Rappel de votre demande:

Format de téléchargement: : **Texte**

Vues **1** à **300** sur **300**

Nombre de pages: **300**

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 :** 1900

**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 :** 1900 (ED1,T12).

**Droits :** domaine public

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k9627214q](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9627214q)

**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 :** 25/01/2016

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)

PREMIÈRE ÉDITION

CONFÉRENCES

FAITES AUX

l i. I ! /♦MATINÉES CLASSIQUES

DU^HJ3&^RE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

Mmc Jane Dieulafoy,

MM. HenriFouquier, Eugène Lintilhac, Hugue^a&cuix^ Francisque Sarcey, Gustave Larrouinètï' " ; 1

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOU±R^TOTS/

PAR

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

ET ADOPTÉ PAR LA COMMISSION DES LIVRES POUR LES BIBLIOTHÈQUES DE QUARTIERS ET DISTRIBUTIONS DE PRIX

XII

I. - THÉÂTRE CLASSIQUE GREC ET LATIN

Théâtre d'Eschyle: L'Orestie — Les Erinnyes. — Théâtre de Plaute : L'Amphitryon.

Il. — THÉATRE CLASSIQUE DES XVII' ET XVIII' SIÈCLES

1° Théâtre de Corneille : llomce. — 2° Théâtre de Racine :

Athalie — Bérénice — Britannicus — Andromaque. — 3° Théâtre de Molière : L'Amphitryon — L'Ecole des Femmes. — 4° Théâtre de Sedaine : Le l'hilosophe sans le savoir. — 51 Théâtre de Marivaux : Le Jeu de l'Amour et du Hasard. — 6° Théâtre de Favart: Les Trois Sultanes.

PARIS

A. CnÉMIEUX. — 3, RUE LAGRANGE

RÉDACTION DU Journal des Élèves de Lettres

1200

CONFÉRENCES CLASSIQUES DE L'ODÉON

DOUZE TOMES PARUS (1888-1900) PRIX 33 FR.

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

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

Approuvé comme livre de distribution de prix

Le TOME Ier (8e édition) comprend les Conférences de MM. G.. LARROUMET, Francisque SARCEY, Henri de LAPOMMERAYE, F. BRU- NETIÈRE, Jules LEMAITRE, Henri CHANTAVOINE, Albert CHAB R IER G. OI.LENDORFF, Eugène LlNTILHAC, Henri PARIGOT.

PRÉFACE de M. Henri de LAPOMMERAYE

Matières : Shakespeare et le Théâtre Français — Le Mariage de Figaro — Molière et la Famille — L'Ecole des Femmes — An- dromaque — Les Erinnyes — Le Bourgeois Gentilhomme — Phèdre — Georges Dandin — L'Oresiie — Le Cid — Les 'Plaideurs, — (Année scolaire 1888-1889).

Le TOME II (5e édition) comprend : les Conférences de MM. Henri CHANTAVOINE, Jules LEMAtTRK, Francisque SARCKY, LINTILHAC, Albert CIIAnRJER, Henri de LAPOMMERAYE, René Dou- . MIC.

PRÉFACE de M. Henri CHANTAVOINE

Matières: Le Mariage de Figaro — Théodore, vierge ei martyre— Mithridate — Shylock —'Le îMisanthrope — Le Légataire ul1j¡'ersel - Eymont — Tartufe - (Année scolaire 1889" 1890).

Le TOME III (3" édition) comprend les Conférences de MM. H. PARIGOT, Edmond HARAUCOURT, E. BOULLY, Francisque SARCEY, Jules LEMAITRE, René DOUMIC.

PRÉFACE de M. Eugène LINTILHAC

Matières: L'Ecole des Femmes — Slzylo,:k (Shakespeare) — Ro- dogune — Le Misanthrope — Le Philosophe sans le savoir— Tartufe — Le Barbier de Séville (Théâtre de Beaumarchais) — (Année scolaire 1890-1891 — lrc Série).

Le TOME IV (5" édition) comprend les Conférences de MM. H. PARIGOT, Eugène LINTILHAC, Louis GA-,'DEII.&,\, H. DIETZ, Paul DFS,IAITDINS, Albert CnAnn!Ktt, Marcel FOU(,)UIEIt.

PRÉFACE de M. Eugène MANUEL

Matières : Polyeucte — Aihalie — Don Juan — Les Femmes savantes — Alceste — Euripide — //nru[f-e — S/Zakespeare — (Année scolaire 1890-1891 - 2' Série).

Le TOME V éd ition) comprend les Conférences de MM. Francisque SAKCRY, GusiaveLAKRocMKT, Jules LEMAITRE, Henri CHAN- TAYOINE, H. de LAPOMMERAYE.

Matières: Le Cid — L'A l'are - lIorace - Cinna - Polyeucte — Les Femmes savantes - !\'iC01Ilc;.fe — Le Malade imaginaire — /\'s Contents — Louis .\.1, de Casimir PELAYIGNE — Melicerte, de .MOLIÈRE — (Année scolaire 1892-1893).

J0pRNAL DES VACANCES

5" ANNÉE SCOLAIRE

A-é tres Éjçvés des Lycées et Collèges. — Préparation aux Wajpfiens.- — travail de vacances sous la simple surveillance d^'p^nefrts^/

Le JOURNAL DES VACANCES (hebdomadaire) comprend trois éditions différentes

Première édition, verte : préparation au Brevet simple et supérieur.

Deuxième édition, rose : à l'usage des Éléves des classes de quatrième et troisième classique et moderne.

Troisième édition, grise ; à l'usage des Élèves des classes de seconde classique et moderne, rhétorique et philosophie.

Prix de l'abonnement: 5 francs pour chaque édition. — (Durée des vacances du 1er août au 2 octobre).

Programme. — Pour chaque semaine (indication du travail de chaque jour). — Partie écrite : Compositions françaises. — Versions latines et grecques. — Thèmes. — Langues vivantes : versions et thèmes, etc. — Partie orale: Questions d'histoire et' géographie. — Littérature. — Mathématiques. — Physique, etc.

Corrections gratuites de tous les devoirs. — (Les copies sont renvoyées aux élèves sur leur demande accompagnées du montant des frais de Tetour).

Compte rendu et corrigé des sujets proposés de la partie écrite dans chaque numéro qui suit.

Le JOURNAL DES VACANCES est publié sous le patronage d'un grand nombre de professeurs de lycées de Paris.

Prix de l'abonnement pour chaque édition séparée : 6 francs.

Envoi d'un numéro spécimen sur demande

PRIX DE LA COLLECTION 3 FR. 50

ADMINISTRATION : 3, Rue Lagrange, Paris

Chàleaurollx. — Imprimerie l'. LANGLOIS el C".

CONFÉRENCES

FAITES AUX

.,MTINEES CLASSIQUES

Dl-

Théâtre National de l'Odéon

Année scolaire : 1 89()- 1 9uu

PREMIÈRE ÉDITION

CONFÉRENCES

FAITES AUX

[£■ 7 i\ /<T /lUATINÉES CLASSIQUES W/7^^^TRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

Mmc Jane Dieulafoy,

MM. Henri Fouquier, Eugène Lintilhao, Hugues Le Roux, Francisque Sarcey, Gustave Larroumet.

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOUSCRIPTIONS PAR

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

ET ADOPTÉ PAR LA COMMISSION DES LIVRES POUR LES BIBLIOTHÈQUES DE QUARTIERS ET DISTRIBUTIONS DE PRIX XII

I. — THÉÂTRE CLASSIQUE GREC ET LATIN

Théâtre d'Eschyle: L'Orestie — Les Erinnyes, — Théâtre de Plaute : L'Amphitryon.

' Il. — THÉÂTRE CLASSIQUE .DES XVII' ET XVIII' SIÈCLES

1° Théâtre de Corneille: Ho)-ace. — 2' Théâtre de Racine:

A thalfe — Bérénice — Dritannicus — Andromaque. — 3° Théâtre de Molière : L'Amphitryon — L'Ecole des Femmes. — 4° Théâtre de Sedaine : Le Philosophe sans le savoir. — 5° Théâtre de Marivaux : Le Jeu de l'Amour et du Hasard. — 6° Théâtre de Favart: Les Trois Sultanes.

PARIS

A. CRÉMIEUX. — 3, RUE LAGRANGE

RÉDACTION DU Journal des Élèves de Lettres

rx)o

Li'iq Cn P 14 1 T R vofl

(PLAUTE & MOLIÈRE)

MESDAMES, MESSIEURS,

Environ deux cents ans avant l'ère chrétienne, Plaute faisait représenter à Rome son Amphitryon. J'ignore sur quel théâtre on le joua. Mais probablement, ce fut sur un théâtre dont Plaute avait l'entreprise, car il fut, de son métier, directeur de théàtre. Ce fut même en cette qualité que, riche d'abord, il fit ensuite faillite, comme nous dirions aujourd'hui, ce qui prouve que l'histoire n'est souvent qu'un recommencement des choses. Devenu insolvable, ayant sans doute trop dépensé pour la mise en scène d'une pièce qui fit four, il devint l'esclave d'un créancier, en vertu de la loi romaine, qui n'est que d'apparence plus barbare que la nôtre. Car, si le débiteur romain, devenu temporairement esclave, travaillait pour son créancier, celui-ci le nourrissait ; tandis que, de nos jours, il peut arriver qu'un créancier s'empare du fruit du travail d'un débiteur.., sans le nourrir.

Plaute, d'ailleurs, se libéra, et il était citoyen libre quand il donna l' Aiiiphitiyon. Cette comédie eut un grand succès, et un succès qui se prolongea pendant des siècles, car on en fit des reprises jusqu'au temps de Dioclétien. On la jouait aux fêtes de Jupiter. On pensait, de la sorte, se rendre Jupiter favorable et le faire sourire à l'évocation de ses fr.edaines amoureuses. Idée ingénieuse et juste, quand il s'agit des dieux, qui ignorent, étant éternels, l'horreur de vieillir. A l'aurore de la Renaissance, l' Amphitryon fut repris encore sur les théâtres de Rome où l'on jouait en latin. Ceci ne doit pas étonner, si l'on songe à la forte éducation des hommes de la Renaissance. Aujourd'hui encore, n'y a-t-il pas à Rome, un journal qui se publie en latin et jusque pour les « faits-divers,», et qui a des abonnés ? Ce fut à l'occasion de ces dernières reprises de l' Amphitryon qu'un savant latiniste, bien qu'il s'appelle Barbarus, remplaça trois ou quatre scènes du quatrième acte qui avaient été perdues. Molière les a laissées de côté.

Plaute faisait précéder ses pièces d'un argument et " d'un prologue. On nous a appris- que ce prologue, —. sacrifié, comme chez nous, le lever de rideau est sacrifié aux personnes qui arrivent au théâtre en retard et font du bruit avec les petits bancs, — était destiné, à Rome, a obtenir le silence des spectateurs, qui, venus au théâtre les jours de fête, parfois avec une pointe de vin, se disputaient bruyamment les places. Il est probable, cependant, que le prologue d'Amphitryon

fut écouté, car il est considérable et charmant. C'est un véritable discours en, vers que Plaute adresse aux spectateurs romains, discours où je ne dirai pas que passe le bout de l'oreille du directeur de théâtre, mais bien qu'elle se montre tout entière, nous donnant un précieux renseignement sur la vie du théâtre dans la Rome antique. Plaute demande qu'il y ait des inspecteurs à chaque'travée du théâtre, expulsant les caba- leurs et leur prenant leurs manteaux. Il veut qu'on poursuive la brigue indélicate ou corruptrice pour les prix à donner et les acteurs à accepter. Il proteste contre les comédiens -qui paient la claque pour les soutenir trop impudemment ou pour siffler leurs rivaux. 'll- recommande aux artistes de veiller sur leurs objets de prix déposés dans'leurs loges... Enfin, il s'excuse— déjà ! — de donner au public une 'façon de tragédie, et transige avec son goût en lui demandant de considérer Amphitryon comme une tragi- comédie. Ces requêtes, l'acteur chargé dù rôle de Mercure et- qui en portait le costume, les adresse très spirituellement à la foule au nom de Jupiter, qui, lui- même, dit-il, va venir jouer la comédie et honorer la profession d'acteur en l'exerçant devant le peuple romain. Façon spirituelle de dire, certes,1 mais peu respectueuse pour le maître des dieux -, et Mercure, qui reproche à ce maraud de Sosie son impertinence envers les dieux, pourrait bien passer pour en donner, ici l'exemple... De ce ton familier du Prologue d'une pièce qui, pour les Romains, était une sorte de pièce

religieuse, puisque l'on y voyait figurer les dieux à qui ils élevaient des temples, il ne faudrait pas conclure que Plaute fût, à la façon d'Euripide, ce que nous appellerions aujourd'hui un libre penseur. Quand il vécut, Lucrèce n'avait pas encore, avec son admirable De natura rerum, apporté à l'aristocratie romaine les doctrines scientifiques de l'épicuréisme hellénique, ni Cicéron propagé son déisme philosophique. Mais c'est une observation appuyée sur l'expérience que les peuples sont d'autant plus familiers, et d'une familiarité parfois grossière, avec les dieux, qu'ils y sont plus clairvoyants. Notre Moyen âge chrétien vénérait les saints à l'église et les montrait, au théâtre, dans les soties, en d'équivoques situations : le jour où les Napolitains du Môle n'appelleront plus saint Janvier « grande canaille », c'est qu'ils ne croiront plus qu'il fait des miracles...

Mais je m'aperçois que je dois vous parler de l' Amphitryon de Moliére, qu'on va jouer, et que j'en suis encore à Plaute et au théâtre de Rome. C'est que le sujet à"Amphitryon n'appartient pas à Moliére. Il a été, — et le mot n'a, dans ma bouche, aucun sens fâcheux, — l' adapiatetti- d'un sujet ancien, appartenant à tout le monde, traité par presque tout le monde, et qu'il a fait sien et prescrit par ce que le Code civil ou de commerce, usant d'un mot très heureux en l'espèce, appelle « le génie de l'ouvrier ». Il nous faut même, d'un mot, dire les origines très anciennes de ce sujet d'Amphitryon et comment, d'un mythe et

d'une légende, le théâtre a fait une comédie leste et amusante, variée selon le génie et les mœurs des peuples et des époques. Le mythe, qu'on retrouve dans presque toutes les religions, c'est l'idée de l'amour servant de lien entre la terre et les cieux et la divinité intervenant, avec l'aide d'une mortelle élue, pour créer un être, dieu ou demi-dieu, mais toujours supérieur à l'humanité et envoyé sur terre pour la servir, par la pitié céleste. Ma philosophie est toujours pleine de révérence, comme dit l'Eglise, envers les choses de la foi et les croyances d'autrui. Aussi je - ne signale qu'avec respect ce fait indéniable que l'origine divine de jésus est l'expression la plus épurée, la plus haute, de cette idée du rapprochement du ciel et de la terre par l'amour. Cette idée est courante dans les légendes de l'hellénisme. Les dieux et les hommes vivaient en intimité, et les poètes n'hésitaient pas à prêter aux premiers les passions des seconds. Jupiter était quelque peu libertin, et Junon jalouse. Aussi, on peut, je crois, assurer que, dans la tragédie malheureusement perdue d'Euripide qui racontait la naissance d'Hercuie, le poète donnait déjà à la légende, fixée en Grèce dans la race héroïque de Persée, ce caractère humain, dramatique, théâtral, amusant et ironique, qu'elle a chez Plaute, et qui en fait peut- être le plus ancien modèle de vaudeville à quiproquo, qui, étant Jupiter et quo Amphitryon... Cette légende fut-elle propre à la Grèce r Ne venait-elle pas de l'Inde, avec tant d'autres récits sur lesquels l'huma-

nité vit encore ? Il ne me paraît pas qu'il soit possible de le savoir. Il y a un Amphitryon indou. Mais vous n'ignorez pas que la chronologie indienne est très incertaine : la philologie elle-même est impuissante à fixer les savants, car la plupart des ouvrages indiens sont des traductions d'une langue, dont les originaux sont perdus, en une langue plus récente et qui, n'étant plus, parlée par le peuple, reste fixe et égale à elle-même pendant des siècles. Avec l'histoire littéraire indienne, nous nous trompons, dans les dates à assigner à une œuvre, d'un siècle ou deux, quelquefois de bien plus, comme nous nous trompons de quelques années dans nos improvisations de critique contemporaine. Il me paraît donc impossible de savoir si la légende d'Amphitryon a été importée d'Inde en Grèce par les Pélasges ou exportée de Grèce par Alexandre, jusqu'aux Indes, où quelque poète, la trouvant plaisante, l'adapta à la mythologie de son pays, féconde en- dieux et demi-dieux. Il importe peu du reste. Ce qui est certain, c'est qu'on la - retrouve, dans presque toutes les littératures, — au Moyen âge, par exemple, appropriée aux idées du temps, dans un récit de Merlin l'Enchanteur, préoccupé de faire d'Artus, par sa naissance mystérieuse, le pendant d'Hercule, — et que c'est là une de ces belles histoires qui ont amusé le monde depuis qu'il est monde.

Quand il écrivit Y ,,Iiiiphitiyoit, qui fut joué en 1688, à Paris d'abord avant de l'être à la Cour, — le détail

a son importance, — Molière n'eut pas besoin de plonger dans l'antiquité ni même de remonter à Plaute pour que l'idée du sujet d'Amphitryon vînt s'offrir à son esprit. Molière ne tenait pas, pour ses comédies, à l'invention du sujet. Il prenait où il pouvait les canevas qu'il trouvait bons, sûr que son génie n'avait rien à craindre d-es comparaisons avec ses devanciers. Comme le Don Juan, ainsi que je le faisais remarquer l'an dernier, Amphittyon était un sujet à la mode. Le théâtre espagnol, que Molière connaissait à fond, avait exhumé déjà l'Amphitryon de Plaute. Camoëns l'avait adapté. Il y avait un Amphitryon italien, qui s'appelait Le Mari, comme si, par défini- nition, le mari dut être un mari trompé. Plus près encore de lui, Molière avait pu voir jouer à Versailles, dix ans auparavant, un grand ballet d'Aiiiphitryon à la mode italienne et dont Benserade avait écrit le hbretto. Enfin, il y avait Rotrou.

C est une figure charmante, dans notre histoire littéraire, que cette figure si française du poète Rotrou. A dix-neuf ans, quoique né d'une bonne famille de noblesse de robe et à l'abri du besoin, il se fait le poète fécond d'une troupe de comédiens, avec qui il s 'enga-e. Aventure d'amour ou escapade d'étudiant ? Car Rotrou ne fut pas de vie très régulière. Il était joueur, aimait beaucoup les femmes, et avait la main prompte à l'épée. Qu'importe, d'ailleurs, s'il jouait, aimait et se battait en galant homme? En tout cas, cet irrégulier fut un travailleur prodigieux et ayant eu,

comme homme "de lettres, la fortune de ne pas éprouver la lassitude et la gloire de ne pas connaître l'envie. Quand Corneille donna sa première œuvre, Rotrou le salua comme son maître. Ce charmant homme n"eut pas de chance. Je ne parle pas de sa mort. Il est vrai qu'il mourut jeune. Mais il mourut victime de son dévouement à son pays, victime du devoir : et c'est, tout au contraire, une heureuse fortune qu'une telle mort. La mauvaise chance de Rotrou, c'est d'être né à peine quelques années avant la -sainte tri- nité dramatique de notre France : Corneille, Racine, Molière. Né trente ou quarante ans plus tôt, il eût été le précurseur des grands maîtres de notre scène, et non plus, comme il le fut, leur rival, arrivant toujours au second rang, quoiqu'il les eût presque égalés parfois.

Rotrou avait donc donné un Amphitryon, qu'il appelle Les deux Sosies, et qui fut imprimé dix ans avant que Molière donnât le sien. Cet Amphitryon suit d'assez près celui de Plaute, dont il offre, par endroits, une excellente traduction. Pour aller à Plaute, Molière, bon latiniste (et il faut l'être pour lire Plaute, je m'en suis aperçu), n'avait pas besoin de Rotrou. Il est visible qu'il s'imprégna du texte latin ; il le traduisit avec soin par places, et, quand la traduction de Rotrou lui parut bonne, il lui prit sans façon des hémistiches et même des vers entiers. Et, cependant, Molière sut faire de son Amphitryon une œuvre originale et y mettre sa marque de génie. Ceci

de trois façons, que nous allons examiner : par des changements, additions et suppressions au canevas de la pièce de Plaute ; par des modifications au caractére des personnages ; enfin, par le style.

Dans la pièce de Plaute, qui suivit Euripide (on peut du moins le supposer), l'aventure d'Amphitryon, le quiproquo, est bien l'agrément du sujet, où s'est plu à insister le poète : mais le, sujet, c'est aussi la naissance d'Hercule. L'Héraclès grec était un dieu très populaire, si j'ase ainsi parler. Il l'était parce que, par ses exploits historiques, il se confond avec l'humanité et se rapproche d'elle. Nous aimons les dieux qui ont souffert comme nous, qui ont connu nos douleurs ou nos faiblesses. Plaute n'a donc pas hésité à consacrer le dernier acte de sa tragi-comédie à la nàissance du dieu. Alcmène accouche de deux jumeaux, l'un de Jupiter, l'autre d'Amphitryon, ce qui est d'une physiologie un peu bizarre pour nous... Et Hercule au berceau étouffe, de ses petites mains déjà puissantes, les serpents ailés que Junon avait envoyés pour le dévorer. Tout ceci a disparu dans la comédie très simplifiée de Molière. Notre délicatesse supporterait mal cet accouchement d'Alcmène, qui va d'ailleurs, contre les lois de la nature. Sagement, Molière n'a suivi Plaute que pendant trois actes et l'a abandonné ensuite. Sitôt que Jupiter s'est fait connaître, le conte est fini et il s'arrête sur les réflexions philosophiques de Sosie. Hercule, à nous, est indifférent. Par contre, Molière a ajouté à l'œuvre qu'il imitait, un

personnage charmant, Cléanthis. la femme de Sosie, personnage qui cadre parfaitement avec le système de Molière, qui se plaît à avoir deux actions parallèles, en doublant ses amoureux d'un valet et ses amoureuses d'une soubrette, qui s'aiment comme font leurs maîtres. Ce système, cette coutume tout au moins, se retrouve presque partout chez Molière. Il y voyait un moyen de grossir, de varier, surtout, son action. Il y trouvait aussi l'occasion de montrer comment les sentiments des hommes, très semblables, très identiques dans les diverses classes sociales, se traduisent par des expressions différentes. Lucile et Marinette, la maîtresse et la servante du Dépit amoureux, amoureuses toutes les deux, sont inquiètes, jalouses, susceptibles et faibles ; et, après deux scènes où les mêmes sentiments se succèdent et se développent, elles concluent de mème, par le délicieux : ramenez-moi chez nous, de Lucile, aveu pudique et voilé,—et par le

Que Marinette est faible avec son gros René,

cri de passion naïve. Molière s'est constamment plu à ce jeu d'exprimer des sentiments semblables en d'es langues diverses. Ici, avec Cléanthis, l'opposition n'est pas seulement dans les mots. Alcmène est amoureuse d'Amphitryon, qui l'adore, tandis que Sosie, vieux mari et qu'on peut soupçonner de préférer Bac- chus à Vénus, est bien revenu des ardeurs de Cléanthis. Et cet état de son esprit est fécond en traits

comiques, nécessaires pour rompre „la monotonie de l'action restreinte d'Amphitryon.

Outre qu'il a ajouté à Plaute ce joli caractère de Cléanthis, enrageant d'être honnête femme, Molière a modifié, les affinant, les personnages d'Amphitryon. d'Alcmène, de Jupiter même. Le Jupiter de Plaute, comme celui de Molière, commet, en somme, une très vilaine action, et je me permettrai d'ajouter, malgré la majesté du dieu, une action très bête. Pour posséder une femme, il prend la figure de son mari. Ceci peut bien être, comme le dit Sosie, -un rare hommage rendu à sa vertu et un moyen qui serait hasardeux pour beaucoup de femmes ! Ça n'en est pas moins un vilain moyen. C'est vouloir l'amour sans ce qui est l'amour même. Qu'est-ce, en effet, de posséder une femme, si ce n'est pas par son choix et par sa volonté? Ce n'est rien qui vaille la peine d'être tenté par un cœur épris et délicat. Etre élu, fut-ce une heure, être aimé, c'est-à-dire préféré, tout est là, et le reste n'est rien. Théophile Gautier, qui a traité à sa façon le sujet d'Amphitryon dans une nouvelle délicieuse, qui s'intitule Avatar, a eu cette idée exquise de nous montrer une femme repoussant l'homme qui\* par enchantement, a pris les traits de son mari adoré,. et le repoussant parce que, reconnaissant son corp, elle ne reconnaît pas son âme. Molière ne pouvait aller jusque-là. Mais, cependant, il a mis dans l'âme de son Jupiter un curieux et charmant scrupule, que ne devait guère connaître le maître des dieux et que ni

les poètes grecs, ni les poètes latins n'ont pu songer à lui donner. Son Jupiter ne se contente pas d'avoir été reçu en mari ; il veut encore être reçu en amant. Il implore cette faveur en une-scène d'exquise galanterie et du plus raffiné sentiment. Il envie au moins d'avoir, l'usurpât-il par un mensonge, cette illusion nécessaire à l'amour, qu'il est l'élu de la femme qui aime. Ceci, dans le rôle de Jupiter, est bien à Molière ; et le personnage y prend, du coup, un intérêt très supérieur à celui du Jupiter légendaire, qui, en toutes ses aventures et à la façon dont il les mène, ignore l'amour pour trop connaître le désir.

Amphitryon est moins modernisé. Peut-être pourrait-on découvrir qu'il se sent surtout atteint dans son honneur, alors que l'Amphitryon helléno-latin l'est davantage dans sa propriété ? Peut-être pourrait-on voir làune nuance qui distingue l'Orient de l'Occident ? Peut-être encore l'Amphitryon moderne, moins religieux et plus gentilhomme, se résout-il de moins facile et belle humeur à Un mariage avec Jupiter? Je crois ces observations vraies, mais un peu subtiles. Ge qu'il faut remarquer, à la louange des deux prêtes, c'est qu'ils ont su tourner cette difficulté de mettre à la scène, un personnage dans une situation comique et qu'une longue tradition fait telle, — tradition sur laquelle je fais d'essentielles réserves, — sans que ce personnage devienne lui-même ridicule. Car Amphitryon, de la race des dieux, petit-fils de Persée et

futur compagnon d'Hercule, n'était point un homme dont on pût se rire.

Mais ce qui est tout à fait à Molière, c'est le changement presque complet du personnage d'Alcmène. Dans Plaute, qui ne mettait d'ordinaire en scène que 'des esclaves et des courtisanes, Alcmène, patricienne de haute race, reste une matrone qui s'indigne seulement que son mari puisse la supposer coupable. Mais l'AIcmëne de Molière est une femme amoureuse, une délicieuse Française, je dirai presque une (( précieuse )). Car, si Molière a fustigé les Précieuses ridicules, si son bon sens s'est moqué d'une exagération pédante, il était de ceux qui, avec les Précieuses,, firent cette besogne admirable de faire entrer plus d'idéal dans l'amour, au XVIIe siècle. Il faudrait n'avoir qu'une notion superficielle de cette grande époque pour ne pas voir que Corneille, Racine et Molière , durent beaucoup au mouvement « féministe )) de l'hôtel de Rambouillet, — tant pis! je lâche le mot, — qui voulut conquérir pour la femme plus de liberté et, partant, plus de noblesse, de dignité et de grâce dans ses amours. Alcmène, par un anachronisme heureux, est donc une amoureuse ; et, soupçonnée injustement, elle souffre bien moins en son orgueil de patricienne et de matrone impeccable que dans son cœur blessé de femme qui aime. Par ceci seul, l'œuvre de Molière est cent fois supérieure à celle de Plaute et de ses autres devanciers.

Elle l'est encore par le style. On sait qu'Amphitryon

est écrit en vers libres, c'est-à-dire d'inégale longueur, comme les Fables de La Fontaine. On croit communément que ces vers sont plus faciles à écrire que les alexandrins, parce que, la rime trouvée, le poète n'a plus la nécessité de remplir les douze pieds du vers héroïque. C'est une erreur. Voltaire, qui se connaissait en petits vers, en a dit ceci : « Les vers libres sont d'autant plus malaisés à faire qu'ils semblent plus faciles et qu'il y a un rythme très peu connu qu'il faut y observer ; sans quoi cetfe poésie rebute ». Théophile Gautier, que j'aime à citer quand il s'agit des classiques, car il était lui-même classique jusqu'aux moelles, — quoi qu'il en ait dit et qu'il ait voulu qu on en pensât, — admire aussi profondément le style de l' Aiiiphili3,oii. Il donne, de cette admiration pour la métrique de Molière, des raisons techniques, qui furent instinctives, sans doute, chez celui-ci et que la critique savante devait découvrir après coup, comme il arrive si souvent. Il loue surtout, — ce qu'on peut faire sans être grand clerc en métrique, — cette souplesse du langage qui, tantôt ressemble si bien à la prose de comédie et se confond avec elle et, tantôt, s'élève à la poésie imagée et profondément dramatique. Et, il faut le dire franchement, cette perfection, cette curiosité, ce charme du style d' Amphitryon y sont nécessaires. Ils le sont pour masquer à l'auditeur ce que le sujet, restreint par Molière au retour d'Amphitrion et à l'aveu, —à la pilule dorée, — de Jupiter, pourrait avoir, à ne considérer que l'anecdote en elle-même,

d'un peu monotone. La situation, en effet, est unique et recommence ; les grandes scènes elles-mêmes roulent autour de deux ou trois sentiments, repris comme un refrain. Ce mot me fait penser à la musique et à ces délicieuses sonates de Mozart, où une phrase, posée d'abord comme un.thème, revient, disparaît, est commentée par des variations, revient encore, berçant doucement l'oreille. Tel le style d'Amphitryon, toujours simple, varie cependant à l'infini, et qui reste un pur modèle d'un genre si parfait ici, si difficile toujours qu'on a rarement cherché à l'imiter au théâtre.

J'ai essayé, dans cette conférence qui doit bientôt prendre fin, de rappeler, depuis la légende reculée jusqu'à Molière, ce que fut le sujet d'Amphitryon et de montrer, — tâche vraiment aisée, — que, si Molière n'inventa pas l'aventure du héros thébain, sa version reste la version supérieure et définitive. J'ai essayé encore de montrer .les différences essentielles entre la tragi-comédie de Plaute et l'oeuvre de Molière, et comment les mœurs d'une nation pénètrent et modifient toujours les œuvres même qu'elle emprunte au génie étranger. J'en pourrais rester là, si je n'avais à cœur d'aborder un petit problème historique, qui se fait grand, parce qu'il touche en réalité au fond même de l'âme de Molière.

On a longtemps admis comme un article de foi que l' Amphitryon fut demandé, commandé à Molière par le'roi Louis XIV lui-même, ou que, tout au moins, Molière lui en proposa et lui en fit accepter le sujet.

Ceci, par une raison tout à fait spéciale, afin de donner à M. de Montespan le conseil public de prendre bien et comme il convient à un courtisan, sa digrâce conjugale. Quelque large part qu'il faille toujours faire, pour juger les actions des hommes, à la morale particulière au milieu où ils ont vécu, Molière, en prenant le parti du roi dans cette occasion, eût fait métier de flatteur, d'une façon affligeante pour son caractère. Car il y a flatterie et flatterie. A la cour de Louis XIV, il était entendu que le roi était le plus grand des rois. C'était une façon d'axiome protocolaire, auquel tout le monde se soumettait et qui n'engageait pas beaucoup les consciences. Il n'en eût pas été de même si Molière, raillant une douleur qu'il devait connaître, eût pris parti contre M. de Montes- pan, qui fit d'abord figure d'honnête homme, quand le roi lui prit sa femme : c'eût été une action au moins douteuse. Je suis très heureux que la critique de nos jours, très attentive et minutieuse, ait dissipé cette ombre qui planait sur la mémoire de Molière, de ce Molière qui, en toutes choses, méritait si bien qu'on admirat en lui :

L'accord d'un beau talent et d'un beau caractère.

M. de Montespan était de grande maison, ainsi que sa femme. Quelles qu'aient été les mœurs de la cour de Louis XIV, on y eût mal souffert, je pense, que le roi, comme la chose arriva pour Louis XV, essayât de cacher sous un blason, la médiocrité de la naissance et

la bassesse de caractère d'aventuriers et d'aventurières, tels que la Du Barry et son digne frère. Louis XIV avait l'adultère convenable. Sa liaison avec Mme de Montespan commença en 1667, l'été, pendant la campagne de Flandre. Elle resta assez longtemps secrète. Il ne congédia que plus tard Mlle de La Vallière, chez qui il avait connu Mme de Montespan, son amie. Pendant assez longtemps, il garda l'une et l'autre amantes. C'était une façon d'appliquer sa devise : nec pluribus impâr. Lorsque M. de Montespan, qui avait fait un mariage d'amour, ne put plus douter qu'il partageait avec Jupiter, il prit mal la chose — en la prenant comme il devait. A la façon d'un héros de drame castillan, il se présenta au lever du roi, couvert de vêtements de deuil, déclarant qu'il portait le deuil de son honneur que le roi lui avait ravi. Cette mise en scène ne fut pas du goût de Louis XIV, qui envoya M. de Montespan à la Bastille et l'exila ensuite dans ses terres. Le malheur, c'est qu'un peu plus tard, le fier gentilhomme pansa la blessure de son honneur avec deux cent mille livres de bons de caisse que le roi lui envoya pour payer ses dettes !

Je n'ai pu retrouver la date précise du noble esclandre que fit M. de Montespan au lever du roi. Mais de deux choses l'une : ou bien l'éclat fut antérieur à la représentation d'Amphitryon, et, alors, le conseil de résignation eût été inutile, les choses ayant été réglées par la Bastille ; — ou bien, ce que je crois probable, en janvier 1668, date 4® la représentation, la liaison

du roi était encore secrète, et la favorite n'avait pas été déclarée. La comédie de Molière n'eût été qu'une scandaleuse indiscrétion, qui n'eût pas été pour plaire au roi. On doit remarquer encore qu'Amphitryon ne fut pas joué à Versailles d'abord, mais à Paris. C'eût été le contraire si la pièce eût été écrite d'ordre du roi ou avec son agrément. Notons encore ceci, qu'il était dans la coutume de Molière de prendre pour lui les sujets à la mode et que, comédie de Rotrou ou ballet de Benserade et de Tornelli, Amphitryon était, comme nous dirions aujourd'hui, au répertoire. Maintenant, que le public ait trouvé dans Amphitryon des allusions à une aventure de cour dont on. s'occupait, c'est bien probable. Même quand les auteurs dramatiques n'y ont pas songé, la malice du public fait volontiers quelque application de leurs inventions aux événements qui le préoccupent. Aujourd'hui, hélas ! ne voyons-nous pas les Parisiens retrouver l'affaii-c ? Au temps de Louis XIV, l'affaire, c'était la vie du roi et ses aventures galantes. Mais, si les allusions qu'on peut trouver dans l' Amphitryon à l'histoire de Mme de Montespan eussent été volontaires, il ne me paraît pas qu'elles eussent été à l'avantage du roi. Le mari trompé reste fort digne. Il n'a pas mérité sa disgrâce et, en réalité, il a raison contre Jupiter et garde le beau rôle. Il est victime de la tyrannie des dieux, de la force de leur pouvoir, mal appliquée à la satisfaction de leurs caprices. Et, si l'on veut prendre les choses au tragique, on peut dire que ce qui sort d'Amphi-

tryoïi, c'est un cri de révolte contre l'injustice. Certes, Molière a pu, dans son œuvre entière être railleur à l'endroit des maris trompés, qu'il désigne d'un mot qu'on -ne prononce plus en bonne compagnie. Mais, pas une fois, il ne se moque d'un homme trahi par sa femme, sans que cette trahison soit la punition de quelque vice de son esprit ou de son cœur. Les douleurs imméritées que cause l'infidélité féminine, Molière ne pouvait que les plaindre. Son âme passionnée et équitable n'eût pas voulu approuver, qu'elle vienne des dieux ou des hommes, la triste victoire de la force et du pouvoir. Nous pouvons donc écouter Amphitryon sans arrière-pensée. C'est, comme tout ce qu'a écrit le grand Molière, le divertissement offert par un honnête homme aux honnêtes gens...

HENRY FOUQUIER.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. HENRY FOUQUIER

LE JEUDI 26 JANVIER 1899, AVANT LA REPRESENTATION DU

PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR COMÉDIE

DE SEDAINE

LE

PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR

.PE SEDAINE

MESDAMES, MESSIEURS,

L'aimable et touchante comédie de Sedaine que vous allez entendre tantôt et pour laquelle on me'fait l'honneur de me demander, un peu à l'improviste, une courte préface parlée, s'intitulait d'abord Le Duel. La censure, sous prétexte que le duel était interdit par la loi, qu'il était malséant de faire figurer même le mot sur l'affiche d'un théâtre d'Etat, exigea que Sedaine changeât le titre de sa comédie, et de ce doigt qu'elle se met quelquefois dans l'œil, à ce que disent les gens irrespectueux, la censure (je parle bien entendu de celle de 1765), lors de l'a représentation du Philosophe sans le savoir, effaça le titre choisi par l'auteur. C'était en réalité le seul titre qui fut vrai : Sedaine y substitua celui du Philosophe sans le savoir, et c'est sous ce titre que la pièce est encore jouée aujourd'hui.

Ce Philosophe sans le savoir, n'était-ce pas Sedaine

lui-même ? car ce mot de philosophe s'entend en effet dans notre langue, de plusieurs façons. Il s'applique aux hommes qui ont consacré leur intelligence et qui ont donné tout leur temps à l'étude des phénomènes 'et des origines de la vie, de son but et de sa fin finale; mais il désigne aussi les hommes qui, généralement assez peu curieux de ces études philosophiques et des difficiles problèmes de la vie, l'acceptent telle qu'elle est et prennent le temps comme il vient, cherchant le bonheur surtout dans la belle humeur et le bon caractère qu'ils opposent à toutes les vicissitudes que la vie sème sous nos pas.

Ce sont deux façons très différentes de mériter cette épithète de philosophe, et même il est assez rare que Les hommes qui ont consacré leur vie à l'étude des problèmes philosophiques, soient des gens de très belle humeur et qu'ils méritent ce nom. de philosophe à la fois comme Descartes le méritait, ou comme pouvait le mériter le savetier de la fable de La Fontaine. On pourrait faire cette observation que les hommes qui ont vécu dans les hautes spéculations n'y ont malheureusement trouvé que bien rarement la sagesse pratique qui fait la belle humeur et le bon caractère. L'incertitude angoissante qui est au bout des études des penseurs, n'est pas faite pour les donner. Ce précipice que Pascal, à demi-fou, voyait s'ouvrir à ses côtés, on pourrait dire, au figuré, que la plupart des grands penseurs le côtoient.

Sedaine, d'esprit vif, raisonnable, honnête, mais

d'esprit simple en somme, fut donc, sans le savoir, un philosophe pratique, c'est-à-dire sachant se résigner à la mauvaise fortune et jouir de la bonne ; sans mauvaise humeur dans le premier cas, sans orgueil dans le second, d'où nous pouvons peut-être penser que ce fut un homme heureux.

Sedaine connut en effet la bonne et la mauvaise fortune. Son père était architecte et entrepreneur de travaux, et chargé d'une famille nombreuse. Il ne réussit-pas dans ses affaires : il dut quitter Paris et se réfugier en province, pour gagner sa vie. Il alla habiter le Berri et devint par là le compatriote de Madame George Sand, qui plus tard devait, elle aussi, être appelée au. théâtre. 1

Vous savez que Madame George Saud fut à ce point charmée parle talent de Sedaine, qu'elle voulut donner une suite à sa piéce Le Philosophe sans le savoÙ', et composa Le Mariage de R...

, A la mort de son père, Sedaine, qui avait environ vingt ans, se trouva dans l'embarras. Courageusement, de patron qu'était son père, il se fit simple ouvrier, manœuvrant la truelle et l'équerre. Des amis trop zélés ont voulu soutenir que Sedaine n'avait jamais été réellement un ouvrier ; mais le savant litté- rateur, M. Louis Moland, qui a publié une excellente édition de Sedaine, M. Louis Moland invoque à ce propos le témoignage le plus autorisé qui se puisse trouver, puisque c'est le témoignage de Sedaine lui- même. Dans la préface de sa « Première heure »,

recueil de poésies fugitives, Sedaine écrit ceci : « Quelques lecteurs, trouvant mes vers mauvais, pourront me dire, par forme d'avis : Soyez plutôt maçon. ete .. (Lecture).

Sedaine fut donc, et pour tout de bon, un ouvrier poète. Là encore, on peut trouver une des raisons de la sympathie que lui montra Madame George Sand, en raison de son socialisme littéraire, mobile et un peu de surface, et qui ne ressemblait guère au socialisme d'aujourd'hui. Madame George Sand s'était déclarée protectrice et amie des compagnons du Devoir qui laissaient de temps en temps l'outil pour tâcher de lire des poètes. Ils furent assez nombreux à cette jolie époque de 48, qui fut l'époque de toutes les illusions, et Madame George Sand encouragea successivement le cordonnier Savinien, le boulanger Reboul et surtout Poney (?) le maçon (?) de Toulon.

Mais il est vrai, Sedaine ne resta pas longtemps ouvrier, et le temps fut assez court où, comme il disait : J'allais ébaucher une pierre, l'aplanir, etc... (Citation).

Vous voyez que s'il s'était résigné à être ouvrier, il n'avait pas grand enthousiasme pour son métier.

Il fut remarqué tout de suite pour son intelligence et pour ceci qu'aux heures de repos sur le chantier, au lieu d'aller au cabaret, il sortait un livre de sa poche et se mettait à lire, assis sur la pierre qu'il venait de tailler. Il fut remarqué par un entrepreneur qui le fit d'abord entrer dans ses bureaux, puis l'asso-

cia à ses entreprises. Il est trés probable même que, pour son compté, Sedaine fit aussi des entreprises de bâtisse, des travaux d'architecture, car il fut archiviste de la Société des Beaux-Arts, et dans des actes publics il est qualifié d'architecte du roi et de secrétaire perpétuel de la Société d'architecture.

Ayant publié déjà un certain nombre de poésies, des chansons, des épitres, parmi lesquelles celle qui est intitulée « l'Epitre à mon habit » est charmante et sort seule de la médiocrité d'un imitateur de Boileau, Sedaine se mit au travail pour l'Opéra-Comique, mais ce ne fut plus comme maçon, et comme il travaillait vite et bien il ne faut pas le confondre avec le légendaire maçon de notre Opéra-Comique contemporain.

Ce fut comme poète et librettiste qu'il entra à l'Opéra-Comique. On peut dire qu'il fut presque un des- fondateurs de ce genre de spectacle que l'on raille si bien aujourd'hui en l'appelant le genre éminemment national. En tous cas, il changea le genre de l'Opéra-Comique, donna plus de place au dialogue

Après quelques essais pour les théâtres de la foire, notamment Blaise le Savetier, Sedaine devint donc le librettiste à la mode, préféré des musiciens de son temps : avec Laborde (r), Sauty (>) un peu oublié, avec... Philidor, Grétry surtout, qui sont restés célèbres depuis près de trente ans , il donna des œuvres dont quelques-unes sont restées au répertoire.

entr'autres le Déserteur et Richard Cœur-de-Lion. Ces œuvres le rendirent presque immédiatement populaire ; aussi, dix-huit ans il est vrai, après qu'il eut donné le Philosophe sans le savoir, Sedaine entra à l'Académie française. Il y fut poussé par une demande de l'opinion : l'Académie écouta celle-ci, cela lui arrive quelquefois et on peut dire qu'elle n'a jamais eu à s'en plaindre, car Sedaine lui fit certes plus d'honneur que l'obscure et ridicule amateùr qu'il remplaça, pour peu de temps d'ailleurs. L'élection de Sedaine est de 1786 et, six ans plus tard, l'Académie disparaissait dans la tourmente révolutionnaire.

Lorsqu'en 1795, on réorganisa l'Institut de France, Sedaine ne fut pas compris parmi les académiciens anciens que l'on rappela. Pourquoi cet ostracisme et cet oublî ? J'ignore les raisons que l'on put avoir ou les prétextes que l'on put donner, mais je ne saurais en imaginer aucun qui fût bon. Peut-être Sedaine, architecte du roi, ayant fait jouer presque toutes ses pièces à la Cour, était-il suspect aux yeux des hommes alors très républicains, mais dont la plupart allaient bientôt s'aplatir devant Bonaparte. En tout cas, il me semble qu'il ne peut être attribué à la façon dont Sedaine avait parlé des préjugés du temps auquel il écrivait, le pouvoir et les privilèges de la noblesse, sur lesquels d'ailleurs son entrée à l'Académie française avait été une victoire.

Quoiqu'il en soit, Sedaine manqua de philosophie,' il éprouva un vif chagrin, et ce chagrin, dit^ofl, abré-

gea sa vie. D'ailleurs, la Révolution l'avait ruiné et ses derniéres années furent malheureuses et tristes.

Le Philosophe sans le savoir est de 1765 : Sedaine avait alors quarante-six ans. Sa comédie, qui en réalité est un drame, fut jouée : je ne citerai pas les noms des acteurs de la Comédie-Française qui sont restés dans l'histoire :

Néanmoins, malgré cette brillante distribution, la pièce trouva .le public hésitant, tout au moins à la première représentation. L'œuvre qui devait être reprise des centaines de fois, toujours bien accueillie, eut, les premiers jours, un succès très modeste. C'est qu'elle parut trop nouvelle et très hardie. Oui, Messieurs, cette comédie si aimable, simple, presque bon enfant dans certaines de ses parties, qui n'a rien du théâtre rosse, oh ! rien, absolument rien, puisqu'elle ne parle que d'honnêtes gens, cette comédie parut êtreune œuvre quasiment révolutionnaire. C'est qu'en littératu're comme en poésie, on est toujours le jacobin de quelqu'un, et ce caractère révolutionnaire consistait en ceci que Sedaine, dans un acte de sa pièce, portait sur la scène des problêmes sociaux : l'autorité du père de famille, le duel. Il n'en fallut pas davantage pour qu'on s'étonnât de son audace.

Mais si le public qui, d'ailleurs, fut bientôt charmé, se montra d'abord hésitant, les philosophes, les encyclopédistes se montrèrent de suite enthousiastes. Diderot et Grimm se mirent à la tête de ce mouve-

ment : ils aimaient déjà Sedaine à ce point que sur leur recommandation, l'impératrice Catherine de Russie avait commandé une comédie à Sedaine. Cette comédie ne fut pas jouée, car elle avait pour objet de se moquer des courtisans, et ceux-ci empêchèrent qu'elle ne fut représentée.

Grimm et Diderot défendirent d'abord Sedaine contre la censure qui ne voulait pas admettre qu'un père de famille laissât son fils désobéir aux édits du roi et se battre. C'était vraiment un enfantillage, quelque chose de comparable à cette célèbre correction faite par la censure, il y a quelque trente ans, à une pièce jouée ici même, à l'Odéon, et où le censeur, d'un beau coup de crayon offensé, supprimait le tutoiement de deux amants avec cette annotation délicieuse, mais un peu contestable, que les femmes du. monde ne tutoient jamais leurs amants.

