Rappel de votre demande:

Format de téléchargement: : **Texte**

Vues **1** à **246** sur **246**

Nombre de pages: **246**

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 :** 1920

**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 :** 1920 (SER6)-1921.

**Droits :** domaine public

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k96299600](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96299600)

**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)

CONFERENCES

DE L'ODÉON

.. SIXIÈME SÉRIE (1920-1921)

' " PUBLIÉES PAR

Paul GAVAULT

LÉ PRÉJUGÉ A LA MODE, LE CONSENrEMENT FORCÉ (Léo Claretie). — LA CONJURATIO\ D'AMBOISE (F.Funck- Brentano). — VENCESLAS, LOUISON (Léopold Lacour). — ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR (J.-J. Olivier). — FANTASlO, ARLEQUIN POLI PAR L'AMOUR (M. Brauns- chvig). — L'INTRIGUE ÉPISTOLAIRE, L'ÉPREUVE (M. Le Goupils), — LE CIU, L'ENFANT DU CID (Nnzicr e). — MARINO FALIERO (Ch.-M. des Granges). — LA DOUBLE INCONSTANCE, LE PREMIER VENU (P. Berret). - ANDROMAQUE, LA PRINCESSE RALDOUR (J. Einest- Charles). — LES FACHEUX, LA SÉRÉNADE (André Fayolle).

ZAÏRE, LE SOMNAMBULE (Ch. Navarre).

OUVRAGE HONORÉ D'UNE SOUSCRIPTION

DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

LIBRAIRIE HACHETTE 79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

— 1922 —

CONFÉRENCES DE L'ODÉON 1920-1921

CONFÉRENCES

DE L'ODÉON

SIXJÈME SÉRIE ( 1 920 - 1 92 1 )

FOLIÉES PAR

Faut GAVAULT

LE PREJUGE Â^-MODE, LE CONSENTEMENT FORCÉ (Léo Clafttre); — LA CONJURATION D'AMBOISE (F.Funck- Brentauo). — VENCESLAS, LOUISON (Léopold Lacour).

— ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR (J.-J. Olivier). — FANTASIO, ARLEQUIN POLI PAR L'AMOUR (M. Brauns- chvig). — L'INTRIGUE ÉPISTOLAIRE, L'ÉPREUVE (M. Le Goupils), — LE CID, L'ENFANT DU CID (Nozière). — MARINO FALIERO (Ch.-M. des Granges). — LA DOUBLE INCONSTANCE, LE PREMIER VENU (P. Berret). — ANDROMAQUE, I.A PRINCESSE BALDOUR (J. Ernest- Charles). — LES FACHEUX, LA SÉRÉNADE (André Fayolle).

ZAÏRE, LE SOMNAMBULE (Ch. Navarre).

OUVRAGE HONORÉ D'UNE SOUSCRIPTION

DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

LIBRAIRIE HACHETTE 79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

— 1922 —

PRÉFACE

V^rdk^âefnier des recueils de Conférences

odéoniennes que je publierai. Celles qui accompagnent les spectacles de la présente saison, bien qu'elles se réfèrent à des représentations dont j'ai- arrêté le programme, appartiendront à mon successeur.

J'avais l'intention de donner ici, Jà l'occasion de la clôture du cycle classique que j'ai parcouru à l'Odéon, les raisons qui ont dicté mes choix et. l'exposé de mes vues sur la bonne ordonnance des spectacles classiques. A'près mûre réflexion, je. m'abstiendrai de toute velléité dogmatique à cet égard, et je laisserai le public juge de mon effort, de sa portée et de sa qualité.

Ce qui m'a surtout -décidé à me taire, ce sont fouies lés sottises que /'at lues ou entendues à

propos du tricentenaire de Molière. Novateurs et traditionalistes ont réclamé à l'envi le privilège de comprendre notre grand- auteur comique et de l'interpréter de la bonne manière. Critiques et comédiens, directeurs et auteurs ont tous donné leur avis péremptoire et je ne crois pas me tromper en affirmant que Molière d'abord, — puis après lui, sans doute, tous les grands classiques — vont faire l'-objet de conférences, d'articles, et surtout de « présentations », comme on dit maintenant, dont le seul mérite indiscutable sera V imprévu.

Déjà, de droite et de gauche, les essais se mul- tiplient. Vingt chapelles, dont quelques-unes ont la proportion de vastes églises, brûlent leurs cierges aux classiques du théâtre francais. Nous avons vu de singulières réalisations, nous en verrons d'autres.

Il faut les considérer comme un hommage, alors même qu'elles sont maladroites.

Pour moi-, gardien du répertoire et de la tradition, j'ai modestement appliqué, pendant huit ans, les très simples idées que j'ai reçues de mes maîtres sur cette matière. Elles se résument, je crois, ainsi : dans les représentations classiques, c'est le texte qui importe surtout, et c'est à lui donner sa plus parfaite expression que doit tendre \* l'effort de l'artiste. Toute innovation qui distrait l'attention de l'auditeur et l'éloigne du texte, au profit de quelque recherche de mise en scène que.

ce soit, iest mauvaise et nuit à l'œuvre qu'elle prétend servir.

Je crois bien que je suis dans la vérité et j'ai la certitude — n'eussé-je pour me guider que l'affluence du public — que ce sont en définitive la Comédie-Francaise et l'Odéon, en dépit des critiques dont on les assaille, qui demeurent, aujourd'hui et demeureront demain les meilleurs appuis et les plus respectueux serviteurs de l'Art Classique-.

PAUL GAVAULT.

NIVELLE DE LA CHAUSSÉE :

LE PRÉJUGÉ A LA MODE

GUYOT DE MERVILLE :

ôONSENTEMENT FORCÉ

f\*& ; -

/.î® . " /.

/ î \ (,PAKî£iifo CLARETIE

Il

Cette^jouriiée novembre 1920 — est consacrée à célébrer, aveè le cinquantenaire de la République

française, le grand citoyen Gambetta qui ne désespéra ni de la patrie vaincue, ni de la revanche future, et l'anniversaire du jour où il y a deux ans, le Droit a été vengé devant l'ennemi qui s'avoua vaincu à son tour j ce sont là des souvenirs grandioses dont la commémoration inscrit dans les annales de la Patrie une date que nos petits-enfants transmettront avec une piei^e émotion aux générations de l'avenir. Parmi les acclamations qui ont fait ce matin résonner, à deux pas d'ici, le péristyle du Panthéon, il faudrait aujourd'hui, dans cette enceinte qui confine à la voie triomphale, le concert tonitruant des fanfares, l'ouragan des cuivres et des masses chorales faisant retentir les airs de quelque cantate de Méhul et des accents dé La Marseillaise. Une ode ardente, poème de Gustave Rivet, sera dite tout à l'heure, mais j'ai conscience de la fragilité menue des sujets dont j'ai à vous entretenir. Guyot de Merville et Nivelle de la Chaussée vont vous .sembler de bien minces personnages. Ne les dédaignez pas : vous auriez tort.

Le patrimoine littéraire de la France ne doit pas tout aux grands généraux et maréchaux des lettres,

à qui nous savons d'ailleurs tout ce que nous devons.

Ce sont les petits et modestes soldats qui, en définitive, assurent les triomphes en littérature comme à la guerre. Il faut compter avec eux. Par un geste que l'histoire enregistrera plus tard avec une touchante émotion, nous vénérons pieusement, en ce jour, la Mémoire du Soldat Inconnu, symbole de l'endurance et de l'héroïsme du peuple français, martyr obscur dont la gloire rayonne sous l'Arc de Triomphe à l'égal des noms illustres gravés sur ses murs. Qu'il nous soit aussi permis, aujourd'hui, d'apporter un témoignage déférent, sinon à deux inconnus, du moins à deux obscurs soldats de l'armée de la pensée. Ils ont servi dans leur mesure la cause de la gloire et du génie de la France.

Mesdames, Messieurs,

Un spirituel chansonnier montmartrois, qui fit un instant partie de la Compagnie de l'Qdéon quand il vint chanter ses fantaisies à cette place même, au lIe acte du Ruisseau, M. Vincent Hyspa, a défini ainsi la ,Conférence :

« Pour faire une Conférence, il faut un Conférencier, un public et un sujet. Si l'un de ces trois éléments vient à manquer, la Conférence ne peut avoir lieu. »

C'est incontestable. L'humoriste n'a pas prévu une autre alternative. C'est le cas où le Conférencier a devant lui, non pas un sujet, mais deux ou trois ou davantage. Il se présente aujourd'hui. Guyot de Merville, Nivelle, de la Chaussée. Le Consentement forcé, Le Préjugé à la Mode, Les Origines du drame moderne, Le Mariage au XVIÏI6 siècle : ce sont cinq ou six sujets divers. je tâcherai de les 'effleurer et de vous en dire l'essentiel- pendant les quelques instants - que j'ai le plaisir de passer avec vous. De Guyot de Merville, je n'ai.que peu de chose à vous révéler. Michel Guyot de Merville était le fils

d'un maître de la poste aux chevaux de Versailles où il naquit en 1696. Il est mort en 1755, à cinquante- neuf ans.

Il fit de bonnes études et voyagea. Il visita l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre, la Hollande où il se fixa à la Haye pour se faire libraire.

Il revint à Paris à quarante ans et fit du théâtre, trois tragédies : Achille à Troie, Manlius Torquatus et Salluste qui ne furent ni jouées, ni imprimées. Il travailla alors pour le théâtre de la Foire.

Les Français ont joué de lui en 1737 un Achille à Scyros, puis trois comédies dont Le Consentement forcé. Il eut des peines de cœur, alla se distraire à Ëvian, n'y réussit pas, et finit par se jeter dans le lac de Genève, où il est encore.

A la Haye, il rencontra Voltaire. Il relut pour lui les épreuves de La Henriade en 1722.

Voltaire avait à ce moment une intrigue. Il était jeune et il connut là une Française, une femme de lettres, protestante réfugiée, Mme Desnoyers, séparée de son mari. Elle avait une fille de dix-sept ans, Olympe dite Pimpette. Voltaire s'ennuyait; il y eut un roman ébauché. Ce sont les seules lettres d'amour de Voltaire que nous connaissions, car l'amour et le sentiment ne paraissent pas avoir beaucoup gêné notre poète philosophe, qui chanta Mme du Chatelet avec le calme du bien-être, la joie du confortable, ou le délire austère de la science. Mme Desnoyers voulut faire chanter le jeune parisien et obtint son expulsion. Avant son départ, il eut une correspondance secrète avec sa dulcinée à qui il donnait rendez-vous à Paris. Ils se voyaient la nuit : Pimpette, qui était une délurée, s'échappait de chez elle, habillée en homme, et venait sous les fenêtres de Voltaire à qui il était défendu de quitter l'ambassade. A Paris, Voltaire mit les Jésuites dans ses intérêts pour enlever cette pauvre fille catholique, séquestrée par sa mère protestante, dont le récent livre était un recueil de Lettres galantes.

Mais Pimpette, une fois Voltaire parti, l'oublia et il. en fit autant. Pimpette avait déjà un autre amoureux et c'était Guyot de Merville, qui prit en haine Voltaire, devenu son rival.

« Il croit nécessaire de m'outrager parce qu'il a eu la même maîtresse que moi il y a vingt ans », écrivait Voltaire en 1738, et il prie leur amie commune, l'actrice . Mlle Quinault, créatrice et présidente des Dîners Littéraires du Bout du Banc, de l'amadouer et d'obtenir qu'il cessât ses injures. Il demande un certificat à - l'actrice, qui refusa pour ne pas se compromettre, malgré que Voltaire lui promît un rôle dans sa prochaine tràgédie, argument qu'on dit irrésistible en général.

Voltaire n'eut pas son certificat, s'en passa. Guyot de Merville se tut, devint de plus en plus obséur.

En 1755, dix-sept ans plus tard, il tâche de se faire pardonner, et moins fier, fit sa cour à Voltaire qui l'envoie promener dans une lettre fort digne et spiri- tvelle. Guyot en mourut la même année, pensant mais un peu tard qu'il vaut toujours mieux se mettre bien avec les jeunes gens qui deviendront des grands hommes. Mais comment le deviner?

La pièce : Le Consentement forcé, est charmante.

Elle présente cette particularité curieuse que le même sujet a été traité dans une délicieuse petite comédie de Henri Meilhac et Ludovic Halévy représentée au Théâtre-Français, le 1er juillet 1873 : L'Eté de la Saint- Martin. La comparaison des deux ouvrages nous servira de transition entre Guyot de Merville et Nivelle de la Chaussée.

Dans Le Consentement forcé, un jeune homme Cléante a épousé Clarisse contre le gré de son père Orgon, qui ne veut pas de ce mariage parce que Clarisse « n'a pas de bien ». «"Prendre une femme sans bien » voilà le mal pour Orgon. Cléante vient demander du secours à Lisimon, un ami de son père. Celui-ci présente à Orgon, Clarisse comme sa nièce. Orgon en dévient amoureux.

Lisimon feint que Clarisse, sa prétendue nièce, s'est mariée contre son consentement. Orgon qui aime Clarisse le supplie :

« Pardonne-lui.

— Mais ! répond Lisimon. Tu ne pardonnes pas à ton fils et tu veux que je pardonne à ma nièce. Eh bien, ma nièce n'est pas ma nièce ; elle est la femme de ton fils. Pardonne-lui d'abord. »

Et Orgon reconnaissant qu'il est joué, pardonne de bonne grâce. Et voilà le premier homme que l'amour a rendu raisonnable.

Dans L'Eté de la Saint-Martin, même situation : Noël, neveu de Briqueville a épousé Adrienne contre le gré de son père qui ne veut pas de ce mariage parce que la jeune fille n'a pas de bien et est une simple petite tapissière, c'est-à-dire la fille d'un petit tapissier. Mme Lebreton, gouvernante de Brique- ville la fait passer pour sa nièce. Le vieillard en devient amoureux, veut l'épouser quoiqu'elle soit seulement, raconte la fausse tante, la fille d'un petit horloger de Philadelphie. Briqueville ne peut plus refuser à son fils celle qu'il eût épousée lui-même.

La situation est la même. Mais ce n'est pas le même sujet. Meilhac et Halévy n'ont pas connu la comédie de Guyot de Merville, ou, s'ils l'ont lue, ils ont bien vite refermé et oublié le livre car ni un mot, ni un trait de l'une n'a passé dans l'autre. Les plagiaires n'ont pas en général ce dédain de leur modèle. Les deux sujets sont différents.

Dans la comédie de Guyot de Merville, il ne s'agit que d'obtenir par ruse le consentement d'un vieillard et de le berner en le laissant s'enferrer. Orgon est comique et risible. Il va trop vite. Son fils n'est marié que depuis huit jours. Il arrive au début de la pièce avec sa jeune femme chez Lisimon. Celui-ci habite à la campagne, loin de Paris, à Auteuil qui, depuis, s'est beaucoup rapproché du centre. L'instant d'après arrive Orgon qui voit et croit embrasser la nièce de

Lisimon. Elle lui plaît et aussitôt il la demande en mariage, puisque Clarisse lui assure qu'elle l'aime. Mais elle)l'aime d'un amour filial et Orgon, assez benêt, croit que c'est de l'amour. On lui démontre le contraire et le voilà aussitôt résigné.

« Je suis trompé, mais on ne peut l'être plus agréablement. Voilà qui est fini. »

Le tour est joué. C'est tout autre chose dans la comédie de Meilhac et Halévy. C'est L'Été de la Saint- . Martin. C'est l'étude psychologique de l'amour renaissant dans un vieux cœur.

« Ah ! femmes, femmes 1 On a beau avoir des cheveux blancs, on a beau croire qu'on a fini. Il suffit de la première fillette. »

Aussi y a-t-il moins de précipitation. Noël est marié depuis deux mois. La jeune nièce de Mme Lebreton est là depuis quinze jours. D'abord le bougon Brique- ville a déclaré à Mme Lebreton qu'il acceptait sa nièce à condition qu'elle ne dérangerait pas le repos de la maison, qu'il ne la rencontrerait jamais. Mais, un jour, il l'a rencontrée dans un couloir.

« Et je vous ai trouvée très gentille, dit-il plus tard à Adrienne.

— Et ma foi! vous n'avez pas eu tort, répond- elle en riant. »

Une heure après, Mme Lebreton a. servi le . café, Adrienne venait derrière elle, portant Je sucrier. Et il a été sucré, ce soir-là, le café de M. Briqueville, car il a pris, je' ne sais combien de morceaux de sucre pour la regarder plus longtemps.

Et puis elle fait le piquet du bon. vieux et elle lui lit Les Trois Mousquetaires, et à présent Briqueville ne peut plus se passer d'elle et quand elle annonce son départ, il ne consent pas qu'elle parte. Il veut qu'elle envoie à la soi-disant famille américaine qui la réclame une dépêche : « Famille américaine, je ne pars pas.» Il demande la main de la jeune fille, et quand il sait la vérité, au rebours d'Orgon qui se contente

de sourire, Briqueville est malade, pâle et défait. On lui a versé un vin un peu trop fort pour sa pauvre vieille tête. Et Adrienne s'accuse :

« J'ai pas bien calculé la dose, j'en ai trop mis! » Vous voyez la nuance. C'est L'Été de la Saint- Martin qui fait bourgeonner les rameaux fatigués de l'automne. Poussez le sujet et vous aurez : La Vieillesse de don Juan, ou Les Ailes brisées.

Vous aurez la grande comédie moderne qui fait sourire et pleurer à la fois, qui met la gaîté près des larmes ; cette comédie moderne que nous n'aurions peut-être pas encore si la formule n'en avait été fixée et précisée par celui auquel nous arrivons à présent et dont cette innovation fait la gloire, Nivelle de la Chaussée, père du drame larmoyant ou comédie bourgeoise que nous appelons aujourd'hui simplement : drame ou comédie.

Et c'est sur ce point qu'il faut à présent nous expliquer.

Je vous épargnerai de longs détails sur la vie de Nivelle de la Chaussée qui est contée tout au long dans les dictionnaires biographiques et surtout dans la thèse que Lanson lui a consacrée en 1886. Il suffit pour l'instant de se rappeler qu'il naquit à Paris en 1692, fut élève à Louis-le-Grand. Il était fort riche, comme Regnard et comme lui, il voyagea. Il possédait des usines de charbon dans le Vex;in. Il avait bien de la chance.

Il fut très mondain, très répandu, jouait la comédie de salon, touchait de la viole, était très infatué de lui-même, très lié avec Mlle Quinault, admiré par Dalembert. Au total, ce fut un homme heureux. Il eut de la chance même après sa mort. Caffieri voulant ses entrées au Théâtre-Français pour sa femme et ses amis, offrit de faire en échange le buste de La Chaussée. C'est celui qui est dans la galerie des Bustes. Il est charmant et ce fut la dernière galanterie de La Chaussée d'offrir après sa mort à

Mme Caffieri ses entrées à la Comédie-Française. Il débuta dans la littérature par une ÉpUre à Clio qui fut fort goutée moins pour la richesse des rimes que pour celle du rimeur. Il a donné au théâtre : La Fausse antipathie, 1733; puis La Critique de la Fausse antipathie, Le Préjugé à la Mode, 1735; L'Ecole des amis, 1737 ; Mélanide 1741 ; Amour pour amour, 1742 ; L'Ecole des Mères, 1744; Le Rival de lui-même, 1746; La Gouvernante 1747; L'Ecole de la jeunesse où Le Retour sur soi-même, 1749. Ajoutez une Pâmera en 1743, qui ne put aller, jusqu'au bout, et en 1,738 une tragédie, Maximien, pour laquelle il se donna le malin et inutile plaisir de se produire dans le genre qu'il avait contribué à tuer; Il fut de l'Académie française en 1736 et fit son discours en vers. Il mourut en mars 1754 à soixante-trois ans, victime de ses goûts horticoles. Il travaillait à son jardin, prit chaud, puis froid, eracha le sang et mourut « avec fermeté » dit Collé.

« II- avait plus de fleurs dans son jardin que dans son esprit », disait l'abbé Voiscnon qu'on avait appelé une « poignée d'épingles ». Voltaire l'estimait, et l'a souvent dit, soit pour son talent, soit par reconnaissance pour l'antipathie que La Chaussée professait envers les ennemis de Voltaire. Il le louait pour son Ode à Clio de faire bien les vers, de très bons vers (1733). Il félicite Thiériot d'avoir deviné ce poète « Vous êtes un homo argutàe naris » (1738).

Il l'a toujours regardé comme un homme- fort estimable (1738); il admire chez lui sans marchander, la précision, la netteté, la force, le tour heureux, le naturel, le' style châtié (1736), il lui dédie ses- vers :

Lorsque ta muse courroucée Quitta le Goupable Rousseau,

Elle te donna son pinceau,

Sage et modeste La Chaussée (1736).

Il envoie ce quatrain à ses amis et bien qu'il ne s'agisse que de J.-B. Rousseau, l'hommage n'est pas

moins flatteur. Enfin il s'efface devant lui pour lui offrir son fauteuil à l'Académie (1736); on n'est pas plus enthousiaste. Collé, moins indulgent, se contentait de trouver que les vers de La Chaussée « font un assez joli coton ». En réalité son œuvre est estimable et ses comédies sont de celles dont on peut dire, selon le joli mot de l'acteur Febvre :

« C'est parfait, mais rien de plus. »

C'est aujourd'hui un bien mince personnage que Nivelle de la Chaussée, et pourtant il n'est pas une histoire littéraire qui le puisse passer sous silence, et Voltaire a pu dire qu'il était « le premier après ceux qui ont du génie ».

Le Mercure de France accorde au Préjugé toute l'attention que la presse a coutume de réserver aux ouvrages importants. Il annonce la représentation en février 1735 « comme un événement parisien qui fournit à tous les entretiens » (fév. 1735), et remet l'analyse pour ne pas l'abréger. Elle tient huit pages dans la livraison d'avril, et quand La Chaussée mourut, sa biographie, sans doute prête depuis longtemps, fit quatre feuilles.

Le sujet du Préjugé lui a été suggéré par des ouvrages antérieurs : The Cpreless Husband, de Cibber, Le Jaloux désabusé de Campistron, 1709, Le Philosophe marié de - Destouches, 1727 et surtout Les Originaux ou Monsieur du Cap Vert, une très amusante comédie de Voltaire où l'on voit un beau-père féru d'astronomie, une belle-mère folle de médecine, un loup de mer au langage salé et un mari qui, par genre, ne veut pas aimer sa femme.

Dans le Dictionnaire philosophique, Voltaire raconte comment Mlle Quinault le pressa de tirer de cette pochade une pièce régulière où serait repris ce thème du mari persuadé qu'il est ridicule d'aimer sa femme.

Voltaire s'y refusa. Elle porta le sujet à La Chaussée et c'est ce qui valut au public, Le Préjugé à la Mode,

qui obtint un franc succès avec Mlle Quinault d'ans le rôle de Florine et la Gaussin dans celui de Constance. La pièce fut d'abord jouée vingt fois de suite et reprise presque tous les ans jusqu'à la Révolution, souvent donnée 8. la Cour; Mme de Pompadour jouait le rôle de Constance; cela la changeait. Quand le Prince de Ligne reçut Charles de Lorraine au chàteau de Beloeil, en juin 1750, Le Préjugé fut donné et annoncé dans le prologue prolixe que le Mercure de France a reproduit et oÙ Thalie annonce un ballet, une chasse au cerf et Le Préjugé, par quoi elle voudrait

Égayer ses esprits

Et malgré la coutume aujourd'hui peu suivie

Qui fait que beaucoup de maris

En Flandre, en Allemagne, en France, en Italie

En un mot dans tous les pays

N'osent paraître aimer une épouse chérie,

Prouver que rien n'est plus permis A deux époux que d'être bien unis.

Mercure, juin 1750.

Voltaire envoya la pièce à Frédéric II. Et Collé lui-même qui trouvait le théâtre de La Chaussée « mal écrit 5), ajoutait : « Excepté Le Préjugé à la Mode., »

La pièce, vous l'entendrez. Elle est agréable et touchante; on lui a fait des reproches : ils ne sont pas rédhibitoires. Oui, le caractère de la femme Constance. a trop de vertu, de perfection et de patience. Est-ce un défaut? Oui, les petits marquis rappellent ceux du Misanthrope. Oui, encore, le mari a tort de se gêner pour eux ; ils devraient être sans conséquence pour lui. Il n'en reste pas moins que La Chaussée a bien mérité de la morale en s'attaquant au Préjugé à" la Mode.

Quel était ce préjugé? Mais auparavant il faut marquer la place du Préjugé à la Mode dans l'évolution des genres littéraires où il a sa place à part, et

où il fait date. Il faut toujours rappeler la phrase de Fénelon dans sa Lettre sur les occupations de l'Académie française. « On doit distinguer la tragédie d'avec la comédie. » C'était vrai de son temps. Le XVIIe siècle fut le siècle des distinctions absolues et des genres nettement définis, comme des castes sociales nettement séparées : en haut la noblesse, en bas et dans l'éloignement, les bourgeois et le peuple. Racine et Molière font du théâtre et seulement du théâtre. La Bruyère est un moraliste; Boileau, un poète très prosaïque, mais un poète uniquement. Chacun ne faisait qu'une chose à la fois. Il n'y a ni confusion des genres, ni confusion des spécialités. Chacun a sa place. La tragédie est un genre, la comédie en est un autre. Ils ne doivent pas se chevaucher. On reprocha à Racine d'avoir employé des moyens de comédie quand Mithridate tend un piège à son fils Xipharès ou quand Néron se cache derrière une tapisserie. Et l'on ne permit pas à Molière de hausser le ton de la comédie quand Harpagon entre, comme Mithridate, en rivalité avec son propre fils dans une scène qui est plus tragique que comique. Le siècle de Louis XIV fut celui de l'ordre, de la netteté, de la régularité tendue au cordeau comme le Bassin des Suisses, les ifs taillés de Versailles et le cérémonial de la Cour.

Le xvme siècle a tout bouleversé et a dérangé cette harmonie policée et conventionnelle. Les bourgeois se sont haussés d'un ou plusieurs crans sur l'échelle sociale et ont haussé le ton. De simples banquiers furent sollicités et invités par le roi qui les prit sous le bras pour se faire payer en argent l'honneur de cette familiarité. Les bourgeois ont de belles vaisselles et des collections rares, raisonnent de tout, occupent des emplois importants. M. Jourdain n'est plus ridicule en se faisant habiller chez le premier faiseur. Le grand seigneur s'assoit à la table du marchand et du financier et lui demande sa fille qui sera fort riche, et pour ne pas la manquer, il l'épouse, comme

fit le marquis d'Oyse, quand elle n'a encore que trois' , ans. Et ce fut la mode, cette année-là, pour les petites fillesj d'appeler leurs poupées des « marquises d'Oyse ». Le préjugé et le privilège de la noblesse furent discutés et ébranlés. La société bascula. La littérature, qui la reflète toujours, en fit autant. La tragédie est morte avec la noblesse dont elle était l'image, puisqu'elle n'admettait que des rois, des princes, des seigneurs, tandis que les bourgeois et les petites gens étaient « gibier de comédie ». La tragédie déclinante et la comédie en hausse se rencontrèrent et fusionnèrent. De cette fusion naquit le genre nouveau : tragédie bourgeoise ou comédie larmoyante.

Ce n'était point si neuf. Ce serait nous laisser entraîner trop loin dans les généralités que d'esquisser une histoire du genre depuis l'antiquité jusqu'à la fameuse Préface de Cromwell de Victor Hugo en .1830, en passant par Destouches,^Diderot, Sedaine et Beaumarchais. Mais ce genre était connu. Euripide, Agathon et Ménandre, Plaute et Térence l'avaient pratiqué, comme aussi les auteurs de nos vieux mystères, fidèles à la tradition suiyie par les peintres et sculpteurs qui, dans les vieilles cathédrales, mettaient ' au bas du retable figurant le détail épouvantable d'un martyre, un singe croquant des noix à cheval sur un lévrier. Le xvie siècle tout entier et le début du xvIIe siècle ont connu et aimé ce mélange. Hardy, Jean de Schelandre, Mairet et Corneille lui-même (voyez la, préface de Don Sanche d'Aragon), tous pensaient de mêm,e que François Ogier, le frère du . voyageur Charles Ogier qui conta, en 1656, son lier Polonicum; — Ogier dont -la curieuse, neuve et hardie préface du Tyr et Sidon de Jean dé Schelandre affirmait en 1628 : « De dire qu'il est malséant 'de faire paraître en une même pièce les mêmes personnes traitant tantôt d'affaires sérieuses importantes et tragiques et incontinent après des choses communes, vaines et "comiques, c'est ignorer les conditions de

la vie des hommes de qui les jours et les heures sont souvent entrecoupés de ris et de larmes. » Jusqu'en 1636, Corneille fut fidèle à cette conception plus large du théâtre. L'absurde querelle du Cid le fit hésiter et obéir aux injonctions de l'abbé d'Aubignac. L'avènement du drame se trouva par là reculé de cent ans, jusqu'à La Chaussée.

Diderot rédigea la théorie du genre et fut moins heureux dans l'application quand il voulut donner l'exemple avec Le Père de famille et Le Fils naturel. Beaumarchais fut après Diderot l'enfant terrible du Père de famille. Epris de toutes les nouveautés : les ballons, la république, il s'enthousiasma pour la comédie larmoyante faite, d'attendrissement, de pitié et de vérité. Plus de vers. Dans la vie on parle en prose, en général, car tout le monde n'a pas la manie de Camille Doucet qui rimait à table :

Ce veau cuit dans son jus est un mets que j'adore, Passez-moi donc le plat que j'en reprenne encore.

C'était déranger les Muses pour une omelette au lard. Ils sont ainsi quelques-uns qui ont eu cette ambition de faire de la langue des dieux le langage de tous les jours et d'endimancher leur conversation. Tel était encore Privat d'Anglemont qui un jour interpelle un chiffonnier occupé à sa boîte d'ordures :

Si tu ramassais tout ce qu'on perd dans la crotte Mon Dieu que de vertus à mettre dans ta hotte.

Il fut interloqué en entendant le chiffonnier, qui était bachelier ès lettres, lui répondre par cet autre impromptu :

J'hérite chaque jour des splendeurs de l'époque. Plaisirs, fête ou grandeur, qu'est-ce au fond? Une loque.

Ce sont cas d'exception. En général on parle en prose. Beaumarchais voulut que le théâtre fût l'image

de la vie même, que le dialogue fût simple et rappelât la conversation de tous les jours. C'est plus difficile qu'il ne croyait, car il eut d'étranges boursouflures de style, et il se trompa quand il fit dire à un honnête marchand de la rue Saint-Denis : « Mon but en vous épousant fut d'unir la douce sécurité des plaisirs honnêtes aux charmes d'une passion vive et toujours nouvelle. » Un commerçant qui parlerait de ce ton donnerait des inquiétudes. Même des bourgeois ne doivent pas parler en scène comme à la ville. A la ville, ils se connaissent, ils se comprennent à demi-mot. Si un spectateur assiste à leur entretien, il ne sera pas au fait de leur vie et de leur caractère. A la scène, ils ont trois heures pour se faire connaître. Il faut que leur conversation soit évocatrice, savamment conduite. Chaque personnage parle, non pas pour son interlocuteur, mais pour mille spectateurs qui ne savent pas et qui veulent savoir.

Plus de rois. Ils commençaient à ne plus être intéressants. La politique elle-même inclinait le théâtre vers le réalisme. Plus de sujets historiques : « Que me font à moi, sujet de l'état, les révolutions de Rome et d'Athènes? Il se déclare ému par la cata- strophe de Lima parce qu'un tremblement de terre peut secouer Paris. Mais la révolution d'Angleterre le laisse froid, parce qu'il sait en 1770 qu'il ne peut pas y avoir de révolution à Paris, ce qui prouve que nul n'est prophète en son pays. Il voulut que le temps fictif fût égal au temps réel et que l'action durât non pas même vingt-quatre heures,, mais quatre heures. Plus d'entr'actes. Le rideau ne baisse pas 'et l'on vit, entre les actes, des domestiques porter des cartons, épousseter, ranger. Le baron traverse le théâtre, dans Eugénie, tenant un bougeoir d'une main et de l'autre cherchant une clef dans son gousset.

Les indications scéniques précisent parfois de façon bien étrange le, jeu de l'acteur, qui doit être naturel : Eugénie, du ton du ressentiment que le respect

réprime, du ton de quelqu'un qui croit en dire assez. Du mouvement ! de la passion ! des cris du cœur ! Vengeance ! affreux événement ! ah ! grands dieux ! et des oh ! et des ah ! et des larmes et du rire.

Et dans Le Mariage de Figaro, l'épisode de la reconnaissance de Figaro par sa mère Marceline, dans le genre larmoyant, est si imprévu au milieu de la Folle Journée que le public commence toujours par rire et ne s'aperçoit qu'au bout d'un instant qu'il se trompe et qu'il est prié de pleurer.

Depuis le début du siècle, ces idées neuves avaient cours. Déjà Fontenelle avait dit : « Je me crois dis-' pensé de m'appliquer ce que font les empereurs : ils sont trop haut pour moi. Je ne daigne pas m'appliquer ce que font les saltimbanques : ils sont trop bas. Les uns et les autres ne sont que des cas extraordinaires où je ne me trouve jamais. »

L'admission du sérieux dans la comédie n'alla pas sans l'inconvénient ordinaire que présentent les nouveaux venus qui d'abord s'étalent, encombrent, prepnent toute la place avec indiscrétion. Laissez- leur prendre un pied chez vous, ils en auront bientôt pris quatre. « L'alliage des deux métaux est difficile ». (Voltaire, Siècle de Louis XIV.) La comédie larmoyante fut plus larmoyante que comique. Elle se fit, grave, redresseuse de la morale, elle fut un prêche et l'on appela NivelleN de la Chaussée, « le Révérend Père La Chaussée ». Ce genre eut contre lui tous les rieurs comme Piron, Collé, qui ne furent pas de son côté parce qu'ils tenaient pour la grosse gaîté qui était ' leur tempérament. PÍron était gai de nature et de naissance, étant de Dijon, patrie de la moutarde, dont il eut dès sa jeunesse le piquant et le mordant. Il éternuait les bons moJs, ,tout enfant. Un Vendredi- Saint, il portait la longue Croix à la procession. Il survint une averse qui mit tout le cortège en fuite. Il restait seul au milieu du chemin. Alors il retroussa sa robe d'enfant de chœur et jetant à son tour la

Croix dans la boue, il se sauva disant au bon Dieu : « Puisque tu as fait la sauce, bois-là ! » Un jour son père le poursuivait un bâton à la main; il escalada quelques marches de l'escalier et se retournant : « Halte-là, papa. Passé le quatrième degré, on n'est plus parents. » Ivre un Vendredi-Saint, il s'excusait : « Le jour où la Divinité succombe, l'humanité peut bien chanceler 1 » Cette verve ne le quitta jamais. Au nom de la gaîté, il s'acharna contre la comédie laritioyante, et contre Nivelle de la Chaussée, qufle lui rendit, et l'empêcha d'entrer à l'Académie française, Piron raillait La Chaussée avec un piètre et pénible calembour :

Connaissez-vous sur l'Hélicon

L'une et l'autre Thalie?

L'une est chaussée et l'autre non

Mais c'est la plus jolie....

Honneur à la belle aux pieds nusl

Nargue de La Chaussée I »

Quant à Collé, c'était l'homme des. parades, des bouffonneries, des charges, de Famphigouri. que nous appelons aujourd'hui dadaïsme. Un jour, Mme de Tencin récita ces vers :

Qu'il est heureux de se défendre '

Quand le coeur ne s'est pas rendu,

Mais qu'il est fâcheux de se Tendre Quand le bonheur est suspendu.

Fontenelle qui n'avait pas entendu, applaudit fort et Mme de Tencin de lui dire :

« Eh grosse bête, ne voyez-vous pas que c'est-de l'amphigouri?

— Ma foi, cela ressemble tellement au style de nos poètes, que je croyais qu'il fallût applaudir 1\_»

Collé faisait mieux, plus gai, des chansons grivoises, des farces comme Razibus- ou Targiflasque, des facéties : D'autant plus, d'autant pla, d'autant plum, avec des définitions dans ce genre

— Z'on appelle « cuirs », les mauvaises liaisons des mots que font les acteurs, qui n'ont pas t'eu z'une certaine éducation soigneuse, qui z'ont été z'avant de monter sur le théâtre, d'aucuns, garçons de billard, d'autres, marchands d'chandelles. Voici z'un exemple.

Z'a qui de commencer ? Ce n'est pas t-à Didon.

Pas t-à vous, pas t-à moi, pas t-à lui, z'a qui donc?

. Il présidait la lice chansonnière du Caveau, qui vit toujours, et à ses dîners, le président réclame encore le silence en agitant le grelot de Collé qu'on a conservé avec le verre de Panard. Collé au nom de la gaieté a fulminé contre la comédie larmoyante, ce genre méprisable, mulâtre, amphibie, ce prêche de vertu auquel il faut retenir sa chaise, la comédie évangélique et apostolique du moral La Chaussée, poète de médiocrité incurable, de charlatanisme : Apollon le vomira. — Il l'apostrophe en vers :

C'est toi, bâtard de comédie Avorton de la tragédie.

Il publie, sans signer, dans le Mercure de France un long et indigeste réquisitoire que vous pourrez lire dans la livraison d'août 1768. Il s'emporte contre le révérend père : « Il a habitué le peuple à ne plus rire! » Et le reproche est étrange : « Le moindre et le plus plat bourgeois veut à présent de la noblesse et de la décence qui est la plus grande ennemie de la gaieté. »

Ici, nous arrêtons Collé.

Il y a une autre gaieté que celle des petits théâtres libertins et des orgies du Temple. Il y a une gaieté, sœur de la santé — santé morale et santé physique, une gaieté, saine, la saine gaieté française, et c'est à elle que nous nous tenons, car elle est l'honneur de la race et de notre génie. Et voilà un résultat qui ne nous déplaît pas. Noblesse et décence ne sont point choses si communes, et quand il ajoute : « Par malheur cela a été du goût des femmes », nous complimentons les femmes.

Nous n'entrons pas dans la colère de Collé. Nous estimons que le goût public a tout intérêt à être élevé vers les régions supérieures de l'art et de la beauté. Tout artiste qui se donne à cette mission a droit à notre gratitude, n'en déplaise à Collé, et si nous avions un regret à formuler, c'est que l'art soit trop souvent médiocre et malsain.

Quand on. vient nous dire qu'en le rabaissant on le met au niveau du public, on calomnie le public, qui veut la vraie et. grande beauté, la seule, parce qu'il est capable mieux que personne de la connaître, de l'estimer et de l'aimer. Pour prétendre le contraire, il n'y a que les mercantis du théâtre, des journaux, de la carte postale et du cinéma. Collé de nos jours aurait trop rarement l'occasion de se .fâcher.

Tandis que Voltaire prenait le vent et ne décidait rien, Fréron, ce calomnié, approuvait Nivelle : « Nous sommes des particuliers. Le nouveau dràmatique sympathise mieux avec nos caractères, nos façons de penser. Ses personnages sont des hommes polis, comme le sont la plupart des spectateurs. » Je m'excuse au nom de Fréron pour ce restrictif « la, plupart ». Entendez-le, je vous prie dans le sens où ce prédicateur affirmait : « Nous sommes tous mortels, ou presque tous. »

Victor Hugo n'a fait que répéter ce qui fut souvent dit, quand il réclama le mélange en art du grotesque et du sublime, et Voltaire était déjà de cet avis qui fut l'avis de tout son siècle : « La vie des hommes est bigarrée. » 'Et il cite des anecdotes pour prouver que dans la vie le rire et les larmes sont toujours proches l'un de l'autre. A la bataille de Spire, un officier ennemi demande la vie à l'un des nôtres qui répond : « Monsieur, demandez-moi toute autre chose et ce sera volontiers, mais pour la vie, il n'y a vraiment pas moyen. » Cette naïveté 'mit de la gaieté dans le carnage. Il nous montre une dame à l'agonie sur son lit de mort. Dans la chambre obscure, les rideaux tirés,

toute la famille en larmes. La mourante se raccroche à la vie et s'écrie : « Mon Dieu, laissez-moi la vie et prenez tous mes enfants? » Un homme qui avait épousé une de ses filles demanda : « Pardon, madame, les gendres en sont-ils? » Malgré la tristesse du lieu, ce mot fit rire, même la malade et on eut le spectacle

— à encourager en somme — d'un gendre sauvant la vie à sa belle-mère.

Au XVIIIe siècle, en général, une tendresse mouillée inonde les cœurs. Une inquiétude raidie secouait d'une émotion morbide et lasse cette société énervée par le plaisir. Les nerfs sont surexcités, exaspérés. Il faut à chaque spectacle la scène des mouchoirs, et les femmes, dit Collé, veulent un spectacle « qui les fasse pleurnicher », après lequel elles puissent dire ! « Je me suis bien amusée : j'ai pleuré tout le temps. » Par une sorte de pénitence, on aime la vertu au théâtre.

« L'honnête ! l'honnête ! » s'écrie Diderot, il nous touche d'une manière plus intime et plus douce que ce qui inspire mépris ou rire. »

C'est tous ces sentiments qu'exprima La Chaussée, qui se trouva, peut-être sans le chercher, être l'interprète des états d'âme de son époque. On lui en sut gré, et on s'intéressa £ sa lutte contre Le Préjugé à la Mode.

Quel préjugé?

La Chaussée se plaisait à porter des problèmes sociaux dans ses pièces : le droit d'aînesse; la captivité des couvents (L'Ecole des lHères), le mariage.

Le mariage au début du XVIIIe siècle était en assez mauvaise passe. Pour cinq ou six bons ménages dont les Mémoires du temps citent l'exemple comme autant de phénomènes, les autres étaient déplorables. Et comment en eut-il été autrement? Les femmes étaient seules la plupart du temps, le mari étant à la Cour ou à la guerre. Les mariages se baclaient avec une précipitation qui gênait le choix et l'harmonie. L'argent y jouait le principal rôle. On mariait un titre

et une fortune. Les mariés ne se connaissaient pas. Prenons comme type le mariage du comte d'Houdetot qu'un receveur général des finances, Fillon de Villemur veut marier à Mlle La Live de Bellegarde. Ils ne se sont jamais vus ; les familles non plus. Le jeune homme a vingt-deux ans ; il est laid et décavé ; la jeune .personne a seize ans et trois cent mille livres de rente. On fait dîner les familles ensemble. Au dessert Villemur dit : « Tenez, nous sommes en famille. Entre amis, francs comme nous, il ne faut pas tant de mystère. Il ne s'agit que d'un oui ou d'un non. Je regarde ces enfants comme les miens. Votre fille plaît beaucoup à la marquise. Notre jeune homme est déjà amoureux. Votre fille n'a qu'à voir s'il ne lui déplaît pas. » Une vieille tante observe qu'ils ne se connaissent pas. « C'est juste, dit M. Villelllur, Traitons les questions d'intérêt; le& jeunes gens feront connaissance pendant ce temps-là. »

Le couple est laissé seul à un bout du salon, pendant que les gens d'âge vont discuter à l'autre. Et bientôt : « Nous sommes d'accord », dit Villemur : « Signons ce soir; les bans, dimanche, et la noce, lundi. » Et il en fut ainsi ordonné.

La question d'argent dominait. On- négociait les unions et on mariait les enfants fort jeunes, pour ne pas manquer F affaire, à douze ans, quatorze ans. La comtesse de Brionne demande à l'abbesse de Panthémont, rue de Grenelle, une épouse pour- M. de Saint-Péravy, comme op demande une sténo- dactylographe. L'abbesse réunit les fillettes : qui veut épouser un monsieur? Il n'est- pas beau, mais il a quarante mille livres de rente. Les fillettes riches font des façons. Une petite, jolie, pauvre, déclare n'oser se proposer. On la mande' au parloir. Le monsieur lui demande si elle n'aurait pas de répugnance pour lui. Elle répond qu'elle sera trop heureuse de lui plaire. Et voilà. uri mariage fait. Les choses ne traînent jamais davantage, ou rarement. Il était économique

de se marier si jeune, car on vivait chez les beaux- parents. D'où des scènes imprévues. Le marquis de Pons, colonel à quinze ans, marié, fit un mensonge ; il fut puni, mis au piquet. Il se sauva pour aller retrouver son épouse ; sa belle-mère, une des plus impérieuses femmes du royaume, l'étrilla à coups de manche à balai.

Quels ménages c'étaient ! Voici une lettre d'une épouse à son mari, M. de Maugiron :

« Monsieur,

« Je- vous écris parce que je n'ai rien à faire. Je finis là parce que je n'ai rien à vous dire.

« Signé : Sassenage, fort fâchée d'être Maugiron. x

Un mari prie sa femme de le tutoyer quand ils sont seuls. « Oh! bien volontiers. Va-t-en ! » Le marquis de Mirabeau, dont la femme était querelleuse, avait ce mot typique : « Mes vingt années de ménage sont vingt années "de coliques néphrétiques. »

Celui-là eût dit comme l'autre qui recommandait à sa femme de se remarier s'il venait à mourir. « Pourquoi dit la femme? — Parce qu'il y aura au moins un homme qui me regrettera. »

Ce n'était pas ici comme en Chine où l'on dit, paraît-il, ce proverbe : « Le mariage est comme une fortéresse. Ceux qui sont dehors veulent y entrer ; ceux qui sont dedans veulent en sortir. » Pas le moins du monde. Ils sont dans le mariage et ils y demeurent, car rien ne les y gêne et chacun y a autant de liberté qu'il en aurait ailleurs.

Ils ignorent la jalousie. Vous vous rappelez les Lettres Persanes -de Montesquieu : « Il n'y a point de pays où, les maris jaloux soient en si petit nombre que chez les Français. Leur tranquillité n'est pas fondée sur la confiance qu'ils ont en leurs femmes; c'est au contraire sur la mauvaise opinion qu'ils en -ont. Ici les maris prennent leur parti de bonne grâce

et regardent les infidélités comme les coups d'une étoile inévitable. Un mari qui voudrait garder sa femme pour lui serait regardé comme un perturbateur de l'ordre public. » Un mari surprend sa femme-dans son salon causant de près avec un ami. Vous croyez qu'il se fâche? Il se contente de ce doux reproche : « Ah! Madame, quelle imprudence I 'Si c'était un autre que moi qui fût entré !»

On applaudissait au petit poème de Sénecé, racontant en 1730 : La Descente d'Orphée aux Enfers. Les diables n'en reviennent pas qu'on puisse aller rechercher sa femme si loin.

Sa voix ne touchait pas leur âme.

Mais la, seule admiration

Qu'un sot pour retrouver sa femme

Témoignât tant de passion.

Et Pluton conclut :

Parques, qu'on lui rende sa femme On ne saurait mieux le punir.

La littérature est toujours le reflet du public dont elle devrait être l'école.

Stendhal a dit : « C'est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers. »

Le théâtre et le roman, à défaut des mémoires du temps, nous renseigneraient.

C'est Dancourt qui, par exemple, dans La Femme d'Intrigue, atteste qu'un mari est un bon mari quand il donne par an quarante jours à sa femme.

C'est Campistron qui dans Le Jaloux désabusé (1709) côtoie le sujet du Préjugé à la Mode, et porànte demande : « Quel .est l'homme qui garde pour sa. femme un amour véritable? C'est aux petites gens à nourrir de tels feux. » C'est Chevrier qui nous montre un mari se cachant pour aller en bonne fortune voir son épouse légitime. C'est d'Allainval dans

L'Ecole des Bourgeois : « Est-ce qu'il y a du mal à aimer son, mari? » interroge Benjamine. Et le marquis de Moncade de répondre : « Du moins, il y a du ridicule. » C'est Piron dans Tirésî'as, où Jupiter dit à Junon : — « De l'amour entre des époux de notre condition? Fi! des bourgeois même en auraient honte! »

C'est Voltaire dans Monsieur du Cap Vert (1732) où le comte des Apprêts explique à sa femme qu'ayant mangé la moitié de sa dot, il ne lui doit plus que la moitié des égards qu'il lui devait, que c'est déroger qu'aimer sa femme, à qui il explique : « Puisque vous êtes madame la comtesse des Apprêts, je veux que vous souteniez votre dignité et que vous n'ayez rien, de commun avec votre mari que le nom, les armes et la livrée. Vous ne savez pas votre, monde ! Vous vous, imaginez qu'un mari et sa femme sont faits poùr vivre ensemble 1 Quelle idée ! » Et quand il cède et consent : « Soit, je vous aimerai en bourgeois, mais qu'on n'en sache rien. » Et avant la comtesse Almaviva du Mariage de Figaro, la comtesse va sous un déguisement à un rendez-vous qu'a donné son marî. Beaumarchais a dû connaître ce quiproquo, dont il a tiré plus d'effet.

Partout, c'est la même constatation de ce « Préjugé à la Mode » dont l'existence est indéniable. Dans la livraison du Mercure de France de février 1735, qui donne le compte rendu de la représentation du Préjugé à la Mode, on lit des vers d'un M. Somevesle, une énigme, passe-temps alors en vogue, et il y est dit :

Il est au siècle d'aujourd'hui

De l'amour conjugal l'exemple peu suivi.

Vers qui pourraient servir d'épigraphe à la comédie de La Chaussée. Voulez-vous entendre les époux dans les. contes de Marmontel ? 1

« Nous nous passerons l'un de l'autre. Vivez chez vous. Je vivrai chez moi ». '

Et pour finir, Duclos, dont les paroles sont expres-

sivesl. « Il n'y a rien qui soit si décrié que l'amour conjugal. Ce préjugé est trop violent, il ne peut pas durer. »

Ce fut l'avis de La Chaussée, et il écrivit Le Préjugé à la Mode que vous allez entendre.

La: Chaussée a voulu remettre l'épouse au rang auquel elle a droit et arracher la femme au discrédit et au mépris pour lui rendre la dignité, la personnalité et les attentions de l'hommage et du respect, en attendant que J.-J. Rousseau complétât cette tâche en exaltant la beauté féconde de la maternité. Ce n'est pas ici, Mesdames, dans cette salle où je vois tant d'épouses, de mères, de jeunes filles qui sont ou qui seront demain des fiancées, qu'il faut insister- sur la nécessité pour tous les Français de protéger cette belle famille française qui est l'honneur de notre patrie, de resserrer très fort les liens du mariage, de bannir l'égoïsme, le scepticisme stérile et desséchant, de nous grouper près du foyer familial, au sein du bonheur conjugal, comme au centre d'une forteresse devant laquelle le chagrin, la misère et l'infortune reculent, sont moins forts, car alors ils ne nous atteignent qu'à travers la défense que nous assurent l'union, l'amour, la netteté morale et l'hqnnêteté.

