme dame d'honneur dp. la reine. » La duchesse est prise, elle accepte, et Bolingbroke lui rend la lettre et les ferrets. Abigaïl est nommée et voilà un premier succès

obtenu. Abigaïl se fait bien venir delà reine, en la distrayant. Jusqu'alors, en effet, la reine s'ennuyait prodigieusement avec la duchesse qui lui parlait toujours politique, tandis qu'Abigaïl lui parle constamment d'amour. Abigaïl lui avoue qu'elle aime un jeune homme et qu'elle en est aimée. La reine est loin de penser que ce jeune homme est l'aimable officier qui vient chaque matin lui apporter son courrier et lui lire le Journal des modes.

Vous savez que dans toute pièce il y a la SCÈNE A FAIRE. On s'est beaucoup moqué de moi à ce propos ; et cependant c'est là une nécessité théâtrale. Je n'ai absolument rien inventé. En effet, dans toute œuvre de théâtre, il y a un momènt climatérique où le sujet même doit être résumé. C'est en quelque sorte la scène qui est le pivot de toufe l'action. Il faut que cette scène soit faite. Eh bien ! ici, quel va être le point climatérique ? Ce sera celui qui consistera à nous montrer sous une forme dramatique comment toutes les petites combinaisons politiques échouent contre les petites passions des gens qui sont chargés de mener à bien les combinaisons politiques. Voici la forme dramatique qu'a trouvée Scribe : c'est une merveille^

Ce pauvre Bolingbroke se trouve dans une passe horriblement difficile. La duchesse, en effet, a obtenu de la reine qu'elle donnerait ses passeports à de Torcy sans l'entendre. Il ne reste

plus qu'une demi-heure pour persuader la reine. Heureusement, Abigaïl ouvre les portes qui avaient été fermées par ordre de la duchesse. Bolingbroke arrive. —Nous sommes au troisième acte, — Il se présente à la reine, et il plaide la cause de la France et celle- de la paix : « Un quart d'heure, Madame, un quart d'heure : c'est tout ce qui. m'est laissé pour vous peindre l'Angleterre ruinée, l'Europe en feu, la France désolée. Je vous en supplie, prenez garde ; nous allons'à la ruine : la prise de Bouchain a coûté sept millions de livres sterling à l'Angleterre ; à Malplaquet, nous avons perdu trente mille combattants... » Il est vraiment éloquent. — Mais tout cela est indifférent à la reine, qui ne songe qu'à Masham et qui ne veut jpas qu'on lui parle politique quand elle pense à celui qu'elle aime. Bolingbroke s'en aperçoit, et alors, redoublant d'efforts, il essaie d'un autre moyen. « Savez-vous pourquoi, lui dit-il, la duchesse veut la continuation de la guerre ? C'est pour pouvoir mettre dans sa poche les subsides votés par le Parlement et aussi pour tenir son mari éloigné d'elle, car, s'il revenait, il s'apercevrait de l'intrigue qui se déroule entre la duchesse et Masham. » La reine ne peut en croire ses oreilles et entre dans une violente colère contre la duchesse. — Sardou raconte que, lorsqu'il avait lu les deux premiers actes d'une pièce de Scribe, il fermait le livre et, terminait la pièce. Je suis

.convaincu qu'après avoir lu les deux premiers actes du Verre d'eau, Sardou aurait certainement fait cette scène,, s'il eût peut-être oublié d'en faire certaines autres. — Bolingbroke, en voyant que le seul nom de Masham a courroucé la reine et produit ce revirement, reste absolument abasourdi : « Comment ! Comment ! dit-il. Elle aussi aime Masham? \_» Et immédiatement la scène reprend : « Comprenez-vous une femme qui vient débaucher un jeune homme. un de mes officiers ? s'écrie la reine. Mais c'est affreux ! En êtes-vous bien sûr ? -r- Comment ! si j'en suis sûr, réplique Bolingbroke. N'est-ce pas elle qui l'a fait entrer dans la maison de Sa Majesté ? N'est-ce pas elle qui a obtenupour luilebrevet d'enseigne? N'est-ce pas elle qui l'a fait nommer officier dans les Gardes ? » La reine est de plus en plus furieuse. Sur ces entrefaites, la duchesse arrive pour faire signer les passeports du marquis de Torcy. Mais la reine jette les papiers sur la table, en disant : « Je lirai, j'examinerai. » — « Votre Majesté avait cependant promis, il était décidé que ce serait aujourd'hui même. » — « On peut empêcher parfois la vérité d'arriver jusqu'à moi ; mais, dès qu'elle m'est connue, dès qu'il s'agit des intérêts de l'Etat, je n'hésite plus ; il est évident que la prise de Bouchain coûte sept millions dé'livres sterling à l'Angleterre; et il est constant... (la malheur. reuse reine s'embrouille ; elle confond Hochstett avec Malplaquet) qu'à la bataille de Hochstett...

ou' de Malplaquet, nous avons perdu trente mille combattants. Je ne signerai pas. » La duchesse n'y comprend rien. L'a reine, très émue, dit à Abigaïl, en l'amenant sur le bord de la scène :

« Il - est un mystère que je veux pénétrer. Cette personne, dont nous parlions tantôt, il faut absolument la voir, l'interroger. » — « Qui ? L'inconnu? » — « Oui, tu Famèneras, cela te re- • garde. » Au même moment, Masham entre. — Il faudrait n'avoir jamais vu de vaudeville de sa vie pour ne pas deviner tout cela. — « Tiens, le voici».? dit la reine. — « Ociel ! reprend Abigaïl ; tout est perdu. » —. « La partie est superbe 1 réplique Bolingbroke ; elle est gagnée. » — Pas encore » dit la duchesse, et le rideau tombe. Tout cela est admirable ; ce sont des combinaisons magnifiques. Sans doute, on peut trouver un autre art plus relevé ; mais, dans cet art-là, je soutiens qu'on ne peut pas faire mieux.

Au quatrième acte, Abigaïl se désespère : elle voit, en effet, que son fiancé lui est disputé à la fois par la reine et par la duchesse. « Je ne sais, dit-elle, pourquoi elles veulent me prendre mon Masham. Cependant, elles sont. courtisées par tout le monde. Pourquoi donc venir me prendre mon Masham ? Ce n'est pas juste. » Elle verse son éhagrin dans le sein de Bolingbroke, qui la rassure en lui- disant d'être tranquille, que tout s'arrangera, Bolingbroke lui apprend que la duchesse, a demandé un entretien à Masham pour

le soir. Abigaïl, de son côté, a appris de la bouche même de la reine qu'elle veut également le rece- voir chez elle à la même heure. La reine doit demander à Masham un verre d'eau ; cela voudra dire : « Je vous attends. » —Arrive la duchesse. Bolingbroke n'a rien perdu de ce que lui a raconté Abigaïl. Il dit alors à la duchesse : « On doit jouer ce soir chez la reine. Si vous voulez me donner une lettre d'invitation pour le marquis de Torcy, je vous ferai connaître le nom d'une grande dame qui fait aussi la cour au petit Masham. Vous la reconnaîtrez facilement au signal que je vais vous- indiquer ; mais, d'abord, donnez-moi l'invitation. » La duchesse accepte le marché et apprend qu'une dame, le soir même, demandera à Mashàm un verre d'eau et que cela voudra dire : je vous attends après la réception. D'où fureur de la duchesse. Vous me direz peutêtre : « Mais, enfin, cette duchesse est, paraît-il, enragée d'amour, et' jamais nous n'avons une scène d'amour. » Mais, Messieurs, ce n'est pas la - pièce. Le fond de la pièce est tout entier dans les événements. C'est l'x dont je vous parlais tout à l'heure, qui est le. personnage principal. G'estpourquoi les . scènes de passion ne jouent dans cette piècë- qu'un rôle secondaire ; -ce sont les événements qui jouent les premiers rôles.