Sedaine donc dut modifier son titre, mais l'intervention de Diderot et Grimm se manifesta d'une façon imprévue. Ils firent, en effet, venir aux répétitions, les femmes des censeurs, et leurs larmes attendrirent leurs maris. Cette intervention fut surtout motivée par cela que le Philosophe sans le savoir est la première pièce bien faite suivant les nouvelles théories que Diderot voulait donner pour règle à tout auteur dramatique.

Quelles étaient donc ces théories de Diderot dont Sedaine se faisait le défenseur ? Diderot voulait deux choses, il avait deux desiderata, réalisés depuis et qui

paraîtront parfaitement raisonnables : il voulait que le théâtre ne se contentât pas toujours de peindre les passions dans la tragédie et la comédie, de dessiner les caractères et de ne connaître que le seul sentiment de l'amour; il voulait que le théâtre abordât les questions sociales, qu'il étudiât les cas de conscience les plus délicats de la morale individuelle et publique, et les résolût selon les lois de la sagesse, de la liberté et d'une conscience indépendante vis-à-vis de l'opinion de la foule : il voulait faire de la scène une tribune, et comme une chaire pour sa philosophie. Il fut donc, sinon d'une façon absolue... le propagateur de ce que nou-s appelons aujourd'hui le théâtre...; il fut le pré- curseur d'Augier et de Dumas. Et de plus, afin d'attirer davantage l'attention de la foule, afin qu'elle put trouver au théâtre des exemples possibles à suivre par elle-même et à mettre en pratique dans l'ordinaire de la vie, il voulait que les personnages du drame fussent choisis dans un milieu bourgeois et même populaire, qu'ils fussent dépouillés de l'auréole légendaire qui est sur le front des rôles de tragédie et les éloigne tellement de vous que nous ne pouvons nous reconnaître en eux.

Ces théories, Diderot voulut les mettre en pratique lui-même: son Père de Famille en effet précédait le 'Philosophe sans le Savoir. Mais Diderot, homme ad - mirable pour la droiture de sa vie, po.ur sa vérité et sa justice, qui ne sut pas ce qu'était l'envie et en fut d'ailleurs bien récompensé., car il goûta cette joie de

pouvoir admirer, Diderot n'hésita pas à reconnaître que ses théories étaient bien mieux suivies par Se- daine que par lui. Que le fils du petit coutelier de Langres ait eu de la sympathie et de l'amitié pour le maçon, ouvrier comme lui, c'est bien probable, mais cependant l'enthousiasme de Diderot s'explique surtout par le bonheur qu'il éprouva à avoir ainsi un disciple qui le surpassait. Au lendemain de la représentation, il écrivait à sa confidente ordinaire, M'le Vallon :

« La pièce de Sedaine a été jouée avec tout le suc- cès que j'en attendais »

La simplicité, la sincérité, la sensibilité, comme on, le disait alors au XVIIIe siècle d'un joli mot, et je blâme, et je plains ceux qui le raillent, ces qualités sont en effet des qualités maîtresses de l'œuvre de Sedaine et du Philosophe sans le savoir.

Homme du théâtre représentant la scène, Sedaine connaît toutes les ressources de son art, tous les, moyens d'arriver à produire de l'impression sur le public, toutes les façons de préparer et de présenter ses effets, et je dirais volontiers qu'il n'ignore rien de ce qu'on appelle les ficelles de l'art dramatique.

Le Philosophe sans le savoir est à ce point de vue un chef-d' œuvre. Où est, en effet, l'intérêt de la pièce? Dans le duel du fils. Qu'est-ce qui peut augmenter cet intérèt ?'L'idée de la tendresse que ce fils inspire à un père bien honnête homme et à une jeune fille.

Tout le premier acte est consacré à nous faire con-

naître et aimer la famille et même les serviteurs de Vanderck, à nous les montrer dans la joie des apprèts du mariage, qui contrastera bientôt avec les angoisses qui vont venir.

Ces angoisses, il faut cependant nous y préparer; il faut que le sujet apparaisse dés le premier acte. Que fait Sedaine? La querelle du fils Vanderck est racontée d'abord comme une chose indifférente, comme une sorte de fait divers. Cependant une personne dans l'entourage du jeune homme a comme la vision du danger qu'il va courir, et quel sera ce personnage ? Ce sera justement la jeune fille qui aime le fils Vanderck sans le dire et qui est éclairée par la puissance de l'amour, et cette angoisse qu'elle éprouve, comment la faire passer dans nos esprits ? En les laissant tout de même dans l'incertitude de ce qui va arriver.

Elle le fait par une scène, la dernière du premier acte, une scène dont j'ai compté les mots : il y en a vingt-cinq, ce qui n'empêche pas qu'elle soit un chef- d'œuvre.

« Dans quelle inquiétude vous m'avez mise, dit Vic- torine, etc ». (Lecture).

Vous remarquerez que dans ces vingt-cinq mots tout est annoncé, tout est dit, et cependant de façon à ce que nous restions encore inquiets sur ce qui va arriver. Cette scène est véritablement un admirable exemple de l'émotion qui peut naître d'un effet de suspension. L'habileté de Sedaine se trouve encore dans

la scène où l'une des personnes témoin de l'issue du duel court frapper à la porte du père et lui annonce le résultat, qu'elle croit final, de la rencontre. Mais je ne veux pas insister et déflorer ce qu'elle peut avoir d'imprévu pour ceux d'entre vous qui ne la connaissent pas.

J'ajoute cependant qu'à part quelques pages de déclamation, quelques expressions de sentiment un peu naïves, la langue du Philosophe sans le savoir est d'excellente langue de théâtre; par le style comme par la construction, Sedaine est assez supérieur à Diderot, mais c'est à regret que je me sers de ce mot de supérieur qui semble vouloir classer des hommes qui fu- rént unis par tant de communes pensées. Il est vrai que le génie de Diderot peut bien, sur la scène, céder le pas à Sedaine, mais si celui-ci fut un dramaturge remarquable, celui-là mérita d'être appelé par Voltaire l'Aigle au vol inégal. L'aigle, en effet, c'est Diderot, qui parfois paraît hésiter dans son vol ; c'est qu'il s'élève toujours et plane au-dessus de nous ; car au-dessus de nous il vit dans son ciel, je veux dire cet idéal auprès duquel il juge ce monde, et il peut être à la fois dans l'âme des grands penseurs et dans le cœur des braves gens.

Et maintenant, dans le Philosophe sans le savoir, quels sont ees problèmes de morale individuelle et sociale au service desquels Sedaine a mis son habileté sa bonne grâce, et sa jolie langue?

Tout d'abord le rôle entier de Vanderck, le père, le

philosophe sans le savoir, est plein de leçons de sagesse, de pensées, de hautes leçons, et nous pouvons en faire notre profit encore aujourd'hui. Avec quelle hauteur de vues et quel esprit vraiment moderne il parle, par exemple, du rôle du commerçant dans le monde et de celui de l'honnête négociant. « C'est, dit- il, l'homme de l'univers . )) Et comme Vanderck fils lui objecte :

« Et le gentilhomme, mon père, et le médecin? )) son père lui répond par ces admirables paroles, que je prononce ici avec une gravité émue :

« Il n'y a peut-être que deux états au-dessus du, commerce, en supposant qu'il y ait des différences..))

En dehors de ces belles paroles et d'autres encore qui sont, pour ainsi dire, semées à pleine volée par la main largement ouverte d'un honnête homme, la pièce présente une triple thèse, ou pour dire mieux, aborde trois problèmes d'ordre moral et social : l'autorité paternelle,'la noblesse et le duel. "

Au XVIIIe siècle, l'autorité paternelle est attaquée par les philosophes avec une singulière âpreté, que nous ne comprenons plus guère aujourd'hui. C'est que cette autorité était alors une-source d'abus: refus pour les filles de les laisser sé marier suivant leur cœur, claustration, vocations imposées aux fils, aux jeunes hommes, embastillements injustes, ces choses ne sont pas rares dans l'histoire de la famille au XVIIIe siècle, et surtout dans la noblesse et la haute bour-

geoisie. Diderot s'est élevé contre elles avec une fureur qui devait n'être égalée que par celle de Mirabeau ; mais il est vrai que Mirabeau avait des raisons personnelles que nous connaissons, tandis que Diderot fut un excellent fils.

Sedaine a donc, dans sa pièce, moins voulu attaquer cette autorité, qu'on ne saurait conserver qu'en ne permettant ni aux autres de la diminuer, ni à elle- même de trop s'étendre (ceci est un mot de Bossuet, mot qui étonne peut-être un peu chez lui.) Sedaine a moins voulu attaquer les abus de l'autorité paternelle que donner un touchant exemple de ce que devait être la famille, et j'ajouterai de ce qu'elle doit être encore aujourd'hui.

Ici, la tendresse est réciproque entre le père et son fils, mais il y a des différences dans leur manifestation.

Le père respecte la liberté de son fils, devenu un homme; il refuse de savoir quelles aventures de galanterie ont pu l'occuper un instant ; il ne lui défend même pas de se battre, seulement il reste le juge de sa conduite ; il reste le protecteur et le guide de son inexpérience. Il n'aime d'autorité que cette autorité qui se limite elle-même; sa tendresse, de même que celle de son fils, se mêle d'un respect mutuel.

Le tableau de ces rapports 'n'est pas seulement un touchant tableau en soi : il est intéressant pour nous par le contraste qu'il présente avec nos moeurs les plus récentes. Avec Sedaine, nous sommes très loin

de la camaraderie qui existe aujourd'hui entre les pères et les fils, et qu'Alexandre Dumas a si bien rendue au théâtre. Qui sait, en effet, si l'affection, en changeant ainsi de forme, n'a pas perdu quelque chose de sa profondeur intérieure ou même de sa grâce sévère?

Sur la question de la noblesse, si brûlante à la fin de 1789, Sedaine ne se contente pas de montrer un gentilhomme assez dédaigneux de ses titres pour ne pas les porter, et se souvenant seulement des droits d honneur qu'ils lui imposent, il ne se contente pas de donner à ses contemporains un conseil dont les nôtres pourraient profiter, que pour honorer les blasons il vaut mieux travailler que de chercher la fortune dans quelqu'une de ces unions, de ces conquêtes où la sottise de. la vanité s'allie avec l'intérêt, ou encore de chercher à redorer les blasons comme on faisait au XVIIIe siècle, en mendiant des charges; il oppose à son philosophe sa propre sœur qui est extrêmement engouée de la noblesse ; il la fait un peu ridicule, une sorte de comtesse d'Escarbagnas, que Vanderck se contente de railler un peu et d'enrichir de ses bienfaits, grâce à son travail de commerçant qu'elle méprise tant. La vengeance est douce, on le voit, et bien digne du Philosophe sans le savoir.

Et cette douce philosophie nous indique l'état d'esprit à la veille de la Révolution française et de cette date surprenante du 4 août, unique dans notre histoire, date seule entre toutes, qui nous montre que la raison peut avoir sur la violence de si positives victoires.

- Enfin le duel n'est pas seulement le sujet, le grand. ressort du drame de Sedaine : il en discute le principe et les raisons,- et la discussion était d'un haut intérêt à une époque où le duel, sévèrement interdit par les lois, n'était pas moins sévèrement imposé par l'opinion. La discussion est peut-être d'un moindre intérêt aujourd'hui ; on se bat moins et dans des conditions généralement plus humanisées, ce qui n'empêche paz qu'il y a encore beaucoup à dire sur le duel, et beaucoup pour son usage autant que contre lui.. C'est vrai-, ment une matière à chicane où il est difficile de conclure. On sait que J.-J. Rousseau, peut-être avec une foi égale, a plaidé le pour et le contre du duel avec la: même éloquence et nous laisse également incertains.

Remarquez que si Sedaine s'élève contre le,pr,éjugé, que s'il montre les douleurs horribles qui peuvent naître d'un combat meurtrier entre des hommes qui ne se connaissaient pas la veille et qui auraient pu s'estimer le lendemain, il s'élève plutôt contre l'abus du duel, contre la légèreté avec laquelle il s'est engagé, que contre le duel ; lui-même réserve ces cas où nulle autre réparation ne semble possible. :

Sur le duel tous les hommes, je pense, seront de, mon avis, et même les femmes, car elles sont toutes avec l'exquise marquise de Presles, lorsque celle-ci crie à son mari : « Et maintenant va te battre ¡)"; tous les hommes seront de mon avis si je dis que s'il est possible d'avoir une opinion en matière de duel, il est- trop difficile de se-faire une règle. Le pourrais'je d'ail-

leurs, moi journaliste, autrefois très militant, et qui pensais dans ma jeunesse que la plume était bonne à mettre quelquefois au chapeau pour que la main devint libre à tenir l'épée. Le pourrais-je, lorsqu'un saint homme, un prêtre, un archevêque, interrogé par quelqu'un qui lui demandait ce qu'il ferait s'il recevait un soufflet, répondit : «Je sais bien ce que je devrais faire, je ne sais pas ce que je ferais ».

Remarquez que Sedaine a bien parlé, d'une façon générale, du duel, en disant que l'homme honnête doit éviter ceux où la vanité seule serait en jeu.

Et maintenant, écoutez le Philosophe sans le savoir, dont j'ai essayé de vous montrer la philosophie ; l'œuvre vous fera plaisir ; il y a de l'agrément à y trouver et des leçons à y prendre. Sedaine est un moraliste charmant et plus original souvent qu'on ne le pense. Un jour, d'ailleurs, dans une discussion où l'on avait parlé de la façon de prolonger l'intérêt (c'est un sujet de conversation qui se présente quelquefois entre Jittérateurs), Voltaire, s'adressant à Sedaine, lui dit :

« Pour vous, au moins, vous ne prenez rien à personne». Sedaine répondit: « C'est ce qui fait que je ne suis pas bien riche )).

Eh bien, il s'est trompé, car il était riche de bon sens, de délicatesse, de sensibilité et de bon cœur, trésors infinis qui ne s'épuisent pas ; on pourrait dire qui se renouvellent en se prodiguant, en servant à leur possesseur, et dont nous allons jouir ensemble en remerciant Sedaine cent ans après qu'il est mort.

CONFÉRENCE

FAITE- AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE JEUDI 23 FÉVRIER 1899, AVANT LA REPRÉSENTATION DU

JEU DE L'AMOUR & DU HASARD - COMÉDIE

DE MARIVAUX

LE JEU

'DE L'AMOUR ET DU HASARD

DE MARIVAUX ,

MESDAMES, MESSIEURS,

J'ai à vous entretenir aujourd'hui du Jeu de l'Amour et du Hasard, de Marivaux. Vous savez quel est mon système : jamais ne fais une étude approfondie ou de l'auteur ou de ses oeuvres -, je m'enferme absolument dans la pièce qu'on va jouer ; je tâche de vous mettre en état, je ne dirai pas de la mieux comprendre, car le Jeu de F Amour et dit Hasard, par exemple, est d'une intelligence des plus faciles, mais de la mieux apprécier. Je bornerai absolument là mon effort.

Pour se rendre compte du mérite de cette pièce et de la longue vogue qu'elle a obtenue, il faut bien comprendre quelle a été l'originalité de son auteur. Marivaux a trouvé quelque chose, et quelque chose d'absolument nouveau au théâtre. Or, être un inventeur, en quelque genre que ce soit, c'est déjà un titre de gloire. Quel est ce quelque chose ?

Marivaux, pour la première fois depuis que le théâ-

tre existait en France, a étudié l'amour et l'a mis sur la scène. Vous allez me dire : mais Molière, Regnard et Dancourt ont-ils fait autre chose que mettre sur la scène des personnages qui s'aiment et qui se marient à la fin de la pièce ? — Oui, c'est vrai ; mais ils se sont servi de l'amour comme d'un ressort, et non comme d'une matière à étude. Ils ont accepté l'amour comme un fait ; ils ont dit : voilà deux jeunes gens qui s'aiment, n'est-ce pas ? c'est une affaire entendue ; à la fin, ils s'épouseront, vous en êtes sûrs ; et, maintenant, parlons d'autre chose.

Voyez les pièces de Molière : le Malade imaginaire, par exemple : eh bien, Angélique et Valère s'aiment ; c'est convenu, c'est certain. Valère a sauvé Angélique comme elle allait se noyer ; la connaissance s'est faite, et c'est tout. Prenez Tartufe; prenez les Femmes savantes : c'est la même chose. Alceste et Clitandre sont posés dès le commencement comme s'aimant et devant se marier, puis Molière ne s'occupe plus d'eux. De quoi s'occupe-t-il ? De faire ressortir le bel esprit d'un Trissotin et d'un Vadius, la bonhomie, un peu épaisse, d'un Chrysale, et le bon sens d'une soubrette ; mais de l'amour il n'est question, pour ainsi dire, qu'à la fin, quand il s'agit de récompenser la flamme d'un amant honnête homme et sincère ; et c'est fini. De l'amour lui-même, de la façon dont la jeune fille aime et dont elle est aimée, Molière ne dit absolument rien. Vous pouvez parcourir tout Molière, et vous verrez que, dans aucune de ses pièces, il n'a

étudié l'amour. Il est évident qu'il y a dans son théâtre de petites scènes d'amour, mais le poète ne nous montre pas la marche et l'évolution de cet amour, comment il est né, comment il a grandi. C'est Marivaux le premier, et le premier absolument, qui s'est dit l'amour est un sentiment qui est susceptible d'étude, et il n'y a pas besoin de le mélanger avec un autre sujet ; il peut, par lui-même, fournir matière à une analyse psychologique et à des réflexions intéressantes. Les auteurs qui étaient venus avant lui n'y avaient pas songé. On mettait sur l'affiche : L'Imposteur, l'Avare, le Coléreux; il y avait bien aussi des amoureux : mais on n'avait jamais traité ce sujet : l'Amoureux : ce titre n'avait jamais paru. Il y a bien une pièce qui s'appelle l'Homme à bonnes Fortunes, mais c'est là tout le contraire de l'amour.

C'est donc bien Marivaux qui, le premier, s'est dit : prenons un jeune homme et une jeune fille au moment où ils se rencontrent, et où ils sentent naître un je ne sais quoi l'un pour l'autre ; puis, ils vont être séparés, non pas par des obstacles extérieurs, comme dans toutes les autres comédies, mais par des obstacles qui soient en eux-mêmes : chez la jeune fille, l'amour sera combattu par le dépit, par la pudeur, la crainte,. la jalousie, par toutes sortes de sentiments qui accom-,pagnent l'amour, et qui varient suivant le caractère des personnes ; de même, chez le jeune homme, nous aurons une quantité de circonstances, sortant du cœur même et du caractère de l'individu, qui se mettront

en travers de cet amour ; enfin, malgré tout, ils finiront par s'entendre. C'est ici l'occasion de rappeler la définition que La Rochefoucauld a donnée de l'amour : « L'amour, c'est un désir très vif de posséder la personne qu'on aime, aprês beaucoup de mystères ». Eh bien, ces mystères, personne ne s'était jamais avisé, au théâtre s'entend, — car il y avait eu des analyses psychologiques très bien faites dans le roman, — personne ne s'était jamais avisé de lever les voile's de ces mystères, de les analyser, de les détailler, de voir quelle était leur progression, et de les pousser jusqu'à leur résultat final. Cette étude, c'est proprement le fait de Marivaux : c'était une invention curieuse, très limitée, — remarquez ceci, — puisque, dans ce genre d'analyse, vous commencez juste au moment où naît le sentiment, où la première aube de l'amour se lève dans le cœur soit du jeune homme, soit de la jeune fille, et le plus souvent de tous les deux à la fois, puis ils arrivent tout de suite à la conclusion, qui est la déclaration d'amour, et ils se disent : nous .nous aimons. Eh bien, c'est par là qu'on commençait dans le théâtre de Molière : il s'agissait toujours d'amants qui s'étaient déjà dit, avant la pièce : « Nous nous aimons ; nous nous marierons » ; puis des circonstances se jetaient à la traverse, mais c'était alors le caractère des personnages que Molière étudiait, et non les diverses 'phases de l'amour, et l'on mariait les amoureux au dénouement, tout simplement pour faire une fin.

Chez Marivaux, au contraire, la pièce commence précisément à cet instant mystérieux où l'amour naît dans le cœur des deux amants, et elle se continue jusqu'au moment de l'aveu. Aussitôt que l'entente , s'est faite entre les amoureux, la pièce est finie ; et cela se comprend : car, si les deux jeunes gens, après s'être déclaré l'un à l'autre leur mutuel amour, ne pouvaient pas s'unir, pour des raisons extrinsèques et quelconques, ils seraient alors excessivement malheureux, et une pareille misère serait matière à drame, à tragédie ; d'autre part, s'ils peuvent s'épouser tout de suite après s'ètre déclaré leur amour, s'ils peuvent jouir l'un de l'autre, il n'y a plus rien à dire pour la comédie, il n'y a plus de pièce possible.

Ainsi donc, toutes les pièces de Marivaux se concentrent dans ce moment unique et fugitif de l'aube de l'amour, de l'amour qui se lève, jusqu'au moment de la déclaration de cet amour. Eh bien, Marivaux, pour limiter ainsi son étude à cette phase très courte de la progression de l'amour, depuis le moment où il naît, jusqu'au moment où il se déclare, Marivaux a déployé une ingéniosité, un tact, une grâce infinis ; il a mesuré avec une habileté admirable tous les mouvements de l'amour naissant, et il l'a mené par une foule de petits chemins, chemins qu'il a,' du reste, trouvés lui-même, depuis ce commencement jusqu'à sa conclusion.

Voltaire a dit, à ce propos, un bien joli mot : « Marivaux connaît tous les sentiers de l'amour, il n'en sait

pas le grand chemin ». C'est possible, mais il faut ajouter que, si Marivaux a connu les sentiers de l'amour, c'est que c'est, lui qui les a tracés. Auparavant, les auteurs dramatiques ne s'étaient pas occupés de ces détails, ils n'en connaissaient absolument rien : c'est Marivaux qui a découvert cette terre vierge et qui a établi ces sentiers menant plus ou moins directement de la première émotion de l'amour chez une jeune fille, jusqu'au moment ou elle voit clair dans son cœur. Prenez tout le théâtre de Marivaux : il n'y a pas autre chose, sous toutes sortes de formes et avec toutes sortes de caractères ; et ce thème est diversifié tant bien que mal chez notre auteur ; car, en somme, il y a bien de la monotonie clans un pareil sujet. Du reste, il faut avouer qu'il en reste un peu dans les pièces de Marivaux, qui toutes se ressemblent par ce caractère commun.

- De tout le théàtre de Marivaux, quatre ou cinq pièces seulement ont survécu ; pourquoi celles-là plutôt que d'autres ? On serait fort en peine de le dire. On a conservé L'Epreuve, qui se joue de temps en temps, parce qu'il y a dans cette pièce un très beau rôle d'ingénue, et que toutes les débutantes désirent le jouer. j Le Laid, qui est un pur chef-d'œuvre en un acte, qWjn jouait beaucoup de mon temps, il y a une trentaine d'années, mais qui a presque disparu de l'affiche ; Les Fausses Confidences, qu'on ne joue plus du tout ; c'est pourtant un chef-d'œuvre, mais trop difficile à jouer; puis, entre nous, ce n'est pas très

amusant ; le mouvement n'est pas assez rapide ; nous avons besoin de mouvement, nous autres, car nous appartenons à une génération bien différente de celle de Marivaux. Songez donc un peu à ce qu'étaient les gens du XVIIe siècle : c'étaient des gens, je ne parle ici, bien entendu, que de ceux qui fréquentaient le théâtre, c'étaient des gens qui n'avaient rien à faire; ou bien, si c'étaient des membres de la bonne bourgeoisie, qui travaillaient tout au plus trois ou quatre heures par jour, et qui, sitôt leur boutique fermée, ne songeaient plus qu'à s'amuser. Ils arrivaient au théâtre sans hâte, pas plus pressés là qu'ils ne l'étaient dans la vie ordinaire. Ils ne songeaient pas à faire fortune vite ; ils mettaient trente ans à ramasser leur petite pelote. Puis leurs enfants prenaient la suite de leurs affaires, et ne se pressaient pas plus que leurs pères. Eh bien, on apportait cet état d'esprit au théâtre, et, quand on jouait devant un pareil public ces pièces, où le mouvement est très lent et qui vous mènent d'un point à un autre par une quantité de petits accidents adroitement ménagés, les spectateurs étaient enchantés et ravis.

Pour nous, il en est autrement ; notre existence est toute différente nous sommes toujours pressés. Eh voyant deux amoureux qui s'attardent dans leurs hésitations, nous nous disons: « Comment, ces deux jeunes gens sentent qu'ils s'aiment, — car ils s'aiment, cela se voit — et ils ne s'en rendent pas compte ! Mais qu'ils se dépêchent donc, et plus vite que cela ! ))

Je me rappelle avoir vu jouer Les Fausses Confidences au Théâtre-Français ; la piéce marchait lentement, comme le veut Marivaux. About vint s'asseoir près de moi, il était un peu en retard ; je le mis rapidement au courant de la pièce; après deux scènes, il me dit: « Comment ! ce n'est pas encore fini ? )) Je lui répon":dis : « Mais non, ça va venir ! » Il se leva et partit, disant : « Je ne peux pas écouter ça ; le sang me bout ». Sans doute, le mouvement est très lent dans les pièces de Marivaux, mais enfin il existe.

Le Jeu de l'cÆmolt1" et du Hasard est resté comme le chef-d'œuvre de Marivaux. — Je sais bien que, si vous consultez les doctes critiques, par exemple Jules Lemaître, Brunetière, Larroumet, ils vous diront qu'ils préfèrent Les Fausses Confidences. — Je vous dirai, moi, qu'en matière de bonnes pièces, il faut toujours compter avec le goût du public : quand le public s'y ennuie, il n'y a rien à faire. Pour ce qui est du Jeu de l'Amour et du Hasard, le public trouve que c'est une pièce charmante. Vous allez la voir représenter, et vous constaterez comment Marivaux y amis en oeuvre cette qualité dont je vous parlais tout à l'heure.

Un père, qui est riche, désire marier sa fille, aimable, spirituelle, un peu espiègle, mais honnête et de bonne famille, au fils d'un de ses amis. Il prévient sa fille, lui parle du jeune homme, qui est charmant: «Il va venir ici ; et s'il t'agrée, tu l'épouseras ». Sylvia,-^ c'est le hom de notre héroïne, — demeure avec sa femme de chambre ; vous savez qu'à cette époque les

femmes de chambres jouaient le rôle de confidentes elles causent du futur mariage. Ce dialogue, faites-y bien attention, est analogue à ceux que font aujourd'hui M. Lavedan et Gyp, avec cette différence que ces auteurs prêtent à leurs personnages, le langage de leur temps, ce que Marivaux faisait du reste avec les siens. Sylvia fait donc part à sa confidente de ses secrètes aspirations ; elle veut un mari qui la rende heureuse ; elle n'en veut pas comme certains, dont lui ont parlé ses amies. Elle profite de cela pour faire quelques portraits piquants. Beaucoup de maris, après avoir donné de très grandes espérances à leurs futures, ne les remplissent pas dans leur ménage ; et elle a peur d'être malheureuse.

La scène est charmante. Elle est vraie; car il n'y a pas une jeune fille qui, au moment d'accomplir cet acte solennel et définitif, ne se laisse aller à toutes ces réflexions, et ne les exprime d'une façon plus ou moins vive. Eh bien, il n'est plus possible de la dire au théâtre, et je vais vous expliquer pourquoi ; -c'est assez curieux. Elle est très bien faite, cette scène, écrite dans un style charmant : c'est une série de portraits faits à l'emporte-piêce. Quand elle a été créée, il est certain que l'actrice qui tenait le rôle a dit tout cela avec une grande volubilité ; puis est arrivée Mlle Mars, que je n'ai pas vue jouer, mais qui avait un naturel inimitable, qui était une diseuse de premier ordre : qu'a-t-elle fait ? Elle a fait saillir chacun des mots de ce dialogue : ces portraits, elle les a peints par la

parole; elle leur a donné une accentuation telle, que tout le monde en restait étonné, et que le public battait des mains à la fin de chacun de ces morceaux. Mlle Mars a établi cette tradition ; mais cette tradition, qui était excellente pour elle, parce qu'elle était une grande comédienne, ses héritières l'ont recueillie sans recueillir son génie.

J'ai vu Mme Arnoud ; j'ai vu Mme Plessis, qui cependant était la première diseuse de ce temps-là et qui était une grande comédienne ; eh bien, Mme Plessis avait appris, toute jeune, ce rôle à l'école de Mlle Mars, et elle le disait comme son modèle; c'était un délice de l'entendre. Je l'ai entendue non seulement à la scène, mais même chez elle ; elle m'a détaillé ce rôle, me l'a expliqué : j'étais émerveillé ; seulement, ce -n'était plus ça du tout, ce n'était plus la pièce. Une petite fille, arrivant comme un battant de cloche, étourdie, comme une héroïne d'Alfred de Musset, et disant sans aucune intention tout ce rôle, serait peut- être plus dans le mouvement que n'y était Mme Plessis avec toute sa science.

Un jour, j'allai voir Coquelin Cadet, qui jouait Ar- nolphe, et je lui demandai : « Étes-vous content de votre partenaire r » lime répondit : « Ah ! j'ai trouvé une jeune fille ingénue à souhait, gentille, innocente, vive, etc. » Je lui dis : « Voilà un beau naturel ; il faut lui apprendre son métier». — « Je m'en suis déjà un peu occupé ; mais croiriez-vous que, depuis qu'elle est plus instruite, qu'elle est en train de devenir ac-

trice, elle devient exécrable» •- C'est qu'il faut un certain temps et beaucoup de talent pour revenir au naturel : il y a là un moment difficile à traverser. On retourne au naturel à force d'art, par un art très exquis et raffiné. Je ne sais pas comment Mllc Sorel joue Marivaux : il est très probable qu'elle doit avoir reçu ce qu'on appelle les traditions ; mais je tiens à vous prévenir que la scène est horriblement difficile, précisément parce qu'elle a été autrefois très bien jouée.

Voulez-vous un autre exemple ? C'est le troisième acte du Misanthrope. Il y a, dans cet acte, la fameuse scène des portraits. Quand Molière l'a faite, et quand la première Célimène, c'est-à-dire la propre femme de Molière, l'a dite, il est très probable qu'elle débitait avec une très grande rapidité tous ces portraits ridicules, de façon à arracher à Alceste cette exclamation: :"<( Allons, ferme; poussez, mes bons amis de cour». —Eh bien, en général, voici comment la scène est comprise : sur chacun des mots, l'actrice trouve une intonation différente. C'est M"e Mars qui a contribué surtout à établir cette tradition, qui consiste à donner une valeur extraordinaire à chaque mot, au lieu de dire la scène vivement spirituellement, comme il convient qu'elle soit dite.

C'est absolument ce qui doit se passer pour cette première scène de Sylvia. Sylvia dit à son père: « Il me vient une idée : puisque mon futur ne me connaît pas, si je me déguisais en soubrette, si je prenais les habits de Lisette, je pourrais faire causer son valet, et

je saurais qui il est». Le père est un brave homme; c'est de lui que la soubrette dit, lorsqu'il parle à sa fille. (( Il n'y a que le meilleur des hommes qui puisse parler ainsi ». Il aime sa fille, il s'en amuse, et se soumet à ses petits caprices. Il y a, auprès de lui, son fils Mario, qui est le plus gentil des garçons, et tous les deux entrent dans cette petite farce de carnaval. — - Seulement, vous savez ce qui est arrivé : Dorante a eu absolument la même idée. Il est venu sous la 1-ivrée de son valet ; de sorte que Sylvia va se trouver en présence de son véritable amant sous les habits d'un do-' mestique. Eh bien, Marivaux va les mettre en présence l'un de l'autre : et il faut que tous les deux, tout de suite, éprouvent une surprise : lui, de voir une jeune fille très bien élevée sous les habits d'une soubrette ; elle, de trouver un homme distingué avec les dehors d'un valet. Il importe cependant que l'un et l'autre se prennent pour ce qu'ils ne sont pas, et, en même temps, qu'ils s'intéressent l'un à l'autre : il y a là quelque chose d'un peu difficile et de bien délicat. Marivaux a su conduire cette scène avec un tact et une grâce admirables. Pasquin. c'est-à-dire le faux domestique, se jette aux pieds de Sylvia, qui le repousse timidement. Sur ces entrefaites, le père de Sylvia et son fils entrent, sourient en voyant la scène, et le père dit à sa fille, déguisée avec les habits de la soubrette : « Eh bien, ma fille, comment le trouves-tu, ce garçon ? Il est bien, n'est-ce pas ? Il a bon air», Lisette, de son côté, reste étonnée, et trouve singulier

que ce domestique soit si bien de sa personne, qu'il parle avec tant de bonne grâce. Par contre, le domestique de Dorante arrive vêtu des habits de son maître et ne dit que des bêtises ; la soubrette laisse alors échapper cette phrase charmante : « Aucun de ces deux hommes n'est à sa place ».

Quand j'avais lu la pièce, j'avais considéré cette phrase de Lisette comme une simple boutade philosophique. C'est Mme Plessis qui m'a révélé la véritable portée de ce mot. Il fallait l'entendre, quand elle ou- vrait la porte, jetait un regard presque navré et, d'un air triste et désolé, résigné en même temps, jetait cette phrase. On sentait qu'elle pensait une foule de choses. — Mainten'ant que vous êtes avertis, vous allez suivre avec une curiosité émue le long travail qui se fait dans l'esprit de Sylvia: nous appellerions cela aujourd'hui de la cristallisation.

La scène est charmante: la jeune fille, se défendant gauchement et disant : « Mais je ne puis empêcher ce garçon de se jeter à mes pieds » ; et le père, ainsi que le fils, s'écriant : « Courage! mes enfants. Continuez » Sylvia est furieuse et dépitée. — Pourquoi ? Parce qu'elle aime. Et c'est précisément ce qu'il y a d'intéressant pour nous : c'est que nous devinons ce qui se passe dans son âme, et que nous suivons toutes les phases de cet amour, qu'elle n'ose encore s'avouer à elle-même. Nous voyons, pour ainsi dire, cet amour se développer sous nos yeux. — Le père et le frère s'amusent à la taquiner; ils lui disent : «Tu sais qu'il

ne voulait pas se relever; tu as été obligée de lui dire que tu l'aimerais volontiers ; sans cela, il serait encore ' à tes pieds ». Et Mario reprend : « Il y serait encore ! ,) Elle se dispute alors avec Mario : c'est une scène exquise. — Je me rappelle avoir vu, dans ce rôle, De- launay tout rempli de grâce ; il était encore tout jeune :

il n'avait guère que 5 5 ans.

Enfin, nous arrivons au dénouement : le jeune homme ne peut plus résister à l'amour qui le pousse, et il finit par dire: ((Eh bien, écoute, Lisette : j'ai quelque chose à te dire : ce n'est pas à Pasquin que tu parles, c'est à Dorante lui-même». Ici éclate le mot qui a traversé deux siècles: (( Ah! enfin je vois clair dans mon cœur!)) s'écrie la jeune fille. C'est charmant, exquis ! Et elle s'abandonne. Mais il se produit alors un revirement qui est une trouvaille de génie. La pièce n'est pas finie; car Sylvia, qui est femme, veut se donner le plaisir charmant de se faire épouser sous les traits de Lisette. Dorante sent toute l'importance de la sottise qu'il va commettre, et néanmoins il est prêt à la commettre lui-même : c'est pourquoi la pièce s'est d'abord appelée Le Préjugé vaincu. Vous voyez là ce grand seigneur, cet homme de cour, se jetant aux pieds d'une soubrette et finissant par lui offrir son cœur et sa main, dans une scène qui est traitée avec un art fini, et elle se contente de dire : « Non, vous ne pouvez pas m'épouser, car vous êtes riche, et si dans ce moment-ci vous êtes poussé par l'amour, plus tard vous m'abandonneriez)). Et lui, déclare:

«Non, je ne vous abandonnerai jamais ! )) Elle reprend: « En êtes-vous bien sur? » — « Oui. » Enfin là scène se déroule : et la jeune fille se jette dans les bras de. son père : (( 0 mon père! )) Et elle dit à son amant : « Oui, Dorante, c'est moi qui suis Sylvia, et vous pouvez voir, par la peine que j'ai prise pour conquérir votre cœur, quel prix j'y attache». C'est ainsi que finit la pièce.

Vousvoyez que nous sommes allés par d'étroits sentiers à travers de petits accidents, non pas extrinsèques, mais nés de la passion même, depuis la naissance de l'amour jusqu'à sa déclaration.

Il y a un autre aspect caractéristique de la pièce, dont je n'ai pas parlé et pour lequel je vous demande encore quelques minutes d'attention. Dans cette comédie, les scènes d'amour ont toujours une contre-partie : c'est Pasquin qui est revêtu des habits de Dorante et fait la cour à Lisette qu'il prend pour Sylvia, qui, de son côté, prend Pasquin pour Dorante. Ces scènes sont remplies de vivacités et de plaisanteries aimables.

A propos de Pasquin, il y a deux façons de jouer Pasquin, et il faut que je vous le dise tout de suite, pour vous mettre en garde contre des critiques qui me reviennent toutes les fois qu'on joue la pièce. Il y a des gens qui m'écrivent : Monsieur, comment se fait-il que vous, qui jouissez d'une si grande influence en matière de théâtre, vous permettiez qu'à la Comédie-Française on fasse des charges aussi violentes que celles que

nous a faites, hier, l'acteur qui était chargé du rôle de Pasquin ? ))

Eh bien, voici l'explication de ce qui a choqué mes correspondants : Pasquin était, à l'époque où la pièce fut créée, un rôle d'Arlequin. Arlequin paraissait d'ailleurs dans toutes les pièces des Italiens, avec son masque, et il avait le droit de dire toutes les sottises qui lui venaient à l'esprit. Quand la pièce passa au Théâtre-Français, elle y passa avec ses traditions. Arlequin n'était pas du tout l'Arlequin sémillant que nous avons connu ; c'était le paillasse qui ne faisait que des gaffes et ne disait que des bêtises ; on lui permettait toutes les excentricités. C'est ainsi que, lorsqu'il arrive, au premier acte, sous les traits de Dorante, et qu'on le présente à Sylvia d'abord, puis à son futur beau-père, il ne dit absolument que des sottises, dont quelques- unes sont indiquées dans le texte, mais dont beaucoup sont purement traditionnelles.

Ces plaisanteries datent de Marivaux et ont été conservées, dis-je, par la tradition ; j'ai vu tenir le rôle par Sanson, par Coquelin cadet, et toujours de cette façon. C'est Truffier qui a commencé à le jouer d'une autre façon. Il s'est dit : il serait bien peu vraisemblable que, si la pièce avait toujours été jouée ainsi, elle eût autant duré. Il ne pouvait admettre la plaisanterie poussée aussi loin, et il a fait de Pasquin un être pimpant, aimable, cherchant l'esprit, un esprit « tarabusté )), et trouvant au fond le même succès de ridicule. Mais ce sont là deux façons de concevoir le

rôle. Je ne sais laquelle aura choisie l'acteur que vous allez voir ; mais cela importe peu : il faudra toujours qu'il soit ridicule. Les scènes entre Lisette et lui sont d'une drôlerie inconcevable, et forment contraste avec celles que nous venons de voir entre Dorante et Sylvia. Les unes font valoir les autres. La pièce, qui a eu un nombre considérable de reprises, est un véritable chef- d'œuvre.

Je vous laisse, Mesdames et Messieurs, en présence des acteurs, et je crois que vous goûterez quelque plaisir à cette représentation. Puisse-t-elle même vous engager à relire quelques-unes des autres pièces de Marivaux, qui en valent la peine, je vous assure, et qui vous permettront de mieux comprendre encore l'originalité de l'auteur.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL' DE L'ODÉON

PAR

.

M. EUGÈNE LINTILHAC

LE JEUDI 27 AVRIL 1899 AVANT LA REPRÉSENTATION DES

TROIS SULTANES COMÉDIE

DE F AVA R T

LES

TROIS SULTANES DE FAVART

MESDAMES, MESSIEURS,

Mon sujet d'aujourd'hui est mince, quoique étendu: le bonhomme vaudevilliste Favartet sa délicieuse petite femme son espiègle interprète et collaboratrice de la tête aux pieds (car elle dansait aussi bien qu'elle disait, chantait et conseillait); Justin Favart, la me- nuaille.de ses cent et quelques pièces ou piécettes et l'évolution de la comédie musicale vers l'opéra-comi- que, enfin son petit mais réel chef-d'œuvre les Trois Sultanes. En vérité, tout cela m'apparait bien menu, à cette heure, devant une si vaste assemblée, en un cadre si ample et pour -un conférencier physiquement à l'échelle du cadre. Mais tout cela fut et reste au fond si Français, du genre si « éminemment national )) que votre bienveillance lui est due. Donc vous m'aiderez en esprit à mettre ces choses au point, à les amenuiser, et m'accorderez pour en parler, la liberté grande, quitte à regarder par le petit bout de la lorgnette et à

écouter ça et là (Mesdames, oh ! très rarement) 'derrière l'éventail.

Cependant, commençons notre promenade à travers ces élégances défuntes, comme en un musée de bibelots, au hasard de notre curiosité : ici le procédé discursif s'impose, comme il n'a jamais été question de Favart dans ces conférences, je commence par vous le présenter avec son inséparable moitié, — moitié de sa vie et peut-être de son talent.

Rémois d'origine, Parisien de naissance, pâtissier de métier et par nécessité, couplétier par imitation et par goût, vaudevilliste par vocation, auteur, régisseur et directeur, il a vécu quatre-vingt-deux ans, de 1710 à 1792, descendant avec gaîté et bonheur, à un accident près, le cours du dernier siècle, jusqu'au fossé final où il ne fit pas la culbute, conquérant grâce à son sens inné du théâtre et de l'actualité, à sa souplesse d'esprit et à sa facilité rimaillante et fredonnante, de la faveur et de la notoriété qui deviendront de la popularité et même de la gloire, sans compter une honnête aisance et une jolie .femme qui lui fut fidèle, ou si peu s'en faut.

C'est à ce peu qu'il s'en faut que je m'arrète, à cet unique accident de la vie de Favart, — heureux au total, à mon sens du moins, — car il importe fort aux explications finales que je vous dois sur la genèse des Trois sultanes.

Mlle ,Gentilly, plus tard de Chantilly, née Duronce- ray, avignonnaise et fille d'un maître de chapelle du

roi en exil Stanislas, brillait au théâtre de la Foire de par ses dix-huit printemps, son triple talent de diseuse, chanteuse et danseuse, et avec sa mère pour doublure et chaperon, le tout au prix de 900 francs par an, quand son régisseur la distingua jusqu'à lui offrir sa main, le régisseur qui, lui, avait alors trente-cinq ans, c'était l'auteur déjà célèbre de la Chercheuse d'esprit, c'était ce bon Favart. Trente-cinq ans, une belle santé, une mine ouverte et avenante, de l'esprit et de la célébrité, d'un côté, dix-huit ans, le diable au corps théâtral et le goût des choses de l'esprit de l'autre, cela peut s'accorder et s'accorda en effet parfaitement avant et après l'accident où j'arrive, et même pendant.

Mme Favart n'était pas jolie, jolie, non! Sa taille n'était pas irréprochable et, dans ses portraits de profil (ah! quelle trahison que les profils pour certains minois) je lui trouve un fichu nez, comme on dit, mais son mari le trouvait retroussé et c'est même pour ce nez-là qu'il écrira les Trois sultanes, l'apothéose des nez à la Roxelane.

Mais toute sa petite personne— une Granier en paniers — exhalait tant de malice, et elle dansait parait- il, d'une façon très troublante :

Tout ce qu'il y avait en elle de capiteux se respire, je crois, dans l'estampe de Carle Van Loo qui la figure, dans le rôle de Bastienne. Elle y regarde le public en dessous, avec ses yeux pétillants de naïveté malicieuse dans sa mine ronde, la taille légèrement penchée en avant, accentuant l'air sournois, tandis

que les mains en l'air ont une naïveté très villageoise que complète la paysannerie (risquée par elle pour la première fois du costume), y compris les sabots. Légende :

On devinait pourtant la mine d'une espiègle Qui fait des tours, se cache, afin d'en rire à part,.

Qui séduit la raison et qui la prend pour règle,

Vous voyez son portrait sous les traits de Favart.

Telle quelle, elle plut fort au maréchal de Saxe. Le fait est que ça le changeait de la sensible et tragique Adrienne Lecouvreur.

Le vainqueur de Fontenoy, le « Sanglier, )) comme - on l'appelait, n'était pas homme à marivauder et parfi- ler. Il investit très militairement la place, en vue d'y faire battre la chamade, au plus tôt.

Pour obtenir les faveurs de Mme Favart, il prodigue les siennes au mari : il l'entraîne dans son camp, en le nommant directeur de la troupe de théâtre qu'il emmenait en campagne, avec certain escadron volant d'amazones peu fières. Il affecte même de lui confier des secrets stratégiques.

Ici un épisode bien notable. La veille où il se pro-' posait de livrer bataille aux alliés, à Raucoux, il fait venir Favart et le charge d'annoncer aux troupes cette grosse nouvelle, jusqu'alors secrète, dans la pièce qu'il devait faire jouer le soir et à l'aide du dernier couplet du vaudeville final. Ainsi fit Favart et Tha.lia (style du temps) fredonnait dans le clairon de Bellone.

- Officiers et soldats se lèvent en tumulte. On entoure le maréchal qui confirme la nouvelle « Demain bataille ! )) est le cri d'allégresse qui court et explose comme une traînée de poudre. Le lendemain on ga- - gnait la bataille : le surlendemain Favart, à grand renfort de couplets et fredons, comme il sonna la charge, sonna la victoire. Cela n'est-il pas dans le ton du mot de l'année précédente à Fontenoy « Messieurs les Anglais, tirez les premiers! » et ne dirait-on pas un chapitre de l'époque Guerre en \*Dentelles de d'Es- parbés? Et c'est arrivé.

Et Mmc Favart? Ah voilà : elle était, elle aussi, de la bande héroï-comique, au camp du Maréchal, où son mari avait dû la faire venir comme étoile de la troupe. Et alors? .

La légende d'abord. Aux assauts du Maréchal, la comédienne aurait résisté jusqu'au jour où celui-ci aurait remplacé les galantéries par les brutalités, faisant frapper de nullité le mariage très légal de M. et Mmc Favart, enfermant la pauvrette dans un couvent, tandis que Favart, sous le coup d'une lettre de cachet, se terrait dans une cave où, pour vivre, il peignait des éventails. Toujours le trait pour sourire en tout cela. Aussi là-dessus un joli opéra-comique de Duru et Chivot, musique d'Otfenbach, et un non moins joli article de M. Jules Lemaître, sur l'idylle de ces deux pauvres petits oiseaux chanteurs, qui s'aimaient d'amour tendre, furent séparés par une seule bourrasque et s'étant rejoints, se reprirent à pépier d'amour

sur les planches de l'Opéra-Comique ou en leur jardinet de Belleville, jusqu'au dernier jour.

Hélas ! la vérité est plus triste. De méchants papiers de la Bastille, aujourd'hui à l'Opéra, ont établi que Mme Favart ne fit pas une si longue résistance à son galant à la hussarde. Après quoi elle eut des remords, se sauva du camp avec son mari qui en ignora, jusqu'à l'heure où la violence du maréchal Sanglier lui fit connaître et subir une partie de son infortune. Heureusement ce fêtard de maréchal, mourut deux ans après d'une pleurésie ou d'un duel secret.