Et Mesdames et Messieurs, puis qu'aujourd'hui notre pensée ne peut se détacher de ce catafalque devant lequel, en ce moment, des milliers de Français et de Françaises défilent chapeau bas et mains jointes, évoquons ici, il en est temps, ce martyr sans nom, sans parents, ce sans famille, cet orphelin de la Gloire. Il nous dira le prix de l'affection, l'amertume de ;la". solitude, lui, sur la tombe de qui pas une femme voilée de noir n'est venue s'agenouiller et déposer des fleurs.

Et c'est cette douleur quele peuple tout entier a voulu effacer en .apportant à celui qui n'a plus de parents et qui a donné sa vie pour tous, l'amour .et la reconnaissance de la plus belle des familles : toute la Francel

/

LOUIS BOUILHET :

LA CONJURATION D'AMBOISE1

PAR FR. FUNCK-BRENTANO

Le drame de Louis Bouilhet, La Conjuration d'Am- boise, représenté pour la preTnière fois sur le théâtre de l'Odéon le 29 octobre 1866, y remporta un grand succès- : 105 représentations, ce qui constituait à cette époque, et constituerait de nos jours encore, un chiffre imposant. Et cependant la critique ne lui avait pas été bienveillante.

On reprochait à l'auteur d'avoir négligé le côté historique et philosophique de son sujet, pour n'y voir qu'un cadre, plus ou moins bien adapté, à une intrigue d'amour.

M. Louis Bouilhet, dit un contemporain, « ne nous déroule pas dans ses phases cette conjuration qui fut noyée dans le sang. Il n'y voit qu'un épisode de peu d'importance. Le véritable sujet, ce sont les amours du prince de Condé avec la comtesse de Brisson, femme d'un des serviteurs dévoués du duc de Guise, amours romanesques, étrangères à l'action principale et qui, cependant, lui procurent une apparence de dénouement. Les chefs du complot n'auraient pas

1. Ouvrages consultés : OEuvres de Louis Bouilhet, contenant une préface de Gustave Flaubert, 1880. — L. Bouilhet, La Conjuration -d'Amboise, 1867. — Balzac, sur Catherine de Medtcts', éd. div. — L.' Vitet, Les États d'Orléans, 1849. — Régnier de la Planche, Histoire de l'État de la France... sous le -règne de François 11, 1576. — L. Batiffol, Le siècle de la Renaissance dans la collection de « L'Histoire de France racontée à tous », 1909.

dû être réduits au rôle de comparses. Il fallait, derrière eux, faire entendre le murmure de la foule grondante comme un grand fleuve prêt à déborder.

cc Au lieu de ce grand spectacle, écrit Challemel- Lacour, tout se passe entre quelques personnages de cour, tout se dépense en allées et venues dans une sphère abstraite et solennelle comme celle de l'ancienne tragédie, dont le vide du moins était rempli par des passions énergiques et contagieuses. »

A ces critiqués — et je pense, Mesdames, Messieurs, que vous serez de mon avis — il ne nous est guère possible de nous associer. Des luttes civiles, des luttes. religieuses, et qui, comme le note Guizot, n'étaient que des luttes pour le pouvoir, offraient une vilaine trame à une œuvre théâtrale, et, loin d'en faire grief, nous sommes reconnaissants à Louis Bouilhet de les avoir repoussés sur le fond du tableau, pour en laisser les premiers plans au spectacle poignant, éternellement vivant, éternellement jeune, des passions, dont s'émeut le cœur humain. Par là il est resté dans la. grande tradition du théâtre français, que les classiques du XVIIe siècle ont fait briller d'un éclat immortel ; par là sa pièce survit aux préoccupations politiques d'un jour et conserve, après plus d'un demi-siècle, sa fraîcheur et sa beauté.

Bizarre entreprise que cette conjuration d'Am- boise, écrit M. Louis Batiffol en son beau livre, Le Siècle de la Renaissance : « Il existait, courant le monde, certain gentilhomme périgourdin, de petite origine, nommé François du Barry, sieur de la Renaudie. Ce gentilhomme avait eu des démêlés avec la justice. Réfugié en Suisse, il s'y était fait calviniste.' Lorsque germa dans son cerveau l'idée d'un coup de force pour enlever le pouvoir aux princes Lorrains », c'est- à-dire au duc François de Guise et à son frère le, car-

dinal, et le donner aux Bourbons qui, à cette époque, inclinaient vers la Réforme.

La Renaudie rentra en France sous le nom de La Forest. Vers la fin de janvier 1560, on le voit à Nantes où siège le Parlement de Bretagne. Il y rencontre des amis, des gentilshommes calvinistes, auxquels il participe le projet que voici :

« Certain jour déterminé, se rendre en foule à la Cour de France, où l'on présenterait au roi une supplique afin d'obtenir la liberté du culte réformé, démonstration qui produirait d'autant plus d'effet qu'on arriverait en plus grand nombre. »

Mais La Renaudie ne leur découvrait pas son espoir : il espérait que, d'une manifestation considérable, naîtrait quelque tumulte qui permettrait l'arrestation des Guise ou l'enlèvement du jeune roi.

Rendez-vous était pris, pour le 10 mars, à Blois, où séjournait la Cour. Il importait surtout de venir en nombre imposant.

Les amis de La Renaudie s'en ouvrirent à d'autres amis. Sous le manteau la nouvelle se communiqua. Parmi les manifestants qui s'acheminèrent vers Blois, au début de 1560, on compta, non seulement des calvinistes, mais des officiers et des soldats mécontents, réclamant un arriéré de solde ; des particuliers se plaignant du gouvernement des Guise; d'autres enfin animés de visées ambitieuses et avides de changement.

La Renaudie recrutait des mercenaires sans leur dévoiler l'essentiel de ses plans. « A tous il recommandait de garder le secret et de venir au lieu du rendez- vous individuellement ou par très petits groupes. En définitive, de tous les gens qui s'acheminèrent vers Blois, en mars 1560, les uns, les soldats embauchés, ne savaient pas pourquoi ils y allaient ; les autres croyaient à une démonstration respectueuse au pied du trône royal ; quelques-uns à peine connaissaient le but de l'entreprise : le coup de force final. »

Au fond, observe M. Batiffol, l'affaire était mal

engagée, d'une manière flottante; indécise, trop de mystère et pas assez, trop de complices et pas assez, de juvéniles imprudences et de naïves précautions.

Sur le trône de France régnait François II, dans sa seizième année, adolescent maladif et délicat, de caractère morosè, taciturne et'obstiné.

On lui avait fait épouser la gentille Marie Stuart pour laquelle il s'était pris du plus tendre sentiment. Il passait de longues heures auprès de sa petite reine, à se mirer dans ses grands yeux. Aimable et charmant couple royal qui animait de sa grâce la vie pompeuse de la cour, avec ces étourderies d'amoureux qui se font de menues caresses quand ils croient qu'on ne les voit pas .,.- et ils le croient toujours — et s'isolent afin de se dire, tout bas, -en grand mystère, des secrets sans valeur.

Les personnages, dont j'ai l'honneur de vous entretenir figurent dans le drame de Louis Bouilhet qui va se dérouler devant vous.

On y voit le duc François de Guise, chef de la maison de Lorraine, oncle de Marie Stuart, qui s'était emparé du gouvernement de l'État, avec-le concours de son frère, le cardinal Charles de Lorraine.

Le duc François de Guise, François le Balafré, s'était couvert d'une gloire incomparable. Son épée victorieuse avait conservé la ville de Metz à la France et lui avait , rençlu Calais. Sa popularité' était immense : idole et orgueil des soldats. Son frère, le cardinal, était expert en politique : tous deux autoritaires, - audacieux, impérieux, ardents; tous deux d'une'pres- tance admirable, beaux comme le jour. La locution « béau comme un prince lorrain », en était devenue ' populaire.

La place que le cardinal de Lorraine s'était faite " dans l'Église était si grande,' qu'on lec nommait « le

pape transalpin ». L'ambassadeur Ricasoli disait de lui : « Il est pape et roi. »

Il dirigeait en maître l'administration financière, tandis, que son frère, le duc de Guise, commandait souverainement à l'armée. Le cardinal de Lorraine et son frère le Balafré, écrit un de leurs adversaires, le protestant Régnier de la Planche, « avaient la justice, l'argent, les villes fortes, les gens de guerre, et l'amitié du peuple.... Le Roi, en sa minorité, leur était asservi.

' Les deux Guise, avaient conçu les plus vastes ambitions. Ils se donnaient pour les héritiers de Charlemagne, sur la famille duquel les Capétiens avaient usurpé le trône. Et le cardinal visait plus loin.

Ces grand desseins, Louis Bouilhet les a magnifiquement définis, dans la pièce que vous allez, entendre, en faisant dire à Catherine de Médicis :

Un cardinal de Guise, au métier débutant,

Plus riche et plus gorgé que trois papes, étant Archevêque de Reims et de Narbonne... évêque De Valence, Luçon, Metz, Toul, Verdun.... Avecque Les rentes de Fécamp, Cluni; que sais-je encor?...

Un apôtre payé trois cent mille écus d'or 1...

Et son frère, le duc, grand par nos désastres, Compulsant la chronique et demandant aux astres Si, par quelque .filon qu'on mettrait en relief,

Il ne remonte pas jusqu'à Pépin le 4ref 1

Car ils en sont venus à partager la pomme,

Si bien que l'un aurait Paris... et l'autre Rome,

Et que mes fils et moi, pour ces blasphémateurs, Serions des étrangers et des usurpateurs !...

De son génie impérieux, Catherine de Médicis, veuve de Henri II, domine la scène. De son génie politique elle défend le trône de son fils François II et son propre pouvoir. Figure étrange, énigmatique, et qui a soulevé des débats passionnés, elle inspire tout à la fois de l'admiration et de l'effroi: Balzac, notre grand Balzac, qui lui ,a consacré des pages attachantes, parle d'elle avec une émotion enthousiaste :

« En m'initiant aux difficultés de sa position, écrit- il, j'ai reconnu combien ses historiens ont été injustes pour cette reine : elle a eu, au plus haut degré, le sentiment de la royauté, et elle l'a défendue avec un courage et une persistance admirables. »

Dans la vie de Catherine de Médicis, se trouvent des pages pleines de sang, mais d'autres mettent sur son front une auréole merveilleuse.

Le 10 août 1557, l'armée française, commandée par le connétable de Montmorency, avait été battue sous. les murs de Saint-Quentin. Nulles troupes entre l'ennemi et la capitale. Un frisson de terreur secoua Paris. C'est un des moments les plus dramatiques de notre histoire, le moment où Henri II écrivait au - duc de Guise la lettre célèbre où se trouve un mot plus beau que « Tout est perdu fors l'honneur », le mot fameux de François Ier — et peut-être encore plus français :

« Reste à avoir bon cœur et à ne s'étonner de rien ! » Nous avons connu angoisses semblables, mais aussi pareille vaillance, en août-septembre \_1914.

Henri II partit pour Compiègne, afin d'y grouper, si possible, une armée nouvelle. La reine est seule à Paris. Avec quelle noblesse, quelle fermeté, quelle tranquille énergie, elle allait faire retentir aux oreilles du peuple les mots sauveurs : « La Patrie est en danger 1 » et, loin de l'en alarmer davantage, lui redonner confiance et « bon cœur », comme disait Henri II.

De son propre mouvement, elle se rendit au Parlement Elle y peignit les besoins de la patrie, les efforts du roi, l'angoisse, mais la confiance et la fierté aussi qui devaient pénétrer les coeurs.

« La reine, écrit l'ambassadeur de Venise, s'exprima avec tant de sentiment et d'éloquence, qu'elle jeta l'émotion dans Famé de chacun. »

Le Parlement vota d'acclamation les subsides demandés — à « volée de bonnets, » pour reprendre / l'expression du temps ; — les notables offrirent

300 000 livres. Puis la reine reprit la parole pour remercier l'assemblée.

« Elle parla, dit un contemporain, avec tant de douceur et de force à la fois, que les larmes étaient dans tous les yeux. »

« Ainsi se termina cette scène, ajoute l'ambassadeur vénitien, avec tant d'applaudissements pour la reine et de marques si vives de satisfaction de sa conduite, que rien n'en peut donner l'idée ; par toute la ville on ne parle d'autre chose sinon de la valeur de Sa Majesté. »

L'ennemi fut repoussé, et le 3 avril 1559, le traité de Cateau-Cambrésis donnait à la France une paix victorieuse.

Auprès de Catherine de Médicis, en rivalité avec elle, la douce et gracieuse petite épouse du jeune roi, Marie Stuart. Tous ces personnages, ainsi que j'ai déjà eu l'honneur de vous le dire, figurent dans le drame de Louis Bouilhet qui va être joué devant vous.

Du conflit des deux femmes, la reine mère et la reine épouse, Balzac encore a tracé un émouvant tableau :

« Les deux reines sont au château de Blois, qu'elles vont quitter sur l'ordre du duc de Guise, pour se rendre à Amboise, où, dans un grand coup de filet, l'on se propose de prendre les conjurés, car les projets de La Renaudie ont été découverts; ils-ont été révélés aux Guise par un avocat parisien nommé des Ave- nelles, chez lequel La Renaudie avait pris logis.

« Debout dans la vaste embrasure de l'immense croisée — du château de Blois d'où l'on domine les plaines de la Loire — la reine Catherine, écrit Balzac, regardait les jardins, en proies aux plus tristes pensées. Elle voyait l'un des plus grands capitaines de ce siècle — François de Guise — substitué dans la matinée, à

l'instant, à son fils, au roi de France, sous le terrible titre de lieutenant général du royaume. Devant ce péril, elle était seule, sans action, sans défense. Aussi pouvait-on la comparer, dans son vêtement de deuil, qu'elle ne quitta jamais depuis la mort de Henri II,, à un fantôme, tant sa figure pâle était immobile à force de réflexion. Son oeil noir nageait dans cette indécision tant reprochée aux grands politiques, et qui, chez eux, vient de-l'étendue même du coup d'œil par lequel ils embrassent toutes les difficultés....

« Ses oreilles tintaient, son sang s'agitait, et, néanmoins, elle demeurait calme, digne, tout en mesurant la profondeur de l'abîme politique, au-dessus de l'abîme réel qui s'étendait sous ses pieds.... Quoique le sceptre parût fuir de ses mains, elle voulait le saisir et le saisit par un effet de cette puissance de volonté qui ne s'était lassée ni des dédains de son beau-père François 1er' et de sa cour,... ni des constants refus de Henri Il, ni de la terrible opposition de Diane de Poitiers, sa rivale: Un homme n'eût rien compris à cette reine en échec ; mais la blonde Marie (Marie Stuart), si fine, si spirituelle, si jeune fille, et déjà si instruite, l'examinait du coin de l'œil en affectant de fredonner, un air italien.... Sans deviner les orages d'ambition contenue, qui causaient une légère sueur froide à la Florentine, la jolie Écossaise, au visage mutin, savait que l'élévation de son oncle de Guise causait une rage intérieure à Catherine. Or, rien ne l'amusait autant que d'espionner sa belle-mère, en qui elle voyait une intrigante, une parvenue abaissée, toujours prête à se venger.

« Le visage de l'une (Catherine de Médicis) était grave. et sombre, un peu terrible, à cause de cette lividité des Italiennes qui, durant le jour, fait ressembler leur teint à de l'ivoire jaune, quoiqu'il redevienne - éclatant aux bougies ; tandis que le visage de l'autre

■v était frais et gai. A seize ans, la tête de Marie avait cette blancheur de blonde qui la rendit si célèbre.

Son frais, son piquant visage, si purement coupé, brillait de cette malice d'enfant exprimée par la vivacité de ses yeux, par la mutinerie de sa jolie bouche. Elle déployait alors ces grâces de jeune chatte que rien, ni la captivité, ni la vue de son effroyable écha- faud, ne pourront altérer. Ces deux reines, l'une à l'aurore, l'autre à l'été de sa vie, formaient le contraste le plus complet. Catherine était une reine imposante, une veuve impénétrable, sans autre passion que celle du pouvoir. Marie était une folâtre, une insoucieuse épousée, qui de ses couronnes, faisait des jouets. L'une prévoyait d'immenses malheurs, elle entrevoyait l'assassinat des Guise, en devinant que ce serait le seul moyen d'abattre des gens capables de • s'élever au-dessus du trône et du Parlement ; enfin, elle apercevait les flots de sang d'une longue lutte ; l'autre ne se doutait pas qu'elle serait juridiquement assassinée. »

Le principal personnage du drame de Louis Bouilhet est le prince de Condé, qui ne tarderait pas à prendre le commandement des forces protestantes ; Louis Ier de Bourbon, prince de Condé, pair de France, marquis de Conti, comte de Soissons, d'Anisy, de Valéry et autres lieux, né au château de Vendôme le 7 mai 1530, et qui périra à la bataille de Jarnac, le 13 mars 1569, âgé de trente-neuf ans. « C'était alors, dit un biographe, un jeune homme de petite taille, un peu voûté, mais cachant, sous ses apparences frêles, bien de la vigueur leste et de la souplesse nerveuse. Les yeux vifs et perçants annonçaient son esprit brillant et un peu railleur. Il avait, dit le duc d'Au- male, « beaucoup de gaieté et d'ardeur, le désir et le don de plaire, le caractère résolu, l'âme fière, le cœur grand et généreux. »

« Sa fierté, note Balzac, son calme et son coup d'oeil indiquaient l'homme de guerre. Son aspect inquiétait d'abord et disposait au respect. Petit et bossu, ses manières réparaient en un moment le désavantage

de sa taille. Une fois la glace rompue, il avait la gaieté et la décision, et un entrain indéfinissable qui le rendait aimable. Il avait les yeux bleus, le nez courbe de la maison de Navarre et la coupe espagnole de cette figure si accentuée qui devait être le type des'rois Bourbons. »

Le fond du drame bâti par Louis Bouilhet et l'intrigue prêtée par lui à Catherine de Médicis, sont historiquement vrais, en changeant toutefois le nom de l'héroïne : ce qui est sans importance ; mais ces faits se placeront un peu plus tard aux États d'Orléans. four les besoins de sa pièce, et par un procédé permis aux auteurs dramatiques, le poète a tout concentré dans la conjuration d'Amboise.

Quant à la pièce, Mesdames, Messieurs, vous la jugerez dans un instant, aussi bien, mieux 1 que je ne saurais le faire : mélange de la tragédie racinienne et du drame romantique créé .par Victor Hugo. La langue en est admirable de fermeté, de netteté, de force et couleur.

« C'est toujours, dit Vapereau, cette langue poétique souple et brillante, que l'école romantique créa tout -d'une pièce avec le genre même du nouveau théâtre historique. »

De son côté, Gustave Flaubert, a jugé la pièce de Boùilhet de la manière qui suit :

« Autrefois 'on allait au spectacle poùr entendre de belles pensées en beau langage ; vers 1830, on a aimé la passion, furieuse, le rugissement à l'état fixe ; plus tard une action si rapide que les héros n'avaient pas le temps de parler ; ensuite la .thèse, le but social ; après quoi est venue la rage du. trait d'esptit ; et maintenant toute la faveur semble acquise à la: reproduction des plus niaises vulgarités,-»

« Certainement Bouilhet estimait peu les thèses, il

avait en horreur les « mots », il aimait les développements et considérait le réalisme, ou ce qu'on nomme ainsi, comme une chose fort laide. Les grands effets ne pouvant s'obtenir par les demi-teintes, il préférait les caractères tranchés, les situations violentes, et c'est pour cela qu'il était bien un poète tragique.

« Son intrigue faiblit quelquefois par le milieu. Mais dans les pièces en vers, si elle était plus serrée, elle étoufferait toute poésie. Sous ce rapport du reste La Conjuration d'Amboise marque un progrès....

« Le dénouement est d'un large pathétique. La pièce est animée, d'un bout à l'autre, par une passion vraie, pleine de choses exquises et fortes. Et comme il est bien fait pour la voix, cet hexamètre mâle, avec ses mots qui donnent le frisson, et ces élans cornéliens pareils à de grands coups d'aile. »

Car Louis Bouilhet a eu cette bonne fortune, et j'ai en ce moment, cette bonne fortune, et vous avez Mesdames, Messieurs, aujourd'hui cette bonne fortune que Flaubert a écrit une préface aux œuvres de son ami Louis Bouilhet, auquel du reste, comme vous le savez, il a dédié son chef-d'œuvre, Madame Bovary.

« Aucune vie, écrit Flaubert, ne mériterait plus que celle de Louis Bouilhet d'être longuement exposée. Elle fut noble et laborieuse. Pauvre, il sut rester libre. Il était robuste comme un forgeron, doux comme un enfant; spirituel, sans paradoxe; grand, sans pose; — et ceux qui l'ont connu trouveront que j'en devrais dire davantage. »

En des pages devenues célèbres, Flaubert a raconté leurs années de classe commune à Rouen.

« J'ignore quels sont de nos jours les rêves des collégiens, mais les nôtres étaient superbes d'extravagance, expansions dernières du romantisme arrivant jusqu'à nous, et qui, comprimées par le milieu provincial, faisaient dans nos cervelles d'étranges bouillonnements. Tandis que les cœurs enthousiastes auraient voulu des amours dramatiques, avec gondoles,

masques noirs et grandes dames évanouies dans des chaises de poste au milieu des Calabres, quelques caractères plus sombres (épris d'Armand Carrel, un compatriote) ambitionnaient les fracas de la presse ou de la tribune, la gloire des conspirateurs. Un rhéto- ricien composa une Apologie de Robespierre qui, répandue hors du collège, scandalisa un monsieur, si bien qu'un échange de lettres s'ensuivit avec proposition de duel... (où le monsieur n'eut pas le beau rôle). Je me souviens d'un brave garçon, toujours affublé d'un bonnet rouge ; un autre se promettait de vivre plus tard en mohican ; un de mes intimes voulait se faire renégat pour aller servir Abd-el-Kader. Mais on n'était pas seulement troubadour, insurrectionnel et oriental, on était avant tout artiste ; les pensums finis, la littérature commençait ; et on se crevait les yeux à lire aux dortoirs des romans, on portait un poignard dans sa poche comme Antony, on faisait plus : ...l'un se cassa la tête d'un coup de pistolet, L'autre se pendit avec sa cravate... mais quelle haine de toute platitude ! quels élans vers les grandeurs ! quel respect des maîtres ! comme on admirait Victor Hugo ! »

De l'influence exercée par Victor Hugo vous trouverez dans La Conjuration d'Amboise des traces nombreuses. ,

Flaubert termine sa préface par cette page délicieuse, où il parle en termes émus de la belle amitié de jeunesse nouée entre Louis Bouilhet et lui.

« Y a-t-il quelque part deux jeunes gens qui passent leurs dimanches à lire ensemble les poètes, à se communiquer ce qu'ils ont fait, les plans des ouvrages qu'ils voudraient écrire, les comparaisons qui leur sont venues, une phrase, un mot — et, bien que dédaigneux du reste, cachant cette passion avec une pudeur de vierge, je leur donne un conseil :

« Allez côte à côte dans les bois, en déclamant des vers, mêlant votre âme à la sève des arbres et à l'éter-

nité des chefs-d'œuvre ; perdez-vous, dans les rêveries de l'histoire, dans les stupéfactions du sublime ! Usez votre jeunesse aux bras de la Muse ! Son amour console des autres, et les remplace.

.« Enfin, si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent - transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous sembleront pas avoir d'autre utilité, et que vous soyez résolus à toutes les avanies, prêts à tous les sacrifices, cuirassés à toute épreuve, — lancez-vous, publiez !

« Alors, quoi qu'il advienne, vous verrez les misères de vos rivaux sans indignation et leur gloire sans envie ; car le moins favorisé se consolera par le succès du plus heureux ; celui dont les nerfs sont robustes soutiendra le compagnon qui se décourage ; chacun apportera dans la communauté ses acquisitions particulières ; et ce contrôle réciproque empêchera l'orgueil et ajournera la décadence.

« Puis, quand l'un sera mort — car la vie était trop belle, — que l'autre garde précieusement sa mémoire pour lui faire un rempart contre les bassesses, un secours contre les défaillances, ou plutôt comme un oratoire domestique où il va murmurer ses chagrins et détendre son cœur.

(c Que de fois, la nuit, j étant les yeux dans les ténèbres, derrière cette lampe qui éclairait leurs deux fronts, il cherchera vaguement une ombre, prêt à l'interroger :

« Est-ce ainsi? que dois-je faire? réponds-moi ! » — Et si ce souvenir est l'éternel aliment de son désespoir, ce sera, du moins, une compagnie dans sa solitude. »

Outre La Conjuration d'Amboise, Louis Bouilhet a fait représenter ou publié une demi-douzaine de pièces de théâtre, dont les plus connues sont Madame

de Montarcy, drame en cinq actes en vers, et L'Oncle Million, comédie en cinq actes, en vers également.

D'autre part j'ai eu entre les mains le manuscrit d'une comédie de Louis Bouilhet encore inédite et qui n'a jamais vu les feux dé la rampe. Elle est en prose : une ,des deux pièces en prose qu'il ait écrites. Œuvre étrange et saisissante. Le titre en est, si j'ai bonne mémoire :

L'Homme qui avait le cœur à droite.

J'ai oublié de vous dire que Louis Bouilhet, avant de se consacrer à la littérature, avait fait des études de médecine et de chirurgie. Il avait disséqué dans les laboratoires, et sous la direction précisément du père de Flaubert.

Dans sa pièce il s'agit d'un homme qui, par un phénomène très rare assurément, mais qui ne laisse pas de se présenter, m'assure-t-on, avait le cœur à droite.

Un chirurgien en renom en fait la découverte et, dans le désir de s'assurer une expérience précieuse, sur un phénomène aussi singulier, il lui achète son cadavre, ce qui voulait dire le droit de le disséquer \* immédiatement après sa mort. De ce moment le chirurgien s'attache, comme une ombre, au corps dont il a fait l'acquisition. Vous imaginez les émotions du ( malheureux qui sent incessamment rivé sur lui le regard aigu de l'homme qui veille, avec une attention exaspérante, non sur sa santé, mais sur sa mort.

Chamisso a raconté l'histoire de l'homme qui avait vendu son ombre au' diable. La vie lui en devient odieuse ; mais combien plus insupportable, devait devenir l'existence de l'homme qui avait vendu son ? corps, constamment talonné qu'il était par l'implacable j impatience de son acquéreur. Enfin, certain jour, à s la suite de je ne sais plus quelle émotion violente ou brusque commotion, l'homme au cœur à droite suc- J combe. L'homme au scalpel, toujours présent, l'œil aux aguets, pousse un cri de joie féroce, s'empare du

corps, l'emporte dans la pièce voisine pour se livrer à la dissection si impatiemment attendue, puis, après un moment, il rentre en scène ; désespéré : « La commotion qui a déterminé la mort a été si violente que le cœur s'en est remis à gauche : je suis volé ! »

Pour intéressante que soit son œuvre dramatique, c'est plus encore à ses poèmes que Louis Bouilhet doit la belle renommée attachée à son nom. Vers pittoresques et variés, d'une valeur inégale, étranges par endroits. On y trouve une singulière collection de poésies d'inspiration chinoise, poésies intitulées Kuchink-Hanem, Tou-Tsong, L'Héritier de Yang-Ti, Le Barbier de Pékin, Le Tung-whang-Iung, etc. « C'était sa distraction quotidienne, raconte Flaubert : l'apprentissage du chinois; car il l'étudia pendant dix ans de suite, uniquement pour se pénétrer du génie de la race, voulant faire un grand poème sur Le Céleste Empire. »

Au Tung-whang-fung et à L'Héritier de Yang-Ti, voire au Barbier de Pékin, je préfère toutefois les poésies où Louis Bouilhet a tiré son inspiration d'une source purement française, celle-ci notamment :

Le Poète aux Etoiles.

Comme il n'avait pas dîné,

Comme les bourgeois honnêtes Tout le jour avaient berné Le faiseur de chansonnettes,

Triste et pâle, sur le s'oir,

Prêt pour la dernière épreuve,

Loin du monde, il vint s''asseoir Et chanter au bord du fleuve.

Il chanta les longs tourments De l'amour et de la gloire,

son hymne, par moments,

aisait tressaillir l'eau noire.

Soudain, par l'ordre d'un Dieu, Les étoiles attendries S'arrêtèrent au milieu De leurs blanches théories....

Puis il les vit sans effort Glissant des voûtes profondes, Comme de grands sequins 'd'or, Trembler, dans l'eau, toutes rondes.

H y plonge, il veut savoir....

0 prodige 1... il en prend urfe, - Puis deux, puis quatre... et bonsoir Les soucis de l'infortune !

Il revient tout radieux Vers les villes où nous sommes ; Avec le billon des dieux On peut bien solder les hommes. -

Son frac noir, aujourd'hui roux,- Fort peu payé, sans reproches, Semblait, à travers les- trous, Porter le ciel dans ses poches.

Il va chez le boulanger :

0. Prends cet astre, et sers-moi vite !... — Compagnon, va le changer, Ma galette n'est pas cuite. »

A 'la taverne du coin Il fait briller sa -pécune :

« — Camarade, on n'ouvre point A ceux qui portent la lune. »

Sans chemise par dessous,

TI sonne au marchand de toiles : (C'-- L'ami, je veux des gros sous, Tu peux garder tes étoiles 1 »

V Les savants de l'Institut Prirent -de grands airs revêches ; L'un sourit, l'autrevse tut :

Ils ne les'trouvaient pas fraîèhes.

Il mourut, le lendemain,

Aiglon né chez les reptiles,

Maigre et serrant dans sa main Ses étoiles inutiles !...

Moi, j'allais, je ne sais où,

J'ai croisé ce convoi sombre ;

Deux amis qui l'ont cru fou,

En riant suivaient son ombre.

Dors, poète, on frappe en vain A nos tavernes immondes ;

Dors, ô mendiant divin Qui payais avec des monde? !

Quelque jour, les fossoyeurs Verront, tombant en prière,

Des soleils intérieurs Luire aux fentes de ta bière,

Et, sous leur pic effaré,

Brisant la planche sonore,

Feront du tombeau sacré Jaillir une grande aurore 1

Louis BOUILHET, Festons et astragales.

Pour une autre poésie que je voudrais encore avoir l'honneur de vous lire, Flaubert avait une admiration toute particulière : « L'individualité du poète, écrit-il, éclate d'une manière presque sauvage dans La Fleur rouge, ce cri unique et suraigu. »

La fleur rouge.

A moi seul !... pour moi seul !... Oh ! toute ma pensée Fixe, ardente et jalouse, allait en frémissant, Vers cette fleur de pourpre, à ta gorge placée Comme une goutte de ton sang ;

Chaude émanation, larme rouge, venue Des sources de ce cœur où tu m'as fait puiser, Et que j'aurais voulu, sur ta poitrine nue, Boire, à genoux, dans un baiser !

Ta robe, autour de moi, flottait comme un nuage,

Tes cheveux déroulés m'embaumaient en passant Mais je suivais toujours, sur les bords du corsage L'étoile au disque rougissant.

A moi seul 1... Pour moi seul ! J'ai la fleur. 0 folie !

O rêve !... humide encor des tiédeurs de ta peau ;

Et cette fleur n'est pas de celles qu'on oublie,

Ou qu'on attache à son chapeau !

Au plus suave endroit de mon plus cher poète, Demain, dans quelque beau volume à tranche d'or, Grave, religieux, et découvrant ma tête,

J'ensevelirai mon trésor ;

Afin que — tous les deux ayant cessé de vivre — Quelque couple, ici-bas, jeune et tendre, à son tour, Devine notre histoire, en exhumant du livre

Le squelette de notre amour !

Louis BOUILHET, Dernières chansons.

Tous les vers de Louis Bouilhet ne sont d'ailleurs pas d'un ton aussi dramatique, aussi sévère. « Il excellait, dit Flaubert, aux épigrammes, quatrains, acrostiches, rondeaux, bouts rimés et autres « joyeusetés » faites par distraction, comme débauche.... Il dédia à un de nos amis blessés une ode sur le patron de la Prise de Namur où l'emphase atteint au sublime de l'ennui. Un autre, ayant abattu d'un coup de fouet une vipère, il lui expédia un morceau intitulé : Lutte d'un monstre et d'un artiste français, qui contenait assez de tournures poncives, de métaphores boiteuses et de périphrases idiotes pour servir de modèle et d'épouvantail. Mais son triomphe était le genre Béran- ger ! Quelques intimes se rappelleront éternellement Le Bonnet de coton, un chef-d'œuvre célébrant « la gloire, les belles et la philosophie », à faire crever d'émulation tout le Caveau. Il avait le don de l' « amusement ».

De ces « amusements » vous trouverez plus d'un modèle dans l'édition des œuvres complètes de Louis

Bouilhet, à la fin du volume. Mais je n'ose vous en lire. La forme en est si légère que je craindrais un trop vif constraste avec la majesté de la salle où j'ai l'honneur de parler.

Mesdames, Messieurs, j'ai fini et j'entends votre objection :

« Dans ce que vous donnez pour votre conférence, il y a beaucoup de Balzac, beaucoup de Flaubert, du Louis Bouilhet, du Batiffol, des lignes du duc d'Aumale et de Vapereau ; mais il y n'a pas grand chose de vous. »

Au fait, je crois que vous avez raison ; mais je n'oserais pas, Mesdames, Messieurs, vous conseiller de vous en plaindre.

ROTROU : LENCESLAS

AI,FIIED DE MUSSET : LOUISON

l'AR LÉOPOLD-LACOUR

C'est une heureuse fortune pour cette matinée d'avoir à vous offrir deux œuvres, extrêmement différentes, certes, mais l'une et l'autre d'un vrai poète : 1° Venceslas, de Rotrou, c'est-à-dire du plus poète parmi les auteurs dramatiques contemporains de Corneille sous Louis XIII et pendant la régence d'Anne d'Autriche ; 2° Louison, d'Alfred de Musset, c'est-à-dire du plus charmant, du plus fringant et, quelquefois, du plus émouvant poète de l'époque romantique française.

Il est vrai que cette comédie de Louison ne se dresse pas à nos yeux comme une cime dans le théâtre de Musset. Elle n'y apparaît même pas à mi-côte. C'est tout au pied de l'ardente et fine montagne, bien loin au-dessous des Caprices de Marianne, du Chandelier, d'On ne badine pas avec l'amour, très au-dessous même d'Il ne faut jurer de rien, etc., qu'elle abrite en quelque sorte la grâce « Louis XVI » de ses deux actes légers... et un peu trop conventionnels.

Toute métaphore laissée de côté, rappelons-nous que Musset écrivit Louison pour le théâtre, et que les chefs-d'œuvre dramatiques de l'auteur sont les ouvrages qu'il ne destinait point à la représentation, qu'il composa pour la Revue des Deux Mondes et pour le livre, absolument au gré de sa fantaisie lyrique et de son génie (ou de son talent) psychologique.

Louison — jouée à la Comédie-Française le 22 février 1849 — est même la première en date des quelques pièces écrites pour la scène par le poète à qui s

l'on devait depuis longtemps déjà les admirables œuvres que je viens de citer, et d'autres, comme La Coupe et les Lèvres et ce Lorenzaccio dont on a pu dire que c'est le seul drame véritablement shakespearien de notre littérature. Mais, toutes ces œuvres, publiées de 1833 à 1837 et réunies en volumes en 1840, on les 'tenait pour injouables, ce qui nous étonne bien aujourd'hui. Pis : aucune d'entre elles n'avait fortement attiré l'attention. Pour qu'on se doutât qu'elles étaient animées d'une vie intense, et non\*seulement poétique, mais théâtrale, il fallut qu'on se mît à les relire, après le succès, comme accidentel et qui fut prodigieux, du Caprice, rapporté de Saint-Pétersbourg par une comédienne, Mme Allan, et joué par elle à la Comédie-Française, en novembre 1847, avec Mme Judith et l'élégant Brindeau.

Comment ! Ce proverbe était un bijou délicieux aux feux même de la rampe ! Il y avait dans Musset Un homme de théâtre ! dans ce Musset qui s'était fait siffler à l'Odéon en 1830, avec cet essai dramatique de ses vingt ans, la Nuit vénitienne, et qui n'avait jamais tenté de prendre sa' revanche, n'écrivant de pièces que pour son plaisir, sans nul souci des exigences du « métier » ! Mais alors?...

La Comédie-Française examina le bagage théâtral du poète, et, dès 1848, elle en retira pour les représenter : Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, Il ne faut jurer de rien et Le Chandelier, bientôt suivi d'André del Sarto. Entre temps, elle demandait à l'auteur, surpris et ravi de tant de succès inattendus, une pièce nouvelle ; et celui-ci apportait Louison.

Ne le plaignons pas d'àvoir attendu jusque-là pour être « honoré » d'une « commande ». Ne le plaignons pas d'avoir été sifflé en 1830. « Bénis soient », au contraire, ces sifflets qui éloignèrent Musset de la scène, — s'est écrié un excellent historien et critique littéraire, Mme Arvède Barine ! — Nous leur devons cet incomparable drame de Lorenzaccio qu'il n'aurait pas écrit

s'il avait voulu « faire du théâtre », et « une demi-^ douzaine d'adorables songeries sur l'amour, où la mélancolie, disait Théophile Gautier, cause avec la gaieté ». Parlons mieux : nous leur devons, grâce à l'entière liberté d'esprit du poète, à son dédain de toute espèce de règle, l'œuvre dramatique la plus originale, la plus personnelle, la plus profonde par endroits, et la plus musicale dans son lyrisme, de tout notre xixe siècle. Le théâtre de Musset est immortel, dans ljlt mesure oÙ peut l'être une langue, oÙ peut l'être la littérature d'un pays. T Louison fut moins, bien accueillie par le public et par la presse que les pièces empruntées au recueil de 1840'. Elle n'eut que 23 représentations en 1849; elle en eut 3 encore en 1850, puis disparut de l'affiche. Le plus bienveillant des critiques dramatiques de ce temps-là, mais le plus intelligent peut-être dans sa bonhomie, Théophile Gautier, reprochait justement à Musset de s'être défié de lui-même, de sa verve, d'avoir amorti sa manière. Un autre juge, alors célèbre, redouté, le critique de la Revue des Deux Mondes, Armand de Pontmartin, le blâmait assez spirituellement d'avoir mis « trop de mouches pour les figures, trop de guipures pour les épaules, et trop de falbalas pour les robes ». L'ensemble donnait à Pontmartin l'impression d'un « enjolivement factice ».

Musset, bien entendu, n'admit pas ces reproches ; mais on voit par le gentil rondeau placé en tête de la pièce imprimée qu'il n'attachait pas à Louison une importance excessivè. Louison, à ses yeux, n'était qu'une aimable petite chose, et le tort de la critique avait été de le prendre de trop haut avec une bluette • ou, selon son mot à lui, avec un « bouquet » en vers. C'est à la principale interprète, Mlle Anaïs, qu'il f adressait sa souriante protestation :

1. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée ne datait, il est f. vrai, que de 1845. % Ïl

Que rien ne puisse en liberté Passer sous le sacré portique Sans être quelque peu heurté Par les bornes de la critique,

C'est un axiome authentique.

Pourquoi tant de sévérité?

Grétry disait avec gaieté :

« J'aime mieux un peu de musique

Que rien. »

A ma Louison ce mot s'applique.

Sur le théâtre elle a jeté

' Son petit bouquet poétique.

Pourvu que vous l'ayez porté Le reste est moins, en .vérité 1

Que rien.

t

Le trait final n'était cependant pas sans amertume dans son impertinence. Évidemment, on avait blessé le poète par certaines « sévérités ». Non pas qu'on eût voulu lui faire payer tout à coup une suite de succès inégaux mais tous assez vifs pour avoir, en un an, doublé sa gloire. Non. Il n'y avait pas eu de parti pris méchant. Il y avait eu déception, voilà tout ; et il est bien clair que Musset aurait dû, ou décliner la proposition de la Comédie-Française, ou se promettre, en l'acceptant, de produire une œuvre digne au moins du Caprice, s'il se. sentait désormais incapable de faire plus. Fatigué déjà, physiquement et moralement flétri par un vice que tout le monde sait, il avait laissé peu à peu s'éteindre ou s'assoupir en lui ce rayonnant ou piaffant génie de sa jeunesse qu'on acclamait dans Il ne faut jurer de rien, dans Le Chandelier. Pourtant, un jour, il devait le réveiller, le rallumer, pour en tirer cette exquise Carmosine où poésie et vérité allaient se marier une dernière fois (1852) ; et c'est une Carmosine qu'il aurait pu s'efforcer d'offrir en 1849 ou, je le répète, quelque proverbe étincelant dans sa mondanité, dans sa sinoprai-

nisme.... Au lieu de ceci ou de cela, au lieu, enfin, de quoi que ce fût où il se serait montré l'égal du Musset de naguère, il ne présentait qu'un gentil badinage ; et, comme les déceptions rendent aisément injuste, on le fut.

Nous n'avons, nous, aucune raison pour l'être. Même. j'en suis sûr, après les fortes émotions que vous aura fait éprouver Venceslas, vous serez contents de n'en devoir à Louison que de légères, de très légères, et surtout vous vous laisserez naïvement divertir par la vivacité, l'esprit, la drôlerie quelquefois, et l'élégance essentiellement française d'un dialogue toujours clair, souple, qui chante et rit comme il lui plaît, et sait aussi, non pas pleurer, mais s'attendrir. L'intrigue n'est qu'un fil, les personnages sont de convention ; Lisette (Louison) sort en droite ligne du répertoire sentimentalo-comique du XVIIIC siècle ; mais qu'elle est fine et sage et bien disante ! non plus en prose, comme les soubrettes de Marivaux; non plus en vers classiques, joliment classiques, comme telle ou telle paysanne, parisianisée ou non, d'un Favart ou de quelque autre poète du temps de Louis XV ; mais en vers à la fois traditionnels et modernes, aussi frais aujourd'hui qu'ils l'étaient en 1849 ! Et le jeune duc, qui se croit un instant amoureux d'elle, qui s'apprête un moment à faire une folie pour ses beaux yeux, sa mine avenante et sa taille svelte, ce jeune duc, façons exquises, parole brillante, nous le connaissons également : il a des frères ou des cousins dans ce même répertoire du temps de Louis XV (ou de Louis XVI). En est-il moins charmant? N'y a-t-il pas sur lui un rayon de poésie libertine, puis tendrement conjugale, par où sa faute — inaccomplie — et son repentir dorent à nos yeux ce qu'il y a de coupable en l'une et de fragile dans l'autre? La sage Lisette, troublée quelques minutes par les déclarations, les promesses et presque les ordres de l'ensorcelant « monseigneur », retournera au pays avec un fiancé

balourd et qui « n'est pas beau », mais « l'est assez » pour sa vaillante résignation. Et ils auront, espérons-le, beaucoup d'enfants ; et le duc, qui vient de tomber aux pieds de la jeune et belle duchesse,... saura se faire pardonner plus d'une fois, j'imagine, à moins que, vraiment, il ne soit l'époux fidèle qu'il se jure d'être, ce qui, après tout, n'est pas impossible.

« Faute de Suzanne », disait Gautier dans son article sur Louison, l'Almaviva revient à Rosine. Eh oui, comme dans le Mariage de Figaro. Mais n'évoquons pas contre Louison le prestigieux chef-d'œuvre de Beaumarchais. Nous serions injustes à notre tour. Et nous n'avons, je l'ai dit, aucune raison pour l'être à présent. Vos applaudissements — et vos rires — prouvent que, si Louison trompa l'attente du public en 1849, on peut maintenant savoir gré à Musset de l'avoir écrite et à l'Odéon de nous l'offrir.

Venceslas est, à juste titre, l'œuvre la plus célèbre de Rotrou. C'est, en effet, son chef-d'œuvre, malgré les fières et poignantes beautés de son Saint-Genest, malgré la vigueur dramatique de son Cosroès.

Ces trois tragédies appartiennent, d'ailleurs, à la dernière période de sa vie trop brève. — C'est entre 1645 et 1650, année de sa mort — mort héroïque dont je parlerai — que Rotrou, né en 1609, donna enfin sa mesure. Saint-Genest fut joué en 1645 ou 1646 (non en 1648, comme on l'a cru 1), Venceslas en 1647 (non en 1648, comme on l'a cru aussi), Cosroès en 1648. Rotrou avait du génie, mais il l'avait long-

1. Les dates qu'on rencontrera dans ces pages sur Rotrou sont les plus sûres que l'érudition moderne puisse proposer. Il faut se défier de celles qu'on trouve dans les dictionnaires et les vieux manuels de littérature.

temps gaspillé en des pièces hâtives, comédies et tragi-comédies, parmi lesquelles, il est vrai, se détache pour notre admiration un drame d'amour et de douleur, Lauré persécutée (1637 ou 1638), où passe en ; quelques scènes de jalousie furieuse et adorante,"à la fois, un souffle shakespearien. Il avait abordé le genre tragique, je veux dire la tragédie pure, aVec son Hercule mourant (1634 et non 1632, comme on l'a cru) ; et cette première tragédie contient, déjà, de belles choses ; mais il ne revint à ce genre tragique qu'en 1638 avec Antigone (si ce n'est avec Crisante, placé tantôt en 1636, tantôt en 1639) ; puis il promena encore sa fantaisie de la comédie ou de la tragi-comédie à la tragédie, saris produire aucune œuvre durable, jusqu'à Saint-Genest. Du moins, entre Antigone, que Racan admirait, et ce Polyeu,cte inférieur mais d'une séduction romantique qu'est Saint- Genest, je ne vois à signaler que la très compliquée mais très amusante comédie intitulée La Sœur, sur laquelle il me souvient d'avoir fait ici une de mes premières conférences.

Il avait débuté un peu avant Corneille, dont il était cependant le cadet d'un peu plus de trois ans. Né en juin 1606, Corneille ne débuta qu'à la fin de .1629, avec sa comédie de Mélite, jouée par la troupe de l'acteur Mondory, qui fut un grand tragédien et « créa » Le Cid sur le théâtre qu'il avait fondé au Marais, rue Vieille-du-Temple (1636-1637). Et, certes, débuter, comme faisait Corneille, à vingt-trois ans, ce n'était pas être en retard ; mais Rotrou, par fougue naturelle et par nécessité, n'avait pas attendu sa vingtième année pour entrer dans - la carrière avec L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux qu'il donnait en 1628 à la troupe royale, laquelle lui joua encore, la même année, la Bague de l'oubli. Ces années 1628- 1629 sont « une des - dates les plus importantes de l'histoire de notre théâtre'», a-t-on écrit dans la première étude approfondie consacrée - aux origines du

théâtre classique1 ; car c'est à ce moment qu'une nouvelle génération de poètes s'élance vers cet art -dramatique qui va devenir la gloire poétique du xyne siècle (les Fables de La Fontaine mises à part).

Je ne citerai pas les noms des poètes nombreux qui purent se regarder un temps comme les rivaux de Rotrou et de Corneille lui-même. Un si profond oubli a recouvert leurs œuvres que, seuls, quelques érudits connaissent les titres de la plupart d'entre elles, y compris celles du bouillant Scudéry: Exceptons la Sophonisbe de Mairet, citée avec estime par les historiens de n'être littérature. Elle est de 1634 comme l'Hercule mourant ; et c'est effectivement l'unique tragédie digne d'être nommée avec cet Hercule, dans une histoire sommaire du théâtre français au XVIIe siècle, avant Le Cid. J'ai lu, hélas ! beaucoup de ces œuvres contemporaines des débuts de Corneille et de Rotrou ; je puis vous dire qu'elles méritaient en bloc lé naufrage où elles ont sombré. Mais enfin, il est incontestable qu'un mouvement théâtral d'une intensité toute nouvelle depuis la Renaissance coïncida avec ies débuts des deux hommes de génie, très inégaux entre eux, dont je m'occupe ; et cela, sous l'influence, en partie, de la comédie espagnole héroïque et galante ; influence que Rotrou subit, peut-être, plus que tout autre. C'est à l'Espagnè qu'il allait emprunter quelques-unes de ses comédies ou tragi-çomédies les plus curieuses, et même Venceslas, comme nous le verrons tout à l'heure.

Mais j'ai dit que Rotrou s'était jeté à dix-neuf ans dans la carrière dramatique par l'effet tout ensemble d'une impétuosité de nature et d'une maladie dont ont souffert avant et après lui d'innombrables « jeunes » : l'impécuniosité, pour l'appeler de son vieux nom. Issu d'une bonne famillè bourgeoise de province, il aurait pu. rester dans sa ville natale, Dreux, y obtenir un emploi au bailliage, comme tel 'de ses ascendants,

1. Le Théâtre français avant- la période classique, par Eugène Rigal.

ou y continuer le commerce de son père, mais il avait achevé ses études à Paris, et il portait en lui un « démon », le, même qui arracha Molière de la boutique paternelle en 1613, avec cette différence que le jeune Poquelin ne rêvait qu'une gloire d'acteur lorqu'il fonda l'Illustre' Théâtre, et que Rotrou, lui, rêva tout de suite une gloire de poète dramatique. Mais, alors, il n'y avait qu'un moyen de se faire jouer et, à la fois, de vivre du métier d'auteur ; c'était de s'engager au 'service des comédiens; royaux, que le vieil Alexandre Hardy fournissait d'œuvres en vers depuis une quarantaine d'années, pour lesquels aussi- Théophile, de 'Viau avait travaillé quelque temps ; il fallait se mettre à leurs gages. Rotrou n'hésita pas : il accepta ce que Chapelain devait appeler, quelques années plus tard, une « honteuse servitude » ; et c'est pour satisfaire aux besoins de la troupe qu'il abusa d'abord de sa prodigieuse facilité.

On ne parlait pas encore des règles, autrement dit des « unités de jour, de lieu et d'action » ; ou plutôt, on commençait à peine à en parler; le théâtre était libre : on disposait du temps et de l'espace comme on voulait ; et, en dehors des pastorales — dans les pastorales même, — ce qui plaisait au public, c'étaient des intrigues à péripéties multiples, à surprises incessantes, à coups de théâtre familiers ou tragiques, et dont l'invraisemblance ne choquait personne, fût- elle extrême. Ainsi, d'ailleurs, se comportait la comédie espagnole, jusque dans ses chefs-d'œuvre. Une grande liberté morale, enfin, accompagnait cette.

licence d'invention et de composition. Telles sont, du moips, les caractéristiques du genre romanesque où Rotrou réussit brillamment durant sa période de poète à gages, laquelle, semble-t-ii, prit fin avec l'année 1634. Il'y réussit dans une suite d'ouvrages quejious sommes loin de connaître tous, car il ne les a- pas tous publiés. - Évidemment, bon nombrè lui parurent indignes de l'impression. Ét j'ajoute qu'il en aurait pu sacrifier

deux ou trois autres sans grand dommage pour sa renommée.