Il y a donc une soirée chez la reine. On apporte une table ; la reine choisit ses partners pour le jeu appelé lè tri de la reine. Il y a- nombre de 1

dames en grande toilette, et on a illuminé. Ici, à l'Odéon, ce sera probablement, comme à l'époque d-e la création, une soirée économique. Je lisais • en effet, dans l'article consacré par Gautier, à cette pièce, au lendemain de la première représentation, que « lé salon de la reine était éclairé par quatre bougies. » Mais cela n'a pas d'importance. Quant au verre d'eau, comme on aurait été forcé de faire la dépense d'un verre tous les jours, attendu qu'il se serait régulièrement cassé en tombant, on l'avait remplacé par une timbale; de sorte qu'on aurait pu intituler la pièce, non plus le Verre d'eau, mais la Timbale d'argent. De nos jours, la mise en scène est plus coûteuse, Claretie, dernièrement, me parlait d'une pièce de Victor Hugo, qui avait coûté, lors de la première représentation, trois mille francs pour les décors. Perrin l'a reprise, et elle lui a coûté soixantedix-huit mille francs : « Si je la reprenais, me disait Claretie, elle m'en coûterait cent cinquante mille : aussi je ne la reprendrai jamais. » L'Odéon ne fera pas de ces folies. Je ne sais pas s'il y aura plus de quatre bougies, s'il y- aura un verre et si ce verre se cassera ; mais tout cela nous importe peu.

Au moment où la reine va se mettre au jeu, il y a dans le salon des membres du Parlement qui prétendent que décidément la guerre va êtredéclarée, et que M. de Torcy a reçu ses passeports I Juste - à ce moment, la porte s'ouvre, et on

annonce : « Monsieur l'ambassadeur, marquis de Torcy. » Mouvement de stupéfaction parmi les invités. La reine l'accueille avec bienveillance : « Monsieur l'ambassadeur, soyez le bienvenu ; nous avons grand plaisir à vous recevoir. Voulezvous être mon partner? » La duchesse, pendant ce. temps, se demande toujours qu'elle est la dame de la cour qui va donner le signal dont lui a parlé Bolingbroke. Tout -à coup, on entend la reine dire : « Il fait horriblement chaud ici, ne trouvez-vous pas?... Monsieur M as ham, je vous demanderai un verre d'eau. » La duchesse pousse un cri, et faisant un pas vers la reine : a Il serait possible que Votre Majesté oubliàt à ce point... C'est aune de vos femmes qu'appartient le droit de présenter à Votre Majesté... » — « Tant de bruit pour cela ! réplique la reine ! Eh bien ! duchesse, donnez-le-moi vous-même. » La duchesse est hors d'elle-même; elle apporte le verre d'eau et le renverse sur la robe de la reine. La -duchesse, ne se contenant plus, donne sa démission à la reine qui l'accepte. Puis, s'adressant à Bolingbroke : « Celui qui a tué votre frère, . c'est Masham;'je vous le livre pour qu'il soitvotre prisonnier. » La reine, se tournant alors vers Masham, lui dit : « Comment! C'est vous qui êtes le meurtrier? » - « Oui, Majesté, c'est moi. » Là-dessus, désespoir d'Abigaïl, et la pièce recommence. Nous arrivons au cinquième acte.

Est-ce que ce n'est pas charmant? Est-ce que ce n'est pas tout" à fait extraordinaire ? On ne peut qu'admirer l'homme qui trouve de pareilles combinaisons dramatiques. Le premier, le deuxième, le troisième et le quatrième actes se sont terminés, comme vous avez pu le voir, par des coups de théâtre. C'est peut-être la seule pièce, qui donne "bien à pareille remarque. Ces coups de théâtre — retenez-le — sont dans la logique de la si-tuation. C'est toujours l'événement qui a poussé les" personnages, qui les a dirigés, en se servant de leurs petites passions et en mettant de côté les grands intérêts politiques, de sorte que .vous avez une pièce d'une logique admirable, d'un intérêt soutenu, d'un agrément délicieux.

Je ne vous raconterai pas le cinquième acte, car je veux que vous restiez jusqu'à la tin de la pièce ; mais vous pouvez suivre maintenant avec intérêt tous ces petits faits, poussant les acteurs les uns contre les autres, les écartant et les ramenant successivement. Il est impossible que vous ne conserviez pas quelque admiration pour ce génie si varié, si puissant, si fertile en inventions de toutes sortes, qui s'est borné, sans aucun doute, à trouver des combinaisons dramatiques., mais enfin qui en a trouvé des quantités innombr-ables. Il a fait cela avec une merveilleuse sagacité et une admirable ingéniosité ; il a de plus fait cela pour notre agrément.

Dumas disait : « Mettez tout Scribe à côté d'une phrase d'Alfred de Musset, et tout de-suite cela s'évanouira. » Oui, sans doute, il vaut mieux avoir écrit un couplet de Musset, qui reste à travers les âges, que d'avoir inventé toutes ces combinaisons que d'autres peuvent reprendre après. Mais il n'en est pas moins vrai que le premier qui les a .trouvées, qui les a jetées dans le monde, qui, avec elles, pendant vingt, trente, quarante et soixante ans, a amusé trois ou quatre générations et vous amusera encore tout à l'heure, — il n'en est pas moins vrai, dis-je, que celui-là était un homme de théâtre, et j'ose dire, Mes- . sieurs, le premier des hommes de théâtre, même avant Sardou.

CONFÉRENCE

F A I T E A U T H É A T li E N A T I O N A L D E L ' 0 D É 0 N PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE 27 FÉVRIER 1891), AVANT LA REP H ÉSEN SENT A TIO N DES

ENFANTS D'EDOUARD DRAME EN 5 ACTES

DE

CASIMIR DELAVIGNE

LES ENFANTS D'ÉDOUARD

MESDAMES, MESSIEURS,

L'ancienne Grèce a possédé, dans la légende des Atrides, un fond dramatique toujours repris et renouvelé, auquel se rattachent les noms d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Ce que la légende a fourni aux Grecs, tout un siècle de l'histoire d'Angleterre l'a fourni à nos voisins d'outre-Manche. Ils ont eu, dans un espace de soixante-quinze ans, les plus beaux crimes, les plus beaux types de scélérats, les tragédies les plus abominables que l'imagination puisse rêver. Il est probable que les Grecs, assez inventeurs, assez ingénieux, ont ajouté à la vérité, lorsqu'ils nous ont représenté Clytemnestre, flermione et les filles de Léda, hurlant à qui mieux mieux sous la Porte des Lions sur les infortunes de leur famille. En Angleterre, les chroniqueurs n'on 1 en

qu'à prendre dans les deux familles de York et de Lancastre, dans la guerre des Deux Roses, dans ces luttes symboliques où le blanc et le rouge rivalisaient pour la couronne, ils n'ont eu qu'à y puiser pour écrire les annales les plus effroyables, les plus terrifiantes. Leur grand poète, Shakespeare, n'a eu qu'à dramatiser ces événements, à ~ les mettre en pièces de théâtre, à les couper en actes et en scènes avec une profondeur psychologique et une faeulté d'évocation qui n'ont jamais été égalées.