Favart reprit sa femme, son « cher petit bouffe )), pardonna ce qu'il avait à pardonner et oncques n'eurent l'un ni l'autre plus d'orage. En revanche, jamais ils n'eurent plus de talent ni de succès que dès lors, comme nous le verrons par les Trois Sultanes notamment.

Ils vécurent ainsi heureux et glorieux avec l'ami de la maison, l'abbé Voisenon, en tiers plus ou moins. Vingt ans après, le (( cher petit bouffe » se mourait, non'sans versifier, dans les intervalles du mal, et mettre en musique son épitaphe. A'son confesseur qui la pressait de renoncer au théâtre et à qui elle résistait, elle dit, à l'heure suprême, avec son espiègle sourire : « Ah ! pour le coup, j'y renonce ! )) En ce siècle-là, les femmes surent mourir en beauté ou en joliette, jusque sur l'échafaud.

'C'est là que Favart aurait pu finir, ayant vécu assez longtemps pour cela. Mais la Révolution fit grâce à cet amuseur en chef de l'ancien régime, et lui continua même une partie de sa pension ainsi qu'à Goldoni et à Laplace (le premier traducteur de Shakespeare), qui formaient avec lui le trio dit des Nestors de la littérature. Lui cependant descendait de sa ville de Belle- ville, promenant ses rêveries idylliques parmi les. Atrées en sabots; menant son petit-fils par la main, patriarche populaire d'e la chanson gauloise qui alternait même avec la Marseillaise. Or (ceci vaut un symbole) ; justement alors, Béranger enfant (c'est lui qui l'a conté) regardait passer son ancêtre, incarnation fantômnale de toutes les joliesses du siècle à l'agonie.

Favart a écrit plus de cent pièces ou piécettes. Mais il ne confondait pas la quantité avec la qualité, et c'est lui-même qui, sur un tas de ses manuscrits, écrira : «Bon à jeter au feu. » Il ne manquait pas d'un certain goût classique, ayant fait des études assez bonnes, quoique intermittentes, au collège Louis-le-Grand, et nous le voyons se souvenir directement de Longus et même de Moselms. Mais il ne brilla jamais, ce nous semble, par l'invention, pas plus quand il collabo- rait avec Passard, en sa pâtisserie — tel notre Sirau- din avec Labiche, en sa confiserie — que quand il adaptait à la scène les contes de Marmontel et de Vol-

taire. Non! sa caractéristique, c'est son sens du théâtre: il était, dans la force du terme, un homme de J théâtre, et cela se voit jusque dans ses plus petits riens.

Quant à son talent d'écrivain, il est inévitablé de le comparer à ces gâteaux qui étaient la spècialité héritée de son père, lequel y voyait l'image de l'esprit français pour la variété de formes et la légèreté, faits d'une pâte d'abord brûlante puis trempée en eau froide et qu'on appelait des échaudés. Oui, ses meilleures œu- vrettes sont des échaudés de galanterie, çà et là refroidis d'esprit et qui doivent être gobés, tièdes de musique, croquants et légers.

Au fond de tout ce fatras joli, dont la fadeur même a du charme, il n'y a qu'un thème, mais original.

Ce thème est une déviation, presque une dépravation de celui de Marivaux. J'ai eu l'occasion naguêre de vous expliquer ici comment l'auteur du Jeu de l'Aiiioiti- et du Hasard s'en tenait à l'aube de la passion, comme il s'éclipsait dès que se levait « ce rouge soleil qu'on appelle l'amour )) comment il finissait juste où Racine commence. Hé! bien, Favart s'est tenu dans ces mêmes nébuleuses de l'amour, mais dans une région inférieure, quoique très voisine en l'espèce hélas ! Ce n'est plus du cœur amoureux qu'il se fait le micrographe, c'est des sens. L'éveil des sens, voilà son thème. Et comme il est de son temps ! Il est inépuisablement celui des plafonds et trumeaux, des tableautins et miniatures de son ami Boucher, de son illus-

trateur Vanloo et de cent autres, indiciblement.

Chez lui, parmi tant de variations sur ce thème de l'éveil des sens, brille un chef-d'œuvre, celui du genre,

.la Chercheuse d'esprit, qui est de I74I.

Au reste, sur ce thème fondamental, Favart a exécuté un demi-siècle durant, toutes les variations que lui dictera le goût du temps, évoluant à sa suite, avec une docilité qui suffirait à indiquer la minceur de son originalité.

Après avoir eu le libertinage d'esprit que nous venons d'indiquer, il assaisonnera cette sensualité de - philosophie, et vous entendrez dans les Trois Sultanes ce vers en avance de trente ans sur la Révolution.

Tout citoyen est roi sous un roi citoyen

Mais Jean-Jacques régnait et les moralités de l'Eiîzz'le avec Favart moralisera, et toujours parmi l'éveil des sens, quitte à justifier le mot de Gilbert :

La vertu qu'ils n'ont plus est toute en leurs discours.

et nous aurons les Moissonneurs, où la vertu d'un, quinquagénaire éveille l'amour d'une ingénue, plus que ne font les airs écervelés d'un talon rouge : c'est la revanche d'Arnolphe. Au reste, il gardera des traits de sa .grâce jusqu'au bout. J'en démêle jusque dans la Fée Urgèle, même dans la Belle Arsène, son avant- dernière œuvrette.

Et cela, cette facilité, cette grâce pâlie du sourire jusque chez une muse douairière, n'est-ce pas bien dernier siècle r Et n'est-ce pas un des petits titres de gloire de l'auteur de la Chercheuse d"esprit r Il en est un autre que je voudrais signaler avant d'en venir à son gros titre qui est les Trois Sultanes.

Mais cela vaudrait toute une conférence et a déjà suscité toute une thèse que j'avais indiquée jadis comme étant à faire, ingénieuse et spirituelle, à l'effigie de notre auteur, par M. Pont. Je veux parler du rôle de Favart, dans l'évolution de la comédie musicale vers « le genre éminemment national », cher à M. Sarcey, et à moi donc ! et à vous ?

Au moment où Favart se mit aux couplets à l'école de Panard, c'était sur des airs devenus populaires. dits Vaudevilles qui se chantaient les couplets mêlés aux comédies. Cela s'appelait la Comédie à Vaude'villes. Le genre triomphait surtout à la Foire et on vient justement de vous en jouer un lever de rideau, un très agréable spécimen. Le Monde renversé, qui est de 1718 et se joue à cette Foire Saint-Laurent, patrie de l'Opéra-Comique et qui évoque un si délicieux décor du foyer du nouvel Opéra-Comique, c'est la première étape du genre, du moins au dernier siècle, car le Sicilien, de Molière... mais n'embrouillons pas, et vous savez qu'il y a tout dans Molière.

Voici la seconde étape. Parmi les airs de vaudeville, les compositeurs en glissent peu à peu de leur façon qui s'appellent des ariettes, pour les différencier

de l' Aria.. l'Arioso, le grand air. Très discrète et longtemps cette intrusion de l'ariette dans la comédie- vaudeville, vue d'un mauvais œil par les vaudevillistes et par Favart lui-même, devient une invasion au lendemain du succès fameux de la Serva Padrona de Per- golèse et de la féconde querelle dite des Bouffons. La comédie à ariettes triomphe.

Favart qui n'a jamais boudé la mode, s'attelle au char de triomphe de l'intrus et si bien qu'il donne lui- même et fait jouer une traduction de la Serva Padrona.

Chassez les airs de vaudeville (et c'est ce que fait Favart, un peu à contre-cœur, mais pour suivre la mode) développez les ariettes, écrivez des duos et des chœurs, vous avez l'opéra-comique ou bien peu s'en faut. Il s'en faut d'une petite convention. Le jour où les personnages passeront du dialogue au chant sans paraître se douter qu'ils chantent, vous aurez l'opéra- comique tout à fait.

Mais l'honneur d'écrire le premier opéra-comique français n'est pas dévolu à Favart. C'est Vadé qui l'a, avec ses Troqueurs (1762). Dauvergne en écrit la musique, secrètement, car le snobisme d'alors avait décrété qu'il ne pouvait y avoir de Français capable de cela. On annonce donc sa partition comme l'œuvre d'un musicien italien, en retour de Vienne : et le tout va aux nues.

Favart s'empresse aussitôt sur les traces de Vadé avec des demi-succès, et aboutit enfin aux Moissonneurs. Mais l'année suivante, en 1769, c'est un autre

qui a l'honneur d'écrire le livret du premier en date des chefs-d'œuvre du genre national, c'est Sedaine qui donne le Déserteur, en attendant Richard Cœur- de-Lion.

Le rôle de Favart avait consisté à faire évoluer la comédie à Vaudeville de Lesage vers la véritable comédie musicale qui est. l'opéra-comique, en passant par la comédie à ariettes. Ce n'est pas un honneur négligeable, si l'on songe combien fut laborieuse cette \* Genèse de la comédie lyrique, puisque son avènement fut postérieur de cent ans (de Quinault à Sedaine et de Lulli à Grétry) à celui de la tragédie lyrique. Ajoutons enfin .que l'auteur des Moissonneurs et de la Fée Urgèle, par l'amalgame délié de la galanterie et de l'esprit, de la sensualité et de la sensibilité, du merveilleux et de l'exotisme, et par cet optimisme triomphant qui est là le dieu des dénoûments, avait vraiment ébauché l'âme de genre auquel nous devons le Déserteur et Richard Cœur-de-Lion, le Chalet et les fllocés dè - Jeannette, la Dame Blanche et le Caïd : ce dont je lui sais, pour ni-à part, un gré infini, genre exquis et qu'il faut se garder de confondre sous le mensonge du titre, avec ces opéras de demi-caractère si improprement dits opéras-comiques et qui ont noms Mignon, Carmen, Roméo et Juliette. Faust.

Vous connaissez maintenant l'homme, l'œuvre et son influence, moins son chef-d'œuvre.

Je l'ai mis à part du reste d'autant plus volontiers' qu'en fait il est une exception dans son théâtre. Ce n'est pas un opéra-comique, bien que la pièce soit restée au répertoire de la salle si justement dite Favart, avant de venir à la maison de Molière en 1803 ; et ce, à cause de deux ariettes et d'un divertissement final avec chant intitulé : le Couronnement de Roxe- lane. Ce n'est pas même une comédie à ariettes, ou si peu ! C'est bel et bien une comédie et des plus fines, où l'éveil des sens est au second plan, et celui du- cœur au premier, selon la tradition de Marivaux. Mais accommodée au goût croissant du siècle pour certain ambigu d'espièglerie et de sensualité que je m'en vais vous dire.

Le sujet des Trois Sultanes n'est pas de l'invention de Favart. Il est tiré d'un conte de Marmontel.

Ce dernier qui ne fut pas seulement un esprit critique et un bel esprit, mais marqua sa place à la suite des grands talents, en divers genres d'imagination, immédiatement au-dessus du médiocre, avait écrit une série de contes pour son journal le Mercure de France. Il visait à y glaner des traits de mœurs et de nature échappés à Molière, et dont les jeunes auteurs pourraient faire leur profit, ce qu'ils firent en effet, de Favart à Beaumarchais en passant par Rochon de Chabannes, car l'épisode de Chérubin du Mariage de Figaro est calqué sur le conte moral d'Heureusement. Un autre de ses desseins, le plus extraordinaire assurément aux yeux de qui a lu par exemple Annette et

Lubin, dont Favart tirera aussi une pièce, mais-avec des retouches très nécessaires, fut de rendre par ces contes « la vertu aimable ». Son procédé était de là rendre haute en couleur, en prêtant à l'innocence le fard du libertinage. Et voilà pourquoi il'baptisa le tout de Contes Moraux. Cette épithète de moraux accolée sérieusement (point du tout comme dans les Chansons ^Morales de Béranger) .à de pareilles épices, est un document qui donne le niveau du sens moral vers le milieu du dernier siècle.

Leur succès fut soudain et énorme, dès le premier, qui est Alcibiade. Favart, toujours à l'affût des nouveautés, s'empara du. second que je m'en vais vous résumer.

D'abord, une considération préliminaire. « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, la face du monde eût été changée )), a.dit Pascal : je n'en suis pas sûr. La face de Cléopâtre ; oui, elle eût été changée, mais celle du monde ? Et si elle avait eu un nez à. la Roxe- lane, est-ce que César en eût été moins amoureux. Voyez plutôt le nez de Joséphine de Beauharriais, et- demandez à son dernier historien, M. Masson, ,si Napoléon n'a pas été mené au bout de ce nez-là ? En tout cas, Marmontel pensait autrement que Pascal sur la matière, et il a écrit un conte pour prouver « qu'un petit nez retroussé renverse les lois d'un empire ». Oyez plutôt.

Il y avait une fois un sultan magnifique, nommé Soliman II, vainqueur du monde oriental et allié d'un

grand roi occidental, notre François Ier, qui s'ennuyait au milieu de sa gloire et de son sérail, où il ne voyait (le'mot est de Marmontel, et vous le retrouverez dans Favart) que (( des machines caressantes )). Il rêvait donc le bonheur de faire aimer l'esclavage à des cœurs nourris dans la liberté, c'est-à-dire à des européennes.

Ses recruteurs lui en amènent trois qui viendront tour à tour essayer sur son cœur le pouvoir de leurs charmes libres.

La première, la touchante Elmire, s'évanouit de terreur à l'approche du maître. Celui-ci la rassuré en termes très galants, proteste qu'il ne veut rien devoir à la violence, qu'il demande seulement un mois d'épreuve, au bout duquel si d'agréer à Elmire il n'em- porte le prix, il lui rendra la liberté.

Marché conclu. Le mois se passe en galanteries timides, mais progressives, de la part du sultan, en complaisances et coquetteries ingénues, de plus en plus progressives de la part d'Elmire et pour le détail et l'ingénuité desquelles je vous renvoie aux Contes moraux. Au bout du mois, Soliman jetait le mouchoir, lequel fut ramassé. Hélas ! son bonheur finit avec son inquiétude, et s'il avait parcouru pas à pas les avenues du bonheur, arrivé à destination, il y trouva l'ennui et brûla l'étape qui le séparait de l'infidélité.

La faute parut en être à la musicienne Délia, la seconde européenne, qu'il avait fait venir en tiers, malgré les alarmes instinctives d'Elmire, pour char-

mer son ennui inavoué. Elle ne le charma que trop, et, tandis qu'elle chantait la gloire du sultan et le plaisir d'aimer, celui-ci « battait la mesure sur le genou de la tremblante Elmire. » Encore un trait que retouchera Favart, sans le perdre : chez lui, le sultan ne battra plus la mesure que sur la main d'Elmire.' Genou ou main, Elmire en frémit, se lève et de dépit se retire. Soliman ne la rappelle pas et le voilà tout à l'ivresse de son amour pour Délia. Plus courte encore cette ivresse, car la chanteuse fut vite trouvée « plus pétulante que sensible, plus avide de plaisir que flattée d'en donner », et ce n'était plus qu'une émotion légère qu'inspirait le chant de la deuxième sultane.

Restait la troisième en devenir. Elle avait nom Roxelane. Or, elle était en révolte ouverte contre les lois du sérail et leur ministre, le chef des ennuques, quand le sultan,-informé de tout, la fit comparaître. Quel caquet ! Et que le sultan amusé songe de moins en moins à rabattre. « Enfin .une figure humaine ! » s'écrie-t-elle .à la vue du maître. Et de dauber sur ce vieux coquin d'eunuque qui lui choque la vue. Et de narguer l' obéissez ! du sultan et « le vieux monstre amphibie » qui les enferme comme en un bercail. (( Avez- vous peur qu'il ne pleuve des hommes ? Et quand il en tomberait quelques-uns des nues, quel grand mal ! )) ose la mâtine.

Le sultan, qui a d'aborcLessayé d'ordonner, passe de la surprise à l'indulgence, d'où il glissera à l'obéissance, tant sont amusants et fascinants le manège et

l'esprit de Roxelane. Avec une verve endiablée, elle fait l'apologie de l'égalité dans l'amour, où la beauté traite avec la puissance de pair à compagnon. Puis, après une fière protestation de sa liberté dont la mort sérait au besoin le refuge, elle achève le sultan, en lui apprenant qu'elle a déjà aimé dans son pays.

Il se retire dépité, mais pour envoyer ensuite Délia faire le joli métier (de ceci Favart n'aura garde) de lui ramener Roxelane, celle-ci accepte à souper, mais avec Délia en tiers, et, à l'heure tendre, ayant demandé le mouchoir alf- sultan, elle le tend à Délia avec laquelle le sùltan, très vexé, se retire.

Il revient le lendemain, et c'est pour subir les quatre volontés de Roxelane, dont la plus formelle est de régler l'empire du Sultan et de s'asseoir finalement à côté de lui, unique, sur son trône. Et ainsi fut fait, malgré la loi de Mahomet, sans autre protestation de Soliman que celle-ci : « Est-il possible qu'un petit nez retroussé renverse les lois d'un empire ! )) Oui, et c'est ce qu'il fallait démontrer.

Ne vous récriez pas ! ce n'est pas seulement au seizième siècle, avec Soliman, ni en pleine Révolution, et avec Bonaparte, que ces choses-là se voient. N'ai-je pas lu, il y a quelques semaines à peine, dans les feuilles publiques, que les modes et les mœurs de la cour d'un négus de nos amis étaient à l'heure où je parle, bouleversées par la fantaisie et le nez plus ou moins retroussés (ce document me manque) d'une petite dame de che{ Maxim 's importée là-bas, et qu'il

y avait un beau sabbat au pays de la reine de Saba ? .'Vico a raison ; l'histoire tourne en rond.

Ah qui jamais aurait pu dire Que ce petit nez retroussé Changerait les lois d'un empire ?

C'est donc ce que voulut démontrer Favart, à sa manière, qui diffère autant de celle de Marmontel qu'un conte fait à loisir et avec d'espiègles sous- entendus qui donnent beau jeu à la malice du lecteur, est un genre différent d'une comédie au .cours rapide et" dont les traits doivent être aussi vite perçus qu'ils sont décochés. La manière même dont il adapta le conte au théâtre est un modèle du genre et que Les- sény, dans sa Dramaturgie, propose aux apprentis dramaturges.

Je n'entrerai pas dans le détail. Si j'ai insisté sur le conte, c'était justement pour vous laisser à côté du plaisir direct du spectacle, celui de goûter parallèle- ment la verve et l'esprit de la mise en scène. Je ne vous signalerai que les principales inventions de Favart, pour que vous soyez bien avertis que son rôle ne se borna pas à un découpage, et"qu'il n'a pas volé sa gloire, dont les Trois Sultanes sont le titre'le plus solide, et de beaucoup, — et tellement même que près de celui-ci, le petit acte de la Chercheuse d'esprit excepté, le reste est comme rien.

Le fond du sujet lui plut, pour deux raisons dominantes. La première était son actualité. Lç sujet dç

Roxelane! mais il venait de se jouer à Versailles. Soliman, c'était Louis le Bien-Aimé ; Roxelane, c'était la Pompadour ; des Elmire, des Délia, les noms étaient daiis toutes les bouches et elles étaient à la douzaine depuis les plus nobles et gentes dames, en attendant la du Barry, et en passant par les petits modèles de Boucher, l'ami de la Pompadour et de Favart. Que cette turquerie fût une allusion courante, je n'en veux pour preuves que deux certains tableaux de Vanloo intitulés l'un la Confidence, et l'autre la Tasse de café, où le personnage central est, l'une et l'autre fois, une sultane, laquelle est, trait pour trait, le-portrait de la Pompadour.

Or, veuillez considérer ceci : Ainsi envisagé, le sujet devenait un symbole, celui de la souveraineté de" la femme, ce que cet impertinent de Frédéric II appelait « le gouvernement des cotillons » et aussi celle de l'esprit (Roxelane), sur la beauté (Elmire), et sur l'art (Délia).

Mais le sujet était peut-être, pour Favart, une autre source d'allusions plus discrètes, plus personnelles, dont il voulut se donner le spectacle secret à lui-même et à sa femme, et à Voisenon peut-être aussi, leur tiers confident — et auxquelles il dut, je crois, sa meilleure inspiration.

Il s'agit de l'aventure de Mme Favart avec le maréchal de Saxes. Je vous ai raconté son dénoûment. Or, je pense qu'à l'heure des inévitables confidences qui Suivirent le rapatriage, de celles que M. Jules Lem^î-

tre a mises à la scène dans le Pardon, mais en nous les faisant prendre au tragique (ce que n'eût garde de faire ce bon vivant de Favart), à cette heure un peu trouble, Mme Favart dût plaider un supplément de circonstances atténuantes pour sa faute. Elle le trouva sans doute dans les mérites personnels du vainqueur de Fontenoy ; et Favart dût l'en croire. Le reste aussi cadrait avec le conte : il avait tout un harem dans ses bagages, le rude maréchal, et les Elmire et les Délia que la Roxelane du camp de Raucoux eût à vaincre, nous en savons jusqu'aux noms, comme ne les sut que trop Favart.

Son imagination de poète transposa tout cela, en l'épurant. Rien de .plus légitime chez un artiste que cette idéalisation en beauté de la vie et de ses laideurs. Ainsi fera Goethe dans Clavi^o et la Tragédie de Marguerite, comme je vous l'ai montré naguère. De Poésie et Vérité, où sont les frontières dans une tête imagi- native ?

Dans celle de Favart, cet amalgame fit merveille, car il lui dût la plus jolie de ses inventions, une source d'émotions dont ne s'était nullement avisé Marmontel. Dans sa pièce, Roxelane découvrant des mérites de galanterie et de délicatesse chez son Sultan, sous l'é- corce du Turc, passera graduellement de la picoterie spirituelle à l'intérêt, à l'émotion, enfin l'amour aidant, à une noblesse morale qui lui fera refuser la couronne que le Sultan lui offrira avec d'autant plus d'insistance. La naissance de cet amour parallèlement à celui

qui met sa tine étincelle au cœur blasé de Soliman, sa gradation, digne de Marivaux, et le coup de théâtre final qu'il produit, voilà le plus délicat, et le suprême intérêt de la pièce, et ce qui en est l'àme.

A cette invention qui suffirait à faire éclater l'originalité de Favart, il faut en joindre nombre d'autres de détail, qui, toutes, sentent leur homme de théâtre : par exemple l'habileté avec laquelle Roxelane, sauvée par son esprit, compromise par ses pétulances qui semblent des défis à la plus élémentaire prudence, retombe à la- fin de plusieurs scènes, en poussant le Sultan à bout, dans un péril qui n'est pas mince, car le Soliman historique mourra de colère.

Et comme tout cela est mis en scène ! Toute cette opposition de la solennité formidable des mœurs turques à la liberté sans limites des mœurs françaises, saute aux yeux, d'abord par le développement du caractère d'Osmin dont je vous signalerai l'heureuse imitation dans le Caïd, gardien du sérail et du protocole. Ah ! les coups de pied de Roxelane dans les coussins empilés à la turque ! et la pipe du Sultan chipée et lancée à la volée ! et cette saillie que si l'on veut du vin, malgré la loi de Mahomet, on en trouvera chez son prêtre, le muphti !

Mais vous verrez, vous verrez. Ah ! la mutine ! Ah ! la mâtine ! Et je la revois, en ce moment, telle que l'ont dessinée et gravée Simonet et Prumeau, dans l'acte des Trois Sultanes où elle chante en s'ac- compagnant de la harpe, des couplets crânementfêmi-

nistes, en dardant sur Soliman des regards hautains et narquois. Cela devait être d'une drôlerie achevée.

, Et puis c'était d'une turquerie ! C'est Mme Favart, qui, avant la Clairon, avait apporté la vérité du costume sur la scène. Cette fois, le scrupule avait été poussé si loin que sa robe turque avait été fabriquée exprès à Constantinople. Je pense qu'on l'aura copiée ici sur l'estampe du Vanloo ?

Enfin le tout alla aux nues, enchanta la cour, la ville et les provinces, et pour longtemps, J. J. Weiss cite un vieux conseiller de province qui lui récitait par cœur les Trois Sultanes. Ce n'était pas avoir un si mauvais goût, et si avec cela, il traduisait Horace...

Ne souriez pas d'incrédulité ; faites mieux. Pour savoir vite et bien quelle place toutes ces gentillesses ont tenue dans le joli monde de nos arrière-grarids- pères, allez, un jour de loisir, au cabinet des Estampes, et demandez l'œuvre de Carl Vanloo, l'illustrateur du Théâtre de Favart, de Boucher son ami qui multiplie, comme l'a remarqué M. Pont, les fossettes autant que lui les fausses ingénuités, et Lancret et Larmessin. Lorgnez au passage la naïveté apprêtée et les suggestions galantes de ces bergeries et paysanneries, thème inépuisable des trumeaux pâlis, cette friperie mythologique si joliment froissée et troussée, et tant de tableautins moins innocents depuis les Chercheuses d'esprit jusque et compris les héroïnes de Cruches cassées et vous vous sentirez pleins d'une

souriante sympathie et d'une indulgence infinie pour cette conception légère de la vie.

J'avais quelque crainte au début et m'excusais de garder trop longtemps votre attention sur cette me- nu-aille de gentillesses. Mais votre attitude me rassure à cette heure. Vous avez compris que l'attention est ici une sorte de bienséance envers la vieille France, qu'il y eut là d'elle une effigie après tout inoubliable, un minois d'aïeule qui, avec sa poudre, son fard et ses mouches, sourira à jamais aux générations sur la cimaise dans le musée idéal des types nationaux. Nous avons eu une grand'mère coquette, mais si charmante (ce disant je songe à son tout récent symbole de marbre, par Mercier, au pied de l'escalier du nouvel Opéra- comique) sourions-lui toujours au passage. On le peut certes sans médire de la mère, la Révolution. Entre le sérieux tragique de l'une et la gaîté de l'autre, sa conception crâne et légère de la vie, sont le va-et-vient et la santé de l'âme française. A renier l'esprit et la gaîté de la grand'mère, je vois bien, surtout à l'heure présente, tout ce que nous perdrions, et qu'y gagnerait- on ? Donc, citoyens ! comme dit Roxelane, vous applaudirez aux T?'OM Sultanes, chef-d'œuvre du rococo dramatique, symbole de toutes ces gentillesses et élégances défuntes, mais qui furent si Françaises.

CONFÉRENCE

FAITE PAR

M. GUSTAVE LARROUMET SUR

ATHALIE TRAGÉDIE

DE RACINE

ATHALIE Tragédie

DE RACINE "

MESDAMES, MESSIEURS.

Sans -essayer de définir la conception nouvelle que Racine s'était faite de la tragédie dans sa retraite, après Phèdre nous savons que la première œuvre qu'elle lui inspira fut Esther. C'était un coup d'essai, Athalie devait être un coup de maître. Sans Athalie, on pourrait- croire que le poète n'eut qu'en passant, et par accident, le désir d'une forme d'art plus large ; mais cette pièce nous présente une action si forte et un«pectacle si éclatant, qu'elle témoigne d'un système dramatique bien arrèté, conçu à la suite de méditations très profondes.

La tragédie, en effet, prenait plus d'ampleur avec Athalie. D'abord, les personnages y étaient plus nombreux. Les pièces profanes de Racine nous laissent l'impression d'un spectacle intime. Ce caractère était si essentiel que, pendant longtemps, au Théâtre Français, le meurtre de Camille par son frère, le jeune

Horace, n'avait pas lieu sur la scène. Le romantisme seul a pu nous habituer à voir de nos yeux ces actions sanglantes. C'est une-impression de foule au contraire que nous donne Athalie. Il y a dans l'action de ce drame, sept ou huit personnages de premier plan qui parlent et qui agissent beaucoup ; et, au dénouement, le fond du temple laisse apparaître la multitude des lévites. Ce temple même, c'est la citadelle et le palais de Jérusalem, le centre et le cœur de la ville.

En second lieu, remarquons que, dans les tragédies précédentes, l'intérêt se concentrait sur trois ou quatre personnages. De quoi s'agit-il dans Andromaque, du repos de la Grèce ? Non ; mais uniquement des âmes d'Andromaque, de Pyrrhus, d'Oreste et d'Her- • mione. Prenez même la tragédie politique de Racine, Britannicus, ou sa tragédie militaire, Mithridaie : les personnages y sont d'une condition si haute que leurs moindres sentiments doivent avoir, semble-t-ïl, des conséquences graves pour la destinée des peuples. Pourtant, ce n'est pas à ces peuples du tout que le poête nous intéresse ; il prend ses héros « dans leur particulier », et ne s'inquiète aucunement du reste. Au contraire, dans Athalie, nous allons voir se poser une de ces graves questions qui, aujourd'hui encore, nous tiennent comme dans les mâchoires d'un étarô : c'est l'éternel conflit de la théocratie et des gouvernements laïques. Le temple de Jérusalem est voisin du palais du prince. Le grand prêtre groupe autour de lui tous les ministres du culte ; il peut, quand il vou.

dra, leur faire prendre les armes, et une lutte s'engagera entre les lévites et les gardes royaux.

Enfin, l'importance du spectacle nous ramène à la tragédie grecque. Songez qu'il s'agit de nous représenter ce temple, dans lequel Salomon avait accumulé les trésors de l'art syrien, les gerbes de bois doré, le serpent d'airain, toutes les merveilles que nous décrit la Bible. Racine nous transporte dans l'endroit le plus auguste que puisse lui offrir l'histoire universelle, sur ce rocher sacré de Jérusalem, qui n'est pas seulement une patrie intellectuelle, comme l'Acropole, mais la patrie des âmes chrétiennes.. D'ailleurs, à Saint-Cyr, la scène lui permet plus de liberté que dans les théâtres de Paris. Parmi les causes qui expliquent la sobriété des décors et des coutumes d'acteurs au xvne siècle, il ne faut pas oublier l'état matériel des salles de spectacle. On connaît ces espèces de jeux de paume, garnis d'une rangée de chandelles, avec leurs loges incommodes, leur parterre debout et leurs comédiens vêtus des défroques d'un grand seigneur généreux. C'est au contraire, parmi toutes les pompes de la cour et avec un luxe royal que l'on vient de monter Esther. Racine peut espérer les mêmes avantages pour son Athalie.

Malheureusement, son espoir sera déçu. Les jeunes filles de Saint-Cyr ne s'étaient pas approchées impunément de ce brûlant foyer qu'est le théatre. Le plaisir de jouer était déjà dans leurs cœurs une passion. Elles rivalisaient de toilettes éclatantes ; tout

émues et même fières d'avoir chanta dans les chœurs d'Esther avec des demoiselles d'opéra, elles refusaient maintenant de chanter à la chapelle, par crainte de se gâter la voix. Mme de Maintenon commença à s'alarmer ; d'ailleurs elle recevait les remontrances du curé de. Versailles, de Bossuet, d'autres prélats encore qu'inquiétaient la liberté et les dangers de ces représentations. Elle voyait les religieuses et les dames de Saint-Louis, contraintes d'assister au spectacle, témoigner hautement, par leur attitude réservée, de la réprobation que ces divertissements leur paraissaient mériter. C'est ainsi que la décision fut prise de jouer la nouvelle pièce devant très peu de spectateurs, sans aucun mélange d'acteurs profanes, les. actrices gardant leur costume de pensionnaires. Dans ces conditions, la pièce ne devait produire et ne produisit qu'un profond étonnement. Il a fallu plus d'un siècle pour qu'on lui rendît pleine justice et pour qu'on vît en elle ce qu'elle est véritablement, l'œuvre la plus complète et la plus originale du théâtre français.

Regardons-la maintenant d'un peu près. Un personnage la domine ; c'est Dieu lui-même. Certes, le souci de la divinité est partout dans le théâtre de Racine, parce que son génie est imprégné, pour ainsi dire, d'esprit chrétien ; mais, jusque-là, il n'avait pu ni osé la nommer. Remarquons que même dans Polyeucte, le premier chef-d'œuvre religieux du siècle, le nom de Pieu est à peine prononcé, Dans AthÇJlie, g Ii çq^traire,

il se rencontre très souvent, il pèse sur toute la pièce, du commencement à la fin. C'est le Jéhovah terrible et jaloux que Racine ici nous représente. Il symbolise si bien la pièce, qu'à certains moments, lors de la prophétie de Joad par exemple, il semble prêt à apparaître dans le fond du théâtre ; il semble qu'on voie flamboyer son monogramme effrayant : au centre d'un triangle, l'œil qui voit tout, et au-dessous, les caractères sacrés qui veulent dire; Dieu est présent.

Cette divinité mystérieuse n'est point l'AvcfyxYj des Grecs, puissance obscure et jalouse, qui fait peser sur l'homme comme un ciel de plomb, lourd et bas, contre lequel se brisent impitoyablement toutes les têtes orgueilleuses. Que ce soit un homme comme OEdipe, que ce soit un peuple comme les Perses, si la fortune les égare, l'envie des dieux, XOQ'VO; xûv Os&iv, ne tarda pas à les écraser : et cette morale est la seule qu'un Eschyle, un Sophocle, un Euripide prétendent exprimer dans leurs drames. Mais le Dieu d'Athalie est une Providence, rien n'arrive que par sa volonté. Il tient dans sa main les'peuples et -les rois, il les rejette au loin ou les ramène à lui, comme il lui plaît. Sa volonté est réalisée dans les moindres détails, comme dans l'ensemble des événements ; il est continuellement témoin et guide de tous nos actes. Cette conception est toute neuve au théâtre : elle est, peut-on dire, la synthèse de ces deux livres superbes et tragiques de Bossuet : La Politique tirée de l'Ecriture sçtinfe çt le Discours sur l'Histoire unjvçrsçlle.

Racine met encore en scène la caste sacerdotale. On connaît la puissance du lien religieux dans la société chrétienne. Chez les Romains, comme l'a si bien montré le beau livre de M. -Fustel de Coulanges, la religion était soumise à la cité ; le christianisme, au contraire, habituant l'homme à sacrifier les intérêts terrestres aux joies du ciel, lui enseigna qu'avant de relever des rois, il relevait des prêtres : idée terrible, dont la religion, forcément, devait tenter de se faire une arme. Le but de tous les grands docteurs de l'Eglise, au moyen âge, n'a-t-il. pas été l'établissement de la démocratie universelle ? La longue lutte du sacerdoce et de ce qui n'a pas d'autre origine ni d'autre cause. Avec Athalie, nous n'en sommes pas encore là ; et cependant, les deux forces ennemies, le pouvoir sacerdotal et le pouvoir royal, sont déjà en présence. Le premier, terrassé par une défaite récente, travaille dans l'ombre à son relèvement.

Pendant longtemps, chez le peuple hébreu, le grand prêtre a été le tuteur du roi. Rappelez-vous les histoires de Saül, de David et de Salomon. Mais voici qu'une reine ambitieuse a eu l'audace de se mettre en dehors de la loi, de la morale et de la religion : cette femme, en, qui nous pouvons voir une sorte de mélange de Christine de Suéde et de Catherine de Russie, résolue de se débarrasser de la tutelle du pouvoir religieux, est arrivée à ses fins, en écrasant dans son sang la dynastie qu'elle prétend remplacer. De ce massacre, elle' espère bien qu'aucune

victime ne pourra renaître pour se dresser un jour en face de sa tyrannie triomphante. Notez d'ailleurs que cette reine est capable de bien gouverner ; c'est une femme d'une haute intelligence ; elle a mis un terme aux dissensions intestines et aux menaces de l'étranger. Le grand prêtre a été renvoyé dans son temple, l'armée a été réorganisée; Athalie fait régner ce qu'on pourrait appeler le despotisme bienfaisant. D'ailleurs, nous pouvons l'entendre prononcer une sorte de discours du trône en présence de ses ministres ; ce sont les vers suivants :

Je ne prends point pour juge un peuple téméraire ;

Quoi que son insolence ait osé publier,

Le ciel même a pris soin de me justifier.

Sur d'éclatants succès ma puissance établie A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie.

Par moi Jérusalem goûte un calme profond.

Le Jourdain ne voit plus l'Arabe vagabond.

Ni l'altier Philistin, par d'éternels ravages,

Comme au temps de vos rois, désoler ses rivages ;

Le Syrien me traite et de reine et de sœur;

Entin, de ma maison le perfide oppresseur,

Qui devait jusqu'à moi pousser sa barbarie,

Jéhu, le fier Jéhu, tremble dans Samarie,

De toutes parts pressé par un puissant voisin Que j'ai su soulever contre cet assassin.

Il me laisse en tous lieux souveraine maîtresse.

L'histoire d'Athalie est celle de tous les monarques despotiques, qui ont commencé par justifier leur usurpation en donnant aux peuples, quelques années de gloire et de prospérité. Il n'est pas rare qu'à la fin Ipur prestige décline ; 3lors ils çherchent, de tous,

côtés, de quoi ressaisir cette forme qui leur échappe. Athalie a voulu s'appuyer d'abord sur le pouvoir religieux : elle s'est allié Mathan, prêtre apostat, qui, jaloux de .joad, a persuadé à la reine d'introduire en Palestine le culte de Baal. Par lui, elle espère contrebalancer l'influence du grand prêtre. Il est, de plus, la force virile sur laquelle une femme au pouvoir a toujours besoin de s'appuyer : c'est ainsi que nous trouvons Potemkin à côté de Catherine de Russie, Monaldeschi à côté de Christine de Suède, Mazarin à côté d'Anne d'Autriche. En même temps, elle a voulu gagner le pouvoir militaire ; elle a cru s'assurer la fidélité du chef de l'armée : tant qu'Abner fera régner l'ordre dans la rue, tant que ses soldats en imposeront aux lévites de Joab, elle sera tranquille. Mais le dévouement qu'Abner à sa cause est-il bien certain ? Ce soldat représente le vieux parti, la tradition interrompue ; il est des moments où les réclamations d'autrefois sont aussi vaines qu'un article de journal, mais il en est aussi où elles ont une très grande force, et où elles inquiètent beaucoup les gouvernants. Ce dernier cas est celui que nous avons dans Athalie \ la tradition, regrettée et chérie par Abner, se conserve redoutable et prête à revivre, entre les mains de Joad.

Avec Joad, nous avons la conception la plus belle et la plus formidable qu'il y ait non seulement au théâtre, mais dans la psychologie de l'humanité. Il est le prêtre absolument convaincu, qui entend faire

triompher sa foi par son ascendant moral et par son autorité autant que par ses vertus. Tels ces prélats du XVIIe siècle, qui n'ont pas reculé devant les moyens violents, quand il s'est agit d'imposer en France l'unité de doctrine. Ràppelez-vous la parole de joie et de satisfaction que Bossuet prononce sur le Tellier, après la révocation de l'édit de Nantes : ft Nunc dimitte ser- vm1l tuum. Domine; maintenant que cette œuvre est accomplie, Seigneur, votre serviteur peut mourir. » Parmi les moyens d'action dont Joad peut disposer, il en est un qui a dominé toute l'histoire d'Israël: la prophétie. Il en usera quand il faudra. Est-il sincère, lorsqu'il prononce ces terribles paroles :

Cieux, écoutez ma voix; terre, prête l'oreille, etc.

On peut dire qu'il est à la fois avisé et sincère ; il a besoin, à ce moment-là. d'être inspiré, et parce qù'il en a besoin, l'inspiration divine vient à son secours. D'ailleurs, il pratique cette abominable maxime que beaucoup de religions malheureusement se sont appropriée : la fin justifie les moyens. Il ne s'interdit pas les manœuvres ténébreuses. Abner, qu'il a bien jugé, sera entre ses mains un instrument docile. C'est un soldat d'intelligence exclusivement militaire ; au reste très brave, trés attaché à l'ancienne dynastie, comme un légitimiste sous la monarchie de juillet ou sous Napoléon III, une sorte de Mac-Mahon, si vous voulez. Tant qu'on l'a envoyé sur les frontiéres de Syrie

ou d'Idumée, il d evait faire son devoir sans réfléchir, et sans compter. Mais c'est de troubles civils qu'il s'agit maintenant ; une œuvre abominable s'est accomplie dans le parlais : les enfants de son ancien roi' ont été égorgés.Très inquiet, son cœur"reste fidèle à la" religion du vrai Dieu, comme à la dynastie sacrifiée.. Il vient adorer l'éternel, un matin, de très bonne heure, afin de ne pas se compromettre. C'est à peine si l'aube blanchit le faîte du temple. Au moment où il va faire ses dévotions, il se trouve en présencede -Joad. Alors s'engage un dialogue superbe qui est véritablement la joute du lion contre le cheval: celui-ci, bête généreuse, mais médiocrement intelligente; le lion, au contraire, félin, rusé, en même temps que majestueux et terrible. Abner a prêté serment au nouveau gouvernement ; il tiendra sa parole : aussi s'agit-il pour Joad de procéder avec prudence, de l'engager, malgré lui, à son insu. Par une série de questions insidieuses, il l'amène, en effet, à une promessse éventuelle. Si quelque rejeton de l'ancienne race renaissait soudain, ne serait-il pas prêt à le défendre?... La scène est merveilleusement conduite. Joad renvoie Abner profondément troublé, déjà chancelant dans sa: fidélité à la reine; et, dès lors, toute la pièce ne tend plus qu'à amener Athalie dans le temple, sous la protection feinte et trompeuse d'Abner. Joad dispose les troupes de lévites autour du saint lieu ; il est l'araignée formidable qui tend sa toile, et, quand sa victime arrive, étourdie çt confiante, il pousse ce cri dç

triomphe: « Grand Dieu, voici ton heure : on t'amène ta proie ! )) Bientôt, en effet, il la tient, et, se mettant au milieu des lois de la morale ordinaire, il va la faire égorger. Cette femme sans défense sera traînée par les cheveux comme une autre Brunehaut. Pendant ce temps, que fera Abner ? Il ne comprendra rien du tout, sinon qu'Athalie est morte, que c'est bien malheureux, et qu'il a devant lui son roi, aux pieds duquel il va se précipiter. Soyez sûrs qu'il n'en demandera pas davantage; il ne lui reste plus qu'à faire prendre les armes à ses troupes, à passer une revue solennelle et à assister au Te Deuni4 l'ordonnance de t 1836 sur le service des places sera, n'en doutez pas, « parfaitement appliquée. Rien de plus fréquent dans l'histoire que ces aventures, où un soldat loyal se trouve pris dans les complications de la politique: Racine semble avoir prévu à l'avance les destinées d'un Moreau, d'un Pichegru, d'un Saint-Arnaud. Je pourrais descendre plus près de notre époque.

Tels sont les éléments principaux du nouveau drame de Racine. Ses parties secondaires sont dignes aussi d'admiration. Mathan est l'homme odieux, qui porte sur le front la honte de son apostasie. Son audace et son orgueil ne peuvent tenir devant les malédictions que lui lance Joad: c'est qu'au fond de son cœur, il reste des vestiges de sa foi première. S'il ose retourner devant ce Dieu auquel il a cessé de croire, il doit être écrasé. Il a. en politique, les horribles maximes de ceux qui lui ressemblent, d'un Marat ou

d 'un Fouquier-Tinville. Le mot de suspect, dont on fera plus tard un si terrible usage, est, pour la première fois, semble-t-il, dans sa bouche. Il est le prototype de tous ces monstres, flatteurs du peuple, ou flatteurs des rois, ou rois eux-mêmes comme Françoisde Naples, qui se sont fait une loi d'accabler l'innocence et de braver les scrupules.-

A côté de lui, nous voyons deux délicieuses figures: une femme et un enfant. Parmi les héroïnes de Racine, il y en a de plus complexes, de plus séduisantes que Josabeth ; il n'y en a pas de plus pures et de plus chastes. Elle est de celles qui se sont refugiées dans l'amour maternel, « à l'austère devoir pieusement fidèles 1), comme dit le fameux sonnet. Que pourrait- elle faire à côté de cette âme impérieuse qu'est Joad, sinon marcher silencieuse et résignée dans son ombre ? Joad l'aime tendrement, mais comme Napoléon a dû aimer Marie-Louise. Un jour, on lui apporte un petit enfant et ori,lui dit: « Il est de race royale, c'est notre espoir à tous : vous lui consacrerez tous vos s'oins )). Quand il n'eût pas été d'une naissance si glorieuse, soyez sûrs que Josabeth l'aimerait et l'élèverait non moins tendrement, car elle a au fond du cœur ce pur instinct des femmes, la maternité .

Racine, jusque-là, n'avait pas mis d'enfants sur la scène. C'est un âge qui, au théâtre, peut apporter un élément comique: rappelez-vous la petite Louison du Malade imaginaire ; mais il peut entrer aussi dans la tragédie, témoin cette scène d'Alexandre Dumas dans

la Princesse de Bagdad, où la femme, sur le point de quitter son mari, est arrêtée tout à coup par le cri de son enfant, qu'elle a blessé en le repoussant. Ce jeu de scène est même si poignant, que je me souviens encore des protestations du public aux premières représentations. Assurément, l'enfant est en danger dans une pièce de théâtre. D'abord, nous nous disons que sa place n'est pas là, il devrait être couché: ensuite, ce milieu de comédiens et de comédiennes n'est pas fait pour lui. Aussi Racine a-t-il donné à son petit Joad cet âge indécis, entre la treizième et la quinzième année, dont une femme en travesti peut donner une idée suffisante. La scène de l'interrogatoire est des plus charmantes ; on se rappelle comment la candeur et la droiture de l'enfant déjouent toutes les ruses d'A- thalie ; son intelligence supérieure ne lui fait dire que ce qu'il faut; mais il a, de plus, le sentiment obscur d'un danger, et la confiance qui lui vient de sentir derrière lui la femme affectueuse à laquelle il doit tout.

L'impression que cette pièce, si habilement composée, fait en nous, est absolument incomparable. Sainte-Beuve, qui se souvient d'avoir été poète, déclare qu'elle est illuminée comme par un rayon du Saint des Saints, ou par les éclairs du Sinaï. Une lu-, mière divine se pose, en effet, sur tous ces fronts, sur celui de Joad surtout, comparable à Moïse lorsqu'il descend de la montagne apportant aux Hébreux le livre de la loi ; elle s'arrête même un instant sur le casque sans aigrette qui recouvre la tête d'Abner. Il

m,'est arrivé de vouloir évoquer le souvenir de ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, à Mycènes, devant la porter des Lions, et au pied de l'Acropole, auprès du temple de Bacchus, Je dois dire que c'est toujours Versailles et la civilisation française qui surgissaient dans mon imagination ; et, en effet, il n'en peut .être autrement, toutes les fois que nous essayons de rapr procher les pièces de Racine de celles des Grecs. D'autre part, quand je me suis trouvé sui^cé mur de la mosquée d'Omar, qui fut jadis le temple de. Jérusalem, la poésie de Racine m'est apparue comme naturellement et merveilleusement encadrée par celle qui s'élevait, autour de moi, dans la vallée de Josaphat, du mont des Oliviers, de tous ces lieux qui sont pour nous le berceau de la civilisation chrétienne. Le poète qui a su se placer à cette hputeur est, bien plus .que Milton ou que Le Tasse, l'interprète de notre religion et, si l'on veut le fond de,ma pensée, je n'hésite pas à dire qu'il me paraît le plus grand des poètes.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. HUGUES LE ROUX

LE JEUDI 3 DÉCEMBRE 1900, AVANT LA RÉPRÉSENTATION D'HORACE

TRAGÉDIE

1 DE CORNEILLE

HORACE DE

CORNEILLE

MESDAMES, MESSIEURS,

Un mauvais hasard, que je regrette, m'a empêché jusqu'à présent d'assister à une seule de ces réunions du jeudi : j'aurais été heureux de voir quel était le genre de ces conférences, et quel était le gracieux public qu'on y rencontrait. Heureusement pour moi, on publie une bonne, une très bonne revue, et où ceux qui ne sont pas venus s'asseoir ici, du côté des spectateurs, ont la chance de pouvoir apprendre la parole odéonienne. Je voudrais même dire au sténographe, dont cette excellente revue m'a menacé, que je lui serai infiniment reconnaissant, s'il est tapi dans quelque coin de la salle, de consentir à ne pas tailler son crayon. Après avoir lu la solide, 'la parfaite conférence de Rotrou que la revue publie dans un de ses derniers numéros, j'ai été quelque peu inquiet : je me suis dit que je m'étais sans doute trompé, quand je

m'étais imaginé (une conférence signifiant, étymologi- quement, c une parole que l'on a ensemble ») que vous attendiez de moi, tout simplement une œuvre de réflexions, et non une œuvre d'érudition, que je suis incapable de vous apporter. Je vous demande donc de bien vouloir me faire crédit de l'incorrection qui accompagne toute parole vraiment improvisée ; et, comme il serait très embarrassant de remettre sur leurs pieds des phrases nées sans pieds, j'insiste encore pour que le sténographe veuille bien remettre son crayon dans son étui.