En tout cas il est intéressant d'observer qu'à nous borner même aux pièces imprimées, nous en comptons 22 pour les huit premières années de sa carrière, et 13 seulement pour les treize dernières. Sa production se ralentit surtout à partir de Laure persécutée ; et ce ralentissement téfnoigne, à coup sûr, d'un besoin nouveau, chez le poëte, de progrès littéraire et dramatique par la concentration de l'effort ; besoin dû, pour une part, 'au développement naturel de la pensée, de la réflexion, de l'ambition, à l'approche de la trentaine ; dû aussi, n'en doutons point, au spectacle offert par l'ascension du génie de Corneille, ce rival de la. veille passé maître avec Le Cid, et que Rotrou ne jalouse point, qu'il admire, mais trop au- dessous duquel il -ne voudrait pas demeurer.

En 1639, du reste, il achète une charge de lieutenant particulier au bailliage de Dreux, et quitte Paris, où il ne fera plus que de courtes apparitions pour la représentation de ses pièces ; et en 1640 il se marie. Il aura plusieurs enfants, trois garçons et trois filles 1. Ses devoirs de magistrat et de père de famille- lui prennent, il va de soi, bien des heures, en même temps qu'ils achèvent de le mûrir intellectuellement et moralement ; et voilà encore deux causes du ralentissement et du progrès parallèle de sa production.

Mais, dira-t-on sur la foi d'une légende, le jeu et d'autres plaisirs purent lui prendre autant d'heures, avant sa retraite à Dreux, que les devoirs assumés en 1639-1640. Répondons immédiatement : C'est très admissible, mais ce n'est pas prouvé. La légende du joueur effréné date de 1727 ! C'est dans le Parnasse français de Titon de Tillet qu'elle apparaît cette

1. Voir à ce propos le remarquable ouvrage d'Henri Chardon : La vie de Rotrou Mieux connue,

année-là, avec la fameuse anecdote, des tas dp fagots où le poète semait ses écus, ses pistoles pour se' retenir de les perdre au tripot en une seule nuit. Notons au surplus qu'on raconte la même chose, et avec vraisemblance, du poète Tristan l'Hermite, contemporain de Rotrou, et qui fut, lui, sans nul doute, le joueur que Rotrou fut peut-être, mais peut- être seulement. Qu'il ait aimé, qu'il ait eu des aventures de cœur, soit à la ville, soit au théâtre, soit aux deux, ceci est plus probable, beaucoup plus. Célèbre dès vingt ans, connu du moins et beau >(moins qu'on ne le croirait d'après lé buste où Caffieri l'a « héroïsé... » en 1783 1), marchant de succès en succès, professant dans ses pièces un goût passionné de l'amour, voudrait-on qu'il eût vécu en petit saint? Le certain, cependant, est qu'on ne sait rien de précis. Il fit imprimer en tête de son Hercule mourant un quatrain à lui adressé par Madeleine Béjart sur cette tragédie en 1636 ; et l'on a supposé que la « chère Sylvie >> à qui, vers la même époque, il dédia sa comédie de La Belle Alphrède était cette Madeleine, alors dans foute la fleur de sa blonde jeunesse ; mais il suffit de lire cette dédicace pour rejeter la conjecture. Je le répète, on ne sait rien.

Tout est légende dans ce qu'on rapporte ordinairement de la vie de Rotrou avant 1639. Tout jusqu'à son prétendu rôle de défenseur de Corneille pendant la querelle du Cid. L'érudition moderne a « démoli » - cette noble histoire. Non pas que le futur poète de Venceslas ait cessé un instant d'admirer, d'aimer le triomphateur persécuté par Mairet, par Scudéry et par Richelieu au lendemain de la publication du Cid en librairie (mars 1637). Non. Mais il était impossible à Rotrou de combattre pour Corneille, parce qu'il était alors dans un milieu anticornélien, chez le comte de Belin, son -protecteur, avec Mairet précisément, dont ce comte" était aussi le patron. Il y a bien une prétendue lettre de Corneille g Rotrou, datée de

juillet 1637, où Corneille donne des nouvelles du Cid et de l'Académie ; mais c'est un faux reconnu tel depuis longtemps déjà ; le faussaire ignorait ou ne s'est plus souvenu que Rotrou en 1637 n'était pas marié, et il fit parler Corneille de la « belle famille » du destinataire. Il y a bien encore un pamphlet, document authentique celui-là, paru en 1637 et qu'on a voulu attribuer à Rotrou, pour établir que, ne pouvant en effet défendre Corneille, il entreprit au moins d'apaiser la querelle, de s'interposer entre les combattants. Ce pamphlet est signé D. R. et a pour titre : L'Inconnu et véritable ami de MM. de Scudéry et Corneille. Le malheur est que les initiales D. R. (de Rotrou, voudrait-on) ne sont nullement ce qu'on appelle une preuve, et surtout que le dit pamphlet n'est d'un ami de Corneille que par le titre, comme l'a remarqué Petit de Julle- ville. Joignez qu'il est très mal écrit et n'a vraiment aucune valeur. C'est littérairement diminuer Rotrou, et lui prêter un rôle, en réalité, non de conciliateur impartial, mais de fourbe, que de voir sa main dans ce factum.

La vérité est la suivante. Il resta neutre dans une querelle où tout l'eût engagé à soutenir Scudéry et Mairet pour plaire à M. de Belin et au Cardinal, s'il n'avait eu le cœur aussi bien placé qu'il l'avait. Sa neutralité était un acte de courage et, à la fois, de désintéressement. Neuf ans plus tard,1 dans Saint- Genest, il saluera le « grand homme », d'un large hommage, qu'on a souvent cité ; mais le Rotrou de 1645-1646 était libre : M. de Belin était mort, Richelieu également ; enfin, à l'heure où notre poète s'inspirait de Polyeucte, il acquittait une véritable dette par cet éloge public du maître alors incontesté de la scène française.

Ce maître, assure une autre légende, nommait Rotrou son père. Mais non seulement aucun texte contemporain ne peut s'invoquer en faveur de cette légende accréditée par Voltaire, qui a commis plus

d'une erreur dans ses propos sur Corneille ; il est impossible en outre, de comprendre pourquoi l'aîné des sdeux hommes se fût considéré comme le fils littéraire du cadet qui ne l'avait devancé au théâtre que d'un an et qu'il avait tout de suite remarquablement surpassé par son coup d'essai, car Mélite est très supérieure aux premiers ouvrages de Rotrou. On m'objectera que l'Hercule mourant est antérieur au Cid ; mais la Sophonisbe de Mairet l'est pareillement, et c'est elle que l'admiration générale mit au pinacle comme « tragédie » avant Le Cid ; et Mairet, qui était, lui, l'aîné de Corneille 1, n'était pas moins l'ami de Corneille que Rotrou, avant de devenir son ennemi par jalousie. Est-il besoin d'ajouter que Le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte, la Mort de Pompée, Rodo- gune même précédèrent les seules œuvres de Rotrou où son génie soit évident, puisque Saint-Genest^ous vous le rappelez, est la première en date de ces œuvres?

Mais le plus étrange, peut-être, c'est que même la mort de Rotrou n'ait pas été à l'abri de la légende.

On a cru l'embellir, cette mort, en le montrant à Paris lorsque, à Dreux, se déclara l'épidémie dont il fut victime. Il serait rentré en hâte dans sa petite ville, courant au fléau. Eh bien, non. Il était à Dreux, parmi les siens. Mais il aurait pu se dérober au destin. Une grande dame lui offrait son château, à une lieue de la malheureuse cité ; et de Paris son frère l'appelait. Il estima que son devoir était de rester, et, sans déclamation, avec un héroïsme tranquille, il répondit à ce frère : « Ce n'est pas que le péril où je me trouve ne soit fort grand, puisque au moment où je vous écris, les cloches sonnent pour la vingt-deuxième personne qui est morte aujourd'hui. Ce sera pour moi quand il plaira Dieu. » — Trois jours après (28 juin), c'était pour lui.

Cette simplicité d'attitude et de style, cette rési-

1. Mairet naquit en 1604.

1 gnation chrétienne d'un homme de devoir, me touche plus que le roman dont l'expression la plus romantique est dans ces paroles, faussement attribuées à Rotrou quittant Paris pour Dreux, malgré les supplications de ses amis : « Qui de vous peut me promettre une plus belle occasion de mourir? »

Rotrou mourut en bourgeois héroïque d'un siècle L chrétien, — voilà lé vrai mot —, et non pas en héros de théâtre.

Mais je n'en finirais point si je voulais vous résumer tout l'heureux travail, trop peu connu, des érudits (Léonce Person, notamment, et Henri Chardon) qui, vers la fin du dernier siècle, ont nettoyé la biographie de Rotrou — sans pouvoir, je le déplore, en combler toutes les lacunes. Celles-ci, même, demeurent innombrables !

Je n'analyserai pas la pièce espagnole d'où Rotrou tira son Venceslas. Vous en trouverez, s'il vous plaît, une analyse détaillée dans le petit volume, très substantiel, de Léonce Person, intitulé : H-istoire de Venceslas de Rotrou• Cetté pièce espagnole est de Francisco de Rojas, né à Tolède en 1607. Elle s'appelle La famosa comedia de No qy ser Padre siendo Rey ; ce qui signifie : Il n'y a pas à être père quand on est roi. Elle est en trois journées, renferme une partie comique, est très vivante, mais, somme toute, au point de vue tragique, ne vaut pas Venceslas, qui n'est point une traduction, mais une imitation très indépendante, originale, et,. en définitive, une œuvre créée d'après une autre.

Dans sa thèse de doctorat sur la Comedia espagnole en France de Hardy a Racine, M. Martinenche, a tracé des deux ouvrages une comparaison critique qui me paraît juste, et qui sera la meilleure introduction, à ce que je dirai de Venceslas.

« Moins brillant et moins animé » que la pièce de Francisco de Rojas, écrit donc M. Martinenche, Venceslas « est plus vrai et plus humain. On n'y

est point choqué par ces gongorismes dont les luèurs criardes arrêtent les larmes qui auraient coulé -dans l'ombre. Le gracioso Coscorron n'y vient point gâter notre émotion. La langue, toujours simple, ne se départ jamais de sa noblesse tragique. » Et M. Marti- nenche confesse que Rotrou n'inventa un personnage épisodique féminin, celui de l'infante Théodore, et l'amour de cette infante pour le favori du vieux roi Venceslas, Féderic, qu'afin de remplir les vides laissés dans son plan par la suppression de la deuxième journée de son modèle, suppression commandée par la règle de l'unité de jour ; mais, de cette invention du personnage de Théodore, figure très pâle sans doute, M. Martinenche constate aussi que Rotrou a tiré les plus heureuses péripéties (ce que Corneille, avouons-le par parenthèse, n'avait pas faif avec l'infante du Cid). Quant à la figure féminine centrale de Venceslas, Cassandre, duchesse de - Cunisberg, aimée des deux fils du roi, et par l'un, jusqu'au crime, elle est « loin, dit M. Martinenche, des tendresses charmantes que Rajas lui prêtait », mais elle est plus pure et plus réservée. Elle n'est pas mariée, d'ailleurs, et il fallait qu'elle ne le fût pas « pour lui faire accepter à la fin la possibilité d'un mariage » avec qui? avec lé frère et l'assassin de l'homme qu'elle aimait, avec . Ladislas, fils aîné de Venceslas, et meurtrier d'Alexandre, son cadet. « Comment, enfin, reprocher à Venceslas d'être moins touchant que le roi de Pologne de Rojas, puisqu'il se.montre d'une noblesse plus soutenue? » Toute critique, aussi bien, « s'évanouit devant l'admirable création de Ladislas Ji, si supérieur moralement au Rugero (Roger) espagnol.

Bref, conclut le professeur dont je cite ou résume l'intéressant jugement, nous avons dans la pièce fran'çaise « un drame plus psychologique et plus fortement. concentré qui s'élève jusqu'à la plus poignante péripétie, sans jamais laisser rabaisser sa noblesse ».

'Cette péripétie merveilleusement poignante remplit

le quatrième acte. Si Ladislas a tué Alexandre, c'est en croyant frapper Féderic, qu'il hait parce qu'il le prend pour son rival favorisé : Alexandre a prié ce Féderic de feindre pour Cassandre l'amour qu'il a, lui, pour elle mais qu'il veut tenir caché quelque temps encore. Ladislas apparaît donc, hagard, les vêtements en désordre, mais convaincu que sa victime de cette nuit est Féderic ; et il raconte l'horrible scène à Théodore, qui s'efforce de dissimuler sa douleur d'amoureuse et se retire appuyée sur sa suivante, lorsque paraît Venceslas ; et c'est alors un nouvel aveu du crime par Ladislas devant le roi qu'épouvante son trouble et davantage encore le dit aveu : « 0 Dieu! le duc est mort, perfide! » s'écrie Venceslas. Et nous, comme tous les personnages de l'acte, jusqu'à présent, nous sommes dupes de l'erreur... que dissipent, pour y substituer une vérité pire, l'arrivée de Féderic, puis celle de Cassandre en larmes et qui porte sur elle le poignard dont s'est servi Ladislas. Coup de théâtre terrible et magnifique, issu assurément d'un quiproquo, moyen de comédie, je le reconnais, mais du quiproquo le mieux préparé par les actes précédents, comme le plus tragique. Ne me demandez pas la suite, très belle également malgré la longueur excessive du discours de Cassandre ; n'ai-je pas eu tort, déjà, de me laisser aller à raconter ce qui devrait être une surprise pour ceux et celles, très rares il est vrai, d'entre vous, qui ne connaissent pas Venceslas aussi bien que moi? Mais, d'autre part, comment faire sentir, dans une conférence, les principales beautés d'une œuvre, sans entrer plus ou moins dans le récit des faits?

La situation de Cassandre réclamant le châtiment du coupable rappelle, c'est certain, celle de Chimène demandant justice ; et ce n'est pas Rotrou qui put se tromper sur le -rapprochement inévitable des deux situations dans l'esprit du public ; .mais, toutes voisines qu'elles apparaissent, elles s'avèrent néanmoins très différentes ; et Rotrou eut raison de ne pas reculer

devant une similitude qui est surtout « extérieure », - j'entends qui ne procède pas des mêmes données dramatiques ni des mêmes sentiments, puisque Chimène poursuit dans le meurtrier de son. père un jeune héros qu'elle ne peut s'empêcher - d'aimer de toute son .âme, en l'admirant, tandis que Cassandre supplie le roi contre un furieux dont l'amour l'a révoltée jusqu'ici et qu'elle hait maintenant de toute sa passion pour la victime.

Venceslas a promis de faire justice. Mais va-t-il en avoir l'affreux courage? Tel est le problème à résoudre dans le cinquième acte. Roi plein d'honneur et de conscience, Venceslas doit punir, envoyer son fils à l'échafaud ; père, le pourra-t-il? La situation, ici encore, est poignante. C'est une des plus dramatiques qu'il soit possible d'imaginer. Et, de fait, supposons que Venceslas ne rencontre aucun obstacle à l'accomplissement de son devoir f supposons qu'41 fasse tomber la tête de Ladislas, comme il croit y être décidé, comme il s'y déclare prêt, le dénouement est d'une atrocité insupportable ; quelque chose, en nous, proteste invinciblement ; et, d'un autre côté, si Yenceslas, de lui-même, pardonne ou seulement s'il faiblit, se dérobe, sans y être contraint, le dénouement est piteux autant qu'immoral. Aussi Venceslas ne par- donnera-t-il pas de lui-même ; il ne faiblira pas dans ses adieux à Ladislas ; il y sera sublime de stoïcisme douloureux ; il y sera r0i et père tout ensemble, tel, par exemple, qu'y pourrait être le vieil Horace aux i prises avec la même situation ; mais quoi ! Le peuple, qui aime l'ardent et vaillant Ladislas, héritier naturel du trône, a renversé l'échafaud ; Théodore intercède pour le coupable, son frère, au nom de la nature et de l'avenir du royaume ; Féderic, se joint à elle,' et Cassandre, oui Cassandre se tait ! Elle comprend toute l'horreur du devoir que ses prières ont imposé à la vieillesse dévastée du monarque ; et son silence absout d'avance le pardon, qui semble, dès lors, à peu près sûr.

Cette absolution, pourtant, ne passerait pas entièrement du cœur de l'héroïne dans le nôtre ; elle n'y triompherait pas absolument des résistances de l'idée de justice, si le roi pardonnait en restant roi. Il ne peut nous satisfaire qu'en abdiquant ; et son âme est assez haute pour lui inspirer cette résolution : il sauvera Ladislas en le couronnant dans l'intérêt de l'État.

Mais que deviendra Cassandre? — Rotrou, peut- être, eût été bien avisé en laissant ce point dans l'ombre au lieu de nous laisser entrevoir comme possible, un jour, l'union de la malheureuse avec Ladislas. En réalité, après le pardon accordé au jeune prince et son élévation au trône, le drame est fini. On ne pense plus à Cassandre. Du moins on ne se demande pas avec anxiété quel sort l'attend demain ou même beaucoup plus tard. Elle ne s'est pas tuée ; elle est jeune ; elle souffre, mais l'avenir est à elle. Cela nous suffit. Cela nous suffirait, veux-je dire ! Le poète estima que cela ne pouvait pas suffire au public de son temps : une tragédie ne pouvait pas se conclure sans avoir fixé la destinée d'une « héroïne », fût-ce sous .la forme d'un espoir, d'une probabilité, plutôt, équivalant presque à une certitude. Et puis, Rotrou était évidemment hanté par Le Cid, dans cette pièce, très différente du Cid, je n'ai pas besoin de le répéter, mais où Cassandre nous a rappelé Chimène. Et, par une addition inutile selon nous, il crut devoir imiter le dénouement du Cid. Mais ce dénouement du Cid, c'était la « solution » nécessaire du problème posé par la fatalité lorsqu'elle avait séparé les amants en forçant Rodrigue à venger son père. Et, puisque Rodrigue, en provoquant le père de Chimène, avait obéi, héroïquement obéi à son devoir, et qu'elle-même l'eût méprisé s'il n'avait pas sacrifié son amour pour laver l'injure faite à don Diègue, nous admettons qu'elle puisse, un jour, devenir la femme du jeune « lion », comme on eût dit en 1830. Ladislas n'a rien

sacrifié, lui, que la vie de son frère ; et si son intention n'était pas d'un fratricide, le sang d'Alexandre assassiné n'en est pas moins à nos yeux une tache ineffaçable ainsi qu'elle devrait l'être à ceux de Cas sandre,

C'est pourquoi, d'ailleurs, au xviIIe siècle, la critique se montra sévère au dénouement de Venceslas.. Le célèbre Fréron le fut même à la pièce tout entière, avec une injustice qui nous étonne (1759) i,; ; mais on ne saurait nier que ce reproche : « La vertu (celle d'Alexandre) est punie et le crime récompensé », ne soit squtenable lorsque au pardon royal s'ajoute la quasi-assurance offerte à Ladislas de posséder quelque jour cette belle Cassandre pour la possession de qui, précisément, il a frappé en lâche.

Fréron n'en blâmait pas moins le dénouement substitué par le sensible Marmontel à celui de la pièce, car Marmontel, pouf « rajeunir » Venceslas, suivant le mot de Fréron, au vrai pour rendre la fin sympathique, voulut que Cassandre se tuât. Dans une seconde version, il la fit s'enfuir. Et ce fut une grande querelle à la Comédie-Française et dans la presse autour de ces deux remaniements successifs.

Le mieux, selon moi, est ou de donner intégralement l'ouvrage, ou d'en retrancher ce qui concerne Cassandre dans la scène finale. On m'a prévenp que l'Odéon avait pris ce dernier parti. Je l'en félicite. Venceslas va trop loin, en effet, à notre avis, dans l'indulgence, lorsqu'il s'écrie, après l'offre que fait Ladislas à Cassandre de sa main de nouveau, roi :

Le sceptre que. j'y mets a son crime ¡effacé..

Sans doute, Ladislas est devenu un autre homme ; nous en avons le sentiment très riet ; après son crime, et, pour ainsi parler, en face de l'échafaud, sur lequel il aurait monté sans pâlir, avec la conscience d'y expier justement, il s'est épuré et comme transfiguré.

1. L'Année littéraire, t. III, p. 97. --

L'effrayante violence de son caractère, sous l'empire d'une passion jalouse et durement rebutée, et tous les autres défauts de « mauvais sujet » né prince, étaient imputables à une jeunesse qui n'avait pas reçu de la vie les leçons nécessaires. Mais il y a bien en lui l'étoffe d'un roi digne de la confiance, de l'idolâtrie populaire. Il n'avait, héritier présomptif, qu'un brillant « attrait d'aventurier » très brave comme l'a écrit M. Paul Gavaultl, commentant ce vers de Vencèslas :

Par le secret pouvoir d'un charme que j'ignore, Quoiqu'on vous mésestime, on vous chérit encore.

L'épreuve sans nom, qui lui était indispensable, ne lui ôtera pas ce charme ; elle en fera la parure des vertus dont on aurait pu le croire incapable, à le juger superficiellement. Et, bref, Rotrou, par la création de ce personnage, d'une physionomie si pittoresque et si généreusement apte à se transformer, a enrichi la tragédie française.

S'il avait laissé à notre imagination le soin de rêver pour Cassandre un avenir à sa' taille, en quelque sorte, nous n'aurions pas repoussé l'idée qu'elle pût se laisser peu à peu toucher par l'amour fidèle d'un tel prince. Ce qui nous blesse, c'est que cette idée soit èxprimée, et si faiblement combattue par 'l'héroïne si fière que nous avions admirée jusque-là.

Venceslas serait tout à fait un chef-d'œuvre s'il ne péchait, trop souvent, par des « longueurs » dans les. tirades et par des défaillances de style. Jamais Rotrou n'atteignit à la maîtrise d'un Corneille dans la format Il fut toujours, comme écrivain, inégal. Mais c'était un poète, -en qui nos romantiques de 1830 auraient eu raison de saluer un précurseur. Les unités classiques lui furent un joug ; et bien qu'il ait

1,

1. Préface sur Venceslas dans les Classiques de l'Odéon.

su le porter, regrettons qu'il ait eu à les subir lorsqu'il s'éleva de la libre comédie ou de la tragi-comédie non moins libre à la tragédie pure. (Ce regret, du reste, on l'a formulé plus d'une fois à propos de Corneille, et l'on n'a pas eu tort.) Dans ses comédies' et tragi-comédies, fort inférieures, presque toutes, aux tragédies de sa maturité, Rotrou est même, ç-à et là, plus poète que Corneille ne le fut jamais, par une fraîcheur d'imagination, par un sentiment de la nature, par des - bonheurs d'expression lyrique, sur quoi j'aimerais à insister. Mais ce serait singulièrement abuser de votre patience. Ayant, peut-être, trop parlé de l'homme, je ne dois juger, en finissant, que le tragédiste. Sainte-Beuve l'a méconnu en le présentant comme « une espèce de Ducis..., marchant et trébuchant à côté de Corneille ». Il y marcha, oui, mais n'y trébucha point. Et si Corneille ne lui donna pas le nom de père, il aurait pu l'appeler son frère, avant Thomas Corneille, cadet trop cadet du grand homme., Oui, le vrai frère de Pierre Corneille, c'est l'auteur de Saint-Genest et de Venceslas, Et c'est pourquoi les noms des deux poètes sont presque inséparables dans l'histoire de notre théâtre, dans la reconnaissance des lettres françaises depuis près de trois siècles.

ALFRED DE MUSSET :

ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR

PAR JEAN-JACQUES OLIVIER

- Il en est du théâtre de Musset et surtout d'On ne badine pas avec l'amour comme de nos chefs-d'œuvre classiques. On les a tant étudiés, tant commentés, qu'à moins de tomber dans le paradoxe, il est devenu presque impossible d'en dire du nouveau. Veuillez donc m'excuser, si je ne vais être souvent qu'un « esprit à la suite » et répéter des choses que vous savez déjà.

Alfred de Musset songea de très bonne heure à travailler pour le théâtre : d'abord, parce qu'il sentait que son astre, en naissant, l'avait formé poète dramatique ; ensuite parce qu'à la fin de la Restauration, comme sous l'ancien régime et comme encore aujourd'hui, le théâtre était à Paris le moyen le plus rapide d'arriver à la réputation.

Les auteurs ambitieux, les partisans des « saines doctrines littéraires » y débutaient en général par une tragédie. Ils en prenaient le sujet dans l'histoire ancienne ou' dans nos chroniques ; ils la versifiaient de leur mieux et s'efforçaient de la saupoudrer de pensées plus ou moins philosophiques. Musset aurait pu suivre leur exemple, car il adorait Racine et même appréciait Voltaire — le Voltàire de Zaïre, de Mérope et de Semiramis. Mais il avait trop de goût, mais il avait trop le bon sens, pour ne pas comprendre que la tragédie exige une' perfection qu'un tout jeune homme atteint malaisément et que, d'autre part, ce

genre, pour avoir été beaucoup exploité, mourait. d'épuisement et de monotonie. j Ajoutez à cela que dès sa dix-huitième année, ili fréquentait assidûment les salons de Victor Hugo j et de Charles Nodier. Sanglé dans son habit vert bouteille et dans son pantalon ventre de biche, élégant et désinvolte comme un dandy du boulevard de Gand, il était le benjamin du fameux cénacle romantique où l'on tenait la tragédie pour tout à fait conventionnelle, où l'on prescrivait, au nom de la vérité, le mélange du laid et du beau, du comique et du sérieux, du grotesque et du sublime, bref où l'on érigeait en principes, en principes absolus, les théories que Victor Hugo venait d'exposer dans sa préface de Cromwell.

Certes, Musset n'acceptait pas aveuglément toutes les idées 'de la nouvelle école, mais il ne laissait pourtant point d'en subir assez fortement l'influence. Et voilà pourquoi, sans aucun doute, après avoir publié ses Contes d'Espagne et d'Italie, il composa, pour son coup d'essai théâtral, un mélodrame en trois actes d'un romantisme échevelé.

Cet ouvrage, tiré d'un roman de Walter Scott, s'appelle La Quittance du diable. Il n'a pas eu les honneurs de l'impression, mais nous en connaissons le scénario. Je ne vous le raconterai point par le menu. Sachez seulement que l'action se passe dans les montagnes d'Écosse et qu'elle est tour à tour sentimentale, terrible et fantastique. Quant aux personnages, ce sont un vieux laird et un braconnier associés par un pacte avec le diable, une ingénue blonde et candide qui répond au doux nom d'Éveline, un jeune prepiier pâle et fatal qui aime cette jeune fille et qui a la chance d'en être aimé. Le braconnier joue de la cornemuse « dans le creux des vallons », le jeune premier chante une ballade sous un balcon gothique et le vieux laird, méchant et jaloux, contrarie les amours des deux jeunes gens. Au second

acte, la scène représente un cimetière que la lune baigne de sa clarté bleue. Les morts surgissent de leurs tombes et prennent part à un banquet. Enfin, au dénouement; le braconnier, pour se venger du ,laird, en incendie 'le manoir. Ils sont ensevelis, l'un et l'autre, sous les ruines de l'édifice et les amoureux, cela va sans dire, se marient au tomber du rideau.

La Quittance du diable fut présentée et reçue au théâtre des Nouveautés qui se trouvait alors place de la Bourse, mais, tandis qu'on la répétait et qu'on en composait la musique, la Révolution de 1830 éclata et — pour des causes inconnues — le mélodrame de Musset ne vit pas le feu de la rampe. Peut-être en fut-il attristé sur le moment ; mais j'imagine que lorsqu'il écrivit, quelques années plus tard, les Lettres de Dupuis et de Cotonet où il raille si spirituellement les extravagances du romantisme, il rendit grâce au ciel d'avoir empêché la représentation de ce péché de jeunesse.

Trois mois après la chute de Charles X, Harel, un homme de lettres plein d'intelligence et d'audace qui venait d'obtenir la direction de l'Odéon, pria r notre poète, afin de combler un vide en son répertoire, de lui faire une pièce « la plus neuve et la plus hàrdie possible ». Musset se mit joyeusement au travail et eut bientôt terminé La Nuit vénitienne qui fut donnée sur ces planches, le 1er décembre 1830, mais hélas ! avec un effroyable résultat. Du commencement à la fin, ce ne furent que des ricanements, des sifflets et des huées. Le parterre qui s'acharnait sur les plus jolis mots, étouffa la scène principale sous un vacarme étourdissant. La seconde représentation ne fut pas moins tumultueuse et l'auteur ne put s'empêcher de dire à ses amis : « Vraiment, je n'aurais jamais cru que l'on pût trouver à Paris de quoi composer un public aussi sot que celui-là. » Voilà certes qui n'était pas flatteur pour les habitués

de l'Odéon ; mais, soyons justes, Musset avait le droit de s'irriter, car son œuvré était d'une incon- testable valeur.... S'il pouvait -revenir ici, je suis bien sûr, mesdames et messieurs, qu'il s'écrierait, comme l'Abner de Racine : « Que les temps sont changés !»

Musset avait une nature extrêmement sensible. Il souffrit de cet échec et jura qu'il ne s'exposerait plus aux dangers du théâtre. Comme il avait tout juste vingt ans et qu'il ne pouvait ignorer ses dons admirables de poète dramatique, on crut qu'il oublierait son serment. Mais il y resta fidèle et se contenta de faire imprimer dans la Revue des Deux Mondes les éomédies et les drames qu'il écrivit depuis lors, sauf toutefois Louison et On ne saurait penser à tout qu'il composa pour la scène en 1849. Les Caprices de Marianne et Andréa del Sarto furent publiés en 1833, Fantasio et On ne badine pas avec l'amour, l'année suivante. En 1835, parurent Barberine et Le Chandelier ; puis vinrent Il ne faut jurer de rien en 1836 et Le Caprice en 1837.

Ces chefs-d'œuvre ne furent pas très remarqués à leur apparition et, quand leur auteur les réunit en volume en 1840, on n'en parla, pour ainsi dire, point. Ils étaient tombés dans un complet oubli, lorsqu'au mois de novembre -1847, la Comédie-Française annonça brusquement la première représentation d'Un Càprice. Que s'était-il passé?

Mme Allan-Despréaux, une excellente actrice qui tenait l'emploi des grandes coquettes au Théâtre- Français de Saint-Pétersbourg, avait entendu vanter une petite pièce russe qu'on donnait sur un théâtre de cette ville. Elle voulut la voir et la trouva si fort à son goût, qu'elle en demanda la traduction, pour la jouer devant la cour impériale. On lui envoya tout simplement les Comédies et proverbes de Musset. La petite pièce russe, en effet, n'était pas autre chose qu'un Caprice.

Mme Allan apprit le rôle de Mme de Léry et s'y fit -tant applaudir, qu'à son retour en France, elle désira le jouer, avec celui de Célimène, pour ses débuts à la rue de Richelieu. François Buloz, qui dirigeait alors la Comédie-Française en même temps que la Revue des Deux Mondes, y consentit d'autant plus volontiers, qu'il rêvait, depuis longtemps, de monter les pièces de Musset.

Un Caprice obtint chez Molière un triomphe éclatant. Théophile Gautier déclara dans La Presse que la production de cette bluette exquise était un véritable événement littéraire. Depuis Marivaux, on n'avait rien entendu de si fin, de si délicat. Et Gautier remarquait justement, à la fin de son article, que cette comédie qui n'avait pas été composée en vue de la représentation, dénotait des qualités scéniques de premier ordre et qu'elle était conduite avec autant d'adresse/ autant d'ingéniosité que les vaudevilles de « Monsieur Scribe ».

Après une pareille victoire, les portes de la Comédie s'ouvrirent toutes grandes aux autres pièces de Musset. Mon temps étant limité, je ne puis vous faire l'historique de leurs représentations. Pourtant, laissez-moi vous dire, en passant, que la première d'il ne faut jurer de rien, est restée doublement célèbre dans les annales de notre grand théâtre : d'abord parce que ce proverbe fut créé le 22 juin 1848, à l'heure même où l'insurrection élevait de tout côté des barricades, ensuite, parce que ce fut ce soir-là qu'on découvrit le talent, je dirais presque le génie d'Edmond Got, un des plus admirables acteurs que la Comédie ait jamais possédés. Musset lui avait confié le rôle de l'abbé. Dans la pensée du poète, c'était une sorte d'abbé mondain, comme il y en eut tant au siècle de Louis XV. Mais Got, après avoir obtenu le consentement de l'auteur, fit de son personnage un curé.de campagne dont la figure épaisse et bonnasse s'éclairait parfois d'un sourire matois et rusé. Cette compo-

sition était une merveille de comique et de vérité et contribua dans une large mesure au succès de l'ouvrage.

Je ferme cette parenthèse et me hâte d'arriver au chef-d'œuvre que vous allez entendre.

On ne badine pas avec l'amour ne fut joué que quatre ans après la mort de Musset. Pourquoi ne l'avait-on pas fait plus tôt? Parce que l'on croyait que cette pièce où le lieu de l'action change plusieurs fois par acte, présenterait des difficultés inouies de mise en scène et parce qu'aussi les deux principaux rôles en exigeaient des interprètes d'une intelligence et d'une habileté rares. Or, aux environs de 1860, la Comédie-Française possédait justement deux artistes dont les talents incomparables se mariaient à ravir et dont les voix chaudes et caressantes formaient en s'unissant, une divine harmonie. Je veux parler de Marie Favart et de Louis Delaunay. Leur directeur, Édouard Thierry, comprit qu'ils réunissaient, l'un et l'autre, toutes les qualités nécessaires pour incarner à souhait Camille et Perdican et résolût, en conséquence, de monter la Comédie de Musset qui, depuis 1834, dormait dans la Revue des Deux Mondes, comme la princesse de Perrault dans son palais enchanté.

Édouard Thierry pensa toutefois qu'il était impossible de jouer On ne badine pas avec l'amour dans sa coupe originale et pria Paul de Musset, le frère de notre poète, d'en resserrer la trame et d'en relier les scènes un peu trop décousues. Ces remaniements, cette mise au point, comme je vous le montrerai tout à l'heure, ne laissèrent point de nuire à la pièce.

La première représentation en, fut donnée, le 18 novembre 1861. Elle ne produisit pas l'effet qu'attendaient les comédiens; elle déconcerta les spectateurs. Certes, on applaudit les admirables scènes du second et du troisième acte, mais, en dépit d'une parfaite interprétation, l'œuvre laissa les esprits indécis

et fit même éprouver quelque langueur et quelque ennui. On trouva surtout qu'elle manquait de clarté. Sarcey note cette impression dans son feuilleton de L'Opinion nationale et nous pouvons l'en croire, car il excellait à démêler les sentiments du public. Au reste, Jules Janin et Louis Ulbach, pour ne pas s'exprimer aussi nettement que lui, confirment son dire dans leurs articles des I)ébats et du Temps.

Vous connaissez le sujet d'On ne badine pas avec l'amour. Une jeune fille de dix-huit ans nommée Camille a passé son adolescence au couvent. Elle vient d'y terminer son éducation et le quitte pour épouser son cousin Perdican qu'elle aimait tendrement dans son enfance. Mais, sous les ogives du cloître, elle s'est liée d'une intime amitié avec une jeune femme dont un mari perfide et volage a déchiré l'âme et ruiné l'existence. Cette malheureuse a conté tout au long ses chagrins à Camille. Elle l'a mise en garde contre l'inconstance et la fausseté des hommes et l'a vivement exhortée à désespérer Perdican, à le laisser mourir d'amour et à retourner bien vite aux pieds des autels.

Camille s'empresse de suivre ces conseils dont elle ne devine pas les mobiles égoïstes. Elle accueille son cousin d'un ton glacé, elle en repousse les avances, elle lui déclare qu'elle va prendre le voile et, ce mot lâché, court écrire à son amie que tout s'est passé selon ses désirs : le beau cousin se désespère et souffre intensément.

Mais Perdican intercepte la lettre de Camille. Piqué, furieux de se voir joué, il se venge de sa cousine, en faisant la cour au premier tendron qu'il rencontre sur son chemin, à l'aimable et jolie Rosette. Camille se sent aussitôt mordue par la jalousie. Elle essaye en vain de le dissimuler. Elle s'irrite et s'emporte. Enfin, après nombre de discussions, nombre de querelles, les deux jeunes gens reconnaissent qu'ils s'adorent, qu'ils sont nés l'un pour l'autre et qu'ils

ont fait une folie en s'écartant du chemin qui directement les conduisait au bonheur. Mais hélas ! Rosette a pris au sérieux les déclarations de Perdican et, quand elle découvre que ce dernier l'a trompée, elle éprouve une telle souffrance, que son cœur se brise et qu'elle tombe foudroyée. Un cadavre se dresse entre Camille et son cousin. Leur mariage devient impossible et c'est ainsi qu'ils sont punis d'avoir osé tous deux badiner avec l'amour.

Vous le voyez, mesdames et messieurs, l'intrigue de cette comédie n'a rien de compliqué. Au fond, le sujet en est à peu près le même que celui du Dépit amoureux. Qu'est-ce donc qui parut obscur aux spectateurs de la première? Qu'est-ce donc qui les dérouta?

Ce ne fut certes pas les fantoches dont Musset a entouré ses principaux personnages et dont pourtant 1 on ne sentit guère la fantaisie piquante, le comique original et savoureux, cumme l'atteste Jules Janin.

Ce ne fut pas non plus Rosette et Perdican dont la psychologie est d'une extrême clarté.

Rosette est une petite paysanne naïve et simple. Par son ingénuité troublante et fragile, par ses propos où l'auteur mêle- parfois un grain de malice et de sensualité, elle fait songer aux fillettes que Greuze aimait à peindre en ses tableaux et Charles Favart en ses opéras-comiques.

Perdican, comme tous les jeunes gens de Musset, est un amoureux de l'amour. Il est sceptique au point de vue religieux, mais il n'a ni l'immoralité, ni la perfidie, ni la méchanceté froide du Don Juan. de Molière. Il a toujours aimé sincèrement ses maîtresses et c'est seulement par politique qu'il joue le rôle de séducteur. A coup sûr, s'il pouvait supposer quelles terribles conséquences aura son stratagème,

il se garderait d'y recourir, car il a le cœur sensible et bon. Il suffit, pour s'en convaincre, de l'entendre parler à ses vassaux, de l'entendre évoquer les souvenirs de son enfance.

Camille, par contre, est moins facile à comprendre et ce fut son caractère assez complexe qui, les premiers soirs, étonna le public, lui parut ambigu et le jeta dans un certain embarras.

De fait, il y a chez elle deux personnes distinctes, deux personnes qui diffèrent entièrement l'une de l'autre et qui, néanmoins, se mêlent et se confondent assez souvent. La première est celle que la nature a créée. C'est une jeune fille douée d'un cœur tendre et pitoyable. Elle est prime-sautière et franche, sincère et confiante. Elle est faite pour vivre au grand ■ air et pour goûter les joies de l'existence, pour aimer et pour se marier. La seconde est le produit d'une éducation factice et pernicieuse. C'est une sorte de couventine insensible et froide, altière et soupçonneuse qui ne connaît d'autre perspective que celle de sa cellule, d'autres joies que celles de la vie future, d'autre amant que le Christ. Elle s'effarouche à tout propos. Elle baisse les yeux et croise les mains sur sa poitrine. En revoyant le château, les prairies et les bois où se sont déroulées ses années d'enfance, elle ne ressent pas la moindre émotion. Enfin, comme les nonnes ont bourré sa cervelle de préjugés contre l'amour, comme elles lui ont dit, comme elles lui ont répété que les hommes sont des monstres de luxure, des monstres de méchanceté qui cherchent sans cesse une victime à dévorer, elle s'en défie comme de la peste et va jusqu'à refuser à son cousin le plus innocent des baisers.

Mais, au feu de la jalousie, le masque de cire dont on a recouvert la figure de la pauvre enfant, ne tarde point à craqueler, ne tarde point à se fondre. Peu à peu, le visage de la véritable Camille apparaît à nos yeux. feulement, cette transformation, cette transfiguration ne s'opère pas, sans que la seconde Camille s'efforce de l'arrêter. Une lutte acharnée s'engage chez l'héroïne de Musset. Tour à tour, sa nature et son éducation prennent le dessus. Et de là, dans tout

son rôle, une allure nerveuse et saccadée, des revirements imprévus, des passages brusques de la pruderie la'plus exagérée à la hardiesse la plus étrange, de la moquerie la plus aiguë à la coquetterie la plus naïve, de l'indifférence la plus hautaine à la passion la plus ardente.

Je n'ai pas besoin de vous dire que ces personnages à la physionomie complexe et mouvante, que ces caractères où s'allient des sentiments incompatibles en apparence, sont d'une absolue vérité. On rencontre rarement dans la vie des individus qui soient d'une rigoureuse unité psychologique et nous pouvons presque tous nous écrier, comme le docteur Faust dans la tragédie de Goethe : « Deux âmes habitent en ma poitrine. » Mais il est évident que les caractères de ce genre, si vrais qu'ils soient, peuvent déconcerter au théâtre, où les spectateurs n'ayant pas le temps de se livrer à des analyses approfondies, ne comprennent aisément que les personnages rectilignes et tout d'une pièce. Ne nous étonnons donc point que la Camille de Musset ait surpris au premier abord — et n'oublions pas, du reste, qu'On ne badine pas avec l'amour fut écrit pour être lu sous la lampe et non pas pour être joué.

Le public se familiarisa pourtant avec cette comédie. Elle est aujourd'hui consacrée par. une longue admiration. Elle a pris place parmi les joyaux du grand répertoire et, de toutes les pièces du maître, c'est elle assurément qu'on a le plus souvent applaudie. Il faut dire aussi qu'on y trouve réunies ei poussées au degré suprême les qualités qui font de Musset un dramaturge de premier ordre et d'une extrême originalité.

Le plus grand mérite de notre poète est d'avoir su, comme nos classiques du XVIIe siècle, s'affranchir des conditions de temps et de milieu et de s'être uniquement attaché à l'étude des caractères et des passions. Il a fait de la sorte un théâtre impérissable

et d'une éternelle vérité. A quelle époque, en quelle province se passe On ne badine pas avec l'amour? Nous ne le savons pas au juste. Musset n'en a point daté, ni localisé l'action. Quant à ses personnages, ils ne sont marqués que de traits généraux. Sur leurs antécédents, sur leur intimité, sur leur ambiance, il nous fournit seulement les détails indispensables à .la compréhension de leur psychologie. Son seul dessein est de nous montrer les sentiments qui les animent et les combats qui se livrent en leur cœur. Et comme ces sentiments, et comme ces combats sont profondément humains, son drame n'a pas une ride, n'a pas un cheveu blanc ; il nous intéresse, il nous empoigne, comme pourrait le faire une œuvre d'aujourd'hui.

Dois-je ajouter que, sauf Racine et Marivaux, nul mieux que Musset n'a traduit aux regards de spectateurs assemblés les sentiments les plus variés, les sentiments les plus subtils que l'amour peut éveiller en nous? C'est que Musset avait beaucoup aimé et qu'il avait acquis à ses dépens une riche et vaste expérience. Au reste, ses comédies et ses drames reflètent, pour la plupart, les enthousiasmes et les orages qu'avaient suscités chez lui de nombreuses aventures. On ne badine pas avec l'amour en offre l'exemple le plus célèbre. Quand il écrivit cette pièce, il y avait deux mois à peine qu'il était revenu de Venise où George Sand l'avait trompé avec le doc- teur Pagello. Comme Musset avait eu lui-même des torts envers Mme Sand, il avait cru bien faire en s'immo- lant à son rival et ce sacrifice avait broyé son âme. Il aimait plus que jamais son ancienne maîtresse. De son côté celle-ci commençait à regretter sa trahison et souffrait en pensant à la douleur du 'poète. Mais leur orgueil et surtout la situation fausse qu'ils s'étaient volontairement créée, les empêchaient de se rapprocher l'un de l'autre. Eh bien ! la lutte qui s'engage entre Camille et Perdican, la lutte où ils se torturent

mutuellement, est comme un écho de la terrible crise que George Sand et Musset venaient de traverser et dont les malheureux étaient restés meurtris.

A ses facultés de psychologue, Musset joint, comme Shakespeare, le pouvoir d'envelopper ses personnages d'une atmosphère idéale et, sans s'éloigner de la vérité la plus vraie, de les faire évoluer dans un déc,or de rêve et de beauté. Il lui suffit pour cela de glisser dans son dialogue quelques mots colorés, quelques mots évocateurs.... L'effet se produit sur-le- champ. — « Voilà donc ma chère vallée, s'écrie Per- dican, mes noyers, mes sentiers verts, ma petite fontaine ! » Et (lu coup, la toile de fond et les châssis que nous avons sous les yeux, se transforment en un paysage de printemps plein de lumière et de fraîcheur que le plus habile des peintres n'aurait jamais pu réaliser.

Enfin, Musset fait parler à ses héros une prose sans pareille en notre littérature. Elle est toute simple en apparence. On n'y trouve point de tours et d'expressions qui sentent la recherche ou la préciosité. Mais chacune de ses périodes, chacune de ses phrases est un miracle d'harmonie et dégage un pénétrant parfum de poésie.

Il me reste à vous parler du spectacle où vous allez assister. Vous vous souvenez que la Comédie- Française, en 1861, ne joua point On ne badine pas avec l'amour dans sa forme originale, mais dans un arrangement que Paul de Musset avait combiné, sur la prière d'Édouard Thierry. Cet arrangement ne comprenait que trois tableaux. La pièce réduite - à ce point perdit beaucoup. Songez, en effet, que le frère de l'auteur avait coupé des passages essentiels, interverti des situations, voire même mêlé les actes entre eùx. Le rôle de Camille déjà complexe devint encore plus difficile à pénétrer.

D'autre part, la censure, alors assez timorée, avait prescrit des atténuations et des changements qui

modifiaient du tout au tout la physionomie de certains personnages. Ainsi Perdican n'était plus — ou du moins n'était presque plus — le philosophe sceptique et matérialiste qui s'est nourri de Voltaire, d'Helvétius et de Rousseau. De même, le curé Bridaine était déguisé en tabellion et l'abbé Blazius en simple gouverneur. Certes, ils ne laissaient pas d'être plaisants sous ces nouveaux habits, mais ils n'avaient plus la couleur et la truculence dont Musset a doué ces deux prêtres vaniteux, cuistres et gloutons. Bref, l'adaptation d'On ne badine pas faite en 1861 différait considérablement du texte primitif.

Chose étrange, c'est toujours elle (à très peu près) que l'on représente à la rue de Richelieu. — M. Paul Ga- vault qui est un mussettiste fervent, a rompu sans hésiter, avec cette routine et a fort habilement restitué, dans son intégrité, le chef-d'œuvre de son poète aimé. Seulement, comme l'obligation de changer de décor assez fréquemment pouvait donner à la pièce un aspect décousu, le directeur de l'Odéon a eu la très heureuse idée de prier M. Camille Saint- Saens d'en relier les différents tableaux par de la musique qui leur servirait de commentaire et qui, pour ainsi dire, en prolongerait l'émotion.

Je ne suis pas grand clerc en symphonies et je craindrais de proférer des sottises en vous analysant la partition que l'auteur de Samson et de La Danse macabre a composée dans ce dessein. Mais je suis certain de ne pas me tromper, en vous disant qu'il n'a jamais été mieux inspiré que dans les pages exquises que vous allez entendre. Il y passe avec une incroyable souplesse dtf pathétique et du touchant à la bouffonnerie la plus spirituelle. Enfin, l'on y trouve, d'un bout à l'autre, la variété rythmique, la puissance orchestrale et le grand souffle harmo-' nieux qui caractérisent ses œuvres les plus fameuses et qui le mettent au rang des plus illustres classiques de la musique française.

Encore un mot. Je vous ai dit que les personnages de Camille et de Perdican exigeaient des interprètes d'une intelligence et d'une habileté peu communes. Mlle Briey et M. Bertin qui les jouent aujourd'hui, remplissent ces deux conditions indispensables. Ils joignent, en outre, à leur talent une qualité bien rare à présent : ils ont l'âge de leur rôle. Quant aux artistes qui les entourent, ils forment un ensemble excellent et je ne mets pas en doute qu'en leur exprimant ici ma très sincère admiration, je devance seulement, mesdames et messieurs, les applaudissements que vous leurs prodiguerez, tout à l'heure.

ALFRED DE MUSSET : FANTASIO

MARIVAUX :

ARLEQUIN POLI PAR L'AMOUR

PAR MARCEL BRAUNSCHVIG

L'affiche d'aujourd'hui réunit deux noms qu'il est tout naturel de trouver rapprochés. Entre Marivaux et Alfred de Musset n'y a-t-il pas, en effet, comme une parenté intellectuelle? Tous deux ont pris l'amour pour thème à peu près exclusif de leurs pièces, et par là ils appartiennent à une même famille d'écrivains de théâtre dont l'ancêtre le plus éloigné est Racine et le descendant le plus proche de nous M. de Porto- Riche. Tous deux se sont attachés à la notation des plus délicates nuances psychologiques et sont passés maîtres dans la science difficile de l'anatomie du cœur humain. Tous deux enfin ont fait parler à leurs personnages un langage original, composé savoureux de finesse élégante et de grâce spirituelle, une des fleurs les plus exquises qu'on puisse respirer au jardin si riche et si varié de notre littérature de France.

L'exactitude de cette filiation nous, est d'ailleurs confirmée par le goût marqué d'Alfred de Musset pour le théâtre de Marivaux, qu'il fréquenta beaucoup, qu'il imita souvent : dans Fantasio notamment nous aurons à signaler un souvenir manifeste du Jeu de l'amour et du hasard.

Au surplus, les deux pièoés que vous allez voir jouer nous présentent, à défaut de rapport direct, une certaine analogie. Elles nous transportent l'une et l'autre dans un monde mi-réel et mi-féerique :

ici, chez Marivaux, un paysan est aimé d'une fée qui a recours à l'occasion au pouvoir surnaturel que lui procurent le don d'invisibilité de son anneau, l'efficacité magique de sa baguette, et son fidèle cortège d'esprits infernaux toujours prêts à harceler quiconque lui déplaît ; là, chez Musset, la fille d'un roi. est miraculeusement" sauvée d'un mariage abhorré par l'intervention d'un jeune homme qu'elle ne connaissait pas et qui s'est introduit à la cour sous le costume d'un bouffon, en s'affublant d'une bosse, d'une perruque et d'une casaque bariolée garnie de grelots d'argent. Non seulement c'est dans 'un cadre analogue de fantaisie que se déroulent les deux pièces, mais encore il se dégage d'elles une même conclusion : nous apprenons que l'amour né s'incline devant aucune puissance, qu'il se joue aussi bien du pouvoir miraculeux d'une fée que de l'autorité souveraine d'un roi, et qu'il n'obéit en ce monde qu% la grande loi naturelle d'attraction qui spontanément et invinciblement rapproche les jeunes cœurs. Et c'est sans doute enfin pour que la ressemblance entre ces pièces fût plus complète encore que M. Gavault les a dotées l'une et l'autre d'une partition inédite, de M. Four- drain et de M. Huré, auxquels ira, j'en suis sûr, une bonne part de vos applaudissements.