La pièce que vous allez voir représenter, Les Enfants d'Edouard, se rattache à une des dernières pièces de Shakespeare, inspirée par cette histoire de la guerre des Deux Roses et de la rivalité des deux familles d'York et de Lancastre. Les Enfants d'Edouard, de Casimir Delavigne, sont empruntés au troisième acte de Richard III, de Shakespeare. Il est assez curieux de voir comment le talent, l'instinct dramatique, la faculté d'adaptation et de transformation de Casimir Delavigne se sont attaqués au drame shakespearien pour en tirer une pièce très intéressante, la plus voisine, en son genre, d'un chef-d'œuvre, et que vous allez applaudir. - -

Il y a, Mesdames et Messieurs, dans le Werther, de Gœthe, dans une des pièces qui ont ouvert lapériode romantique, un passage souvent cité, qui est une merveille de rhétorique, une merveille de poétique, et qui renferme deux de ces vérités

éternelles sur lesquelles la critique n'a qu'à revenir pour en tirer de nouvelles applications. Gœthe compare le génie à un fleuve, à un torrent descendu des montagnes et qui ravage la plaine en la fécondant. Cette plaine est occupée par des choses très utiles, par des prairies, par des carrés de choux' et de betteraves, par de petits jardins plantés de tulipes, que des bourgeois très attentifs cultivent avec soin, le dimanche. Lorsque ces bons bourgeois, ces bons cultivateurs voient . arriver ce torrent, qui descend de la montagne et qui se répand en nappes limoneuses et fertili.santes sur toute la surface de la plaine, ils sont d'abord très inquiets : ils se disent que leurs petites cultures vont être submergées; puis ils reprennent courage. Comme ils sont nombreux, comme ils sont patients, ils élèvent des digues et pratiquent des saignées. Peu à peu, à travers la forêt vierge, qui a poussé sur les ruines que le neuve avait laissées sur son passage, nous voyons reparaître les prairies, les petits jardins, les tulipes et les carrés de choux et de betteraves soigneusement cultivés. — Shakespeare est ce torrent; il est ce lleuve. Casimir Delavigne est un de ces bons bourgeois très industrieux, très ' patients, très laborieux, qui, dans la plaine ainsi fécondée par le fleuve, tracent et cultivent leurs petits jardinets. C'est ' un de ces jardins dans lequel vous allez vous promener tout à l'heure.

Casimir s 'est contenté de. tailler un ,petit lopin dans l'immense forêt laissée par Shakespeare.

Un des amis de Casimir Delavigne était en peinture exactement ce que lui-même était en art dramatique. Cet ami lui avait donné l'exemple au Salon de 1831, en exposant un tableau que vous connaissez bien et qui représentait les Enfants d Edouard. Ce tableau était signé de Paul Delaroche. Pour sa génération, Delaroche était un grand peintre; aujourd'hui, c'est seulement un de ces noms qui honorent l'histoire de. l'art français. Delaroche: homme de talent par excellence, choisissait très soigneusement son sujet, l'étudiait à fond et le pénétrait avec un sens profond de l'histoire, avec une faculté d'arrangement et un art de disposition qui, de certaines de ses toiles, font des chefs-d'œuvre définitifs. Rappelez-vous Y Assassinat du duc de Guise par Henri III. Delaroche est, avant tout, un talent français, un \* talent maîtrisant sa fougue, ,ou plutôt ayant peu de chose à faire pour la maîtriser. C'est juste le contraire de ce qu'étaient, à la même époque, deux hommes de génie, l'un dans la peinture et l'autre dans le drame, Victor Hugo et Delacroix. Eh bien! aussi exactement que Victor Hugo et Delacroix se correspondent l'un à l'autre, aussi exactement Casimir Delavigne correspond à Delaroche. Or,en lisant Shakespeare, Delaroche, peintre d'histoire, aimant les grands sujets, avait noté cette mort des enfants d'Edouard

et l'avait choisie comme sujet de tableau. Il en était résulté cette toile, longtemps exposée au Musée du Luxembourg. Peut-ètre ne l'y avez-vous pas vue, mais vous avez pu admirer partout la gravure qui en a été faite, car elle a été reproduite à l'infini par des graveurs distingués. Certainement, il vous est arrivé, Mesdames et Messieurs, daris votre enfance, soit chez vous, soit chez des amis de votre famille, de voir cette lithographie à la manière noire, ou cette gravure représentant, avec un art merveilleux de mise en scène, deux enfants royaux très beaux, très blonds, assis sur un lit, ce lit qui va être tout à l'heure leur tombeau, sur lequel ils vont être poignardés, étouffés, comme l'avait été Desdémone par Othello, dans le même Shakespeare. Ces deux enfants attendent la mort. Tout dans la composition concourt à produire un effet de lugubre attente et de terreur. Un petit chien est à côté d'eux; effrayé, il aboie. Derrière la porte entr'ouverte, on devine la présence des meurtriers. Du côté même où aboie le chien, on aperçoit, entre les dernières marches de l'escalier et la porte, un rayon de lumière venant du dehors; c'est par là que monteront Tyrrel, Glocester et leurs deux sicaires. La porte va s'ouvrir, et les. deux enfants vont être. égorgés. Si cette toile n'est pas un chef-d'œuvre de peinture, c'est certainement un chef-d'œuvre de composition. Cela avait beaucoup frappé Casimir Delavigne. Il

s'était dit que ces deux enfants, fils de race \ royale, que ces deux roses blanches, issues d'une même tige, que ces deux derniers rejetons de la maison d'York pouvaient fournir matière à un drame intéressant. Il a recouru pour cela à Shakespeare, et il en a tiré. Les Enfants d'Edouard.