Il y a bien des façons d'aborder et d'étudier un chef-d'œuvre. Quand il s'agit d'un homme comme Rotrou, qui est peu connu, et qui, pour l'ensemble du public, ne représente guère qu'un nom, il est néces-,saire de l'éclairer par la comparaison de ceux qui s'essayèrent aux mêmes efforts que lui et qui furent inférieurs: c'est la méthode qu'a suivie dernièrement M. Bernardin, dans sa conférence sur Saint-Genest.

Lorsque j'ai su que j'aurais à vous parler d'Horace, j'ai tâché de rallier mes vieux souvenirs de rhétorique. Vous ne vous en apercevrez pas, Mesdames et Messieurs ; mais j'ai fait autrefois une excellente rhétorique, avec un homme, aujourd'hui défunt, auquel il est bien juste qu'aille mon souvenir, en cette minute où, indigne élève, je voudrais vous répéter quelques- unes de ses leçons : il s'appelait M. Gustave Merlet, et enseignait au lycée Louis-le-Grand. Il a écrit un , livre, j'espère que quelques-uns d'entre vous l'ouvrent

encore, où il anàlysait les chefs-d'œuvre classiques avec une juvénilité. d'âme qui persistait malgré les années, et qui nous donnait l'impression, lorsque nous venions nous asseoir devant sa chaire, .que nous, avions en face de nous un autre élève de rhétorique, mais qui redoublait sa classe pour la trentième fois. Oui, il apportait dans son enseignement l'élan de la jeunesse: il critiquait, sans doute ; mais il admirait aussi et avec amour. Nous sommes dans un temps où l'on prétend examiner tout avec froideur : je ne suis pas sûr que mon vieux maître n'avait pas autrement raison, et que ce n'est pas encore en admirant que l'on a les plus grandes chances de bien comprendre.

Donc, je me souviens que M. Merlet nous avait appris autrefois que la place d'Horace, ou plutôt le sujet emprunté à Tite-Live, avait inspiré avant notre Corneille, d'autres auteurs. C'est L'Arétin, je crois, qui avait fait un Horace, ou, plus exactement, une Horace, car c'était de la sœur d'Horace qu'il était question dans le titre italien. Lope de Véga avait ' aussi essayé, en espagnol, ce sujet 'si propre à émouvoir des âmes tragiques. Il y a même un prêtre, un jésuite, je crois, le père Laudun, qui, avant Corneille, avait donné un Horace. — Il m'aurait été facile, Mesdames et Messieurs, de me transporter à la Bibliothèque nationale, et de faire descendre, de d'essus les gradins, un certain nombre de livres poussiéreux que j'aurais feuilletés ; de toucher, ainsi du doigt les différences qui peuvent exister entre }a conception que

notre Corneille s'est faite de son sujet, et celle toute différente, qu'en eurent cet Italien, cet Espagnol et ce père Laudun. Il aurait peut-être encore été plus court d'aller à l'une de ces excellentes éditions des chefs-d'œuvre classiques, où nous trouvons des commentaires si complets. Mais je me suis dit que cet effort-là, vous pourriez le faire sans moi, — et que j'étais tout au monde, excepté 'un érudit : peut-être un homme d'action, peut-être un colonial, peut-être — certainement mème — un campagnard. Autrefois, j'ai vendu de la pacotille à des nègres, et je leur ai affirmé que c'était le dernier article parisien : ils m'ont cru. J'ai eu l'impression, cette fois, que si je vous apportais mon érudition, vous ne me croiriez pas. Je me suis dit que je vous présenterais un Horace tout différent de celui qu'aurait pu vous montrer un savant, même un traducteur. J'ai voulu comparer, dans mon souvenir et dans l'impression nouvelle qu'elle m'a faite, l'autre jour, lue sous la lampe, devant mes enfants, cette pièce éternelle, que (je l'avoue à ma honte) je n'avais jamais vu représenter, et que je n'avais pas relue depuis tantôt une vingtaine d'aij- nées ; — Horace, tel que les jeunes gens et les jeunes filles qui sont ici peuvent le sentir, et Horace, tel que nous le goûtons, nous autres qui avons fait plus longuement le voyage de la vie.

Or, l'impression que j'avais gardée de cet Horace d'autrefois, c'est que cette tragédie inspirait une grande confiance aux maîtres de l'Université. Cette

pièce a l'avantage qu'il n'y est pas trop question d'amour; on est, en effet. embarrassé dans une classe pour commenter les égarements de Phèdre devant un public de jeunes filles, par exemple. Il n'y a qu'une personne qui soit décidément amoureuse dans Horace : c'est Camille. Elle se permet de faire un choix qui n'est pas d'accord avec les sentiments de 'toute sa famille ; elle en est punie de telle façon, que l'on peut considérer que l'amour n'est pas là d'un mauvais exemple. A l'époque dont je vous parle, c'était donc une pièce qui rassurait ; elle faisait mieux : elle plaisait à l'Université de mon temps, comme elle plaît à l'Université d'aujourd'hui, parce que ce qu'on nous y donnait à admirer, c'était, vous le savez comme moi, le culte de la patrie.

Quand on est jeune, on n'a pas une idée exacte des choses. Il m'est arrivé quelquefois de me trouver sur une place et de chercher à voir d'ensemble une-cathédrale, pour juger à la fois de sa beauté générale et de ses beautés particulières. Or, généralement l'on est trop près du monument, trop petit, et l'on se casse le cou. Eh bien ! en présence de caractères, je ne dirai pas aussi démesurés, mais aussi élevés que ceux d'Horace et de son père, j'avais un peu, dans ma jeunesse, cette impression d'écrasement : et je ne suis pas bien sûr que j'avais aperçu, à ce moment, la réelle portée de la tragédie. Mais, l'autre jour, ma sensation a été toute différente : ce n'est pas sur la place que je suis resté, c'est bien dans l'église même,

dans la basilique; dans l'admirable, dans la: sublime cathédrale que je suis èntré'; et ,je me suis aperçu qu'on y célébrait un culte qui répondait justement à toutes mes. angoisses, à toutes mes espérances de l'heure présente; et que là, sur l'autel de la patrie, c'était le sacrifice de. nos passions qu'on nous apprenait à faire.

Il est bien intéressant de chercher à se. rendre compte de l'état d'esprit où devait se trouver le poète. Rappelons-nous la date précise de la représentation d'Homce: c'est, n'est-ce pas, en 1640. Quelles sont, à cette époque, les conditions historiques ? Richelieu, qui a été le patron, parfois malfaisant, mais enfin le patron de Corneille, n'a plus que quelques mois à vivre. Son œuvre est terminée. Vous savez' quel 'a été cet homme : serviteur du roi, persuadé avant que les lois modernes de l'évolution et de la lutte pour la vie eussent été scientifiquement établies; qu'il y avait tout intérêt à s'élever du composé au simple. — Richelieu avait pensé que le royaume de France, pour durer, ne devait pas laisser subsister ces concurrences féodales qui n'avaient qu'à s'unir pour l'écraser ; qui pouvaient,, d'un instant a l'autre, mettre en péril ses destinées et son existence même. Il avait eu, d'autre part, à lutter contre les protestants : peut-être avait-il apporté dans cette lutte la passion du prêtre ; mais enfin partant du même principe que tout à l'heure, c'est-à-dire de la nécessité de faire régner dans le pays l'unité par la. force, il avait cru que pour açhevçr l'cçuvrç royale, il

ne fallait plus souffrir « un état dans l'Etat )). Si bien donc qu'au moment où il va mourir, l'œuvre entreprise par tant de rois, souvent recommencée, puis- à demi détruite, s'achève: le corps de la France existe ; les provinces se tiennent ; et un premier frémissement, partant du centre du pays, donne au pays entier la notion de son unité. A cette minute toute nouvelle, l'idée de patrie est née ; mais elle s'identifie encore de l'idée de roi. Cela est très frappant lorsqu'on lit Horace. Corneille est plein de souvenirs romains : Rome... Rome..., il pense à la R017lCl JEterna. Mais il rencontre ce personnage à peine existant : Tulle ; et il conserve devant lui l'attitude que les mœurs imposaient à un homme de son temps en présence du roi. Pourtant, c'est du côté de Rome, et non du côté de Tulle, que vont les tendances de Corneille ; c'est à Rome que les Horaces ont donné leur vie : ce n'est pas pour maintenir la couronne sur la tête de Tulle. Si bien que, lorsqu'au dernier acte, nous voyons le vieil Horace, accablé de maux, se jeter aux genoux de ce roi, pour lequel il a sacrifié sa famille entière, avec les idées que nous avens maintenant et qui nous font aimer la patrie par-dessus tout, nous éprouvons comme un besoin d'aller relever le vieillard, avant même que Tulle lui ait dit qu'il ne devait pas rester à ses pieds.

Corneille sent donc, à cet instant, frissonner en lui un sentiment neuf, auquel il ne donne pas encore le nom, que nous lui attribuons aujourd'hui, mais qui,

cependant, avait déjà été nommé dans notre histoire, lorsque Marie Stuart et, avant elle, Jeanne, sur son destrier, prononcèrent ces mots : « Douce France ! » A la minute où il écrit Horace, Corneille a déjà donné le signe de cet esprit nouveau. Préoccupé qu'il est, dans l'œuvre profonde et réelle de son âme, — œuvre qui n'est pas seulement d'imagination, mais qui a des racines dans son être même, — préoccupé qu'il est d'extérioriser cette âme et de la montrer en conflit avec toutes les difficultés contre lesquelles l'action se heurte, il nous montre d'abord la lutte du devoir filial et de l'amour. Chimène et Rodrigue, soutenus par un sentiment qu'ils puisent dans leur sang, dans leurs veines, et, d'autre part, troublés par le devoir qu'il leur impose, ont été la première de ses préoccupations; il s'est demandé ce que devenaient deux amants, lorsqu'un devoir aussi terrible que celui de venger un père se dressait devant eux. Il a pensé déjà à Polyeucte; il entrevoit déjà le moment où il montrera toutes les passions d'un homme en lutte avec l'idée du divin. Mais dans cette ascension où son génie gravit lentement des degrés successifs, entre le conflit du devoir et de l'amour terrestre et le conflit du devoir et de l'amour divin, il aperçoit une plate-forme intermédiaire. sur laquelle il nous arrête aujourd'hui : c'est l'amour de la patrie.

Il est très difficile, je crois, de comprendre quelque chose à cette pièce, si l'on ne cherche pas à se former une idée exacte de ce qu'était la famille romaine, dont

Corneille'à voulu nous peindre la vie intime à une heure aussi tragique que celle de la guerre entre Rome et Albe. Il y a des notions historiques qui sont aujourd'hui dans le domaine public, et qui étaient neuves à l'époque où écrivait Corneille. Nous sommes tous édifiés maintenant sur ce qu'était la gens romaine ; on ne l'était pas de ce temps-là. Nous savons quels étaient ces hommes qui, par un coup de main, avaient fondé l'empire qui devait commander un jour au monde ; nous savons qu'au moment où ils avaient abandonné leurs habiles brigandages pour passer à la vie civilisée, ils s'étaient liés par un contrat dans lequel ils avaient réservé tous leurs droits individuels. Chacun d'eux se préparait à devenir le pater d'une famille particulière où il était bien entendu qu'il resterait chef absolu, « maître après Dieu ». Il y était prêtre, justicier, législateur \*, il y était même le pouvoir exécutif : Brutus n'ira chercher personne pour tuer ses enfants. Quand le vieil Horace croit que son fils l'a déshonoré en abandonnant le champ de bataille sans y avoir versé son sang après celui de ses frères, il n'a pas une minute d'hésitation ; il se sent maître de sa vie, il est bien décidé à le frapper. Le jeune Horace, lui aussi, partage ces sentiments qui ne sont que l'exacte représentation d'une situation historique. Au dernier tableau, lorsqu'il a frappé sa sœur, il se pré- • sente de lui-même à son père, en lui disant : « Ma vie t'appartient. J'ai commis une faute: frappe-moi; rends ta justice »:' Enfin, les filles ont le même sort :

elles ne disposent pas, —vous l'imaginez bien, — du moyen de se marier suivant leur convenance ou leur désir : lorsque le fils est à ce .point, et pour toute sa, vie, dans la main du père, les tendres caprices de la fille sont également soumis à la volonté paternelle.

Il est bien curieux de remarquer, Messieurs, qu'à travers les temps et malgré les siècles, des situations analogues maintiennent des états analogues. J'ai vécu autrefois, par goût, par curiosité, par amour du pittoresque, dans un monde qui est à peu près inconnu : celui des bateleurs, des jongleurs, des saltimbanques, de tous ces coureurs de grandes routes que vous voyez se transportant perpétuellement d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre emportant avec eux leurs pénates. Ces gens-là peignent sur la toile qui domine leur baraque : « Famille X\*\*\* ». Ils ne se trompent pas: c'est bien lagens antique. Comme ils n'ont pas part à la vie sociale, attendu qu'ils sont « les errants )), ils ont été obligés, tout comme dans l'antiquité romaine, de conserver ces mœurs spéciales dont je vous parlais. Oui, les gens que vous voyez à la (( Foire aux pains d'é- pices », à la Place du Trône, continuent, à travers les siècles,à vivreen dehors des codes qui nous régissent, à vivre uniquement d'après les principes de cette loi romaine, cornélienne ou horacienne, que vous voyez triompher dans la tragédie qui nous occupe. Comme dans le passé, le vieillard est l'homme qui compte : nous n'assistons pas à cette déchéance si rapide qui, dans l'évolution des sociétés modernes, fait Gonsidé-

rer, par tout ce qui est jeunesse, l'homme âgé comme quelqu'un qui n'est plus au courant, et que l'on écarte. Là, au contraire, c'est « le vieux », qui a voyagé, qui a Inexpérience : comme dans la société antique, c'est lui qui est au courant de tous les «trucs )), de tous les rites de la profession. Sa situation de père de famille reste si prépondérante, que son fils marié, qui a trente ou quarante ans, et qui n'a pas été inaitre de son mariage, continue à lui apporter son gain. Le jour où le vieux père mourra, le fils aîné héritera de lui et lui succèdera, en vertu du principe de la transmission familiale, qui ne permet pas que ce qui a été la richesse commune s'éparpille. Cela se passe ainsi dans la société asiatique. Enfin, nous en avons encore un exemple, tout près de nous : dans la vie des tribus errantes du Sahara et du Plateau algérien, j'ai trouvé exactement les mêmes coutumes. Par conséquent, nous pouvons conclure de tout cela qu'il ne faut pas voir dans Ho'i'ace une convention historique, reflet de mœurs qui n'auraient jamais existé, mais bien la vérité même, et la représentation de ce que furent les sociétés passées.

Cela dit, jetons un. coup d'œil sur les différents personnages, et tâchons de les noter en passant. Car vous n'attendez pas de moi, n'est-ce pas, que je vous raconte par le menu une pièce dont les principaux fragments sont dans la mémoire de tous. — Ce que j'admire d'abord profondément, c'est l'art avec lequel Corneille a distingué, dans cette question si particu-

lière du patriotisme, l'attitude différente de la femme ou de l'homme. Il y a, aujourd'hui, une école de penseurs,de philosophes et...d'imbéciles, qui raconte que l'homme et la femme sont deux moitiés, non pas harmonieuses, mais égales de l'humanité; qu'elles ont sur la terre les mêmes rôles à jouer, les mêmes devoirs à remplir. Je vous demande la permission de me ranger parmi les... imbéciles qui ne partagent pas l'opinion de ceux-là. J'ai vu la femme dans différents pays et dans différentes civilisations: partout, j'ai constaté que c'était elfe qui portait sur les épaules le poids le plus lourd de lajournée ; partout j'ai constaté qu'elle avait le droit de s'adresser à notre tendresse (cela vaut mieux qu'à notre justice) pour que nous la déchargions des fatalités inutiles: nulle part au contraire, je n'ai trouvé une femme qui fût en rien égale à l'homme: je l'ai trouvée parfois supérieure, parfois inférieure, toujours à côté et en dehors de lui. Voyez un peu ce qui se passe à la minute où, la guerre éclatant entre Rome et Albe, Sabine et son mari se demandent quel sera leur sort. Cette force obscure, que quelques- uns appellent le hasard, etquepour ma part,Messieurs, jevous demande la permission d'appeler la Providence, savait bien ce qu'elle faisait, lorsqu'elle donna en partage à ces moitiés distinctes d'une humanité double des sentiments très différents, qui devaient leur permettre de soutenir les rôles respectifs qu'elle leur avait assignés Le rôle de l'homme, c'est de lutter pour l'idée. Il est le soldat naturel delà cité, lorsqu'elle

se trouve en péril. Aussi, Horace ne- songe-t-il qu'à: l'Etat: c'est l'Etat qu'il doit défendre; c'est pour i'E- tat qu'il doit courir au combat. La femme, de son côté, est chargée de penser à la vie, et elle vient à bout de sa tâche grâce à l'amour -, les sentiments que renferme son cœur l'ont désignée pœr être le génie du foyer, le défenseur de lafàmilte, en face de l'homme qu'attire trop facilement la déception.-

Ce n'est pas seulement à Rome, entre Sabine qui dit : « Ta femme et tes enfants... », et Horace qui répond : « L'Etat... )), que vous trouverez ce conflit. Allez à Valenciennes, dans le pays du charbon, un, jour où l'on annoncera une grève. Je n'examine pas ici la question de savoir si ces révoltés ont raison ou s'ils ont tort: je verse des larmes de sang sur eux, quand ils ont raison et qu'on leur donne tort ; je verse des larmes de sang, quand ils ont tort et qu'on leur dit qu'ils ont raison. Mais ce qui est un spectacle tragique, je vous le jure, c'est de voir, en ces heures de grève, la femme qui retient l'homme par ses habits, qui lui dit : « Occupe-toi de ta femme, occupe-toi de tes enfants... ». Et l'homme, — sentant, dans sa cervelle obscure, qu'il a un.autre rôle à jouer, il appartient à cette grande et vague collectivité pour laquelle il faut faire un effort, à laquelle il faut sacrifier à ses besoins sa faim, la faim de ses petits et toute sa tendresse, — l'homme dit: «j'irai là-bas, à la réunion publique parce que c'est là qu'est\_ma place )). Le voilà, le duel cornélien, car ces gens-là ont des sentiments, cor-

néliens : bien qu'ils soient tout noirs de charbon.

La pièce de Corneille soulève d'ailleurs une autre question, bien passionnante et bien actuelle. Il y a, de nos jours, une théorie qui domine : c'est que nous sommes des animaux, et que le meilleur moyen .de fortifier le sang de tout le monde, c'est de mélanger les races. Mais, en faisant ce mélange, on nous apporte peut-être de la force ; en tous cas, on met en conflit des âmes et des traditions. En voici un exemple, et Sabine n'est pas seulement une Romaine ; j'ai eu dans ma vie l'occasion de la rencontrer. — C'était une jeune fille française, qui, quelques mois avant la guerre de 1870, alors que ce que l'on appelait la' freund-lichkeit allemande était pour nous autres un idéal charmant auquel on se plaisait, — c'était, dis-je une jeune fille française, qui s'était fiancée à un professeur allemand. (Il a joué, depuis, un rôle important dans l'histoire de son pays). Ils accomplissaient leur voyage de noces, quand la guerre éclata. Vous voyez que nous ne sommes pas si loin de Sabine et de son aventure. Cette femme dont je vous parle, je l'ai connue 2; ans plus tard. Elle était restée fidèle à tous ses devoirs. Elle avait, pour ainsi dire, partagé son cœur, en deux ; et, depuis son mariage, sa vie entière n'avait été qu'une longue agonie. A l'heure qu'il est, de l'autre côté du Rhin, où elle habite, je suis sûr que, si sa voix pouvait s'élever, elle vous dirait ce que dit Sabine : (( Vous vous trompez, quand vous dites qu'on n'emporte pas sa patrie en soi-même, quand vous

dites qu'en suivant l'époux, la femme a rompu avec tout son passé. Pour celles qui ont eu un pareil malheur, il n'y a qu'une issue: c'est celle que Sabine réclame, elle va quêtant la mort à l'un et à l'autre. Lorsqu'une fois l'amour du pays a illuminé un 'cœur, vous ne pouvez pas espérer que, du jour au lendemain, un autre le remplacera. L'amour grandit tout, unifie tout; mais il ne peut pas tout détruire. Croyez- moi : l'amour de la'patrie peut se trouver en conflit avec l'amour humain, de telle façon que la vie en soit pour toujours empoisonnée.

C'est donc par un artifice merveilléux de son génie, que Corneille a placé, à côté de cette Sabine émouvante, tragique, résignée à son destin, cette Camille, qui, elle, sans hésiter, suit tout droit son désir. Ses imprécations ont fait couler beaucoup d'encre. Je me souviens d'avoir lu autrefois la comparaison de Sabine et 'de Camille. On n'oublie que de dire une chose, c'est que Sabine, qui, dans sa résignation s'offre en victime, est l'image même de l'amour conjugal ; tandis que Camille, c'est le désir, c'est l'amour tout court. Sabine est comme un fruit d'automne ; son rôle est rempli. Elle a donné des enfànts à Rome, et surtout à Horace, elle accepte la fatalité de l'heure -présente. Elle a fait ce pour quoi elle était faite : son destin est accompli. Camille n'a pas cette philosophie-là. Voyez- vous cette révoltée (on dirait aujourd'hui cette anarchiste) : comme Rome lui est indifférente ! Comme il jaillit de sa bouche, ce cri qui ne respecte rien de ce

qu'elle croit être les préjugés des siens ! Et ces paroles, loin de nous choquer, doivent nous apparaître au contraire comme l'expression d'une vérité très grande. Car enfin, quand l'aile de la mort est si large, que nous la voyons en une seule journée faucher les Horaces et les Curiaces, n'est-il pas nécessaire qu'elle se soit manifestée quelque part, dans un cœur de jeune fille, cette violence du désir qui, sans tenir compte des combinaisons des hommes, est toujours prête à refaire la vie ?

J'arrive à Horace, dont je ne vous dirai qu'un mot, assez court. Il m'est moins sympathique que son père, parce qu'il semble que l'espèce de fanatisme qu'il apporte dans son amour de la patrie lui enlève, pour ainsi dire, le libre choix : il n'y a pas assez de lutte chez Horace, pour que le personnage nous séduise. Plus tard, lorsqu'il écrira Polyeucte, Corneille emploiera un semblable artifice : il mettra en présence, dans la première scène de sa tragédie, d'une part Polyeucte, humain, tendre, et, de l'autre, Néarque, fanatique sans nuance, n'aspirant qu à la renommée, et, dans son désir passionné de la mort, perdant pour ainsi dire le sens de l'humanité. De même, ici, nous trouvons ce Curiace bien humain et cet Horace bien inhumain. Vous allez, tout à l'heure, assister à son crime, encore que Camille soit tuée derrière la scène, et vous allez en être juges une fois de plus ; car, quel que soit le succès d'une œuvre, fût-ce d'une œuvre de génie, chaque fois qu'il y a des spectateurs dans une

salle de théâtre, on la' juge à nouveau. Vous allez avoir une impression personnelle: je vous rapporte celle que m'a laissée la lecture de la pièce,

Nous partons donc de cette idée qu'Horace est un fanatique. Nous voyo'ns, tous les jours, un homme du peuple, très respectable, qui, pensant que sa sœur a failli contre l'honneur, n'hésite pas à la frapper ; de même, dans la conception romaine qu'Horace se forme du devoir, les paroles que sa sœur a prononcées entachent l'honneur de la famille. Là encore, nous sommes dans la tradition romaine. Il y a, d'ailleurs, un mot que nous entendons souvent dans la bouche de la populace, et qui va vous faire rire ; peu de gens se sont demandé ce qu'il signifie : moi, j'y vois la-justification d'Horace, la raison du meurtre de Camille. Avez-vous remarqué que, lorsque deux hommes du peuple commencent à s'injurier, l'un d'eux décoche tout de suite cette insulte, qui jaillit, de ses lèvres, et qui est pour ainsi dire stéréotypée : « Et ta sœur? » Il ne dit pas : Et ta femme ? )) C'est toujours : « Et ta soeur ?» Vous entendez bien ce que cela veut dire: « Toi, qui parles si haut, tu oublies donc que tu as une sœur qui a déshonoré ta famille ? Sa honte vous éclabousse tous. Frère de la sœur qui a mal tourné, tu as peut être aussi une mauvaise femme ; mais ce que ta femme a fait ne me touche pas. » C'est que, d'après la vieille conception latine et romaine de la famille, l'épouse est une étrangère. Elle peut rendre son mari ridicule ; elle n'a pas le

pouvoir de le rendre odieux et infâme : elle ne lui est rien. — Je vous assure que, si- nous réunissions dans cette salle les i. 5oo personnes qui, dans Paris même, aujourd'hui, à cette heure, ont crié au milieu d'une discussion « Et ta soeur ? )) ; si, après les avoir fait venir ici, nous leur faisions voir, tout à l'heure, le meurtre de Camille, je suis persuadé, dis-je, qu'elles donneraient raison à Horace, quand il frappe sa sœur pour arrêter la parole impie.

Voyons enfin le caractère du'vieil Horace, si surhumain, si cornélien, qui, en une seule ligne, nous donne tout d'un coup la sensation il n'y a pas de limite à la puissance du génie. Ah ! je l'avoue, devant celui-là, je reste si confondu, que je me demande avec quelques-uns d'entre vous si cet homme n'est pas sorti, armé de pied en cap, du génie de Corneille, comme une de ces apparitions que le cerveau de l'homme peut concevoir, sans que sa pensée ose espérer en atteindre jamais la hauteur. Eh bien que chacun de vous cherche dans son souvenir s'il n'y trouvera pas, à une période quelconque de sa vie, quelque trait, quelque action, quelque parole venant de gens simples et qui pourrait être rapprochée des paroles du vieil Horace et des actes qu'il accomplit. Pour moi, je n'ai qu'à interroger ma mémoire pour me rappeler que dans ce pays-ci, bien loin du conflit de Rome et d'Albe, j'ai entendu une parole analogue : elle m'a laissé émerveillé de ce que l'amour de la patrie peut créer dans une âme, lorsqu'il s'en empare.

Voulez-vous que nous nous transportions au temps de la guerre de 1870? Il y a là, devant moi, une vieille servante bretonne, qui m'a élevé; elle verse des larmes et ma mère la console. Elle s'appelait Virginie Lam- ballais. Je la vois encore; ce n'est pas une entité. Elle me raconte- son histoire. Elle avait trois frères, trois braves garçons nés du côté du pays vendéen. L'un d'eux avait déjà été tué à Sébastopol ; et, dans la lettre qu'on était en train de nous lire, le vieux père breton écrivait à sa fille pour lui donner des nouvelles du reste de la famille. Voici ce qu'il disait : « Ton frère Paul vient d'être tué sous Paris (c'était le second). Ton frère Yvon a enlevé un drapeau. Il, a été traversé d'une balle, qui lui est entrée par l'épaule et qui lui est sortie par les reins. Il ne pourra plus exercer son métier de boucher; mais on lui a donné la croix ; et, pour moi, cette croix-là efface tout. » Il ne savait pas lire ce vieux père breton; il ne savait pas écrire : il avait dicté sa lettre à la plus petite sœur. L'orthographe n'y était pas ; mais la phrase que je vous dis là, elle y était.

Mesdames, Messieurs, c'est un des mérites singuliers des chefs-d'œuvre que, alors qu'ils semblent avoir été écrits seulement pour une heuré et pour un temps, ils nous offrent une étoffe souple, sous laquelle nous pouvons abriter même les passions, les préoccupations, les angoisses du temps présenta Oui, il a paru à beaucoup d'esprits, que je ne juge pas, qu'un conflit pouvait naître, qu'uri conflit pouvait durer

entre l'idée de justice et l'idée de patrie. La tragédie que vous allez voir représenter tout à l'heure vous sera un illustre exemple que, si l'on s'élève à un degré assez haut, dans l'échelle du devoir, pour dominer les médiocres passions de l'heure, il n'est pas possible que ces deux idées apparaissent véritablement séparées. Pour moi. avant de vous quitter, je désirais attirer votre attention sur ce vieil Horace. Il a sacrifié ses enfants et toutes ses tendresses au devoir, tel qu'il le conçoit, tel que nous persistons à le concevoir après lui. Il est là, devant son foyer, dont il entretient le feu, ce feu que des mains impies voudraient couvrir de cendre. Entretenons-le comme lui, ce foyer domestique dans lequel brille une flamme ; entretenons-le avec un soin religieux ; car ce:n'est pas seule- ment notre maison qu'il faut réchauffer : ce n'est pas seulement notre nuit qu'il faut éclairer, en conformant nos actions à cet idéal, — et nous avons la certitude dé n'avoir pas failli à ce premier, à ce nécessaire devoir, — non, Messieurs, ce n'est pas seulement pour notre demeure, pour notre foyer, pour notre pays même qu'il faut entretenir ce feu sacré ; croyez-le bien ; c'est pour tout l'univers. Le jour où il s'éteindrait en France, ce serait l'univers entier qui retomberait dans les ténèbres.

CONFÉRENCE

FAITE PAR

M. GUSTAVE LARROUMET SUR

BÉRÉNICE

DE

R A C I N E

BÉRÉNICE.

DE

RACINE

MESDAMES, MESSIEURS,

Le succès d'Andmmaque avait été un succès de surprise. En effet, pendant quelques jours, Racine put croire que sa réputation était faite et que rien ne viendrait désormais ternir sa gloire. Malheureusement, il ne songeait pas que les œuvres les plus originales sont celles qui soulèvent tôt ou tard, le plus de critiques et parfois le plus de haines. Peu de temps après l'apparition d'Andmmaque, les adversaires de Racine s'organisèrent en clan et entamèrent la lutte. Ils reprochaient au poète d'avoir été infidèle à la vérité historique, d'avoir retranché de sa tragédie toute complication sentimentale, de n'y avoir pas exposé les nobles luttes du devoir et de la passion, d'avoir méprisé les beaux exemples de Corneille. Racine s'impatienta : % le succès l'avait agréablement flatté ; mais les critiques le fâchaient fort. Dans la préface de Britannicus, on. sent déjà son impatience, et on prévoit que, si jamais

les attaques deviennent par trop âpres, le poète se révoltera tout à fait. Ce double événement se produisit justement après Britannicus: des critiques acrimonieux s'étaient acharnés contre la pièce, et l'auteur ne put cacher sa rancune à l'endroit de ses détracteurs. Au nombre de ceux-ci se trouvaient Corneille et ses partisans. Le plus à craindre était Saint-Evremond ; il écrivit au sujet de Britannicus, comme il l'avait fait au sujet d'Alexandre, un article plein de restrictions formelles et d'attaques à demi-voilées. Quant à Corneille, il était l'ennemi déclaré de Racine ; et le public de son côté, ne manquait pas d'exciter l'un contre l'autre, les deux rivaux et d'attiser leur querelle. On rapportait à Racine, par exemple, qu'à la représentation de Britannicus, Corneille s'était montré chagrin et rétif, qu'il avait fait des remarques malveillantes, qu'il avait ridiculisé le jeune poète, ne comprenant pas qu'on put faire des pièces suivant d'autres procédés que les siens, et surtout que ces pièces pussent avoir quelque succès auprès du public. Comme bien on pense, Racine accueillait tous ces propos avec rage. Dans la préface qu'il écrivit en 1670, pour Britannicus, il marqua son mécontentement en termes si vifs qu'il fut obligé de les retoucher plus tard. Cette première préface n'en est pas moins du plus grand intérêt pour nous, d'abord parce qu'elle nous fait connaître les sentiments de Racine dans cette querelle ; puis, parce que le poéte y donne un résumé de sa poétique et s'efforce de la justifier.

« Que faudrait-il pour contenter des juges dimciles? La chose serait aisée, pour peu qu'on voulût trahir le bon sens. Il ne faudrait que s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire. Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avan- çant par degré vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages, il faudrait remplir cette même action de quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois, d'un grand nombre de jeux de théâtre, d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables, d'une infinité de déclamations où l'on ferait dire aux acteurs tout le contraire de ce qu'ils devraient dire. »

C'e'st là une critique judicieuse des tragédies de Corneille, — les mauvaises; — et, songeant plus particulièrement à ces tragédies, Racine ajoute :

« Il faudrait, par exemple, représenter quelque héros ivre, qui se voudrait faire haïr de sa maîtresse de gaîté de cœur(i), un Lacédémonien grand parleur (2), un conquérant qui ne débiterait que des maximes d'amour (3), une femme qui donnerait des leçons de fierté à des conquérants (4). Voilà sans doute de quoi faire récrier tous ces messieurs ; mais que dirait cependant le petit nombre de gens sages auxquels je

(1) Allusion à l' Attila, de Corneille.

(2) Agésilas dans la tragédie du même nOni,

(3) César dans la tragédie de ^Pompée.

(4) Cornélie, dans Pompée.

m'efforce de plaire ? De quel front oserais-je me montrer, pour ainsi dire, aux yeux de ces grand hommes de l'antiquité que j'ai choisis pour modèles? Car, pour me servir de la pensée d'un ancien, voilà les véritables spectateurs que nous devons nous proposer ; et nous devons sans cesse nous demander : « Que diraient Homère et Virgile, s'ils lisaient ces vers ? Que dirait Sophocle, s'il voyait représenter cette scène ? » Quoi qu'il en soit, je n'ai point prétendu empêcher qu'on parlât contre mes ouvragès. Je l'aurais prétendu inutilement. « Quid de te alii loquantur ipsi videant, dit Cicéron, sed loquentur tamen ».

» Je prie seulement le lecteur de me pardonner cette petite préface, que j'ai faite pour lui rendre raison de ma tragédie. Il n'y a rien de plus naturel que de se défendre, quand on se croit injustement attaqué. Je vois que Térence même semble n'avoir fait des prologues que pour se justifier contre les critiques d'un vieux poète malintentionné, malevoli veteris poetœ, et qui venait briguer des voix contre lui, jusqu'aux heures où l'on représentait ses comédies. ))

Ce « vieux poète malintentionné)), c'est celui que les siècles se représenteront toujours dans une attitude d'héroïsme et de gloire : c'est Corneille.

Le caprice d'une jeune femme, princesse du sang, belle, spirituelle, à qui tout le monde désirait plaire, envenima la querelle en mettant aux prises les deux adversaires. C'est une figure énigmatique que celle d'Henriette d'Angleterre. Fille de Charles Is', on lui

fit épouser malgré elle, Monsieur, frère de Louis XIV. Le mariage ne fut pas heureux : le mari, faible de caractère, ennuyeux, froid, délaissait sa femme, et celle- ci se considérait comme prisonnière à la cour de France. Mais un jour vint où de ses relations de parenté et de son amitié avec le jeune roi naquit un véritable amour. Louis était alors beau, bien fait, élégant; ses victoires lui donnaient un grand prestige, et son esprit faisait de lui un homme séduisant et aimable. Entre elle et lui, il y eut un véritable roman d'amour, sur lequel les contemporains ne nous donnent que des renseignements discrets, mais qui dut être poussé fort loin. Malheureusement, sa qualité de belle-sœur du roi devait forcer tôt ou tard Henriette à fuir Louis. XIV. Un jour, le roman s'arrêta: la jeune femme se retira au château de Blois, emportant de ses amours un souvenir attendri et ineffaçable. Mais, comme, à cette époque, on ne craignait pas d'étaler aux yeux du public les secrets amoureux, comme Louis XIV avait eu quelque plaisir vaniteux à se voir dépeint, dans la comédie de Molière, sous le nom d'Amphytrion, ainsi Henriette d'Angleterre eut-elle l'idée de faire mettre en scène, par les deux plus grands poètes tragiques du temps, ses amours avec Louis XIV : et c'est de cette fantaisie que naquirent Tite et Bérénice, et Bérénice.

C'est là un jeu cruel, un jeu « de prince », selon l'expression du fabuliste. Corneille devait être battu, car il était vieux, et son génie tombait en décadence, tandis que Racine se trouvait en pleine jeunesse et en

pleine floraison. En outre, l'histoire d'amour, que réclamait Henriette, devait être une histoire tendre', sentimentale, élégiaque : le poète qui avait créé ces sublimes furies, Chiméne, Pauline, Emilie, était-il capable d'exprimer les souvenirs mélancoliques de la princesse et le charme pénétrant de ce roman d'amour? On ne peut nier qu'Henriette d'Angleterre ait manqué de tact en cette occasion ; mais le fait doit nous surprendre. Au témoignage de tous les contemporains, en effet, elle était intelligente, douce, bonne; elle aimait les écrivains, les poètes ; elle avait aidé Racine dans la composition d'Andromaque, (( avait pris soin de la conduite de la tragédie, ainsi qu'il le dit lui- même dans-l'épître dédicatoire, et avait prêté au poéte quelques-unes de ses lumières pour y ajouter de nouveaux ornements ». Boileau avait pour elle le plus grand respect, et l'on connaît l'émotion profonde de Bossuet apprenant la mort de la princesse; on se rappelle la magnifique oraison funèbre qu'il lui consacre et la phrase terrible : «Madame se meurt! Madame est morte ! » et la. comparaison mélancolique : (( Elle a passé du soir au matin, ainsi que l'herbe des champs... » Pourquoi cette femme, si aimée, si respectée de tous les contemporains, osa-t-elle jeter l'un contre l'autre les deux poètes - Un des motifs de sa résolution est peut-être la vogue qu'avait, à ce moment, un roman de Segrais, sorti tout entier d'une petite phrase de Suétone : (( Titus 1'eginam Beremcen, cui etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim 7b urbe dimisit

invitus l'izvitaili ». C'est cette histoire de Titus et de Bérénice qu'Henriette voulut faire traiter à nouveau par les deux poètes.

Le sujet est de ceux dont Corneille ne pouvait se tirer à son avantage, surtout après le programme qu'avait tracé Henriette d'Angleterre. La princesse demandait, en effet, une élégie attendrie, une analyse douloureuse de deux cœurs à jamais séparés. Corneille eut pu tirer de la phrase de Tacite une tragédie comme il les aimait ; montrer la lutte du devoir et de la passion dans les cœurs de Titus et de Bérénice, qui s'aiment ardemment, mais que la raison d'Etat empêche de s'unir. Il y eût eu conflit psychologique, héroïsme drame, vraiment cornélien. Mais ce n'était pas là ce qu'avait demandé Henriette, et Corneille se trouvait. réduit à l'impuissance. Racine, au contraire, se plut à traiter le sujet de la façon indiquée: selon sa conception, du jour où Titus est empereur, il est convaincu que son devoir est de renvoyer Bérénice, et il n'hésite pas à le faire. Là n'est pas la tragédie : elle consiste dans la façon dont les deux amants briseront leur amour et se sépareront. Au-dessus de Titus et Bérénice, .au-dessus d'Henriette d'Angleterre et de .Louis XIV, Racine se demande quelle est la psychologie, quel est l'état d'âme de deux êtres qui, en plein roman, sont forcés de renoncer à leur rêve et de se dire adieu pour toujours. Le drame consiste tout entier dans la séparation, qui revêt parfois, dans le domaine de la comédie, une forme si bouffonne ; mais

qui, à la prendre au sérieux, apparaît pleine de douleurs et de sanglots.

Pour ce qui est de la vérité historique, Racine ignorait ce que fut la vraie Bérénice, Des documents, trouvés tout récemment, restituent à la reine orientale sa vraie physionomie, que nous cachaient la phrase élégante de Suétone et le prestige de ses royales amours. Or voici la pure vérité : Bérénice avait quarante ans, c'est-à-dire dix ans de plus que Titus ; trois mariages successifs lui avaient enlevé cette fleur d'imprévu charmant, que nous lui prê.tons à plaisir; avec cela sa réputation n'était pas absolument pure. Elle avait connu et goûté la passion sous toutes les formes qu'elle peut revêtir: témoin ses relations incestueuses avec Hérode Agrippa, son frère. Lors de la fameuse campagne de Titus contre les juifs, Bérénice était princesse de Palestine ; elle et son frère prirent le parti de l'empereur romain, passèrent dans son camp, et peu de semaines ne s'étaient pas écoulées, que Titus et Bérénice s'étaient avoué et prouvé leur amour. Selon l'historien Wahl, ce ne fut d'abord qu'une sorte de roman de garnison; mais Bérénice était séduisante et persuasive : Titus se laissa prendre et ramena sa maîtresse à Rome. Là elle se conduisit fort mal ; en femme positive qu'elle était, elle ne songea d'abord qu'à soigner ses intérêts, à tirer de sa situation des avantages matériels, a agrandir son petit royaume ; puis elle vivait dans un étalage de luxe indiscret, et. s'autorisait de sa condition de grande favorite pour

malmener les Romains, qui se plaignaient. Titus comprit la situation. C'était un homme intelligent et brave, mais de volonté chancelante et faible : il prit son- parti malgré tout, et parvint à se débarrasser de Bérénice.

Telle est la véritable histoire de la fameuse princesse. On voit que la tragédie de Racine sort unique- ment d'une interprétation, poétique mais fausse, de la phrase de Suétone. En tout cas, la matière lui plaisait : car. dans cette donnée toute simple d'une séparation de deux amants, il pouvait faire entrer tout ce qu'il voulait. Il ne demandait pas beaucoup d'événements; il lui suffisait que ces événements fussent d'ordre élevé et qu'ils se prêtassent à des développements psychologiques intéressants et à la couleur poé,tique. Tel était l'idéal de Racine-, au temps, du moins, où il composait Bérénice. A-t-il atteint cet idéal ?

Il faut dire d'abord qu'il a emprunté beaucoup de détails à une aventure contemporaine. Dix ans auparavant, Louis XIV avait eu avec Marie Mancini un petit et - gracieux roman d'amour : la passion était sincère des deux côtés et les circonstances elles-mêmes semblaient favoriserces relations. Plus tard, les amours de Louis XIV et d'Henriette d'Angleterre, seront aussi profondes ; mais la parenté étroite des deux amants les séparera fatalement, un jour ou l'autre. A ce moment, au contraire, le roi et Marie Mancini sont jeunes et libres. Marie est une femme exempte de préjugés, intelligente, intrigante; elle n'est pas belle, mais pire,

extrêmement séduisante; elle est fort capable de dominer un homme, fût-ce un roi. Le roman se prolonge sous l'œil bienveillant de l'oncle Mazarin : il ne songe pas encore à marier sa nièce ; il estime que c'est là un moyen d'action sur le roi, que l'influence de Marie ne peut pas lui être défavorable. Puis, à vrai dire. la réputation de sa famille le préoccupe peu ; de toutes ses nièces, il n'en est pas une qui n'ait fait parler d'elle, et jamais Mazarin ne paraît s'en être préoccupé. Aussi laisse-t-il s'ébattre les deux amoureux : ils vont à la chasse ensemble, font des promenades nocturnes et sentimentales, et surtout s'entendent comme compères pour se conserver l'un à l'autre. Une fois, il est question pour Louis d'un mariage avec la princesse de Savoie : il ne fait pas d'objections et se met en route, accompagné de Marie, pour aller rejoindre sa fiancée. On arrive à Lyon, et là le roi déclare tranquillement que la princesse de Savoie ne lui plaît pas et qu'il veut s'en retourner. Il est probable que son amie lui avait fait la leçon. Tous deux reviennent à Paris, mais alors se posent la question de mariage. Marie s'était rendue indispensable au roi, qu'elle avait, pour ainsi dire, fait homme, et trouvait cette union toute naturelle. Mais Mazarin, dont jusqu'alors la conduite avait paru un peu louche, se montra en cette occasion bon ministre. Il vit que sa nièce n'était pas pour le roi un parti convenable, et fiança celui-ci avec l'infante d'Espagne, Louis XIV se résigna comme il a toujours su le faire, — surtout lorsque ses passions étaient satis-

faites,— et accepta la séparation. Celle-ci lui dit simplement : « Quoi ! vous m'aimez! Vous êtes roi, vous pleurez, et je pars!... )) Phrase touchante, qui rappelle les adieux de Bérénice. La situation, en somme, n'est-elle pas la même? Le roi et Titus acceptent le sacrifice et opposent aux larmes de leur amie la force de l'inertie et l'éternel argument : je ne peux pas ; j'en souffre comme vous... Et les deux femmes se résignent, elles aussi, mais plus douloureusement. Elles .partent, -emportant le regret éternel de leur bonheur, vouées désormais à une vie de misère et de tristesse Bérénice a dû finir obscurément, dans quelque ville de l'Orient. Quant à Marie Mancini, après avoir étonné Naples par ses débordements et ses débauches, après avoir essayé vainement de revenir en France et de reconquérir Louis XIV, elle mourut misérablement, à Pise, dans un-palais loué, recommandant qu'on mit sur sa tombe cette inscription : « Ici repose Marie Mancini, qui ne fut que poussière... »

Voyons quels caractères cette histoire à fournis à Racine. Celui de Bérénice est très vrai, sinon au point de vue historique, au moins au point de vue psychologique. Bérénice possède d'abord ce charme enveloppant qui agit surtout sur les hommes las ,et affaiblis, comme Titus et les fait renaître à eux-mêmes. Sa physionomie est douce, poétique, débarrassée de toutes les laideurs que lui prète l'histoire. Bérénice aime passionnément Titus : ce n'est pas à l'empereur qu'elle s'est attachée, mais à l'homme; et, si elle admire la

grâce et 'la majesté impériale, c'est en la personne de son amant et non pas pour elles-mêmes. Là est le secret du profond amour qu'elle a inspiré à Titus.- Rien ne touche plus les rois que la certitude d'être vraiment aimes ; rien ne touchera davantage Louis XIV que l'idée d'avoir inspiré une tendresse véritable à Marie Mancini et à Mlle dé la Vallière. Il semble que Racine ait eu continuellement devant les yeux, en composant sa tragédie, le spectacle des amours . royales contemporaines, et qu'il ait songé à Versailles et à la cour brillante de Louis XIV, en écrivant ces beaux vers :

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?

Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur? Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit entlammée,

Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée.

Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,

Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat,

Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gLoire,

" Et ces lauriers encor témoins de sa victoire,

Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts Confondre sur lui seul leurs avides regards ; - Ce port majestueux, cette douce présence...

Ciel ! avec quel respect et quelle complaisance Tous les-cœurs en secret l'assuraient de leur foi

Parle : peut-on le voir sans penser, comme moi.

Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître?

Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître?

Quant aux obligations qu'avait Louis XIV à Marie Mancini, qui avait éveillé en lui la fierté et les grands sentiments, nous les trouvons indiquées d'ans ces vers de Titus, où l'empereur dit à son confident Paulin quels changements a opéré en lui l'amour de Bérénice .