Arlequin poli par l'amour est une comédie en un acte et en/prose, qui date du début de la carrière de Marivaux : elle fut représentée avec succès le 18 octobre 1720 par les acteurs du Théâtre-Italien, qui, expulsés par Louis XIV en 1697 pour s'être permis des allusions satiriques à l'adresse de Mme de Main- tenon, s'étaient de nouveau installés à Paris en 1716 avec la permission du Régent. Marivaux eut toujours un faible pour la Comédie- Italienne, à laquelle il

donna dix-neuf de ses pièces, tandis qu'il en donna onze seulement à la Comédie-Française : il était reconnaissant au Théâtre-Italien d'avoir encouragé ses débuts et d'avoir toujours laissé entière liberté au développement de son talent ; il trouvait aussi le jeu des acteurs italiens beaucoup plus expressif que celui des acteurs de la Comédie-Française, et par là même plus propre à faire valoir ses pièces ; enfin — il faut bien le dire — il était surtout attaché à ce théâtre, parce qu'il comptait dans sa troupe une actrice de renom, la fameuse Sylvia, pour laquelle il semble avoir eu un peu plus que de l'estime et qu'une simple affection. Cette Sylvia (de son vrai nom Gianetta- Rose-Guyonne Benozzi) était née en 1700 à Toulouse, où son père était venu s'établir. C'est elle qui assura, dans le rôle de Sylvia, le succès d'Arlequin poli par l'amour, en même temps qu'un autre grand artiste, Antonio Vincéntini dit Thomassin, qui fut un merveilleux Arlequin. Tous deux, Thomassin et Sylvia, se trouvent justement représentés dans un tableau - de Lancret : les peintres du XVIIIe siècle, Latour, Watteau surtout, ont souvent pris pour modèles les acteurs italiens.

Plus que toute autre de ses pièces, il était naturel que Marivaux confiât aux acteurs de ce théâtre sa comédie d'Arlequin poli par l'amour, qui se rattache elle-même au genre italien des « arlequinades ». D'ail- - leurs, en cônservant au personnage d'Arlequin les traits habituels qu'il avait dans la comédie italienne, Marivaux lui a donné un caractère nouveau et très personnel. Arlequin est un paysan, fort joli garçon, d'esprit lourdaud. Par sa belle mine il a séduit une fée. Celle-ci pourrait, par un coup de sa baguette magique, le parer de tous les dons intellectuels qui lui manquent. Elle préfère —^ question de coquetterie laisser à l'amour le soin d'opérer lui-même la transformation. Et, de fait, l'amour s'acquitte fort bien de spn rôle : le « bel imbécile » devient un garçon

malicieux et spirituel. Hélas ! la fée n'a pas à se louer de la métamorphose accomplie ; car Arlequin se détourne d'elle pour aimer une simple bergère, Sylvia. Déçue dans son espérance et en proie à la jalousie, la fée veut se venger : mais, dépouillée de sa baguette. par une ruse d'Arlequin, elle se voit réduite à l'impuissance. Et c'esL ainsi que triomphe l'amour naïf d'Arlequin et de sa bergère.

Cette pièce, avant tout féérique, ne ressemble pas aux comédies de pure analyse, qui sont les plus connues du théâtre de Marivaux et les plus caractéristiques de son génie propre. Elle annonce cependant le Marivaux psychologue des pièces qui suivirent. Une idée y apparaît déjà, l'idée de la toute-puissance de l'amour, représenté comme un magicien capable de transformer les êtres au physique et au moral. Arlequin, constate la fée, « est déjà le plus beau brun du monde )j ; mais, ajoute-t-elle, « sa bouche, ses yeux, tous ses traits seront adorables, quand un peu d'amour les aura retouchés ». Vérité d'expérience journalière. Ne voyons-nous pas que l'amour embellit les êtres? A sa lueur les visages les plus disgracieux s'éclairent d'un reflet qui les transfigure. Et même la beauté des femmes les plus parfaites au point de vue plastique a besoin, pour nous paraître rayonnante, d'être pour ainsi dire illuminée par son éclat.... Mais Arlequin est surtout métamorphosé intellectuellement. La fée le remarque avec tristesse : « Ah ! qu'il faut qu'il se soit pris d'amour pour avoir déjà tant d'esprit? » Avant Marivaux, Molière avait déjà signalé, dans L'Ecole des femmes, cette vertu qu'a l'amour de donner de l'esprit même aux sots :

Il le faut avouer, l'amour est un grand maître :

Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être;

Et souvent de nos mœurs l'absolu changement Devient, par ses leçons, l'ouvrage d'un moment.

De la nature, en nous, il force les obstacles Et ses effets soudains ont de l'air des miracles ;

D'un avare à l'instant il fait un libéral,

Un vaillant d'un poltron, un civil d'un brutal ;

Il rend agile à tout l'àme la plus pesante,

Et donne de l'esprit à la plus innocente !...

(L'Ecole des femmes, Acte III, Scène iv.)

Notons aussi que cet amour, dont Marivaux célèbre ainsi la merveilleuse efficacité, il se plaît, dans la comédie que vous allez voir jouer, à" le peindre — comme il le fera de préférence dans la plupart de ses pièces — à l'heure où il s'éveille dans des cœurs encore tout neufs, au moment des demi-aveux et des douces réticences, au moment qui serait, s'il faut en croire Sully-Prudhomme, « le meilleur moment des amours » :

Le meilleur moment des amours N'est pas quand on a dit : « Je t'aime. »

Il est dans le silence même A demi rompu tous les jours ;

Il est dans les intelligences Promptes et furtives des coeurs ;

Il est dans les feintes rigueurs Et les secrètes indulgences ;

Il est dans le frisson du bras Où se pose la main qui tremble,

Dans la page qu'on tourne ensemble,

Et que pourtant on ne lit pas....

(SULLY-PRUDHOMME : Jeunes filles.)

C'est cet amour, encore innocent, dont le couple d'Arlequin et de Sylvia vous offrira tout à l'heure le charmant spectacle. Et, tout paysans qu'ils sont, ils expriment les premiers troubles de leur cœur dans un langage qui lui-même est déjà un avant-goût de cette façon de parler, devenue dans la suite si familière à Marivaux, qu'on l'a désignée de son vivant même sous le nom de marivaudage, et qui consiste

en somme à dire des choses aimables de façon spiri- tuelle : forme originale de galanterie qui s'éloigne autant de la fade galanterie précieuse du XVIIe siècle que de la galanterie légère un peu trop épicée des auteurs libertins du XVIIIe,

Cette finesse et cette grâce de Marivaux se retrouvent chez Musset. Mais Alfred de Musset est un Marivaux à la fois plus ironique et plus poète. Et c'est précisément ce mélange d'ironie légère et de sentimentalité poétique qui fait le charme si prenant de son théâtre. L'ironie y tempère ce que la sentimentalité pourrait à la longue avoir d'affadissant ; la sentimentalité y corrige ce que l'ironie pourrait comporter d'excessive sécheresse. Un sourire errant sur les lèvres, une larme qui mouille ses paupières, tel était Musset dans la vie, tel il se montre dans son théâtre.

Alfred de Musset débuta sur la scène par un échec retentissant. Ce fut une soirée mémorable que celle du 1er décembre 1830, où fut représentée, ici même, à l'Odéon, sa première pièce : La Nuit vénitienne. D'un bout à l'autre du spectacle les sifflets et les huées des spectateurs couvrirent la voix des artistes. On était alors en pleine bataille romantique : l'atmosphère de la salle était belliqueuse. Le moindre incident devait suffire à mettre le feu aux poudres. Or il s'en produisit un très fâcheux dès le début de la représentation : à peine entrée en scène, l'actrice principale, vêtue d'une robe de satin blanc, eut la malencontreuse idée de s'appuyer contre un treillage vert dont la peinture n'était pas sèche ; quand elle se retourna vers le public, elle lui présenta sa robe toute bariolée de carreaux verts. Le vacarme aussitôt commença, et rien ne put l'arrêter.... Musset, qui n'avait alors que vingt ans, pouvait certes espérer prendre un jour sa revanche. Mais il était à l'âge où

les déceptions sont vivement ressenties et où l'orgueil se montre intraitable. Il jura qu'il ne ferait plus représenter de pièces ; et il tint parole.

S'il renonça à faire jouer des pièces, du moins il ne se priva pas du, plaisir d'en écrire. La forme dia- loguée était sa forme préférée ; il l'a même employée en dehors de son théâtre, dans plusieurs de ses poèmes : Dupont et Durand est un dialogue, et Les Nuits sont une conversation du poète avec la Muse. Cette forme dialoguée convenait à son tempérament, fait de tendances contradictoires qui se combattaient et tour à tour élevaient la voix en lui. Le dialogue qu'il prêtait à ses personnages n'était ainsi bien souvent que la traduction extérieure du conflit profond de sa vie interne : Octave et Cœlio, dans Les.Caprices de ]\Ia- rianne, ne sont-ils pas l'incarnation de sa double nature, à la fois réaliste et idéaliste? Peut-être y avait-il dans ce goût de Musset pour le dialogue comme un germe morbide, le symptôme d'un dédoublement maladif de sa personnalité : rappelez-vous La Nuit de décembre et l'étrange fantôme dont il parle :

Du temps que j'étais écolier Je restais un soir à veiller Dans notre salle solitaire.

Devant ma table vint s'asseoir Un pauvre enfant vêtu de noir,

Qui me ressemblait comme un frère...

N'insistons pas sur ces dessous pathologiques du génie de Musset. Quelle que soit la cause de sa prédilection pour la forme dialoguée, constatons simplement qu'il continua de composer des .pièces avec l'intention arrêtée de ne jamais les mettre sur la scène. Son théâtre a donc la grande originalité d'être « un théâtre sans théâtre », c'est-à-dire un théâtre qui, n'étant pas fait pour être représenté, s'est affranchi de toùtes les servitudes qu'imposent à l'auteur

dramatique ou comique les nécessités de la représentation. Il ne s'esl pas préoccupé des difficultés matérielles que peut rencontrer le metteur en scène ou le machiniste : il s'est contenté très souvent d'un mot, d'une phrase, pour évoquer le cadre où se déroule l'action ; et il a parfois changé le décor presque à chaque scène. Il ne s'est pas soucié non plus d'écrire des rôles qui conviennent au tempérament de tel acteur ou s'adaptent au physique de telle actrice, mais qui risquent ensuite d'être difficilement joués par d'autres artistes. Et surtout il n'a pas eu à compter avec les exigences du public, la force de ses préjugés, le caprice de ses goûts, et ce qu'il y a toujours d'inattendu dans les réactions spontanées et mystérieuses de « l'âme collective » que forme toute foule assemblée.... En un mot, délivre de toutes les conventions scéniques, Alfred de Musset a pu dans son théâtre, uniquement destiné à la lecture, donner libre cours à sa fantaisie et y jeter pêle-mêlc tous les éléments variés de sa riche personnalité de psychologue et de poète. Il se trouve ainsi avoir fait, en s'élevant au-dessus de toutes considérations de temps et d'espace, un théâtre très original et — résultat inattendu — un théâtre universel et impérissable.

La preuve en est que ces comédies de Musset, une fois mises à la scène contrairement à leur destination primitive, ont vite conquis la faveur du public. On sait comment l'une de ces comédies, Le Caprice, jouée avec succès à Saint-Pétersbourg en 1847, fut ramenée à Paris par une actrice, Mme Allan- Despréaux, et comment, après Le Caprice, furent successivement représentées, à la Comédie-Française, et plus tard à l'Odéon, un très grand nombre de comédies de Musset, légèrement modifiées en vue de leur adaptation à la scène. C'est ainsi que Fantasio, qui avait paru dans la Revue des Deux Mondes le 1er janvier 1834, fut joué pour la première, fois à la Comédie-Française le 18 août 1866, après avoir subi

de la main de Paul de Musset, le frère du poète, des remaniements dont quelques-uns d'ailleurs n'étaient peut-être pas nécessaires. M. Gavault a tenu à restituer aujçmrd'hui devant vous la version primitive de la pièce.

De toutes les comédies d'Alfred de Musset, Fantasio est la plus fantaisiste. La scène est à Munich, à la cour du roi de Bavière, dont la fille, Elsbeth, est fiancée au prince de Mantoue, personnage « horrible et idiot ». La jeune princesse n'a consenti à ce mariage que pour épargner la guerre à son pays. Mais un étudiant de la ville, Fantasio, trouvant un tel sacrifice contraire à la nature, interviendra pour empêcher cette union. Ayant revêtu le costume du bouffon du roi qui vient justement de mourir, il s'est introduit au palais où le prince de Mantoue est récemment arrivé. Ce dernier, pour pouvoir observer plus à l'aise sa royale fiancée, a eu l'idée d'échanger son costume avec celui de son aide de camp Mari- noni. Tandis que le pseudo-prince de Mantoue entre dans la cour du palais à la tête de son état-major, Fantasio, posté au-dessus d'une porte, s'amuse à pêcher sa perruque avec un hameçon. Le roi de Bavière a beau punir l'outrage de Fantasio en le mettant en prison, le prince de Mantoue, pour laver l'affront fait à sa perruque, rompt le mariage et déclare la guerre. Deux peuples vont s'égorger; mais, pour Musset, cela n'a pas grande importance.... L'essentiel est qu'Elsbeth n'épouse pas son stupide prétendant et qu'ainsi les droits de l'amour se trouvent saufs.

Cette pièce si fantaisiste n'est pas sortie tout entière de l'imagination de Musset. On y relève plusieurs emprunts à des œuvres antérieures, françaises #et surtout étrangères. L'idée de mettre un bouffon sur la scène est tirée de Shakespeare, qui a souvent représenté dans son théâtre des personnages de ce genre ; le déguisement du prince de Mantoue

en aide de camp rappelle celui de Sylvia et de Dorante dans Le Jeu de l'amour et du hasard de Marivaux-; et l'histoire même du mariage projeté entre la princesse de Bavière et le prince de Mantoue n'est qu'une transposition d'un conte d'Hoffmann, qui nous montre comment le maître de chapelle Jean Kreisler empêcha la fille de duc Irénéus, prince allemand, d'épouser le prince italien Hector qu'elle détestait. Outre ces emprunts importants, on pourrait signà1er aussi de nombreuses réminiscences de détail : la tirade sur les tulipes rouges et bleues a été prise dans Le Conte d'hiver de Shakespeare ; la réflexion sur la solitude des cœurs humains et l'évocation des tableaux flamands où les petites servantes versent à un voyageur le coup de l'étrier sont des souvenirs d'Hoffmann ; la comparaison du plongeur englouti sous .une cloche de verre est tirée — Musset l'indique lui-même — des Pensées de Jean-Paul Richter.

Tous ces souvenirs de lecture, qu'aujourd'hui les érudits1 retrouvent à force de recherches patientes, les contemporains du poète, qui avaient lu les mêmes livres que lui, les reconnaissaient sans peine ; et quelques-uns, mal intentionnés, s'en autorisaient parfois pour l'accuser de plagiat. Mais Alfred de Musset a repoussé dédaigneusement pareille accusation et a revendiqué hautement pour un écrivain le droit d'utiliser ses lectures : « Oter aux jeunes gens la permission de s'inspirer, c'est, disait-il2, refuser au génie la plus belle feuille de sa couronne, l'enthousiasme ; c'est ôter à la chanson du pâtre des montagnes le plus doux charme de son refrain, l'écho de la vallée. » Et il faut bien le reconnaître, en effet, tout ce qu'il

L Voir notamment Jean Giraud : A. de Musset et trois romantiques allemands. : Hoffmann, Jean-Paulr lIenri Heine. (Revue d'histoire littéraire, années 1911-1912.)

2. Dans l'avant-propos de la deuxième livraison du Spectacle dans un fauteuil paru le 1er août 1834 à la librairie de la Revue des Deu:x( Mondes.

retenait de ses lectures très nombreuses, en passant à travers son âme de poète, s'y imprégnait d'un parfum original, toutes les pensées d'auteurs étrangers dont il. enrichissait ses œuvres prenaient sous sa plume un tour bien français. Son génie demeure comme une belle et transparente rivière jaillie du sol national et dont les eaux, tout en reflétant dans leur cours les paysages divers qu'elles traversent, n'en réfléchissent pas moins toujours la douceur et la grâce du ciel de France.

D'ailleurs, si dans Fantasio on trouve ainsi du Shakespeare, du Marivaux, de l'Hoffmann, du Jean- Paul Richter, hâtons-nous de dire qu'on y trouve surtout Musset lui-même sous le masque de Fantasio. Fantasio, c'est le Musset des mauvais jours, un jeune homme vieilli avant l'âge par l'usure du plaisir : il a « le mois de mai sur les joues » et « le mois de janvier dans le cœur » ; sa tête est « comme une vieille cheminée sans feu : il n'y a que du vent et que des cendres. » Son ironie amère éclate en boutades imprévues : il trouve que l'univers est une plaisanterie manquée, monotone et sans grandeur, et que vraiment ce n'est pas assez de n'avoir à soi qu'une personnalité bien étroite et bien pauvre. Il y a des instants où il voudrait pouvoir s'évader de lui-même et du monde ; et finalement le seul moyen qu'il trouve pour échapper à son ennui, c'est de chercher l'oubli au fond d'un verre, tout comme Musset en prit la triste habitude dans les dernières années de sa vie, lorsque, tout ressort étant brisé en lui, il assistait avec une impuissance clairvoyante à l'effondrement de son être et demandait en vers touchants à ses amis d'autrefois un peu d'indulgence et de pitié :

Qu'un sot me calomnie, il ne m'importe guère.

Que sous le faux semblant d'un intérêt vulgaire, Ceux même dont hier j'aurai serré la main Me proclament, ce soir, ivrogne et libertin,

Ils sont moins mes amis que le verre de vin Qui pendant un quart d'heure étourdit ma misère...

m ^ Dans ce verre où je cherche à noyer mon supplice Laissez plutôt tomber quelques pleurs de pitié y Qu'à d'anciens souvenirs devrait votre amitié.

(Biographie.)

Cette figure de libertin au front blême, nous la voyons passer et repasser dans plus d'une pièce de Musset. Avant Fantasio, c'était déjà Franck, dans La Coupe et les lèvres, un tout jeune homme que la débauche a flétri dans sa fleur, et qui, désormais incapable de goûter la douceur d'un amour virginal, s'écrie lui-même :

Ah 1 malheur à celui qui laisse la débauche J Planter le premier clou sous sa mamelle gauche ! ¡- Le cœur d'un homme vierge est un vase profond : Lorsque la première eau qu'on y verse est impure, | La mer y passerait sans laver la souillure ; j Car l'abîme est immense, et la tache est au fond. T (La Coupe et les Mures, Acte IV.) \

C'était aussi Octave, dans Les Caprices de Marianne, qui fait ainsi son portrait : « Je ne suis qu'un débauché sans cœur ; je n'estime point les femmes : l'amour que j'inspire est comme celui que je ressens, l'ivresse passagère d'un songe. Ma gaieté est. comme le masque d'un histrion ; mon cœur est plus vieux qu'elle, mes sens blasés n'en veulent plus. » Après Fantasio, ce sera surtout Lorenzaccio, le débauché sarcastique et amer, qui a conscience de sa dégradation, mais qui se sent pris à tout jamais dans l'engrenage du vice. Il revoit nettement le fantôme de sa jeunesse, au temps où il était un pur adolescent, aimant les fleurs, les prairies, les sonnets de Pétrarque. Le vice l'a empoisonné : « Le vice, dit-il, a été pour moi un vêtement ; maintenant il est collé à ma peau. »

Tous ces libertins, au demeurant, ne sont pas inca-

pables d'avoir quelque bon sentiment. Et c'est en quoi encore ils sont bien l'image d'Alfred de Musset. Octave s'entremet pour faire obtenir à son ami Cœlio la femme qu'il aime, Marianne ; Lorenzaccio tuera le duc de Florence, Alexandre de Médicis, pour rendre la liberté à cette ville. Et Fantasio vient au secours d'Elsbeth sur le point d'être sacrifiée à des cômbi- - naisons politiques.

Ce geste de Fantasio n'a pas toujours été bien compris. C'est même parce qu'il craignait de voir les spectateurs ne pas le comprendre du tout, que Paul de Musset, quand il a remanié la pièce en 1866, en a modifié le dénouement, en laissant entendre à la fin que Fantasio aurait agi par amour pour la prin- cesse Elsbeth. Mais je ne crois pas qu'il soit nécessaire de recourir à cette interprétation de la pièce : l'intervention de Fantasio devient très intelligible, si on la rapproche de celle de Lorenzaccio. Fantasio est, en somme, comme une ébauche de Lorenzaccio. Tous deux représentent Alfred de Musset lui-même, las de la vie stérile qu'il mène, et, du fond de l'abîme où il a insensiblement glissé, aspirant à faire quelque - chose pour le bonheur d'autrui. Ce rêve d'une action utile et bienfaisante a toujours hanté l'âme de Musset : c'était la dernière étoile qui brillait dans la nuit de son cœur et vers laquelle, naufragé de la vie allant à la dérive, il tendait anxieusement ses bras désespérés.

Si Alfred de Musset se mit ainsi constamment dans ses pièces, il n'en faudrait point conclure qu'il ne savait pas sortir de lui-même et qu'habile à s'analyser il était incapable d'analyser les autres. Il se trouve, en effet, que ce libertin frivole, qui dans la réalité connut tant de Ninettes et de Ninons de rencontre, a su peindre à merveille dans son théâtre d'innocentes jeunes filles, comme la princesse Elsbeth de Fantasio.

C'est qu'apparemment il lui resta toujours dans la mémoire la vision de quelques purs visages féminins aperçus jadis entre deux tours de valse, au temps

où jeune homme il fréquentait le monde, notamment, le salon de Charles Nodier à l'Arsenal. Aimables souvenirs qu'il évoquait en ces vers :

Ta muse, ami, toute française,

Tout à l'aise,

Me rend la sœur de la santé,

La gaîté.

Elle rappelle à ma pensée,

D élaiss ée,

Les beaux jours et les courts instants

Du bon temps,

Lorsque, rassemblés sous ton aile

Paternelle,

Échappés de nos pensions, Nous dansions.

Gais comme l'oiseau sur la branche,

Le dimanche,

Nous fendions parfois matinal

L'Arsenal.

La tête coquette et fleurie

De Marie1

Brillait comme un bluet mêlé

Dans le blé.

Tachés déjà par l'écritoire,

Sur l'ivoire

Ses doigts légers allaient sautant

Et chantant.

Quelqu'un récitait quelque chose,

Vers ou prose,

Puis nous courions recommencer

A danser....

(Réponse à M. Charles Nodier.)

C'était un danseur endiablé que ce grand garçon élégant et svelte, aux cheveux blonds et au teint rose; avec ses yeux pleins de rêve et son front pensif. Nul poète n'a mieux chanté que lui le plaisir d'être

1. Marie Nodier, la fille de Charles Nodier.

entraîné « dans le tourbillon de la valse », en sentant plier dans ses bras, au rythme d'une musique langoureuse, un corps souple et léger de jeune fille. Il aimait aussi, dans le bal ou à la promenade, les longues causeries à mi-voix avec les jeunes filles. Écoutez, par exemple, cette lettre dans laquelle il parle d'une rencontre qu'il a faite aux Tuileries :

Dimanche, après le dîner, je bâillais comme une huître dans la grande allée des Tuileries, quand j'ai aperçu les demoiselles \*\*\* assises au pied d'une caisse d'oranger. Je les ai abordées et je me suis assis près de la plus jeune. Elle avait un petit chapeau blanc avec des rubans verts. Tout ce qu'elle disait était charmant d'ignorance. On sent dans ses regards je ne sais quoi de frais et de tendre dont elle ne se doute pas. Elle ne connaît pas plus l'amour qui est en elle qu'une fleur ne connaît son parfum. La beauté d'une jeune fille a quelque chose d'indéfinissable. Je suis resté une heure à côté de cette enfant ; il me semblait que je m'étais glissé à l'abri sous les ailes de son ange gardien.

(Letire du 4 août 1831.)

Les jeunes filles qu'il aimait, c'étaient les jeunes filles naturelles et spontanées : « Je voudrais, a-t-il dit dans Il ne faut jurer de rien, qu'une jeune fille fût une herbe dans un bois, et non une plante dans une caisse. » C'est ainsi qu'Alfred de Musset aima pencher sur les jeunes filles sa curiosité amusée de psychologue et sa tendre rêverie de poète. Aussi comprend-on qu'il ait pu écrire cette œuvre délicieuse : A quoi rêvent les jeunes filles et peindre dans son théâtre toute une galerie d'aimables jeunes filles. Une des plus charmantes est assurément la petite princesse Elsbeth. Elle n'est, comme elle l'avoue, « qu'une pauvre rêveuse » ; élevée par une gouvernante sentimentale, elle a lu des romans et a vécu jusqu'ici dans l'attente du Prince charmant. Mais elle est fille de roi, et « cela est cruel quelquefois de n'être qu'une fille de roi ». L'intérêt de sa famille et de son pays exige qu'elle ,épouse un homme qu'elle

n'aime pas. Elle s'afflige de son sort, pleure en cachette, mais se résigne, en se disant : « Après tout, ' je serai une reine ; c'est peut-être amusant. Heureusement qu'il y a pour une princesse autre chose dans le mariage qu'un mari. » C'est à peu près ce que disent toutes les jeunes filles qui acceptent d'épouser le premier jeune homme qu'on leur présente et vers lequel elles ne sentent que fort peu d'attirance :

« Après tout, je serai une dame; j'aurai un salon et je sortirai seule. Quant au mari, cela compte si peu dans l'existence.... »

En traçant le portrait de cette gracieuse princesse Elsbeth, Alfred de Musset a peut-être pensé — ce rapprochement ingénieux a été fait par M. Lanson1 — à la fille du roi Louis-Philippe, la princesse Louise, qui avait épousé à Compiègne le 9 août 1832 (un peu plus d'un an avant qu'il écrivît sa pièce) le prince de Cobourg, Léopold, roi des Belges. Mariage politique, que la jeune princesse — nous le savons par les mémoires des contemporains, notamment par ceux de la comtesse de Boigne — n'avait accepté qu'à contre-cœur, et que l'opinion publique elle-même — nous en avons la preuve dans les journaux du temps, en particulier dans La Caricature — avait très vivement blâmé. Si cette allusion historique est exacte, la comédie de Musset prend alors une signification nouvelle : la pitié de Fantasio pour Elsbeth, ce serait la pitié d'Alfred de Musset pour une jeune princesse dont le bonheur est sacrifié à la raison d'Ét-at ; l'intervention de Fantasio qui s'oppose à son mariage, ce serait une protestation de Musset contre la politique sèchement calculatrice d'un roi trop bourgeois.

On pourrait longuement discuter sur cette prétendue part de réalité contemporaine contenue dans Fantasio. Les allusions historiques, je ne vous les

1. G. Lanson : Mariage de Princesse (La Revue de Paris, 1er mars 1913).

garantis pas. Mais la conclusion philosophique de la pièce, elle, n'est pas douteuse. Cette conclusion, c'est qu'il est sacrilège d'unir deux êtres qui ne s'aiment pas d'un amour réciproque, c'est que l'amour doit être un q an spontané de la jeunesse vers la jeunesse, et qu'en dehors de lui tout est vain dans le monde.

Une telle conclusion est tout à fait conforme à la conception de la vie qu'eut personnellement Alfred de Musset. Pour lui, l'amour fut bien la grande affaire de l'existence. En vain ses expériences multipliées lui lais s aient-elle s le dégoût ou la tristesse, à chaque fois qu'il s'apercevait qu'il avait commis l'erreur de confondre le plaisir et la passion, ou qu'il avait eu le tort d'attendre de l'amour une impossible fixité. En dépit des défaillances passagères et des chutes profondes dont il se relevait meurtri, il ne cessa jamais, éternel Don Juan, de poursuivre le fantôme fuyant de l'amour. C'est qu'à ses yeux, malgré toutes les douleurs qu'il apporte, l'amour est encore la meilleure chose qui existe sous le ciel. On se souvient de la déclaration de Perdican, dans On ne badine pas avec l'amour :

Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ou lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées !... Mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit : J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui.

(On ne badine pas avec l'amour, Acte II, Scène v.)

S'élevant même à une très haute conception métaphysique, Alfred de Musset en est venu à voir dans l'amour non seulement le ressort principal de la vie humaine mais le grand moteur de l'univers. Qu'on

se rappelle, dans Il ne faut jurer de rien, la leçon d'astronomie que, dans la clairière de la forêt où ils se sont donné rendez-vous, Valentin fait à Cécile :

VALENTIN. — Veux-tu que je te fasse de la science et que je te parle astronomie? Dis-moi, dans cette poussière de mondes, y en a-t-il un qui ne sache sa route, qui n'ait reçu sa mission avec la vie, et qui ne doive mourir en l'accomplissant? Pourquoi ce ciel immense n'est-il pas immobile? Dis- moi, s'il y a jamais eu un moment où tout fut créé, en vertu de quelle force ont-ils commencé à se mouvoir, ces mondes qui ne s'arrêteront jamais?

CÉCILE. - Par l'éternelle pensée.

VALENTIN. — Par l'éternel amour. La main qui les suspend dans l'espace n'a écrit qu'un mot en lettres de feu. Ils vivent parce qu'ils se cherchent, et les soleils tomberaient en poussière si l'un d'entre eux cessait d'aimer.

(77 ne faut jurer de rien, Acte III, Scène iv.)

Belle idée, qu'il avait déjà exprimée à peu près textuellement dans une page du Roman par lettres ainsi que dans ces vers magnifiques de Rolla :

J'aime 1 — Voilà le mot que la nature entière Crie au vent qui l'emporte, à l'oiseau qui le suit ! Sombre et dernier soupir que poussera la terre Quand elle tombera dans l'éternelle nuit 1

Oh ! vous le murmurez dans vos sphères sacrées, Étoiles du matin, ce mot triste et charmant 1

La plus faible de vous, quand Dieu vous a créées,

A voulu traverser les plaines éthérées,

Pour chercher le soleil, son immortel amant.

Elle s'est élancée au sein des nuits profondes.

Mais une autre l'aimait elle-même ; — et les mondes Se sont mis en voyage autour du firmament,

'C'est cette glorification lyrique de l'amour, disons- le en terminant,' qui donne à l'œuvre entière d'Alfred de Musset son intérêt universel, et qui assure, en particulier, à son théâtre sa persistante fraîcheur : pour avoir peint toujours des âmes juvéniles et aimantes, il a communiqué à ses pièces une victorieuse et inflétrissable jeunesse.

FABRE D'É, GLANTINE :

L'INTRIGUE ÉPISTOLAIRE

FORGEOT : LES ÉPREUVES

PAR MARC LE GOUPILS

On s'instruit, même si on n'instruit pas les autres, en faisant des conférences à l'Odéon. J'ai découvert ces jours-ci non pas Fabre d'Églantine, mais L'Intrigue épistolaire : j'ai découvert Les Épreuves et l'existence même de Forgeot.

« N. Forgeot naquit à ... en ... » m'a appris le seul biographe de cet auteur que j'ai consulté, au tome XIII du Répertoire général du Théâtre Français. Il est mort à Paris en 1798. Il a donné au théâtre les Rivaux amis, Les Épreuves, Le Double divorce, la Rupture inutile, comédies en un acte, en vers, et la Ressemblance, comédie en trois actes, en vers. Les Epreuves datent de 1785. On écrivait encore en 1825 que le succès des Rivaux amis s'était « toujours soutenu ».

Les pièces des Rivaux amis et des Epreuves, que j'ai eues sous les yeux, présentent cette particularité qu'elles sont écrites en vers à rimes non plates, mais capricieusement entrecroisées.

La comédie des Epreuves est, ma foi ! fort gracieuse. Combien de jolies choses, qui ont à leur heure charmé de très honnêtes gens, sont abîmées dans l'ombre au pied des rares sommets qui restent éclairés ! M. Gavault aime avec raison, et excelle aussi par ses choix, à donner au public de l'Odéon cet enseignement.

N. Forgeot est comp.^tementtoublié. Fabre d'Eglantine est illustre plutôt\* que connu.\_ Si je vous présentais de but en b 1 iw ,'uïi noknyné Philippe-François-

{ ; .. P. GAVAULT (6" éle.).

7

Nazaire Fabre, même en insistant sur le prénom de Nazaire, né à Carcassonne le 20 juillet 1750, décédé à Paris le 5 avril 1794, — même en précisant que ce 5 avril est le 16 germinal de l'an II — combien de mes auditeurs, fussent-ils de Carcassonne, reconnaîtraient du premier coup le personnage? Il appartient pourtant aussi bien à notre histoire politique qu'à notre histoire littéraire, et tout le monde, ayant rencontré ce nom qui tire l'œil — Fabre d'Eglantine — l'a. retenu. Mais que diable a-t-il bien pu faire, ce Fabre d'Eglantine? Des choses, et c'est là le plus plaisant de l'affaire, beaucoup plus connues encore que son nom. Il est le principal auteur du calendrier républicain : Germinal, Nivôse, Pluviôse, Brumaire, Messidor, Thermidor, quelle n'a pas été la fortune de ces vocables créés de toutes pièces par Fabre d'Eglantine ! Enfin compterait-on une douzaine de Français des deux sexes, qui n'aient pas, dans leur premier âge, entendu chantonner ou eux-mêmes chantonné au moins deux vers de Fabre d'Eglantine :

Il pleut, il pleut, bergère !

Presse tes blancs moutons?

Dans les lettres Fabre n'est pas un homme dq premier plan. M. Lanson ne le nomme même pas dans son assez copieuse Histoire de la Littérature française. La plupart des manuels qui continuent à le nommer citent exclusivement de lui son Philinte de Molière, ou La Suite du Misanthrope, moins pour cette pièce même que par honneur pour les deux œuvres maîtresses d'où elle est issue et qu'elle évoque, le chef-d'œuvre de Molière et La Lettre sur les Spectacles de Jean-Jacques Rousseau.

Fabre a écrit — dit-il lui-même dans un Précis apologétique qu'il dut rédiger pour se défendre devant la Convention — « dix-sept comédies en cinq ans », de 1789 à 1794, et qui lui ont rapporté, si ce détail peut vous intéresser, plus'de 150 000 francs. Je suppose

que ce chiffre de dix-sept pièces comprend sa tragédie d'Augusta et son opéra en trois actes d'Isabelle de Salisbury, musique de Mengozzi. Trois seulement de ces œuvres dramatiques ont été rééditées après sa mort, en 1825, dans le tome XXXIII de La Bibliothèque dramatique, Le Philinte de Molière, L'Intrigue épistolaire et Les Précepteurs.

Dans la jolie et gaie comédie que vous allez applaudir aujourd'hui, et qui fut donnée le 15 juin 1791, — cinq jours avant la fuite de la famille royale — vous ne percevrez d'autre écho de la Révolution que le nom du peintre David et une plaisante représentation du geste classique de son Serment des Horaces. Le Philinte de Molière (1790) se ressent bien autrement des circonstances dans lesquelles il fut composé : il n'est pas seulement tout imprégné de l'esprit de Jean-Jacques, « il y a là, comme le remarque fort justement mon collègue M. des Granges, un avocat qui prend la scène du Théâtre-Français pour la tribune de la Constituante. » L'Aristocrate ou Le Convalescent de qualité (1791), contemporain de L'Intrigue épistolaire, mettait en scène un marquis retenu par la maladie dans son château loin des événements et des nouvelles; depuis le 5 mai 1789, date de l'ouverture des États généraux, et se réveillant en 1790 dans un monde transformé. La pièce la plus républicaine et la plus civique de Fabre paraît avoir été sa comédie des Précepteurs, en cinq actes, en vers, jouée au Théâtre-Français cinq ans après sa mort, le premier jour complémentaire de l'an VII ou 22 septembre 1799. Elle fut publiée aux frais de la République et au profit de la veuve et du fils de l'auteur. Un odieux précepteur, façonné par l'ancien régime, y est très oratoirement, mais assez peu dramatiquement, confondu par un vertueux éducateur tout gonflé des dissertations de L'Emile. Le nouveau régime, auquel présidait, avec la vertueuse Mlle Lange, le vertueux ,i Barras, honora donc d'une sorte de prix Monthyon

cette élucubration pleine de louables intentions. Quoiqu'il en soit, Fabre d'Eglantine, un des écrivains dramatiques le plus joués et applaudis de son temps, et qui fut un des plus farouches champions de l'esprit nouveau dans les assemblées et sociétés de la Révolution, n'a point fortement marqué sa place dans le théntrc de la Révolution. Il n'y a donné l'équivalent, sous quelque forme que ce soit, ni du Charles IX ou du Fénelon de Joseph Chénier, ni de L'Ami des Lois de Laya, ni de La Réunion du 10 août, sans- culottide dramatique dédiée au peuple souverain. Fabre a introduit la sans-culottide dans le calendrier, non au théâtre : il a laissé à Melpomène et à Thalie leur pantalon.

Fabre d'Ëglantine, au théâtre, restera surtout et même uniquement l'auteur du Philinle de Molière, qui mériterait d'ailleurs beaucoup plus de s'appeler Le Philillte de J.-J. Rousseau. La Harpe, qui détestait Fabre, y a vu un attentat contre Molière. « Le titre même de la pièce est une fausseté et une ineptie.... Quand le règne des bienséances sera rétabli, l'on effacera cette insulte publique à la mémoire de Molière. » Ni Rousseau, ni même ce Fabre d'Églantine dont je ne goûte pas outre mesure la vertu échassière, très verbeuse et sans nul doute très verbale, ne me paraissent avoir insulté Molière en l'occurrence. La Suite du Misanthrope assurément ne vaut pas, et il s'en faut de beaucoup, ni Le Misanthrope, ni l'étincelant réquisitoire dressé par Jean-Jacques contre la morale censément égoïste et incivique de Molière. C'est pourtant l'honneur de Fabre que sa pièce ne soit pas écrasée par le souvenir de deux si grands noms, et même qu'elle soit quasi indissolublement associée désormais à l'histoire de deux chefs-d'œuvre.

A cette œuvre un peu sombre et déclamatoire M. Gavault a préféré L'Intrigue épistolaire. Fabre aurait composé L'Intrigue pour répondre aux envieux qui lui reprochaient de manquer de gaieté. Le succès

en fut très vif auprès du public contemporain. Vous lui ferez, vous aussi, je n'en doute pas, un accueil très favorable. Elle vous rappellera plus d'une fois — vous déciderez si c'est avec effronterie ou avec ingénuité — deux œuvres qui la dépassent, L'Ecole des femmes et Le Barbier de Séville ; mais elle ne doit ni à Molière ni à Beaumarchais plusieurs de ses scènes les plus plaisantes, ni en particulier ses deux plus vivantes et drôlatiques silhouettes, le ménage du peintre d'histoire Fougère. Elle s'égaiera en complications bouffonnes qui ne détonneraient pas dans un Chapeau de paille d'Italie. Elle peut enfin, dans un temps plein de menaces comme celui que nous traversons, nous donner une rassurante leçon : Paris applaudissait ce gai et léger vaudeville pendant que le roi de France préparait dans l'angoisse la fuite de Varennes. Même la Terreur, qui est aujourd'hui proclamée nécessaire à l'enfantement de la félicité définitive de l'humanité, ne fermera ni les théâtres ni les cinémas. On s'amusera sinon le grand soir, au moins le lendemain et jours suivants.

Avec quelque plaisir que j'aie, à l'occasion de cette conférence, lu pour la première fois L'Intrigue épistolaire et relu La Suite du Misanthrope, c'est dans la vie même de Fabre que j'ai trouvé ses plus savoureuses comédies et sa plus pathétique tragédie.

Fabre, fils d'un marchand drapier de Carcassonne, fit ses études chez les Doctrinaires de Toulouse et il devint professeur, maître-répétiteur peut-être bien, dans l'établissement de ses anciens maîtres. Je ne reprocherai pas à ce futur régicide d'avoir été élevé par les prêtres. On ne choisit pas soi-même les maîtres de sa première enfance. Et où le fils du drapier de Carcassonne eût-il trouvé d'autres professeurs qu'ecclésiastiques? Au moins n'alla-t-il pas jusqu'à la prêtrise comme l'oratorien Fouché... pour ne citer que celui- là parmi tant d' « élèves des pères » qui ont alors fort mal tourné.

C'est par un Sonnet à la Vierge que s'ouvrît la carrière d'un homme qui allait chasser les saints canonisés de l'ancien calendrier, « répertoire du mensonge, de la duperie et du charlatanisme » pour les remplacer dans le calendrier nouveau par les noms d'utiles productions de la terre et d'animaux domestiques, « plus précieux sans doute, aux yeux de la raison, que les squelettes béatifiés tirés des catacombes de Rome. » A l'âge de vingt et un ans, en 1771, le jeune maître des Doctrinaires de Toulouse, obtint une églantine pour un sonnet à la Vierge au concours des Jeux floraux de la dite ville.

Chacun sait, n'est-il pas vrai? que la Société des Jeux floraux, de Toulouse, dont le premier concours poétique remonterait à l'année 1323, et dont l'existence légale a été consacrée par lettres patentes de l'année 1694, délivre aux onze vainqueurs de ses tournois littéraires des fleurs d'or et d'argent ; amarante d'or, violette d'argent, souci d'argent, lis d'argent, primevère d'argent, églantine d'or, immortelle d'or, jasmin d'or, violette d'or, églantine d'argent, œillet d'argent. J'avoue qu'il subsiste encore pour moi quelques obscurités dans l'histoire de l'églantine de Fabre. Il n'est pas contesté que Fabre d'Églantine a tiré son surnom d'une récompense aux Jeux floraux. Son dernier historien (1914) M. Ch. Vellay m'a l'air - d'un savant bien sûr de son fait lorsqu'il imprime en italiques, comme- on fait d'un texte littéralement reproduit le titre de la pièce couronnée :

Sonnet à (sic) l'honneur de la Sainte Vierge.

L'églantine d'or étant attribuée à un discours en prose, c'est donc, semble-t-il, Fabre d'églantine d'argent que notre poète, s'il eût été scrupuleux, eût dû s'appeler.

J'ignore comment, juste au lendemain de cet acte de dévotion à la Sainte Vierge, le professeur des Doctrinaires de Toulouse échappa brusquement et complètement au joug de la superstition et du fana-

tisme. Par quelle voie, enfin éclairé des lumières de la raison, s'achemine-t-il vers le rôle de législateur du peuple, et même de précepteur national, que lui réserve la destinée? De 1771 à 1787 on le trouve à Châlon-sur-Saône, à Beauvais, à Troyes, à Paris, à Namur; à Luxembourg, à Sedan, à Strasbourg, où il se marie, à Maestricht, où il lui naît un fils, à Liège, à Sedan de nouveau, à Lyon, à Nîmes, à Avignon, enfin, en 1787, pour la seconde fois, à Paris d'où il ne sortira plus. Est-ce l'évangile des temps nouveaux que, militant de l'avant-première Internationale, il allait du nord au midi enseigner au peuple, parce qu'il était, comme il dit, « nécessaire de substituer aux visions de l'ignorance les réalités de la raison, et au prestige sacerdotal la vérité de la nature? » Il fut pendant tout ce temps comédien ambulant. Ce n'est pas mon opinion sur la profession de comédien ambulant ou sédentaire qui importe ici : je n'oublie pas, et cela me suffit, que Molière fut comédien, et ambulant. Mais n'est-ce pas Jean-Jacques qui a anathématisé théâtre et comédiens dans cette Lettre sur les Spectacles où Fabre devait trouver l'exacte définition de la vraie vertu sociale. « Qu'est-ce que la profession du comédien? demande le rigide philosophe de Genève. Un métier par lequel il se donne en représentation pour de l'argent, se soumet à l'ignominie et aux affronts qu'on achète le droit de lui faire et met publiquement, sa personne en vente. Quel est donc au fond l'esprit que le comédien reçoit de son état? Un mélange de bassesse, de fausseté, de ridicule orgueil et d'indigne avilissement, qui le rend propre à toutes sortes de personnages, hors le plus noble de tou?, celui d'homme, qu'il abandonne. » Ce n'est pas seulement l'Église de Genève et celle des Doctrinaires de Toulouse qui excommuniaient ces libertins tarés : ils n'ont été civilement émancipés que par la Révolution. C'est donc au feutre d'un chapeau de baladin que l'ex-maître des Doctrinaires de Toulouse piqua

l'églantine de son Sonnet il la Vierge. Fabre d'Ëglan- tine et Collot d'Herbois, grands zélateurs de Rousseau et du Bien public en 93, furent pendant plus de quinze ans comédiens ambulants : faut-il penser que Fabre, en parlant à la Convention du théâtre comme d'une institution qui « exerce une espèce de sacerdoce sur la pensée », et Collot d'Herbois, en noyant la ville de Lyon dans le sang au nom de la vertu, jouaient encore des personnages?

Fabre établi à Paris à partir de 1787 n'était plus seulement un comédien, mais un auteur comique, et il avait déjà donné au théâtre quatre pièces, dont une tragédie, lorsque s'ouvrirent en 1789 les États généraux. Il continua à écrire pour le théâtre, tâchant de satisfaire successivement Rousseau avec son Phi- linte, Molière ou au moins Regnard avec son Intrigue épistolaire, et sans nul doute de satisfaire dans les deux cas le goût du public de son temps. Mais le théâtre des Assemblées nationales fit tort à la Comédie- Française et au théâtre de la Montansier. Dès 1789 Fabre s'enrôla dans le journal de Prud'homme, Les Révolutions de Paris. Il fut un des fondateurs et secrétaire du Club des Cordeliers. Après la journée du 10 août 1792, il fut élu membre de la Commune de Paris. Danton, devenu ministre de la Justice, le choisit comme secrétaire. Moins d'un mois plus tard, Fabre était élu député de Paris à la Convention....

Je ne le peindrai pas en buveur de sang parce qu'il a voté la mort du Roi, et s'est même fort activement employé à fermer à l'accusé l'issue de l'appel au peuple, ou encore parce qu'il a pris sa très bonne . part dans la décollation des vingt-deux Girondins, dans la décollation de Maillard, Ronsin et Vincent, dans beaucoup d'autres décollations encore. Je dirai seulement que, dans le recueil de ses Œuvres politiques publié par M. Ch. Vellay, je lui vois une facilité vraiment exagérée à dénoncer et à faire ici arrêter, là radier d'un club (la radiation avait le plus souvent

pour suite l'arrestation, et l'arrestation la décollation), les gens qui avaient le malheur de lui paraître insuffisamment vertueux. Un certain Loranger 1, curé d'Attichy, marié et père de famille, avait écrit au curé Coupé, député de l'Oise à la Convention, pour lui demander d'intervenir en sa faveur afin qu'il pût recevoir son traitement avant la date fixée par la loi. Coupé répondit tout uniment au curé Loranger : « Je suis très fâché de l'embarras où vous vous trouvez : on crie bien bravo aux curés qui se marient, mais ce ne sont que des bravos dérisoires ; je ne pense pas que vous puissiez rien obtenir. Je suis au désespoir de n'avoir rien de plus consolant à vous marquer. » Ces deux curés, mariage à part, ne vous apparaissent peut-être pas, en cette menue affaire de recommandation ou de « pistonnage )f, comme des monstres. Mais le comédien Fabre n'était pas de la République des Camarades : ah ! non ! Il donna lecture de cette lettre aux Jacobins le 12 primaire an II : « Coupé, ajouta-t-il, a pu être un bon patriote : il peut l'être encore : il a toujours voté avec les républicains dans le sens de la Montagne ; mais il est fanatique.

Il reste à savoir si un fanatique peut être patriote.

Comment un législateur, lui qui, plus que tout autre, doit travailler à extirper les préjugés de l'esprit des hommes, et à rendre à la société des individus que le célibat rendait inutiles ; comment, dis-je, a-t-il pu se permettre d'écrire une telle lettre? Quel blasphème dans la bouche d'un homme qui se dit républicain ! Je demande la radiation de Coupé. » Blas- phème! Cette indignation, je ne puis dire pourquoi, m'a paru ressembler à celle du loup contre le pauvre 'baudet des Animaux malades de la peste.

' A cet atrabilaire législateur, j'ai bonne envie de

1. A la suite de cette conférence, un spectateur de l'Odéon, originaire d'Attichy, m'a écrit que le curé Loranger fut arrêté le 22 primaire par le citoyen Crochain, commissaire du district et relâché le 9 thermidor.

rappeler, non pas le temps où il cueillait l'églantine en offrant des vers à la Sainte Vierge, mais le temps plus proche où, tandis que Marie-Antoinette qui n'était pas encore la femme Capet, jouait de si frivole façon à la laitière parmi les bosquets de Trianon, il écrivait, lui, sous le titre Orage, ou La Solitude, musique de Simon, sa mignonne pastorale !

Il pleut, il pleut, bergère 1

Presse tes blancs moutons.

Allons fi. la chaumière,

Bergère, vite, allons.

J'entends sur le feuillage L'eau qui tombe à grand bruit. Voici, voici l'orage ;

Voilà l'éclair qui luit 1

Entends-tu le tonnerre?

Il roule en approchant.

Prends un abri, bergère,

A ma droite en marchant.

Je vois notre cabane,

Et, tiens 1 voici venir Ma mère et ma sœur Anne,

Qui vont l'étable ouvrir.

Bonsoir, bonsoir, ma mère,

Ma sœur Anne, bonsoir.

J'amène ma bergère Près de vous, pour ce soir.

Va te sécher, ma mie,

Auprès de nos tisons.

Sœur, fais-lui compagnie.

Entrez, petits moutons.

Soignons bien, ô ma mère,

Son tant ,joli troupeau.

Donnez plus de litière A son petit agneau.

C'est fait : allons près d'elle.

Eh bien, donc, te voilà !

En corset qu'elle est belle !

Ma mère, voyez là 1

Soupons, prends cette chaise,

Tu seras près de moi :

Ce flambeau de mélèze Brûlera devant toi.

Goûte de ce laitage,

Mais?.. tu ne manges pas?

Tu te sens de l'orage,

Il a lassé tes pas.

Eh bien, voilà ta couche ;

Dors-y jusques au jour....

Laisse-moi sur ta bouche Prendre un baiser d'amour !

Ne rougis pas, bergère :

Ma mère et moi, demain,

Nous irons chez ton père Lui demander ta main.

Mais en serais-je encore à découvrir qu'il ne fut en aucun temps âmes plus tendres que celles des grands pourvoyeurs d'auto-da-fé, bûchers, potences et guillotines? Quels furent « les attributs distinctifs du caractère de Marat », au dire de Fabre qui fut son ami? « Sa forte sensibilité, sa naïveté, sa faiblesse.... »

Fabre fut, comme Marat, naïf et fortement sensible.