Qu'est-ce que Delavigne a trouvé dans Shakespeare ? Il a trouvé un des chefs-d'œuvre les plus effrayants et les plus profonds de l'esprit humain, une peinture, une analyse, une étude psychologique du crime, que rien n'égale. Vous pouvez grouper-toutes les figures qui, dans notre théâtre ou dans le théâtre grec, représentent la laideur morale et la laideur physique, l'envie et la cruauté, et les fondre en une seule personne pouren faire comme un épouvantail pour la .nature humaine, et une accusation portée contre le ciel : vous ne trouverez rien qui ressemble à la figure de Glocester dans le Richard III. Shakespeare introduit Glocester au moment où toutes les querelles et où tous les crimes, que cette guerre des deux familles d'York et de Lancastre a, provoqués, sont sur le point de s'apaiser par saturation, pour ainsi dire, et par lassitude des partis. Glocester est frère d'Edouard IV, de cet Edouard, malade, languissant, épuisé par ses crimes, par ses fatigues, par ses débauches. Edouard IV n'a qu'une inquiétude, c'est de voir son frère Clarence, jeune, beau, brave et qui peut être pour

ses enfants à lui Edouard un rival dangereux. Edouard se rend compte que ses jours sont comptés et qu'il va mourir. Il voudrait se débarrasser de Clarence. Il s'ouvre de son dessein à son frère Glocester. C'est à ce moment que commence le drame de Shakespeare. Glocester paraît sur la scène; il est dépositaire du secret d'Edouard et il attend Clarence, que des soldats conduisent à la Tour de Londres. C'est sur Glocester que le rideau se lève. Dès le premier moment, nous voyons à quel effroyable personnage nous avons affaire. Voici la première scène du drame de Shakespeare : « Donc, voici l'hiver de notre disgrâce changé en glorieux été par ce soleil d'York; voici tous les nuages qui pesaient sur notre maison, ensevelis dans le sein profond de l'océan! Donc, voici nos tempes ceintes de victorieuses guirlandes, nos armes ébréchées pendues en trophée, nos alarmes sinistres changées en gaies réunions, nos marches terribles en délicieuses mesures!. La guerre au hideux visage a déridé son front, et désormais, au lieu de monter des coursiers caparaçonnés pour elfrayer les âmes des ennemis tremblants, elle gambade allègrement dans la chambre d'une femme, sous le charme lascif du luth. »

Puis, tout de suite, nous voyons Glocester envieux, ambitieux, disgracié de la nature, horriblement laid, boiteux, bossu. 11 se peint lui-même : « Mais, moi, qui ne suis pas formé pour ces jeux

folâtres, ni pour faire les yeux doux à tfn miroir amoureux, moi, qui suis rudement taillé et qui n'ai pas la majesté de l'amour pour me pavaner devant une nymphe aux coquettes allures, moi on qui est tronquée toute noble proportion, moi, que la nature décevante a frustré de ses attraits, moi, qu'elle a envoyé avant le temps dans le. monde des vivants, difforme, inachevé, tout au plus à moitié fini, tellement estropié et contrefait que les chiens aboient quand je m'arrête près d'eux.., ! Eh bien ! moi,-dans cette molle et languissante époque de paix, je n'ai d'autre plaisir, pour passer les heures, que d'épier mon ombre au soleil et de décrire ma propre difformité. Aussi, puisque je ne puis être l'amant qui charmera ces tant beaux parleurs, je suis déterminé à être un scélérat et à être le trouble-fête de ces jours frivoles. J'ai, par des inductions dangereuses, par des prophéties, par des calomnies, par ■■ des- rêves d'homme ivre, fait le complot de.créer entre mon frère Clarence et le roi une haine mortelle, et; pour peu que le roi Edouard soit aussi honnête et aussi loyal que je suis subtil,. fourbe êt-traître, la victoire n'est pas douteuse. »

Après ce monologue, après nous avoir ainsi fait les honneurs de sa personne physique' et morale, qui est fort belle, comm- vous le voyez, Glocester se met à l'œuvre. Il commence par circonvenir ' son frère Clarence mais à p'einë la parte de la

.Tour s'est'elle refermée derrière lui qu'il s'abouche

avec des sicaires et qu'il le fait tuer. Il est dans la satisfaction de ce nouveau crime, lorsque la reine Anne, dont il a tué le mari, le père et le beau-père, les jours précédents, vient à passer. Elle conduit à sa dernière demeure, dans la sépulture royale de Westminster, son mari, le roi Henri. Glocester s'approche d'elle ; il oblige les porteurs à déposer le cadavre, et il commence vis-à-vis de la reine une scène de séduction devant son mari mort. La reine résiste d'abord; elle le maudit; mais telle est, — et c'est ici qu'une de ces fenêtres ouvertes par Shakespeare sur les profondeurs de l'âme humaine commence à s'éclairer, — telle est la fascination du pouvoir sur celui qui l'a une fois connu que cette femme consent à devenir la femme de cet homme couvert du sang de toute sa famille, de ce meurtrier aussi hideux au physique qu'au moral. Glocester, de son côté, lui offre sa main par ambition. Ce meurtrier hideux est un homme spirituel, insinuant, brave, qui a déjà fait ses preuves dans bien des circonstances et peut aspirer au trône. La reine Anne, qui n'est pas une mauvaise femme cependant, finit ainsi par promettre par dessus le corps de son mari de devenir sa femme. Clarence est tué, et en avant pour de nouveaux crimes ! Les deux enfants qui vont agoniser ici, dans le draine de Casimir Dclavigne, sont mis sous la tutelle de Glocester. Il s'agit de s'en débarrasser, car ils sont embarrassants. Ils sont très intelligents tous les deux. On

voit l'un, le jeune d'York,'faire assaut avec Glocester de raillerie, d'ironie, et lui montrer qu'il n'est pas dupe de sa fausse protection .de tuteur officiel. C'est alors que vous entendrez dans - la bouche de Glocester ce vers :

Quand ils ont tant d'esprit, les enfants vivent peu.

Au moment où Glocester se prépare à accomplir ce troisième crime, — les deux premiers ayant rempli le premier acte, — arrive la reine Marguerite, qui est l'épouse de Clarence, et qui ' est comme l'Hécube de cette lamentable famille.

Comme l'Hécube grecque, elle fait- éclater le cri •de la conscience, le cri du sang, sur tous ces crimes au-dessus desquels s'est élevée cette puissance désormais chancelante. Elle annonce et promet à Glocester le châtiment qui l'attend. Glocester passe outre. Il veut à tout prix -se débarrasser des deux enfants qui le gênent. Il fait venir Tyrrel et lui ordonne d'aller les égorger. En effet, nous apprenons, au cours du troisième acte, que les deux enfants ont été égorgés. C'est le point central du drame, celui dont Casimir Delavigne s'est emparé. De mème que vous retrouverez le - portrait de Glocester fait par lui-même, traduit en vers par Casimir Delavigne, de même vous allez voir développés les récits, les songes et les propos du Tyrrel shakespearien. Voici comment s'exprime Tyrrel dans Shakespeare : « L'acte de tyrannie et. de sang est accompli... le forfait leplus noir, le plus lamentable massacre, dont cette.