Ma jeunesse, nourrie à la cour de Néron,

S'égarait, cher Paulin, par l'exemple abusée,

Et suivait du plaisir la pente trop aisée.

Bérénice me plut. Que ne fait pas un cœur Pour plaire à ce qui l'aime, et gagner son vainqueur !

Je prodiguai mon sang: tout fit place à mes armes :

Je revins triomphant, .mais Je sang et les larmes Ne me suffisaient pas pour mériter ses voeux

J'entrepris le bonheur de. mille malheureux...

Il faut, malgré tout, que Titus fasse valoir à son amante la raison d'Etat et accepter la séparation ; c'est là la fin du roman, une fin douce, triste, mouillée de larmes. Pour être intéressante ei séduisante, il faut qu'une femme ne soit pas trop égoiste, pas trop exigeante ; il faut qu'elle dompte son chagrin et accepte le sacrifice. C'est ce que fait Bérénice : elle donne à Titus un dernier adieu, résignée et mélancolique, et sa douleur s'épanche dane ces quelques vers, aussi beaux que les plus élégiaques du romantisme :

Pour jamais ! Ah ! seigneur songez-vous en vous-même Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous, Seigneur, que tant de mers me séparent de vous,

Que le jour recommence, et que le jour finisse,

Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,

Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus.

A côté de cela, que de détails intéressants, dans cette tragédie ! Le personnage d'Antiochus est plein de vérité et de charme : cet amant malheureux, destiné à n'ètre jamais compris, jamais aimé, dit à Bérénice des vers délicieux :

Je demeurai longtemps errant dans Césarée,

Lieu charmant où mon cœur vous avait adorée...

Le dénouement est de l'invention de Racine. La dignité de Bérénice lui commande d'accepter courageusement la triste proposition qui lui est faite ; mais, avant de partir, elle déclare à Titus qu'après avoir été aimée de lui et l'avoir aimé, aucun amour désormais ne sera digne d'elle. Antiochus accepterait sa main avec joie, avec reconnaissance; mais elle refuse, et demande à partir au loin. Dans notre imagination, nous voyons le port. d'Ostie et, sur la mer immense, le vol rapide d'une galère, emportant la jeune reine vers les pays lointains où elle mourra, un jour, avec le nom de Titus sur le& lèvres. Il semble que Racine ait non seulement retracé dans sa. tragédie quelques événements passés, mais qu'il ait prévu les futures amours de Louis XIV et de "MUe de la Valliêre, et le drame qui terminera ces amours, quand Mlle de la Vallière, certaine de ne plus être aimée, se retirera dans un couvent pour y mourir.

Telle est la tragédie de Bérénice. Le sujet est dramatique, et ne doit pas être négligé dans l'étude de l'évolution de l'art racinien. Puis ce sujet est éternel, et c'est ce qui fait que cette tragédie, chaque fois qu'elle est jouée, rencontre la plus grande bienveillance auprés du public. Ajoutons que la donnée de Bérénice a été reprise maintes fois au théâtre et dans le roman. Qu'est-ce que Hei-naiti ? Qu'est-ce que Charles-Quint renonçant à dona Sol, qu'il aime, et

l'abandonnant à Hernani, sinon Titus renvoyant Bérénice et l'offrant à Antiochus ? Qu'est-ce que la Sapho d'Alphonse Daudet, sinon l'histoire d'une de ces liaisons d'amour que le temps a faites presque indissolubles et qui ne se rompent qu'au prix des plus douloureux déchirements ?

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

Mme JANE DIEULAFOY

LE JEUDI 17 DÉCEMBRE 1899, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

BRITANNICUS TRAGÉDIE

DE RACINE

BRITANNICUS DE

RACINE

MESDAMES, MESSIEURS,

Britannicus fut joué, pour la première fois, sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, le vendredi 13 décembre 1669.

L'assemblée n'était pas aussi nombreuse qne de coutume, parce' qu'il y avait, ce jour-là même une exécution capitale en place de Grève.

Boursault raconte que « le marquis de Courboyer prouva qu'il était noble en attirant à son spectacle (entendez par là son supplice) tout ce que la rue Saint-Denis avait de marchands qui se rendaient régulièrement à l'Hôtel de Bourgogne pour avoir la première vue de tous les ouvrages qui s'y représentaient. »

Messieurs, ce n'est pas le seul désagrément que l'infortuné marquis ait causé aux gens de lettres. Il y a quelques années, une revue infaillible, publiait un article sur Boursault. Saint-René Taillandier, trompé

par le mot de spectacle, écrivait que le marquis de Courboyer avait détourné l'assistance de la première représentation de Britannicus et prouvé qu'il était noble en attirant les marchands de la rue Saint-Denis à une séance (( à quelque chose comme une conférence )), qu'il donnait ce jour-là.

Un étudiant, qui ne rebutait aucune lecture, mit la main sur cette perle, et vous voyez d'ici la joie de la jeunesse des Ecoles, à la pensée que le marquis de Courboyer avait fait «quelque chose comme une conférence )) en place de grève avec l'assistance du bourreau et devant les marchands de la rue Saint-Denis, venus pour l'applaudir.

Boursault avait préféré le théâtre à la place de Grève. En bon coqfrère, il se promettait plus de plaisir à critiquer Racine qu'à voir décapiter un gentilhomme.

Les poètes envieux, d'ordinaire, s'asseyaient sur un banc que l'on appelait le banc (( formidable )) à cause des jugements iniques qui s'y rendaient, s'étaient dispersés afin d'agir un peu partout sans être reconnus, Boursault avait retenu sa place au parterre. Il J espérait avoir l'honneur de s'y faire étouffer par la foule. Mais il s'y trouva fort à l'aise et s'en montra fort déçu. M. de Corneille était seul dans sa. loge.

A sept heures du soir, la représentation était ter- j minée.

Racine avoue, dans sa seconde préface, que le succès ne répondit pas à ses espérances, bien que cette tra- |

gédie fut celle qu'il avait le plus travaillée. Il prétend même que « s'il a jamais fait quelque chose de solide et qui mérite quelque louange, les connaisseurs demeurent d'accord que c'est Britannicus ».

Racine et les connaisseurs avaient raison. En présence d'un public tel que celui devant qui j'ai l'honneur de parler, je n'analyserai pas la pièce. Vous connaissez - les gràndes scènes de cette magnifique tragédie.

D'ailleurs la donnée est si simple, la première scène entre Agrippine et Albine offre une exposition si lucide et si claire, l'enchaînement des faits est si naturel, les sentiments rendus avec tant de force et de vérité, les caractères sont d'un dessin si ferme, qu'il me parait inutile d'insister sur les contours.

Les critiques soulevées par Britannicus étaient nombreuses et sévères.

Cette Agrippine, que Racine, de son propre aveu, s'était surtout efforcé de bien exprimer et que Tacite charge de tant de crimes, semblait « affadie, trop lavée de son odieuse corruption impériale, trop oublieuse des moyens qui pouvaient servir ses projets. »

Ce n'est pas moi qui. blâmerai le poète d'avoir négligé certains traits empruntés à des pamphlets. Ne suffit-il pas de montrer chez la mère de Néron l'ambition et l'orgueil effrénés, et ces passions qui, dans le cœur de la femme, atteignent si facilement au paroxysme ! A-t-on jamais mieux exprimé le regret de la puissance perdue, la colère de l'affront subi, la crainte de l'avenir entrevu ?

On n'était pas plus juste à l'égard de Néron. Les uns se souvenant des premières années de son règne, alors qu'il était retenu par la crainte de sa mère et les conseils de ses gouverneurs, reprochaient au poète d'avoir exagéré sa cruauté. D'autres, en revanche, se plaignaient qu'on l'eût fait trop doux.

« Néron, dit Racine pour sa défense, n'a pas encore tué sa mère ni ses'précepteurs ; il n'a pas couvert Rome de sang, mais il est un monstre naissant. »

On critiquait le personnage de Narcisse. Pourquoi,, disait-on, montrer sous des dehors si vils un représentant de cette classe des affranchis, qui détenait la faveur impériale et occupait avec distinction les fonctions administratives ?

Tacite répond à Racine :

« Néron porta avec impatience la mort de Narcisse, parce que cet affranchi avait une merveilleuse conformité avec les vices du prince encore cachés. »

On reprochait également à Racine d'avoir choisi un homme aussi jeune que Britannicus pour en faire le héros d'une tragédie. N'est-ce pas justement par sa jeunesse, son amour, sa franchise, une crédulité propre à son âge, qu'il excitera la compassion et que l'on prendra d'autant plus d'intérêt à son malheur?

On disait encore que Junie n'était point un personnage historique; qu'il y avait, à cette époque, à Rome, qu'une Junie vieille et toujours effrontée. Aujourd'hui nous ne contestons plus aux poètes le droit de créer un personnage jeune, pur et charmant.

C'était avec, plus de raison qu'on faisait un grief à Racine de conduire Junie, désespérée par la mort de son amant, dans le temple de Vesta, comme en un refuge contre la douleur, et un asile inviolable où ne l'oseraient suivre les persécutions d'un ravisseur. Le temple de Vesta n'était pas dans un couvent d'Ursu- lines, ni le siècle de La Vallière l'époque des Césars. Nous savons, en outre, que les futures vestales étaient ' prises à leur famille entre six et dix ans, jamais au- dessus de cet âge, et qu'après trente années de service sacerdotal, elles étaient autorisées à rentrer dans leur famille et à se marier, si leur cœur ne s'était pas carbonisé auprès du foyer dont elles avaient eu la garde.

Pour rabaisser encore la valeur de l'ouvrage, on exagérait à l'envie le talent des interprètes. Si Brifan- nictis avait fait quelque plaisir, on leur en était rede-vable.

Ah ! je sais bien que, de tout temps, l'aide des acteurs fut fort grande, et qu'aujourd'hui même nos auteurs leur doivent beaucoup ! Ignorez-vous que, de l'autre côté de l'eau, on prétend corriger Dumas, châtier Lavedan et améliorer Henri de Bornier ?

Donc l'actrice qui personnifiait Agrippine, fut portée aux nues. Quant au célèbre Ed. Floridor, bien qu'il se fût surpassé dans le rôle de Néron, il ne put le conserver. La raison en est assez singulière et dénote chez le public une sincérité dans l'émotion qui n'est point banale.

« Le rôle de Néron, raconte Boileau, était joué par

Floridor, le meilleur comédien de son siècle ; mais, comme c'était un acteur aimé du public, tout le monde souffrait de lui voir représenter Néron et d'être obligé de lui voir du mal. Cela fut cause qu'on donna le rôle à un acteur moins chéri ; et la pièce s'en trouva mieux. ))

Racine, s'il n'avait pas ramené un ennemi, n'avait pas non plus perdu un défenseur. Boileau disait de son ami qu'il n'avait jamais fait des vers plus senten- tieux, c'est-à-dire plus remplis de pensées.

Saint-Evremond, qui a bonne envie de louer pleinement Britannicus, mais qui craint de se compromettre auprès de Corneille, déclare que les vers sont magnifiques et qu'il ne serait pas étonné qu'on y trouvât du sublime.

La majesté de la forme, la pureté de l'expression avaient frappé les plus prévenus.

En réalité, elle n'était pas près de finir, cette guerre engagée entre les partisans de Corneille et de Racine et dont je vous parlais ici-même, l'année dernière, à propos de Baja{et. Racine y apportait une aigreur et y montrait une acrimonie sans égale. Les deux préfaces de JBritannicus, les allusions blessantes qu'elles contenaient, les railleries mordantes dont le poète accablait les personnages d'Agésilas, de César et de Cornélie n'étaient pas pour rétablir la paix et ramener la concorde.

Juste ou perfide, Racine eût dû accepter la critique en songeant que le temps efface ses erreurs, détruit le

résultat de ses caprices et corrige ses excès. Un homme, ayant quelque philosophie, se fût dit que son utile amertume n'est que la mince rançon de la jouissance intime que donne la production intellectuelle. Mais Racine était aveuglé par la passion ; son esprit était 'obscurci au point d'en oublier ce qu'il devait à son devancier. Racine eût-il été Racine, s'il eût précédé Corneille ?

D'ailleurs, tout en gardant ses qualités particulières, jamais il n'a mieux subi l'influence de son aîné que dans Britannicus. Voltaire rapproche avec raison la seconde scène du quatrième acte de Britannicus de la troisième scène du deuxiéme acte de 'T^odogune.

Je me permettrai de signaler un parallélisme analogue entre la première scène du deuxième acte de Nicomède et la deuxième scène du premier acte de Britannicus.

Dans ses deux préfaces, Racine s'applique surtout à défendre la ressemblance de ses personnages. Les ayant empruntés à Tacite, devant au traité de Senè- que sur la Clémence, la belle scène où Burrhus se jette aux pieds de Néron et cherche à l'attendrir, ayant étudié Suétone et demandé au Panégyrique de Trajan l inspiration de quelques beaux vers, il avait des motifs de croire fidèle sa peinture du monde romain.

Pour moi, je considère Britannicus comme une œuvre admirable, saisissante de vérité; je la tiens pour une peinture de Néron. Sans doute, les découvertes modernes autoriseraient, des corrections à la partie

décorative du drame ; mais elles ne combleraient aucune lacune et ne montreraient aucune erreur dans la composition des personnages.

La faute du poète fut de choisir une époque néfaste, un milieu vicieux, une société monotone dans sa cruauté, et de négliger les ressources dramatiques qu'offrent l'opposition des vertus et des vices ou la lutte du devoir avec la passion. Il n'est d'intéressant que les paysages où les lumières réveillent les longues ombres. Si Racine n'a pu faire sortir de la bouche de" Néron ou d'Agrippine ni un cri de pitié, ni un souffle de générosité, s'il a dû, pour reposer de la vue de ses protagonistes, inventer Junie et faire parler un enfant que sa jeunesse préservait encore de la corruption, si l'un des héros est un assassin et si les autres personnages sont destinés à une mort violente, c'est qu'au point où Rome en était arrivée, elle ne pouvait échapper à de pareils malheurs, ni éviter de pareils châtiments.

Depuis Sylla, depuis Antoine; Rome, rassasiée d'or, de victoire, de conquêtes ; Rome, redoutée pour sa force, enviée pour sa richesse ; Rome dont l'univers jalousait le bonheur insolent, vivait sous l'empire d'une terreur qu'interrompirent seulement les der: nières années du règne d'Auguste. Le Forum était abreuvé de sang ; il en était encore noir à l'avènement de Tibère. Alors le lieu des massacres changea; mais la tradition ètait renouée, son successeur fut peut-être moins cruel; mais il intronisa la folie.

Vous le rappelez-vous affectant de traverser le temple de Castor et Pollux pour se rendre à son palais et traitant de concierges les divins Dioscures ? Vous le rappelez-vous prenant tour à tour le nom et les costumes de tous les dieux et montant au Capitole où l'attendait son frére Jupiter ? Il paraît que la conversation tournait parfois à l'aigre, car un jour on entendit César crier : « Tue-moi ou je te tue )). Et, pour intimider le maître des dieux, il commanda de fabriquer une machine qui riposterait aux coups de tonnerre en lançant avec fracas des pierres vers le ciel.

Dans sa vie privée, rien ne le tenait plus que l'irréalisable :

« Tu sais que Diane est ma femme, dit-il à Vitel- lius, l'un des chefs de l'armée: la perçois- tu quand elle vient chez moi. »

La réponse était délicate :

« 0 maître, murmura purement le légat, il.n'est permis qu'à vous autres dieux de vous voir entre vous. »

Sa folie se manifestait au milieu de ses actes les plus sages. Auguste avait jadis institué à Lyon un concours d'éloquence et de poésie. Il perfectionna les règlements et décréta que les vaincus payeraient les prix des vainqueurs et que les autres ouvrages déclarés mauvais effaceraient leurs écrits avec leur langue, à moins qu'ils ne préférassent faire un saut dans le Rhône.

Cet homme insultait publiquement le Sénat; à la

suite de ses orgies, il faisait jeter ses convives à la mer; s'il manquait de condamnés pour les livrer aux bêtes de l'amphithéâtre, il commandait d'y jeter les spectateurs. Et cet homme était obéi, et les pères •conscrits lui décernaient des ovations, et ils instituaient des sacrifices à sa Clémence, et ils décidaient que sa statue d'or serait conduite au Capitole, entourée de jeunes enfants chantant ses louanges.

Caligula est la dernière étape vers le fils d'Agrip- pine. La nature se reprend à deux fois avant de produire un Néron.

Voilà le degré d'avilissement que Rome avait atteint ; vous avez la mesure de la tyrannie qu'elle était capable d'endurer.

Après l'assassinat de Caligula, il y eut comme un désir de retour vers la République ; mais les soldats y mirent bon ordre et donnèrent l'empire à Claude, un autre frère de Germanicus, l'époux de Messaline, le père de Britannicus et d'Octavie. Il avait plus de cinquante ans ; son corps portait sur des jambes mal faites et on le disait si faible d'esprit qu'on avait jamais osé lui donner d'autre charge que celle d'augure. On comptait, pour le tirer d'affaire, sur la colla-. boration des dieux.

Bien qu'elle soit la mère de Britannicus, je me tairai sur Messaline.

Après sa mort, il fallut donner une autre femme à l'empereur. Entre plusieurs rivales, Pallas fit triompher Agrippine, la propre nièce de Claude, la veuve

d'Enorbabus, de qui elle avait eu Domitius, le futur Néron. Les empêchements qui créaient la parenté furent brisés par le Sénat, et cette femme, qui s'enorgueillit à bon droit d'être fille, sœur, épouse et mère de Césars, dut le trône à un affranchi.

Quand on parcourt les longues galeries des musées italiens, où se succèdent avec une certaine monotonie, les bustes des empereurs, des impératrices et leurs innombrables répliques, le regard n'est guère retenu par les portraits de femmes. La coiffure seule signale et distingue certaines d'entre elles. A voir ce luxe de frisures, d'ondulations et de nattes postiches, — car la nature ne saurait permettre une pareille profusion, — on conçoit que Rome ait compté comme une source de revenus les droits de douane qui frappaient les chevaux blonds de Germanie.

Agrippine, au contraire, se fait remarquer par des traits larges, énergiques et beaux, que laisse dans toute leur valeur une coiffure très simple. Les cheveux du front et des tempes coupés à mi-longueur, s'enroulent en larges anneaux, qui s'appliquent autour du visage ; les autres sont ramenés en arrière et serrent de très près la forme élégante de la tête avant de se tordre sur la nuque. De grands yeux éclairent un visage plein, d'un beau modèle. C'est l'Agrippine officielle. Le type est reproduit plusieurs fois, sans variante possible.

A Naples, dans la salle des chefs-d'œuvre, une autre Agrippine apparaît, plus âgée, mais aussi plus

intéressante pour nous ; car ce portrait est contemporain du meurtre de Britannicus.

Elle s'appuie avec noblesse sur le dossier du siège où elle est assise, les mains ramenées et s'effleurant l'une l'autre, les jambes allongées et croisées avec une grâce nonchalante, qui fait valoir la pureté de leurs lignes et la beauté d'un corps resté jeune. A la voir, on songe involontairement au mot cynique que l'on a prêté à Néron après la mort de sa mère.

Mais lés yeux, jadis si beaux, se sont appauvris sous l'arcade soucilière; les joues se sont flétries ; la bouche s'est serrée, et les commissures des lèvres amincies se perdent entre deux plis dont l'expression est mauvaise. La passion du pouvoir, l'amour de l'or, les déceptions, plus que les remords, ont laissé leur empreinte sur ce beau visage et dévoré jusqu'à sa chair. Sous l'attitude officielle, malgré une habituelle contrainte, perce le 'chagrin des illusions envolées, se devine la tristesse de rancunes inassouvies. La mère de l'empereur, qui partageait l'engouement de ses contemporains pour la Grèce et qui affectait de parler grec et de se vêtir à la mode d'Athènes, est vêtue du khiton serré à la ceinture et retenu sur les épaules ainsi que sur les bras par quelques fibules. A part ces, épingles, pas un bijou, pas un ornement ne retient le regard et ne rappelle le rang du modèle. Considérons longuement ces deux représentations de notre héroïne: elles résument sa vie.

Le premier mariage d'Agrippine, sans offrir les

avantages du second, était pourtant digne de la fille de Germanicus: Elle avait épousé Enobarbus, de la gens Domitia. C'était un homme qu'à défaut d'ascendants et de descendants, sa cruauté eût rendu célèbre .

A peine mariée à Claude, Agrippine s'empara du pouvoir avec une énergie toute virile qui surprit d'abord les affranchis. Elle se dit appelée au partage de l'empire, que les siens avaient fondé ou affermi. Elle prétendit recevoir les mêmes honneurs que Claude, les respects du Sénat, les actions de grâces des ambassadeurs, les prières des captifs ; elle voulut assister aux revues des troupes et présider en habit militaire aux enseignes romaines.

Le Sénat, docile à ses ordres, lui accorda le privilège de monter au Capitole dans la litière où l'on portait les choses saintes, et un droit plus retentissant encore: celui d'accoler son image à celle de l'empereur sur les monnaies de l'empire.

« C'est beaucoup pour elle ; ce n'est rien pour son fils )) : vous le lui entendrez dire tout à l'heure dans un vers magnifique. Au prix d'un crime et de la mort de Silanus, elle marie Néron avec Octavie, fille de Claude et sœur de Britannicus. Déjà ces'épousailles ont été précédées de l'adoption du gendre au détriment du fils. Désormais Claude est dangereux, car il pourrait revenir sur sa détermination. Un plat de champignons l'envoie parmi les dieux.

Néron fut proclamé : il avait dix-sept ans.

De son père il tenait « une tête de feu et un cœur de plomb ». De sa mère il avait hérité l'astuce et la duplicité. Le pouvoir. absolu acheva de le perdre, car il semble que la tunique impériale, pareille à la robe de Nessus, soit imprégnée d'un suc vénéneux et qu'elle communique la démence et la férocité.

En Néron se résument tous les vices, tous les crimes des empereurs et du peuple romain. D'autres Césars seront pires: aucun ne l'égalera par l'universalité de " ses aptitudes au mal. L'enveloppe charnelle de ce monstrueux assemblage nous est donnée par ses statues et ses médailles. Elles le représentent à tous les âges de la vie, tantôt nu, tantôt sous les attributs d'Hercule enfant, tantôt sous la robe de femme d'Apol.Ion cythariste, tantôt couvert de la toge impériale. Il est de taille moyenne, mais le corps paraît bien proportionné. La figure, qui ne se modifie guère avec les ans, est plate et large, les pommettes et les mâchoires développées donnent l'impression d'une nature brutale et vulgaire. La méchanceté qu'on fit sur les lèvres de sa mère s'est réfugiée dans les yeux qu'abritent un front bas et proéminent dans sa partie supérieure.

On a beaucoup vanté son éducation, et l'on s'est étonné qu'elle ait produit de pareils résultats, Sénèque et Burrhus n'avaient point les mérites qu'on leur prête ; ce dernier surtout s'éloigne du portrait que Racine en a tracé.

Plus rhéteur que philosophe, il n'accordait guère sa vie avec ses principes. Il vantait les mérites de la pau-

vreté, et il trafiquait, faisait de l'usure et acceptait les biens confisqués.

« Je voudrais bien savoir, disait en plein Sénat, un ancien proconsul, par quel procédé philosophique Sénèque a pu ramasser trois cent millions de sesterces en quatre ans !... »

Burrhus valait-il mieux que Sénèque? Peut-être. Pourtant on l'accusa d'avoir vendu aux Syriens les lettres impériales qui devinrent la cause de la révolte des Juifs et le motif d'une grande guerre.

Messieurs, Burrhus et Sénèque étaient les honnêtes gens d'un monde où il n'y en avait pas.

D'ailleurs Agrippine ne souhaitait pas qu'un enseignement sévère mûrit l'esprit d'un enfant sous le nom de qui elle comptait régner. Il suffisait de l'habituer à prendre la parole, et en lui donnant le goût des lettres et des arts, de lui préparer des passe-temps agréables, capables de l'occuper, tout en le détournant des affaires. A ce point de vue, Sénèque était le maître rêvé.

Il donna des dehors brillants à son éléve ; il lui apprit à prononcer gravement des phrases pompeuses, qu'il ne lui laissait même pas le soin de composer. Néron sut peindre, sculpter, graver, conduire un char, dire des vers en s'accompagnant de la lyre. Singulière préparation à gouverner quatre-vingts millions d'hommes !

Après son avènement, son premier acte fut le meurtre de Britannicus. Déjà, du vivant de Claude, une défiance haineuse chez Néron, une jalousie inexplicable

chez Britannicus, divisaient les deux princes. La musique vint aigrir encore des rapports si difficiles. Peu avant la mort de Claude, aux fêtes des Saturnales, comme les princes jouaient avec des. jeunes gens de leur âge, ils s'avisèrent de tirer au sort la, royauté.

Elle échut à Néron qui donna des- ordres faciles à remplir à ses camarades, tandis qu'il commandait à Britannicus de s'avancer au milieu de l'assemblée et de chanter afin de montrer ses talents. Il espérait l'intimider et le tourner ensuite en ridicule. Mais Britannicus, sans se déconcerter, d'une voix fraîche et pure, entonna les antiques vers d'Enilius :

0 mon père, ô ma patrie, 6 maison de Priam !

Les plaintes de ce jeune fils de roi pleurant sur l'héritage paternel, rappelant ses malheurs, portèrent au comble l'émotion générale. La haine de Néron s'en accrut, et il se promit de se défaire de l'imprudent qui osait se souvenir.

Dans un repas où il avait été convié par Néron, on servit à Britannicus un breuvage si chaud que, ne pouvant le boire et faire raison à l'empereur, le prince demanda un peu d'eau pour le rafraîchir. On l'apporta en toute hâte, son échanson n'eùt pas le temps de la goûter. Elle contenait le poison préparé par Locuste.

Burrhus et Sénèque approuvèrent le fratricide ; le don des palais et des biens de la victime les y aida. Mieux encore: Sénèque, quelques mois plus tard, dédia son traité de la Clémence à César et l'y loua de

n'avoir pas encore versé une goutte de sang. Quant à Locuste, elle reçut de vastes domaines sous la condition de faire des élèves dans son art. C'était d'un heureux-présage pour l'avenir.

Avec la mort de Britannicus s'achève la tragédie de Racine. Elle ne fut pourtant qu'un épisode de cette lugubre histoire. Le véritable dénouement du drame, c'est le châtiment du meurtrier.

L'heure d'Agrippine approchait. Après avoir échappé à un naufrage machiné par son fils, elle périt, sous le glaive. « Frappe au ventre ! dit-elle au centurion chargé de la tuer.

Burrhus et Sénèque la suivirent de près.

A partir de ce moment, Néron ne connaît plus de frein. La nuit, il court les rues de Rome sous le bonnet d'un esclave, insulte des passants, enfonce et pille les boutiques dont il fera vendre les marchandises pour son compte, donne des coups et en reçoit. Un sénateur qui ne l'avait point reconnu, faillit l'assommer. Le jour, il trouble la police des théâtres, excite le peuple à se battre et, du haut de la tribune impériale, jette sur la foule, afin de l'exciter, tous les objets que rencontre sa main.

Il fait périr Octavie en dépit des protestations de Rome ; il s'éprend de cette Popée qui traîne à sa suite cinq cents ânesses dont le lait est nécessaire à son bain matinal, et il la tue d'un coup de pied. Ses meurtres ne se comptent plus, parce qu'il faudrait les compter par milliers. Il touche au délire.

« Aucun empereur n'a su ce qu'il pouvait », aime-t-iL à répéter. Et, après avoir pétri la volonté humaine comme le boulanger pétrit la pâte de son pain, iL prétend commander à la nature et bouleverser toutes. les lois.

Le seul chemin où nous puissions encore le suivre, conduit au théâtre, au cirque et à l'amphithéâtre ou l'entraîne sa passion. Il y apporte un goût qui finit par amuser... à distance.

D'abord il avait prétendu figurer comme cocher dans une course de chars. Sénèque avait objecté son rang, sa naissance, les précédents. Mais Nérôn connaissait Homère, et savait l'histoire de l'Olympe. Il cita l'exemple d'Apollon, le divin cocher, et des héros de la ' Grèce.

Puis le théâtre le tenta et il organisa des concours d'éloquence et de poésie, où il reçut tous les prix, comme il avait enlevé déjà ceux des courses de chars et des exercices gymnastiques. Fier de si glorieux succès et bien qu'il eût la voix sourde et fausse, il résolut de chanter en public en s'accompagnant de la lyre.

Il fit ses débuts à Naples. Au dernier moment, pris sans doute d'une timidité, il commanda de lui apporter un souper dans l'orchestre même : (( Quand il aurait bu, il filerait des sons exquis. »

Dès ce jour, s'assujettit à tous les règlements imposés aux chanteurs. En scène, il demeurait debout, s'abstenait de se moucher, de cracher — dès ce temps- là c'était méritoire pour des Italiens — et d'essuyer la

sueur qui tombait de son front. Son rôlè achevé, il mettait, comme il était de coutume, un genou en terre et tendait vers ia foule une main respectueuse pour solliciter, dans l'attitude de la crainte, l'approbation de son jeu. Il s'astreignait même aux précautions vaines qu'avaient imaginées les chanteurs soucieux de conserver leur voix ou de la développer, comme de se coucher sur le dos, la poitrine couverte d'une lame de plomb, de prendre des laxatifs, de s'administrer des vomitifs, de s'abstenir d'exercices violents et de se priver de quelques aliments.

De pareils sacrifices méritaient une récompense, et il était juste que l'enthousiasme fût à la mesure de l'effort. Cinq mille jeunes gens venus pour la plupart d'Alexandrie, commandés par des chevaliers, divisés en cohortes et dressés à graduer et à moduler leurs applaudissements, suivaient César dans ses tournées et déplacements dramatiques. On les nommait les « Augustiani». Aujourd'hui, nous les appellerions des « Romains. »

C'était, pour un acteur, s'exposer à la mort que de chercher à lui disputer les prix ou lui ravir quelques applaudissements. Il injuriait, maltraitait ses rivaux et les condamnait à périr. Dans un accès-de jalousie rétrospective, il fit jeter dans le Tibre les statues des acteurs célèbres, dont le souvenir même l'offusquait.- Il se complaisait surtout à remplir des rôles de femmes, et les jouait sous des masques qui reproduisaient les traits de ses maîtresses préférées.

Les assistants n'étaient guère plus en sécurité que les acteurs. On eût dit qu'il n'en perdait pas un du regard, tant il désignait avec certitude ceux qui avaient montré de la tiédeur. Le défaut d'enthousiasme tombait sous le coup d'une loi de lèse-majesté, et Ves- pasien manqua perdre la vie pour s'être endormi pendant une représentation.

La pièce commencée — et elle durait du matin au soir pendant plusieurs jours — les portes étaient closes, afin que l'attention ne fût pas distraite par les entrées et les sorties.

Il eût fait beau voir que le peuple quittât le théâtre, alors que César était en scène ou allait y paraître. Ces mesures de police étaient appliquées avec tant de sévérité que des gens, devenus fous, sautèrent du haut en bas des murailles, que d'autres feignirent d'être morts pour se faire emporter et que des femmes accouchèrent dans le théâtre.

Las de tant de gloire ou plutôt rassasié de tant de bassesse, Néron voulut obtenir la consécration de son talent. « Les Grecs seuls sont dignes de m'écouter )), dit-il, et il partit pour l'Achaïe, où il demeura près de deux ans.

Après le concours de poésie, il prit part aux courses du cirque. Il conduisait dix chevaux. Culbuté, relevé, incapable de garder les rênes qu'on avait remises entre ses mains, il ne fut pas-moins couronné et put rentrer à Rome dans le char qui avait servi au triomphe d'Auguste, vêtu d'une robe de pourpre et d'une

chlamyde semée d'étoiles d'or, la couronne olympique sur la tête et, dans la main droite, celle des jeux pythiens. N

Alors la plus vile flatterie conduisit Rome entière sur la scène ou dans les arènes. Quatre cents sénateurs et six cents chevaliers dansèrent, représentèrent des comédies, jouèrent de la lyre, conduisirent des chars et même se battirent comme gladiateurs, les uns de bon gré, les autres de force.

Déjà, quelques années auparavant, aux fêtes des Juvénales, données en l'honneur de la première barbe de César, on avait vu une matrone, la véritable ^Ellia Cabella, aussi respectable par sa naissance que par son âge — elle avait quatre-vingts ans danser un pas. des plus guillerets. Ce bel exemple avait porté des fruits, et chacun s'était appliqué de son mieux à sortir d'une regrettable ignorance.

On a longtemps chargé la mémoire de Néron d'un incendie dont il est sans doute innocent. A-t-il mis le feu à Rome, et, du sommet du Palatin, devant la ville en flammes, a-t-il chanté l'embrasement de Troie en s'accompagnant de la lyre? On prête peut-être quelque chose à ce riche. Lui-même rejeta sur les chrétiens le poids de ce crime. Mais cette assertion ne serait pas suffisante à le disculper, car ce lui fut une occasion de les persécuter et de détourner les soupçons.

En réalité, un de ces innombrables et terribles sinistres, dont l'histoire de Rome a gardé le souvenir,

éclata dans un quartier dont les rues fort étroites et les maisons très hautes, réunies par des ponts et des balcons de bois, offraient aux flammes une proie trop facile. D'ailleurs, avant d'accuser Néron, il faut se rappeler que, s'il persécutait les grands, dont la ruine faisait sa richesse et sa sécurité, il ménageait le peuple et les soldats, sur qui s'appuyait sa puissance. Et l'on sait que, dans les grands sinistres, c'est la classe moyenne qui souffre le plus.

Enfin, il commanda la reconstruction des quartiers dévorés par les flammes, et prit à sa charge le déblaiement des maisons et la reconstruction de leurs portiques. Il donna l'exemple en comprenant la Vélia dans l'enceinte des palais impériaux et en bâtissant, à la base de l'Esquilin, cette fameuse .(( Maison dorée », que précédaient trois étages de portiques ornés de trois cents colonnes et que les contemporains ne se lassent pas de célébrer.

.Sur ce point encore, je suis en désaccord avec les historiens, éblouis par le luxe apparent, abusés par les dimensions gigantesques de la demeure de Néron. Une œuvre d'art, elle ne le fut jamais.

Certes, l'une de ses salles tournait sur elle-même pour imiter le mouvement de la terre. Des émanations de parfums violents se dégageaient du sol où les distribuaient des conduits et saturaient l'air qu'on respirait. Des eaux courantes, amenées des montagnes, faisaient entendre le chant de leurs cascades dans.des jardins immenses, dans les cours et jusque dans les

salles où César régalait ses convives de festins dont le prix eût payé une longue guerre. Certes, les bronzes et les marbres étaient répandus à profusion ; mais la véritable grandeur, celle qui naît de l'harmonie des formes et du décor, était absente de cette immensité, où rien- ne nous toucherait- s'il n'était resté, comme accrochés aux murs, quelques lambeaux de vie.

Le triclinium ou salle à manger dans laquelle Néron s'est assis auprès de Poppée existe encore. Sa voûte" même est. intacte. C'est dans cette pièce, derrière l'.exca vation d'un grand bassin, qu'on a trouvé le fameux groupe du Laocoon. A côté, ce sont les chambres de Néron, de l'impératrice) de Sénèque ou de Narcisse peut-être. Et l'on ne peut se défendre contre l'émo.tion,: quand, en parcourant ces pièces dénudées, aux parois lépreuses, où le jour- pénètre à peine, on songe que là furent conçus et décidés ces meurtres, ces crimes, ces orgies, dont fut tissée la vie de Néron.

A part ces souvenirs si funestes, la Maison' dorée ne se distingue pas des ruines du Palatin ou de celles, encore si complètes, des Thermes de Caracalla ou de Dioclétien.

Tous-ces édifices rappellent que Rome, préoccupée de ses conquêtes, enrichie par la guerre, .passée sans transition, de la vie des camps à une existence fastueuse,, n'eut pas le loisir de se préparer à la civilisation. Elle l'avait prise comme une dépouille et la garda comme un trophée.

L'empire s'étend' sur la plus grande partie du

monde ; les provinces, comme la métropole, se couvrent de monuments impérissables, imnienses ; mais la construction est en général massive, grossiète, économique, et la décoration se réduit à des placages plus ou moins précieux ou à des enduits sur lesquels s'étà- lent, rapidement distribués, des ornements et des pein- - tures fragiles, inspirés des arts de la Grèce.

Auguste se vantait d'avoir trouvé Rome de terre et de l'avoir-laissée de marbre; il eût pu dire avec plus de justesse qu'il l'avait habillée de marbre.

Les objets d'art affluent ; mais ils sont, pour la plupart, des répliques imparfaites d'œuvres <lont s'était délectée Athènes.

Le spectacle brille par le nombre des acteurs et des comparses, la richesse de la figuration, mais l'art fait défaut ; les festins se singularisent par l'infinie vari'été des mets et leur prix excessif, mais la délicatesse en est absente.

Aussi bien, dans toutes les manifestations de son génie, le peuple romain impose-t-il souvent l'admiration, sans éveiller jamais la sympathie.

Il est un c-olosse aux muscles puissants, terrible aux autres, dur à lui-même, positif, réfléchi, organisateur, un colosse glorieux de -sa richesse, orgueilleux de sa prospérité et de sa force, pratique jusque dans sa vanité de parvenu ; mais il ignorera toujours la grâce, l'élégance, la poésie, la mesure, qui seront la gloire du peuple grec.

Tandis que le Grec, épris de la suprême beauté, la

cherche et la trouve, le Romain n'apprécie des arts et de la littérature que les œuvres choisies par les intendants de ses plaisirs ou celles que lui imposent la mode et le désir de s'égaler à des supériorités qu'il envie sans les comprendre.

Le peuple grec tend vers le ciel pour lui dérober le feu sacré ; le peuple romain, s'il eût entassé Pélion sur Ossa, n'aurait jamais eu d'autre dessein que la conquête de la puissance matérielle. Le peuple grec s'incarne dans Prométhée ; le peuple romain fut un Titan fardé par des artistes grecs.

Dans cette déroute de toutes les volontés, de toutes les libertés, de toutes les dignités, qui marque le règne des Césars, il semblait que la patience des esclaves n'eût pas de limite. Néron trouva le moyen de la lasser. Délaissé de tous, obligé de fuir son palais, il fut recueilli dans la maison d'un de ses affranchis. Et encore le serviteur fidèle, craignant la trahison, n'osa l'y introduire par la porte. Durant la nuit, il fit un trou au ras du sol dans la muraille du jardin, et César s'y glissa en déchirant ses vêtements, semblable à ces bêtes malfaisantes, qui rampent dans les terriers afin de se dérober à la mort.

On ne tarda pas à retrouver ses traces- Quand il entendit les émissaires qui le cherchaient pour le ramener à Rome et le faire périr sous le fouet, il cessa d'hésiter.

« Quel artiste va périr ! » s'écria-t il en se frappant avec l'aide de son affranchi.

Cette parole, en face de la mort, désarme un peu notre colère. Les convictions sincères, même quand elles sont absurdes, prennent un caractère respectable.

Devant la Maison dorée, Néron avait érigé sa statue géante, haute de cent vingt pieds. Sous l'effort du peuple indigné, elle tomba, et sa tête de bronze vint s'enfoncer dans la terre, marquant ainsi remplacement du Colisée, dont le nom rappelle l'orgueil et la folie du tyran.

Là des chrétiens furent livrés aux bêtes ; là moururent des martyrs, et, tandis qu'ils chantaient l'hymne de délivrance et que, sous la dent des fauves, d'autres priaient pour les belluaires, une lumière jaillissait des ténèbres. Sous les palais où régnaient la débauche et l'infamie, sous ces amphithéâtres où la ville tourbe des athlètes et des gladiateurs'se disputait la faveur impériale, sous les villas où l'orgie abritait ses horreurs, d'étroites, de longues galeries se creusaient lentement. Au fond des Catacombes, une religion s'assurait, qui devait laisser bien en arrière les plus hautes conceptions du stoïcisme; une religion se propageait qui condamnait le vice et se dressait en face de la corruption impériale ; une religion admirable, inspirée par la charité, la pitié et la justice. Encore trois siècles d'efforts et de souffrances, et ses adeptes saperont des murailles maudites, ruineront les temples et renverseront dans la' poussière les statues de ces dieux, que les faibles humains avaient faites à leur ressemblance.

On a dit quelquefois que les orgies de Rome avaient,

par réaction, hâté le développement du christianisme. Ce sérait mal interpréter une loi supérieure aux lois physiques. JLe christianisme ne fut pas une réaction, ce fut une expiation.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE. NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE JEUDI 12 JANVIER 1900, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

ANDROMAQUE

TRAGÉDIE

DE RACINE

AN D ROM A QU E Tragédie

DE RACINE

MESDAMES, MESSIEURS,

✓

Le directeur du théâtre de l'Odéon a bien voulu m'engager à participer, cette année, devant- vous, à la série des matinées classiques. Voilà deux ans que je n'avais eu l'honneur de paraître sur cette scène ; et vous ne vous étonnerez pas si, en y revenant, mon . souvenir ému, reconnaissant, attristé, s'en va vers le maître que si souvent, ici, vous avez applaudi, qui incarnait en lui la passion la plus vive que le théâtre ait excitée, et qui incarnait aussi un peu — laissez-moi vous le dire — l'âme de l'Odéon, de ses acteurs, de son public. Pendant quatre ans, j'ai passé ici, avec Francisque Sarcey, la revue du répertoire classique. Nous l'avions pris à ses origines ; nous l'avions conduit jusqu'à l'aube du romantisme. Aussi je vous assure qu'en me retrouvant ici tout seul, mon émotion est grande ; et vous ne vous étonnerez pas si, en

songeant au théâtre disparu, j'affirme ma reconnaissance et ma piété envers son souvenir.

Vous venez d'assister, Mesdames et Messieurs, à la représentation des Plaideurs, dont je ne vous dirai pas grand'chose. Cette comédie est un accident, et un très heureux accident, dans la carrière de Racine et dans l'histoire du théâtre français. Comment cette pièce si amusante, comment cette échappée de folie a-t-elle pu se produire au milieu du grand siècle, à travers une des institutions les plus respectables et les plus respectées de l'ancienne France ? C'est un problême de l'histoire littéraire et dramatique que j'aurais plaisir à agiter devant vous, si Andromaque ne devait suffire, et au delà, à remplir les bornes de cet entretien. Constatons simplement que le génie tendre, délicat, élé- giaque de Racine a eu, au siècle de Molière, une des inspirations comiques les plus franches qu'on ait vues, je ne dis pas au temps de l'auteur du Misanthrope, mais en remontant même jusqu'aux origines de la comédie, jusqu'à Aristophane, Plaute et Térence. —' Abordons immédiatement Andromaque..

Racine a vingt-huit ans. C'est un débutant plein d'espérances. Il vient de faire représenter La Thébaide et Alexandre le Grand, deux tragédies qui laissent l'opinion indécise à son .égard. C'est un jeune homme extrêmement bien doué, qui imite deux écrivains à la

mode à-ce moment-là : l'un, le poète glorieux, le maître incontesté .du théâtre pour son siècle et pour sa postérité, le grand Corneille ; l'autre, en possession de la vogue, plus accessible : c'est Quinault. A Corneille, Racine semble emprunter le goùt de l'héroïsme ; à Quinault, celui de la tendresse. C'est un imitateur extrêmement habile : ce n'est pas encore autre chose. Tout à coup apparaît cette révélation étonnante, .surprenante pour les contemporains et pour nous, qui s'appelle Andromaque. Après les œuvres d'imitation, une œuvre de création : après les essais d'un talent ingénieux, souple, qui prend le vent, qui s'exerce, un coup de génie tel, que Racine s'égalera, sans se surpasser. Parcourez par le souvenir l'ensemble de son théâtre, allez jusqu'à Phèdre, allez jusqu'à Esther et Athalz\*e : vous y trouverez autre chose que dans Andromaque ; vous n'y trouverez pas mieux. Du jour-au lendemain, Racine a eu la révélation complète de son génie ; il a conçu une nouvelle poétique théâtrale : il en a discerné les moyens et les éfiets avec une clairvoyance dont il n'y a pas d'autre exemple. Corneille a tâtonné ; Molière a tâtonné ; Racine, à partir d'Andromaque, voit très clair. Il y a là un exemple de lucidité incomparable. En même temps, forme et fond, conception morale, matière, mise en œuvre, tout cela est absolument nouveau. On nous a dit souvent: Racine a. continué Corneille ; sans Corneille,. la tragédie ne serait pas' devenue, entre les mains de Racine, ce qu'elle est devenue. Je n'en crois

rien pour ma part. Assurément, ces deux hommes sont inséparables dans l'histoire de notre théâtre ; mais ils se ressemblent aussi peu. qu'un blond et un' brun. Il y a entre eux une différence radicale de tempérament ; ils visent des buts différents ; leur gloire est égale, mais absolument dissemblable. — Essayons de voir tout de suite ce qui constitue la grande nouveauté d'Andromaque.

C'est d'àbord (chose essentielle au théâtre), la façon d'envisager la vie pour la peindre. Représentez-vous le grand Corneille dans sa petite maison de la rue de la Pie, à Rouen. Il songe à la tragédie qu'il va donner, l'hiver suivant, à l'Hôtel de Bourgogne ou au théâtre du Marais. Il passe ses journées à lire. C'est une imagination très forte, dans une condition moyenne ; c'est un homme d'esprit aussi élevé que possible, mais de goûts tout à fait bourgeois, terre à terre. De là un contraste entre son existence et son dessein poétique, et le désir de s'évader en quelque sorte de la réalité par le rêve. Corneille ne trouve jamais ses sujets assez grandioses par le choix des personnages, qu'il prend dans ses livres, dans la plus belle histoire d'autrefois, celle de Rome ; il ne les trouve jamais assez exceptionnels par leurs sentiments. C'est que Corneille se préoccupe, en effet, de mettre des êtres d'exception en conflit avec des sentiments d'exception, de faire ainsi l'épreuve idéale du cœur humain, et de voir, par la fiction théâtrale, jusqu'à quel degré d'abnégation, de renoncement, d'hé-

roïsme, nous pouvons nous élever. C'est donc l'idéal qui dirige sans cesse le poète ; la réalité n'est pour lui qu'un moyen : le but est au-dessus de notre nature. Et c'est à cause de cela que Corneille est un incomparable professeur de vertus sublimes -, pour être très grand, il n'y aurait qu'à se remplir de ses âmes, si une âme humaine pouvait les contenir : il n'y aurait qu'à tâcher de suivre.la conduite de sa vie dans l'histoire qu'il nous trace de ses personnages, et à essayer d'être un jeune Horace, un Polyeucte, une Pauline. Cela, peu d'hommes, peu de femmes peuvent l'espérer ; et Corneille est à la fois encourageant et désespérant. — Tel est, en somme, le théâtre de Corneille : c'est un théâtre d'idéal.