Je dirai même qu'il n'a été nulle part plus pastoral et plus géorgique que dans une de ses œuvres, non plus de poète, mais de législateur, à savoir lorsqu'il établit là terminologie et les éphémérides du calendtier républicain.

La Convention avait décidé d'adopter une nouvelle division du temps. « Nous ne pouvions plus, dit le rapport de Fabre sur cette réforme, compter les années où les rois nous opprimaient comme un temps où nous ayons vécu. Les préjugés du trône et de l'autel, les mensonges de l'un et de l'autre souillaient chaque page du calendrier. » Le 5 octobre 1793, la Convention i vota, que l'année commencerait au 22 septembre, le point de départ de l'ère, nouvelle étant reporté au j,22 septembre de l'année précédente 1792, premier

jour de la République. En cette même séance, Fabre proposa « de donner à chaque jour le nom des plantes que produit la nature et 'des animaux utiles. » Le 24 octobre suivant, la Convention accepta presque intégralement le projet de calendrier présenté par Fabre.

Quatre trios de noms de mois pour les quatre saisons, Vendémiaire, Brumaire, Frimaire, — Nivôse, Pluviôse, Ventôse, — Germinal, Floréal, Prairial, —■ Messidor, Thermidor, Fructidor. Heureuse invention, et jolis noms.

Chaque mois, invariablement de trente jours répartis sur trois décades. Les noms des jours furent composés avec beaucoup moins de bonheur que ceux des mois : primidi, duodi, tridi,-quartidi, quintidi, sextidi, septidi, octidi, nonidi, décadi.

Ce qui dans l'œuvre de Fabre d'Églantine eût sans nul doute particulièrement attendri son grand ami, le sensible Marat, si 'la non moins sensible Charlotte Corday ne l'eût quelque trois mois plus tôt poignardé dans sa baignoire, ce fut le remplacement des noms des saints de l'ancien calendrier par des noms de produits de l'agriculture ou du jardinage, d'animaux domestiques ou d'instruments agricoles. Fabre attendait de cette substitution les plus salutaires effets « Lorsqu'à chaque instant de l'année, du mois, de la décade et du jour, les regards et la pensée du citoyen se porteront sur une image agricole, sur un bienfait de la nature, sur un objet d'économie rurale, vous ne devez pas douter que ce ne soit pour la nation un grand acheminement vers le système agricole.... Le laboureur, dans le jour du repos (le décadi tous les dix jours : il n'était pas alors question de la semaine anglaise !), retrouvera consacré, dans le calendrier, : l'instrument qu'il doit reprendre le lendemain : idée, ce me semble, touchante, qui ne peut qu'attendrir nos nourriciers et leur montrer enfin qu'avec la république : est venu le temps où le laboureur est plus estimé que

tous les rois de la terre ensemble. » A chaque décadi son instrument agricole ; à chaque quintidi son animal domestique ; à chacun des autres jours sa plante.

Pour essayer sur moi-même les effets attendrissants d'une si touchante réforme, j'ai comparé avec les dix premières journées de mon année scolaire, du 2 au 11 octobre, la deuxième décade de vendémiaire de l'an CXXVIII, et j'ai obtenu : pour SSts Anges, Pomme de terre; pour Ste Fauste, Immortelle; pour St François A., Potiron ; pour Ste Enimie, Réséda ; pour St Arthur, Ane; pour St Auguste, Belle-de-nuit; pour Ste Laure, Citrouille ; pour St Denis, Sarra- zin; pour St Florent, Tournesol; pour St Quirin, Pressoir.

Combien n'est pas engageante l'image agricole sous l'invocation — en quelque sorte — de laquelle j'ai l'honneur de vous parler en ce primidi 1 de pluviôse : la lauréole ! Jeudi prochain je parlerai à cette même place, sous le signe du mézéréon !

Je ne rêve plus, vous pensez, que du retour à la terre... aux grandes vacances. J'ai déjà demandé à mon calendrier républicain quel instrument agricole il conviendra que je prenne en main dans les derniers jours de messidor. Je redoutais un peu l'arrosoir et j'en suais d'avance. Dieu soit loué ! l'arrosoir n'est que pour le décadi suivant. Décadi 30 messidor : chalémie. Je n'ai pas encore cherché de chalémie chez le marchand, mais seulement dans mes dictionnaires. Mon Gazier ignore cet article. Mais je le découvre chez Napoléon Landais : « Espèce de cornemuse qui n'a pas de petit bourdon. Chalumeau de berger. » A la bonne heure ! Et que voilà bien mon affaire pour ces chaudes journées ! Fabre, qui n'a pas oublié l'églantier dans son calendrier, n'y a pas oublié non plus ses blancs moutons. « Il pleut, il pleut bergère ! »

Aux trois cent soixante jours des 36 décades devaient s'ajouter cinq jours pour les années ordinaires, six pour les années bissextiles. Un pédant proposa de les appeler

épagomènes. L'usage a prévalu de les appeler complémentaires. Le décret de la Convention, sur la proposition de Fabre, les appela officiellement sans-clflot- tides. « Lés aristocrates ont prétendu nous avilir par l'expression de sans-culottes. Illustrée par la liberté, elle doit nous être chère.... » On fêta ces jours- là la Vertu, le Génie, le Travail, l'Opinion, les Récompenses. Dans les années bissextiles, le sextidi quadriennal des sans-culottides, des jeux nationaux devaient être célébrés : « Cette époque d'un jour sera par excellence nommée la Sanculottide. »

Le calendrier républicain n'a pas eu la vie très longue. Personnellement Fabre n'a fêté aucune sans- culottide, ni extraordinaire, ni ordinaire : il n'a pas effeuillé complètement une seule fois son calendrier. Il est monté sur l'échafaud — le 16 germinal an II — 5 avril 1794 — environ cinq mois après l'institution du calendrier. Il commença, je crois bien, à sentir ce qu'on nomme la petite mort avant même la fin du mois de brumaire où il fut institué.

Le 28 brumaire, quatre conventionnels, Chabot, Bazire, Delaunay d'Angers et Julien de Toulouse étaient arrêtés sous l'inculpation de concussion et de tripotages. L'affaire engloba d'autres personnages, notamment un abbé d'Espagnac qui, grâce à l'amitié de Danton, avait obtenu en 1792 la fourniture de l'armée des Alpes, puis, grâce à celle de Dumouriez, une fructueuse entreprise de charrois à l'armée des Pays-Bas (24 000 francs de bénéficès nets par jour, tous frais payés !) La grande guerre, vous le voyez, n'a rien inventé dans ce rayon de la défense nationale. Le député Chabot révéla au Comité de sûreté générale qu'il avait reçu mission de corrompre un certain nombre de patriotes — et notamment Fabre d'Eglan- tine, au profit de la compagnie des Indes en liquidation, pour la somme de 100 000 francs.

Fabre d'Églantine venait de donner des gages éclatants de la pureté et de l'ardeur de son civisme,

non seulement en élevant dans son calendrier 365 ou 366 autels rustiques aux vertus sociales, mais encore en déposant contre les plus considérables Girondins devant le Tribunal révolutionnaire. Dès le jour de l'arrestation de Chabot et consorts, il envoya au Comité de sûreté générale une « déclaration », qui a été retrouvée dans les papiers de Robespierre. Il s'y disculpait. Il ne fut pas inquiété. Mais je ne peux vous cacher que le scandale auquel il était mêlé ne surprit personne. On appelait son dénonciateur, Chabot, « gros poisson farci », et toute la bande les « pourris ». Fabre avait au moins la réputation de n'être pas beaucoup moins avancé que ces patriotes. Encore que non inquiété, Fabre eut de bonnes raisons d'être inquiet, même s'il était innocent. Son patron Danton et son ami Camille Desmoulins, rédacteur du Vieux Cordelier, étaient devenus suspects de modérantisme, et la position de Danton était fort ébranlée. Hébert, l'homme du Père Duchesne (ancien contrôleur de billets à la porte d'un théâtre), avait pris la place de Marat à la tête des extrémistes. Robespierre enfin, d'une allure décidée, se frayait un chemin vers la dictature entre les modérés et les violents.

Tout le monde était vertueux, tout le monde était patriote, et tout le monde était suspect. La Société des Jacobins procédait journellement à ce qu'elle dénommait des « scrutins épuratoires ». La Convention ne se montrait pas moins soucieuse de sa pureté. Comme fouetté par les odieuses imputations qui avaient effleuré son honneur, Fabre, l'ancien comédien ambulant, aujourd'hui législateur pénétré de la sainteté de son mandat, redoubla de patriotisme et de vertu.

Au scrutin épuratoire du 22 frimaire, il dénonça aux Jacobins le fanatisme du curé Coupé, de qui il demanda la radiation. Au scrutin épuratoire du 23, il demanda celle de Royer, membre du Tribunal révolutionnaire.

Mais le zèle épuratoire était universel. Le 25, ce fut son tour d'être soumis à un scrutin épuratoire des Jacobins. On lui représenta qu'entré pauvre dans la politique, quelques mois plus tard il vivait dans le luxe. Il répondit oralement à" peu près ce qu'il devait quelques mois après répondre par écrit à la Convention dans un Précis apologétique : « On dit que je suis riche : je donne tout ce que je possède dans l'univers, hors mes ouvrages, pour moins de 40 000 francs. On verra qu'ils m'ont produit plus de 150 000 francs. On dit que je suis luxueux : l'amour des arts est dans mon âme : le beau, le bon me plaît ; je peins, je dessine, je fais de la musique, je grave, je fais des vers ;... mon réduit est orné de ma propre main : voilà le luxe. » La Société des Jacobins le laissa dire et parut le croire.

Le 26, il reprit. son rôle d'épurateur : il dénonça un Anglais, Dengs, présent à la séance, comme agent de Pitt. Le 27, il obtint de la Convention l'arrestation de Vincent, secrétaire général du bureau de la guerre, arrestation qui entraîna celles de Maillard et de Ronsin. Le soir du même jour, aux Jacobins, il déposait une motion qui atteignait Hébert, parrain de Vincent : c'était jouer un jeu dangereux. Quatre jours plus tard, 1er nivôse, il dénonçait sans succès à la Convention le ministre de. la guerre Bouchotte, et, réussissait seulement à y faire décréter d'accusation son collègue Marzuel. Mais quelques instants après c'est lui-même qui était interpellé brutalement à la tribune des Jacobins par Hébert : le père Duchesne le traitait sans façon de « flagorneur-né de tous les aristocrates avant la Révolution, ayant même bassement servi depuis encore les royalistes, et n'ayant passé dans le parti populaire que depuis- qu'il a fallu renoncer à ses chères espérances parmi les talons rouges.... » Il pleut, il pleut bergère !

Pour se mettre à l'abri, Fabre éleva en vingt- quatre pages un sanctuaire à saint Marat — Portrait de Marat, 16 nivôse.

Mais l'ombre de Marat n'intimida pas Robespierre, de qui l'agitation de Fabre embarrassait la marche. Dans les papiers de Robespierre on a trouvé un rapport rédigé contre le patriote Fabre par l'Incorruptible : « Fabre est peut-être l'homme de la République -qui connaît le mieux le ressort qu'il faut toucher pour imprimer tel mouvement aux différentes machines apolitiques dont l'intrigue peut disposer. » Toutefois itil faut constater, au profit de la défense de Fabre, que dans cette diatribe d'un ennemi il n'est fait aucun état de l'accusation de vénalité et de concus- ision, contre laquelle Fabre n'a cessé de protseter !avec véhémence, et sous laquelle il a pourtant suecombé. Le 19 nivôse, aux Jacobins, Robespierre, dont l'autorité allait croissant, fit le procès des Héber- tistes et des Dantonistes. Fabre s'étant levé de sa place, Robespierre demanda qu'il continuât de l'en- tendre, car il avait à l'inculper personnellement. 1n termina ainsi : « Je demande que cet homme, qu'on me voit jamais qu'une lorgnette à la main, et qui ::sait si bien exposer des intrigues au théâtre, veuille !bien s'expliquer ici : nous verrons comment il sortira de celle-ci. Quand je l'ai vu descendre de sa place, je ne savais pas s'il prenait le chemin de la porte ou de la tribune, et c'est pour s'expliquer que je l'ai prié de rester.... » Pour s'expliquer notamment sur ses relations avec le rédacteur du Vieux Cordelier, Camille Desmoulins.

Entends-tu le tonnerre?

Il roule en approchant.

Fabre prit le chemin de la tribune. Il répondit tavec une hauteur affectée, longuement, mais vaguement. Le Moniteur constate : « Les membres peu ; satisfaits de ses réponses se retirent peu à peu. » - C'était la fin. Le 24 nivôse, il fut arrêté par ordre du Comité de sûreté générale et incarcéré au Luxembourg. Il était accusé d'avoir falsifié, avec la compli-

cité de Delaunay d'Angers, un décret relatif à la liquidation de la compagnie des Indes. Le procès de ces députés accusés de prévarication et de leurs complices fut lié au procès de Danton et de ses amis, et tous furent condamnés à la peine capitale, qu'ils subirent le 16 germinal an II. " On prétend que Danton et Camille Desmoulins se plaignirent d'être de la même charrette que des voleurs. Comprenaient-ils Fabre parmi ces voleurs? Il est établi d'incontestable façon que Fabre fut assez vite suspect à ses collègues de la Montagne. Mais on était alors si facilement suspect ! Son procès a été révisé par Michelet et Louis Blanc qui l'innocentcnt. Le temps m'a manqué pour en compulser toutes les pièces. M. Albert Mathiez, dans la série de ses belles études sur la Révolution, vient d'en pu-, blier une, sous le titre ['n procès de corruption sous la Terreur, qui remet la mémoire de Fabre en assez délicate posture. 1 Fabre, qui fut d'ailleurs un mauvais mari, n'a laissé en mourant qu'une fortune médiocre à sa veuve, et celle-ci, après le 9 thermidor, a reçu des secours de la Convention. Plus tard sa comédie des Précep~ teurs fut publiée aux frais de la République.... Mais ce n'est pas, je l'ai dit, le suffrage de Barras qui réhabilitera un Fabre d'Églantine.

J'ai lu ailleurs que, sur la charrette des condamnés, il se préoccupa du sort d'une dernière comédie poli- tique qu'il venait d'écrire : d'après certaine version, il en jeta les feuillets dans la foule. S'agit-il d'une pièce en vers, dont le titre énigmatique serait L'Orange ) de Malte, et où il aurait aristophanisé Robespierre? j Ce geste, s'il fallait le faire, eût gagné à être fait Il plus tôt, en l'un de ces jours nombreux dans les-, quels, si l'on en croiL son Précis apologétique, il a ; sauvé — le mot est de lui-même — sa patrie. Un autre poète, qui avait, lui aussi, salué de chants ? enthousiastes l'aurore de la Révolution, André Chénier, \* i.

allait lui succéder dans les prisons de la Terreur et y faire, par sa Muse aussi, « percer, fouler, pétrir dans leur fange Ces bourreaux barbouilleurs de lois » : mais, avant d'y être enfermé à la Conciergerie, il avait chanté Charlotte Corday et non Marat, et il avait écrit ses lambes sur « les Suisses de Collot d'Herbois » :

Quarante meurtriers, chéris par Robespierre,

Vont s'élever sur nos autels.

Sur sa charrette Fabre se rencontra avec l'impétueux et même violent, mais généreux et chevaleresque, Camille Desmoulins. Celui-ci avait imprimé noir sur blanc dans son Vieux Cordelier et publié ce qui suit : « Croit-on que, même sur l'échafaud... je voulusse échanger mon supplice contre la fortune de ce misérable Hébert, qui, dans sa feuille, pousse au désespoir vingt - classes de citoyens et plus de trois millions de Français,... qui, pour s'étourdir de ses remords et de ses calomnies, a besoin de se procurer une ivresse plus forte que celle du vin, et de lécher sans cesse le sang au pied de la guillotine? » Sur sa charrette Fabre se rencontra aussi avec son ancien patron Danton. Celui-ci rabroua d'un mot shakespearien le métromane, dont la lorgnette avait agacé Robespierre, et dont la Muse lui paraissait sans doute avoir ici l'indignation de l'escalier, — d'un escalier, il est vrai, qui menait à l'échafaud. « Des vers? Nous en ferons bientôt dans le sépulcre. »

Fabre ne fut pas un pourvoyeur mystique de la guillotine, comme ont pu l'être quelques illuminés. « Les lois de sang qui ont été demandées, disait-il lui-même aux premiers jours de la Convention, ont toujours été les précurseurs d'une persécution. » Il était né pour s'agiter, parader une lorgnette à la main, écrire une chanson, démarquer un chef-d'œuvre. Quand ce fut la mode d'être vertueux et de déclamer, il écrivit son Philinte. Quand les loups hurlèrent,

il hurla. Les événements firent de ce déclassé, qui n'était pas &ot, il s'en faut, mais très léger et très vaniteux, un législateur. « Il avait pour principe, dit Robespierre, que la peur est un des plus grands mobiles des actions des hommes. » La peur le rendit très dangereux et malfaisant., certes : il ne fut pas, faute d'étoffe, un des beaux monstres de la Révolution.

Encore une lois la très joyeuse et légère Intrigue épistolaire n'évoquera rien de tout cela. Mais c'est parce que le nom de Fabre d'Églantine évoque tout cela que l'Odéon vous retiendra devant une jolie comédie de cet écrivain, non pas trop longtemps pour votre plaisir, mais un peu trop longtemps peut- être pour le mérite absolu de cette pièce.

CORNEILLE : LE CID

MAURICE MOREL : L'ENFANT DU CID

PAR NOZIÈRE

J'ai toujours plaisir à parler devant le public de l'Odéon. Il est rare de trouver réunis dans une salle de théâtre quelques centaines de spectateurs qui soient curieux de littérature. Ces matinées du jeudi nous présentent' ces extraordinaires assemblées d'hommes, de femmes, de jeunes gens qui ressentent de l'enthousiasme pour les belles-lettres. Je ne résiste donc point à l'appel de mon ami Gavault quand il me fait l'honneur de me demander une conférence. Je me rends compte d'ailleurs de l'intérêt que vous portez à cet exercice puisque vous voulez bien être ici, dès une heure et demie, pour m'entendre. Et les abonnés qui ne sont pas encore arrivés reconnaissent eux aussi l'utilité de cette causerie préliminaire. Elle leur permet d'achever en toute tranquillité leur déjeuner. Ils se disent :

« Nous avons le temps : il y a une conférence ! »

-J'aurais souhaité, — je l'avoue,.— que M. Gavault me demandât une conférence sur un de ces petits chefs-d'œuvre inconnus ou peu connus qu'il prend souvent plaisir à tirer de l'ombre. Ma tâche aurait été plus facile. J'aurais étudié dans une bibliothèque la biographie de son auteur, son œuvre. Ayant acquis ainsi une érudition toute fraîche, je risquerais de vous apporter des renseignements que vous pourriez ne pas posséder. Mais je dois vous parler du Cid ? Que pourrai-je bien vous apprendre sur un chef-d'œuvre qui, dès qu'il fut joué, fut célèbre. Les petits enfants

du- XVIIe siècle en récitèrent aussitôt les plus belles "Scènes et nous aussi, dès l'âge de huit ans, nous avons joué, — n'est-ce pas? — la querelle des deux pères. Je pense que vous avez eu, comme moi, le désir d'être don Gormas pour donner le soufflet et non le recevoir. Et vous, jeunes filles qui m'écoutez, vous avez été certainement en vos classes le comte brutal ou — j'en frémis ! — le vénérable don Diègue. Depuis que vous avez l'âge de raison, — et même un peu plus tôt. — vous avez entendu parler du Cid, vous avez lu Le Cid, vous avez récité Le Cid. Que puis-je donc vous dire sur Le Cid que vous ne sachiez aussi bien que moi, et peut-être mieux?

Les premières pièces de Corneille sont moins familières au public, les dernières aussi. Dans la riche production de ce génie, une demi-douzaine de tragédies, une comédie, une scène de Psyché sont populaires. Dans cette salle, qui est composée de lettrés, vous connaissez évidemment tout le théâtre de Corneille et, notamment, les pièces de ses débuts : Mélite, La Veuve, La Suivante, La Galerie du Palais, Médée. Je ressens un goût tout particulier pour certaines scènes que nous trouvons dans les premières comédies et qui nous renseignent si nettement sur les mœurs du temps. Nous y voyons vivre des Français et des Françaises au temps de Louis XIII. Des visions du vieux Paris nous charment. Nous éprouvons le même plaisir en lisant et en écoutant Le Menteur. Corneille aurait pu nous laisser une précieuse documentation sur les hommes et les choses du XVIIe siècle. Mais il fut bientôt attiré par la noblesse de la tragédie antique et aussi, grâce à l'intervention d'un admirateur, par le pittoresque de l'Espagne. M. de Chalon, qui vivait à Rouen, l'engagea, comme vous savez, à apprendre ja langue espagnole et lui procura une traduction de Guillem de Castro. Ainsi est né Le Cid. Mais déjà, dans L'Illusion comique, le Matamore fait montre d'une fougue très espagnole,

Ce Matamore est un personnage qui appartient à la tradition classique : c'est le soldat fanfaron. Mais, dans la tragi-comédie de Corneille, il s'exprime avec une'ampleur qui fait songer au don César de "Victor Hugo. Il a déjà, comme ce grand d'Espagne, du panache et de la truculence. N'affirmons pas nette- ment que ce Matamore est d'inspiration espagnole.

Il sied d'être prudent. N'oublions pas la forte parole que firent entendre, dans Les Brigands, Meilhac et Halévy :

Il y a des gens qui se dis'nt Espagnols

011 é !

Et qui ne sont pas du tout des Espagnols !

Ces deux fantaisistes exercèrent leur verve contre les Espagnols tantôt affirmant sur le berceau d'un enfant :

Il grandira, il grandira, il grandira

Car il est Espagnol !

tantôt résumant la fertilité du sol en ces vers d'une admirable bouffonnerie :

Les forêts ,y sont faites En bois de castagnettes Et ce produit du sol Suffit à l'Espagnol.

Il est certain qu'ils éprouvaient le besoin de décocher quelques traits contre l'entourage de l'impératrice Eugénie. Ils étaient irrités, comme nombre de Français, contre les compatriotes de la souveraine qui tenaient une place excessive à Paris, aux Tuileries. Cependant, s'inspirant de Mérimée qui ne fut pas étranger à l'ascension d'Eugénie de Montijo, Meilhac et Halévy apportèrent à Bizet le livret de Carmen. Cet opéra-comique répandit en France et à l'étranger un intérêt très vif pour l'art et les mœurs de l'Espagne. Ainsi Meilhac et Halévy ont fait la plus efficace propagande en faveur de ces Espagnols qu'ils avaient si férocement raillés.

Je souhaiterais qu'un critique, — un critique jeune et qui aurait des loisirs, — étudiât l'influence de l'art espagnol sur la France. Il constaterait que le soleil d'Espagne, les spectacles de tauromachie ont contribué à libérer notre peinture : l'œuvre de Manet l'atteste. Il serait amené à noter bientôt une action toute contraire qui nous conduit vers l'austérité, vers la gravité, vers l'argent et le noir, comme le voulurent les fervents de Tolède et du Greco. Nous devons à l'Espagne des frissons d'héroïsme, des joies de lumière, des souplesses chorégraphiques, de pieuses méditations. C'est qu'auprès de l'Espagne chrétienne et chevaleresque, il y a l'Espagne conquise et transformée par les Maures. En ce pays l'Orient lutta contre l'Occident. Le Cid, c'est un épisode. de ce furieux combat.

Nous avons peine à reconnaître dans le charmant héros de Corneille le chef de bande Rodrigue de Bivar qui mettait sa yaillance tantôt au service des rois chrétiens, tantôt au service des Maures. Il n'hésitait pas à détrousser les passants et, quand il se sentait en forces, il dictait ses lois à son souverain. Il ressemble aux grands vassaux qui se révoltent contre le roi, aux burgraves qui n'obéissent point à l'Empereur. Les romances d'Espagne nous le montrent même en posture de toréador. Après avoir. tué le père de Chimène, il ne songe nullement à épouser la belle. C'est Chimène au contraire qui souhaite ce mariage. En perdant l'homme qui lui a donné le jour, elle a subi un préjudice matériel et elle réclame Rodrigue à titre d'indemnité. Elle sera d'ailleurs sa compagne dévouée. Elle connaît les vicissitudes de sa vie aventureuse et, quand les Maures attaqueront le château fort de Rodrigue et que celui-ci sera mort, c'est Chimène, — je veux le croire, — qui fera placer ^ le cadavre du redoutable guerrier sur son cheval : à cette vue, l'ennemi reculera. Ainsi, au temps de Mahomet, le cadavre d'Antar sur son. cheval mit en

fuite, ses adversaires. La légende espagnole répète la légende orientale.

Dans la pièce de Guillem de Castro cette violence primitive persiste. Le duel est sauvage. Don Diègue excite de la voix son fils et, quand le comte est tué, 1 e vieillard outragé lave sa joue dans le sang du mort- Il est évident que Corneille ne pouvait porter sur la scène de tels tableaux : mais Le Cid est une pièce ■farouche et galante. Du sang ! De la volupté ! De la mért ! La querelle des deux pères n'est-elle point brutale ? L'acteur qui tient le rôle du comte hésite toujours à donner le soufflet. Ce n'est point la faute de l'auteur, mais des interprètes qui sont retenus par je ne sais quelle honte. Ils effleurent à peine le visage de don Diègue. C'est une caresse. Pourquoi? Le comte de Gormas est fou de colère. Il ne peut retenir un geste malheureux. Il est emporté par la rage. Une bonne gifle! Une gifle qui claque sur la joue du pauvre don Diègue. Et la scène gardera son caractère !

Et la scène de la provocation n'est-elle pas véhémente? Considérez bien ces personnages, — don Diègue, le comte, Rodrigue. Font-ils appel à l'intelligence, à la morale, à la justice? Non ! Ils ne croient qu'à la force brutale, à la puissance de l'épée. -Le comte ne peut admettre que don Diègue soit le précepteur de l'Infant puisqu'il n'a plus la force de tenir son épée. Et don Diègue est" de son avis. Il se considère comme le dernier des humains parce qu'il ne peut plus ferrailler. L' Infante, le Roi, toute la Cour, — Chi- mène elle-même! —, vont admirer Rodrigue parce que, dès son premier duel, il transperce un escrimeur aussi réputé que le comte. Rappelez-vous aussi le récit du combat contre les Maures, l'embuscade, l'émoi du jeune chef qui attend l'ennemi, l'ivresse dont il est saisi au souvenir du carnage :

Et nous faisons couler des ruisseaux de leur sang....

Ce n'est pas un stratège qui prépare froidement une bataille. C'est le chef de bande qui, de la voix et de l'exemple, excite ses' hommes :

J'allais de tous côtés encourager les nôtres....

Le Rodrigue de Corneille ressemble au Rodrigue de la légende espagnole. Aujourd'hui il importe peu que les conducteurs de troupes sachent manier le sabre, la baïonnette ou qu'ils tirent juste. Ce sont des calculateurs qui, loin du feu, prennent des décisions. Ils ne sont pas en contact avec les combattants. Au contraire, Rodrigue et les capitaines de jadis sont au milieu de leurs gens. Il faut qu'ils soient robustes, adroits. Ils doivent posséder les qualités dont les guerriers se peuvent vanter dans les récits d'Homère et que possédait notamment Achille, l'invulnérable. Certes nous pouvons discuter la valeur de son héroïsme puisque, pour lui faire une blessure, il fallait l'atteindre au talon. Dans La Belle Hélène, Ajax déclare non sans raison qu'Achille triomphe trop facilement :

« On ne se bat pas contre un mur ! »

De même, je n'éprouve qu'une médiocre admiration pour Cyrano de Bergerac quand il abuse de son talent d'escrimeur pour chasser de la scène un comédién poussif et ridicule. Il est indécent d'user de cette supériorité sportive pour imposer ses volontés à tous et à toutes. Quand on est sûr de tuer en duel son homme il sied de se montrer modéré ou courtois, à l'exemple de notre confrère Jean-Joseph Renaud, premier épéiste de ce temps.

Jadis, il était assez généralement admis que toute force pouvait être employée sans scrupule. Rodrigue de Bivar s'était mis au service des rois chrétiens ou des Maures. Mais, quelques années après la première représentation du Cid, Turenne et Condé ne prendront-ils pas. tour à tour parti pour Louis XIV ou pour ses ennemis? Le temps n'était pas très éloigné où la foule pensait que l'intçrvention divine pou-

vait donner la victoire au plus faible. C'était une façon de dire que la force n'était pas tout à fait assurée du triomphe, que le jugement de Dieu la pouvait dompter. Il y a de ces hasards.... Le pur don Sanche qui ose se mesurer contre Rodrigue pour venger Chimène compte peut-être sur l'aide du ciel. Mais Chimène pense bien qu'il succombera dans ce duel inégal. Elle envoie froidement à la mort ce généreux don Sanche afin d'être contrainte à épouser Rodrigue. Ce cadavre sauvera les apparences. Elle engage Rodrigue à tuer don Sanche :

Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence....

Il importe que ce galant chevalier périsse pour que Chimène conserve une bonne réputation.

Je me garderai bien de blâmer Chimène et, si j'insiste sur ce point, c'est uniquement pour montrer que Corneille a conservé à cette ardente Espagnole sa fougue passionnée. On ne peut dire qu'il ait effacé les personnages de la légende. Certes ils usent souvent d'expressions maniérées. Il y a, dans Le Cid, de la préciosité. Mais ce n'est pas en contradiction avec le caractère espagnol. Cette union de sentiments farouches avec une galanterie recherchée fait songer aussi au génie de Shakespeare. Peut-on d'ailleurs écouter Rodrigue et Chimène sans se rappeler Roméo et Juliette?

Il serait puéril de regretter que Corneille ait demandé des motifs d'inspiration à l'histoire romaine puisqu'il nous a laissé une suite de chefs-d'œuvre. Mais il n'a plus écrit une pièce aussi libre, aussi pittoresque, aussi vivante que Le Cid. Cette influence de l'Espagne aurait-elle risqué de le corrompre? Devons-nous redouter toujours pour les lettres françaises l'apport de l'étranger? Tout en rendant, hommage aux nobles préoccupations des écrivains et des critiques qui sont les champions du nationalisme littéraire, il est permis d'estimer que leurs craintes sont vaines. Nos artistes

ont subi successivement le charme de l'Italie et de l'Espagne ; Shakespeare et Gœthe ont eu leur part dans le mouvement romantique ; le roman russe exerça son action quand Melchior de Vogue nous initia aux beautés de Tolstoï et .de Dostoiewski ; plus récemment ce fut Ibsen et l'on nous mit en garde contre les brumes de Norvège. Mais l'esprit français est si vivace qu'il ne risque point d'être absorbé, anéanti par les étrangers ; ils lui offrent au contraire des aliments qu'il assimile, dont il se nourrit, qui le fait plus riche et plus fort. Le Français n'imite pas : il transforme. Son travail n'est jamais plat, jamais servile. Il peut emprunter des éléments, des matériaux, mais il y met sa marque. Les châteaux de Bavière sont des répliques vulgaires de notre architecture. On ne trouve rien l1e tel sur notre sol, non plus que dans nos livres. Il n'est pas besoin d'étiquette pour qu'une œuvre atteste son origine française, qu'elle s'avoue faite à Paris, faite en France. Les richesses empruntées à l'étranger se muent en chefs- d'œuvre nationaux et cette persistance d'originalité a de quoi rassurer les plus fervents partisans du nationalisme intégral.

Il est généralement admis qu'un chef-d'œuvre échappe, quand il naît, au public. Plus tard, il prend sa place, il s'impose à l'admiration de la postérité. Cette théorie a de quoi séduire les auteurs dont la production est froidement accueillie. Ils peuvent se. dire, en effet, qu'ils subissent la loi commune, qu'ils sont incompris de leurs contemporains, mais qu'ils peuvent avoir confiance en l'avenir. Il est exact d'ailleurs que des précurseurs furent méconnus de la foule. Il est facile de citer des exemples : la chute de Phèdre par exemple. Mais il est bon de dire que le public a toujours raison. C'est une théorie qui était

chère à Francisque Sarcey. Elle lui conciliait la sympathie de ses lecteurs et de ses auditeurs qui étaient fiers de le voir reconnaître leur infaillibilité.

Je ne manquerai pas de suivre son exemple et de vous déclarer, mesdames et messieurs, que vous ne vous trompez jamais. Il est facile d'en faire la preuve. Si nous nous promenons, en effet, autour d'une colonne d'affiches, nous constatons que, depuis plusieurs années, une pièce attire la foule. C'est Phi-Phi. N'est-il pas ainsi démontré que la multitude possède le don de découvrir des chefs-d'œuvre? Je me hâte d'ajouter que je plaisante. Ceux qui ne se lassent point d'applaudir cette petite opérette savent bien que ce n'est pas un chef-d'œuvre. Ils y prennent des plaisirs qui ne sont pas, — ils ne l'ignorent pas, — d'un ordre très élevé et je n'ai voulu, par cet exemple, que jeter le doute sur la valeur d'un succès immédiat, éclatant.

Cependant quand, à la fin de décembre 1636, Mondory joua Le Cid sur le théâtre du Marais, ce fut le triomphe. Pendant des mois et des mois, la foule se disputa les places. La société la plus élégante se contenta souvent de sièges vulgaires pour écouter les vers de Corneille et pour acclamer les interprètes, notamment Mlle Villiers qui tenait le rôle de Chimène. Jamais on ne vit telle cohue dans la rue Vieille-du- Temple.

Quand un auteur dramatique suscite un tel enthousiasme, il est rare que ses confrères en éprouvent une satisfaction sans mélange. Ils cherchent, pour expliquer cet événement, des raisons étrangères à l'œuvre. On s'empresse de déclarer que Le Cid devait cet accueil chaleureux à la qualité de l'interprétation, au luxe de la mise en scène. Ce dernier argument" ne put être invoqué quand fut représenté Cyrano de Bergerac dont les costumes et les décors étaient pauvres.

Parmi tous les écrivains qui se montrèrent jaloux

de Corneille, il en est un qui se distingua par sa violence : c'est le cardinal de Richelieu. Il avait formé le dessein d'écrire de belles pièces et faisait travailler sous ses ordres Boisrobert, Rotrou, Colletet, l'Estoile, — et Corneille. Mais celui-ci s'était vite lassé de cette tâche. Il lui déplaisait de mettre son génie au service du ministre tout-puissant. Il n'était pas de ceux qui obéissent, — et je l'en admire. Ne croyez pas que mon dessein soit d'exalter ici l'indiscipline. Je parle devant des jeunes filles et des jeunes gens qui suivent des leçons, des cours. Je sais trop tout ce que je dois moi-même à ceux qui furent mes professeurs pour ne pas engager élèves et étudiants à respecter la discipline. Nous ne disons jamais assez haut tout ce que nous devons à ces êtres d'élite qui, avec une merveilleuse abnégation, forment la jeunesse. Le plus souvent, en ces matinées du jeudi, les conférences sont faites par quelques-uns de ces maîtres. J'éprouve une certaine gêne à prendre aujourd'hui la place de l'un d'eux. Fidèles à leur haute mission, ils se contentent, en ces temps difficiles, de traitements dérisoires pour prodiguer leur enseignement. Ils donnent à tous l'exemple de la dignité, de l'abnégation. La lumineuse pensée de M. Lagneau, qui m'initia à la philosophie, l'intelligence si active et si libre de M. Lanson, qui fut mon professeur de rhétorique, me dirigent encore aujourd'hui. Souffrez qu'au souvenir de tels hommes et de tous ceux qui, pendant une dizaine d'années, m'ont appris à apprendre, je rende hommage sur cette rive gauche, tout près de la Sorbonne, aux éducateurs de la France et que je proclame comme un devoir sacré le respect attentif que leur doit la jeunesse.

Mais un génie tel que Corneille n'est point tenu à la discipline envers le pouvoir, quand le pouvoir prétend réglementer l'art. Les jeunes gens et les jeunes filles qui m'écoutent pourront un jour, j'en suis persuadé, invoquer leur propre génie pour ne pas

subir l'indiscrète autorité de l'État, quand l'État s'avise d'imposer ses lois à la poésie, à la peinture, à la musique. Rien n'est plus fâcheux que cet abus d'autorité. Certes il n'est pas mauvais que des prix soient accordés à de jeunes artistes. Ces petites sommes peuvent leur procurer quelques plaisirs. On ne saurait offrir trop de divertissements à la jeunesse. Mais ces récompenses tendent toujours à créer un art officiel. Les jurys qui les décernent sont composés de personnages officiels, — qu'ils appartiennent à la politique, aux lettres, aux arts. Ils sont enclins à encourager tous ceux qui leur témoignent du respect. Or, — il faut bien le dire, — l'art ne vit que de révoltes. Pour créer, il faut que nous tenions en mépris, — injustement d'ailleurs, — ceux qui nous ont immédiatement précédés. Réagir contre les maîtres d'hier, c'est le premier et nécessaire effort d'une personnalité qui s'affirme. Je n'aurais qu'une médiocre sympathie pour le dramaturge débutant qui ne tiendrait pas mes critiques pour l'œuvre d'un attardé, d'un affaibli. Je serais trop heureux s'il y apercevait parfois quelques vagues apparences de lucidité.

Imaginez la déception de Richelieu devant le triomphe du Cid ? Depuis plusieurs années, le cardinal a décidé qu'il serait auteur dramatique, et, naturellement, le premier auteur dramatique de son temps. Il a résolu de donner à la France le chef-d'œuvre qu'elle ne possède pas encore. Il a tout organisé pour être l'égal d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide. Une équipe de poètes le seconde. Il a les moyens de réaliser des mises en scène magnifiques, de faire jouer des machines, de construire un théâtre. Cependant il ne produit qu'une pièce pompeuse et froide. Il ne recueille que des éloges polis. C'est ce qui arrivait à Guillaume, empereur d'Allemagne, quand il édifiait une épopée lyrique. Et voici que, brusquement, sur le théâtre du Marais, le chef-d'œuvre apparaît ! C'est Le Cid et l'auteur est précisément le collaborateur

que le cardinal a congédié. Quoi? Le titre de grand dramaturge ne serait pas obtenu par le premier ministre, mais par Pierre Corneille, ce petit avocat de province, à l'esprit indiscipliné? C'est impossible ! Il y a erreur ! Le public se trompe ! Et Richelieu en appelle aux savants pour rectifier le jugement de la foule.

Cette jalousie du cardinal a paru si mesquine que certains ont voulu attribuer à d'autres motifs son hostilité contre Le Cid. Ils ont fait valoir que la pièce exalte l'Espagne et que, quelques semaines avant la première représentation, les Espagnols contre qui la France était en guçrre se trouvaient à Corbie. A première vue, l'argument paraît assez fort. Imaginez qu'un théâtre ait représenté un drame mettant en scène un héros de la vieille Germanie au moment où les Allemands étaient à Noyon. Mais, au XVIIe siècle, la guerre ne troublait pas très profondément l'esprit public. On entretenait avec l'ennemi des rapports de courtoisie qui nous surprennent aujourd'hui. Les Espagnols étaient des adversaires chevaleresques et ne ressemblaient en rien aux troupes coalisées que dirigeait la Prusse. D'ailleurs si Le Cid avait blessé le sentiment national, le public ne l'aurait pas acclamé et si le cardinal avait été choqué de cette inopportune sympathie pour l'Espagne, il n'eut pas manqué de le faire savoir. Nous trouverions cet argument contre Le Cid dans les écrits des gens de lettres qui se mirent, en cette querelle, au service de Richelieu.

On a fait,valoir une autre raison. Le Cid montrait des gentilshommes ayant recours au seul duel pour défendre leur honneur, et chacun sait que Richelieu poursuivait sans faiblir les duellistes. Il semble que Corneille ait rapidement atténué certains vers qui vantaient le duel et ses merveilleux effets pour laver la réputation d'un homme. C'est que Corneille avait aussitôt senti la colère du cardinal et qu'il s'efforçait de la calmer. N'a-t-il pas offert sa préface à la nièce

de Richelieu, Mme de Combalet? En d'autres pièces qui furent représentées avant Le Cid, il y a des duels, et il eut certainement été puéril de considérer Corneille comme un ennemi du gouvernement pour avoir montré sur la scène Rodrigue provoquant le comte. {:e qui est possible, — et vraisemblable, — c'est que les gentilshommes, qui allaient acclamer Le Cid au théâtre du Marais, se livrèrent à des manifestations d'enthousiasme quand Rodrigue et le comte sortaient ipour se battre. Il est probable qu'ils ne perdirent pas cette occasion de témoigner sans danger leur indignation contre la sagesse impitoyable du ministre. Il y eut sans doute, dans le triomphe du Cid, une part de Scandale. C'est sans doute ce qui contribua à amener rue Vieille-du-Temple toute la Cour. Cette réflexion a de quoi satisfaire ceux qui croient que le public ne peut sentir aussitôt la beauté nouvelle d'une œuvre d'art.

Non! Richelieu ne s'irrita pas contre Le Cid parce que Corneille y contrecarrait sa politique extérieure ou sa conduite à l'égard d'une noblesse turbulente. Il était jaloux, du succès qu'obtenait un confrère, ;bassement jaloux, si bassement qu'il fit jouer une .parodie du Cid par .ses marmitons. Il est permis d'estimer que, ce jour-là, le grand ministre manqua de délicatesse. Mais la passion a toujours droit à des circonstances atténuantes, et il n'est pas de plus furieuse passion que la jalousie. Ce fut d'abord contre :le chef-d'œuvre une guerre d'épigrammes. Corneille répondit par l'Excuse à Ariste. Il n'y faisait pas montre d'une fausse modestie. Il constatait avec sérénité la valeur de sa pièce et la qualité de son talent. Nombre d'écrivains nous feraient sourire s'ils étalaient la confiance qu'ils peuvent avoir en leurs vers ou en leur prose. Mais Corneille, en ayant conscience de son génie,, ne peut que nous inspirer du respect, de l'admiration. Plus tard, quand il s'adressera à l'ironique Marquise, il lui fera savoir qu'il sera connu de la

postérité, et nous ne pouvons que constater la justesse de cette prédiction. En défendant Le Cid contre ses adversaires -il n'est pas encore assuré du crédit qu'il pourra posséder auprès des races futures-, mais déjà il peut se proclàmer l'égal des plus grands au temps de Louis XIII. Cette intrépidité de bonne opinion irrita des confrères qui ne craignaient pas de s'estimer ses rivaux. Mairet, dont la Sophonisbe pouvait passer pour un chef-d'œuvre avant la première représentation du Cid, entreprit de détruire la gloire de Corneille et l'accusa d'avoir pris à l'auteur espagnol toutes les beautés de sa pièce. Cette accusation de plagiat est toujours habile. Contre qui ne l'a-t-on pas employée? Même contre M. Pierre Benoist, l'auteur de l'Atlantide ! Le cardinal soutenait Mairet. Il est certain qu'il encouragea le bouillant et ridicule Scudéry à publier ses Observations contre le Cid. La réplique de Corneille fut si cinglante et si hautaine qu'il parut opportun de limiter le débat. Déjà Scudéry avait cherché à porter cette discussion littéraire sur le terrain de l'honneur, si j'ose dire. Il eût été piquant de voir le champion de Richelieu avoir recours au duel.

Le cardinal décida de soumettre la question à l'Académie française. Il venait de former cette. compagnie. Ce n'est pas la plus ingénieuse de, ses idées. Des gens de lettres se donnaient rendez-vous chez un confrère et des pA>pos étaient échangés sur les livres, sur.les pièces. Richelieu transforma ces libres réunions en officielles assemblées. Jamais personne n'a pu comprendre l'utilité de ce groupement. On lui confia le soin de faire un dictionnaire et une grammaire. La tâche se borne aujourd'hui à refaire ce dictionnaire qui sera toujours à faire. Nul n'attache d'importance à, cet' ouvrage absurde. En vérité il est impossible d'apercevoir'ce qui jus.tifie l'existence de cette insti- tution. Il est vrai qu'elle décerne des prix et qu'elle exerce ainsi une vague action sur les lettres fran-

çaises ; mais c'est une action fâcheuse : elle perpétue en effet un goût néfaste pour le caractère académique, et c'est tout dire.

Faire condamner Le Cid par l'Académie, lui faire subir un blâme officiel, n'était-ce pas un sûr moyen d'en détourner la vile multitude? Qui donc oserait discuter l'arrêt des gens du métier? Car, au temps de Richelieu, il y avait, à l'Académie française, des écrivains. Corneille aurait pu ne pas accepter l'arbi- tage de la Compagnie. En réalité il sut indiquer jtu'il ne reconnaissait cette autorité que contraint et forcé. Donc, les Académiciens se mirent à l'œuvre, aflÎs ils ne donnèrent pas au cardinal la satisfaction qu'il espérait. Les rapports qui lui furent soumis Avaient pas de quoi le contenter. Il rejeta successivement les travaux de Chapelain, de l'abbé de Cérisy, Sirmond. Enfin Chapelain parvint à établir les Sentiments de l'Académie française sur le Cid. Cet ouvrage ne déshonore pas l'illustre compagnie. Les écrivains ne montrèrent pas la platitude que souhaitait Richelieu, — et même Balzac, dont le savoir et le goût étaient tenus en si haute estime, refusa très nettement de se compromettre en cette vilaine affaire.

Le plus grave reproche qui fut retenu contre CorMême, c'est de n'avoir pas respecté les règles. Les ■' ennemis de Molière le blâmeront aussi de n'avoir pas respecté les règles, quand il écrivit L'Ecole des femmes. Quelles règles? De temps en temps certains critiques édictent des règles et condamnent tous ceux qui ont l'audace de' les enfreindre. Franscisque Sarcey avait ainsi décrété que le théâtre était l'art des préparations. Il saluait les dramaturges quand, laborieusement, ils préparaient les effets qui devaient se produire au cours de leurs pièces. Aujourd'hui ces merveilleux constructeurs nous semblent avoir agi avec une niaiserie singulière et les effets qu'ils ont cherchés ratent piteusement pour avoir été préparés. Sarcey avait imaginé aussi que l'auteur ne doit jamais appa-

raîtrc derrière ses personnages. Cependant ce qui fait l'intérêt du théâtre que nous a laissé Euripide, c'est que nous rencontrons dans toutes ses pièces l'auteur à l'esprit subtil et paradoxal, et le charme du théâtre de Musset, c'est la présence même de Musset qui se tient tout près de ses héros. Dans son Art poétique, Théodore de Banville a consacré un chapitre aux licences poétiques. Ce chapitre est ainsi conçu :

« Il n'y a pas de licence poélique. » jf

Rien n'est plus juste. Le grand poète n'a pas besoin d'excuses s'il risque une hardiess-e, et le médiocre poète sera condamné, malgré toutes les permissions. à aligner des vers plats. Il n'y a pas île règles. Dans Les Maîtres chanteurs, le pédant Beckmesscr s'épuise à noter rageusement les fautes que lui semble commettre un jeune musicien. Mais Hans baclis subit le charme de cette inspiration nouvelle et s'écrie :

« Il sait chanter puisqu'il chante ! »

Et quelles règles l'Académie française voulait-elle imposer à Corneille? Les règles des unités édictées par Aristote 1 On croit rêver ! Que vient faire l'autorité d'Aristote dans la dramaturgie française, au XVIIe siècle? Il paraît d'ailleurs, — ce qui augmente encore la bouffonnerie, — qu'il est impossible de trouver dans Aristote ces règles des unités.

L'unité d'action? Le dramaturge doit poursuivre une action unique. Pourquoi? Ne peut-on concevoir qu'un auteur imagine plusieurs actions qui se dévelappent parallèlement ou s'entre-croisent ? J'aperçois bien les difficultés d'une telle entreprise ; mais pourquoi un écrivain de génie ne la mènerait-il pas à bien? Ne trouve-t-on pas, dans le théâtre de Shakespeare, des exemples qui justifie la multiplicité de l'action? Et, dans Lorenzaccio, 'Alfred de Musset se contente-t-il d'une action unique?

L'unité de lieu ? Les directeurs ,engagènt générale ment les auteurs à respecter cette règle. Ainsi, ils ne

ont pas obligés d'avoir plusieurs décors, ce qui est tou- ours coûteux et encombrant. Shakespeare et Musset,

.n transportant sans cesse l'action d'un lieu dans un lutre; obligent le metteur en scène à des recherches l ngénieuses pour éviter la longueur des entr'actes. l'fais supposons que nos théâtres soient bien outillés, Ju'ils soient pourvus de scènes tournantes ou de cènes juxtaposées, ou de scènes superposées ; imaginons qu'un décor puisse être facilement placé andis que, dans un autre, les acteurs jouent et qu'il uilise d'appuyer sur un bouton électrique pour que e changement s'opère, quelle raison subsisterait pour mposer à l'auteur l'unité de lieu?

L'unité de temps? Corneille a voulu la respecter.

1 s'est efforcé de ramasser son drame en une seule ournée. Il en résulte que Chimène accepte l'idée L'épouser Rodrigue vingt-quatre heures après qu'il t tué son père. Aussi les ennemis du Cid ont accusé Ghimène, — et l'auteur, — d'immoralité. C'est encore me bonne accusation. Quand un écrivain étudie des tres exceptionnels et créent des situations rares qui elll permettent de se manifester, ils subissent les c] roches des moralistes :

« Quel monde M. Henry Bataille a-t-il donc observé ? » %dinoncez à ces terribles censeurs qu'un auteur va tous montrer une jeune fille qui, pour se venger d'une Tvaie, fait assassiner son fiancé par son cousin qu'elle jrit soin d'affoler et vous les verrez lever les bras au ciel :

« C'est monstrueux ! »

Or, c'est le sujet d'Andromctque. Dites-leur que nous s11uns voir sur la scène une femme qui est prête à :u.rkhjr un homme s'il consent à lui appartenir iiém€ sans qu'il l'aime,\* ils gémiront :

« Quelle détraquée 1 »

C'est le sujet de Bajazet. De même ils n'admettraient pas qu'une jeune fille moderne acceptât l'épouser un jeune homme qui aurait, la veille, tué .jn duel son père. Et c'est le sujet du Cid.