terre ait jamais été coupable ! Dighton et Forrest, que j'avais subornés pour faire. cette besogne d'impitoyable boucherie, des scélérats incarnés, •dès chiens sanguinaires, attendris par une douce -compassion, fondaient en larmes comme deux enfants au triste récit de leur mort : « Oh ! disait Dighton, ils étaient couchés ainsi, les charmants petits ! Ainsi, ainsi, disait Forrest, les innocents s'enlaçaient l'un l'autre de leurs bras d'albâtre: leurs lèvres étaient quatre roses rouges sur la même tige, se baisant toutes dans l'épanouissement de leur beauté. Un livre de prières était posé sur leur oreiller. A cette vue, ditjForrest, j'ai presque changé d'idée. Oh ! mais le démon !... » Ici, le scélérat s'arrêtait, quand Dighton - a continué : » Nous avons étouffé le chef-d'œuvre le plus charmant que depuis la création ait jamais formé la nature. 1) Puis, tous deux sont partis avec une telle conscience et de tels remords qu'ils ne pouvaient plus parler; je les ai quittés pour venir porter cette nouvelle au roi sanglant. Faites de moi maintenant ce que vous voudrez. »

Le personnage de Tyrrel, qui va remplir une grande partie du drame français, est dessiné ici par des traits de génie. Mais le drame shakespearien ne fait que passer; il repart aussitôt. Voilà la- reine Elisabeth privée d^ son mari et de ses deux enfants, assassinés tous les trois par Glocester.. Shakespeare reprend sa thèse, à savoir qu'il n'y arien de corrupteur comme la puissance, qu'il

n'y a rien qui soit capable de mener au crime comme l'attrait du pouvoir. Les trois reines qui ont été dépossédées de leur couronne sont là, atl pied de la Tour, se lamentant. Au milieu est la reine Elisabeth, la mère des deux enfants, celle , qui ne veut qas être consolée, comme jadis Rachel biblique de Laban. Glocester s'est débarrassé de la reine Anne, dont il s'est servi comme d'un marchepied pour monter jusqu'au trône, Il s'adresse maintenant à la reine Elisabeth, pendant qu'on entend les plaintifs gémissements de la reine Marguerite, l'Hécube de la famille. « Il vous reste une fille, lui dit-il, je l'aime; je vous demande sa main. » La reine d'abord l'accable d'injures. Mais l'attrait de la couronne est tel, même sur cette malheureuse Elisabeth, privée de ses enfants, qu'elle aussi consent enfin au mariage dela fille qui lui reste avec Glocester. Celui-ci est au comble de ses vœux : il a atteint le but de son ambition; il ne lui reste plus rien à désirer. Mais le vengeur de Dieu est déjà dans la coulisse. Au moment où le quatrième acte se termine, on lui annonce que, sur le champ de bataille, sur la bruyère, ont apparu les'enseignes d'ulle- armée venue de France, celle du comte de Richmond, le futur Henri VII. C'est à ce moment qu'il s'écriera : « Un cheval ! un cheval ! mon royaume pour un cheval ! » Il se battra en héros, et le drame de Shakespeare se terminera sur la ruine définitive de la maison d'York par la mort de ces

deux enfants, par l'écrasement de ces deux dernières roses blanches.

Gomment s'y est pris Casimir Delavigne pour traiter un pareil sujet? Vous allez le voir tout à l'heure. Il a tout concentré sur un incident de la pièce, sur le troisième acte, qui nous montre la préparation du meurtre des enfants. Au lever du rideau, vous êtes en présence d'une scène de famille charmante. Le jeune duc d'York est là au milieu des femmes de sa mère, et notamment auprès d'une dame d'honneur, nommée Lucie, qui l'a élevé. On lui fait sa toilette; on lui essaie les ornements du sacre; il attend son frère et le moment où l'on doit le mener à Londres pour le couronnement. L'enfant est espiègle, il est gai, il plaisante sa mère. Il inquiète Glocester, dont l'ambition ici n'est pas encore née. Glocester n'a la pensée de s'emparer du trône, dans Casimir Delavigne, qu'en voyant la faiblesse des deux enfants. Le Glocester français est presque un honnête homme, qui n'accomplit le meurtre qu'à la fin, et qui n'en accomplit qu'un, tandis que celui de " Shakespeare est chargé de crimes. Glocester, en voyant ce jeune duc d'York, si inquiétant par la pénétration de son esprit, par l'amour de sa mère, par son dévouement à son frère, conçoit la pensée de les supprimer tous deux; mais il ne va pas encore jusqu'à leur souhaiter la mort. Il a l'intention de les enfermer loin du trône, dans une retraite religieuse, de les confier, comme dit ,le

poète, à des « pontifes sacrés », c'est-à-dire d'employer ce moyen qui a si souvent réussi dans l'histoire de France, et qui consiste à reléguer dans un couvent de jeunes princes embarrassants. C'est la façon de museler leur ambition.

Nous voyons ensuite apparaître Buckingham, l'àme damnée de Glocester. Buckingham n'est pas mauvais au fond, tandis que Glôcester est une nature complètement perverse, qui roule vers le crime. Le Buckingham français rend compte à Glocester des intrigues qu'il a ourdies dans Londres, afin de lui ménager l'appui du lordmaire, des aldermens et de trois ou quatre corporations. C'est dans ce compte rendu de Buckingham que se trouvent ces- vers étonnants, devant lesquels il ne faut cependant pas sourire, car ils ont été l'idéal poétique de la bourgeoisie française à un moment donné. Ce sont là des choses qui, comme les pendules en acajou ou en albâtre, sont aujourd'hui démodées et qui ont fait place à d'autres choses qui ne leur sont peut-être pas supérieures.. Voici comment s'exprime Buckingham :

Mon horreur pour le peuple est chose assez notoire;

Et vous voyez d'ici mon illustre auditoire :

Le lord-maire, d'abord enflé d'un tel orgueil

Qu'à peine il tenait dans son large fauteuil ;

Des graves aldermens la majesté robuste Et ce que la cité contient de plus auguste,

En figure de banque avec leur front plissé Où l'on voit que la veille un total a passé ;

Leur bouche, où vient errer, dans sa béatitude,

Ce sourire engageant dont ils ont l'habitude.

Aussi. j'ai laissé là l'urbanité des cours.

Une odeur de comptoir parfumait mon discours ;

Le sentiment banal qui boursouflait mes phrases Jetait ces braves gens dans de telles extases,

Qu'en douleur de boutique on n'a jamais vu mieux Que les gros pleurs bourgeois qui tombaient de leurs yeux. Enfin, je me suis fait plus charmant, plus vulgaire Que tous les aldermens, la cité, le lord-maire,

Et j'ai tant descendu dans le cours des débats,

Qu'il fallait bien, milord, nous rencontrer en bas ;

Tout le monde était peuple. Ils ont signé ce titre Qui vous rend de l'Etat le souverain arbitre ;

Vous ètes protecteur du royaume et du roi.

Ils ont crié pour vous ; Ils ont crié pour moi ;

Je ne sais plus pour qui leur poitrine s'exerce ;

Mais je suis confondu des poumons du commerce.