- Voici maintenant un jeune homme qui, au lieu de sentiments exceptionnels, cherche les sentiments les plus rapprochés, les plus voisins de nous, ceux que nous. pouvons tous éprouver. Demandez-vous, tout de suite après la lecture d'Andromaque, quel en est essentiellement le sujet. Le voici : une femme fair tuer. l'homme qu'elle aime par un homme qu'elle n'aime pas. Le dépit amoureux, la jalousie la. poussent au meurtre. Est ce un fait exceptionnels Vous n'avez qu'à ouvrir la Gazette des Tribunaux : elle vous montrera tous les jours, au Palais, à la Cour d'assises ou à la police correctionnelle, l'aventure d'Hermione, d'O- reste et de Pyrrhus. Vous ne trouverez pas un seul des personnages de cette pièce qui, à l'analyser, à le dépouiller de son manteau royal, ne ressemble aux

hommes que nous coudoyons : le sujet est pris dans la réalité la plus proche de nous. En même temps, Racine s'est-il proposé, comme Corneille, de mettre ses personnages aux. prises avec des situations exceptionnelles ? Pas du tout. Par cela seul que ces person- nages sont animés de tel ou tel sentiment, il doit naître entre eux un conflit d'intérêts, de situations. Par cela seul qu'Hermione est jalouse et aime Pyrrhus, qui ne l'aime pas, elle doit peu à peu se sentir enflammée contre lui d'un désir de vengeance, qui la poussera finalement à mettre le poignard dans la main d'Oreste. Il est inévitable que ces individualités, mises en rapport, mises en contact, dégagent, à un moment donné, l'électricité dont elles sont remplies : car il y a là une loi d'ordre moral tout à fait analogue à celle qui régit dans les phénomènes d'ordre physique. Donc, ces sentiments sont simples, élémentaires ; et l'on peut, en ramenant les personnages de Racine aux conditions de la vie de tous les jours, retrouver l'existence des gens quelconques que nous sommes, des gens qui ne doivent pas, pour ainsi parler, s'inscrire au Panthéon de la passion.

Qu'est-ce qui va faire alors l'intérêt de ces personnages moyens } D'abord l'idée morale que Racine apporte avec lui, et qui est exceptionnelle en soi. Cette idée, c'est une idée religieuse. Elle est professée par une secte extrêmement noble, extrêmement généreuse, qui s'est fait une haute conception de la nature humaine : la secte janséniste. Racine est con":

vaincu, comme ses maîtres de Port-Royal, que cette nature humaine est irrémédiablement déchue, qu'elle porte en elle des germes de faiblesse et de corruption» et que, sans le secours de la conduite religieuse, de la grâce divine, de la volonté de Dieu, l'homme, inévitablement, succombera. Les personnages de Corneille s'honorent de leurs passions; ils s'en glorifient; ils disent tous, comme le jeune Horace :

Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière,

Offre à notre constance une illustre matière ,

Et, comme il voit en nous des âmes peu communes, Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.

Ils se raidissent contre la destinée ; ils se prennent corps à corps avec elle, et, s'ils sont vaincus, ils tombent en donnant une haute idée de la nature humaine. Au contraire, voyez les personnages de Racine. Ils ne sont pas foncièrement méchants.- Analysez les âmes d'Hermione, d'Oreste, de Pyrrhus, tels que vous allez les voir tout à l'heure : ces gens-là sont pleins de généreux sentiments ; aucun d'eux ne veut être criminel, ne veut faire le mal. Quel est leur tort ? Qu'est-ce qui les pousse à la catastrophe finale? C'est que ces faibles, ces dégénérés, ces hommes déchus, ces êtres marqués d'une tare originelle ont cru que, par leur seule force, sans autre ressource que leur honneur; leur pureté morale, leur dignité, le souci de leur gloire qui est en eux tous, ils pourraient lutter avec le mal. s'abandonner à leurs passions, essayer d'être

heureux. Le résultat ne se fait pas. attendre ; ils -en arrivent aux pires catastrophes, au crime, au suicide, à la folie. Qu'ont-ils fait? Ils ont enfreint la loi de déchéance qui pèse sur nous : cette loi s'est vengée en les écrasant. Voilà la morale du théâtre de Racine. — Ainsi, d'un côté, c'est Corneille nous apprenant que la nature humaine peut s'élever constamment au-dessus d'elle-même vers l'héroïsme ; de l'autre, c'est Racine nous apprenant, au contraire, que, dès que la nature humaine se laisse aller à la passion et à l'orgueil, elle est frappée. C'est une leçon différente ; c'est une leçon égale. L'homme étant composé' de bien et de mal, Racine nous montre le mal, Corneille nous montre le bien. Ne les séparons pas, accueillons avec reconnaissance cette double et nécessaire leçon.

Cette conception nouvelle du théâtre, cette simplicité des événements, cette idée morale du jansénisme et de la déchéance humaine, Racine les enferme dans une connaissance de l'antiquité qui procure à ses sujets une singulière noblesse et qu'il est seul à posséder en ce temps-là. Lorsqu'on nous dit que la littérature du XVIIe siècle est une littérature antique, il faut nous entendre sur ce mot. C'est une littérature romaine, oui. Du temps de Louis XIV, nos pères étaient nourris de littérature romaine ; ils parlaient et écrivaient facilement le latin quant au grec, ils le connaissaient très peu. Or, la véritable source des beautés, des.grandes pensées que les anciens nous ont transmises, c'est une source grecque. Toutes les fois que l'on

veut,, à travers cette littérature du XVIIe siècle, très intéressante, mais secondaire — j'entends : qui est née d'une autre, — toutes les fois que l'on veut arriver aux premiers types de noblesse et de grandeur, c'est aux Grecs qu'il faut revenir. Or, Racine était de ceux qui pouvaient voir les Grecs face, à face, se pénétrer de leurs principes de raison souveraine; de méthode, de mesure, d'harmonie, d'équilibre, toutes les qualités qui étaient essentielles à sa nature, et que la Grèce a développées. Placé quelque part par le hasard de la naissance, le poète se trouvait transporté dans un pays nouveau. Croyez-le bien : personne n'a fait plus sincèrement, avec plus de dévotion, la fameuse Prière,sur VAcropole, que Renan a codifiée dans notre siècle ; personne ne l'a faite plus sincèrement que Racine, qui n'est pas allé à Athènes. Oui, avant Châteaubriand, avant l'auteur des Souvenirs de Jeunesse, avant tous ceux qui ont fait le pélerinage des Propylées, de l'Erechteion et du Parthénon, un homme a évoqué chez nous l'âme grecque, et nous l'a montrée, je ne dis pas aussi belle qu'elle avait été en son temps, plus belle encore : car le christianisme a passé sur elle pour l'épurer. Et cet homme, c'est Racine.

A la Grèce, il a emprunté la plus admirable de ses légendes, c'est l'histoire de la guerre de Troie, du duel gigantesque qui a mis aux prises l'Europe et l'Asie, et droù est résulté, on peut le dire, l'avenir de la civilisa- . tion. De cette grande lutte, un certain nombre de figures surgissaient, dans lesquelles l'âme grecque

avait mis sa première notion d'elle-même et de ses qualités : c'était Ulysse, la souplesse du génie grec ; c'était Hélène, la beauté ; c'était Andromaque, la fidélité conjugale ; c'étaient Alexandre, Pyrrhus, Achille, le courage grec : en un mot, toutes les vertus de la Grèce se trouvaient réunies dans l'épopée d'Homère. Entre les figures que lui offrait cette épopée, Racine a choisi la plus pure : Andromaque. Vous allez voir comment il l'a transformée. Auprès d'elle il a groupé deux personnages, dont les noms éveillent la grandeur la plus terrible et la plus noble en même temps de la civilisation grecque : Oreste, le fils de Clytemnestre et d'Agamemnon, le meurtrier de sa mère par esprit de justice, la victime impardonnée des Euménides. -— et Pyrrhus, le fils d'Achille, en qui revit sa bravoure et quelque chose aussi de sa férocité. C'est, enfin, Hermione, la petite-fille d'Hélène. En un mot, tout ce que l'antiquité grecque a entrevu de grandeur, de fatalité, de sentences terribles pesant sur l'humanité, et en même temps de splendeur dont elle avait enveloppé sa misère essentielle, le poête réunit tout cela dans sa pièce. Et, de même que la dureté du génie latin s'était amollie, à l'aube du christianisme, grâce à la tendresse de Virgile, de même l'Andromaque que lui offrait le génie d'Homère, il l'adoucit avec la tendresse du génie racinien.

Comment vont évoluer ces personnages? De la manière la plus simple du monde. Hermione est fiancée à Pyrrhus. Elle a été envoyée à la cour de celui-ci

pour y contracter un mariage dont les accords ont été réglés auparavant ; elle y séjourne depuis longtemps. Mais le mariage ne se conclut pas. Pourquoi? Parce que Pyrrhus s'est épris d'une captive, Andromaque, la veuve d'Hector, qu'il essaye d'obtenir sa main, et que, espérant fléchir la résistance de celle qu'il aime, il prolonge le plus possible les délais qu'il a fixés pour son mariage avec Hermione.

Nous sommes ici, Mesdames et Messieurs, dans une situation peu délicate, et sur laquelle je vous demande la permission de m'expliquer en- toute franchise, comme je l'ai toujours fait devant le public qui vous a précédés. Le XVIIe siècle ne montrait pas certaines situations trop crues, et n'appelait pas certaines choses par leur nom. La vérité, dans le cas que nous présente Racine, c'est qu'Hermione n'est pas une jeune fille : c'est une jeune femme. Le mariage, ou plutôt l'accord avec Pyrrhus, a été déjà consommé. Hermione a donc vis-à-vis de Pyrrhus une rancune de femme délaissée. Remarquez bien ce point : c'est ce qui vous expliquera toute la psychologie de ce caractère et tout son fonctionnement. Vous entendrez, chemin faisant, certains vers qui expliquent bien cette pensée de Racine. Oreste, jaloux, nous dit que

Hermione à Pyrrhus prodiguait tous ses charmes.

Cela a un sens très net. Somme toute Hermione est une femme vindicative, qui se venge de celui qui l'a abandonnée. -

Cette Hermione, avant que son mariage ne fut arrêté et conclu avec Pyrrhus, a été recherchée par Oreste. Oreste est le type de ces êtres désignés par le destin à qui rien ne réussit. Ils ont beau avoir des germes de vertu, des instincts de grandeur, des habitudes d'héroïsme même ; je ne sais quelle influence céleste les a marqués au front d'un sceau fatal. Ils sont réservés et promis au malheur. Oreste est malheureux dans l'amour filial. Il a vu égorger son père, il a dû tuer sa mère; il recherche une femme en mariage: cette femme est accordée à un autre homme. Cette âme malheureuse est remplie de venin, comme le lui dit Hermione :

Seigneur, je le vois bien, votre âme prévenue Répand sur mes discours le venin qui la tue.

Oreste est foncièrement, -essentiellement marqué par la fatalité. Il pourrait dire, comme le disaient, si souvent les héros du romantisme, et avec plus de justesse qu'eux : (( Je suis maudit ». Il n'y a pas de déception plus vive ni de souffrance plus cuisante que celles de l'amour ; joignez à tous les malheurs d'Oreste celui d'être un amant dédaigné, et, lorsqu'il se trouvera en présence de son infortune, ne serait-il pas capable de tout, de la folie et de l'assassinat?

La femme pour laquelle Hermione est délaissée, celle à qui vont les préférences de Pyrrhus, c'est la veuve d'Hector ; non pas la captive résignée que nous

montrent le poème homérique et la tragédie grecque, mais une femme qui, grâce à une civilisation nouvelle, ceHe sur laquelle ont passé la féodalité avec son respect des femmes et le christianisme avec son sentiment de la dignité humaine, jouit, dans le palais de Pyrrhus, d'une situation que les captives grecques n'ont jamais connue. Elle est entourée d'égards : elle conserve la noblesse de son rang ; elle a près d'elle son fils Astya- nax; elle l'élève dans la vague espérance qu'un j'our, peut-être, il relèvera les remparts de Troie, et qu'en tout cas il fera revivre l'âme de son père, de cet Hector qu'elle a adoré et à qui elle reste fidèle par delà la tombe. La poursuite amoureuse de Pyrrhus la gêne, l'inquiète. Comment s'en défendre - Ah ! elle ne va pas s'envelopper de sa dignité, opposer une résistance hautaine aux recherches de Pyrrhus : car cela pourrait retomber sur son fils ; et même, elle est femme, elle est belle, c'est-à-dire qu'elle est coquette et qu'elle est rusée. Aussi, se sert-elle de ses armes naturelles, — et de celà, Messieurs, nous ne pouvons pas lui en vouloir. Elle possède le plus précieux des dons, surtout pour une femme : une beauté aux charmes de laquelle rien ne résiste. Elle est habile ; elle est attentive, comme les faibles qui sont obligés de se défendre par des moyens détournés. Elle n'encourage pas Pyrrhus; mais elle ne le décourage pas. Elle ne lui dit tout à fait ni oui ni non; elle joue avec lui. Elle prolonge cette situation, en se disant que peut-être Un événement imprévu viendra à son secours, mais

qu'en attendant, il s'agit de durer, et surtout de sauver son fils:

Pris de la sorte- entre cette Hermione abandonnée -et rugissante, et cette Andromaque à qui sa tristesse et ses pleurs donnent un attrait de plus, Pyrrhus se trouve, il faut le reconnaître, dans la situation la plus difficile, la plus ridicule qu'un homme puisse connaître : il est aimé d'une femme qu'il n'aime pas,- et il aime une femme qui ne l'aime pas. C'est une position très embarrassante. Racine en est venu à bout à force d'adresse, de vérité, de hardiesse. Pour sauver ce personnage du ridicule, pour lui conserver la dignité royale, et héroïque qu'il doit avoir, remarquez-quel tour de force le poète va faire, et quelle habileté d'exécution -il va montrer. C'est à peine, si de temps en temps, quelque note comique perce à travers le rôle de Pyrrhus: par exemple, lorsqu'après avoir. fait le- serment de ne plus jamais revoir Andromaque, il cède à son premier sourire, et pendant que son confident Félix lui fait la morale, il reprend la conversation avec celle à laquelle il avait juré de ne plus parler. — Ce qui a aidé Racine à préserver ce caractère du ridicule, c'est la menace terrible que fait Pyrrhus, et que, nous le sentons bien, il n'hésitera pas à mettre à exécution. C'est ici que la connaissance du génie antique. a é-té d'un grand secours à Racine. Pyrrhus est maître de la vie d'Astyanax, c'est-à-dire qu'il tient-Andromaque parle sentiment maternel. Lorsque la résistance de celle-ci devient désespérante, Pyrrhus lui fait enten-

dre que son fils va être égorgé : Andromaque, immédiatement, semble tout accorder, tout promettre pour sauver son fils. Un homme qui menace de mort, un homme qui tient dans ses mains l'existence d'un enfant et qui peut broyer le coeur d'une mère, oh ! le .ridicule pôurra l'effleurer; mais il aura toujours, dans la partie qu'il joue, le bénéfice de l'attitude effrayante, .terrifiante. C'est donc par ce rôle d'Astyanax, qu'on ne voit pas, qui reste dans la coulisse; c'est par la menace qui se sent air-dessus de l'action, que le poète a pu éviter à Pyrrhus une attitude ridicule, résultat de la situation que je viens d'exposer.

Enfin, Oreste lui-même va se trouver entre Her- mione et Pyrrhus, entre Hermione et Andromaque. Il constitue le nouvel élément qui, introduit dans une combinaison chimique, amène fatalement l'explosion. Vous connaissez -cette loi, ou plutôt ce phénomène de chimie, qui veut que deux substances, mises en-présence l'une de l'autre, n'arrivent pas à se combiner que grâce à un facteur nouveau. Mettez un troisième corps nouveau en présence des deux premiers : immédiatement «l'explosion se produit. Oreste, par cela seul qu'il met Pyrrhus en demeure d'épouser Hermione ou de la renvoyer, et en même temps qu'il met Hermione en demeure de choisir, une fois pour toutes, entre Pyrrhus et lui, enfin qu'il oblige Andromaque à dire un oui ou un non définitif, Oreste vient précipiter le dénouement : la crise est imminente et inévitable. -, Voyez alors ce qui se produit : à mesure que Pyr-

rhus se rapproche d'Andromaque, Hermione se rapproche d'Oreste et inversement. Les sentiments de tous ces personnages sont en puissance réciproque les uns des autres : aucun d'eux ne peut plus faire un mouvement qui ne soit immédiatement ressenti par son voisin et dont celui-ci n'éprouve le contre-coup. Pyrrhus revient-il à Hermione : Oreste est- furieux et parle de se venger. Hermione encourage-t-elle Oreste: Oreste est prêt à tout ; il ira jusqu'à l'assassinat pour lui plaire. Et Andromaque entre les deux, essayant de ménager la situation, de sauver son fils, comme elle est prise elle aussi, dans ces rouages qui empêchent la machine de tout broyer immédiatement, mais qui ne font que retarder le résultat.

Alors, par la progression des sentiments la plus simple et la plus naturelle, la catastrophel s'annonce, se prépare, se produit peu à peu. Hermione en vient au dernier degré de l'exaspération, parce que la présence d'Oreste oblige Pyrrhus à s'écarter d'elle et à demander à Andromaq,ue un consentement qu'elle finit par accorder. Lorsqu'Andrômaque, pour sauver son fils, a promis d'être la femme de Pyrrhus, et qu'elle a confié à sa suivante qu'elle ne survivra pas à ce nouveau mariage, mais qu'elle laissera son fils à la garde de Pyrrhus. Hermione résout de se venger. Elle fait venir Oreste, et lui déclare qu'elle lui appartiendra, lorsqu'il aura tué Pyrrhus. Oreste remplit sa promesse : il va tuer Pyrrhus. — Que se produit-il alors? Le plus naturel encore et le plus logique des

revirements féminins. Ici, je demanderai instammen à la partie masculine de mon auditoire de me protéger au besoin contre l'autre... Quel est l'homme qui, dans une discussion avec une femme, ne l'a pas entendue tout à\_ coup nier avec la dernière énergie ce qu'elle venait d'affirmer l'instant d'auparavant, et lu soutenir que ce n'est pas vrai? Elle se ferait hacher plutôt que de convenir du contraire: et il est certain. qu'elle est de bonne foi. Eh bien, Oreste arrive, les mains sanglantes, tendant son poignard, il dit à Her- mione : j'ai tenu ma promesse; à vous de tenir la vôtre.. Partons.— Qu'avez-vous fait?—J'ai tué Pyrrhus- ^ Tué Pyrrhus ! qui te l'a dit ? » Oreste est stupéfait.

Quoi! Ne m'avez-vous pas,

Vous même, ici, tantôt, ordonné son trépas

Le malheureux n'a plus qu'une chose à faire : c'est de devenir fou, — et c'est ce qu'il fait. De même, Her- mione n'a plus qu'une chose à faire : se tuer, — et c'est ce qu'elle fait.

Imaginez une autre situation pour ces personnages,, imaginez l'Andromaque de Racine devenant la femme de Pyrrhus : ce n'est pas possible. Imaginez Hermione renonçant à se venger de Pyrrhus : ce n'est pas possible. En vain vous essayerez de modifier les rôles. Par cela seul que Racine a créé ces âmes, qu'il y a mis une certaine puissance, elles doivent aller jusqu'au bout de leur logique, celle de la passion ; elles doivént aller jusqu'au bord du précipice et finalement

y tomber sous nos yeux, pour démontrer une fois de plus que les entraînements de l'âme humaine sont une chose terrible, que l'amour n'est pas la galanterie, mais la plus redoutable de toutes les passions, et que le malheureux qui s'engage corps et âme dans un sentiment sans issue, sera inévitablement broyé. On dirait que les personnages d'Andromaque sont enfermés dans une prison aux parois de fer. Ils essaient de se délivrer mutuellement : ils ne le peuvent pas. Ils se précipitent contre ces murs qui ne cèdent pas : ils s'y déchirent les mains ; ils se déchirent eux-mêmes. Enfin ils tombent devant nous, pantelants; et, jusqu'au bout, ils sont restés dans la vraisemblance.

— Voilà ce que l'art de Racine a produit. Il n'a pas besoin d'aventures extraordinaires, comme Corneille: il lui suffit d'observer la vie, de la jeter palpitante devant nous, et il nous fait frissonner d'horreur et d'admiration.

11 ne me reste plus, Mesdames et Messieurs, qu'à vous montrer comment cette pièce est de tous les temps ; que c'est une pièce antique, qui est en même temps une pièce du xvne siècle et qu'elle a pu se produire à un moment particulier de la civilisation française. Il a fallu un certain degré d'épuration dans les mœurs, dans le langage, dans les sentiments, pour que la tragédie de Racine ne devint pas, pour ainsi dire, un drame par anticipation. Somme toute, le sujet de Racine pourrait être traité par un dramaturge contemporain ; mais voyez combien la couleur du su-

jet changerait ! — D'abord, la condition des personnages les oblige à une certaine tenue, à une certaine dignité, et c'est au profit de notre plaisir. Vous allez vous en rendre compte tout à l'heure, en entendant la manière dont Oreste s'acquitte de son ambassade auprès de Pyrrhus : \

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma voix, Souffrez que j'ose ici me flatter de leur choix...

et le reste. C'est ainsi qu'un Lionne, qu'un Créqui présentaient leurs lettres de créance à un roi d'Angleterre ou d'Espagne : c'est le langage le plus poli, le plus noble et le plus simple, celui du grand siècle. — Lisez maintenant dans Saint-Simon la manière dônt se négociaient les mariages, le protocole qu'on y observait : vous aurez les sentiments, le langage d'Her- mione. Et qu'on n'accuse pas d'invraisemblance cette pièce qui nous montre une princesse installée à la cour d'un roi qui ne l'épouse pas et qui va-la renvoyer. C'est un événement que la cour de France a vu quelques années après Racine. Racine avait devancé l'histoire. Il y a devant le Louvre un jardin qui s appelle le Jardin de l'Infante : vous êtes-vous jamais demandé pourquoi ? C'est qu'il y a eu une infante d'Espagne appelée de son pays pour être la femme de Louis XV. Dans l'intervalle du mariage et de l'arrivée de la jeune princesse, la politique a défait ce qu'elle avait fait : elle a détruit l'union qu'elle avait préparée. Au bout

de plusieurs années de séjour en France, la petite infante, toute pleurante, toute humiliée, a repris le chemin de son pays sans épouser le roi de France. Vous vous demandez aussi comment il se fait qu'une captive, une prisonnière de guerre, une reine détrônée pût jouir à la cour de Pyrrhus (mettons à la cour de Louis XIV) d'égards comparables à ceux qui entourent Andromaque. Rappelez-vous tout simplement l'histoire de ces reines exilées qui ont vécu au château de Saint-Germain, comme la femme de Jacques II ; ou encore de ces pauvres petites princesses qui étaient données en gages par la diplomatie, à la suite d'un traité, et qui venaient à la cour d'un ennemi, le cœur gros d'inquiétude, comme la duchesse de Bourgogne, princesse de Savoie, mariée à l'héritier de la couronne de France, après que le grand roi eut fait à son père une guerre acharnée. Cette jeune femme, repliée sur elle-même, espionne par patriotisme, gaie par dissimulation, hypocrite de la plus charmante manière, trahissait tous les secrets d'Etat de Louis XIV au bénéfice de son père.

Il n'y a donc pas un détail de cette tragédie d'Andromaque qui ne puisse, au point de-vue de la couleur locale, s'expliquer par les moeurs contemporaines. Et dire qu'on a refusé à Racine cette couleur! Certes, Mes- sieurs, j'ai la plus sincère admiration pour les grands poètes du romantisme, qu'ils s'appellent Victor Hugo ou Musset; mais comparez la couleur prétendue espagnole de 'R.uy Blas ou d'Hemani, en encore la cou-

leur prétendue italienne des délicieux drames romantiques de Musset avec celle des tragédies de Racine : est-ce qu'à ce point de vue particulier de la couleur, de l'art de situer et de placer une action, Racine ne l'emporte pas de beaucoup? C'est Racine qui nous fera cet incomparable tableau de la dernière nuit de Troie, dans lequel je ne dirai pas qu'il égale Virgile et Homère, mais qu'il les dépasse; c'est Racine qui, avec quelques mots, nous fait voir toute l'ancienne Grèce, ses croyances religieuses, l'idée qu'elle se faisait des rapports de l'âme et de la divinité. Si maintenant nous considérons l'exécution de détail, la franchise et le naturel, connaissez-vous une langue plus humaine et plus forte par l'extrême simplicité des termes que celle du fameux couplet que vous allez entendre dans la bouche d'Hermione jalouse, et qui fait, comme puissance dans l'art,-le pendant au couplet d'Andromaque sur la dernière nuit de Troie? Je pourrais continuer longtemps : tout, dans cette poésie admirable, nous montre des qualités qui non seulement étaient uniques pour ce temps-là, mais qui supportent toutes les comparaisons dans le présent, et dans le passé.

Aussi, cette tragédie d'Andromaque, je ne saurais vraiment la comparer qu'à un de ces chefs-d'œuvre comme l'ancienne Grèce en a beaucoup au seuil de ses temples. Imaginez une de ces merveilleuses statues qui sont aujourd'hui l'honneur @de nos musées, comme la Vénus de Milo, et toutes ces splendeurs qui vont se dérouler le long de la voie sacrée, et qui vont

conduire peu à peu le visiteur, comme des insignes de beauté, comme des indicatrices d'idéal, vers le temple où se trouvera la statue suprême. Eh bien, ce génie de Racine, qui devait s'élever d'Andromaque à BrifClIl- nicus, de Britannicus à 'Phèdre, et qui, pour'terminer, devait monter d'un seul bond jusqu'à Dieu lui-même, au terrible Jéhovah de la Bible, dans Athalie, Racine a mis, au début de son théâtre, comme à l'entrée d'une voie sacrée, cette pure figure d'Andromaque. Ce sont des chefs d'oeuvre de marbre, comparables à ceux d'un Phidias ou d'un Praxitèle, qui vont se succéder au long et au cours de sa carrière.

Ma tâche, Mesdames et Messieurs, serait remplie. et au delà de mon espérance, si j'avais pu faire passer en vous, au moment où vous allez entendre Andromaque, quelque chose de la profonde admiration que j'éprouve pour ce chef-d'œuvre. Et maintenant, je vous laisse face à face avec la pièce et ses interprètes.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE JEUDI 26 JANVIER 1900, AVANT LA REPRÉSENTATION DES

ERINNYES

DRAME ANTIQUE

DE LECONTE DE LISLE

(Théâtre d'Eschyle)

LES ERINNYES .

DE

LECONTE DE LISLE

(Théatre d'Eschyle)

.N' IE S D A M E S, NI E S SIE U R S,

Vous allez assister à la représentation d'un drame vieux de deux mille cinq cents ans et qui — l'épreuve est faite — excitera chez vous une émotion, une pitié aussi profondes que celles qu'ont éprouvées ses premiers spectateurs, au théâtre de Bacchus, à Athènes, au vl siècle avant J. C. Cette pièce est de l'ancêtre vénérable de tous les auteurs dramatiques, d'Eschyle, de celui qui, le premier, a cueilli pour le théâtre ce qu'on pourrait appeler la fleur des sentiments humains. Depuis Sophocle, son successeur, jusqu'aux auteurs des drames représentés de nos jours, il n'en est pas un seul qui ne soit son obligé et qui ne le salue comme un maître. Ces trois pièces,, qui forment la trilogie de l'Oi-estie et d'où Leconte de Lisle a tiré le sujet des Erinnyes sont comparables à ces monuments de la statuaire grecque qui restent, pour nos sculpteurs contemporains, des modèles désespérants : ils sont frustes, ils sont sobres, ils semblent taillés à

larges plans; et cependant, si vous examinez dans le détail la progression des sentiments, la variété, la simplicité de l'exécution, il vous semblera être en présence de ces cavaliers de Phidias qui déroulent toujours leur procession, au soleil d'Athènes, sur la frise du Parthénon.

Ne croyez pas, Mesdames et Messieurs, que ces passions éternelles de notre âme, mises en jeu devant vous par des auteurs dramatiques, soient arrivées dès le début et du premier coup à là pleine notion d'elles- mêmes. Il n'est pas un seul de nos vices, il n'est pas un seul des crimes dont l'homme est capable, qui ne soit susceptible d'explication et même d'excuse ; il n'y a pas un méfait qui ne puisse trouver des circonstances atténuantes ; il n'y pas une vertu qui ne s'obtienne au moyen d'un sacrifice. Avant d'arriver à dégager cette notion du crime et de la vertu, sur laquelle repose la constitution des sociétés humaines, nos lointains ancêtres ont hésité pendant très longtemps. C'est seulement à la suite d'une longue épreuve qu'ils ont constaté que, somme toute, nos actions devaient être déterminées par deux grandes lois : l'une est la loi de justice, et l'autre est la loi de pitié.

Quel est notre premier sentiment, à tous, lorsque nous subissons une injustice, lorsque nous souffrons une injure? C'est de nous jeter sur l'agresseur et de nous venger immédiatement. Aujourd'hui, nous sommes arrêtés dans ce premier mouvement par la crainte salutaire du sergent de ville; nous savons qu'il existe

des juges, des prisons, et que, si nous nous abandonnons à cet instinctif élan de notre nature, il pourra en résulter pour nous de sérieux inconvénients. A l'origine, il n'en était pas ainsi. Lorsque le plus généreux mais le plus incompris des hommes du XVIIIc siècle, J.-J. Rousseau, disait à ses contemporains : « L'homme est naturellement bon ; il sort parfait des mains de la nature : c'est la société qui le gâte ». Rousseau se trompait complètement. L'homme, à l'état de nature, est encore tout voisin de cette barbarie dont les lions, les tigres et tous les animaux, du plus haut au plus bas de la création, continuent à nous donner l'exemple. Ce n'est que très lentement que l'homme a appris à commander à ses passions, en vertu d'une loi supérieure qui est la justice distributive. Celle-ci a fait succéder le pardon à l'éternelle rancune, qui oblige d'abord l'homme outragé à venger son offense, puis le fils à venger l'offense de son père, et ainsi de suite, par une succession sanglante, par une cascade de meurtres, jusqu'aux dernières générations. L'homme, dis-je, n'a appris que très lentement à faire dominer cet élan terrifiant de la nature par les notions de la justice et de la pitié.

Ce premier travail des sociétés humaines, essayant de brider, de mettre sous le joug la méchanceté, la férocité inhérentes au cœur de l'homme, Eschyle nous le raconte dans l'Oi-esti\*e. Il nous montre les premiers Grecs, à l'aurore de la civilisation, s'efforçant de dégager ces lois très simples, mais sublimes, en vertu des-

quelles un crime peut s'expier, une faute peut se graduer selon les mobiles qui l'ont inspirée, et, après le châtiment, il y a place pour la pitié. C'est au dégagement de ce principe moral qu'il a consacré les trois pièces réunies sous le titre de YOrestie, et qui sont : cAgamemnon, les Choéphores, les Eumènides.

Il y a eu dans l'ancienne Grèce, une succession de faits mythologiques, de légendes plus ou moins mystérieuses, qui nous montrent en action les premiers sentiments de l'humanité. Et, comme il arrive tou- . Jours, l'imagination populaire, à distance, a rassemblé sous un seul nom une quantité de faits qui peuvent être imputés à des familles et à des tribus diverses ; de même que, pour nous, l'héroïsme chevaleresque du Moyen Age s'incarne, par exemple, dans un Roland : de même, les hauts faits de l'ancienne Grèce se concentraient dans un certain nombre de familles qui avaient montré, à l'origine du monde, toutes les faces du vice et de la vertu. Parmi ces familles (qui seraient aujourd'hui un gibier de cour d'assises), se trouve la famille des Pélopides, les descendants de Pélops. Pélops, personnage mythologique, a commis un crime dont il transmet à ses enfants l'héritage funeste : voilà une race vouée désormais à l'exécration des hommes et des dieux.

Un des descendants de Pélops, Agamemnon, à la suite d'uri rapt commis par une population d'Asie sur une population d'Europe, est nommé par toute la Grèce, commandant des forces helléniques contre

l'Asie. Au moment où la flotte va mettre à la voile, les vents sont contraires et un oracle barbare déclare qu'ils ne seront rendus favorables que si Agamemnon sacrifie sa propre fille sur l'autel de Diane. Vous le voyez., Messieurs, les sacrifices humains, que nous trouvons encore aujourd'hui chez les peuplades sauvages du Dahomey ou du centre de l'Afrique, se rencontrent même à cette époque; c'est une civilisation toute barbare. Agamemnon n'hésite pas : il sacrifie sa fille. Mais cette fille a une mère ; cette mère a défendu sa fille comme. une bête défend ses petits : elle a conservé contre le père meurtrier un ressentiment inexpiable.

Agamemnon est parti pour la guerre de Troie. Cette guerre a duré dix ans. Clytemnestre, la femme d'Agamemnon, restée dans la ville royale de Mycènes, en l'absence de son mari, nourrit sa rancune, cette rancune elle là manifeste d'une façon que je n'hésite pas à qualifier de bien féminine : elle prend un amant — c'est un des moyens les plus simples que les femmes aient- trouvé jusqu'à présent pour se venger des hommes, et elle le prend par un raffinement de vengeance, dans une famille ennemie d'Agamemnon, celle d'Egisthe. Dix ans se .passent ainsi; et, tout à coup, arrive à Clytemnestre une nouvelle terrifiante. Il est entendu que, le jour où Troie aura succombé sous les efforts de la Grèce, des!feux, allumés de cime en cime, depuis la ville assiégée, jusqu'à Mycènes, en passant par les îles de la mer Egée, annonceront la victoire. Vous voyez déjà cette image saisissante': il semble

que lès montagnes, pareilles à des géants, tendent . leurs bras à travers l'espace et que chacune allume son flambeau au flambeau que lui présente la montagne voisine. Ainsi la nouvelle arrive peu à peu jusqu'au palais de Mycènes, un vieillard pst debout, au sommet d'une tour, guettant ces feux ; et il arrive sur la scène en poussant des cris de triomphe ! (( Troie est tombée ! La flamme de victoire a lui ! » La nouvelle est annoncée à Clytemnestre. Celle-ci a cou- science de ce qui va se passer : Agamemnon réclamera des comptes, demandera des explications. Elle a lié partie- avec un amant. Quel va être son sort ? Après la faute, c'est la pensée du meurtre qui germe dans sa tête. Il ne faut pas que, lorsqu'Agamemnon sera rentré dans son palais, il y puisse agir en maître. Clytemnestre fait à mauvais jeu bon visage : elle reçoit son mari avec des démonstrations de joie exagérées, si bien qu'Agamemnon se méfie. Elle l'incite à entrer dans la maison ; et là, lorsque le héros, pour se reposer de sa longue traversée et de sa longue marche, entre dans le bain, elle le frappe à coups de hache, le tue, et revient triomphante, criant au peuple de Mycènes : « J'ai vengé ma fille ! » — Voilà, Mesdames et Messieurs, le premier acte du drame

que va dérouler devant nous le vieux poète.

Agamemnon a un fils. Ce fils était tout petit, lorsque le père est parti pour la guerre de Troie. A mesure qu'il grandissait, sa mère a décidé de ne pas conserver auprès d'elle ce témoin de sa faute, de l'adultère

commis au foyer paternel. Ce fils, qu'elle n'ose pas supprimer, car il est sacré, il est l'héritier de la royauté et de la race, elle l'a envoyé dans la ville sainte de Delphes ; et là, l'enfant conscient de son origine, est élevé auprès du sanctuaire d'Apollon. — Nous touchons ici, Messieurs, à un point essentiel des croyances grecques. Le poète va les mettre en scène d'une manière émouvante. Lorsque le' rideau se lèvera sur la tragédie d'Eschyle adaptée par Le- conte de Lisle, vous allez voir errer sur la scène des formes vagues, des formes effrayantes : ce sont des femmes qui représentent les Erinnyes, c'est-à-dire les déesses du remords. Comme tous les peuples enfants, comme tous les peuples jeunes, les Grecs éprouvaient le besoin de symboliser les sentiments d'une manière visible. Le remord qui naît dans l'âme du coupable à la suite d'un crime, la prescience obscure des malheurs qui nous menacent, les pressentiments qui hantent notre esprit, ils avaient incarné tout cela dans un groupe de déesses terribles, filles de la Nuit, filles des Ténèbres, qui s'appelaient les Erinnyes, c'est-à-dire les déesses de la vengeance. Un crime a jadis été commis dans la maison d'Agamemnon : Agamemnon a égorgé sa fille. Depuis ce jour les' Erinnyes rôdent autour du palais ; elles attendent le moment de mettre la main sur leur proie, sur l'homme que le crime leur abandonne. En même temps, ai-je dit, ces déesses du remords et de la vengeance, sont des déesses du pressentiment funèbre : elles quittent d'autant moins ces

parages que la fatalité (elles s'en rendent compte) pèse sur cette maison, et qu'après la proie ancienne, il y aura pour elles une proie nouvelle. Voilà ce sentiment primitif, essentiel, qui fait que le crime engendre le crime, que le sang appelle le sang. Après le meurtre d'Agamemnon, il faut que ce meurtre soit expié par Urn autre meurtre. C'est pour cela que les Erinnyes veillent ; que pendant la nuit, elles montent la garde devant le palais « comme des chiennes sanglantes » (c'est l'expression du poète), et qu'au lever du jour, elles s'en vont devant la lumière solaire, en attendant la nuit prochaine pour reprendre leur faction sinistre. Telle est la première notion que l'humanité s'est faite de la justice, se transmettant de génération en génération ces idées sanglantes, terribles, féroces.— Mais, si cela continue, où donc le crime s'arrêtera-t-il ? Il faut que, une fois le châtiment obtenu, cette loi du talion prenne fin. C'est ici que le poète nous montre l'aurore, l'aube de la loi nouvelle se levant derrière le temple d'Apollon. Avec les Erinnyes, nous avons vu les déesses des ténèbres, du crime : Apollon, c'est le dieu radieux, c'est la lumière qui chasse les mauvais rêves et les terreurs de la nuit, c'est un dieu de bonté, d'équité. Par conséquent, il ne veut pas que le meurtre souille ses autels, il ne veut pas'que le crime engendre le crime ; et il cherche le moyen de mettre un terme à cette loi effrayante qui pèse sur l'humanité grecque depuis son origine, et qui exige que le' sang versé fasse couler de nouveaux ruisseaux de

sang. —' Voilà comment Eschyle symbolise les deux principes moraux qui vont lutter tout le long de ces trois tragédies qui forment l'Oi-estz\*e.

Donc, Oreste a grandi auprès de l'autel d'Apollon. Il a appris, à Delphes, le crime dont sa mère s'était rendue coupable : il sait maintenant qu'elle a égorgé .son père Agamemnon au retour de Troie. Que va-t-il faire ? Va-t-il laisser son père sans vengeance ? Va-t-il porter la main sur sa mère ? Une mère est sacrée ; le père l'est bien davantage. Aujourd'hui, Mesdames et Messieurs, nous admettons l'égalité des sexes et de leurs droits. Je crois même que nous sommes en train de pencher un peu dans le sens opposé, et que bientôt, si nous laissons faire les femmes, elles n'auront plus que des droits sans devoirs, et nous, des devoirs sans droits. Mais là n'est pas la question. En attendant, il se pose devant Oreste une énigme terrible : s'il ne venge pas son père, il est criminel ; s'il venge son père sur sa mère, il l'est aussi. Il consulte Apollon. Apollon lui dit : « Le père, c'est le chef, le défenseur de la famille -, et quand il est le roi, c'est le défenseur de la cité. Le crime commis sur lui est abominable : il faut que ce crime soit châtié. — Mais c'est sur ma mère ! » dit Oreste. Le dieu ne répond pas. Il est embarrassé. Il n'y a pas solution; car la notion de la justice ne se dégage pas encore. Cependant, le dieu a parlé : il a prescrit de tirer vengeance du crime. Oreste prend son bâton de voyage, son épée, et va de Delphes à Mycènes, Voilà, dans la tragédie d'Eschyle,

la partie la plus terrible du drame. Elle a séduit Leconte de Lisle qui l'a suivie exactement. Vous allez assister à l'assassinat d'Agamemnon par Clytemnestre : vous allez assister ensuite au retour d'Oreste.

Oreste a une sœur, Electre, que Clytemnestre n'a pas craint de garder auprès d'elle ; car une femme, au point de vue de la vengeance, est moins dangereuse qu'un homme. Agamemnon a été enterré, selon la coutume grecque, au seuil du -palais, sur la place publique, où un tombeau s'élève en son honneur. Tous les jours, en fille pieuse, Electre vient offrir des libations au mânes de son père. Bien plus, Clytemnestre elle-même, la meurtrière, dans la plénitude du pouvoir et de l'apparat royal, vient aussi, par hypocrisie, offrir un sacrifice à l'ombre de l'époux qu'elle a tué. Oreste arrive. Après une très belle scène de reconnàissance entre la sœur et le frère, Electre lui dit (( Depuis le jour où notre père est tombé, je t'attendais. Puis, je t'ai cru mort en de lointains pays. Mais, puisqu'aujourd'hui tu es de retour, je suis certaine que le père sera vengé M. Cette fille n'a pas du tout, en pareil cas, le sentiment de la solidarité féminine. Elle ne dit pas à son frère : « Epargne notre mère ». Non. mais elle lui dit : « Tu vas venger notre père. )) Et si Oreste hésite, c'est elle qui lèvera ses hésitations. La loi du talion s'exécute: Oreste frappe sa mère devant le tombeau d'Agamemnon. Le meurtre d'Agamemnon est expié.

Mais que se produit-il alors ? C'est que, pour obéi r

à la loi de justice qui ne veut pas qu'un -crime reste impuni, un crime nouveau, un crime abominable entre tous, le parricide, a été commis. Après le meurtre de l'époux par la femme et « du taureau par la vache », comme le dit le vieux poète de son langage si énergique et si voisin de l'antiquité pastorale, c'est maintenant le fils qui vient frapper, lui dit sa -mère, « les entrailles même dont il est sorti )), les entrailles qui lui ont donné la vie. Où cela va-t-il s'arrêter ? La tragédie d'Eschyle, en trois partie, est longue. En outre, il semble bien qu'après la mort de Clytemnes- tre, tuée par son fils, l'action peut être terminée. Le- conte de Lisle, qui aimait les effets de vigueur, qui recherchait l'horreur violente au théâtre, qui se flattait d'étre impassible, et qui, pour sa part, ne partici-pait guère à cette pitié, à cette tendresse répandues sur le monde par le christianisme, Leconte de Lisle a arrêté son drame à cet endroit. Une fois que Cly- temnestre est tombée sous les coups de son fils, les sinistres déesses, les Erinnyes reparaissent. Elles entourent Oreste, elles enlèvent le parricide, et elles vont le châtier, sur la terre, par la folie furieuse (c'est le dénouement de Racine dans Andromaqite), et aux Enfers, par les supplices variés qui existaient, comme vous le savez, sur les bords du Styx. — Eschyle, lui, ne s'arrête pas là : il continue; car ce qu'il veut, c'est dégager cette idée de pitié, c'est mettre un poini final à la succession des crimes. Voilà ce qui lui tenait à cœur, et ce qui tenait à cœur aux hommes primitifs

arrêter la barbarie à un moment donné, trouver la so- lution dernière. Ici nous entrons dans un domaine d'admirables, de sublimes beautés, que, malheureusement pour nous, le poète français, l'imitateur d'Es- chyle, ne nous montrera pas. Mais il importe, pour la notion complète de cette tragédie, que je vous indique le dénouement eschylien.

Oreste est poursuivi et tourmenté par les Erinnyes.

Comment va-t-il se débarrasser de la meute hurlante attachée à ses pas ? Les Errinyes le suivent « comme des chiennes suivent la trace de sang », dit le poète. Or, le sang dégoutte des mains d'Oreste, de son épée, de ses vêtements. Comme dans le fameux tableau de Prudhon, qui nous montre la Vengeance poursuivant le Crime, le malheureux s'enfuit, épouvanté. Où va-t- il demander un refuge ? A l'autel d'Apollon, du dieu qui l'a conseillé et lui a dit de tirer vengeance de son père. —Au troisième acte, au lever du rideau, nous sommes, en effet, au temple de Delphes. Oreste est à l'intérieur : on l'aperçoit par la porte entr'ouverte. Il embrasse éperdûment l'autel du dieu. Les Erinnyes n'ont pas osé rentrer dans le sanctuaire : filles de la Nuit, elles ne peuvent pas pénétrer dans le temple du dieu du Jour. Mais elles guettent le meurtrier; elles s'en empareront à sa sortie. L'aube se lève. Apollon paraît lui-même dans son temple. Il demande aux Erinnyes ce qu'elles font là: « Nous avons une proie, une victime qui nous appartient en vertu des lois divine, est que nous n'abandonnerons pas. Dès qu'O-

reste sortira, nous le saisirons. » Apollon, avec la charité des dieux, interroge Oreste et lui demande ce qu'il a fait, quel est ce sang qui couvre ses vêtements et qui dégoutte de son épée. (( J'ai obéi à ton oracle, répond Oreste : je suis allé tirer vengeance de mon père, mais c'est ma mère que j'ai frappée. Puisque je t'ai obéi, absous-moi. )) Apollon hésite. De même qu'il n'avait pas osé donner une réponse complète lors de la première consultation que lui avait demandé Oreste, il n'ose pas dire maintenant au fils: Tu as bien agi en vengeant ton père, même en le vengeant sur ta mère. » Il déclare que cette sentence, qu'il ne peut pas rendre, il va la solliciter d'une divinité plus puissante encore que lui : c'est Minerve : Minerve, protectrice d'Athènes ; Minerve, la raison incarnée, c'est-à-dire la justice absolue ; Minerve qui est sortie tout armée du cerveau de Jupiter, le roi des dieux. Et, Messieurs, voyez la beauté du mythe : la Raison sortant de la Puissance souveraine qui s'exerce sur elle-même et veut se manifester. Que résulte-t-il des méditations du dieu suprême ? La Raison. Appollon prend donc Oreste sous sa protection, le couvre d'un pan de son manteau et lui dit : « Viens avec moi. Nous partons pour Athènes, la ville chère à.Minerve, et là nous solliciterons son jugement. » Et le suppliant et le dieu, l'un protégé par l'autre, s'en vont vers Athènes, suivis par la meute des Erinnyes, qui grouillent et grondent sur leurs pas, mais à distance. Ils arrivent à Athènes. Là, Minerve réunit le tribunal suprême

des Athéniens. l'Aréopage, et elle en prend elle-même la présidence. Le débat s'engage : débat terrible, débat solennel, où Oreste plaide pour lui-même, où les Erinnyes réclament leur victime. C'est, vous le voyez, l'origine de cette institution qui veut que, devant un tribunal, l'accusation et la défense s'exercent libre" ment. Au nom de la société, un magistrat demande vengeance pour un crime qui a risqué de compromettre l'ordre social ; au nom dé la justice, l'avocat de l'accusé expose ce qui peut l'innocenter ou, tout au moins l'excuser. C'est la première fois dans l'histoire de l'art que l'on voit appliquée cette loi qui met la justice au-dessus de tout, la justice égale pour tous, la justice aux balances droites, qui s'efforce de concilier les droits de la société et le respect dû à un accusé.