Mais ce sont les mœurs violentes de l'Espagne au temps des Maures. Si Corneille ne s'était pas heurté . à cette hostilité du Cardinal, il se serait peut-être abandonné à une fantaisie plus libre. Il s'est attaché au contraire à respecter ces fameuses règles, à ne. point blesser la bienséance. Il n'a plus retrouvé - l'inspiration pittoresque, farouche qui l'animait quand il écrivait Le Cid. C'est une pièce unique en son théâtre et dans notre théâtre. Elle a la fraîcheur, la hardiesse, : la galanterie, la couleur de nos vieux romans. La forme est d'une souplesse incomparable. C'est le vers sonore et violent, et ce sont des duos dont la fluidité n'a pas été surpassée par le talent de Racine. C'est, à côté de l'amour simple et sincère, la galanterie raffinée,. la mélancolie précieuse de l' Infante. Surtout les scènes ont un mouvement qui entraîne le public. Cette science, du mouvement scénique, explique le triomphe de la pièce, atteste le génie dramatique de l'auteur.

Ce ne fut pas seulement sur Corneille que la querelle du Cid fit impression. Tout en admirant ce chef- d'œuvre, on s'habitua à croire qu'il n'était pas intan-i gible. Les critiques qu'il avait excitées laissèrent leurs traces. Puisque de doctes écrivains ne l'avaient pas. jugé sans défaut, ne pourrait-on lui imposer desa coupures? Ceux qui le représentèrent supprimèrent. sans vergogne des scènes entières. Souvent on renonça" aux changements de lieux qu'avait indiqués l'auteur.- Il n'est pas rare que l'Infante disparaisse, bien que Napoléon Ier ait pris parti pour ce personnàge, esti-- mant, — ce qui prête à sourire, — qu'il est honorable pour un guerrier de charmer la fille d'un monarque et que la gloire de Rodrigue s'en trouve rehaussée, Il n'est pas une pièce de Corneille envers laquelle directeurs et acteurs aient pris plus de fâcheusef8 libertés. Cet irrespect n'est-il point dû aux attaques furieuses que subit la pièce, à l'origine? Il est vrai cependant que, souvent, le cinquième acte d'Horact fut supprimé.

Que sera le ménage de Chimène et de Rodrigue? C'est ce que s'est demandé M. Morel, dans \* L'Enfant - du Cid que vous entendrez après le chef-d'œuvre de Corneille. M. Morel a traité gravement, et avec pathétique, ce sujet. Il a su évoquer le duel dans lequel Rodrigue tua le père de sa femme. Le souvenir d'un tel incident peut troubler la paix d'une famille très unie. Dans une fantaisie que je fis représenter sur le théâtre du comte Robert de Clermont-Tonnerre, et qui s'intitulait La Cour mauresque, j'avais imaginé que Rodrigue, charmé par la grâce et la soumission des belles Arabes, avait formé le dessein de rompre ses fiançailles avec l'altière Chimène. Avec la mauvaise foi qui caractérise les hommes, il déclarait que jamais Chimène n'oublierait la mort de son père, qu'elle serait tentée de la lui reprocher, que leurs enfants connaîtraient la vérité :

« Quelle autorité aurais-je sur eux? s'écriait Rodrigue. Quand je leur reprocherais de n'avoir pas appris leurs leçons ou d'avoir une mauvaise conduite, ils me répondraient : « Nous travaillons mal : c'est possible! Nous nous tenons mal : c'est certain ! mais « toi, tu as tué notre grand-père! » Chimène, ce serait horrible! »

Mais ce n'était qu'une fantaisie, et je veux croire que Chimène et Rodrigue, comme tous les personnages de légende, furent heureux et qu'ils eurent beaucoup d'enfants. Ainsi se terminent les contes, et Le Cid n'est-il pas un conte d'Orient? C'est une histoire qui est digne de figurer dans Les Mille et une nuits. Shéhérazade aurait'pu en faire le récit au Sultan cruel et jaloux. Le Cid garde de son origine hispano- mauresque un charme lumineux et féerique. C'est pourquoi les foules ont subi son enchantement et reconnurent en cette pièce un type de beauté. Dès 1636, en effet, on s'écria :

« C'est beau comme Le Cid ! »

Je souhaite que vous le répétiez aujourd'hui.

CASIMIR DELA VIGNE : MARINO FALIERO

PAR CH.-M. DES GRANGES.

1

C'est au théâtre de l'Odéon, sur cette scène même d'où je vous parle, que, le 23 octobre 1819, Casimir Delavigne fit représenter sa première tragédie, Les Vêpres siciliennes : le succès en fut éclatant. Puis vinrent Les Comédiens, Le Paria et L'Ecole des Vieillards.

En 1829, Delavigne faisait recevoir au Théâtre- Français (qui avait jadis refusé Les Vêpres siciliennes) une nouvelle tragédie : Marino Faliero. Mlle Mars, à qui était destiné le rôle d'Elèna, la femme du doge, jouait alors celui de la duchesse de Guise, dans le Henri III de Dumas père. Un peu fatiguée sans doute par ce rôle violent, elle voulait prendre un long congé avant les répétitions de Marino Faliero. D'autres difficultés surgirent encore pour la distribution.... Bref, Delavigne, vexé de retomber dans. les intrigues dont il avait souffert à ses débuts, retira sa pièce et la donna au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Mais en vertu des règlements administratifs alors en vigueur, la Porte-Saint-Martin ne pouvait jouer que des mélodrames accompagnés de musique. Ce fut donc sous l'étiquette de mélodrame que Marino- Faliero parut devant le public, le 30 mai 1829, avec une ouverture et des entr'actes empruntés aux .opéras de Rossini. Le rôle du doge fut tenu par Ligier, qui rompit son engagement avec le théâtre de l'Odéon ; et celui d'Eléna par Marie Dorval qui n'avait peut-être pas l'art exquis de Mlle Mars, mais qui l'emportait. sur elle par le naturel et par le\* pathétique. Lia pièce eut

130 représentations consécutives, et la critique l'accueillit avec autant de faveur que le public. Seule la Gazette de France signala avec amertume les allusions politiques saisies au vol et vivement soulignés par les spectateurs du boulevard, en cette année 1829 où grondait la révolution prochaine ; et elle s'indigna que la censure tolérât un ouvrage « où la noblesse était calomniée ».

Avant d'examiner quel est, à sa date d'abord, puis de nos jours, le mérite relatif et durable de Marino Faliero, demandons-nous quelles en sont les sources?

C'est en visitant, à Venise, le palais des doges, que G. Delavigne aurait eu l'idée de traiter ce sujet. Dans la grande salle du Conseil, décorée par Paul Véronèse, se trouvent les portraits de tous les doges ; mais l'un des cadres est vide; ou, du moins, sur la toile l'artiste a seulement peint un voile noir, avec une inscription latine. qui signifie : « Ici, place de Marino Faliero, mis el morl pour ses crimes. » Mais il se pourrait que C. Delavigne ait directement tiré sa tragédie du drame écrit par Byron en 1819. En tout cas l'œuvre de Byron lui a servi de guide, et c'est elle que nous devons d'abord résumer, en observant que le poète anglais avait suivi très exactement la chronique italienne de Marin Sanuto.

En 1354, les Vénitiens nommèrent doge Marino Faliero, qui s'était distingué dans les guerres de la république et avait repris Zara ; au moment de son élection, Faliero était ambassadeur à Rome ; il était âgé de près de quatre-vingts ans, mais encore plein de vigueur, et d'un caractère extrêmement violent. Il avait rêvé, en occupant les fonctions de doge, de réformer bien des abus et de travailler au bonheur d'un peuple alors écrasé par d'insolents patriciens. Mais il s'était vu, dès le premier jour, prisonnier du Conseil des Dix et du Sénat, et réduit à un rôle de parade. Dans l'état d'irritation où le tenait cet esclavage, Faliero fut poussé à bout par une insulte publique.-

Un certain Steno, jeune noble libertin, écrivit sur le trône même du doge des vers qui mettaient en cause l'honneur de sa jeune femme. Faliero connut bientôt le coupable, car à Venise personne n'échappait à la délation ; et il obtint que Steno fût traduit en jugement et condamné; mais cette condamnation était dérisoire : un mois de prison !

Au moment même où cette nouvelle lui est apportée, Faliero reçoit la visite d'un marin de l'arsenal qui vient lui demander justice contre un patricien. Le doge lui répond : « Je ne puis te rendre justice ; on me la refuse à moi-même. » Alors la haine du chef de l'Etat et celle de l'homme du peuple font cause commune ; Faliero se met à la tête d'une conspiration dirigée contre la noblesse de Venise ; au signal donné par la cloche de Saint-Marc, tous les patriciens doivent être égorgés.

Il s'en fallut de peu que l'entreprise réussît. Elle échoua par une sorte de fatalité. Parmi les conjurés se trouvait un certain Bertram qui, résolu à massacrer des tyrans qu'il détestait, voulait épargner un seul patricien, son bienfaiteur, le sénateur Lioni. Dans la nuit qui précédait la date fixée pour l'exécution du complot, Bertram va trouver Lioni, et le supplie de ne pas sortir de chez lui le lendemain quand il entendra sonner la cloche de Saint-Marc ; puis il veut se retirer sans en dire davantage ; mais Lioni le fait arrêter, torturer, et le force à parler. Tout est découvert.... On arrêta aussitôt les conspirateurs, y compris le doge. Les coupables furent jugés et exécutés sur-le-champ. Faliero, revêtu de ses insignes, fut décapité en haut de l'escalier des Géants, sur la terrasse même où il avait été proclamé doge.

Telle est l'histoire. Byron T'a suivie pas à pas, et découpée en tranches ou en scènes. Mais il a créé le personnage de la femme du doge, dont l'histoire ne parle que pour louer sa pureté, et pour affirmer 'que rien dans sa conduite ne pouvait justifier ni

même expliquer l'outrage de Sténo. Cette femme qu'il bapti&e Angiolina, Byron la fait agir très peu et parler beaucoup. Il a également développé le caractère d'Israël Bertuccio, le marin chef de l'arsenal, instigateur de la conspiration, et ceux de quelques-uns de ses complices. Enfin il a donné à la foule, surtout aù dénouement, une véritable personnalité dramatique. Mais son action. est lente, un peu monotone ; les tirades y sont fatigantes. En somme, on s'explique que ce drame, joué à Londres, à Covent-Garden, en 1821, malgré la défense "du poète, ait paru si ennuyeux à des spectateurs alors très épris de Shakespeare,, . que la représentation n'ait pu même en être achevée.

Mais si le Marino Fâliero de Byron est médiocrè- ment dramatique, il est par contre d'un lyrisme magnifique. Dans cette âme de doge du xive siècle, Byron a versé toutes ses rancunes contre la société anglaise. Obligé de vivre loin de sa patrie, séparé 'de' sa femme' et de sa fille, victime du cant britannique, Byron lance l'anathème contre la société qui lui impose l'exil. Son Faliero n'est,. en un mot, qu'un révolté comme lui et qui voudrait écraser cette noblesse dont, noble lui-même, il connaît à fond tous. les vices.

Certes, ce n'était pas un révolté que Casimir Dela- vigne 1 Bon fils, bon frère, bon époux, bon citoyen, il avait été bon élève, et il fut encore, au demeurant, bon poète. Heureux et honoré pendant sa vie, pleuré et encensé par toute la France à sa mort, on peut dire que la postérité a continué de lui témoigner son estime. Car je me demande s'il est beaucoup de poètes dont les oeuvres soient restées aussi obstinément au répertoire des deux théâtres français ? Mais enfin c'était plutôt un timide, que ce contemporain d'Alexandre Dumas père et de Victor Hugo. Et vous allez voir que le jour où il écrivit son Marino Faliero il essaya de réaliser un compromis entre la tragédie et le drame.

Il

Il fallut tout de même à Delavigne un certain courage pour entreprendre de mettre à la scène le sujet traité par Byron, et beaucoup d'intelligence pour y réussir. En effet, on avait déjà représenté à Paris deux pièces tirées du Faliero de Byron, et ces deux pièces avaient piteusement éclioué : l'une était une tragédie en vers de Merville et Gorsse, jouée au Théâtre- Français en octobre 1821, qui fut, dit le Journal des Débats « sifflée pendant quatre actes » et où Baptiste (t fit poufïer de rire dans le rôle de Faliero » ; l'autre, un drame en prose, d'auteur inconnu, joué à la Porte- Saint-Martin, en novembre de la même année, et qui, lui aussi, tomba à plat.

C'est le 30 mai 1829 que Delavigne présente pour la première fois au public son illarino Faliero. Retenez bien cette date, — 30 mai 1829. — Les dates en histoire littéraire, sont de la plus grande importance ; elles seules permettent d'établir des influences et des responsabilités, surtout quand il s'agit de ces œuvres secondaires qui ont un mérite relatif et comme un droit d'antériorité par rapport aux chefs-d'œuvre.

Au moment où Delavigne composait sur Faliero, aucun drame romantique en vers n'avait encore été joué. Marion Delorme, écrite en 1829, ne parut sur la scène qu'en 1831 ; Hernani est de février 1830. La seule tentative vraiment nouvelle était Henri III et sa cour, de Dumas, donné en février 1829 au Théâtre- Français ; mais c'était un drame en prose.

Cependant, en 1827, avait paru le Cromwell de Victor Hugo, avec la célèbre Préface ; et depuis plus de dix ans, les journaux littéraires et les revues agitaient la question d'une réforme de la tragédie. Enfin, en 1828, une troupe de comédiens anglais avait joué triomphalement du Shakespeare à Paris, au théâtre de l'Odéon. Delavigne devait être, tout

comme un autre, très sensible à de pareilles influences ; mais il était aussi, lui l'auteur des Vêpres siciliennes et du Paria, très attaché à la tradition. Il se demanda donc avec quelque anxiété comment il traiterait le sujet qu'il empruntait à Byron? Le réduirait-il au cadre des trois unités, comme Ducis avait fait pour les drames de Shakespeare ? Tenterait-il autre chose, dans le sens des théories de Hugo et des exemples de Dumas?

Quand on parle de la tragédie classique sous la Restauration, il ne faut pas seulement songer à ces Régulus, à ces Sylla, par lesquels les Arnault et les Jjouy compromettaient les grands maîtres dont ils se proclamaient les disciples. Déjà en effet, et même depuis Zaïre et Tancrède, nous étions à moitié « délivrés des Grecs et des Romains ». Très nombreuses alors étaient les tragédies tirées de l'histoire moderne, nationale ou étrangère. L'année même où Delavigne donnait ses Vêpres siciliennes (1819), on avait vu paraître un Louis IX d'Ancelot, une Jeanne d'Arc à Rouen de - Darvigny, un Charles le Téméraire de Brifaut. Bientôt on applaudira un Maire du Palais, une Brunehaut, une Mort de Louis XI. Mais la plupart des critiques constataient que les auteurs de ces tragédies s'obstinaient à étrangler dans les unités de lieu et de temps ces sujets historiques, auxquels il eut nécessairement fallu donner plus de liberté et plus d'espace. Exemple : la Jeanne d'Arc de Darvigny. Non seulement elle est à Rouen, cette pauvre Jeanne ; mais elle est dans sa prison ; elle y est au premier acte, au deuxième acte, au troisième acte, au quatrième acte,- au cinquième acte. Elle n'en sort que pour aller au supplice. Et c'est dans sa prison que viennent l'interroger, l'insulter, la consoler les autres personnages. On en éprouve une impression d'étoufr fement.

Mais en face de cette tragédie timorée qui allait s'étiolant de jour en jour, se développait un genre

à la fois historique et romanesque, libre jusqu'à l'extravagance, riche en décors et en costumes, où tout ce que la tragédie met en récits se passait sous les yeux des spectateurs, où l'on voyait des batailles, des incendies, et jusqu'à des ballets. Ce genre, c'est le mélodrame. Ce nom de mélodrame é.voque chez nous le, souvenir du Courrier de Lyon, des Deux Orphelines, des Deux Gosses.... Mais le mélodrame qui a régné sur les scènes des boulevards entre 1800 et 1830, ce mélodrame-là est d'une autre nature. C'est proprement une tragédie populaire où l'on peut surprendre, sous une forme rudimentaire et naïve, les caractères essentiels du prochain drame romantique. Dans le mélodrame à la Pixérécourt, il y a une forte unité d'action, — mais ni unité de lieu, ni unité de temps ; — il y a le mélange du pathétique et du bouffon, de l'horreur et de la sensibilité ; — il y a des caractères tout d'une pièce, presque sans nuances, le tyran, le traître, le généreux, le sot, le niais, — et l'ingénue, la persécutée, la femme fatale. Le sujet du mélodrame est emprunté généralement à l'histoire du monde, depuis les temps 'bibliques jusqu'à la Révolution française. Voici le Jugement de Salomon et les Ruines de Babijlone ; voici Christophe Colomb et Pizarre ou la Conquête du Mexique ; voici Marguerite d'Anjou et Charles le Téméraire. N'oublions pas Marie Stuart, Guillaume Tell, Calas, — ni Robinson Crusoé où Vendredi parle « petit nègre », et où les sauvages causent en caraïbe. Bref les auteurs de ce répertoire semblent s'être proposé de mettre l'histoire de l'humanité en mélodrames, comme Mascarille mettait en madrigaux toute l'histoire romaine.

J'ajoute que pour satisfaire à ce besoin de justice et d'équité qui est au fond de l'âme populaire, le dénouement du mélodrame est toujours moral : l'orphelin retrouve son père, ou sa mère, ou, les deux à la fois ; l'ingénue persécutée échappe à Rodolphe pour épouser Arthur ; le traître est assommé sur place

ou condamné à la paille humide des cachots. Le personnage principal prononçait, à la chute du rideau, une solennelle sentence en style amphigourique, pour que le public pût emporter dans son cœur l'impression indélébile de cette moralité. Dans une parodie fort spirituelle, due à Martainville, et qui est intitulée RÕdéric et Cunégonde, après toutes les expiations et toutes les reconnaissances, le rideau commençait à descendre lentement, lorsque tout à coup Rodéric s'écriait : « Un moment ! étourdi que je suis, j'oubliais la sentence de la fin 1 » — Et, se tournant vers le public : « Mes amis, ceci vous prouve jusqu'à l'évidence, qu'il existe une providence, dont la prudence veille sur l'innocence 1 » Alors, le rideau pouvait tomber. .

Destiné à un public naïf, facile à émouvoir ou à terroriser, le mélodrame attirait cependant l'attention des critiques. Geoffroy,.le feuilletoniste des Débats, s'intéressait alors aux mélodrames comme plus tard Sarcey aux vaudevilles. Il consacrait de longs articles à L'Homme à trois visages, à La Femme à deux maris, et il écrivait en 1804 : « Qu'on y prenne garde ; si on s'avise d'écrire les mélodrames en vers et en français, malheur à la tragédie ! » Que de fois n'a-t-il pas répété cette prophétie !

III

Eh bien ! Casimir Delavigne ne poussa pas la hardiesse jusqu'à écrire du mélodrame en vers ; et j'ai déjà noté que le nom de mélodrame n'avait été donné à Marino Faliero que pour en rendre possible la représentation sur le théâtre de la Porte Saint-Martin. Marino Faliero est bien une pièce au cadre un peu plus large, à la mise en scène plus riche, aux décors plus variés que la tragédie classique, mais c'est tout de même, par son essence et par ses procédés de développement,

une tragédie, et non pas un drame romantique, c'est- à-dire un mélodrame en vers. Quand je dis que le drame romantique n'est autre chose que le mélodrame ennobli, ou anobli, je constate simplement un fait, s'il est vrai que l'on retrouve dans Hernani, dans Ruy Blas et dans Les Burgraves, les intrigues, les caractères, les passions, et jusqu'à la rhétorique des Pixérécourt et des Caigniez. Seulement, Victor Hugo sait tirer un admirable parti de certaines situations ; et la scène des portraits, le pardon de Charles-Quint, l'entrée de Frédéric Barberousse déguisé en mendiant, les folies déjà cyraiiesques de don César de Bazan, voilà ce que vous ne trouverez pas dans les mélodrames les plus applaudis entre 1800 et 1830 ! Et d'ailleurs, le style de Victor Hugo n'est-il pas comme cette admirable musique qui fait passer toutes les absurdités d'un livret d'opéra? Sur les maigres épaules de la Muse des boulevards, Hugo a jeté un manteau de pourpre et d'or.

Il nous reste donc à démontrer — car c'est là notre thèse — que Marino Faliero est bien en soi une tragédie, et par le sujet, et par les caractères, et par les procédés de développement, et par le style; mais que c'est une tragédie qui se soustrait à la tyrannie des unités de temps et de lieu, et qui emprunte au mélodrame quelques-unes de ses libertés et de ses richesses.

Delavigne a du raisonner ainsi : — Ce qui constitue essentiellement la tragédie ce ne sont pas ces unités de temps et de lieu, lesquelles ne conviennent logiquement qu'à un petit nombre de sujets; ce n'est pas ce parti pris de mettre en récits toutes les actions, quelles qu'elles soient, ou de ne présenter sur la scène que deux ou trois personnages au maximum, ce qui réduit la pièce à n'être plus qu'une « conversation sous un lustre.... » Non; une tragédie, en soi, c'est l'étude d'une crise morale, prise assez près de sa fin; c'est l'analyse, aussi approfondie que possible, des

motifs d'action des personnages, de manière à ce que le dénouement, terrible ou même étrange, paraisse vraisemblable ; c'est enfin l'unité de ton et d'impression, pour que « le trouble croisse de scène en scène » et que rien ne vienne diminuer ou rompre « cette tristesse majestueuse qui fait toute la beauté de la tragédie ». Dès lors, si Delavigne n'admet pas le mélange du sublime et du grotesque réclamé par Hugo, il croit tout de 'même pouvoir accorder à la tragédie celles des libertés qui ne nuisent pas à sa nature intime. Il ne bornera pas sa durée à vingt-quatre heures (toutefois le sujet qu'il traite dans Marino Faliero ne demande pas beaucoup plus de temps, et il l'aurait gâté en le dispersant ; c'est surtout dans Louis XI qu'il se montrera plus large). Il n'hésitera pas à changer le décor d'acte en acte. Tout se passe à Venise; mais tantôt chez le doge; tantôt dans le palais du patricien Lioni qui donne un bal; tantôt sur la place de Saint-Je an et Saint-Paul, la nuit; tantôt dans une salle voisine du Conseil des Dix. Il y aura une grande variété de figurants et de costumes, de la musique pendant le bal, le chant d'un gondolier à la cantonade. On verra un duel sur la scène, et l'un des adversaires mourra sous les yeux des spectateurs. On entendra retentir la cloche de Saint-Marc. Un des conjurés se montrera, au sortir de la torture, le front entouré de bandages ensanglantés. L'exécution du doge n'aura pas lieu sur le théâtre : mais le glaive qui vient de le frapper y sera présenté.... Voilà les concessions de forme que fait Delavigne à la poétique nouvelle.

Pour le fond, il s'efforce de le développer par le seul conflit des sentiments et des passions. Byron était lyrique ; Delavigne sera dramatique. Chez Byron, une seule passion : la colère du doge, colère que l'on voit naître, grandir, éclater, et dont l'expression finit par devenir monotone malgré la beauté poétique du style. Delavigne cherche à établir des contrastes à la

fois d'un personnage à l'autre, et entre les sentiments variés d'un même personnage. Pour y arriver, il s'avise de modifier très profondément le caractère de la femme du doge. Dans le drame de Byron la vertueuse Angiolina apparaît seulement dans des scènes de remplissage ; on pourrait supprimer son rôle, sans nuire le moins du monde à l'action. Delavigne transforme la pure Angiolina de Byron en une. Eléna (c'est le nom qu'il lui donne) qui aurait trompé-son vieux mari avec son neveu Fernando, Au premier abord, nous sommes choqués par cette altération fâcheuse apportée au caractère de la dogaresse. N'est- ce pas, en effet, parce que sa femme est un modèle de fidélité et de vertu et parce qu'elle est vraiment calomniée, que la colère de Faliero nous paraît légitime, la punition de Sténo dérisoire, et la conjuration vraisemblable?... Sans doute. Mais voyez, par contre, les avantages que Delavigne tire de cette situation.

D'abord il nous apprend, dès la première scène du premier acte, que cette faute est déjà lointaine et qu'Eléna l'expie par de terribles remords. Eléna croit que Fernando, qui s'est exilé, ne reviendra jamais à Venise. Et si Fernando reparaît, c'est seulement pour demander son pardon ; il est décidé à chercher une mort glorieuse dans les combats pour expier son égarement. Ainsi le poète tragique excite chez le spectateur la pitié pour ces victimes de la passion : l'une pleure sa trahison, l'autre veut en mourir.

Mais ce n'est pas seulement la pitié que provoque le poète, c'est aussi la terreur. Dès le début, nous savons qu'Eléna fut coupable. Alors, nous tremblons que le doge n'ait des soupçons? Delavigne sait lui donner habilement quelques inquiétudes ; au premier acte, Faliero qui revoit sa jeune femme après l'entrevue qu'elle vient d'avoir avec Fernando, la trouve pâle et défaite ; il ne soupçonne pas un instant Fernando, dont le retour lui cause au contraire une joie très vive ; mais il se demande, devant le trouble

d'Eléna, si vraiment quelque chose dans sa conduite ne justifierait pas les propos de Sténo?... Au nom de Sténo, Eléna proteste avec tant de sincérité que le doge est rassuré, et ne pousse pas l'interrogatoire plus avant. Mais nous frémissons, de scène en scène, en songeant que Faliero peut tout découvrir, que Sténo peut se trahir, qu'Eléna peut avouer.... Quand nous voyons le doge s'engager à fond dans cette conspiration si dangereuse, et cela pour venger l'honneur d'une épouse qui ne mérite plus un pareil s'a crifice, nous tremblons qu'une révélation ne vienne le désespérer. Plus le danger croît pour Faliero, plus son héroïsme nous touche. Enfin, quand il est arrêté et trahi, Eléna avoue sa faute ; et la colère du doge se retourne d'abord contre elle. C'était vraiment « la scène à faire » eût dit Sarcey ; et cette scène, vous verrez que Delavigne ne l'a pas manquée. Non moins belle, celle où Faliero, au moment de marcher à la mort, pardonne à l'épouse coupable.

Ainsi, en supposant qu'Eléna a trompé Faliero, le poète a introduit dans les deux caractères principaux des éléments de variété psychologique tout à fait absents du drame de Byron. Il a rendu ses personnages plus vivants, plus humains ; il a suspendu et renouvelé l'émotion des -spectateurs. De plus, il rattache ainsi très étroitement à l'action le rôle de ce, Fernando qui, chez Byron, n'était qu'un banal confident. Et c'est une très heureuse 'idée que de l'avoir montré cherchant querelle à Sténo, pour venger par l'épée celle dont il a troublé la vie, et pour revendiquer sa part de responsabilité dans cette situation créée par sa faute. Sténo le; tue : ce sera, pour le doge, un nouveau motif de haine et de colère ; car ce neveu est son dernier héritier. D'autre part, il ne fallait pas que Fernando fût vivant au moment où Eléna avoue son amour coupable. Faliero serait moins disposé au pardon, s'il savait que Fernando lui survit ; et Delavigne avait trop le sens des convenances morales

pour imaginer une scène où le vieux doge, avant de marcher à la mort, bénirait les deux amants.

IV

Ces quelques réllexions. suffisent pour vous prouver que Delavigne a bien conservé, malgré quelques concessions de forme, ce (lue l'on appelle la poétique de la tragédie. Sans doute, il avait compris, un des premiers, que le public était las de certaines conventions soi-disant classiques ; et il a su, en même temps que Dumas et avantHugo,se débarrasser de contraintes démodées et inutiles. Mais il n'a pas voulu, — là est son titre -lt votre respect — délaisser la tragédie pour le drame, c'est-à-dire sacrifier l'étude du caractère et l'analyse des passions a la recherche des effets scéniques et des coups de théâtre. Il a cru fermement que le genre illustré par les Corneille et les Racine pouvait être renouvelé, rajeuni ; il a refusé de l'abandonner pour le mélodrame. Et il a eu raison de le croire.

Si le drame romantique de V. Hugo a plus d'éclat et révèle, au moins 'dans le style, un écrivain de génie, ses héros ne sont pas assez humains pour posséder ce fonds de vérité générale qui leur permettrait d'évoluer avec le temps. La tragédie au contraire présente au public des personnages moins datés, moins exceptionnels, parcè que son principal ressort est l'étude ou l'analyse d'une crise d'âme. La tragédie, voyez-vous, c'est l'honneur du théâtre français. On a pu croire longtemps que notre admiration pour elle était un préjugé scolaire, dû à notre ignorance du théâtre étranger. Aujourd'hui, après tant de traductions et d'adaptations de Shakespeare, de Gœthe, de Schiller, d'Ibsen, la tragédie n'a fait que croître dans notre estime. Par la simplicité de ses, moyens, par la profondeur de ses analyses, par son équilibre et p ar. son harmonie, elle représente vraiment la synthèse

des plus purs éléments de. l'esprit français. Vous le sentez bien, vous tous qui venez si souvent applaudir ici Le Cid et Andromaque, Britaiinicus et Athalie, ces œuvres dont vous pourriez être saturés et dégoûtés par l'usage que vous en avez fait pendant vos études, et qui devraient, si elles ne possédaient une mystérieuse et immortelle vie, vous paraître aussi ennuyeuses que les pensums qu'elles vous ont valus ! mais vous y retournez sans cesse,' et comme malgré vous, comme on retourne à la vérité, à la beauté, à la lumière.

Il fallait donc ne pas le laisser périr, ce genre admirable qui avait déjà prouvé une telle vitalité, et qui peut-être donnerait un jour <le nouveaux chefs- d'œuvre. A la veille du formidable assaut romantique, Casimir Delavigne a tenté dé le rajeunir ; et si Marino ,Faliero n'est pas une pièce de premier ordre, vous constaterez que, près de cent ans après son apparition, on peut la remettre à la scène, et que l'intérêt n'y languit pas un seul instant.

Le style lui-même vous étonnera (si toutefois vous avez le loisir d'y penser, tant l'action en est serrée, tant les sentiments y émeuvent). On se pi ait à collectionner dans Casimir Delavigne des élégances usées et des périphrases ridicules? Eh bien ! ouvrez l'oreille : vous en saisirez fort peu. Et par contre vous serez frappés par la solidité des tirades et par la vigueur des répliques.

Vous applaudirez donc spontanément, et sans obéir à un respect de commande que l'on sollicite parfois de votre esprit critique cette tragédie mi-romantique mi-classique, véritable ancêtre des drames historiques de Bornier et de Côppée. Et vous souhaiterez à ceux qui raillent Delavigne que leurs propres pièces reçoivent dans cent ans un pareil accueil, — et compensent aussi largement l'ennui d'une conférence.

quai, à mon grand étonnement, qu'elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens, où, durant notre entretien, j'avais vu son visage; et il se trouvait que ses airs de physionomie (que j'avais crus si naïfs) n'étaient, à les bien nommer que des tours de gibecière ; je jugeai, de loin, que sa vanité en adoptait quelques-uns, qu'elle en réformait d'autres. C'était de petites façons qu'on aurait pu noter, et qu'une femme aurait pu apprendre comme un air de musique.... Je l'avais crue naturelle et ne l'avais aimée que sur ce pied-là, de sorte que mon amour cessa tout d'un coup, comme si mon cœur ne s'était attendri que sous condition. « Ah ! mademoiselle, je vous demande « pardon, lui dis-je, d'avoir mis jusqu'ici sur le compte « de la nature des appâts dont tout l'honneur n'est d.û « qu'à votre industrie. — Qu'est-ce que c'est ! que « signifie ce discours? me répondit-elle. — Vous « parlerai-je plus franchement, lui dis-je ; je viens « de voir les machines de l'Opéra ; il me divertira, « toujours, mais il me touchera moins. » — Et, là- dessus, je sortis. »

Il n'y a certes, dans ce récit, rien de l'exquise politesse, et de ce je ne sais quel parfum de fine galanterie, qui flotte toujours autour du nom de Marivaux quand on le prononce aujourd'hui ; mais il contient tout au moins le témoignage de l'idée très noble, très pure, très haute que se faisait Marivaux de la droiture en amour, de l'idéal de simplicité qu'il portait au fond du cœur. Ainsi donc, à cette date, Marivaux est capable, et dans toute l'ardeur d'un premier amour, de ne plus aimer parce qu'il n'a pas rencontré une sincérité de sentiments et d'attitude égale à la sienne. Il se fâche de voir Lise au miroir, comme il se fâchait tout à l'heure pour le bilboquet.

Le monde polira Marivaux comme l'amour a poli son Arlequin ; plus tard, il n'aura plus de ces brusqueries prime-sautières, mais ce qui précisément fait

le charme et l'attrait des premières comédies de Marivaux, c'est ce dédain des attitudes factices. Écoutez les conseils que Flaminia donne à la Lisette de La Double Inconstance : « Point d'air coquet : on voit dans ta petite contenance un dessein de plaire; oh, il faut en effacer cela : tu mets je ne sais quoi d'étourdi et de vif dans ton geste : quelquefois c'est du nonchalant, du tendre, du mignard : tes yeux veulent être fripons, veulent attendrir, veulent frapper, font mille singeries ; tu cours après un air jeune, galant et dissipé. Tu prends de certains tons, tu te sers d'un certain langage et le tout finement relevé de saillies folles. Oh ! toutes ces. petites impertinences-là- sont très jolies dans une fille du monde :'il est décidé que ce sont des grâces.... Mais ici, il faut s'il te plaît, faire main basse sur tous ces agréments-là ». —, Encore qu'il en parle avec une finesse séduisante, le coquet Marivaux est ici l'ennemi de la coquetterie : il se déclare l'amant de la sincérité. Je crois que si tout à l'heure après avoir vu La Double Inconstance, l'on vous demandait quelle est la note dominante de la pièce vous diriez,: « C'est la simplicité attendrie. » Cette simplicité a quelque chose à la fois de touchant et de poétique. Il y a là comme sur une source fraîche et pure dont, à travers l'enchevêtrement des sentiers du parc d'amour où fleurit ce premier théâtre, on aperçoit presque à chaque détour d'allée la nappe claire et reposante ;

> vous le constaterez à plusieurs reprises dans La Double Inconstance.

Et c'est à cet attrait de simplicité que se prirent tout d'abord les contemporains de Marivaux.

Les contemporains de Marivaux! Je me plais à évoquer la salle du Théâtre-Italien en 1723. Les dames sont là en toilettes claires couleur d'eau ou couleur de feu ; les coiffures n'ont plus l'orgueil des fontanges audacieuses : elles sont basses, vles cheveux sont poudrés, les visages légèrement fardés.

avec une mouche au coin des 'lèvres ou près des yeux. Ce n'est pas encore la mode des grands paniers, des paniers à coupoles qui donnaient aux femmes l'air d'une sonnette géante dont la taille était le manche, ou des paniers à gondoles qui les firent ressembler à des porteurs d'eau. Non, la jupe n'est soutenue que par le court jupon doublé de crin et piqué, que la mode du lendemain appellera, par dédain, vers 1725, le panier molinisle ou la Considération. Sur ce modeste panier, l'étoffe coule encore en plis harmonieux, la robe est ample et flottante, le corsage ajusté, décolleté sur la poitrine, et les manches en pagodes qui laissent apercevoir le bras nu, ainsi que le large ruban qui encadre la tête et ne se noue qu'à la hauteur de la taille, donnent à l'ensemble un aspect charmant de luxe à la fois et de négligé, une séduction raffinée de simplicité.

Le. costume des hommes est à l'avenant. Un léger justaucorps de drap a remplacé le lourd pourpoint de velours surchargé de broderie; à la large rhingrave aux canons disgracieux s'est substituée la petite culotte collante en fourreau-de-pistolet. A peine quelques attardés ont encore sur le justaucorps quelques galons en or faux, les galons du Système, dernier vestige de la Banqueroute de Law, oubliée depuis deux ans, car tous ces gens-là viennent de voir brûler à Paris, dans une grande cage de fer de dix-huit mètres de côté, tous les papiers de la comptabilité du Visa.

Que valaient tous ces gracieux spectateurs au point de vue moral? Peut-être au fond ne valaient-ils- pas cher. Bien qu'il y ait toujours eu en France un tiers état, une bourgeoisie citadine et provinciale, où se réfugièrent l'honnêteté et la vertu, on peut cependant affirmer que jamais l'ébranlement des mœurs ne fut aussi grand que sous la Régence : et c'est encore à Marivaux lui-même que j'en demanderai le témoignage,

« Je me trouvais un jour en une compagnie, écrit- il dans Le Spectateur français, où je vis une des plus belles personnes de la ville. Je m'approchais d'elle dans le dessein de la féliciter de ses appas : elle me reçut honnêtement, mais elle avait de grandes distractions. J'aperçus dans un coin un homme de cinquante ans qui jetait de notre côté de noirs regards. Un de mes amis plus au fait que moi des mœurs, vint me tirer par la manche et m'arracha d'auprès de ma belle : « Vous ne savez pas, me dit-il, que vous causez de l'inquiétude à deux personnes, à la demoiselle à qui vous parlez et à celui que vous voyez dans le coin. — Est-ce son mari? répondis-je. — Non. - C'est apparemment son père, repris-je. — Ce n'est ni l'un, ni l'autre, me dit-il; mais c'est un ami, c'est un brutal dont elle a besoin. Cette demoiselle n'a pas de bien et elle est obligée d'avoir des ménagements pour cet homme-là. — J'entends, répondis-je.... Mais comment n'a-t-elle pas honte de se montrer en si bonne compagnie, puisque l'on sait le secret de son petit manège. — Vous vous moquez, me dit-il. Si une petite bagatelle déshonorait, il n'y aurait pas une femme ici qu'on ne dût fuir. On vit à présent plus aisément dans le monde ; la rareté de l'argent a fait congédier bien des scrupules : les bonnes mœurs ne sont plus si farouches.... Une femme regarde même comme un bienfait l'amour qu'un homme riche veut bien prendre pour elle.

— Mais, enfin, répondis-je, l'honneur? — Bon ! l'honneurl le public ne se scandalise plus de ces bagatelles-là. »

Eh bien ! ce public, qui dans la réalité de la vie se scandalisait si peu de toutes sortes de bagatelles, affichait au théâtre (par un contraste à la fois inattendu et logique) le goût de la vertu et de l'honneur. Il avait applaudi Lesage quand celui-ci avait, dans son Turcaret, fait la satire des financiers du XVIIIe siècle, il s'était plu à l'ironie mordante des Lettres Persanes

de Montesquieu, il venait de témoigner toute sa sympathie à L'Arlequin Sauvage de Delisle qui dénonçait naïvement les désordres ou les ridicules honteux de Ig société parisienne ; mais remuer la boue c'est encore s'y plaire, quels que soient l'ironie, la moue ou même le sourire qui accompagne le geste. Le mérite de Marivaux dans Lu Double Inconstance, a été précisément de s'évader presque complètement de là forme satirique pour présenter au spectateur des mœurs idéales dans un décor de rêve. ,

Quelle chance de succès avait un pareil théâtre? Le jeune Marivaux aurait douté de lui-même, s'il n'avait à cette époque rencontré sur sa route une conseillère, une inspiratrice et une protectrice qui lui révéla son propre talent : la Sylvia du Théâtre- Italien. Il avait vu tomber à plat àIaComédie-Françaisë sa tragédie d'Annibal : l'atmosphère de ce grave théâtre le rebutait, il lui déplaisait d'affronter de nouveau tant de solennités, depuis celle du directeur jusqu'à celle du moucheur de chandelles. Il eut alors l'idée d'aller jeter un manuscrit dans la boîte du Théâtre-Italien. Il n'y avait pas alors beaucoup de théâtres pour les jeunes. Le Théàtre-Italien, avec ses pièces fantaisistes, c'était un peu ce que sont aujourd'hui le Lhéâtre du Vieux-Colombier, le théâtre Michel ou le théâtre de l'Œuvre. A ceci près qu'il n'y avait pas encore à cette époque des régiments entiers de jeunes qui se croyaient du génie et l'on en était encore à cet âge d'or lointain où les directeurs de théâtre poùvaient avoir le loisir de lire les rares manuscrits qui tombaient dans leur boîte aux lettres. Le manuscrit une fois jeté, le jeune Marivaux qui n'était pas un fat, se fit un devoir de n'y plus penser. Quelle ne fut pas sa surprise de voir deux mois après sa pièce affichée ! C'était Arlequin 'poli par l'amour,' cette spirituelle fantaisie que le théâtre de l'Odéon représentait encore la semaine dernière avec tant de succès. Il eut la curiosité d'aller incognito à la repré-

sentation et il pénétra dans les coulisses. Précisément la Sylvia, qui venait de faire le succès de la pièce, tenait son rôle à la main, et se plaignait de ne pas connaître l'auteur, de ne pas lui avoir entendu lire son manuscrit : « Bien des finesses, disait-elle, ont dû m'échapper. » Marivaux, souriant, prit le rôle des mains de la belle actrice et se mit à lire : « Ah ! Monsieur, pour lire ainsi, vous êtes le diable ou l'auteur ! — Je rie suis pas le diable, » répondit Marivaux. La connaissance fut faite : elle devait durer toute leur vie. Dans la ' Sylvia, Marivaux trouvait l'actrice idéale de son théâtre, et ce fut pour elle qu'il écrivit ' La Double Inconstance. Comme il est regrettable que nous n'ayons pas de cette Sylvia le pastel de Quentin Latour ! C'était une brune aux yeux bleus, la figure ovale et d'un dessin parfait, le teint rose, le regard spirituel et doux, la bouche fine et gracieuse. Mais une petite toile de Carle Vanloo l'a fait heureusement revivre à nos yeux dans toute sa séduction. L'étonnante finesse et la merveilleuse régularité de ses traits la prédestinaient aux rôles de fée ou de belle amoureuse. On dirait que le hasard l'avait formée pour être le personnage de premier plan d'un groupe de nymphes de Boucher. Elle dut se trouver à l'aise dans le conte de fées de La Double Inconstance. Car La Double Inconstance est une manière de conte de fées.

Le sujet en est simple : dans un pays irréel (Marivaux ne donne pas d'autre indication de décor que : La scène est dans lIe palais du Prince), un prince irréel est épris de l'une de ses sujettes et veut l'épouser. Mais cette Sylvia — car elle porte le nom de l'actrice qui jouait le rôle — cette Sylvia est fiancée au brave et naïf Arlequin. Le Prince charmant fait venir dans son palais le couple des fiancés candides et l'y retient. prisonnier. Le problème est pour lui d'obtenir que Sylvia et Arlequin, passionnément amoureux l'un de l'autre renoncent d'eux-mêmes, et par douce

persuasion, à leur fidèle attachement, et que Sylvia devienne amoureuse du prince sans savoir qu'il est prince. ; d'autre part, Arlequin s'épren-dra d'une demoiselle de la Cour et ce sera La Double Inconstance.

Cette donnée est de pure psychologie; et voyez tout de suite que par le sujet qu'elle traite, la comédie de Marivaux ne s'éloigne pas beaucoup de l'inspiration classique : elle s'en rapproche encore davantage par la conception des caractères, qui, semblables aux personnages de Racine, se trouvent dans un milieu idéal où ils peuvent suivre, sans l'obstacle' matériel des complications et des occupations bourgeoises, toutes les inspirations, toutes les aspirations et toutes les fluctuations de leur coeur. Ces personnages de Marivaux n'ont pas encore subi la « déformation professionnelle » ils ne se présentent pas sur la sçène,- comme nos personnages modernes, avec leur curri- éulum viLcte ou au besoin leur casier judiciaire. Ils suivent en toute liberté les mouvements de leur âme primitive. Le titre de Prince, le nom d'Arlequin ne sont dans La Double Inconstance que des étiquettes vaincs.

Si vous cherchez dans l'Arlequin de Marivaux le type traditionnel de la comédie latine ou florentine vous l'y chercherez en vain. A Rome, le Sannio latin tel qu'on le voit encore sur les peintures de Pompéi avec son visage barbouillé de suie, sa tête rasée et son manteau fait de pièces de diverses couleurs; à Florence,-l'Arlequm italien, avec son masque noir, son feutre gris adorné d'une queue de lapin et la batte qui prolonge et avive ses gestes comiques, ne sont encore que deux bouffons bas, impudents, gourmands et poltrons. Mais ^n touchant le sol -de France, Arlequin commence à se transformer. Quelques étymologistes prétendent même que son nom vient de celui d'un vieux diable français qui s'appelait Hellequin. Ce vieux diable devait être plein

d'esprit et de malice. En peut-il être autrement chez nous?

Ce que c'est que d'avoir respiré l'air de France !

(E. ROSTAND, Don Juan.)

Et Arlequin fut ainsi poli chez nous par un vieux diable français avant de l'être par l'Amour. En tous les cas, il y avait déjà longtemps, au moment où il devint l'interprète de Marivaux qu'il avait dépouillé le vieux Sannio (beaucoup moins le vieux diable) pour se prêter à toutes les fantaisies des auteurs dramatiques. Est-ce la bigarrure de son costume qui incita les imaginations : rien n'est plus bigarré que la série des Arlequins qui précédèrent celui de Marivaux. En France Arlequin se mêla de tout. Dans la politique, dans la littérature, dans la morale, partout on vit s'agiter son feutre gris à queue de lapin et l'on entendit elaquer les coups secs de sa batte. Les êtres les plus divers s'abritèrent sous son masque. En 1682 déjà, on joue une comédie qui s'appelait Arlequin, lingère du palais, car à l'occasion il changeait même de sexe ; en 1683, on représente une parodie de Bérénice, où Arlequin sous le nom de Protée, le dieu aux mille formes, tient le premier rôle. Successivement le théâtre donne Arlequin, empereur dans la Lune, Arlequin, chevalier du Soleil, Arlequin, défen- seur du beau sexe, Arlequin, baron allemand, Arlequin, fille malgré lui. Il intervient dans la Querelle des Anciens et des Modernes et on le voit obliger, sous le menace de sa batte, les partisans de Mme Dacier à baiser, avec respect un vieil exemplaire d'Homère, en réparation de leurs outrages. Il dit son mot sur les traitants dans Arlequin traitant, et, à la grande joie des spectateurs, il désignait du doigt les mercantis qu'il reconnaissait dans la salle. Rassurez-vous, mesdames et messieurs, il n'y eut jamais de mercantis parmi les spectateurs français, et, même en 1723,

on avait été obligé pour provoquer l'amusant scandale, d'avoir recours à des compères.

Mais qui, après toutes ces transformations, oserait encore parler dans le théâtre de Marivaux, d'un type obligatoire et déterminé d'Arlequin, dont les contours et la physionomie arrêtés d'avance, comme celle d'un masque antique, pouvait gêner la libre inspiration de l'auteur dramatique? Et ce qui est vrai d'Arlequin, l'est aussi de Triveliu- et plus encore de Sylvia et de Flaminia, qui portent simplement dans La Double Inconstance le nom des actrices qui tenaient les rôles.

En réalité, et peut-être plus encore que la tragédie classique, la comédie de Marivaux se débarrasse de toutes les contingences de la vie pour n'étudier plus que le jeu des sentiments.

Et ln, Marivaux est maître. V 0115 verrez de quelle main dextre et subtile, il démêle et il assortit toutes les nuances d'émotions naturelles à l'âme d'une femme qui, consciemment et .inconsciemment tout à la fois, se détache d'un premier amour pour se donner tout entière à un second. La coquetterie et la vanité, ces mobiles de l'éternel féminin, — au théâtre du moins, — éloignent insensiblement Sylvia d'Arlequin : puis, insensiblement aussi, l'attendrissement, la pitié, l'amitié et enfin l'amour la donnent au prince. Voyez, par exemple, presque au début de la pièce, comment la yanité piquée fait avancer l'évolution de l'âme de Sylvia. Sylvia, qui pour l'instant n'a d'yeux que pour Arlequin, qui ne se soucie pas de l'amour du Prince, trouvant tout naturel que les belles dames de la Cour aient, auprès du prince, un attrait de séduction qu'elle ne saurait avoir :

Elles sont, dit-elle, d'une humeur joyeuse : elles ont des yeux qui caressent tout le monde : elles .ont une mine hardie, une beauté libre qui ne se gêne point, qui est sans façon; cela plaît davantage que non pas une honteuse comme moi

qui n'ose regarder les gens et qui est confuse qu'on la trouve belle.

FLAMINIA. — Eh ! voilà justement ce qui touche le prince, voilà ce qu'il estime, c'est cette ingénuité, cette beauté simple, ce sont ces grâces naturelles. Eh ! croyez-moi, ne louez pas toutes les femmes d'ici ; car elles ne vous louent guère.

SYLVIA. — Qu'est-ce donc qu'elles disent?

FLAMINIA. — Des impertinences ; elles se moquent de vous, raillent le prince, lui demandent, comment va sa beauté rustique ! « Y a-t-il visage plus commun, disaient l'autre jour ces jalouses entre elles ; de taille plus gauche? » Là- dessus, l'une vous prenait par les yeux ; l'autre par la bouche ; il-n'y avait pas jusqu'aux hommes qui ne vous trouvaient pas trop jolie. J'étais dans une colère 1

SYLVIA. — Pardi ! voilà de vilains hommes de trahir comme cela leur pensée pour plaire à ces sottes-là !

FLAMINIA. — Sans difficulté.

SYLVIA. — Que je hais ces femmes-là 1 Mais puisque je suis si peu agréable à leur compte, pourquoi donc est-ce que le Prince m'aime et qu'il les laisse là !

FLAMINIA. — Oh 1 elles sont persuadées qu'il ne vous aimera pas longtemps, que c'est un caprice qui lui passera et qu'il en rira tout le premier.

SYLVIA. — Hum 1 elles sont bien heureuses que j'aime Arlequin : sans quoi j'aurais grand plaisir à les faire mentir ces babillardes-là.

FLAMINIA. —. Ah ! qu'elles mériteraient bien d'être punies 1 Je leur ai dit : « Vous faites ce que vous pouvez pour faire renvoyer Sylvia et pour plaire au Prince. Si elle le voulait, il ne daignerait pas vous regarder. »

SYLVIA. Pardi ! Vous voyez bien ce qui en est ; il ne tient qu'à moi de les confondre 1

De les confondre ! C'est le mot que Céphise dit à Andromaque qu'Hermione vient d'humilier :

Je croirais ses conseils et je verrais Pyrrhus,

Un regard confondrait Hermione et la Grèce.