C'est là que se termine à peu près la composition du rôle de Buckingham en ce qui concerne l'appui qu'il prète aux projets de Glocester. A partir de ce moment, son ambition déçue va faire de cet ambitieux perfide un très brave homme. Glocester lui a promis de le récompenser des services rendus ; mais il n'est pas pressé d'acquitter sa dette; il renvoie Buckingham. Celui-ci, retourné comme un gant, devienl l'allié des fils de la reine Elisabeth contre Glocester. C'est le nœud du drame. Sur ces entrefaites, arrive Edouard V, qui est plus inquiétant encore que son frère, le duc d'York. Celui-là veut régner ; il veut exercer toutes les attributions du pouvoir, tous les devoirs

et tous les droits d'un roi. Glocester se dit que décidément il ne s'en débarrassera qu'au moyen d'un crime. Il fait appeler Tyrrel, un ancien forçat ; il lui achèt.e, en quelque sorte, son âme et sa main ; il met à sa disposition tout For qu'il désire : il lui donne le gouvernement de la Tour de Londres et lui fournit tous les moyens de satisfaire ses vices. Dès lors, le crime ne tardera pas à s'accomplir. Cependant, sur les conseils de Buckingham, la reine, se méfiant de l'ambition de Glocester, est allée se réfugier à Westminster. Elle a laissé le jeune roi au pouvoir de Glocester, mais elle et son autre fils sont dans le Saint-Denis de la monarchie anglaise, et là aucune violence ne peut les atteindre. Il s'agit de les en faire sortir ; c'est à quoi s'emploie Glocester : il finit par les attirer à la Tour. A partir de ce moment, les deux enfants sont dans sa main. Le drame de sang va commencer. La reine. est séparée de ses enfants. Glocester est maître de la situation par Tyrrel.

Au troisième acte, vous êtes en présence des Enfants d'Edouard, de Paul Delaroche. La mise en scène est l'exacte reproduction du tableau. Vous y voyez les deux enfants étendus sur leur lit. L'un d'eux, le plus jeune, le plus gai, le duc d'York, s'efforce de rasséréner l'âme de son frère. Ils parlent de leur mère qui vient chaque soir au pied de la Tour pour essayer de les apercevoir. Ils la regrettefit, ils la pleurent; mais ils ont

confiance : ils se disent que le jour du cotlronnement approche, lorsque survient Tyrrel, leur geôlier et leur bourreau. Ce Tyrrel a eu un enfant, Tomy, qui est mort en bas âge. C'est même, en partie, la mort de cet enfant qui l'a précipité dans l'existence de désordres et de vices qu'il a menée jusqu'alors. Ces deux enfants lui rappellent son Tomy. Aussi adoucit-il pour eux la rigueur des instructions qu'il a reçues. Il leur accorde même quelques douceurs ; il Leur permet notamment de se mettre à la -fenêtre pour voir leur mère. Il leur promet même d'introduire une fois leur mère près d'eux. 61ocester, qui se méfie de ces dispositions de Tyrrel, qui trouve son bourreau beaucoup moins âpre dans l'exercice de sa consigne qu'il n'avait pensé, le prend par son faible : il lui donne le moyen de s'enivrer. A la suite d'une orgie, Tyrrel est décidé au crime ; sous l'influence du vin, du jeu, tous ses vices se sont réveillés. A partir de ce moment, les enfants sont perdus. Non seulement, Tyrrel les abanlonne, mais, malgré les lamentations de la reine Elisabeth, malgré les souvenirs de son enfant, un moment revenu, une imprudence de l'un des deux enfants qui le brave, et une sorte d'accès de sauvagerie le décident au crime ; les deux meurtriers sont introduits ; les deux enfants sont égorgés sur leur lit : le drame est fini.

Vous voyez combien, comparé à l'action touffue de Shakespeare; ce drame est simple. Si je l'ai

analysé ainsi en détail, c'est pour vous bien montrer la très grande habileté. de Casimir Delavigne et les ressorts nouveaux qu'il a fait agir. Il n'est pas juste de dire que les Enfànts - d'Edouard sont une pâle répétition, un pâle reflet des fantômes sanglants que Shakespeare nous fait apparaître dans le lointain de l'histoire d" Angleterre ; c'est autre ihose, c'est une pièce très habile, faite par un homme de beaucoup de talent. Si Delavigne a emprunté à un homme de génie, bu plus grand poète de la poésie universelle depuis Homère, un sujet comme celui-là, ce n'était pas dans l'intention de rivaliser avec lui. Il fallait autre chose ;. cette autre chose, Casimir Delavigne l'a parfaitement faite. Shakespeare nous a donné le drame, de l'ambition ; Casimir Delavigne nous donne un drame dans lequel entrent, en proportion égale, trois éléments : d'abord l'ambition de Glocester, qui n'est. plus, par conséquent, que le tiers de la pièce ; ce personnage est ainsi diminué des deux tiers. Ne vous attendez pas à retrouver l'abominable bandit que Shakespeare a déchaîné à travers l'histoire. C'est un ambitieux, que sa rancune contre la nature humaine, par suite 'de sa difformité physique, et son amour du pouvoir portent, à tuer deux enfants, qui sont beaux et qui lui ferment l'acèès du trône. A ces sentiments, conservés de Shakespeare, Casimir Delavigne a joint l'amour fraternel et l'amour maternel, Avec

ces-trois .éléments, vous avez tous les ressorts de ' la tragédie.

Remarquez aussi, Mesdames et Messieurs, que nous avons ici une nouveauté. Cette tragédie, en effet, ne renferme pas d'amour. Dans les pièces de Victor Hugo et dans celles d'Alexandre Dumas, vous avez toujours des intrigues amoureuses. Rappelez-vous toutes les pièces du répertoire ique vous avez vu jouer; rappelez-vous Marino Faliero de ce même Casimir Delavigne ; dans toutes, vous avez de l'amour, partout c'est un couple amoureux qui est le pivot du drame. Ici,. au contraire, il n'est pas question d'amour. Casimir Delavigne pouvait très bien emprunter à Shakespeare une de ces deux reines épousées par Glocester. Il s'en est passé ; il n'a pas voulu traiter un sujet trop facile ; il a préféré faire quelque chose de vraiment neuf, en concentrant tout l'intérêt de la pièce sur l'amour fraternel de ces deux enfants, que couve l'amour maternel de la reine Elisabeth. Nous assistons, depuis le commencement jusqu'à la dernière scène; où les deux enfants meurent dans les bras l'un de l'autre, à un développement unique au théâtre. Je ne trouve rien de comparable à cela dans l'histoire du théâtre universel. Il y a bien dans l'antiquité le couple d'Electre et d'Oreste, qui représentent aussi l'amour fraternel ; mais ces jeunes gens n'ont pas. été élevés ensemble, et ils se retrouvent à un moment où tous les deux sont

arrivés à l'âge d'homme. Oreste n'a connu sa sœur que lorsqu'elle était toute jeune, tout en- fant. A son retour de l'exil, il est ùn homme et il se trouve en présence d'une femme. Ils ne se livrent pas, tous les deux, à des récriminations stériles sur le passé ; il ne s'agit pas de rattraper le temps perdu de leur enfance ; ils ne songent qu'à une chose : venger leur père Agamemnon et tuer Clytemncstre.. Ici, au contraire, quels sont les sentiments qui vont remplir l'âtne de ces deux enfants de race royale ? Est-ce là rivalité du pouvoir ? Non ; c'est la rivalité de l'amour fraternel. Nous allons assister à ces épanchements qui prennent leur source dans la communauté du sang ; nous allons voir cette rivalité se manifester dans ce qu'il y a de plus pur au monde, dans l'âme de l'enfànt. C'est là un charmant sujet, et Casimir Delà vigne n'est pas resté au-dessous de son sujet. Ces deux figures des enfants d'Edouard sont uniques dans la littérature. Rien d'aussi pur, rien d'aussi humain ne nous a été présenté dans aucune pièce. Il y a là un véritable enrichissement du drame en France. • Vous savez combien, d'ordinaire, les auteurs dramatiques sont gauches quand ils introduisent des enfants sur la scène, sauf Molière qui, une fois, dans une scène du Malade imaginaire, a jeté sur les sentiments de l'âme de l'enfant la même lumière qu'il a jetée ailleurs sur des âmes d'hommes et de femmes Vous vous appelez h