Vous devinez, Mesdames et Messieurs, quel va être le jugement. Minerve, impartiale, ne décide rien : elle réserve son suffrage. Le cas est soumis au tribunal de l'Aréopage. Faut-il absoudre Oreste. Il est criminel. Le condamner ? Il a obéi à l'ordre d'un dieu, il a vengé son père. Les voix de l'Aréopage se partagent : il y en a autant pour la culpabilité que contre. Alors la Raison intervient et dit : « En vertu d'une loi supérieure à la justice même, qui est la loi de clémence et de pitié, je me décide. J'accorde ma voix à l'accusé ; je fais pencher la balance en sa faveur. » Oreste est absous. Minerve a exercé un droit qui est au-dessus de la justice elle-même, le droit de grâce, que se

réservent tous les souverains pour les cas difficiles, pour les cas douteux. Telle est la solution; mais que vont devenir les Erinnyes ? Elles sont frustrées ; elles ont un droit, elles aussi ; on leur a enlevé)eur victime : elles la réclament. Minerve leur dit alors : « Vous étiez les terribles, les Erinnyes. Dorénavant, vous serez les bienfaisantes, les-do"uces, et vous vous appellerez les Euménides. Il arrive un moment où le remords change de nature ; il devient le repentir. Le repentir est déjà la moitié de- l'expiation. Lorsque le coupable a accompli sa peine, il est quitte; même envers vous, sinistres déessès. Vous allez donc abandonner votre existence errante. A côté de mon temple de la Justice, je vais faire élever un temple pour vous, vous y serez honorées ; c'est devant vous que les criminels viendront, par le Repentir, demander l'absolution défihitive. » Ainsi, les Erinnyes deviennent les Euménides ; et c'est là la conclusion de VOreslie. — Est-il un plus beau drame ? En est-il de plus simple et de plus émouvant ?

Maintenant, autour de ce drame, mettez son décor. Il existe en Grèce les ruines particuliérement imposantes et impressionnantes de deux villes toutes voisines l'une de l'autre, et qui étaient Argos et Mycènes. Elles sont situées dans un des plus beaux sites de la Grèce, prés d'un golfe qui met l'Europe en communication avec l'Asie, le golfe de Nauplies. Au bord, la ville d'Argos. Un peu plus loin, à quelques lieues d'Argos, s'élève une âpre chaîne de montagnes, dont

les défilés commandent l'accès de la Grèce continentale. C'est au débouché de ces défilés, sur une position maîtresse, stratégique, que s'élevait la citadelle de Mycènes. Argos était la ville royale où l'on pouvait habiter en temps de paix ; Mycènes était la cita- delle où se réfugiait le roi lorsqu'il était menacé par un danger, d'où il commandait à la contrée voisine, d'où surtout il commandait à la Grèce qui s'ouvrait derrière lui. C'est à Mycènes, c'est à Argos que régnait la famille des Atrides, la famille d'Agamemnon. —. Cette famille a-t elle existé ? Pendant longtemps, on a traité de fable, de mensonge, la légende des Atrides. On n'y voyait qu'une invention de poète : Agamem- non, Clytemnestre n'avaient jamais existé que dans l'imagination poétique. Pourtant, lorsque nous voulons contrôler les récits des écrivains anciens, nous trouvons presque toujours que ces hommes, que l'on accuse d'imposture, ont été très respectueux de la vérité. Ainsi Hérodote nous a raconté sur l'ancienne Égypte, des merveilles qui ont' longtemps passé pour des fables ; lorsque la science moderne, celle des Champollion et des Mariette, a étudié la civilisation de l'ancienne Égypte, elle'a constaté que partout, sur tous les points, Hérodote avait dit vrai, que jamais il n'avait menti sciemment. Or, il y a de cela une vingtaine d'années, un Allemand, Schliemann, qui avait fait fortune dans le plus honorable, le plus modeste et le moins littéraire des commerces (il était épicier à Hambourg) Schliemann s'était pris d'enthousiasme

pour la littérature grecque. Il avait appris la langue à quarante ans passés; et, ses affaires terminées, il avait décidé de rechercher, par des fouilles et avec les ressources de l'archéologie, les traces de Troie, de Mycènes et d'Argos. Il croyait fermement aux héros d'Homère, à l'existence de cette famille légendaire dont les premiers crimes vont tout à l'heure s'accomplir devant vous. Il partit donc pour la Grèce, malgré les objections des savants, malgré la dérision des spécialistes. Il avait fait déjà, là où se trouvait Troie, des fouilles qui ont renoulevé l'histoire des origines grecques en démontrant, jusqu'à l'évidence, que, sur cet emplacement, s'élevait autrefois une ville puissante, qui avait été l'objet d'un long siège, puis détruite par un incendie et que la civilisation qu'elle représentait était particulièrement riche et opulente. Après avoir démontré l'existence de Troie, il était revenu en Grèce, et il était allé à Mycènes, faire des fouilles à l'emplacement consacré du palais des Atrides.

Lorsque l'on aborde cette citadelle de .\lycènes, on voit d'abord, à l 'entrée, deux gigantesques lionnes de pierre qui ont été souvent reproduites par la gravure et la lithographie et qui sont contemporaines, semble- t-il, de ces admirables morceaux d'animaliers que nous avons vu au Louvre, au musée égyptien et au musée assyrien. Ces deux lionnes sont debout de chaque-côté d'une colonne qui surmonte la porte comme un fronton. La colonne est l'emblême de la société; les deux lionnes sont ses gardiennes. L'arrête est for-

mée par des blocs cyclopéens ; et lorsqu'o"nl'pénètre à l'intérieur de la citadelle, on se trouve dès l'entrée au centre d'une passe cernée par de hautes et massives constructions qui ont été — on ne peut plus en douter aujourd'hui après les travaux de Schliemann — le palais des Atrides. L'usage voulait que le chef, le héros mort fût enterré devant son palais : c'est ce qui explique que, dans la mise en scène d'Eschyle, le tombeau d'Agamemnon soit au pied même des marches du palais. Schliemann eut l'idée de faire creuser au centre de cette passe. Alors, que trouva-t-il ? Le spectacle le plus prodigieux qui se soit offert à un chercheur passionné, quand il a poursuivi une chimère et qu'il se trouve en présence d'une réalité, A sept ou huit mètres de profondeur, tout à coup, les pioches des ouvriers mirent à nu un éblouissement : c'était une dizaine de guerriers et de femmes couchés dans leurs armures et leurs parures. Les guerriers avaient sur la poitrine des cuirasses d'or, sur la tète des casques d'or, aux jambes des cnémides d'or ; les femmes avaient encore leurs colliers autour du cou, leurs bracelets autour des bras, ou plutôt autour de leurs ossements ; et, chose curieuse, ces personnages étaient en nombre juste égal à ceux dont la tradition eschylienne fait le cortège d'Agamemnon. Il était possible de reconnaître là Agamemnon lui-même ; sa captive Cas- sandre, qu'il avait emmenée de Troie et dont vous entendrez tout à l'heure la prédiction terrible; son cocher Euribatès ; puis sa femme Clytemnestre, cou-

chée dans la mème tombe après le meurtre de la mère par le fils ; et même Egisthe, l'adultère, l'usurpateur, mais le descendant de race royale, enterré avec les honneurs dus à son rang. Nous pouvons nous faire une idée de l'émotion qu'à éprouvée Schliemann, car nous l'éprouvons nous-mêmes en voyant au musée d'Athènes, où ils ont été transportés, les restes du , tombeau des Atrides. Et dire qu'avec un peu moins de lenteurs et de difficultés administratives, c'est au Louvre que nous contemplerions aujourd'hui ces incomparables trésors ! Rien qu'en or, il y avait sur les cercueils la valeur de trois ou quatre cent mille francs. Schliemann a offert sa collection au Louvre. Le Louvre de cette époque (je ny" dis pas laquelle) a refusé : il n'y avait pas assez de papiers ; il fallait des formalités..... C'est alors au musée d'Athènes que Schliemann a donné les restes des Atrides et le trésor qu'il avait trouvé dans leurs tombeaux, les coupes qui ont servi aux funérailles (vous en verrez une copie aux mains de l'actrice), les armes, les cuirasses, les casques. A l'intérieur de ces cuirasses sont encore des restes de vertèbres ; à l'intérieur des casques sont encore des ossements. Ce sont là les vestiges de la cité mycéenne, à l'époque la plus ancienne de la civilisation grecque que nous ayons pu pénétrer, antérieure de quinze cents ou deux mille ans aux sculptures du Parthénon.

Telle est la société qui a donné matière à la pièce d'Eschyle ; tel est le mythe qui s'est dégagé peu à peu.

Ce qu'en a fait l'imitateur français, vous l'apprécierez tout à l'heure. Qu'il me suffise de dire que, pour ce vigoureux, ce volontaire et quelquefois ce très grand poète qu'était Leconte de Lisle, ce n'est pas une médiocre gloire que d'avoir extrait un drame émouvant de ce tissu d'horreurs. D'autant plus qu'il n'avait pas la souplesse, la délicatesse du génie grec, cette aisance merveilleuse qui, mème dans ce très ancien poète qu'est Eschyle, relève de facilités souriantes les pires difficultés de son art. Leconte de Lisle a simplement pris les deux premiers actes du drame : tel que, le drame est saisissant : et c'est surtout parce que le poète a revêtu les vers d'Eschyle d'une forme admirablement travaillée. Certes, je ne comparerai pas la poésie de Leconte de Lisle à celle d'Eschyle: il y a des chefs-d'œuvre qui défient toute comparaison. Je dirai seulement que,'dans leur art à la fois fruste et ouvragé, les vers d'Eschyle ressemblent, si vous voulez. à ces armures d'or qui ont été trouvées dans le tombeau des Atrides, précieuses par la matière, incomparables par le travail. Mettons que Leconte de Lisle leur a substitué une armure de fer, forgée d'un vigoureux marteau, qui n'a pas la délicatesse de l'original, mais qui est encore une fort belle copie; ou encore, que c'est une statue de bronze qui remplace la statue d'or. Il y a, chez Eschyle, une piété, une tendresse commençantes qui se dégagent à travers ses vers. Vous retrouverez cela dans Leconte de Lisle ; mais c'est surtout la collaboration du musicien qui vous le dira.

Lorsque les Erinnycs furent représentées pour la première fois sur cette scène, le directeur de l'Odéon était un grand amateur de musique. C'est une qualité qu'il a transmise à tous les directeurs du théâtre, avec le monument : il semble que son âme harmonieuse inspire ceux qui lui succèdent. Le directeur de ce temps-là demanda au poète de prendre un musicien pour collaborateur, afin d'adoucir l'âpreté de son œuvre. Leconte de Lisle y consentit en rechignant. Le collaborateur désigné était promis à une belle carrière artistique < ce n'était autre que l'éminent compositeur qui est aujourd'hui M. Massenet. Lé talent de M. Mas- senet est fait surtout de grâces voluptueuses et insinuantes. Il se trouvait en présence d'un drame terrible. Et cette impression d'horreur est dégagée dans l'ouverture. Mais il était impossible que le musicien ne penchât pas du côté où le portait sa nature, qu.il n'essayât pas de relever la sombre histoire par quelque douceur. Or, il a trouvé le prétexte à cette douceur dans la plainte de Cassandre et ses prédictions, que vous allez entendre dire par Mme Weber. Parmi les vers que l'actrice est obligée de dire tels que le poète les lui a proposés, il y en a quelques-uns où perce le regret de sa patrie, des jours heureux qui ne reviendront plus, de la jeunesse qui va être fauchée dans sa fleur, de la servitude succédant à la liberté, de l'esclavage après la royauté, de toutes les causes de tristesse déchirante et poignante qui peuvent entrer dans l'âme d'une femme. Ces sentiments sont contenus en germe:

dans les vers du poète : le compositeur les a mis en lumière. Tout à l'heure, vous entendrez un morceau célèbre, qui est le lamento des Erinnyes. Il est intitulé dans la partition : la Lamentation d'iiite jeune Troyenne regrettant sa patrie. Dans le chant délicieux de l'artiste, cette douceur, cette tendresse, cette piété d'Eschyle que le poète français avait laissée de côté, le musicien l'a reprise, l'a faite sienne, l'a incorporée dans l'ensemble. De sorte que la collaboration des deux talents si divers a contribué à la perfection de l'œuvre et nous la rend dans son intégrité.

Les historiens d'Eschyle nous racontent que le vieux poète, sur la fin de sa vie, voyant des rivaux lui succéder et le remplacer dans la carrière tragique, et notamment celui qui allait être le dieu du théâtre, un dieu d'harmonie et de beauté équilibrée, comme l'aimaient les Grecs : Sophocle, — Eschyle, dis-je, avait éprouvé un peu -de cette inquiétude et même de cette jalousie que le vieux Corneille devait ressentir plus tard devant le jeune Racine. Et, fièrement, il en avait appelé de l'injustice de ses contemporains à la postérité: il avait fait un recueil de ses tragédies, et l'avait superbement dédié au Temps. Eh ! bien, les siècles . ont reçu le legs du vieux poète,- la dédicace est allée à son adresse, le Temps a.conservé le poème d'Eschyle. Cet homme, qui voyait avec ombrage naître de lui la postérité qui s'appelait Sophocle et Euripide, est demeuré le père légitime de cette postérité ; et, au lieu d'offusquer sa gloire, elle lui fait honneur. Il reste

l'ancêtre, l'inspirateur, le modèle de tous ceux qui sont venus après lui, de même que notre vieux Corneille est toujours le père du drame, qu'il domine de toute sa hauteur.

C'est donc à vous, Mesdames et Messieurs, c'est au public âgé de deux mille cinq cents ans de plus que les premiers spectateurs de sa pièce que s'adresse Eschyle. Ce regain de jeunesse qui appartient à l'avenir, vous allez le lui donner une fois de plus. Et, de même que nos pères à nous ont accueilli avec reconnaissance les reflets splendides de la tragédie grecque à travers la tragédie française de Racine, de même aujourd'hui vous allez recevoir avec reconnaissance l'aube, la première aurore, le premier élan au-dessus de l'horizon du génie tragique de la Grèce, s'enlevant d'un seul bond à la suprême hauteur du drame. Eschyle a trouvé, ainsi que je le disais au début, la fleur primitive des sentiments humains, aussi, ses pièces sont- elles toujours jeunes, toujours fraîches; et tout à l'heure, vous allez savourer l'éclat, la vivacité, le parfum de celte fleur cueillie sur les collines grecques par une main française, avec autant de sincérité que ceux qui, les premiers, ont applaudi les Erinnyes sur ce théâtre de Bacchus qui a, par une sorte de prescience lointaine, transmis son nom, à travers les âges, à ce qui est aujourd'hui le théâtre de l'Odéon, — théâtre de musique, de poésie et de jeunesse.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON'

PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE JEUDI 16 FÉVRIER 1900, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

L'ÉCOLE DEs FEMMES 1 COMÉDIE

DE M;OLIÈRE

L'ÉCOLE DES FEMMES DE

MOLIÈRE

MESDAMES ET MESSIEURS, ;

Le Dépit amoureux que vous venez d'entendre, n'est avec l' Etourdi, que l'essai du génie de Molière.

Dans ces deux pièces, il a trouvé du premier coup sa forme, c'est-à-dire cette langue merveilleuse, si riche, si « cossue )), comme on l'a dit, et dont il n'aura plus qu.'à user selon les nécessités de chacun de ses sujets. On peut dire que, comme instrument comique, dès le Dépit amoureux et l' Etourdi, Molière possède complètement le maniement du mot. Mais il lui manque encore le fonds, c'est-à-dire la matière sur laquelle portera son observation. Il n'y a pas grand'chose, somme toute, dans le Dépit amoureux. Comme son titre l'indique, c'est ce qu'il y a au monde de plus fugitif; de plus passager : une querelle d'amoureux, un nuage qui passe dans un beau ciel. Puis. c'est fini, et voilàt'oute la pièce. De même, dans YEtourdi, un travers innocent du caractère, qui amène certains inci-

dents amusants ; c'est tout ce que le poète nous offre. ' Mais, pendant ce temps, il amassait de l'expérience. Il étudiait, non seulement les mœurs, mais les conditions de la vie dans les différentes parties de la Frànce. Il pénétrait dans ces mystères du cœur humain dont la connaissance est le secret cherché par tous les poètes comiques et tragiques. Et il arrive un moment où, selon sa propre expression, il n'a plus à imiter personne; où il n'emprunte plus les canevas amusants et les complications d'intrigues plaisantes à ses maîtres les Italiens; où il n'a plus besoin d'éplucher les fragments de ces comiques grecs et les œuvres de ces comiques latins qu'il connaissait très bien, grâce à son excellente éducation de collège. Il a trouvé la voie de la comédie. Il est à un carrefour qui conduit, d'un côté à la comédie de mœurs, de l'autre à la comédie de caractère. 11 a observé, chemin faisant, une certaine maladie à la mode, l'esprit précieux. Les femmes recherchent un idéal de délicatesse, d'élégance, qui les conduit à l'affectation et au ridicule. Cette mode a envahi la province après Paris. Et il écrit les Précieuses ridicules. D'autre part, il y a dans l'ancien théâtre français un genre de plaisanterie qui plaît toujours beaucoup à notre pùblic : c'est la sorte de ridicule qui s'attache à l'homme trompé en amour, ou qui croit l'être. De ce sujet, Molière tire Sganarelle ou Le... trompé imaginaire (je laisse à l'acteur le soin de dire, tout à l'heure le mot propre). — Voilà donc, d'un côté, un élément qui lui est fourni par les mœurs et

dont il tire les Précieuses ridicules, première création de sa comédie; de l'autre, Un élément qui lui est fourni par quelque chose de persistant dans la nature humaine, le ridicule qui s'attache à la fatuité masculine, les ruses de la femme contre l'homme, et cette institution essentielle, permanente, qui est une base sociale et qu'on appelle le mariage.

Dé l'étude du mariage fondue avec un élément spécial,'irréductible, et, comme ridicule, invariable, Molière, Messieurs, va tirer pour la premiére fois, avec l' E'co/e' des Femmes, une comédie de mœurs jointe, unie intimement à une comédie de caractère. C'est le point de départ d'une série de chefs-d'œuvre ; c'est une production maîtresse dans notre théâtre et dans la carrière du poète; c'est le commencement en France de la grande comédie. De même que la tragédie d'An- dromaque, que nous avons étudiée ensemble, était le point de départ d'une tragédie nouvelle, de même c'était une ère nouvelle pour la comédie. En effet, dans le théâtre antérieur à Molière, il y a certes des choses très amusantes : Scarron était un homme de beaucoup d'esprit; Le Menteur de Corneille est une pièce fort drôle. Mais que nous apprennent ces auteurs comiques sur les mœurs de leur temps et sur la nature humaine? Presque rien. Ils nous divertissent pendant deux heures; et, lorsqu'ils nous ont procuré ce plaisir, ils se tiennent quittes envers nous. Les hommes et les femmes qu'ils mettent en scène ne sont pas nos frères et nos sœurs; ce ne sont pas des gens en

qui nous nous reconnaissons. Leurs ridicules, leurs qualités, leurs aventures, tout cela est du domaine de la fantaisie plutôt que de l'observation. Et, certainement, les hommes et les femmes qui étaient contem- porains des pièces de Scarron ou des pièces de Corneilles, c'est-à-dire contemporains de la comédie antérieure à Molière, ne se disaient pas, en sortant du théâtre : « C'est curieux comme ces personnages ressemblent... oh ! pas à moi (on ne se reconnaît jamais) mais à mon voisin ! Comme c'est juste, ce que le poète a dit de ce ridicule, dont tel de mes amis est si largement pourvu! » La comédie miroir de la vie humaine n'existe pas. Elle se suffit avec les canevas italiens, avec les imbroglios, avec les complications d'aventures plaisantes. Et, pour .la première fois, vois venir un auteur comique qui présente à l'homme son image, en lui disant : (( Regarde-toi. Tu te verras tel que tu es, petit, laid, hideux quelquefois. Mais le plaisir que je te donne de reconnaître ainsi ta figure, ou tout au moins la nature humaine, est un des plus vifs qu'il y ait au monde. Car cette laideur, cette bassesse, cette vilenie que je constate chez toi, je t'en sauve par le ridicule : je te donne une compensation à toutes les misères de la destinée par le rire sain, robuste et généreux que je vais t'inspirer. Tu n'as plus qu'à regarder. »

Voilà de quelle façon, Mesdames et Messieurs, Molière, par un coup de génie, considère la comédie. La comédie, jusqu'alors, nous intéressait en nous mon-

trant la vie différente de ce qu'elle est. C'est là une partie du but qu'elle veut atteindre. Elle va nous in- téresser-désormais en nous montrant la vie telle qu'elle est. A la comédie fantaisiste, va succéder la comédie réaliste, écrite avec l'expérience de tous les jours et le fonds permanent de la nature humaine. — Il y a donc, dans VEcole des Femmes, un certain nombre de caractères typiques, de personnes qui ont existé ,ou qui pourraient exister. Le poète les jette dans une série d'événements qui lui sont fournis non par son imagination, mais par l'observation de la vie et des mœurs de son temps. Parmi les moeurs de ce temps, il prend cette institution dont je parlais tout à l'heure, qui est primordiale dans les sociétés humaines, et qui s'appelle le mariage.

Qu'est-ce, essentiellement, que le mariage, C'est une association d'intérêts. L'homme et la femme ont besoin l'un de l'autre. Ils doivent fonder une famille. Ils ont certains droits et certains devoirs ; et le mariage idéal serait celui dans lequel l'homme et la femme auraient un partage égal de ces droits et de ces devoirs. Or, il n'en a jamais été ainsi. Les hommes, le plus ordinairement, se sont attribué le plus d'avantages possible, et ont laissé de, côté le plus de devoirs, en les imposant aux femmes, bien entendu : car il y a une charge à porter, et il faut qu'elle soit portée. La femme, bien souvent, a été, comme elle l est encore en Orient, une bête de somme. D'autre part, il y a dans le mariage, un attrait mutuel, qui

pousse l'homme et la femme l'un vers l'autre, et qui est l'amour. Il importe que le mariage ait comme point de départ l'amour. Voilà par suite deux nécessités : d'un côté, l'égalité entre les sexes, cette égalité sans laquelle un contact est inique ; de l'autre, des conditions d'où puisse naître l'amour. Or, la première de ces conditions, c'est que l'homme et la femme aient l'un pour l'autre cet attrait que rien ne remplace, et qui résulte de la jeunesse. Il faut que la jeunesse aille à la jeunesse. Lorsqu'un homme sur le retour prétend, par égoïsme, épouser une jeune fille, cet homme fait un calcul immoral ; et il importe qu'il soit châtié de ce calcul: la justice l'exige. De même, lorsqu'une jeune fille est victime du calcul égoïste d'un père ou d'un tuteur qui l'oblige à unir son printemps à un automne qui sera bientôt un hiver, sa jeunesse à une maturité chancelante et presque décrépite, cette jeune fille à le droit de se révolter. Comment se révoltera-t-elle ? Ouvertement? Non:, elle est faible, elle n'a que l'arme des faibles, la ruse. La femme, devant l'oppression de l'homme, s'est toujours servie du même moyen, qui a été de ruser avec son maître. On dit avee raison que l'esclavage donne aux nations un certain nombre de vices : les peuples longtemps esclaves sont très lents à se guérir de la dissimulation, de la làcheté, de la perfidie. De même, tous les faiblps sans exception essaient de contrebalancer la tyrannie de la force par la ruse. Ainsi l'égoïsme de l'homme dans le mariage va engendrer

immédiatement un défaut chez la femme. Ce défaut deviendra légitime, d'autant plus légitime qu'il est ici l'allié d'une loi naturelle, contre laquelle rien ne prévaut, celle que. j'indiquais tout à l'heure. Il faut que l'amour préside au mariage : l'amour n'est possible que de la jeunesse à la jeunesse : il faut donc que la jeune fille choisisse un homme jeune comme elle, vers lequel elle se sente attirée par un attrait. En dehors de cela, fout n'est qu'illusion, tout n'est que faute, et tout n'est que folie.

Voilà, Mesdames et Messieurs, la morale que Molière a dans la tête à ce moment-là, et que lui suggérait avant tout le culte de la nature, qui, pendant toute sa vie, a été son inspiratrice. Molière a passé son temps à dire à ses contemporains : (( Toutes lçs fois qu'en vertu de l'arbitraire, du caprice, de l'illusion, du pédantisme, de la fatuité, vous voudrez aller contre les lois de la nature, vous serez premièrement malheureux, et deuxièmement ridicules. » Molière n'a pas d'autre morale que celle-là : elle est essentiellement rationaliste ; elle est fondée sur la nature des choses.

Or, que nous présente la société du temps, à ce point de vue ? Est-ce que le mariage est, au x-,-iil siècle, dans ces conditions de parité, d'égalité idéales que je viens de définir ? Pas le moins du monde. Les femmes ne sont pas consultées. On marie une jeune fille plutôt qu'elle ne se marie. Rappelez-vous de quelle manière toutes les comédies classiques, et celles

de Molière en particulier, nous présentent la jeune fille conduite au mariage : c'est une sorte d'Iphigénie qu'on va sacrifier. Argan, dan-s le Malade imaginaire, et M. Jourdain, dans le BOllrgeQis-gentilhommc, disent à leur fille : « Vous allez épouser cet homme.—Je n'en veux pas. — Il ne s'agit pas de cela : moi, j'en veux ! » Le premier nous- donne cette formule d'un despotisme si amusant : « Une fille doit épouser ce qui est utile à la santé de son père ». Molière exige qu'une femme, avant de s'engager pour toujours, soit consultée sur ce qu'il y a de plus important pour elle, sur ce qui est définitif dans son existence ; et il va nous montrer le danger auquel on court en voulant marier les filles malgré elles. 11 donne à ses contem- porains, cette leçon d'équité, de tendresse, qui les empêchera de sacrifier une enfant à l'égoïsme paternel ou maternel.

Ce ne sont là que des idées abstraites: tout observateur, en étudiant l'état des mœurs du XVIIC siècle, peut y voir clair et arriver à cette conclusion. Mais il s'agit de transformer cette constatation abstraite en une chose réelle, de nous intéresser à une thèse, cette thèse que Molière a dans l'esprit. Pour cela, il n'y a qu'un moyen : c'est de nous présenter des personnages vrais, qui nous plaisent, parce qu'ils nous ressemblent ; de trouver des êtres concrets, qui pourraient exister, et grâce auxquels le poète fait concurrence à l'état civil, comme on l'a dit, en jetant dans la circulation des êtres imaginaires, beaucoup plus

vivants que les êtres réels. Alors Molière, en vertu de ce don mystérieux et sublime qui est le don de créati,on au théâtre, Molière produit devant nous le couple d'Agnès et d'Arnolphe, la jeune fille et le quadragénaire. Quels sont-ils, tels qu'il va nous les présenter?,

Arnolphe est un bourgeois de Paris, d'une quarantaine d'années, homme de bon sens, riche, considéré, mais qui a eu le tort de ne pas se marier au moment où il faut se marier, entre vingt-cinq et trente-cinq ans. Il a laissé passer le temps, il s'est amusé : il a fait des (( victimes », des (( malheureuses )) ; et, comme un de ses amis, Chrysalde, le lui rappelle, il a « tympa- nisé )) pas mal de maris. Mais il se dit : (( Ce genre de ridicule est fait pour les autres, et non pour un homme comme moi. C'est bon pour les sots : or, je ne suis pas un sot. )) Il est donc décidé, quoiqu'il ait fait l'expérience du mariage chez autrui, à se marier lui-même. Et, pour cela, il s'est entouré de toutes les précautions qui peuvent lui assurer ce mariage de tout repos sur lequel il compte. Il a choisi une jeune fille orpheline, ou qu'il croit telle, dont le sort a été remis entre ses mains. Elle est charmante ; elle annonce une beauté toute prochaine : c'est un bouton de,rose à cueillir. Et cet homme dévoué se dit : '(( Puisqu'elle est si bien, je la garde pour moi )). Il ne se demande pas un seul instant si ses quarante ans pourront cadrer avec ces dix- huit ou vingt ans (c'est à peu près l'âge d'Agnès). Il la fait élever en vue de ce mariage, dans un petit cou-

vent, loin de toute pratique. Il supprime autour d'elle tout ce qui pourrait guider son choix, et surtout lui donner le sentiment de sa personnalité. Il la veut pour lui il ne s'inquiète pas d'elle. Ainsi, nous sommes en présence d'un de ces cas d'égoïsme masculin qui se découvrent à toutes les époques et dont on trouve des exemples chez tous les auteurs comiques observateurs.

Le raisonnement d'Arnolphe a été résumé dans la formule la plus saisissante, par un maître du théâtre contemporain. Labiche. Dans une pièce qui n'a pas réussi, du reste, et qui s'appelait Moi, Labiche imagine un homme sur le retour, vers cinquante ans. Vous remarquerez (j'aurai l'occasion d'y revenir plus loin) que l'âge où l'on peut aimer et se marier a beaucoup gagné depuis le XVIIC siècle. On admet aujourd'hui qu'un homme de quarante-cinq ans peut encore aimer et être aimé. Je ne les engagerais pas à s'y fier : mieux vaut se marier plus tôt. Au XVIIC siècle, il était entendu qu'à cet âge-là on n'était plus rien. Donc, dans Labiche, un homme de cinquante ans va épouser une toute jeune fille de dix-huit ans. Une de ses amies lui dit : « Avez-vous réfléchi à la perspective que vous lui offrez? Quand vous aurez soixante ans, elle en aura trente ; quand vous en aurez soixante-dix, elle en aura quarante. Il y a par conséquent entre vous deux une disproportion d'âge qui ne lui assure pas cette protection conjugale, cette égalité qui doit ètre du commencement à la fin la règle du mariage. Il n'est pas possible qu'une jeune femme se voue à soigner

les rhumatismes et les digestions difficiles d'un mari cacochyme. — Mais ces mariages-là réussissent très bien. — C'est ce qui vous trompe. Une de mes amies a épousé de la sorte un homme de cinquante ans, dans les mêmes conditions que vous : elle a été très malheureuse. — Ah ! fait l'homme. Mais lui ? - Lui ? il a été parfaitement heureux. — Eh bien, alors ?... » — « Eh bien, alors ? )) voilà le raisonnement d'Arnolphe.

Il a donc fait élever Agnès par égoïsme. Il ne se dit pas que cette intelligence a le droit de vivre ; il veut qu'on la rende idiote autant qu'il se pourra ; à peine sortie du couvent, il l'a enfermée dans un faubourg, 'Sous la garde de deux domestiques qu'il croit sûrs, avec -mission d'écarter d'elle tout ce qui pourrait éveiller sa curiosité, et surtout la vue des jeunes gens, ces monstres. Il va la voir. Il fait briller à ses yeux les avantages du mariage futur. La jeune fille n'est pas très convaincue, parce qu'elle est innocente, et qu'étant innocente elle n'est pas ambitieuse. Elle ne se dit pas : il y a dans la vie des choses qui, aux regards de beaucoup de femmes, valent la jeunesse, par exemple la fortune ; et Arnolphe est riche. Non ; Agnès est toute droite, toute simple, et elle pense que pour épouser quelqu'un il faut l'aimer, il faut être attirée vers lui. Elle a, du reste, une âme encore un peu confuse ; elle est toute instinctive. Il y a chez elle cette gentillesse de tout ce qui commence, des aurores, des printemps, des choses qui s'indiquent, qui n'ont pas pris leur forme, qui ne la prendront que plus tard. On

a dit, Messieurs, et bien joliment, qu'une jeune fille, c'était un livre relié de mousseline et tout plein de papier blanc, sur lequel la vie se chargerait d'écrire. C'est un peu excessif, car les premières pages sont écrites, et par ces premières pages on peut deviner .ce que sera le reste du roman. Agnès nous indique certains traits de son caractère, qui nous montrent quelle femme, elle sera plus tard. Elle est franche : il lui est impossible de dissimuler ses impressions intimes. Lorsqu'elle ne pourra plus décidément souffrir Arnolphe, elle lui dira. Mais nous savons tous que la franchise des femmes est une chose relative et conditionnelle..Dans un roman dont le titre m'échappe, une femme qui a fait un mensonge se l'entend reprocher, et elle répond à celui qui lui fait ce reproche : « Mais la femme qui ne ment pas est celle qui ne fait que les mensonges nécessaires ». Agnès est de cet avis. Ce qu'elle.a intérêt à cacher, elle le cache : ainsi, de la rencontre avec le jeune Horace, elle ne dit rien ; mais elle ne déguise pas à Arnolphe les sentiments qu'il lui inspire. Elle est donc, vous le voyez, à moitié franche et à moitié dissimulée. Elle a cette qualité ou ce défaut, comme on voudra, d'être incapable, par pitié pour quelqu'un, de lui témoigner une compassion qui sera beaucoup plus douloureuse lorsqu'il faudra s'expliquer, lorsqu'il faudra prononcer le « non )) définitif. Elle voit Arnolphe souffrir à un moment donné. Cet homme a commencé par l'égoïsme : il vient à l'amour lorsque son égoïsme est contrarié ; il veut rete-

nir éperdûment ce qui lui échappe. Il y a une scène où il montre son âme à nu, où il parle de s'attacher, où il promet toute la tolérance possible, enfin où ce malheureux en vient à des extravagances de quinquagénaire, en présence de cette jeune fille dont le regard candide le désarme. Il a eu la vision du bonheur : il ne peut pas y renoncer. Il se fait- humble, il se fait petit, il se fait suppliant. Agnès n'est pas touchée de cela ; elle lui dit simplement :

Horace avec deux mots en ferait plus que vous.

Elle a cette qualité, si rare, qui consiste, dans les situations difficiles, à prononcer le mot définitif qui ne laisse place à aucune équivoque.

En même temps, elle est profondément instinctive, profondément naturelle. Lorsqu'Horace s'est présenté à elle, elle a eu plaisir à le voir : elle n'a pas songé à le lui dissimuler, pas plus qu'à renvoyer l'entremetteuse qui vient lui apporter un billet, pas plus qu'à refuser le rendez-vous qu'Horace lui demande. Elle agit ainsi parce qu'elle n'est pas instruite, parce qu'elle va où la porte l'instinct. C'est donc une seconde moralité q.ue nous donne ici Molière. Bien souvent l'expérience avertie sert à désarmer les femmes contre nous. Ce n'est pas un avantage que leur ignorance nous donne à leur égard: dans bien des cas, instruire une femme, c'est l'empêcher de se livrer au premier Horace qui se présentera. Donc, en stérilisant par égoïsme ce jeune esprit dont la tutelle lui. était con-

fiée, envers lequel il avait un devoir de protection-, Arnolphe a mal agi, et cette mauvaise action va tourner contre lui.

Le troisième personnage, Mesdames et Messieurs, c'est Horace. Il est l'amoureux, — celui qu'attendent toutes les jeunes filles sans le connaître, et qu'elles reconnaissent, sans l'avoir jamais vu, dés qu'il-est arrivé. Horace, c'est vingt ou vingt-cinq ans, une perruque blonde, un teint frais, un air avantageux, le don des douces paroles : il n'en faut pas plus pour tourner Une tête de dix-huit ans. A-t-il des qualités: Pas une. 11 est prodigue; il est menteur, il est égoïste, lui aussi, à sa façon. Il se conduit vis-à-vis d'Arnol- phe, qui est, au fond, un brave homme, comme un simple polisson : il lui emprunte de l'argent et s'en sert contre lui. Arnolphe est tout franchise; Horace est tout dissimulation. Qu'a-t-il donc. pour lui? Il a simplement pour lui la jeunesse et la loi de nature, — cette nature qui veut que le jeune homme et la jeune fille soient faits l'un pour l'autre, que la maturité renonce à l'amour, à plus forte raison la vieillesse. Il suffit au jeune homme et à la jeune fille d'être ce qu'ils sont pour qu'un droit supérieur à tous leségoïs- mes leur assure un bonheur dont le prix est inestimable : car il ne s'achète pas, il ne se vend pas. S'il se vend, il s'achète, alors cela change de nom: c'est la galanterie, c'est le plaisir, c'est la débauche ; ce n'est pas l'amour. Morale singulièrement haute, très puriste à certains égards, mais conforme à la nature des

choses, comme le poète est conforme à son idéal.

Voyons maintenant quelle est la pensée intime de Molière? Pense-t-il qu'Horace et Agnès ont tout à fait raison contre Arnolphe? Pense-t-il qu'Arnolphe a tout à fait tort? Ne croyons pas cela. Molière est beaucoup trop conservateur et il connaît trop bien la vie pour prendre parti contre un quelconque des personnages. Lorsque le poète nous présente des êtres uniformément bons ou uniformément mauvais, c'est une - convention nécessaire pour l'intérêt. En fait, nous agissons tantôt bien et tantôt mal; nous avons tantôt raison et tantôt tort. Mais le véritable auteur comique est celui qui sait nous passionner pour certains personnages et contre certains autres : il faut de la partialité au théâtre. Molière, en obéissant à cette loi, en nous montrant le mélange de vrai et de faux qui entre dans toutes nos actions, Molière est conforme à la vie', à la réalité. Il se rendait compte qu'à bien des égards Arnolphe était intéressant et même sympathique. Car, enfin, il a quarante ans. Je vous disais tout à l'heure qu'au XVIIe siècle, un homme de quarante ans ne devait plus aimer ; tandis qu'aujourd'hui nous sommes habitués à voir sur la ,scène des hommes de quarante-cinq ans qui sont encore aimés. Il y a aussi les « vieux marcheurs )) ; mais n'en parlons pas : c'est autre chose, — et ce n'est pas dans la catégorie des amoureux qu'on peut les ranger. Nous voyons donc sur la scène des hommes de quarante- cinq, de cinquante ans ; et je crains bien que ce ne soit

la faute de la Comédie-Française: aux Français, on devient jeune à l'ancienneté. Lorsqu'on a joué pendant longtemps, certains rôles, on y passe maître; et l'on arrive à nous donner l'illusion de l'éternel amoureux, ainsi que M. Delaunay par exemple. Mais, dans la réalité, il n'en est pas ainsi; et, somme toute, si nous voyons au Théâtre-Français des hommes de cinquante ans, dont quelques-uns poussent la coquetterie jusqu'à conserver leurs cheveux gris, c'est une convention théâtrale. Mettons qu'à quarante ans on peut encore aimer et être aimé, par exception, mais qu'on s'expose à des mésaventures et qu'il ne faut pas trop conter sur l'amour des Agnès. Molière venait d'en faire l'expérience lui-même, en épousant son Ar- mandeBéjard. Elle avait dix-neuf ans et lui quarante et un. Ce mariage tournait assez mal. Il en ressentait une mélancolie profonde et subissait déjà cette torture qui allait désormais remplir son existence. Aussi nous a-t-il laissé voir ce qu'il éprouvait, au fond, de pitié pour son Arnolphe et de comparaison pour son Agnès.

Cette Agnès, il l'admire et il la plaint. Elle est instinctive ; elle ne raisonne pas. Et, si elle est intéressante, elle n'est pas à donner en modèle. De là une qualité singulière dans cette Ecole des Femmes, où très souvent nous sommes sur le point de blâmer les personnages que nous approuvons, et d'approuver les personnages que nous blâmons. — En outre, il faut bien reconnaître que Molière n'a pas eu peut-être,

vis-à-vis des. natures féminines, toute la' délicatesse qu'il aurait dû avoir. Je crains bien d'effleurer ici un préjugé national, en signalant ce qui est, à mon sens, une de ses infériorités. Molière a peint. merveilleusement les hommes ; quant aux femmes, remarquez qu'il manque à toutes ses créations féminines même aux plus charmantes d'entre elles, une fleur de délicatesse. Est-ce qu'Henriette est une vraie jeune fille ? Est-ce que Armande a raison, à certains égards ? Est- ce que Célimène n'est pas bien impitoyablement châtiée à la. fin du Misanthrope? Et lorsque Molière parle des femmes, même. quand il le fait d'un ton caressant, ne sent-on pas au fond le secret mépris qu'éprouvait cet être de raison pour ces êtres de faiblesse, ce grand cœur pour ces créatures de fantaisie (je me place à son point de vue) et cet homme si fidèle à sa parole, si droit, -si probe, ptDur la versatilité, l'inconstance, l'é- goïsme, parfois même la cruauté inconsciente de la femme ? Je crois bien que, dans la déclaration d'Ar- nolphe, c'est en quelque sorte la pensée de Molière .que nous avons, lorsque, par exemple, il nous dit :

Chose'étrange d'aimer, et que pour ces traîtresses,

Les hommes soient sujets à de telles faiblesses.

Tout le monde connaît leur imperfection ;

Ce- n'cst qu'extravagance et qu'indiscrétion ;

Leur esprit est méchant, et leur âme fragile :

Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile ;

Rien de plus infidèle: et malgré tout cela,

Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là.

Cela n'a pas changé, Messieurs. Tant que le monde sera monde, on fera tout, surtout des comédies, pour (c ces animaux-là » ; on montrera les femmes toujours séduisantes et toujours inquiétantes. Et aussi, tant que les hommes feront les lois (cela ne durera pas toujours, mais je crois qu'il y en a encore pour quelques années), ils s'arrangeront de manière à ce que les conditions du mariage tournent à leur avantage, à ce que les Agnès puissent devenir victimes des Afnol- phe, ou du moins soient mises en situation de le devenir, — par conséquent, à ce que la comédie ne perde pas ses droits. Remarquez que les personnages d'Ar- nolphe et d'Agnès, nous les trouvons encore dans le théâtre contemporain. Toutes les fois que l'égoïsme de la famille et l'intérêt de la jeune fille sont en présence, nous sentons se réveiller dans notre souvenir l'Ecole des Maris, l'Ecole des Femmes, et leurs types impérissables.

Il y a de cela quelques années, j'assistais à un concours du Conservatoire, et j'étais placé derrière un des membres du jury, qui n'était autre que ce très grand esprit et ce très grand cœur d'Alexandre Dumas fils. Le jury était présidé par Ambroise Thomas, et l'illustre musicien apportait dans l'exercice de ses fonctions de juge, cette candeur exquise, grâce à laquelle, après avoir entendu pour la trentième fois la scène du (( petit chat est mort )), dite par des générations d'ingénues, il s'y plaisait autant que la première fois, murmurant à l'oreille de son voisin : « C'est

charmant ! )) (On ne savait pas, du reste, s'il parlait du poète ou du concurrent.) Une fois, le hasard de l'examen amena, d'abord, le passage de l'Ecole des Femmes : « Le petit chat est mort. — )). Alexandre Dumas écoutait et admirait la scène, quoiqu'elle fût assez médiocrement rendue.et disait à Ambroise Thomas : (( Comme c'est fait ! Comme c'est taillé ! » Le sort voulut que le morceau tiré immédiatement après la scène du Fils naturel où nous assistons à une sorte de révolte de l'ingénue, Hermine Stèrnay, qui déclare à ses parents ne vouloir se marier que selon son cœur. Ambroise Thomas se tourna vers Alexandre Dumas et lui dit : (( Cela doit être taillé dans la même pièce d'étoffe que tout à l'heure. » Dumas sourit et répondit : (( Vous êtes bien honnête ; mais celui-là sera toujours le plus ancien. ))

En effet, Molière reste le plus ancien ; c'est l'ancêtre, le modèle. Il est incomparable pour ce don d'ino.carner une idée dans des personnages ; et ces personnages nous intéressent par eux-mêmes, et par le problème qu'ils agitent et qui se trouve être une de ces questions éternelles qui se renouvellent à toutes les 'époques de la civilisation. Toujours des hommes et des femmes se trouveront en présence les uns des autres dans la situation d'Arnolphe et d'Agnès. C'est là une de ces énigmes qui naissent avec l'humanité et ne meurent qu'avec elle : les droits de l'homme et les droits de la femme. Les mœurs, les lois transforment les données du problème ; mais, Messieurs, le

problème reste identique à lui-même. Lorsque, tout à l'heure, vous allez voir apparaître Agnès et Arnolphe; lorsque, — soit dit en passant, — vous allez enten- dré le très excellent acteur qui est, au théâtre del'O- déon, le soutien du répertoire classique, tragédie et comédie, j'ai nommé Albert Lambert père, — vous croirez voir le mâle jaloux de ses prérogatives; de même que, dans Agnès, vous reconnaîtrez le délicat bouton de rose. Toutes les ingénues du théâtre qui ont été jouées depuis Molière et que cette jeune fille jouera à son tour, sont contenues en germe dans Agnès. Pourquoi? Parce que le véritable auteur comique est celui qui, dans les complications des Jois et des mœurs, discerne ce qui est persistant dans la nature humaine; qui y ajoute les couleurs de son temps; mais de telle sorte que, derrière ces couleurs, on voie la permanence des mêmes choses, si bien qu'à distance, nous sommes intéressés également à la fois par la différence entre nos mœurs et celle de l'Ecole des Femmes et par la ressemblance entre les jeunes filles d'aujourd'hui et celles de ce temps-là. La pièce date, et nous donne par là un plaisir d'archaïsme ; en même temps, elle est éternelle et nous procure ainsi la joie profonde de l'invariable vérité. C'est pour avoir uni à un degré incomparable, ces persistances de la nature et ces formes changeantes des mœurs et des lois ; mais surtout c'est pour avoir donné à la vérité, à la réalité essentielles cette part qui est supérieure à toutes les inconstances de la mode, de la civilisation,

des climats, des pays, cette part qui doit être prépondérante ; c'est pour avoir regardé le Sphinx face à face, pour l'avoir interrogé et pour l'avoir fait parler, — que Molière reste, entre tous les auteurs dramatiques, le plus profond et le plus grand. Jamais aucune pièce ne vous donnera cette sensation avec autant de " force et autant de charme que cette comédie de rE- cole des Femmes. Il n'y a pas en elle l'amertume du Misanthrope ; il n'y a pas la tristesse profonde de Tartufe ; il n'y a pas cette dérision de nos misères qui est le fond du Malade imaginaire. Chacune de ces trois comédies nous plonge dans la réflexion avec un coup d'aiguillon douloureux. Ici, c'est une œuvre souriante et jeune, c'est la comédie nouvelle qui se montre à nous telle que la nature elle-même l'a faite. Car cet art mesure son excellence au degré dont' il se rapproche-de la nature.

Et maintenant, Mesdames et Messieurs, après vous avoir présenté cette pièce de mon mieux et en toute conviction, je vous laisse face à face avec elle. Les sentiments qu'ont éprouvés devant cette vérité de leur temps, les Parisiens contemporains de Molière, vous allez les éprouver, vous, Parisiens d'aujourd'hui, de- vant cette pièce qui a deux cents ans; car elle est plus jeune encore que celles.qui ont été' jouées hier, — et même que celles qui seront jouées demain.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. G. LARROUMET

i

AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

JEU DE L'AMOUR & DU HASARD COMÉDIE

DE MARIVAUX

LE JEU

» DE L'AMOUR & DU HASARD

DE MARIVAUX

MESDAMES, MESSIEURS,

Le théâtre, et la comédie notamment, est tantôt une image fidèle de la vie, et tantôt il en est le contraire. Il y a des époques équilibrées, contentes d'elles- mêmes, pendant lesquelles il suffit à l'auteur dramatique de tracer de ses contemporains une image exacte et vraie, pour laquelle, somme toute, ses modèles lui suffisent. 11 n'éprouve pas le besoin de chercher au- delà, et c'est bien l'esprit, les mœurs, les préférences de son temps qu'il traduit. Le XVIIe siècle, le siècle 'de Corneille, de Racine et de Molière nous donne exactement l'image de cette sorte de théâtre. Corneille, en peignant les héroïsmes, Racine en peignant les passions, Molière en peignant la vie, se contentent de nous représenter ce qu'ils voient d'après la tournure particulière de leurs esprits. Le théâtre n'est pas pour eux une revanche; il n'est pas une consolation de la

vie. Il y a au contraire, d'autres époques, époques de transition, de décadence, si vous voulez, durant lesquelles l'auteur dramatique, mécontent de la vie, trouve ses contemporains déchus et dégénérés. Ainsi Le Sage, lorsqu'il peint les friponneries de son temps, lorsqu'il représente dans Turcaret, une classe gâtée, et autour d'elle, la société gâtée par l'influence de cette classe. A ces moments-là se produit très souvent un phénomène comme celui-ci : l'auteur dramatique, et même l'auteur de comédies, se réfugie dans le rêve. Plutôt que de tracer une exacte peinture de la vie, il préfère l'imaginer, et se livrer à sa fantaisie. Il montre ses contemporains beaucoup plus beaux qu'ils ne le sont : il leur prête des délicatesses qu'ils n'ont pas, des sentiments qu'ils n'éprouvent pas. Ç'a été le cas de Marivaux. Il est difficile, Mesdames et Messieurs, d'imaginer un contraste plus complet entre les modèles d'un écrivain et les portraits qu'il en a tracés, que celui qui existe entre les personnages du Jeu de l'Amour et du Hasard et les originaux que l'auteur eut devant les yeux. Songez que le Jeu de l'Amour et du Hasard, est de 1730, c'est-à-dire du moment où la corruption des mœurs à laquelle la Régence a attaché son nom, et qui est devenue tristement célèbre, s'étale dans tout son jour dans l'admirable et atroce livre de Laclos, les Liaisons dangereuses : songez que ces contemporains sont ceux parmi lesquels l'homme se faisait un devoir d'avilir et de faire souffrir la femme ; et que Marivaux vous a tracé de cette sorte de sentiments, et de cette

société une image charmante. Il n'est pas d'êtres plus purs, plus chastes, plus délicats que Dorante et Sylvia, dont l'aventure va se dérouler sous vos yeux. C'est que Marivaux était une âme épaisse de délicatesse : et ce conflit entre le besoin de sentiments fins et purs qu'il portait dans l'esprit, et les habitudes sociales au milieu desquelles il vivait, ce conflit nous a valu cette création unique dans l'histoire du théâtre, création exquise à laquelle nous ne pouvons rien comparer, et qui s'appelle le théâtre de Marivaux.