Plus d'une fois ainsi, Marivaux se rencontrera sans y songer, avec Racine, ils ont l'un et l'autre

le même goût de la simplicité et du naturel dans les sentiments vrais de l'âme humaine. S'ils ne se sont pas rencontrés plus souvent, c'est que Racine s'applique aux grandes passions tandis que Marivaux se plaît aux nuances ténues des sentiments : il lui plaît d'observer comme à la loupe, les mouvements encore confus qui se forment et s'agitent obscurément au fond de nous-même. Un philosophe moderne ne manquerait pas de dire que ce que Marivaux étudie dans l'amour, c'est la montée du subconscient au seuil de la conscience claire. Marivaux avait lui-même la notion très exacte des limites du champ de son observation, et, pour ne s'être pas exprimé en style bergsonien, il n'en a pas moins très exactement défini ce qu'il prétendait étudier ; jamais effort de divination psychologique ne fut plus conscient que le sien, encore qu'il s'exerçât sur des sentiments liminaires : « J'ai, dit-il, guetté dans le cœur humain toutes les niches où peut se cacher l'amour, lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir de ces niches. Dans mes pièces, c'est tantôt un amour ignoré des deux amants, tantôt un amour timide qui craint de se déclarer, tantôt enfin un amour incertain et comme indécis, un amour à demi né, pour ainsi dire, dont ils se doutent sans en être bien sûrs et qu'ils épient au-dedans d'eux-mêmes avant de lui laisser prendre l'essor. » Vous reconnaissez là le psychologue subtil, ennemi, par avance, du mélodrame et de la comédie larmoyante, qui s'offusque de tout ce qui est lourd, de tout ce qui est voyant, et même de tout ce qui est violent, fut-ce en matière de passion : « En amour, dit-il encore, il n'y a d'intéressant que les commencements. »

Parmi toutes ces ténuités, Marivaux est à l'aise. Jamais au théâtre la psychologie n'a mis plus de finesse et de douceur à s'exprimer. Jamais, pour employer les images de Sully-Pru.dhomme, cet autre

délicat, jamais Marivaux ne casse l'aile du papillon dont il s'est emparé et qu'il fixe sur sa planchette : jamais il ne fane la fraîcheur de la fleur d'âme qu'il examine au microscope.

Et c'est cette délicatesse qui fait apparaître Marivaux, sur le seuil d'un siècle de scepticisme et d'analyse ironique, comme un poète inattendu. Poète, il l'est, non seulement parce que nous demandons au poète cette discrétion de geste et cette douceur de toucher lorsqu'il déplie le secret de nos sentiments intimes, non seulement parce que les délicats se plaisent aux effleurements d'âme, mais parce qu'aussi il a par ailleurs tout le brillant et tout l'imprévu du caprice et de la fantaisie. Il y a quelque chose d'ailé dans ses scénarios qui ne touchent pas terre (La Double Inconstance est un de ceux-là) et qui font parfois penser au Songe d'une nuit d'été de Shakespeare ; ces scénarios dont il semble que les tableaux de Watteau, L'Accord parfait, La Leçon d'amour dans un Parc ou L'Embarquement pour Cythère soient devenus à la fin du siècle le décor adéquat et prévu.

Cette impression de poésie et de fantaisie prévaut dans La Double Inconstance sur tout ce qui peut rappeler la manière des prédécesseurs de Marivaux.

Car, çà et là, Arlequin, sans avoir l'air d'y toucher, donne en passant quelques coups de patte, de batte je veux dire, aux mœurs contemporaines. Un seigneur de la cour a été exilé par le prince pour avoir manqué de respect à la personne d'Arlequin. Il vient prier Arlequin qui est bien en cour de demander sa grâce ; mais l'exil, l'absence de la cour paraissent aux yeux d'Arlequin prisonnier la plus belle des choses : il s'étonne de la demande du seigneur :

Un homme comme moi, répond celui-ci, ne peut demeurer qu'à la cour. Il n'est en considération, il n'est en état de

pouvoir se venger de ses envieux qu'autant qu'il se rend agréable au prince et qu'il cultive,l'amitié de ceux qui gouvernent les affaires.

ARLEQUIN. — J'aimerais mieux cultiver un bon champ, cela me rapportera toujours peu ou prou et je me doute que l'amitié de ces gens-là n'est pas aisé à avoir ni à garder.

LE SEIGNEUR. — Vous avez raison dans le fond : ils ont quelquefois des caprices fâcheux, mais on n'oserait s'en ressentir, on les ménage, on est souple avec eux, parce que c'est par leur moyen que l'on se venge des autres.

ARLEQUIN. — Quel trafic ! C'est justement recevoir des coups de bâton d'un côté pour le privilège d'en donner d'un autre. A vous voir si humbles, vous autres, on ne croirait jamais que vous êtes si glorieux 1

Dans cette même scène, Arlequin paraît faire la satire de la noblesse en déclarant que si les rats lui mangent le parchemin donné par le prince, il ne lui restera plus rien ; mais par ailleurs et tout en déplorant la coutume du duel, il loue les sentiments de générosité, de vertu et d'honneur dont la noblesse tire son code moral.

Je me garderai donc bien de voir autre chose dans ces courtes réparties qu'un sourire de Marivaux, le sourire d'un homme de bon sens qui estime les choses à leur juste valeur. Plus tard, la satire des courtisans dans Beaumarchais, la louange de l'agriculture dans Rousseau et dans Bernardin de Saint-Pierre prendront une portée sociale qu'elles n'ont point encore ici. S'il loue le bonheur des champs, Marivaux ne songe pas encore au retour par la nature à l'initiale bonté de l'homme, pas plus qu'il ne songe à faire la Révolution, parce qu'il montre un courtisan dont la seule ambition est de pouvoir se venger à l'occasion. Ces théories, jetées ici en passant, s'empliront avec le XVIIIe siècle de toute une philosophie morale et s'enfleront de toute la haine des classes sociales; . mais Marivaux n'a pas fait le geste du semeur.

« A vous voir si humbles, vous autres, on ne croirait jamais que vous êtes si glorieux ». L'antithèse est amusante et le trait effleure ; pour qu'il enfonce et qu'il soit mortel, il faut que Rousseau l'ait aiguisé et qu'il soit lancé par Figaro. Pour l'instant, c'est tout au plus, du marivaudage social.

Du marivaudage 1 L'usage qui altère le sens des mots a joué au marivaudage un bien vilain tour. Si j'ouvre un dictionnaire, j'y retrouve : Marivaudage : Afféterie, et le dictionnaire cite un exemple de Sainte- Beuve : Qui dit marivaudage dit badinage à froid. Sainte-Beuve est méchant. Pour moi, je donnerai volontiers du marivaudage cette définition qu'on donnait jadis du madrigal : « Un peu de cœur délayé dans beaucoup d'esprit, » à la condition toutefois d'augmenter la dose du cœur. Rien n'est après tout plus délicieux que ce mélange de l'esprit et du cœur. Est-il nécessaire pour croire sincèrement à l'amour, qu'un amoureux soit un sot? est-ce au degré de l'inintelligence de l'amant qu'il faut mesurer la chaleur dé la passion? Rappelez-vous, dans Cyrano de Bergerac, la scène du balcon où ce savoureux mélange de l'esprit et du cœur nous conduit à une profonde émotion finale. En tous les cas, la vilaine définition de Sainte-Beuve ne saurait s'appliquer à La Double Inconstance. La Double Inconstance est une pièce de jeunesse : de là sa fraîcheur exquise : plus tard les soubrettes de Marivaux seront plus rouées, les amoureux plus subtils, il y aura plus de coups d'éventail, plus de minauderies, plus de subterfuges et comme une sorte d'exaspération de la grâce. Mais ici, c'est la pièce d'un homme aussi sincère que spirituel et qui ne s'amuse des manèges de l'amour qu'en lui conservant, qu'en respectant, qu'en avivant son charme. C'est une pièce douce et reposante et peut-être jugerez-vous qu'en ce temps où il est de mode d'applaudir au théâtre des satires acerbes et compliquées, dé médire sombrement de don .Juari et de l'amour,

il n'est pas sans profit, pour l'âme et pour-l'esprit, d'être venus écouter La Double Inconstance, cette pièces aux costumes clairs et avant l'heure où l'a dit Rostand :

/

L'Amour à la Cour jouant du flûteau,

Un spectacle honnête et qui finit tôt,

Un peu de tendresse, un peu de Watteau.

Après La Double Inconstance, les comédiens de l'Odéon vont reprendre devant vous une pièce de Jean-Baptiste-Charles Vial que leurs aînés donnèrent pour la première fois au public parisien le 12 prairial de l'an IX. Le Premier Venu ne fut pas joué, dans la salle où vous êtes.

Le 18 mars 1800, le théâtre de l'Odéon avait été incendié : les comédiens de l'Odéon avaient dû longtemps chercher asile dans diverses salles de Parls. Enfin, après bien des pérégrinations, le 5 mai 1801, trois semaines avant la représentation du Premier Venu ou Six lieues de chemin, leur directeur Picard les avait installés dans la salle du théâtre Louvois. Le directeur et les comédiens étaient très sympa-. thiques au public. L'incendie avait été attribué à la malveillance, les journaux avaient fait grand bruit ; ils avaient accusé le gouvernement lui-même d'être l'incendiaire ; des couplets avaient circulé ; des vers français de circonstance, des vers latins même avaient été imprimés dans les Revues. La presse avait ainsi créé un courant de sympathie : les comédiens de l'Odéon étaient devenus les favoris de la mode : leur vie vagabonde avait accru la bienveillance du public. Aussi, quand Picard vient faire l'annonce de la nouvelle par laquelle on débutait dans la salle Louvois, de la revue qui s'appelait La Petite Maison de Thalie, il fut accueilli par de tels applaudissements qu'il resta six minutes sans pouvoir ouvrir la bouche.

Le public afflua dans le nouveau théâtre ; le prix

des places était tentant : on payait vingt-deux sous au parterre et cinq francs cinquante dans les loges.

Ce public était, à le voir, aussi séduisant que celui de Marivaux. Les femmes portaient la coiffure pompéienne ; le ruban près du front, les cheveux courts ondulés sur le devant et le chignon à la grecque traversé par une longue épingle. Le costume à l'antique faisait valoir la grâce de leur personne ; c'était un fourreau léger serré au corps sous les seins, et qui tombait à plis droits jusqu'à la cheville. Oui, jusqu'à la cheville, mesdames. Car, quelques mois auparavant, des dames étaient venues chez Joséphine en nymphes chasseresses et Joséphine leur avait dit ce mot sans doute inspiré par Bonaparte : « Le temps de la Fable est passé, mesdames, celui de l'Histoire commence. » Aussi quelques-unes revêtaient maintenant sur le fourreau directoire une tunique à manches, dont le devant était garni de ruches,, ou jetaient un shall de couleur éclatante sur leurs épaules. Les hommes, il faut avoir le courage de le dire, étaient affreux. Leur ample .pantalon, sans le pli moderne, s'engageait sans grâce dans des bottes trop courtes : une redingote trop large et qui boutonnait trop haut - laissait bâiller autour de leur cravate un col évasé : ils se coiffaient d'un vilain gibus tronqué, aux bords inégaux ; dans la rue avec le grand carrick à pèlerines étagées, ils avaient encore de l'allure, mais dans la salle, ils faisaient piteuse mine à côté des élégantes.

Tout ce monde-là aimait le plaisir ; on venait de signer la paix de Lunéville, et la France, après la Révolution et les guerres, entrait dans une ère pacificatrice. Mais, si nous en croyons Picard, avec qui Vial collabora quelquefois, cette société ne valait pas cher. « En 1799, écrit-il, les femmes galantes ou ruinées montaient une maison sur le ton de l'opulence et trouvaient moyen de fournir à leur dépense par le produit de la bouillotte et du trente et un ; des jeunes

filles jouaient l'amour ou la sensibilité pour trouver un établissement.... Ondoyait des députés qui fréquentaient les restaurants et les théâtres, courtisaient toutes les dames et spéculaient à la Bourse ! De nouveaux riches, bien insolents, bien grossiers, se plaignaient d'être mal servis en oubliant qu'ils avaient été laquais avant les assignats 1 »

Avec ces mœurs-là, avouez que Picard 'avait de beaux sujets de comédie, et tels sans doute que nous n'en avons plus aujourd'hui. Mais Picard écrivait cette satire dépourvue d'indulgence en. 1799 ; en 1801 les choses étaient changées, ou du moins elles changeaient. Si Joséphine réformait les toilettes, Bonaparte réformait les mœurs. Il ne voulait plus de ces laideurs au théâtre et Picard recevait sur les doigts pour s'être permis de rendre ridicules sur la scène deux conseillers d'État qui se conduisaient comme des députés. Trouvant qu'il y avait désormais danger à faire sur la scène la satire des fonctionnaires parisiens, Picard se rabattait sur les provinciaux et écrivait La Petite Ville qui eut un très grand succès.

Mais Vial fit mieux encore, il créa un genre nouveau : il fut l'initiateur de ce théâtre d'action précipitée et compliquée qui aboutit à Scribe dans le mélodrame et à Labiche dans la comédie. Jean- Baptiste-Charles Vial était né à Lyon en 1771 ; il avait -donc exactement trente ans au moment du Premier Venu. C'était un amateur ; il avait d'abord fait du commerce dans sa ville natale. Mais le succès d'une comédie qu'il-avait fait représenter à Lyon, Le Divorce, le décida à venir à Paris ; il trouva un emploi au Ministère des Finances ; et là, aux heures de loisir, il écrivit quelques actes de comédie et des vaudevilles qui n'eurent pas grand succès. Clémentine ou La Belle- mère comédie mêlée d'ariettes, malgré les ariettes est bien oubliée aujourd'hui. Mais, en 1801, Vial cherche manifestement une voie nouvelle.. Il essaie du vaudeville d'actualité et fait représenter Les Avants-Postes

ou L'Armistice. L'armistice de 1801 aboutit à une paix glorieuse, mais il ne fut pas, pour Vial, un succès de théâtre.

Au contraire, Le Premier Venu fut un triomphe : c'était pour l'époque une manière de trouvaille de génie. Peut-être l'œuvre n'a-t-elle pas beaucoup de mérite de style et l'observation psychologique y est- elle bien superficielle. Mais la pièce est vivante et mouvementée, elle brûle les planches.

Vous vous rappelez la donnée du Voyage de Monsieur Perrichon de Labiche ; deux jeunes gens sont épris de la même jeune fille, ils se rencontrent à la gare de Lyon :

ARMAND. — Je me dispose à suivre une demoiselle charmante.

DANIEL. — Tiens, moi aussi 1

ARMAND. — La fille d'un carrossier.

DANIEL. — Perrichon?

ARMAND. — Perrichon 1

DANIEL. — C'est la même !

ARMAND. — Mais je l'aime, mon cher Daniel !

DANIEL. — Je l'aime également, mon cher Armand. ARMAND. - Je veux l'épouser.

DANIEL. — Moi, je veux la prendre pour femme ; c'est à peu près la même chose !

ARMAND. — Mais nous ne pouvons l'épouser tous les deux.

DANIEL. — En France, c'est défendu.

ARMAND. — Que faire?

DANIEL. — C'est bien simple : puisque nous sommes sur le marchepied du wagon, continuons notre voyage gaîment, cherchons à plaire, à nous faire aimer, chacun de notre côté.

ARMAND. — Alors, c'est un concours, c'est un tournoi. DANIEL — Une lutte loyale et amicale. Si vous êtes vainqueur, je m'inclinerai ; si je l'emporte, vous ne me garderez pas rancune. Est-ce dit?

ARMAND. — Soit 1 j'accepte !

DANIEL. — La main avant la bataille !

ARMAND. —• Et la main après.

A peu de chose près, vous retrouverez ce dialogue au début du Premier Venu. Mais tandis que les jeunes gens de Labiche tiennent jusqu'au bout leur serment d'amitié, les deux rivaux de Vial, qui ont le même valet, se jouent, par l'intermédiaire de ce valet, de ce Scapin qui en l'espèce s'appelle James, les tours les plus cyniques et les plus compliqués. Car la pièce de Vial ne repose pas comme celle de Labiche sur une donnée psychologique et ce n'est pas la sotte vanité d'un beau-père égoïste qui fait le fond du sujet. Dorimon, le Perrichon de Vial, est un père tendre, mais c'est un original ; il croit au hasard qui l'a bien servi pendant toute sa vie ; et il fait savoir aux. deux prétendants qu'il donnera sa fille à celui des deux qui arrivera le premier chez lui : il habite à six lieues de Lyon. Quel sera le premier venu, ou, pour mieux dire, le premier arrivé? Voilà le problème ; il ne s'agit plus de surmonter ici l'obstacle créé par un caractère ; c'est un steeple-chase ; il s'agit de sauter au plus vite par-dessus les obstacles matériels accumulés par l'imagination des deux coureurs avec l'aide de leur industrieux valet. Par un artifice, dont vous goûterez certainement toute l'habileté, chaque ruse ourdie par l'un des jeunes gens retombe sur son auteur et ils se trouvent pris tour à tour dans leur propre piège. En fin de compte, Dorval, désespérant d'arriver le premier, fait parvenir à Dorimon une lettre l'avertissant que le premier qui se présentera chez lui est un imposteur et un chevalier d'industrie. Mais par une suite de hasards imprévus, c'est lui, Dorval, qui arrive le premier. Il épousera d'ailleurs la jeune fille, car il l'aime, tandis que son rival Berville n'en veut qu'à la dot. Tant et si bien que le dénouement est le même que celui du Voyage de Monsieur Perrichon où le sincère Armand triomphe du trop ingénieux Daniel. Une des péripéties du steeple-chase nous fait encore côtoyer le théâtre de Labiche. Vous vous. rappelez, dans Le Chapeau de paille d'Italie, la scène où la noce

de Fadinard prend l'atelier d'une modiste pour les bureaux de la mairie, le mannequin pour le buste de la France, le livre de compte pour le registre de l'état civil et les échantillons de rubans tricolores pour l'écharpe de Monsieur le Maire. Dans Le Premier Venu, vous verrez Berville prendre la maison et la famille de l'intendant Rapinier pour la maison camouflée et la famille déguisée de son futur beau-père. La scène est d'un comique un peu gros, mais d'un irrésistible effet.

JEst-ce à dire qu'il n'y ait autre chose dans le Premier Venu que des situations comiques et baroques? Ajoutons qu'on y rencontre parfois le reflet imprévu des mœurs contemporaines.

Tout d'abord le Scapin du Premier Venu, James est anglais ; il est de plus un candidat-jockey. Depuis 1763 où Favart avait fait représenter L'Anglais à Bordeaux, l'Anglais était de mode au théâtre ; il y fut tantôt valet fripon, tantôt philosophe spleenique et paradoxal comme dans L'Anglais ou le Fou raisonnable ; puis mylord millionnaire, touriste au voile vert, extravagant et généreux, comme dans Fra Diavolo. Il serait intéressant de suivre l'évolution du type dans la première moitié du xixe siècle. En 1801, ce ne sont pas seulement les lettres, mais encore les mœurs qui subissent l'influence anglaise : depuis la fin du XVIIIe siècle on suit les courses installées à Vincennes et à Fontainebleau, et les paris font fureur. C'est d'Angleterre qu'est venu en 1801 l'ample carrick à pèlerines que les hommes portent dans la rue. A cette époque il faut à tout prix pour réussir dans le monde ou au théâtre quelque note anglaise. Je lis dans un journal du temps Le Messager des Dames ou le Portefeuille des amours cette note caractéristique : « Tout ce qui. n'est aujourd'hui atteint d'anglomanie est proclamé par nos merveilleuses d'un bourgeois qui effarouche et d'un maussade à donner des vapeurs. »

Mais il y a plus : on rencontre dans Le Premier Venu une scène charmante qui n'a pas plus trouvé grâce devant la critique de Geoffroy que l'accent anglais du valet. Vial s'est plu à évoquer la physionomie d'une famille bourgeoise de province dans une scène où il y a certainement plus d'attendrissement que d'ironie.

Vous allez en juger : Dorimon est inquiet de la mélancolie de sa fille et l'interroge :

DORIMON. — Approchez, Mademoiselle, prenez un fauteuil et asseyez-vous près de moi Plus près.... Est-ce que tu crains de t'approcher de ton père?

EMILIE. — Oh ! non.

DORIMON. — C'est bien.... Hier au soir, vous étiez indisposée, vous vous êtes retirée de bonne heure et il me semble que vous ne m'avez pas, selon votre coutume, rendu compte de votre journée.

EMILIE. — Non, mon père.

DORIMON. — C'est la dernière fois que je vous fais comparaître ici pour scruter vos pensées et pour vous rendre compte à vous-même du plus léger mouvement de votre cœur : je ne réclamerai plus votre confiance, mais je ne puis m'empêcher d'y compter toujours.

EMILIE. — Oui, mon père.

DORIMON. — C'est bien ! Commencez 1

ÉMILIE, récitant. — Un bon père est nécessairement notre ami le plus tendre ; la nature semble l'avoir placé auprès de nous pour veiller sur nos jours, guider notre cœur et éclairer notre esprit ; tous ses soins, toutes ses inquiétudes ne tendent qu'à un seul but : notre bonheur ; nous lui devons le respect comme père, l'obéissance comme notre maître et la confiance comme notre meilleur ami.

DORIMON. — C'est bien, commencez.

ÉMILIE. — Je me suis levée à huit heures.

DORIMON. — Bon !

ÉMILIE. — Je suis entrée doucement dans votre chambre et je vous ai réveillé en vous embrassant.

DORIMON. — Je m'en souviens.

ÉMILIE. — Je me suis mise au piano.

DORIMON. — Ah 1... et quel air avez-vous chanté?

ÉMILIE. — La romance.

DORIMON. — Ah !... et pourquoi depuis quelque temps ne chantez-vous plus ce rondeau si gai?

ÉMILIE. — Je ne sais pas, mon père.

DORIMON. — Ah ! vous n'aimez donc plus ce rondeau? ÉMILIE. — Non, mon père.

DORIMON. — Après?

ÉMILIE. — Je suis allée avec ma bonne chez la pauvre fermière et je lui ai donné tout mon argent.

DORIMON. — Bien ! on ne doit jamais avoir de superflu, quand on a des malheureux autour de soi.

ÉMILIE. — Je suis rentrée par le jardin.

DORIMON. — Ah ! avez-vous couru après les papillons? ÉMILIE. — Non, mon père.

DORIMON. — Vous n'aimez donc plus les papillons? ÉMILIE. — Non, mon père DORIMON, soupirant. — Après?

ÉMILIE. — Je suis entrée dans le petit bosquet et puis tout à coup j'ai pleuré.

DORIMON. — Ah 1 pourquoi avez-vous pleuré?

ÉMILIE. — Je ne sais pas, mon père.

DORIMON. — Ah 1 seriez-vous fâchée de vous marier? ÉMILIE. — Non, mon père, car vous m'avez promis que je ne vous quitterai pas.

DORIMON. — Sans doute, mais pourquoi êtes-vous triste et pensive?

ÉMILIE. — C'est que....

DORIMON. — Vous avez juré, Émilie, de ne mentir jamais. ÉMILIE. — Oui, mon père.

DORIMON. — Pourquoi êtes-vous triste et pensive? ÉMILIE. — C'est que j'ai fait un mauvais songe. DORIMON. — Ah 1 et quel songe avez-vous fait? ÉMILIE. — J'ai rêvé que j'étais au bal chez madame Dar- meuil.

DORIMON. — Nous n'y sommes allés qu'une fois. ÉMILIE. — Il y a dix mois, mon père.

DORIMON. — Après?

ÉMILIE. — Et que ce jeune homme....

DORIMON. — Quel jeune homme?

ÉMILIE. — Celui dont je vous ai parlé si souvent... était encore auprès de moi, aussi complaisant, aussi honnête, aussi aimable....

DORIMON. — Ah ! tu te rappelles toujours sa figure. ÉMILIE. — Il me semble que je le vois encore, mon père.

DORIMON. — Ah ! et c'est cela qui te chagrine depuis huit jours?

ÉMILIE. — Je crois que oui, mon père.

DORIMON. — Pourquoi?

ÉMILIE. — C'est que je voudrais....

DORIMON. — Eh ! bien?

ÉMILIE. — Que mon mari....

DORIMON. — Après?

ÉMILIE — Ressemblât à ce jeune homme.

N'est-ce pas d'une grâce naïve et touchante? Geoffroy n'est pas convaincu et voici ce qu'il écrit : « On voit paraître cet original (c'est Dorimon) avec sa fille à laquelle il fait réciter ses prières et faire tout haut son examen de conscience. Cette scène d'une naïveté fort étrange a excité des applaudissements et des murmures. On peut la prendre pour une niaiserie ou pour un trait comique : les opinions sont libres ; quelque sentiment qu'on adapte il paraît certain que l'auteur a puisé cette idée dans les scènes d'Ar- nolphe et d'Agnès ; mais chez Molière elles forment le fond de la pièce. »

Je ne crois nullement que l'intention de Vial fut d'être comique. En effet, il supprima une partie de la scène : celle qui au début incline le spectateur du côté du rire : il reconnut que la récitation des maximes sur l'autorité paternelle rappelait un peu trop le développement de Molière :

Et, ce que le soldat dans son devoir instruit,

Montre d'obéissance au chef qui le conduit,

Le valet à son maître, un enfant à son père,

A son supérieur le moindre petit frère,

N'approche pas encor de la docilité,

Et de l'obéissance et de l'humilité,

Et du profond respect, où la femme doit être Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître.

Notez pourtant que le comique était beaucoup moins sensible chez Vial ; néanmoins, sur son conseil, les acteurs passèrent la petite récitation d'Émilie. Réduite au dialogue, la scène n'offre plus d'équivoque sur l'intention de l'auteur : elle est pleine de fraîcheur et de sensiblité. Ne dirait-on pas que cette petite fille, qui fait si bien la révérence à son père, sort directement du pensionnat de Mme Campan, où elle a docilement appris les bonnes manières, la discrétion et le respect de la famille? Le Premier Consul, épris désormais des mœurs honnêtes et douces, dut être charmé de cette scène, et quand, six ans après Le Premier Venu, il confia à cette Mme Campan, qui exerçait déjà depuis 1794, la direction officielle de la maison d'éducation d'Ecouen, il dut lui recommander d'y faire beaucoup d'élèves semblables à cette charmante petite Émilie, cette ancêtre des Petites filles modèles que nous avons, petits et grands, tant de plaisir à retrouver dans la Bibliothèque Rose de la Comtesse de Ségur.

Geoffroy a donc bien tort de dire que Le Premier Venu n'est qu'un salmis dramatique, bon tout au plus pour La Petite Maison de Thalie.

Il y a dans Le Premier Venu le germe d'un genre nouveau ; et l'un des premiers, Vial a trouvé le secret de ces cascades de situations folles et imprévues, qu'on voit non sans surprise découler aisément et logiquement d'une seule donnée initiale. La pièce porte, par ailleurs, la marque de cette époque si curieuse que fut la première année du Consulat : elle est par là pleine de saveur.

Le Moniteur Universel du 14 prairial nous dit qu'après la représentation l'auteur et les acteurs furent rappelés à grands cris sur la scène.

Vous n'aurez pas évidemment la possibilité d'acclamer Jean-Baptiste-Charles Vial, mais il vous restera le plaisir d'applaudir comme ils le méritent les comédiens de l'Odéon. Avec une heureuse perspicacité

leur directeur M. Paul Gavault, toujours soucieux de compléter les lacunes de notre histoire dramatique, a confié à ses acteurs le soin de reprendre après cent vingt ans cette comédie oubliée et qui méritait de ne l'être pas.

Plus heureux que leurs aînés, les comédiens de l'Odéon la joueront aujourd'hui chez eux, dans leur salle, et je ne doute pas qu'après les avoir entendus, vous ne soyez vous aussi tentés de les rappeler pour faire honneur à la tentative de M. Paul Gavault, à la mémoire de Vial et aux artistes de cette maison que vous trouverez dignes de leurs aînés.

RACINE : ANDROMAQUE

PAUL GINISTY : LA PRINCESSE BALDOUR 1

PAR J. ERNEST-CHARLES

Tout à l'heure nous nous attarderons en la compagnie de la princesse Baldour qui sera pour nous la compagnie la plus agréable. La princesse Baldour est, en effet, une femme exquise qui est orientale à souhait et nous paraîtra d'autant plus aimablement parisienne.... Et voilà, certes, l'un des effets les plus „ séduisants du cosmopolitisme dont on dit beaucoup de mal et dont, à mon sens, on ne dira jamais assez de bien. Mais s'il nous est permis de fréquenter la princesse Baldour et de la trouver charmante, c'est parce que M. Paul Ginisty, l'a tirée pour nous plaite de la foule des héroïnes de Lesage, et sans lui enlever les caractères de son époque et de Lesage lui-même, il l'a parée de beaucoup de grâce, de fantaisie philosophique et d'esprit. Il en a fait une héroïne de notre époque et de M. Paul Ginisty.

Mais il faut quitter en la suivant du regard et en espérant la retrouver bientôt au détour de la conférence, la délicieuse princesse Baldour, .car j'ai mission de vous parler d'Andromaque et de Racine; — et ce sont là d'ailleurs des personnages bien connus. Andro-. maque est peuf-être de toutes les épouses vertueuse et de toutes les veuves inconsolables celle qui a fait le plus parler d'elle. Quant à Racine vraiment, on ne peut guère se flatter de l'inventer ou seulement de le découvrir.... Nous venons beaucoup trop tard dans un.' siècle beaucoup trop vieux. Toutes les conférences ont

1. Texte revu d'après la sténographie.

été faites particulièrement à l'Odéon. Et Racine est la victime éternellement triomphante des conférenciers. Brunetière qui l'a si nettement étudié dans les Epoques du Théâtre français, recueil de ses conférences odéoniennes qu'on prenait autant de plaisir à entendre qu'il prenait de plaisir à les faire, livre solide assurément où l'erreur est forte comme la vérité, et où la vérité elle-même en sa gravité naturelle n'est guère moins attrayante que l'erreur. Lemaître si finement, si délicatement indolent, Larroumet, aussi, Gustave Larroumet consciencieux et disert, Sarcey, en outre, Sarcey qui en cette affaire ne laisse pas d'être un ■ oncle à héritage car il a légué sur le sujet quelques idées dont pour peu que nous ayons de loisirs, il n'est pas inconvenant que nous nous préoccupions.... Et je n'oublie pas les volumes où Paul Gavault a eu l'ingénieuse inspiration de réunir pour les siècles des siècles les paroles mémorables de son équipe d'orateurs. Il y a déjà dans ces volumes une cinquantaine de conférences sur Andromaque et je ne me dissimule pas que celui qui arrive le cinquante et unième au banquet de la vie est un infortuné convive, et que celui qui — le cinquante et unième derrière cette petite. table et ce verre d'eau par quoi est prouvé la pérennité des traditions odéoniennes — se place pour parler encore d'Andromaque et toujours de Racine risque de passer pour un malencontreux conférencier.

Au reste, il est presque superflu de proclamer que Racine et qu'Andromaque ont résisté fort bien à tant d'honnêtes assauts de conférenciers conjurés. Tous d'ailleurs s'accordèrent à l'envi pour reconnaître qu'une des originalités les plus durables de Racine et assurément l'une des plus méritoires encore dans la société merveilleusement polie où nous vivons est d'avoir attribué à la femme, et par conséquent à l'amour, un rôle prépondérant dans son œuvre. Tous s'accordèrent à l'envi pour reconnaître

que dans son œuvre même, les femmes et Andro- maque est à ce point de vue admirablement caractéristique, ont jusque dans la passion une dignité extrême et une sorte de noblesse à peu d'autres pareilles et toutes nouvelles dans la littérature dramatique, ce qui ajoute singulièrement à leur prestige qui même sans cela, serait peut-être un prestige souverain.... Larroumet ajoutait — dirai-je finement et en tous cas avec une gravité incomparable — que la plupart des tragédies de Racine portent comme titres des noms de femmes : Andromaque, Bérénice, Iphigénie, Phèdre, Esther, Athalie et que c'est vraisemblablement par suite d'une erreur de copiste que Britannicus ne s~intitule pas Agrippine et que Bajazet ne s'intitule pas Roxane. Une constatation aussi émouvante emporte fatalement la conviction. Et à quoi bon ajouter, toujours avec Larroumet, que les femmes de Racine ont ceci qu'elles apparaissent comme véritablement féminines tandis que celles de Corneille sont masculines encore.... J'ai à peine besoin de faire remarquer que si Corneille a dans l'expression de ses sentiments forcenés une intrépidité mâle, Athalie, Aggripine et d'autres héroïnes curieusement raciniennes ne sont pas tout à fait dépourvues de vigueur e1 qu'on aurait tort, au demeurant, de les prendre pour de bien faibles femmes. Et tout à l'avenant. Il est évident toutefois que dans le théâtre de Corneille le sentiment, l'amour chez la femme est non seulement en lutte avec d'autres sentiments et la plupart du temps, subordonné à ces autres sentiments, et que dans le théâtre de Racine au contraire, la femme et par conséquent l'amour sont l'objet même de la pièce. Toutes les héroïnes sont essentiellement des amantes, le sentiment comme il arrive domine volontiers la raison et les actes sont provoqués par la passion. Nous l'aurions dit sans doute si tant de critiques ne l'avaient dit avant nous. Mais si sérieux que soit Larroumet, historien de .Racine et de son théâtre, nous ne pouvons répéter

après lui que les femmes sont tellement dominantes dan-s le théâtre de Racine qu'elles dominent même dans les pièces dont la -religion constitue le sujet, et cela naturellement, parce que pour la -femme, la religion est un sentiment. Que la religion soit pour les femmes un sentiment je ne fais aucune difficulté à l'admettre, mais que Esther et Aihulie soient des tragédies religieuses voilà une plaisante erreur qui ce me semble a fait son temps : tout témoigne au contraire que ce sont des tragédies politiques et, pour Esther, sociales si vous voulez, La plus belle, la plus pure tragédie religieuse c'est, sauf erreur, Polyeucle et, sauf erreur, Polyeucte est une tragédie de Corneille et le principal héros. n'est ni plus ni moins qu'un homme....

Mais il est incontestable que toute les héroïnes raci- niennes dont Andromaque est l'une des plus parfaites en ses lignes, gardent jusque dans la passion "déchaînée qui les occupe tout entières, une dignité, une réserve, une élégance qui sont expressément raciniennes et qui sont en outre profondément caractéristiques de notre littérature classique. Elles sont les femmes d'une société où la femme réellement existe, -où non seulement elle n'est point esclave, .mais encore n'est pas subalterne et pas même systématiquement subordonnée, d'une société où la femme n'a pas besoin d'accomplir un grand effort sur elle-même - pour se considérer comme princesse, comme reine.

De quoi donc Racine s'est-il inspiré pour communiquer à son éternelle héroïne qui-changeant de nom ne éhange jamais de nature et qui est la femme, quoi donc s'est-il -inspiré pour communiquer -à la femme tant de grâce, discrète pt irrésistible? 'De quoi, je vous le demande?

Il est à peine utile d'indiquèr que les sources de Racine ont été au cours des années étudiées le plus diligemment et le plus persévéramment' du monde. On n'a guère oublié-—encore ne l'a-t-on pas oubliée

tout à fait mais on n'a pas mesuré exactement son débit —- qu'une source plus abondante que toutes les autres à la fois : c'est l'esprit, c'est l'âme même de Racine. Cela, c'est un rien, n'est-ce pas, et après tout, il suffit seulement d'y penser.

Sans doute, Racine se souvient d'Homère et de son Andromaque, gémissante épouse d'Hector qui s'en va-t-en guerre et ne reviendra pas. Hector a un beau casque qui fait l'admiration de son rejeton bien connu : Tenfantelet Astyanax. Andromaque a de beaux bras blancs. Racine a gardé la poésie de ce conjugalisme touchant comme de ce veuvage prématuré ; et il n'était pas. poète à ouhlier/les beaux bras blancs. De Virgile, il a conservé le charme poétique d'une Andromaque qui pleure auprès de son nouveau mari, son mari ancien, et ne se console pas davantage de l'assassinat d'Astyanax par le cauteleux Ulysse, personnage dépourvu de scrupules et l'un des plus attirants aventuriers de la légende.

Mais là ce sont des traits indiqués à peine, des esquisses, des ébauches. Euripide, au contraire,' avait obligeamment apporté à Racine, pour ne parler. que d'Euripide, toute une tragédie sur Andromaque. Avouons sans ambages que l'extraordinaire aventure de cette épouse si grandiosement expressive y paraît fort vulgaire. La veuve d'Hector est devenue la femme de Pyrrhus dont elle a eu un fils Molossos. Parmi des complications fort dramatiques Hermione fait assassiner Pyrrhus, Le vieux Pelée en demeure pantois. Andromaque épouse facilement Helenus et devient reine-mère chez le Molossos. C'est ainsi que cette femme charmante qui représentera devant la postérité le type le plus délicieux de la veuve inconsolable convole pour la troisième fois en justes noces. Il est dans son destin d'épouser toujours.

Euripide, au surplus, dont l'esprit paradoxal se joue à manquer prodigieusement d'atticisme ne se contente pas de nous montrer cette veuve adonnée

au mariage et cette mère immortelle d'Astyanax s'affirmant prolifique à souhait, il fait des mœurs de son temps et de la vie des femmes à son époque une peinture qui n'est point satirique sans doute, mais qui est d'un réalisme singulièrement accentué. Or, dès qu'il s'agit des femmes la vérité a toujours l'air d'une satire. Ce sont du moins les femmes qui le disent.

Non seulement dans son Andromaque nous voyons la toujours jeune et mélancoliquement charmante mère de Molossos flétrie par la servitude, et à force d'avoir subi des humiliations s'humiliant elle-même et se rabaissant d'elle-même au niveau de son sort. Reine, elle le fut ; maintenant, elle se sent esclave. Mais toutes les femmes paraissent dans cette tragédie et ne paraissent point à leur avantage. Pour ne leur faire nulle peine, même lègère, convenons vite que Euripide s'affirma toujours l'ennemi personnel des femmes et que, s'il eût ses raisons pour cela, ses raisons ne lui donnent pas nécessairement raison.

Quoi qu'il en soit, Euripide attesta avec toute son autorité que les femmes sont essentiellement vaniteuses. Vaniteuses et vaines de leur richesse autant que de leur beauté. Andromaque, au milieu de ses ennuis parle complaisamment « de riches trésors qui composaient sa dot ». Hermione, qui ne dérage pas, prend toutefois le loisir de se vanter des riches ornements d'or qui parent sa tête et des vêtements nuancés de diverses couleurs qui couvrent son corps. Elle précise obligeamment au surplus que ce n'est pas à son mari qu'elle doit toutes ses richesses mais à son père Ménélas qui, lorsqu'elle dut se marier, les lui donna avec une dot considérable.

Pelée, d'ailleurs, le vieux Pelée connaissant bien la femme tirera loyalement la morale de l'histoire. « En présence de ces événements quiconque est bien inspiré ne doit jamais rechercher la main d'une méchante femme, dut-elle lui apporter une riche dot.

A ce compte seulement les dieux lui épargneront le malheur. » Ajoutez que les femmes dans l'Andro- maque d'Euripide sont assidûment geignardes. Elles aiment à faire partager leur chagrin afin d'être plus sûres de. s'en débarrasser. Andromaque geint hardiment : « Puisque notre vie se passe dans les larmes nous ferons retentir le ciel de plaintes, de gémissements et de lamentations car les femmes aiment à se consoler de maux présents en les ayant sans cesse à la bouche et sur les lèvres. » Avec cela pusillanimes. « Epargne-moi ce langage timide ordinaire aux femmes, » dit à Andromaque le sincère Pelée. Est-ce tout ? Mais les femmes ont de la malice, de la ruse, de la malignité. Elles en sont conscientes et elles en sont fières. Andromaque envoie une esclave en mission de confiance auprès de Pelée. Et l'esclave s'inquiète :

« Que dirai-je si je m'absente trop longtemps du palais?

— Tu trouveras plus d'un prétexte, car tu es femme », répond Andromaque avec placidité.

Et voilà déjà une peinture assez rude du caractère des femmes et de l'âme féminine. Et Euripide ne s'arrête pas en si bon, je veux dire en si mauvais chemin. Sans doute obéit-il à la tristesse désabusée du misogyne réfléchi qu'il était. Sans doute sceptique sur l'éclat exceptionnel des héroïnes de la légende, les ramenait-il d'instinct, les réduisait- il à la mesure intellectuelle et morale de ses contemporaines d'Athènes. Il importe peu. Ce qui importe surtout c'est que tous les grands drames des temps héroïques se mêlent, par ses soins, de comédie un peu vulgaire et assez âpre. Et ce n'est pas dans Euripide que Racine découvrait le modèle ne varietur de l'incomparable épouse et mère stylisée dans sa grâce décente et tendre et fière et dans l'élégance même de sa douleur qui, à travers, les larmes, laissait passer un sourire.

Non ce n'est pas 1:'1. Tous les commentateurs, et Dieu sait s'il y en a ailleurs jnême qu'à la tribune odéonienne, ne manqueront pas de vous persuader que si Racine -a paré son Andromaque — la nôtre — de tant de liberté dans la grandeur, de tant de dignité dans la réserve, et si de cette reine détrônée — fort jolie femme ou demeurant — il a fait une reine qui ne saurait jamais être une reine déchue et à qui vont, d'autant plus empressés, tous les" hommages qu'elle l'es accepte avec moins de surprise et qu'elle lestconsi- dère davantage comme dus, c'est non seulement parce que la poésie homérique, virgilienne aussi chantait dans son souvenir, c'est en outre et surtout parce qu'il peignait les mœurs de la société moderne, de la société où il vivait, de la société du temps de Louis XIV. Eh là 1... n'exagérons rien et n'abusons pas à ce point les crédulités ingénues et dociles.

La sociabilité au grand siècle ne fut pas ce- que pense aujourd'hui un vain peuple naïf et dupé par des générations de faux historiens. EHe commença de faire quelques vagues efforts vers X'élégance, la délicatesse, le raffinement. Dans l'ensemble la cour était un ramassis de brutes perverses, malpropes et mal éduquées. Toutes les -bassesses pour plaire et pour obtenir les faveurs monnayées du maître souverain; toutes les infamies pour évincer des concurrents un instant priviligiés; toutes les horreurs les plus abjectes et les plus monstrueuses, les plus grossières. aussi dans la vie familiale comme dans la vie sociale. Mais jusqu'à la consommation des siècles on nous donnera la cour de Versailles comme un modèle de sociabilité épurée parce que Louis XIV qui, v au surplus, prenait un bain ou deux chaque an, — l'été bien .entendu —- saluait largement les femmes de chambre. 1

Eh bien ! c'est diminuer Racine que de le présenter comme le peintre de la société de son temps. En fait, ce qui de la société du xvne siècle transparaît dans

l'œuvre de Racine c'est l'accumulation de fourberies, de traîtrises, de crimes horrifiques. Pour le reste, ce n'est point la société qui influa- sur son œuvre imitatrice, c'est son œuvre inspiratrice qui exerça peu à peu une influence sur l'évolution de la sociabilité générale.

Racine, au fond, croyait à la supériorité des femmes et il ne, s'en cachait pas. Comme s'il était enclin, par surcroît, à donner une importance majeure à l'amour dont les femmes ne laissent pas de- s'occuper fort et où elle jouent un rôle prépondérant, il écrivit une œuvre que dominaient les femmes puisque l'amour en était constamment le sujet et l'objet. Il lui arriva ainsi de mettre la femme à la première place dans la littérature comme dans la société française. Et parce que autour de l'amour se manifestent le plus convenablement du monde les qualités de courtoisie, d'urbanité, de grâce et de bonne grâce qui sont plus que des ornements d'une société digne de ce nom, il advint que son théâtre d'amour donnât l'exquise impression d'une société polie. La société, peu à peu, obéit à l'impulsion que tant d'écrivains de talent après ce poète de génie lui communiquèrent.

Et notre littérature n'est pas ce qu'elle est pour notre gloire parce que les écrivains auraient copié les élégances de manière et les mœurs d'une cour enlisée encore dans la sauvagerie ; mais la sociabilité française n'est devenue ce qu'elle fut, ce que sauf erreur elle n'a pas cessé d'être — mais une erreur est toujours possible — que parce qu'après les Astrée, après les Précieuses trop méconnues, elle accepta l'influence mondaine dirais-je non moins que sentimentale d'un grand poète galamment initiateur. Mais pour Dieu ! ne faisons pas de nos écrivains des subalternes quand ce sont eux qui, par la toute-puissance du génie, règnent sur la sociabilité française et qui la gouvernent.

Et alors, admettez tout ce qu'il vous plaira d'admettre, nommez Homère, nommez Virgile parmi les

collaborateurs de Racine écrivant Andromaque. Nommez--Ie roi des rois, ses courtisans courbés jusqu'au sol, puis se rengorgeant, et plastronnant et habiles aux ronds de jambe, mais continuellement mal embouchés; je vous dis que la fondamentale distinction d'Andromaque dans la tragédie de Racine, — fond et forme — est avant tout, et reste après tout une distinction racinienne, et je vous dis que les auteur's même les plus médiocres, et à plus forte'raison des tragédistes, des poètes comme Racine mettent beaucoup d'eux-mêmes dans leur œuvre, s'y mettent eux-mêmes, et donnent à tout le reste qui n'est pas eux la marque, l'empreinte de leur personnalité.

Nous sommes d'accord n'est-ce pas et il est bien humiliant pour notre bon sens réputé qu'il faille débattre encore avant de tomber d'accord sur ce point. Bref, si le sujet d'Andromaque est ici épuré, élégantisé, simplifié c'est parce qu'il est devenu le sujet de Racine. Si la figure d'Andromaque brille ici doucement dans l'émotion et dans le charme, dégagée de tous les réalismes pour entrer plus avant dans la vérité, avec tant d'élégance de propos, de tenue et d'âme, c'est que l'héroïne cahotée par la destinée et en butte aux imaginations des poètes de tous les âges et de toutes les littératures est devenue une héroïne racinienne.

Et je vous assure que ce n'est pas un avatar négligeable dans l'interminable enchevêtrement des vicissitudes littéraires auxquelles est exposée une héroïne notoire de la période légendaire que de deve- nir soudain une héroïne élue de Racine.

Donc ne réduisons pas l'influence de nos grands écrivains sur la société pour augmenter l'influence de la société sur nos grands écrivains. Et n'oublions pas non plus que si les femmes de bien des milieux, que . si les héroïnes de l'histoire et de la légende ont en elles une séduction qui leur attire l'amour, le culte des écrivains, il y a dans leur beauté, dans leur charme

un je ne sais quoi d'irrésistible que l'amour même ,des écrivains leur communique. Andromaque n'est réalisée tout entière devant le miroir des littératures que parce que Racine voulut bien un jour s'occuper d'elle et poète se montrer sensible à ses attraits de reine, de mère, d'épouse infortunée, restant en dépit de tous les travers, une femme charmante en sa peine et toujours bien agréable à regarder.

Ajouta-t-elle à cet agrément par une sorte d'industrie — industrie naturelle et légitime cela va de soi, et louable et recommandable — qui est la coquetterie féminine?... La question a été posée, est posée, reste posée, restera posée. Et il n'y a pas de réponse qui tienne, la question subsistera toujours.

Même si on perdait le souvenir du critique Geoffroy qui se préoccupa de la coquetterie vertueuse d'Andromaque ; même si on laissait injurieusement rester dans l'ombre le critique Nisard qui étudia, lui aussi, avec la gravité la plus sympathique ce grave problème, on se demanderait toujours à propos d'Andromaque si elle ne fut pas vertueusement coquette ou coquettement vertueuse. Car il se manifeste, paraît-il, deux coquetteries chez les femmes : l'une qui n'est que l'aménagement de la vertu, et son adaptation aux circonstances et aux difficultés que suscite la lourdeur masculine; l'autre serait, je suppose, identique à celle-ci sauf que la vertu y jouerait un rôle beaucoup moins considérable ! Et dire que nous ne nous serions jamais doutés de ces choses-là si Racine n'avait pris le parti d'écrire une tragédie d'Andromaque, ou plus exactement si Geoffroy et si Nisard n'avaient pas été dans l'histoire de la .critique ce que fut Geoffroy et ce que fut Nisard.

Mais enfin la coquetterie vertueuse d'Andromaque n'a pas laissé d'être une préoccupation fondamentale chez ces écrivains qui faisaient sans doute de la vertu leur affaire personnelle, mais qui étaient mal informés de la coquetterie et qui ne connaissaient peut-être

pas très bien les femmes. Il faut~donc en inférer qu'en ces conjonctures leur innocence a été divinatrice. ,

Il paraît incontestable, en effet, que Andromaque a besoin d'employer ces petits manèges finement sournois qui sont les armes de toutes les femmes pour, sans rien céder, prolonger sa faveur auprès du sauvage et jaloux Pyrrhus, pour conserver auprès de lui cet équilibre singulièrement instable dans lequel elle se trouve, éviter de lui déplaire, et protéger efficacement sou fils sans manquer au souvenir pu mari le plus regretté qui fut dans l'histoire. Au surplus, ce mari, sans doute, n'a-t-il pas réellement existé.

Andromaque emploie donc avec autant de malice que de dignité la diplomatie excellente des femmes. Elle s'affirme sensible aux qualités de Pyrrhus, et tout en versant de ces larmes qui embellissent peut- être, elle est fort éloignée de décourager les sentiments exaltés de ce militaire passionné. Ses manèges élégants et réservés sont tout-puissants. Mme Hada- mard qui fut, elle aussi, sociétaire de la Comédie-Française, fut la seule actrice et la seule femme au monde qui ne se douta pas de l'appui" que la coquetterie apporte à la vertu. Elle infligea à F Andromaque de Racine une austérité systématique que Sarcey, quant à lui, jugeait fort désobligeante. Et c'est ainsi que, par réaction autant que pour servir la vérité psychologique et morale, il devint évident que, jusqu'en son deuil mémorable, Andromaque devait conserver l'instinct et l'habitude de ces aimables sortilèges, qui font de la vertu des femmes un élément de leur séduction. Élément d'autant plus apprécié que tout en se heurtant à sa résistance, on se flatte, qu'il ne sera pas à jamais inébranlable.... Et voilà pourquoi Andromaque, reine malheureuse, veuve infortunée, mère angoissée, est à nos. yeux l'a. femme Wms toute sa faiblesse et dans- toute sa puissance.

Il appartenait à Racine de nous révéler la puissance même de la femme et que sa faiblesse intervient avec toutes, les adresses pleines de grâce qu'elle engendre pour affermir sa puissance et en fin de compte, pour exercer son empire !...

Et restons-en là s'il vous plaît pour aujourd'hui. Certes, nous n'avons pas tout dit ; mais Andromaque et Racine peuvent attendre. Quant au loyal et fidèle public de l'Odéon, il a l'ambition, si sympathique, de tout apprendre mais il a la sagesse plus sympathique encore de ne pas vouloir tout apprendre en même temps; nous sommes bien certains de le retrouver un jour de même qu'Andromaque — et Racine pareillement - au détour d'une conférence....