scène de la petite Louison. Mais, en dehors de Molière, l'enfant n'est qu'un instrument. Même les plus habiles, comme Alexandre Dumas, qui, à plusieurs reprises, a introduit les enfants sur la scène, les auteurs dramatiques n'ont jamais employé les enfants comme ressort dramatique. Il résulte de ce fait que, toutes les fois que nous voyons apparaître des enfants sur la scène, nous sommes agacés. D'autant plus qu'ils sont inquiétants ; ce sont des enfants prodiges. On a envie d'invoquer en leur faveur la loi sur la protection de l'enfance. Il y a des drames dans lesquels tout le succès escompté repose sur la tète d'un enfant; il s'est trouvé que ces drames, pourtant très habilement faits, joués avec talent, n'ont pas rempli l'attente qu'on en avait conçue. C'est ce qui est arrivé ici môme, sur le théâtre où nous sommes, pour Une page d'amour de M. Emile Zola. Au contraire, Les Enfants d'Edouard sont vrais, sont vivants. La preuve en est qu'ils sont restés au répertoire depuis 1833, date de leur première représentation. Les deux rôles de Richard et du jeune duc d'York ont toujours trouvé des interprètes à leur hauteur. Il faut, en effet, qu'on n'ait pas besoin-d'attendre qu'il se rencontre un interprète de génie, quand on veut faire représenter une pièce de théâtre. Le talent est chose courante, tandis que le génie est chose rare ! Il faut que les personnages se prêtent également au génie et au talent. Tant mieux, quand

on a des comédiens de génie ; mais il faut que toutes les pièces d'un répertoire se prêtent à des

interprètes d'un talent moyen. Les rôles de ces deux enfants seront joués ici non seulement d'une façon suffisante, mais d'une façon distinguée. Néanmoins, vous n'aurez pas de peine à reconnaître qu'un homme de théâtre les a revêtus de la forme la: plus capable de produire l'émotion et la pitié. Je ne dis pas, Mesdames et Messieurs, que cette forme soit parfaite, et c'est ici que nous. retrouvons, malheureusement, l'éternelle infériorité de cet excellent Casimir Delavigne, qui n'était pas un grand poète. De même que, oomparés à une toile parfois inégale, mais superbe de Delacroix, Les Enfants d'Edouard de Delaroche ne sont qu'une œuvre extrêmement distinguée ; de même, si vous voulez rapprocher cette pièce si bien faite, où il y a des parties dé génie dans la conception, de la langue d'Hernani et même des Burgraves, quelle infériorité vous constatez pour Casimir Delavigne ! Il faut le prendre pour ce qu'il est : c'est-à-dire pour un homme .de théâtre de premier ordre, et pour un poète moyen. Je .vous ai lu la tirade de Buckingham pour montner sur quoi évolue la pièce et quel en est le pivot. Vous avez entendu également le Glocester de Shakespeare parlant de sa propre laideur. Vous avez très bien,vu que, pour Shakespeare, c'est la revanche que Glocester va prendre sur la nature humaine qui est le com-

mencement de tous ses crimes. Jugez, maintenant, comme tout s'est affaibli dans Casimir

Delavigne. Je n'ai point l'intention d'écraser ce pauvre Casimir Delavigne sous la comparaison, mais seulement de vous montrer comme tout chez lui est réduit, transposé au point de vue de la forme et mis très habilement à la hauteur de ses moyens à lui, Casimir Delavigne. Voici, par exemple, ce que dit Gloccster, en regardant le roi Edouard endormi :

La frèle créature !

Belle pourtant, bien belle... ô marâtre nature!

En comblant tous les miens, tu fis de leur beauté Un sarcasme vivant pour ma difformité.

Eh bien! marâtre, eh bien! j'ai détruit ton ouvrage. Demande-les aux vers qui rongent leur visage ;

La mort, la pâle mort décomposa ces traits Où d'un œil complaisant jadis tu t'admirais.

Qui doit survivre à tous? Moi, l'œuvre de ta haine,

Moi, modèle achevé de la laideur humaine;

Eiicor deux fronts charmants à couvrir d'un linceul Et tu ne pourras plus t'admirer qu'en moi seul.

Il y a là sans doute une méchanceté de Titan. Sans traduire en vers les horribles sentiments qu'a peints Shakespeare, Delavigne nous montre cependant d'une façon suffisante, mais sans lyrisme, la rancune de Glocestcr contre la nature humaine et son dessein de. se débarrasser de sa famille, pour qu'il n'y ait plus, autour de. lui, des êtres jeunes, beaux, et vigoureux, capablesde lui rappeler ce 'qu'il nlest pas et ce qu'il aurait pu être. ^

Partout, dans ces deux rôles d'enfants, il y avait matière à des couplets de poésie lyrique. Supposez-les traités par un Victor Hugo ou par. un Alfred de Musset. Evoquez le souvenir des Contemplations ou bien du théâtre en vers de" Musset, et demandez-vous alors ce que .serait, par. exemple, le rôle du jeune duc d'York. A un moment, le jeune duc se compare à un papillon. « De môme, dit-il, qu'un papillon voltige de fleur en fleur... » Un grand poète eût fait de ce couplet quelque chose de merveilleux. Casimir Delavignc s'est contenté d'une simple indication. Le poète des Messéniennes ne pouvait pas aller plus loin.

Cette infériorité est amplement compensée par une supériorité incontestable au point de vue scénique. C'est la revanche de Casimir Delavigne. Lorsqu'on rencontre.. au théâtre un de ces merveilleux àrtistes et auteurs dramatiques à la fois qui s'appellent Corneille ou Racine, c'est tant mieux. Les Anglais ont eu cet avantage aveè Shakespeare; et les Grecs, avec ceux-que je vous ai nommés en commençant. Mais il y a eu aussi des hommes de théâtre de premier ordre qui n'étaient pas artistes du\* tout, qui n'étaient qu'hommes de théâtre. L'un d'eux est Scribe, dont vous avez applaudi le Verre d'eau, jeudi dernier. Aujourd'hui, vous êtes en présence d'une œuvre du même genre; vous êtes en présence 'd'un homme ,qui n'est. qu'à demi poète, mais