Il n'en a pas toujours été pour lui comme il en est aujourd'hui. Vous êtes, si je puis dire, la revanche de Marivaux, contre la froideur de ses contemporains. Il n'y a pas une seule pièce de Marivaux qui ait réussi complètement, ce qui fait que l'auteur un peu impatient, sortant du théâtre des Italiens ou de la Comédie Française, s'exprimait ainsi : «Mon Dieu ! qui me dira combien il faut de sots pour faire un public ? )) Je suis persuadé qu'aujourd'hui il retournerait sa pensée, et qu'en nous voyant si nombreux pour l'entendre, au lieu du mot sots il en mettrait un autre. Pourquoi donc cet accueil si différent? C'est que nous n'éprouvons pas cet étonnement que devaient éprouver ses contemporains à la vue de ses pièces. Comment? cette dignité, ce désintéressement dans l'amour, cette discrétion, voilà comme nous sommes ? se disaient Richelieu et tous ceux de son temps. Et les femmes : Comment > ces égards, ce culte d'esprit, ce respect delà femme, que l'on témoigne non seulement à une fille

de condition, mais même vis-à-vis d'une soubrette, c'est ainsi qu'on nous traite! Ah! non certes. Aussi ac- cusait-on le théâtre de Marivaux de n'être pas une représentation de la vie. Et alors, comme le langage de l'auteur était d'une qualité et d'un art exquis, comme il choquait les habitudes sociales, le vide se fit autour de lui, et pendant longtemps Marivaux fut considéré comme un auteur de second ordre.

Il y avait donc, Mesdames et Messieurs, entre Marivaux et ses contemporains un malentendu. Ce malentendu tenait, d'une pàrt aux moeurs du temps, et de l'autre, il faut bien le reconnaître, au caractère de Marivaux. C'est qu'il n'était pas de ceux qu'une vocation puissante, invincible, entraîne au théâtre. Vous savez de quelle façon Molière rompit tous les liens par lesquels sa famille, sa condition sociale, . l'éducation qu'il avait reçue, l'écartaient de la scène, pour s'associer aux Béjart, et se livrer entièrement au théâtre. Vous savez comment un magistrat de Rouen n'a pas craint d'abandonner la robe pour s'adonner à l'art de la tragédie : c'est Corneille. Vous savez comment ce disciple fidèle de Nicole et d'Arnauld — c'est Racine — s'est engagé avec une fougue de jeunesse, qui à un moment même l'a rendu ingrat, dans la car- rière dramatique, et depuis sa liaison avec J\111e Du Parc jusqu'à Phèdre, n'a cessé de vivre avec bonheur dans ce monde de perdition. Ce n'est pas du tout là l'aventure de Marivaux.

Il était fils d'un honnête financier ; il fut élevé dans

le meilleur monde de son temps : sa seule vocation jusqu'à trente ans, parut être celle d'un homme du monde. Reçu dans la meilleure société, il y était à l'aisé comme dans une patrie. Il ne songeait qu'à observer le charme délicat de certains salons dont l'accès était difficile, et où il promenait son genre particulier d'humeur : c'était un oisif intelligent qui ne pensait qu'à prendre la vie comme elle se présentait, sans fatigue et sans dégoût. C'est le hasard qui le lança dans la carrière dramatique, un hasard qui a un nom dans l'histoire: la banque de Law. Marivaux, riche, venait de se marier avec une jeune fille riche comme lui, lorsque leur double fortune fut enlevée dans la banqueroute. C'est uniquement à cause de cela, et dans la nécesssité où il était de se trouver des ressources, qu'il se fit auteur dramatique. Or, • c'est un métier difficile pour lequel il faut un apprentissage. Si, du jour'au lendemain, Marivaux avait été obligé de s'improviser poète, il aurait éprouvé quelques mécomptes, tandis que sa première comédie réussit, du moins eut un succès relatif, si l'on songe aux autres qui suivirent. Il faut dire que, depuis l'âge de dix-huit ans, depuis Limoges où son père était directeur de la monnaie, jusqu'au salon de Mme de Tencin, il n'avait cessé d'observer et d'écrire. Il avait écrit dès l'âge de dix-huit ans, une petite comédie digne de l'oubli où elle est tombée, mais où nous voyons déjà le germe'de ce que sera le talent de Marivaux fécondé par l'observation et par l'expérience.

Venu à Paris, il s'était amusé à écrire des études fines, un peu minces, très spirituelles et très mordantes sur les travers du temps, et il envoy-ait ses études au Mercure, qui s'empressait de les insérer. De même aujourd'hui un homme du monde ayant quelque loisir et de la littérature s'amusera à tracer une image de la vie de son temps et l'enverra à la Revue de Paris. Lisez quelques-uns de ces articles qui ont été réunis dans les oeuvres de Marivaux, vous y trouverez assurément les modèles de ce genre d'écrits que vous fournit la revue dont je parle, revue très éclectique, car on y rencontre depuis les notes d'Hector Pessard jusqu'à ces petits chefs-d'œuvre de Taine qui signait alors Thomas Graindorge. Donc, Marivaux a déjà fait un premier apprentissage, l'apprentissage du métier. Ce qu'il a fait complètement encore, et ce qui est plus essentiel, c'est l'apprentissage des sentiments. Ses contemporains nous disent que, dans sa jeunesse, il éprouva les passions avec une grande sincérité, qu'il y porta une tendresse, une délicatesse, une finesse rare dans tous les temps, uniques à cette époque. Nous n'avons aucun moyen de retrouver ces détails de sa vie qui, d'ailleurs, n'auraient pour nous qu'un intérêt de commérage et d'indiscrétion ; retenons seulement qu'il put puiser dans le souvenir de sa propre expérience la sincère expression des sentiments les plus , vrais et aussi de ces mouvements du cœur où des des deux côtés oti avance, mais avec l'intention de faire perdre du terrain à l'adversaire sans en perdre

soi-même, cette esquisse délicate qui est l'intrigue des salons, qu'il a certainement pratiquée beaucoup et que nous retrouvons dans son théâtre. Joignez à cela qu'il était méfiant, susceptible, toujours désireux de démêler ce que personne n'a encore jamais pénétré, le vrai fond de la nature féminine. Il peut connaître ce qu'il entre dans les sentiments féminins de vrai et de faux, de coquetterie et de franchise. Devant ces yeux qui s'éclairent, ces bouches charmantes qui lui sourient, il se demande quel est la pensée qui s'y cache, et il ne cherche jamais autre chose. Nous avons de lui une confession qui se rapporte à sa première jeunesse et qui est un indice très curieux de sa manière de voir et d'observer. A Limoges, à l'âge de vingt et un ou vingt-deux ans, avant de venir à Paris, il avait eu, non pas une intrigue à proprement parler, mais un commencement d'intrigue qu'il raconte lui-même de la façon suivante, lorsque à l'âge de cinquante ou soixante ans, journaliste dans le Mercure, qui avait accueilli ses débuts, il peut faire, sans compromettre personne, les confidences de sa jeunesse. Il aimait, nous dit-il, une jeune fille « belle et sage, belle sans y prendre garde », du moins il le croyait, et cette -absence de coquetterie lui plaisait plus encore que sa ' beauté : « Jamais je ne me séparais d'elle, que ma tendre surprise n'augmentât de voir tant de grâces dans un objet qui ne s'en estimait pas davantage. Etait-elle assise ou debout, parlait-elle ou marchait-elle, il me semblait toujours qu'elle n'y entendait point finesse,

et' qu'elle ne songeait rien moins qu'à paraître ce qu'elle était ». Un jour, à la campagne, il la quittait ravi d'un entretien dans lequel avaient brillé d'un doux éclat ces grâces sans apprêt, lorsque un gant perdu l'oblige de retourner vers elle. Que voit-il'? Son ingénue, le miroir à la main, se répétant à elle-même sa naïveté du lendemain. Il n'eut garde dé l'interrompre : « Elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens où durant son entretien, j'avais vu son visage, et il se trouvait que ces airs de physionomie que j'avais crus si naïfs, n'étaient, à les bien nommer, que des tours de gibecière ; je jugeais de loin que sa naïveté en adoptait quelques-uns, en réformait d'autres ; c'étaient de petites façons qu'on aurait pu noter, et qu'une femme aurait pu apprendre comme un air de musique )). On devine les réflexions de Marivaux: « la perfection de ces friponneries le fit frémir ; son amour « cessa tout d'un coup, comme si son cœur ne s'était attendri que sous condition » ; il ramassa son gant, et dit, avec une profonde révérence, à son ingénue : (( Je viens de voir, Mademoiselle, les machines de l'opéra; il me divertira toujours, mais il me tou- chera moins. )) Et il ne revint plus.

Mesdames et Messieurs, Marivaux ce jour-là a vu l'image de sa muse. Nous pouvons lui reprocher un excès de sévérité ; car enfin cette jeune fille se donnait un mal pour lui plaire. Mais il aime avant tout la sincérité ; il ne veut pas être dupe ; il s'efforcera toute sa vie de ne pas l'être, et les personnages qu'il nous

représentera seront toujours dans la même situation. Voyez en effet tous .les personnages de Marivaux. Il y en a deux, un homme et une femme, leurs cœurs sont d'accord en secret. Mais la femme se dit : « Ne vais- je pas-me donner un maître exigeant qui me défendra de plaire à d'autres qu'à lui )) ? E,t l'homme se dit à son tour : est-elle bien sincère ? ce don qu'elle semble faire d'elle-même, ne me le reprendra-t-elle pas le lendemain du mariage? Aussi hésitent-ils; - ils veulent s'étudier, comme Dorante et Sylvia -, et la coquetterie de la femme, le désir de conserver sa liberté chez l'homme, les arrêtent encore au moment de pionon- cer l'aveu ; lorsqu'ils l'ont prononcé, la pièce est finie. Jamais, dans ce théâtre,, les obstacles ne sont extérieurs. Vous allez voir tout à l'heure un jeune homme et une jeune fille que, leurs familles veulent marier. Le père le désire des deux côtés, Tout est d'accord ; il n'y a qu'à marier au plus tôt. Ah 1 non. La jeune fille hésite; elle veut étudier le jeune homme, et elle imagine pour cela de se déguiser en soubrette. Le jeune homme, de son côté, a la même pensée : il va se déguiser en valet. De là cette petite enquête de deux amoureux l'un sur l'autre qui est le sujet du Jeu de l'Amour et du Hasard. Je pourrais passer en revue les quatre ou cinq pièces de Marivaux qui seront représentées devant vous, et je répéterais pour chacune d'elles la même démonstration. Aussi, le déclare-t-il lui-même : (( chez nos confrères, l'amour est en querelle avec ce qui l'eiiiii-oitite ; chez moi il est en querelle avec

lui-même. Mes confrères lui enseignent à se méfier des tours qu on lui peut jouer ; je lui enseigne à se méfier des tours qu'il peut se jouer à lui-même. ))

Marivaux va transporter au théâtre ce genre de sentiments qui n'existe guère que dans son imagination, mais qui lui plaît et qui va être le fond de son théâtre. Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, dans notre premier théâtre, à la Comédie-Française qu'il va faire ses débuts. La Comédie-Française l'a adopté, et a fait entrer une partie de ses œuvres dans son répertoire; mais il n'en a pas toujours été ainsi. La plupart des pièces de Marivaux ont paru d'abord à la Comédie italienne, et ici je suis obligé encore de vous donner une petite explication pour vous indiquer certaines choses qui pourraient vous surprendre dans le théâtre de Marivaux, et qui lui étaient imposées par la scène sur laquelle il allait être joué. La Comédie- Française était, comme elle l'est encore aujourd'hui, une scène sérieuse et un peu solennelle. On n'y entrait pas comme dans un moulin. 11 fallait y apporter un costume convenu. Or Marivaux prétendait être lui-même. Faire des pièces à la façon d'un Destouches n'était point son affaire. Le théâtre qui lui convenait et dont il a\ait besoin, il le trouve dans le théâtre italien. C'était à ce moment-là une nouveauté, après avoir été une institution dramatique; vous le savez comme moi, il y avait eu en France, depuis Henri 111, des comédiens italiens qui jouèrent tantôt des pièces françaises, tantôt des pièces italiennes, jusqu'en Io97.

A ce moment-là, trois ans avant la fin du xvir siècle, il leur arriva une mésaventure. Ils mirent sur la scène M'ne de Maintenon dans une comédie qui s'appelait la Fausse prude. Louis XIV n'entendait pas raillerie sur ce chapitre : il renvoya les Italiens en Italie. Le premier soin du duc d'Orléans, dans la réaction qui suivit la mort du grand roi, ce .fut précisément de rappeler les Italiens. Ils rouvrirent leur théâtre ; ils obtinrent un succès dans lequel l'opposition posthumè qu'on faisait au régime du règne précédent était pour une bonne moitié, et en quelques mois, il fut de mode parmi la bonne société parisienne de s'en aller écouter les Italiens. Ces Italiens avaient une qualité, et un défaut : leur qualité était d'ètre des mimes merveilleux ; jamais cette part de l'art dramatique, l'agilité, la souplesse, le don de mettre toute une pensée, tout un sentiment dans un clin d'oeil ou dans un sourire, n'avait été poussée plus loin. Le défaut, c'est qu'ils parlaient mal le français ; ils avaient l'accent de leur pays ; et de plus, ils étaient toujours tentés de joindre à leurs rôles des jeux de scène de leur imagination, de ces cabrioles et de ces pantalonnades où ils excellaient. Joignez à cela qu'ils avaient un certain nombre de types consacrés : l'amoureuse toujours sem- blable à elle-même, Isabelle; l'amoureux toujours semblable à lui-même, Léandre ; autour d'eux, des personnages épisodiques, dont le principal est Colom- bine, l'amoureuse futée: puis le père, le barbon; , l'Arlequin, le Pasquin, les valets. Tous ces person-

nages qu'on avait déjà vus dans Molière, imitateur des Italiens à ses débuts, avaient leurs costumes, leurs traditions. Il fallait que Marivaux, allant frapper à la porte de cette comédie plus libre, plus accueillante, moins solennelle, mais en même temps ayant ses habitudes nationales, se pliât un peu à ce-genre. On se demande, en voyant cette première pièce qui est une pantoi-iiimc, Arlequin poli par Vamour, si nous aurions le théâtre de Marivaux, dans le cas où il ne se serait pas trouvé à ce théâtre un homme et une femme qui furent l'idéal des rôles qu'il écrivit. C'étaient Lélio Riccoboni, le créateur du rôle de Dorante, et Sylvia Balletti, la créatrice du rôle de Sylvia, l'un et l'autre nés en F'rance, connaissant bien-le français, le parlant à peu près sans accent. Marivaux se préoccupa donc de composer tous ses rôles d'amoureux sur le portrait de ces deux acteurs. Il les décrivit selon le geste naturel de' son esprit, comme il dit, mais aussi selon le jeu de ses interprêtes. Autour d'eux, il s'astreignit ensuite à composer des rôles dans lesquels les pantomimes, les bouffoneries, les lazzis des acteurs de la comédie italienne pussent trouver à s'exercer; et c'est pourquoi, Mesdames-et Messieurs, vous verrez juxtaposées tout à l'heure, ces scènes d'un caractère si différent: d'un côté l'amour élégant, fin, discret de Sylvia et de Dorante ; et de l'autre cette débauche de plaisanteries qui s'appelle les fausses amours de Pasquin et de Lisette. Pour Marivaux, l'essentiel, c'est le rôle que doivent jouer Lélio et

Sylvia. Du reste, après la première pièce où Marivaux fit c-onnaissance de son interprète, il vit bien qu'il ne pourrait plus se passer d'elle, et elle vit qu'elle ne pourrait plus se passer de lui. Marivaux avait employé pour se présenter au théâtre, un moyen classique, mais qui réussit rarement. Il avait écrit la Surprise de l'Amour et était allé porter-sa piéce dans la boîte des comédiens italiens, comptant peu sans doute d'être remarqué. Quelque temps après, quelle n'est pas sa surprise en se voyant affiché ! Aujourd'hui, les jeunes gens emploient encore ce moyen, il est rare que cela réussisse: dans les quinze jours, ou dans lès six mois, ou même au bout de deux ans, ils reçoivent un petit mot les engageant à venir reprendre leur manuscrit chez le concierge du théâtre. Sylvia ne tarissait pas, sur son rôle : elle le trouvait charmant, elle disait : jamais je n'ai eu rien à, jouer de pareil, c'est d'une délicatesse infinie, c'est d'une finesse telle que je crains de ne pas bien comprendre. Ah! si quelqu'un pouvait me faire connaître l'auteur ! Un ami commun intervint. Après avoir beaucoup hésité, Marivaux consent à se rendre chez l'actrice. Sylvia était à' sa toilette, -et justement la copie de son rôle était sur la table. La conversation s'engage; elle tombe bientôt, sur la pièce, et Sylvia répète sa plainte : Pourquoi l'auteur ne se fait-il pas connaître ? Comment ne vient-il pas recevoir mes remerciements ! Il y .a d'ailleurs dans la pièce plusieurs passages que je voudrais le prier de m'expliquer. Mademoiselle, répond Mari-

vaux, voudriez-vous m'indiquer quelques-uns de ces passages ? Sylvia feuillette ; Marivaux se met à lire, il lisait avec une perfection rare à cette époque où tout le monde savait lire. Sylvia l'écoute, étonnée d'abord; à la fin : Monsieur, s'écria-t-elle, vous êtes le diable ou l'auteur. Marivaux répondit en souriant qu'il n'était pas le diable, et on s'entendit. A partir de ce moment, l'alliance est complète. C'est toujours Sylvia que vous verrez dans les pièces de Marivaux. Cette Sylvia, est-ce une ingénue ? est-ce une coquette ? C'est une jeune fille, et en même temps elle est dans la possession d'elle-même, et elle a une prestesse de parole, une audace réservée de sentiments qui indiquent déjà la jeune femme. Rien n'est moins chimérique. Il n'y a jamais eu de femmes semblables ; elles seraient trop charmantes, trop exquises. C'est ici que se manifeste l'invention propre de l'auteur, et son désir de conformer ses rôles au caractère de l'actrice qui les interprétera.

Marivaux se présente donc devant le public. Le Jeu de l'Amour et du Hasard n'est pas sa première pièce ; mais c'est une des plus typiques, et, dans l'ordre chronologique, elle vient avant celles qui seront représentées devant vous. Elle a cet avantage de nous montrer cette dualité d'observation et de fantaisie que je vous indiquais. A ce titre, elle nous donne dès maintenant un exemplaire complet des pièces qui se succéderont : elle est typique.

Quel est le sujet du Jeu de l'Aiiiolti- et du Hasard ?

Il est très simple. Il s'agit, dans une famille de fort braves gens, de marier la fille de la maison. Cette nlle,'pour l'appeler par son nom, c'est une précieuse, oh! une charmante précieuse ; mais enfin elle hésite, elle sent qu'elle vaut son prix, elle ne veut pas être mariée sans qu'on la consulte ; elle prétend que l'homme qui recevra sa main soit digne d'elle ; elle se dit que quand on se marie, c'est pour longtemps et, ma foi, on ne peut pas prendre trop de précautions. Si nous essayons de reconstituer ce qui s'est passé avant la pièce, avant la conversation que Mario et son père vont avoir dans la première scène, voici à peu près ce que nous trouverons. Nous aurons un excellent homme qui aime beaucoup sa femme et qui a même un mot charmant. Sylvia lui demande une grâce,, mais elle craint d'abuser de ses bontés. (( Eh bien abuse, s'écrie-t-iI. Va, dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez ».

C'est donc un homme disposé à passer beaucoup à sa fille, et en même temps préoccupé de l'aversion qu'elle témoigne pour le mariage. Car Sylvia a déjà refusé beaucoup de partis. Aussi M. Orgon se décide- t-il à conclure d'une manière très simple un événement auquel il n'a songé qu'assez tard : c'est de marier sa fille au fils d'un de ses meilleurs amis. Il y a eu correspondance entre les deux pères. L'ami d'Orgon lui a dit : Je vais vous envoyer mon fils. Mais il se trouve que Dorante a, au sujet du mariage, les mêmes sentiments que Sylvia. Si je la connais mal, se dit-il, dois-je

l'épouser ? De ces mariages trop brusquement conclus résulte bien souvent cette chose terrible qui s'appelle incompatibilité d'humeurs. Lui aussi veut étudier Sylvia, et alors il imagine de se présenter chez elle sous un déguisement, tandis que Sylvia demande à son père la permission de changer d'habits avec sa servante pour recevoir le jeune homme. Le père, hésite : c'est une folie ce qu'elle me demande là ; après tout, laissons-la faire. Les événements ainsi posés, les deux femmes entrent en scène. Sylvia se querelle avec sa soubrette qui a dit à son père qu'elle serait bien aise d'être mariée. « Pourquoi répondre de mes sentiments ? i) La soubrette réplique : « J'ai cru que vous étiez comme tout le monde, que vous ne demandiez pas mieux que d'être mariée. Eh bien ! c'est ce qui te trompe. Je ne veux pas faire comme tant de femmes qui contractent à la légère cet engagement ». Et alors vous avez cette série de portraits qui est une scène exquise. Cette Sylvia a été beaucoup dans le monde ; ses amies de couvent se sont mariées, et lui ont. dit ce qu'il en est : aussi déclare-t-elle que le mariage, à ses yeux, c'est quelque chose de peu engageant. Ici, involontairement, se présente à nous le souvenir de Molière. Rappelez-vous les Femmes savantes,, les Précieuses Ridicules : ces comédies commencent exactement de la même manière. Ce sont des femmes qui, par préciosité, veulent mettre trop de façons, au. mariage, et les pères s'impatientent. Gorgibus trouve cela absurde. Et l'on voit très bien que Molière donne

tort à Cathos comme à Armande. Que dit en effet Armande à sa soeur :

Quoi? le beau nom de fille est un titre, ma sœur.

Dont vous voulez quitter les charmantes douceurs,

Et de vous marier vous osez faire'fête ?

Ce vulgaire dessein vous peut monter en tête ?

Oui, tua sœur\ répond IIenriette. C'est exactement le dialogue qui s'engage entre Lisette et Sylvia ; mais, tandis que Molière donne tort à Armande et raison à Henriette, Marivaux donne raison à .Sylvia et donne tort à Lisette. Pourquoi ? Parce qu'il s'est produit. dans l'intervalle, une révolution, parce que le précieux a repris jour et faveur, que Marivaux vivait chez Mme de Tencin et M'"" de Lambert, précieuses qualifiées et quintessenciées, et que là, ces questions de fierté de la part de la femme étaient traitèes avec un sérieux et aussi dans un sens dont vous n'avez, pour vous en rendre compte, qu'à ouvrir les petits écrits de Mme de Lambert ; vous y verrez ce que ces amies intimes de Marivaux pensaient de Molière et de ses théories sur les femmes. Marivaux qui, dès le début, disait que les peintures de Molière étaient faites pour être vues de loin, étant sans grâce et sans finesse, affichera toujours la prétention de faire autre chose que lui et, comme il arrive toujours, il ne comprendra pas très bien-ce qu'il n'aime pas. Il n'hésite donc pas à se placer sur un tout autre terrain. Ce terrain, c'est celui du Jeu de F Amour et du Hasard. La précieuse Sylvia déclare qu'elle ne veut se marier qu'à bon escient.

C'est alors que l'action s'engage. Avec sa suivante, avec Lisette, avec Dorante et son domestique Pasquin, avec son frère Mario et Orgon, son père, cette petite comédie intime va se dérouler. Vous connaissez déjà quatre des personnages. Il m'en reste deux à vous présenter : Pasquin d'abord. Pasquin est le valet de Dorante. Quel genre de valet r

Ici Marivaux est obligé de se conformer aux habitudes du théâtre italien et de nous représenter un per- sonnage balourd, dont les sottises feront rire, et qui, n'la foi, jeté dans une aventure comme celle-là, demande aux spe'ctateurs un peu de complaisance. Il est possible que, dans la vie réelle, si un M. Orgon avait eu affaire à un valet comme Pasquin, il l'aurait tout de suite mis à la porte. Mais enfin c'est un postulalum, comme on dit, c'est un Arlequin : mais en même temps c'est un paysan, c'est un balourd, c'est un domestique que son maître a pris à la compagne, et qu'il a tenté de dégrossir. Aussi se dit-il: Eh bien ! je vas lui donner mes habits; il jouera mon rôle, pendant ce temps, moi j'observerai la jeune fille. Il a compté sans Pasquin, et tous deux ont compté sans Lisette; car le même travestissement a lieu dans la maison d'Orgon et le faux domestique va trouver devant lui une fausse servante, comme la fausse maîtresse va trouver devant elle un faux maître.. Et voilà l'esprit d'Arlequin, cet esprit plaisant et badaud, lourd et léger, fin et gros, qui va se donner libre carrière devant vous, Il va s'agiter, faire des pirouettes, bousculer

M. Orgon, recevoir des coups de pieds au derrière. Il ne faut pas s'en étonner. Faites crédit de cela à Marivaux, d'autant plus que l'artifice de Marivaux est charmant et que dans ce contraste, il a trouvé un moyen très adroit de varier le petit roman qui va se jouer sous vos yeux. Car le Jeu de V Amour et du Hasard, c'est cela, un roman d'amour, une idylle dans le cadre de vaudeville: en effet, si l'essence de vaudeville, c'est un quiproquo, il n'y a pas de pièce qui soit plus un vaudeville ; ce qui prouve que malgré l'opinion communément reçue aujourd'hui, il y a des vaudevilles exquis et quelques-uns même qui sont des chefs-d'œuvre.

Dans le premier moment où Sylvia, déguisée en soubrette et Dorante déguisé en valet, sont en présence l'un de l'autre, le roman s'engage avec une rapidité, une souplesse, une aisance qui sont des modèles d'art dramatique. On reproche à Marivaux d'aller lentement. Certes il est difficile de mieux ménager les transitions; mais il est difficile aussi de marcher plus droit et plus juste, d'une allure plus régulière et plus continue. Marivaux, dit-on, fait des sauts de puce. J'accepte la comparaison : la puce est un petit animal qui saute assez bien. Mais il y a chez lui un mouvement qui fait que chaque réplique est un progrès dans le problème qu'il vous propose. Ce problème quel est-il ? c'est de savoir comment ces deux natures déguisées vont se faire connaître telles qu'elles sont. Dorante entre; il est en casaque rouge, il a des habits de laquais, mais

quoiqu'il fasse, la distinction de ses manières paraît dès ses premières paroles Est-ce à M. Orgon que j'ai l'honneur de faire la révérence ? Ah ! mon garçon, répond M. Orgon, tu te présente bien. Lisette, dit-il à la fausse soubrette, que dis-tu de ce garçon-là ? — On les oblige à se tutoyer comme il convient entre deux domestiques, et on les laisse en présence l'un de l'autre. Tout de suite un sentiment de surprise s'éveille en eux: Comment ! cette jeune personne, c'est une soubrette ; mais qu'elle est jolie, et quelle finesse, quelle aisance de langage! D'un autre côté, Sylvia se dit : Comment, c'est un valet : ce n'est pas possible, et lorsqu'elle le verra avec son maître, elle fera cetté réflexion si juste Aucun de ces deux hommes n'est à sa place, mais comme domestiques, ils doivent vivre ensemble, ils sont toujours en présence l'un de l'autre: aussi l'amour naît dans leurs cœurs, l'amour. qui se rit de tout, à qui les différences des costume sont bien indifférentes, et alors voilà Dorante qui essaie de lutter contre les sentiments qui entrent dans son cœur, se répétant : ce n'est qu'une soubrette; et Sylvia surtout qui ne peut supporter cette pensée: Ah ! ce n'est qu'un valet! — et le premier acte vous quitte sur cette impression d'angoisse très grande commune aux deux principaux personnages.

Imaginez ce travestissement, ces saturnales, car enfin ce n'est pas autre chose, imaginez les traitées par Molière : Vous avez une comédie-bouffe, les Précieuses Ridicules. Imaginez-les traitécb par Regnard ; je

n'ose pas imaginer la comédie grasse qu'il vous aurait donnée. Dorante, sans aucun doute, se serait dit : c'est une soubrette, elle est charmante, tant mieux, allons jusqu'au bout —et etjitsqlt',tit bout, avec Regnard, cela va très loin. Au lieu de cela, Marivaux nous montrera ce jeune homme et cette jeune fille, s'interro- geant avec angoisse : Mais je vais aimer cette soubrette ! mais je vais donc la demander en mariage ! Et Sylvia : mais c'est un valet, aimerais-je un valet! Et alors éclate la révolte des sentiments contre la naissance; ce qui fait qu'on peut retrouver dans le Jeu de VAmour et du Hasard quelques-unes des situations qui inspireront plus tard Ruy-Blas : un valet, c'est un homme; une soubrette, c'est une femme. A un moment, Dorante n'hésite plus à se jeter aux pieds de la soubrette :

(( Désespère une passion dangereuse, sauve-moi des effets que j'en crains : tu ne me hais ni ne m'aimes, ni ne m'aimeras; accable mon cœur de cette certitude- là. J'agis de bonne foi, donne-moi du secours contre moi-même : il m'est nécessaire ; je te le demande' à genoux. »

Ah! il y.a ici un accent de sincérité et de passion qui est encore tout neuf dans le théâtre en France. Les amoureux ne parlaient pas ainsi jusque-là. Ecoutez ceux de Molière dans leurs désespoirs les plus vifs: ce sont des amoureux qui jouent un rôle, ce ne sont pas des hommes qui souffrent. Le motje souffre dans la bouche d'un amoureux, est prononcé pour la pre-

mière fois dans le Jeu de l'Amour et du Hasard. Dorante, voyant sa situation sans issue, dit à Sylvia en se mettant la main dans la poitrine : je souffre. Il souffre réellement, et — je ne veux pas anticip'er sur la manière charmante dont- l'auteur joue son rôle — mais vous vous demanderez s'il n'y a pas là quelque chose de fortement et de vivement senti, si ce n'est point là l'amour vrai, c'est-à-dire Je plus puissant de tous les sentiments, traité en pleine franchise, pour lui-même, pour lui seul, et d'une façon digne de lui, et vous reconnaîtrez que c'est là la grande nouveauté du théâtre de Marivaux.

Maintenant reste Sylvia. Sylvia n'a pas seulement, elle, à lutter contre un préjugé, mais aussi contre une déchéance possible. Quand un homme bien né épouse une soubrette, mon Dieu ! c'est fâcheux. Réfléchissons d'ailleurs à la condition des suivantes que met en scène Marivaux. Pasquin a raison de dire à Lisette : Je te verrais descendre à la cave le martinet à la main, que je te parlerais comme à une princesse. Ils sont avec leurs maîtres, sur le pied d'une libre familiarité. Aussi Dorante, à la rigueur, peut épouset la soubrette. Mais pour Sylvia, ce faux valet, c'est un valet, il porte la casaque, et il n'y a pas à dire, si Sylvia se laisse aimer par Dorante, si elle s'avoue à elle-même qu'elle l'aime, c'est le déshonneur, c'est une déchéance profonde. Aussi vous l'allez entendre au 2e acte, lorsque Lisette, après une première explication très vive, ajoute « Eh! mon Dieu ! je ne veux pas vous empê-

cher d'avoir bonne opinion de ce garçon-là. — Bonne opinion? Comment dit-elle? Oh! écartons l'idée dont cette insolente est venue me salir l'imagination. — Ce sont à peu près ses expressions : (( Je frissonne encore de ce que je lui ai entendu dire. Avec quelle impudence les domestiques ne nous traitent-ils pas dans leur esprit! Comme ces gens-là vous dégradent ! Je ne saurais m'en remettre; je n'oserais songer aux termes dont elle s'est servie, ils me font toujours peur. Il s'agit d'un Pilet ! Ah! l'étrange chose! écartons l'idée dont cette insolente est venue me noircir l'imagination. » Mais voici Bourguignon, et alors en le voyant SI aimable, malgré tout, voilà les véritables sentiments qui l'emportent : « Ce n'est pas sa faute, le pauvre garçon, et je ne dois pas m'en prendre à lui. )) On prévoit qu'après cet accès d'indignation, Dorante va continuer son petit chemin dans le cœur de Sylvia.

Enfin, à un moment donné, le malentendu ne pouvant pas aller plus loin, Dorante se décide, lui qui est homme, à faire l'aveu de sa condition, et à dire: Je ne suis pas un valet ; et c'est alors qu'échappé à Sylvia ce mot charmant : Ah ! je vois clair dans mon cœur. — Certes, elle avait grand besoin que le beau bourguignon fut Dorante : elle s'en rend compte. Auss'i voyez l'élan de sa joie, et voyez comme elle la déclare à son père et à son frère qu'elle a querellés tout à l'heure. Il ne pourra jamais se rappeler notre histoire sans m'aimer ; je n'y songerai jamais, que je ne l'aime. Aimer et être sure d'être aimée de l'homme qu'elle

aime, se donner le jeu d'éprouver son cœur avec un peu de cruauté, quelle joie pour une femme ! par un raffinement un peu cruel, elle veut qu'il l'épouse soubrette ; elle ne craint pas dè rendre le pauvre Dorante jaloux, et c'est seulement quand elle l'aura rendu fou d'amour, prêt à faire fi de la différence des conditions, qu'elle se dévoilera. Encore, à ce dernier moment pro- longera-t-elle l'aveuglement de celui qu'elle aime. Elle lui dira : vous m'aimez ; mais votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour moi ; tandis que moi, si je vous aime Elle n'est pas sincère en disant cela. Il y a dans son rôle bien du convenu ; mais imaginez que ce convenu n'existe pas, et demandez-vous si ce qui suit ne pourrait pas être dit par Mlle de Saint- Genis dans la pièce de George Sand : « que de ressources n'avez-vous pas pour vous défaire de votre amour? La distance qu'il y a de vous à moi, mille objets que vous allez trouver sur votre chemin, l'envie qu'on aura de vous rendre sensible, les amusements d'un homme de votre condition ; tout va vous ôter cet amour dont vous m'entretenez impitoyablement. Vous en rirez peut-être au sortir d'ici et vous aurez raison. Mais moi, Monsieur, si je ne m'en ressouviens, comme j'en ai peur, s'il m'a frappée, quel secours aurais-je contre l'impression qu'il m'aura faite ? Qui est-ce qui me dédommagera de votre perte? Qui voulez-vous que mon cœur mette à votre place ? Savez-vous bien que. si je vous aimais, tout ce qu'il y a. de plus grand dans le monde ne me toucherait plus ?

Jugez donc de l'état où je resterais. Ayez la générosité de me cacher votre amour. Moi qui vous parle, je me ferais un scrupule de vous dire que je vous aime, dans les dispositions où vous êtes. L'aveu de mes sentiments pourrait exposer votre raison ; et vous voyez bien aussi que je vous les cache. »

Ah! la méchante fille! il est impossible en même. temps de parler un langage plus vibrant et plus chaud. On n'est pas étonné que Dorante soit amoureux. Demandez-vous si, avant Marivaux, le théâtre comique avait dèjà parlé ce langage ; vous serez obligé de vous répondre non.

Marivaux est en avance sur son temps. Il vous montre quelque chose de tout à fait nouveau, et qui est en contradiction avec son siècle ; il n'emprunte à la réalité que des éléments de transformation. Ici se présente une idée sur laquelle j'aurai, je ne dis pas l'occasion, mais la nécessité de revenir : on compare Marivaux à Watteau. Regardez en effet les tableaux de Watteau : ce sont des Léandres et des Arlequins avec cette sveltesse de lignes, cet éclat des couleurs qui font de ce peintre l'enchanteur incomparable. Dans Marivaux ce sont exactement les mèmes personnages. Et remarquez que Watteau a pris ces personnages dans la société corrompue de la Régence, autour de Mmc de Tencin qui était une simple coquine, et qu'avec les couleurs de la comédie italienne, il a transfiguré tout ce qu'il touchait. Ces entretiens, ces aventures et ces promenades, où les femmes sont

galantes sans impudeur, douces et empressées avec réserve, est-ce là la société de la Régence, la société des demoiselles de Nesles ? Pas du tout. Ces deux grands artistes ont transfiguré la société de leur temps, l'un pour la peinture, l'autre pour le théâtre. La ressemblance d'ailleurs peut être poussée plus loin. Watteau a été un mélancolique. Marivaux a été un triste; et tous deux se sont consolés de la vie par leurs créations, par leur fantaisie. Watteau malade, agonisant, s'en allait autour de ces châteaux de la banlieue de Paris, où vous voyez ces fermes dressées dans la verdure grimpante, ces allées d'arbres jaunis par l'automne : c'est au milieu de cela que lui, le peintre, destiné à mourir à la fleur de l'âge; évoquait ses sujets. Et Marivaux, vous le voyez inquiet, blessé par les nécessités d'une vie pauvre, obligé de se défendre, contre les injustices du public et de ses compères — car il a été persécuté et il n'est entré que très tard. fi^'.avec peine à l'Académie ; aussi, méprisant cette société dont Montesquieu, peu d'années avant le Jeu de l'A. 17lOliT et duHasard traçait un portrait ironique et non flatté dans ses Lettres-Persanes, Marivaux de son côté faisait ce que faisait Watteau du sien.

Eh bien! Mesdames et Messieurs, ces personnages vont vous apparaître dans cette lumière d'argent, dans ces costumes exquis et chatoyants dont Marivaux a habillé ses personnages, dont Watteau a habillé les siens en les fixant sur la toile. Lorsqu'un acteur désire se constituer un costume pour jouer du

Marivaux, c'est Watteau qui lui en fournit le modèle; et c'est à lui que le décorateur emprunte ses motifs. Dites-vous, en les regardant glisser devant vous, que cet enchanteur., que ce poète, car Marivaux est un poète, va vous offrir une fantaisie charmante qui n'a sa pareille dans aucune littérature. Car enfin pour trouver un terme de comparaison à l'auteur du Jeu de l'Amour et du Hasard, il faut remonter jusqu'à Shakespeare et à ses comédies féeriques, ou descendre dans notre littérature jusqu'à Alfred de Musset. Ce sont là deux grands poètes, Mesdames et Messieurs, et je voudrais que de cette matinée consacrée à Marivaux vous emportiez cette pensée qu'il est digne de prendre place dans cette glorieuse compagnie, car non seu-

lement c'est un observateur, mais c'est aussi un poète.

TABLE. DES MATIÈRES

Pages i° Conférence faite par M. HENRY FOUQUIER, sur : l'Amphitryon, comédie de MOLIÈRE, Plaute et glolièi-e 1 2° Conférence faite par M. HENRY FOUQUIER, sur:

Le Philosophe sans le savoir. — Le théâtre de Sedaine ..... i 23 30 Conférence faite par M. FRANCISQUE SARCEY, sur : Le Jeu de VAmour et du Hasard. — Le théâtre de Mai-ivaitx 43 4° Conférence faite- par M. EUGÈNE LINTILHAC, sur : Les Trois Sultanes. — Le théâtre de Favart 63

5° Conférence faite par M. GUSTAVE LARROUMET, sur : Athalie 89

6° Conférence faite par M. HUGUES LE Roux, sur: Horace. — Le théâtre de Corneille 105 7° Conférencè faite par M. GUSTAVE LARROUMET, sur : Béi-énice 127 8° Conférence faite par MME JANE DIEULAFOY, sur:

Britannicus ...... .. 145

9° Conférence faite par M. G. LARROUMET, sur:

.-Iiz dr omet qtie. - Le théâtre de Racine 175 10° Conférence faite par M. G. LARROUMET, sur :

Les Erinnyes, de LECONTE DE LISLE — L'Ores- tie. — Le Théâtre d'Eschyle 199

11° Conférence faite par M. G. LARROUMET sur:

L'Ecole des Femmes 22 s 120 Conférence faite par M. G. LARROUMET, sur:

M.vrivaux ....................... . 249

Suite de la Série de l'Ouvrage

DES

CONFÉRENCES CL4SSIQUES DE L'ODÉON

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

Matières : Andromaque — Le Joueur — Britannicus — Le 7)istmit — Phèdre — Le [légataire universel — Athalie — Le Glorieux — Le Cid — Le Misanthrope.

Le TOME VII comprend : les Conférences de MM. G. LARROUMET, G. BAPST, Eugène LINTlLHAC, Francisque SARCEY, Henri CHANTAVO!NE.

PRÉFACE de M. Léo CLARET1E

Matières : Turcaret (Le Théâtre de LESAGE) — 'Psyché — Mé- rope — Zaïre — A tréa et Thyeste (Le 1 héâtre. de CRÉBILLON) — Le Père de Famille (Le Théâtre de DIDEROT) — L'Ecole des Bourgeois (Le Théâtre d'ALLAINVAL) — La Métromanie, de PIRON — Le Méchant, de GRESSET —Le Philosophe- sans le savoir (Le Théâtre de SKDAINE) — Le Mariage de Figaro (le Théâtre de BEAU- MARCHAIS).

Le TOME VIII comprend : les Conférences de MM. G. LAn- FOI'MKT, F. SARCEY, H. CHANTAVOINE, René DONNIN, Albert CIIA- BRIER.

Le TOME IX comprend: 1. LE THÉÂTRE ANTIQUE. 1° Le théâtre grec : Les Perses, d'EsCHYLE. Philoctète, de SOPHOCLE, L'Ap- ^>o/ûtt!û?e,d'EuRiPiiiE. — 2° Le théâtre latin L'Heureux Naufrage, de PLAUTE. — II. LE THÉÂTRE nu MOYE\-AGE, DU xvie ET DU xvne SIÈCLE : L'Avocat Pathelin. La Marianne, L'Illusion comique. Le Misanthrope. Le Tartufe. — III. LE THÉÂTRE ÉTRANGER DU xvie ET DU XVII6 SIÈCLE: Philos ter (théâtre anglais). San Gil de Portugal (théâtre espagnol).

Le TOME X comprend les Conférences des THÉÂTRES DE L'O- DÉON ET DE LA RÉPUBLIQUE. - ODÉON : Le théâtre grec, OEdipe à Colonne, de SOPHOCLE, Le Théâtre de Rotrou, MOLIERE, de GOL- DONI. Phèdre. — THEATRE DE LA RÉPUBLIQUE: Le Cid, Horace et ; le Génie Cornélien. Le Menteur. Cinna. Polyeucte. T.:Ecol,- de, Femmes. Tartufe et la question religieuse dans Tartufe. BEAUMARcriAiS: L'Homme et l'Œuvre. Par MRAE DIRULAFOY, MM. SARCF.Y, .1. LEMAITRE. L. LACOUR, LINTILHAC, BOUDHORS, JORAN, Henry BE- RENGER, TnoLLIET.

Le TOME XI comprend les Conférences sur : I. LE THÉÂTRE CLASSIQUE FRANÇAIS DFS XVIIC ET xviii' SIÈCLES : Théâtre de Coit- NEILL": Polveucte — Théâtre de RACINE: Bajazet — Iphigénie — Théâtre de MOLIÈRE: L'Avare. — Théâtre de REGNAH(Î): Le Lérzataire universel. — Théâtre de VOLTAIRE: Zaïie.— Théâtre de CASIMIR DELÀ VIGNE : La Fille du Cid. — II. THÉÂTRE CLASSIQUE ÉTRANGER: Théâtre espagnol : La Double Mépiise, de CALDERON. — Doit Juan de Manara, de TIRSO DE MOLINA. — Théâtre allemand: Clavijo, de GOETHE. — Théâtre Scandinave : Les /''at?t.ï- Dien.x, de OEHLENSCHLAGEH.

JOURNtl1 DES ÉLÈVES DE LETTRES (12 ANNÉE)

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. Ernest LEGOUVÉ, CH. de MAZADE, P. de RÉMUZAT,F.

BRUNETIÈRE, G. LARROUMET, GAZIER, MARTUA, Francisque SARCEY, Jules LEMAITRE, G. OLLENDORFF, E. FAGUET, Henri CHANTA VOINE, E. LI.NTILHAC, Hippolyte PARIGOT, Hel1ri BERR, E. MANUEL, E. LAVISSE, etc.

Le Journal des Elèves de Lettres, 12mc année (28 à 32 pages de texte), revue d'enseignement, publie toutes les conférences faites aux matinées classiques du Théàtre national de l'Odéon ; des critiques, variétés, études littéraires ; des cours de la Sorbonne reproduits in extenso; concours généraux ; devoirs d'élèves (Philosophie, Rhétorique, Enseignement secondaire, classique et moderne) ; Echos des Lettres, Arts et Sciences ; partie officielle (circulaires ministérielles, nominations, promotions, etc.) ; Bibliographie de tous ouvrages classiques nouveaux ; causeries philosophiques et scientifiques ; thèmes, versions, compositions latines, etc., à l'usage de MM. le~ Elèves des Lycées, Collèges, Ecoles normales, etc.; les concours de dissertations françaises ; des cours de la Sorbonne (Histoire de la pliilosophie, Littérature grecque, etc.; une bibliographie scientifique, etc., etc. (Le numéro 10 cent.).

Un supplément littéraire du Journal des Elèves de Lettres ne publie que des cours de la Sorbonne (12 pages de texte, le numéro 25 cent.).

Abonnement ; un an, 8 fr.; six mois, 5 Ir,; un numéro 0,40 c- Avec Supplém' — 13 fr.; — 8 fr.; — 0,65 c-

Journaux de la Révolution reconstitués (Joumal de MARAT, Camille DESMOULINS, RIVAROL, HÉBERT, cle.)

Reproduits très exactement. — Envoi du catalogue et spécimens contre mandat de 60 centimes.

Collection des numéros de chaque journal (5 numéros spécimens).

Collection du Journal des Elèves de Lettres Chaciue année écoutée : 9 fr.

Journal des Vacancps (Textes et corrigés de tous devoirs depuis la classe de quatrième).

(o" année)