qui est un homme de théâtre de premier ordre. Vous êtes en présence d'un de ces chefs-d'œuvre moyen, restreint3 équilibré, comme le génie ' français en compte beaucoup. Le génie français, en effet, est lui-même moyen, tempéré, égal dans ses proportions, assez analogue à l'art grec. Nos plus grands poètes, ceux qui se sont élevés le plus haut, l'ont fait en vertu du rythme de la convenance complète : tel Racine. Nos auteurs .dramatiques de second ordre, qui ont marqué dans leur art, ont conservé ces qualités moyennes de l'esprit français. Ils ont môme ajouté quelque chose de nouveau à leur art : tel Delavigne, qui a fait le premier de l'amour fraternel un moyen dramatique, et c'est même pour ce motif que les Enfants d'Edouard ont trouvé une place dans l'histoire du théâtre que nous parcourons ensemble. Déjà, avec Marino Faliero, et avec Louis XI, vous avez pu replacer Casimir Delavigne à son rang. Je suis convaincu que vous achèverez de l'y maintenir et que les Enfants d'Edouard retrouveront auprès de vous le succès qu'ils ont remporté lors de leu-r apparition. Nous avons, nous Français, un avantage que quelques pays ne possèdent pas. Nous avons des hommes de talent qui continuent la production des hommes de génie, ou qui continuent, si vous aimez mieux, la chaîne. Vous êtes en présence d'un de ces Hommes. Ne ménagez pas aujourd'hui vos applaudissements à Casimir Delavigne, tout en

observant les rangs. Maintenons cet honorable poète moyen et bourgeois à grande distance, de Shakespeare et à notable distance de Corneille, de Racine et même de Voltaire; mais reconnaissons qu'il doit conserver sa place dans notre li i s toire dramatique et que cette place est de premier ordre. Casimir Delavigne est un poète de second ordre qui a été un homme de théâtre de premier ordre.

TABLE DES MATIÈRES

Pages Le Bon Ménage, de Florian. 7 Conférence de M. G. LARROUMET.

Le Philinte de Molière, de Fabre d'Eglantine.... 37 Conférence de M. F. SARCEY.

Charles IX," de M. J. Chénier .... 67 Conférence de M. H. CHANTAVOINE.

Le More de Venise, d'Alfred de Vigny 93 Conférence de M. G. LARROUMET.

La Petite Ville, de Picard 129 - Conférence de M. René DOUMIC.

Marino. Faliero, de Casimir Delavigne 155 Conférence de M. G. LARRQUMET.

Louis XI, de Casimir Delavigne 18iJ Conférence de M. Albert CHAIIRIER.

Les Etourdis, d'Andrieux 223 Conférence de M. F. SARCEY.

Les Deux Gendres, d'Etienne 249 Conférence de M. E. LINTILIIAC.

Le Verre deau, de Scribe.. 275 Conférence de M. F. SARCEY.

Les Enfants d'Edouard, de Casimir Delavigne.. 305 Conférence LARROUMET .

(Suite de la Série de l'Ouvrage des CONFÉRENCES DE L'ODÉON)

Le TOME V (5" édition) comprend : les Conférences de Francisque SARCEY, Gustave LARROUMET, Jules LEMAITRE, Henri CHANTAVOIXE, H. de LAPOMMERAYE.

Matières : Le Cid — L'Avare — Horace — Cinna - Polyeucte — Les femmes savantes — Nicomède — Le Malade Imaginaire — 1 es Contents — Louis XI, de Casimir DELAVIGNE — Mélicertc, de MOULIÈRE. — (Année scolaire 1802-1803.)

Le TOME VI comprend : les Conférences de MM. Francisque SARCEY, LARROUMET, G. BAPST.

Matières : Andromaque — Le Joueur — Britannicus — Le Distrait — Phèdre — Le Légataire universel — Athalie — Le Glorieux — Le Cid — Le Misanthrope.

Le TOME VU comprend : les Conférences de MM. G. LARROUMET, G. BAPST, Eugène LINTILHAC, Francisque SARCEY, Henri CHANTAVOINE.

PRÉFACE de M. Léo CLARETIE

Matières : Turcaret (le Théâtre de LESAGE) — Psyché — Mèrope — Zaïre— Atrée et Thyeste (le Théâtre de CRÉBILLON) — Le Père de Famille (le Théâtre de DIDEROT) — L'Ecole des Bourgeois (le Théâtre d'ALLAINVAL) — La Mètromanie, de PIRON — Le Méchant, de GRESSET — Le Philosophe sans le savoir (le Théâtre de SEDAINE) — Le Mariage de Figaro (le Théâtre de BEAUMARCHAIS).

TOME IX — A paraître en Avril prochain

CONFÉRENCES DE L'ANNÉE SCOLAIRE 1896-1897

Chaque Tome : En Librairie 3 fr. 50

— A l'Administration... 2 fr. 75

POUR DISTRIBUTIONS DE PRIX : Les neuf tomes à relier en trois beaux volumes :

Prix exceptionnel de la Série : 18 francs (BROCH ÉS)

JOURNAL DES VACANCES '(Voir notre prospectus en tête de l'ouvrage)

■al des Élèves de Lettres •

.1 (9me ANNÉE)

COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. < EGOU VK, Cil. de MAZADE. P. de RÉMCSAT. F. BRUNETIÈRE ~ LARROUMET HAZIEK, MARTIIA, Francisque SARCEY, G. OLLENDORF E. FA(U ET, Henri CHANTAVOINE, ULHAC, Hippolyte PAIUGOT, Henri BERR, E. MANCEL, E. LAVISSE. rtc.

Le ~ rnal des Élèves de Lettres. 9me année ( 16 à 24 pages de texte), revue d'enseignement, publie toutes les conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon ; des critiques, variété- ~ littéraires; des cours de la Sorbonne reproduits in e\* jk , toujours généraux; devoirs d'élèves (Philosophie, Rhétorique, Enseignement secondaire, classique et moderne) ; Echos des Lettre , et Sciences ; partie officielle (circulaires ministérielles, nomi~ promotions, etc.) ; Bibliographie de tous ouvrages classiques, nouveaux ; causeries philosophiques et scientifiques ; thèm~ rsions, compositions latines, etc., à l'usage de MM. les Elèv' c Lycées, Collèges, Ecoles normales, etc. ; des concours de dis .on3 irançaises ; des cours de la Sorbonne (Histoire de la Phi , Littérature grecque, etc.) ; une bibliographie scitnti~ (Le numéro 40 c.)

Un ~ liment littéraire du « Journal des Elèves de Lettres » ne pu\*bV qu ... i ~ de la Sorbonne (12 pages de texte, le numéro 30 c.) Abofl m an, 8 fr. ; six. mois, 5 fr. ; un numéro. 0,40 c. Avc, ~ . .. — 13 fr. ; - 8 fr. ; - 0,65 c.

J \* ur de la Révolution reconstitués t (Journal e MAKAT, Camille DESMOU LINS. RIVAROL, HÉBERT, etc.)

Reproduits très exactement. — Envoi du catalogue et spécimens contre mandat de liO centimes.

Collection des numéros de chaque journal (5 numéros spécimens) Collection du Journal des Élèves de Lettres.

Chaque année écoulée : 9 fr.

Journal des 1 acances (Textes et corrigés de tons devoirs depuis la classe de quatrième.)