Au surplus, nous ne quittons pas Racine en venant à la Princesse Baldour. Et non pas parce qu'elle est princessse et parce qu'elle est Baldour, mais tout simplement parce qu'elle est femme, et c'est déjà beaucoup si ce n'est plus encore. Cette avenante personne exprime, traduit, trahit l'évolution qui grâce à Racine — et il y- fallut la coopération de bien des écrivains après lui, mais le génie racinien avait déjà communiqué l'impulsion — se manifesta dans la littérature concernant la situation des femmes dans la société et le progrès de la sociabilité eu égard aux femmes. Ces progrès furent tels qu'une nouvelle tradition s'établit, la tradition française se substituant à la tradition gauloise annihilée peu à peu, et s'y substituant et jusque dans les comédies du théâtre de la Foire où la tradition gauloise de violen te raillerie, de discourtoise satire antiféministe et antiféminine avait trouvé comme un refuge que l'on pouvait croire inexpugnable.

La princesse Baldour est une des héroïnes que

Lesage anima pour le théâtre de la Foire, et elle montre en son sourire que si Lesage successeur du théâtre italien, se donna aux spectacles de la foire maint appréciable mérite et mainte originalité, beaucoup plus qu'estimable ; si dans l'extraordinaire diversité de ses œuvres improvisées et du genre qu'il cultivait alors, — la cabale ayant chassé du théâtre officiel l'honnête auteur de Turcaret, — Lesage a peut- être été le précurseur de plusieurs genres littéraires, je veux dire de plusieurs genres dramatiques modernes, l'une de ses innovations les plus significatives aujourd'hui encore parce qu'elle fut, parce qu'elle est toujours, je me plais à le croire, dans le sens de notre orientation sociale et littéraire, ce fut de rajeunir en l'affinant, en l'épurant, le vieux répertoire du théâtre forain, et d'introduire presque de la délicatesse jusque dans ces histoires gaillardes que les dramaturges improvisateurs du théâtre de la Foire contaient si volontiers et avec tant de liberté d'allures, avec une liberté d'allures dont les femmes sentaient si l'on peut dire tout le poids. Décidément la sociabilité française se perfectionne puisque le théâtre populaire abandonne peu 'ou prou les vulgaritéS" agressives, s'écarte enfin dans une not-able mesure de la trivialité militante et même triomphante qui faisaient jadis auprès des foules enclines au gros rire son principal succès. Notons ce progrès des mœurs et que nos meilleurs écrivains y collaborent à tel point qu'on peut se demander si ce progrès n'est pas leur œuvre autant que celui de la société elle-même.

Mais, bien entendu, M. Paul Ginisty ne s'est pas contenté en nous donnant La Princesse' Baldour de faire pour notre agrément une adaptation aimable de l'improvisation de Lesage et de transformer pour un temps l'Odéon en succursale attardée du théâtre de la Foire.

Non, M. Paul Ginisty, avec toute son ingéniosité littéraire et sans oublier Lesage puisque Lesage était

son inspirateur, M. Paul Ginisty a fait de La Princesse Baldour une œuvre personnelle.

M. Paul Ginisty, romancier, historien, auteur dramatique et qui se souvint de tout cela lorsqu'il fût avec beaucoup de distinction et un éclectisme avenant directeur du théâtre de l'Odéon, M. Paul Ginisty est, en outre et d'abord, un des meilleurs journalistes d'aujourd'hui. Il est un des écrivains qui réalisent le mieux l'union du journalisme et de la littérature. Ne croyez pas ceux qui vous disent que : une union de cette sorte sera toujours une union mal assortie et qu'enfin le journaliste, si bon écrivain qu'il soit, ne sera jamais qu'un écrivain de deuzième zone.

J'apprécie infiniment le ton de dédain apitoyé et gentiment protecteur avec lequel des romanciers ou des dramaturges condescendent à parler des journalistes que, naturellement, — et il va de soi que ce n'est pas du tout leur faute, — ils placent en bas, tout à fait en bas dans la hiérarchie des genres littéraires. Je me rappelle certain jour où un auteur dramatique notoire, un de ceux qui en obtenant des succès importants a écrit ses pièces dans ce pathos stupéfiant qui est devenu la langue des auteurs dramatiques d'aujourd'hui et dont quelques personnes averties disent en souriant qu'on pourrait trouver encore quelques rapports entre cette languejthéâtrale et la langue française elle-même (mais il y faudrait bien de la science et de la patience); bref je me rappelle certain jour où un auteur dramatique me confiait que les journalistes après tout n'étaient pas sans vertu de travailler p,our l'instant qui passe et de cultiver le genre le plus frivole étant le plus éphémère. Et je pensais à part moi, que je ne parvenais pas à me rappeler le titre des pièces qui avaient constitué les succès les plus considérables de cet auteur dramatique notoire. Qu'est-ce donc que la durée? qu'est-ce donc que la postérité? Ce n'est pas quelque chose de bien aisé à saisir même pour un dramaturge écrivant avec fruit

dans cet inimaginable charabia des écrivains de ' théâtre auprès duquel, la langue française, simple, aisée, coulante, du journalisme apparaît évidemment bien modeste et par trop dépouillée d'ornements. Mais n'oublions pas pour nous consoler et pour ne méconnaître aucune de nos richesses intellectuelles que le journalisme ne saurait cesser d'être un genre littéraire et des premiers, dans un pays où Voltaire fut journaliste et ne manqua pas d'écrire correctement- le français.

Louons donc M. Paul Ginisty d'être un journaliste ayant aulant d'érudition, et variée, que de sens de l'actualité, ayant le goût des lettres, des belles-lettres, et la mesure, l'aménité, la courtoisie du style et de s'adonner ainsi à un journalisme qui est un genre littéraire il la fois très solide et très aimable.

Ajouterai-je que son œuvre littéraire, —proprement dite, stipulerait ingénument tel impitoyable champion du galimatias dramatique, — esL fort importante et que tous ses livres si divers ont cette unité qu'ils ont le théâtre pour sujet, le théâtre pour objet direct ou indirect, ou quelque chose ou quelqu'un du théâtre, ou quelque gloire ou quelque amour de théâtre. Oui, romancier non moins qu'historien, M. Paul Ginisty ne s'écarte jamais du théâtre et les feux de la rampe brillent toujours à ses yeux d'une bien sympathique lumière. Il est au théâtre même l'auteur de la Chartreuse de Painie dont Stendhal ne lui eut pas eu mauvais gré. Et voici une, œuvre exquise tout simplement, cette Princesse Baldour que M. Paul Ginisty a découverte en furetant avec sa curiosité jamais lasse à travers l'œuvre de "Lesage. Et je dis que c'est une œuvre exquise non pas seulement parce que M. Ginisty a voulu qu'on y retrouvât quelque chose de Lesage, mais parce que M. Ginisty y a mis beaucoup de 1\1. Ginisty,... et, franchement, il eut été grand dommage qu'une aussi plaisante princesse orientale— si agréablement femme de France et

de Pàris —: ne revint pas un moment se faire regarder, se faire entendre, se faire admirer et se faire aimer de nous.

L'Arlequin Lullah de Lesage fut joué en 1716 à la foire Saint-Laurent. Le Lullah n'est ni plus ni moins que l'époux qui, selon la loi musulmane, doit succéder au mari ayant voulu le divorce, avant que celui-ci ayant changé d'avis, comme il arrive même aux hommes surtout lorsqu'ils pensent aux femmes, puisse reprendre son épouse divorcée mais toujours désirée. Or, Baldour trouve le Lullah à son goût et juge que la loi musulmane est une bonne loi et qu'aussi bien le provisoire a toutes les qualités lorsqu'il dure et que l'intérimaire peut être admis parfois à devenir le titulaire et à s'installer définitivement dans la place qui est bonne.

Quelle grâce et quel charme dans cette Baldour légère, frivole, inconstante à son insu fragile, certes — fragilité, ton nom est Baldour et ton nom est femme — et qui nous apparaît comme une jeune et jolie personne bien dangereuse pour les titulaires comme pour . les intérimaires, mais les intérimaires bénissent leur martyre et les titulaires ne sont pas trop fâchés de souffrir. Et je m'aperçois bien que M. Paul Ginisty a mis beaucoup de philosophie humaine dans cette pochade superficielle de Lesage. Il l'a développee en l'approfondissant, et il l'a écrite le plus joliment du monde en vers que les uns appellent libres et que les autres appellent libérés, et que vous appellerez vous comme vous il plaira car je ne sais trop laquelle de ces deux épithètes implique le plus d'indépendance et le plus de poésie.

Et maintenant finissons-en. Il n'est si bonne com- - pagnie qui ne se quitte. Au reste, nous allons retrouver la princesse Baldour qui justement est de compagnie et de bonne compagnie. Et cette simplé annotation, va me fournir d'urgence la conclusion qui m'est indispensable pour que je puisse me retirer

décemment. Car, une logique impérieuse a toujours régné dans cette salle, — et je ne sais si c'est à cause de l'esprit du public ou à- cause de la manie des conférenciers,— il faut toujours mettre au bout d'une conférence odéonienne une conclusion qui pourrait si bien attendre la fin de la conférence suivante. Eh bien ! par l'entremise, agréable entre toutes de la princesse Baldour et en nous rattachant à Lesage, nous saisis- sons jusque dans un genre théâtral, héritier. de la satire gauloise, un peu de cette influence racinienne qui, au temps que Lesage écrivait, déjà avec une certaine délicatesse pour la Foire, se faisait par ailleurs délicieusement sentir dans le délicieux théâtre du délicieux Marivaux. Et c'était une influence de finesse et d'élégance, influence à la fois intellectuelle, morale et sociale, influence dans la littérature, dans les mœurs et dans la vie. Ah ! ne perdons pas de vue tout ce qui peut nous rattacher à cette sociabilité et à cette urbanité essentielle à notre esprit national , et qui représentent le principe même de l'influence française dans le monde. Cela ne le perdons pas de vue à l'heure où tant de circonstances éclatantes et désolantes sembleraient nous ramener à la rudesse 'd'autrefois, à cette rudesse qui est au fond de la tradition gaàloise'de la satire populaire... mais la satire gauloise est éclairée de bonne humeur et la bonne humeur est aujourd'hui et pour cause. ce qui nous manque le, plus. Rattachons-nous donc à cette tradition la plus conforme au génie d'un peuple qui restera toujours, j'aime à le croire, expansif et humain aussi longtemps du moins que l'on rencontrera des dramaturges qui consentiront à écrire comme de bons journalistes seulement, au génie d'un peuple pour qui l'amour du progrès social n'est que l'amour de la sociabilité perfectionnée, et n'est cela que parce que irrésistibles, eh leur grâce décevante parfois -et plus gracieuse encore, toutes les femmes y sont plus ou moins Baldour et plus ou moins princesses, et que

les pauvres hommes que nous sommes cultivent pour leur plaire, et leur plaire encore, intérimaires ardents à se faire titulariser, les fleurs les plus fines, les plus délicates de cette civilisation française — d'autant- plus française qu'elle est plus humaine — qui a répandu jadis, qui répandra demain, si elle veut se retrôuver elle-mêi-ne,, sur le monde ravi ses inestimables bienfaits.

MOLIÈRE : LES FA CHEUX

REGNARD : LA SÉRÉNADE

PAR ANDRÉ FAYOLLE

Dans le registre de la Grange, ce document si précieux, où le camarade de Molière nous renseigne jour par jour sur la vie et les déplacements de la troupe, sur les représentations et leurs recettes, nous trouvons, au milieu de l'année 1661, la brève mention suivante :

Lundi 15 août, la troupe est partie pour aller à Vaux-le- Vicomte pour M. le Surintendant, et a joué Les Fâcheux devant le roi dans le jardin, et est revenue le samedi 20 e du dit mois.

Le dimanche 21 août, joué à Paris le Nicomède et L'Ecole des Alaris.

Le mardi 23 la troupe est partie pour Fontainebleau, et a joué Les Fâcheux, deuxième fois.

C'est donc « l'il tournée », comme nous dirions aujourd'hui, que la comédie que vous allez entendre tout à l'heure a été représentée d'abord. Mais il y a des inviLations auxquelles on ne résiste pas. Et lorsque le Procureur général du Parlement de Paris, le surintendant des finances, le magnifique et généreux Nicolas Fouquet, commanda, pour la fête qu'il offrait à Louis XIV le 17 août, une pièce nouvelle à Molière, celui-ci, bien que prévenu seulement au début du mois, ne songea pas une minute à se dérober. Puisqu'il le faut, on sera prêt : « Jamais entreprise au théâtre, écrit-il dans sa préface, ne fut plus pré- - cipitée que celle-ci ; et c'est une chose, je crois, toute nouvelle, qu'une comédie ait été conçue, faite, apprise, et représentée en quinze jours. » Cette virtuosité deviendra un mérite de plus. Et puis Molière se doit .à sa réputation sans cesse grandissante, il se doit

aux bons procédés de ses protecteurs. Depuis Les Précieuses ridicules, il va de succès en succès, et s'installe sur la scène presque en triomphateur. L'année précédente, le 28 mai 1660, son Sganarelle, farce d'une verve drue et bouffonne, avec Molière en personne dans ce rôle de bourgeois craintif à qui son honneur est cher, mais qui pardonne, comme dirait Courteline, par peur des coups, avait remporté tous les suffrages. Aussi quand le 11 octobre 1660, la troupe, un peu brutalement expulsée du Petit-Bourbon pour la construction du Louvre, se trouva du jour au lendemain sans asile jusqu'à sa rentrée au Palais-Royal ep 1661, c'est à qui, parmi les grands, attirera Molière. Le roi lui-même et Mazarin le réclament fréquemment à Vincennes et au Louvre. Fouquet lui donne 500 livres pour L'Etourdi et Sganarelle. En 1661, l'échec de don Garcie de Navarre avait été vite oublié ; depuis le 24 juin, tout Paris ne parlait plus que de L'Ecole des Maris. C'est la grande nouveauté que le surintendant.. offre' à la reine d'Angleterre, à Madame et à Monsieur dans son château de Vaux le 12 juillet ; le lendemain même, en matinée, le roi réclame la pièce pour lui à Fontainebleau. Molière a le vent en poupe. Et c'est pourquoi, soyez-en sûrs, il accepte avec allégresse, au risque d'être un peu bousculé, la flatteuse commande du 17 août.

Pendant ce temps-là, son protecteur Nicolas Fouquet est en train, parmi les fêtes qu'il donne ou qu'il prépare, de vivre les minutes les plus angoissées d'une existence qui a voulu épuiser en même temps tous les hpnneurs et tous les plaisirs. Mazarin est mort à peine cinq mois auparavant, le 9 mars 1661, non sans avoir révélé à son souverain les dilapidations et -les vues ambitieuses du surintendant, toué en reconnaissant « qu'il avait de grands talents et qu'il serait capable de biçn servir l'État, si on pouvait le guérir de sa passion pour les plaisirs et mettre un terme à sa prodigalité dans la construction des bâtiments.

Dès lors, pendant six mois, jusqu'à la disgrâce finale, le duel s'engage entre le maître et l'ambitieux sujet. Ce roi de vingt-trois ans est résolu à gouverner seul, et à briser le financier malhonnête. Celui-ci, l'insensé, s'imagine que les distractions de tout genre écarteront bientôt Louis XIV du pouvoir personnel et de la vérification des deniers publics. Il se targue, écartant ses collègues Le Tellier et Hugues de Lyonne, de remplacer à bref délai Mazarin. Car il tient l'argent. La cour est peuplée de ses créatures et de ses espions. Il pensionne plusieurs filles d'honneur de la reine, sert une grosse rente à Monsieur, frère du roi, et à Madame, mariés depuis mars, il subventionne Anne d'Autriche et lui fait entrevoir que, s'il devient premier ministre, c'est elle qui régnera.

Seulement Colbert est là, qui veille ; Colbert, légué au roi par Mazarin. Chaque soir il vérifie les états de finance truqués par Fouquet, et chaque matin Fouquet persiste dans ses mensonges. Dès le mois d'avril les commis de Colbert annonçaient ouvertement « que M. le Procureur général ne serait plus guère surintendant ». Et voilà tout à coup que la reine- mère, son dernier espoir, gagnée par la duchesse de Chevreuse, l'abandonne à son tour. Fouquet. se sent blessé à mort. Il demande au roi une entrevue au palais de Fontainebleau, confesse ses fautes, ses dilapidations, implore son pardon, l'obtient. Il part, plus confiant que jamais en son étoile : il était perdu. « 11 y avait quatre mois que j'avais formé mon projet », écrit Louis XIV le jour même de l'arrestation. Le roi, par un prodige de dissimulation, va l'endormir et lui donner le change quelques semaines encore mais les temps sont proches. L'imprudent ne s'est-il pas avisé, par surcroît, de courtiser la favorite du moment, Louise de La Vallière? il a même voulu l'acheter. Elle a tout raconté au maître. Il faut une bonne fois châtier l'insolent rival.

Nous arrivons ainsi au mois de juillet. Pour juger

Fouquet, et le soustraire à la juridiction de ses pairs, il est indispensable de le faire renoncer à sa charge de procureur général au Parlement. Alors Colbert lui répète « qu'un surintendant ministre n'a pas besoin de voir des procès ». L'ambition l'emporte, et, malgré plusieurs avis précis qu'il s'agit d'une dernière machination de ses ennemis, le voilà décidé. Pour achever de se concilier le roi, il lui abandonnera le produit de la vente de sa charge. Le 14 août, — trois jours avant la fête de Vaux, — l'affaire est conclue : Louis XIV a touché un million.

Et tandis que le filet se resserre ainsi autour de lui, Fouquet se croit plus puissant que jamais; il continue à vivre dans sa dissipation et son luxe, soit à Saint-Mandé, asile plus discret, celui-là, parmi les livres, au milieu d'un jardin « planté de deux cents orangers », où les marbres se mêlaient aux fleurs, ce Saint - Mandé qui lui coûta tout de même 1200 000 livres, — surtout à Vaux, s'orti de terre depuis 1657, où jusqu'à 19 000 ouvriers travaillèrent à édifier ce château, ce parc, ces jardins, ces cascades, ces' fontaines jaillissantes, magnifique et imprudent symbole de son orgueil et de ses rapines. Et c'est juste au moment où sa perte est résolue, juste au moment où il échappe à la juridiction parlementaire, qu'il va éblouir une dernière fois le roi de son faste, qu'il prépare cette fête somptueuse du 17 août, à laquelle le souverain accepte d'assister. Suprême inconscience chez l'un ; suprême dissimulation chez l'autre? Qui pourrait en décider? Comme le remarque Mme de Lafayette dans son Histoire d'Henriette d'Angleterre, « il y avait longtemps que le roi avait dit qu'il voulait aller à Vaux, maison superbe de ce surintendant, et quoique la prudence dût l'empêcher de faire voir au roi une chose qui marquait si fort le mauvais usage des finances, et qu'aussi la bonté du roi dût le retenir d'aller chez un homme qu'il allait perdre, néanmoins ni' l'un ni l'autre n'y firent réflexion. »

Nous avons de cette soirée mémorable plusieurs reportages complets et pittoresques : Une relation manuscrite et anonyme des « Magnificences faites par M. Fouquet à Vaux-le-Vicomte lorsque le roi y alla le 17 août 1661 et de la magnificence de ce lieu » ; l'article en vers du gazetier Lorct dans La Muse historique ; enfin la célèbre lettre de La Fontaine moitié vers, moitié prose à son ami le chanoine Maucroix, précisément alors en mission diplomatique à Rome sur l'ordre de Fouquet. Tous en ont gardé les yeux et les oreilles enchantés. La cour était partie de Fontainebleau, le roi en voiture, la reine mère en carosse, Madame en litière. A six heures du soir ils arrivèrent, escortés d'une compagnie de mousquetaires. Six mille invités étaient là pour les recevoir. Après le repos, quand le soleil fut baissé, le roi se promène dans les jardins, il suit la grande allée « où cent jets d'eau de plus de 35 pieds de hauteur faisaient qu'on marchait dans une allée comme entre deux murs d'eau ». En se retournant il aperçoit le château dans la gloire du soleil couchant, les courtisans chargés de rubans et de plumes, toutes les dames les yeux fixés sur sa jeune majesté. On rentre. Vatel sert un souper délicat, égayé de vingt-quatre violons. Enfin c'est le tour de Molière et de la comédie :

En cet endroit qui n'est pas le moins beau De ceux qu'enferme' un lieu si délectable,

Au pied de ces sapins et sous la grille d'eau,

Parmi la fraîcheur agréable

Des fontaines, des bois, de l'ombre et des zéphyrs, Furent préparés les plaisirs Que l'on goûta cette soirée.

De feuillages touffus la scène était parée,

Et de cent flambeaux- éclairée.

Le ciel en fut jaloux. Enfin figure-toi

Que lorsqu'on eut tiré les voiles

Tout combattit à Vaux pour le plaisir roi du,

La musique, les eaux, les lustres, les étoiles1.

1. La Fontaine : Lettre à Maucroix.

Et Les Fâcheux s'achèvent au milieu des applaudissements. Après la comédie, soudain la grotte et la colline qui limitent l'horizon vers le village de Maincy s'embrasent, le château s'illumine, un feu d'artifice éclate sur l'eau, tandis qu'au moment oÙ la Cour se retirait, « un million de fusées partant du dôme et retombant de l'autre côté avec un bruit formidable formaient une voûte de feu sous laquelle le roi passa ». Deux chevaux du carrosse de la reine, pris de panique, s'échappèrent et se tuèrent dans les fossés du château....

Quelle soirée pour les amateurs de contrastes ! La comédie, la danse, la symphonie des violons qui s'élève dans la douceur d'une belle nuit d'été, de la lumière, des festins, des feux d'artillce, une atmosphère de kermesse, et six mille spectateurs éblouis. Cependant, quel drame silencieux se joue dans les âmes 1 Le roi est là, hôte de ce rival qui a voulu lui prendre La Vallière, de ce roi de ln finance, qui étale ce luxe audacieux « comme s'il eût voulu appréhender de le laisser ignorer » à son souverain. Celui-ci applaudit la comédie et le ballet, il goûte « toutes sortes de fruits les plus beaux et les plus rares dans des assiettes d'or massif )1, lui qui n'a pas, au dire de Colbert, une paire de chenets d'argent pour sa chambre ; il sourit, félicite et se retire deux heures après minuit, à la clarté d'un grand nombre de flambeaux, témoignant, selon La Gazette, être merveilleusement satisfait.

Et lui, le châtelain, prévenu au cours de la fête, par son amie Mme du Plessis-Bellière, que le roi veut le faire arrêter le soir même, le voyez-vous qui dissimule ses transes, et peu à peu se rassure lorsqu'il lit sur le visage de son hôte cette satisfaction si bien jouée? Il triomphe, le malheureux, alors qu'il vient de commettre la maladresse irréparable. Il s'endort tranquille. Et le roi, dans la calèche qui l'emmène, entouré de ses mousquetaires, tambour battant, songe au Quo non ascendam, audacieuse devise du grand

voleur, et se reproche sans doute : « Pourquoi ne l'ai-je pas fail arrêter ce soir? » Vous savez comment, trois semaines plus tard, à Nantes, le 5 septembre, le sous-lieutenant aux mousquetaires d'Artagnan s'en chargera.

D'ailleurs la colère concentrée du roi ne l' empêcha pas de garder l'esprit assez libre pour goûter le délicat divertissement de l'allée des Sapins, puisque le 23 août,

il redemandera une représentation des Fâcheux à Fontainebleau, après avoir, à Vaux même, indiqué à Molière un importun qu'il avait oublié, M. de Soye- court, l'amateur de chasse. Félicitons Molière qui réussit à mettre sur pieds trois actes en vers, n'ayant pour aboutir que deux semaines, mais félicitons aussi Fouquet lui-même qui, rêvant, pour satisfaire « le plus grand roi du monde » d'unir à la comédie les prestiges de la féerie, de la musique et de la danse, sut grouper autour du poète une élite de spécialistes presque unique au monde. Il lui donna Pellisson, il lui donna Le Brun et Torelli, il lui donna Beauchamp et Lulli. Et, comme dans nos actuelles revues à grand spectacle, tous mirent en commun leurs idées et leur talent.

Donnons donc à chacun l'éloge auquel il a droit. Fouquct souhaita, dans un prologue, flatter délicatement le royal spectateur

Jeune, victorieux, sage, vaillant, auguste,

Aussi doux que sévère, aussi puissant que juste.

Pellisson s'en chargea. Pellisson qui avait fait au surintendant en 1657 « l'honneur de se donner à lui, comme premier secrétaire,' commis et ami, était un type bien curieux d'érudit et de précieux, devenu l'inséparable de Mlle de Scudéry et l' « Apollon » du Samedi de la « reine du pays de Tendre ». Et voilà un j beau jour cet improvisateur galant, ce maître de 1 l'allégorie et de la pastorale, installé devant les gri- -i moires du grand corrupteur, confident des secrets les j

plus compromettants.1 Par bonheur « il avait l'esprit des belles-lettres et des affaires ensemble », joint à une probité inattaquable à laquelle son maître une fois tombé tint à rendre un éclatant hommage. L'homme d'affaires ne tua point en lui l'auteur. « Il conserva dans les finances tous les agréments de son esprit incapable de renoncer à une louable inclination pour les belles choses », lisons-nous 'dans la Clélie. Il était donc tout désigné pour le compliment liminaire. Et si la louange nous y paraît un peu lourde, rappelons- nous que ce sont les habitudes du temps qui sont coupables, non le poète.

Quant aux décors, Le Brun, peintre ordinaire de Fouquet, vit au château même, l'a déjà orné des grands plafonds mythologiques et allégoriques. Brosser quelques toiles ne sera pour lui qu'une récréation parmi ses grandes conceptions pompeuses. Pour les machines, Fouquet n'a-t-il pas accaparé Torelli, ce « magicien » envoyé naguère à Mazarin par le duc de Parme, et que Molière avait déjà rencontré comme chef décorateur et machiniste du Petit-Bourbon? Quand on a, comme lui, monté des opéras tels que L'Orfeo, et Les Noces de Thétis et Pélée, quand on est passé maître dans « les métamorphoses d'acteurs en rochers ou inversement », ce ne sera qu'un jeu de faire sortir des eaux Armande Béjart en naïade dans une coquille ou de faire surgir des arbres et des termes « plusieurs dryades accompagnées de faunes et de satyres ».

Lysandre chante un air de courante. A qui en demander la musique, sinon à,Lulli que le roi a justement nommé au mois de mai surintendant et COlllpositeur de la musique de la chambre? Il faut un ballet irréprochable et nouveau, car le roi est connaisseur, danse lui-même depuis son plus jeune âge, et vient de fonder l'Académie de danse « pour aviser et délibérer sur les moyens de la corriger et perfectionner ». L'ingéniosité du « maître baladin » Beau- champ aidé du poète, y pourvoiera. Pour corriger la

pénurie de bons danseurs, on fera reparaître plusieurs fois les mêmes entre chaque acte de la comédie, dans des rôles différents et des intermèdes cousus au sujet du mieux que l'on pourra. Nous y gagnerons de curieuses entrées familières et réalistes, des joueurs de mail, des curieux, des savetiers et savetières, des jardiniers, des suisses, voire des masques italiens, et la création d'un genre tout neuf, la comédie-ballet, né, comme vous voyez, de la nécessité, mais qui plut tant au roi et Li Molière que celui-ci inaugure ici avec les danseurs et les musiciens une collaboration qui durera autant que son existence. Je n'en veux pour preuve, sans compter Le Sicilien, Les Amants magnifiques, La Princesse d'Elide et Le Bourgeois gentilhomme, que Le Malade imaginaire lui-même.

Mais, quels que soient les mérites de ses collaborateurs, n'oublions pas que c'est Molière qui accomplit alors le plus beau tour de force. Trois actes, en vers, — et en quinze jours !"Il y est arrivé en adoptant un sujcL tel que presque chaque personnage défile une seule fois devant nos yeux, sans reparaître. Ainsi chaque rôle sera court, donc bien su. Et l'auteur en personne, comédien, chanteur et danseur pourra, en se chargeant de plusieurs silhouettes,, faire -admirer une fois de plus, à quelques minutes d'intervalle, les ressources de sa mimique, et sa prodigieuse souplesse de transformation.

Donc les hôtes de Fouquet eurent la surprise amusée d'une véritable « revue », dans laquelle chacun put reconnaître, parmi les importuns qui défilent, soi- même ou son voisin, celui qu'il coudoyait la veille encore au Mail ou à la Place Royale. S'il est vrai, comme le veut une anecdote du temps, que les gens de cour, après Les Précieuses Ridicules, s'empressèrent par vanité et pour être mis sur la scène, de fournir à Molière des confidences sur leurs caractères et leurs habitudes, la besogne du poète en dut être singulièrement facilitée. Au reste, le « Contemplateur » avait

des yeux et des oreilles, — et la manière de s'en servir. L'exemple des Fâcheux nous prouve en tout cas, qu'avec si peu de temps devant lui, il lui était plus facile d'imiter le réel que d'aller à la recherche d'une intrigue. En vérité, ce sont de véridiques et divertissants originaux que l'homme aux grands canons qui fait du scandale sur la scène, le marquis danseur de courante, ou le courtisan joueur de piquet, aussi comiques et aussi vrais que le seraient aujourd'hui le snob au théâtre, le monomane du bridge aux enchères, ou l'inventeur d'un tango dernier cri.

Car il n'y a décidément rien de nouveau sous le soleil.. Qu'il s'agisse de chasse, de duel, de brevets d'invention, de jalousie ou (le ce que vous voudrez, partout et toujours se révèle le même égoïsme vaniteux qui pousse le plus piètre individu à chercher une oreille complaisante, à quêter l'admiration des badauds, et à se faire naïvement le centre (lu monde. Ici déjà Molière, par delà ses contemporains, atteint l'homme. Plus tard, il ira peut-être plus profondément dans l'analyse, mais sa méthode, il ne la changera pas.

Admirons, à ce propos, la perspicacité de La Fontaine dans sa lettre à Maucroix. Cet épicurien, si ébloui qu'il se déclare par les lumières, les décors, les-machines et les danses, écarte l'accessoire et, dans Les fâcheux, va résolument à l'essentiel. Il s'enthousiasme, parce qu'il trouve là le vrai Molière. Il sent et il exprime que cette pièce nouvelle consacre défi- nitivement la mort de la farcc.3 que la loi du comique c'est la vérité de l'imitation, que vous n'avez rien fait dans la comédie, comme le dira bientôt la Critique, de L'Ecole des femmes, « si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle », et qu'enfin c'est uniquement d'observation humaine que la comédie doit vivre :

Jodelet n'est plus à la mode

Et maintenant il ne faut pas

Quitter la nature d'un pas.

Que cette vérité, banale aujourd'hui, presque révolutionnaire alors, ait été proclamée par le nonchalant Polyphile, après une soirée chez Fouquet, faiseur de petits vers, ami de Scarron, fervent du style mignard et de la fade tendresse de Quinault, voilà, certes, qui n'est pas banal et qui prouve dès lors la sûreté de son goût. Ce n'est pas la faute du surintendant si Molière, uniquement convoqué à Vaux parce qu'il est l'auteur à la mode, est en train, par la force tranquille de son génie, de bouleverser le goût de ceux qui voient clair. C'est pour cette raison d'abord, sans compter les circonstances toutes spéciales où elle fut créée, que cette quasi-improvisation reste une date qu'il faut retenir dans la féconde production de son auteur.

Du reste, le gros public ratifia le verdict du roi et de la noble assistance. Les Fâcheux, joués à Paris seulement le 4 novembre quand l'effervescence .produite autour du procès Fouquet fut un peu calmée, ne quittèrent pas l'affiche, même dépouillés des agréments, — comme on disait alors, — ballet et musique, durant trois mois. Vous savez qu'actuellement cette comédie a pour ainsi dire abandonné le répertoire. Donc la reprise à laquelle vous allez assister aura toute la saveur d'une petite résurrection. Vous y serez d'autant plus sensibles que, si M. Gavault ne peut vous offrir, comme Fouquet, ni théâtre de verdure, ni ieu d'artifice sur l'eau, il n'a voulu, du moins, sur la scène de l'Odéon, pour restituer à la pièce son caractère véritable, vous priver ni de la musique ni des ballets.

\

Pour vous présenter La Sérénade, je n'ai guère

besoin de transition, car ce Regnard-là, c'est encore du Molière, accommodé par un profiteur très adroit. Jusqu'en 1694, Regnard n'avait travaillé que pour

les comédiens italiens du roi. Cette flnnée-Ià, c'est précisément avec La Sérénade qu'il débute à la Comédie- Française. Elle y fut jouée vingt-six fois. Cette œuvre légère évoque invinciblement le souvenir de L'Avare, des Fourberies de Scapin, voire même du Tartuffe. Ici encore, c'est un Scapin qui mène l'action d'un bout à l'autre, un valet fripon, rusé, hâbleur et menteur, fertile en ressources lorsqu'il s'agit de duper une mère tyrannique et égoïste, d'escroquer un barbon amoureux, rival de son propre fils. Ici encore, il s'agit de rendre heureux deux jeunes gens qui s'aiment, avec le concours d'une soubrette.

Un. peu trop forte en guêule et trop impertinente, une Dorine en qui nous devinons une Frosine prête à s'épanouir. Ici encore, comme chez Molière, quand Scapin tient sa proie, il ne la lâche plus ; il conduit l'intrigue avec allégresse ; il brûle les planches d'un mouvement endiablé. Sans demander à ce petit acte ce à quoi il rie prétend point, je veux dire l'observation des mœurs ou des caractères, laissez-vous emporter bonnement à la verve trépidante, parfois même gaillarde et caricaturale des gais fantoches qui vont s'agiter devant vous. Surtout gardez-vous d'accuser d'immoralité un auteur comique qui, pour vous faire rire, ne veut être responsable ni des situations, ni des caractères, mais tient simplement à ce que tout finisse par des chansons.

Cette méprise possible, j'y insiste parce qu'elle a été commise d'une fâçon plaisante et inattendue. La Sérénade, en effet, fut mise en musique et jouée à l'Opéra-Comique le 2 avril 1818. Les auteurs du livret et de la partition, d'abord anonymes, se révélèrent bientôt. C'étaient deux dames. La musique était de Mme Gail, femme d'un helléniste alors très connu: le livret, — c'est-à-dire la prose de' Regnard avec des rimes, — de Mme Sophie Gay, mère de Delphine Gay, la, muse du cénacle, la future Mme de Girardin. ,Qr, le critique d'un dictionnaire considérable, — le

Larousse, pourquoi ne pas le nommer? — leque ignore tranquillement que la pièce est /le Regnard, fulmine contre l'immoralité des femmes auteurs. Le passage est bien savoureux : « Il est singulier, lisons- nous, que les femmes qui écrivent pour le théâtre soient moins réservées dans le choix des situations et même dans celui des expressions, que les hommes. La pièce de Mme Sophie Gay offense non seulement ce qu'on appelle les mœurs dramatiques, mais elle offre des images et des mots qui choquent la bienséance. » — Que d'affaires, en vérité! — Empressons- nous de rendre aux hommes ce qui est aux hommes, et à Regnard, ce qui appartient à Regnard. D'ailleurs si coupable il y a, — vous en jugerez tout à l'heure, et je suis rassuré d'avance sur votre verdict, — c'est alors toute la tradition de la farce latine, italienne et française qu'il faut condamner avec l'auteur de La Sérénade, et Molière, son génial inspirateur.

Maintenant, il est temps que la comédie commence.

Car si Molière au début de son épître au roi, estime par une spirituelle précaution oratoire que c'est une espèce de fâcheux bien insupportable qu'un homme qui dédie une pièce, je frémis en songeant au couplet impitoyable qu'il aurait décoché, s'il avait eu le malheur de les connaître, aux importuns assez malavisés pour les commenter.

VOLTAIRE : ZAÏRE

PONT DE VEYLE : LE SOMNAMBULE

PAR CHARLES NAVARRE

J'ai bien peur d'évoquer une déplaisante image à l'esprit de ceux qui ont assisté à la dernière matinée classique, l'image d'un Fâcheux d'une espèce inconnue au temps de Molière. Et encore le malheureux Eraste n'avait qu'un rendez-vous avec la charmante Orphise, tandis que vous, vous en avez deux, avec deux fort jolies et fort honnêtes pièces. Et voici que le « fâcheux » conférencier va s'interposer entre votre plaisir et vous, impitoyable, derrière cette table et ce verre d'eau, décor immuable et tranquille qui a comme un aspect de froide éternité. Résignez-vous, et méritez par une épreuve qui sera courte, je vous le jure, un plaisir très vif.

Zaïre et Le Somnambule, très sincèrement je ne crois pas que programme de matinée odéonienne puisse être mieux composé. Il est des tragédies plus belles et d'une beauté plus noble et plus pure que Zaïre ; il n'en est pas de plus émouvante dans sa fougue et dans sa tendresse. Quant au Somnambule, , c'est une de ces petites pièces charmantes que M. Paul Gavault déniche avec tant de goût et de bonheur dans les sous-bois du XVIIIe siècle. Et ce sera après les émotions fortes de Zaïre, un dessert exquis, au parfum déliçat et frais, sorbet à la neige avec un biscuit, dans un décor à la Watteau.

En ce temps-là — mais ce n'est pas un évangile ! — vivait un aimable amateur et amuseur qui se nommait Pont de Veyle, le baron Ferriol de Pont de Veyle. Il fréquentait le monde agréable et panaché des

philosophes, des auteurs et des comédiennes. Il laissait sa couronne de baron à la porte et cueillait, au hasard des rencontres, d'une main négligente, côté cour et côté jardin, des succès faciles qui ne le grisaient pas, et des insuccès qui ne l'affectaient guère, — le casuel de l'homme à bonnes fortunes. Avec Voltaire, Destouches, Marivaux, Duclos et quelques autres, c'était un des fidèles de la Société du « Bout du Banc ». Cette société, à la fois gastronomique, et littéraire, tenait ses assises sous la présidence d'une actrice, Mlle Quinault-Dufresne, qui jouait les « Célimène » au théâtre et à la ville. On se réunissait autour d'une table bien servie ; mais la pièce du milieu était un écritoire, et les convives se servaient autant de la plume que de la fourchette. Au dessert on faisait sortir la nièce de la comédienne, « la petite morveuse », comme on l'appelait. Et la précaution n'était pas inutile.

Le bagage dramatique de Pont de Veyle est- assez mince. En tout, trois pièces : Le Complaisant, Le-Fat puni et Le Somnambule.

Le Complaisant, c'est un jeune homme éharmant nommé Damis. Admis à faire sa cour dans 'une maison il réalise à merveille le type du fiancé selon l'Henriette des Femmes savantes :

Jusqu'au chien du logis, il s'efforce de plaire.

Il n'a même pas besoin de s'efforcer. Cet excellent jeune homme se définit ainsi, avec le sourire : ]'écoute volontiers ; ]' approuve aisément; je ne contredis jamais. De fait, il dit « oui » à tout le monde, à son futur beau-père, à sa future belle-mère, aux cousins et aux amis de la famille. Il acquiesce intarissablement, pendant cinq actes. Et quand au dénouement sa fiancée lui dit : « Non ! », il. acquiesce encore, avec le sourire, et nous aussi.

Le Fat puni qui n'a qu'un acte est plus amusant.

C'est l'aventure ou la mésaventure d'un don Juan imaginaire, qui, au fil d'une intrigue assez osée, éprouve à ses dépens que le bouquet d'un homme à la Rose ne va pas sans quelques épines. Dès ce moment les auteurs dramatiques n'étaien,t pas tendres pour les don Juan ; mais ceux-ci le leur rendaient bien. C'est une loi qui se vérifie tous les jours : quand don Juan ne fait plus tomber les femmes, il fait tomber les pièces.

Le Somnambule est la plus gaie des trois pièces. Je me garderai de vous la raconter. Vous y verrez un jardinier de nature joviale et potagère, un baron hurluberlu constructeur forcené de châteaux... en Espagne, une comtesse sur le retour mais qui ne désarme pas, un laquais né fatigué, un somnambule dont les extravagances sont convenables, et, évoluant parmi ces fantoches, deux gentils amoureux timides qui ne se parlent pas beaucoup, mais qui auraient beaucoup de choses à se dire, et qui se les diront, n'en doutez pas ! la rampe éteinte et le rideau tombé....

Moralité : Si vous voulez réussir en amour, ne soyez ni complaisant, ni fat, ni somnambule. Évidemment cette morale n'a rien de cornélien. Elle est souriante et portative.

Un point d'interrogation, pour finir — oh ! pour la forme et comme par tic de conférencier. Le Somnambule est-il vraiment de Pont de Veyle? Dès le XYUIe siècle on l'a contesté. Mais comme ces procès en désaveu de paternité littéraire sont toujours délicats à instruire, et qu'après tout il n'y a que la foi qui sauve, nous dirons fermement avec l'affiche du théâtre que Le Somnambule est bien de Pont de .Veyie. Et même ainsi le baron Ferriol de Pont de Veyle passera à la postérité sans excédent de. bagages.

Voltaire, lui, a de l'excédent. Vous le savez : son œuvre dramatique qui est considérable n'est qu'une infime partie de ses œuvres complètes. Ce n'est pas celle à laquelle il tenait le moins. La tragédie, c'est son violon d'Ingres. C'est son faible et sa passion, pas toujours heureuse. Quand, il n'en lit pas, il en commente, et quand il n'en joue pas, il en fait.

A Cirey, en Prusse, en Suisse, il joue et fait jouer ses invités. C'est sa façon de pendre la crémaillère. Est- il en proie à une des quatre ou cinq maladies mortelles, qui l'ont aidé à vivre quatre-vingt-quatre ans, vite sur les planches, et voilà notre mourant ressuscité !

Il est « l'homme de théâtre complet ». Auteur, Acteur, Public, il incarne en lui la Trinité dramatique. Idéal dangereux.... L'écueil, c'est que Voltaire auteur pense trop en écrivant ses pièces au succès de Voltaire Acteur et aux bravos de Voltaire Spectateur.

Comment sur un public donné produire le plus grand effet possible ! Trouvons d'abord le beau sujet, c'est-à-dire, celui qui comporte « le » ou « les beaux rôles... », c'est-à-dire sur la scène les beaux cris, et dans la salle, les larmes, les « belles larmes ». Toute la question pour Voltaire est là.

Corneille, Racine, Molière concevaient autrement leur métier. Trouver dans un caractère la vérité du cœur humain, l'exposer étincelante ou sombre sur la scène, confronter le public d'un jour et cette vérité éternelle, mais ne jamais sacrifier celle-ci à celui-là. Telle était la manière des (r As ».

Le mal que se donne Voltaire pour conquérir le succès d'un jour est inimaginable. Dans cette lutte rusée et tenace avec un sujet, des acteurs et un public, il dépense une ingéniosité merveilleuse, il déploie une escrime éblouissante. Le public semble

las de la monotonie des tragédies classiques ; il est rassasié des héros grecs et romains. Voltaire lui servira du moderne, du national, de l'exotique, de l'Arabie dans Mahomet, de la Turquie dans Zaïre, de l'Amérique dans Alzire, de la. Sicile et du XIe siècle chevaleresque dans Tancrède, du Céleste-Empire dans l'Orphelin de la Chine. Le tour du monde en vingt- huit tragédies 1

Et que de péripéties, au cours du voyage, que de coups de théâtre, que de trucs ! Le truc en or au théâtre c'est la reconnaissance,. et Voltaire manie en virtuose toute la gamme des reconnaissances. L'auteur est très sûr de la complicité de son public. Même si - l'intrigue est artificielle et suppose des ricochets fous d'événements extraordinaires, on ne songe guère à chicaner : les gorges se serrent, les yeux piquent, on tousse : c'est la grippe du mélo.

Et que tous les pédants frappent leur tète creuse, Vive le mélodrame ou Margot a pleuré 1

Tout de même il y a larmes et larmes, et Margot, n'en déplaise à Musset ! n'a pas toujours raison. Je pleure, la belle affaire ! Les gaz lacrymogènes aussi font pleurer.

Oh ! l'auteur, l'auteur incorrigible, qui à soixante- treize ans annonce ainsi à un ami une tragédie nouvelle : Les Scythes :

Cinq actes en vers ! à soixante-treize ans ! et malade 1 J'ai donc le diable au corps ! Oui, et je vous l'ai mandé 1 Des larmes, on en versera ou on sera de pierre ! Des frémissements 1 on en aura jusqu'à la moelle des os, ou on n'aura pas de moelle 1 »

Je n'irai pas voir Les Scythes 1 J'ai bien eu assez de les lire ! M. Gavault d'ailleurs qui sait son métier et son public se gardera de les monter.

Mais pour Zaïre, c'est autre chose 1 C'est une pièce

de jeunesse et de flamme, écrite en vingt-deux jours avec une sorte d'emportement, d'emballement.

Le 29 n'lai 1732 voici comment Voltaire écrit à son ami Formont :

Tout le monde me reproche ici que je ne mets point d'amour dans mes pièces. Ils en auront cette fois-ci, je vous jure, et ce ne sera pas de la galanterie. Je veux qu'il n'y ait rien d'e si turc, de si chrétien, de si amoureux, de si tendre, de si furieux que ce que je versifie à présent pour leur plaire. J'ai déjà l'honneur d'en avoir fait un acte. Ou je suis fort trompé, ou ce sera ]a pièce la plus singulière que nous ayons au théâtre. Les noms de Montmorency, de saint Louis, de Saladin, de Jésus et de Mahomet s'y trouveront. On y parlera de la Seine et du Jourdain, de Paris et de Jérusalem. On aimera, on baptisera, on tuera, e.t je vous enverrai l'esquisse dès qu'elle sera brochée !

Tout ce qu'il y a de bon et de mauvais dans Zaïre tient dans cette lettre. Quel mélo ! Quel méli-mélo ! Mais quelle verve, quelle fougue, quel mouvement! Sans aucun doute cette pièce religieuse et amoureuse aura tout au moins — et c'est bien quelque chose — l'éclat de la jeunesse et comme la beauté du diable.

Le premier acte de Zaïre est le plus faible ; mais il n'est pas ennuyeux : les turbans et les plumets, comme disait Voltaire s'y mêlent gentiment.

Zaïre est la fiancée du sultan Orosmane. Dès le berceau, pendant le sac de Césarée, elle a été sauvée avec un petit garçon de quatre ans ; et tous les deux ont été élevés dans le sérail. — Étrange pouponnière ! — Zaïre de chrétienne s'est laissée faire musulmane. Le petit garçon est resté chrétien. Il s'appelle Nérestan. Le sultan l'a envoyé en France pour chercher la rançon de quelques chevaliers prisonniers, parmi lesquels est un vieux chef glorieux, descendant des rois français de Jérusalem, Lusignan.

Au lever du rideau, Zaïre et sa confidente, Fatime,

forment dans ce coin de sérail un bien joli couple. Si Fatime soupire, Zaïre sourit. Ce n'est pas une désenchantée. Elle dit naïvement le secret de son bonheur et de sa fraîcheur :

Vivre sous Orosmane est ma seule espérance,

Le reste est un vain songe....

Justement, le voici. Il s'incline. Qu'il est galant, pour un Tartare ! C'est le « Sultan poli par l'Amour ». Il soupire, il module :

Vertueuse Zaïre....

A sa romance, il mêle un petit cours d'histoire ottomane. Il flétrit en passant ces khalifes fainéants qui

Tranquilles au sérail dictant leurs volontés Gouvernaient leur pays au sein des voluptés.

Sa conclusion est édifiante : il sera, lui, guerrier, monogame et constitutionnel.

Et voilà, ma foi, un couple qui promet d'être, contre toute attente, très bien assorti.

Soudain un coup de théâtre, le premier. Le retour du chevalier ! C'est Nérestan. Il salue :

Respectable ennemi qu'estiment les chrétiens....

Il rapporte la rançon de Zaïre, de Fatime et de dix chevaliers. Lui, ruiné, restera dans les fers.

Orosmane n'est pas en reste de générosité. Il refuse l'argent, il renverra cent chevaliers au lieu de dix, et Nérestan par-dessus le marché. Mais il gardera deux prisonniers de marque, le vieux Lusignan pour des raisons politiques, et la jeune Zaïre pour d'autres raisons. Nérestan, qui tenait surtout à ces del1x-Ià, balbutie à la mode tragique : « Q,u'entends-je? » Mais. Orosmane le congédie sèchement.

Resté seul avec son confident Corasmin, le sultan s'avise alors de manifester à l'égard de Nérestan

une jalousie bien inattendue, dont il se défend d'ailleurs tout de suite :

Je ne suis pas jaloux.T. Si je l'étais jamais....

S'il l'était jamais, nous avons peine à croire qu'il soit bien terrible, puisqu'il conclut avec une satisfaction presque conjugale :

Je vais donner une heure aux soins de mon empire,

Et le reste du jour sera -tout à Zaïre !

Une heure pour les soins d'un empire, évidemment c'est peu ! Mais le reste du jour à Zaïre, ce n'est pas trop, évidemment 1 Voilà un sultan que la question d'Orient ne préoccupe guère, mais voilà une femme bien aimée, et pour le bon motif, à l'occidentale ! Et dire que Voltaire trouvait les Turcs de Bajazet bien français 1

Mais le deuxième acte est très beau. Le vieux chevalier Châtillon et Nérestan, le jeune libérateur s'attristent et nous attristent un peu longuement sur la gloire et les malheurs de Lusignan, lorsque Zaïre vient leur apprendre qu'elle a obtenu d'Orosmane la libération du vieux chef.

Et Lusignan paraît, appuyé sur deux chevaliers, magnifique et courbé, Burgrave et Patriarche. Entrée saisissante. Un pathétique grave.... Un souffle de grandeur :

Du séjour du trépas, quelle voix me rappelle?

Suis-je avec des chrétiens?

Il. apprend sans joie sa libération prochaine. II songe à un autre départ :

- - •

Je vais au Roi des Rois demander aujourd'hui Le prix de tous les maux que j'ai soufferts pour lui....

Mais avant de mourir, son seul désir, son dernier et tremblant désir, serait de revoir ses enfants ; deux . sont morts sous ses yeux dans Césarée en flammes ;

mais les deux autres... une petite fille au berceau, un petit garçon de quatre ans... Hélas !.... Mais ils auraient l'âge de Zaïre, de Nérestan... Et soudain les yeux du vieillard s'arrêtent sur le collier de Zaïre, qui se termine par une croix Émotion sacrée.... Mains fiévreuses et tremblantes.... La croix de sa mère ! Mais vous ne sourirez pas. De beaux vers bondissent comme un torrent des rochers.

Dans l'espoir dont j'entrevois les charmes,

Ne m'abandonnez pas, Dieu qui voyez mes larmes !...

L'émotion monte.... Une cicatrice permet d'identifier aussi Nérestan. Et le flot des larmes heureuses unit et baigne les trois cœurs retrouvés.

Et voilà que la scène rebondit, et très haut. La fille retrouvée est musulmane ! Alors s'élève du cœur du vieillard la grande plainte :

Mon Dieu, j'ai combattu soixante ans pour ta gloire....

A cette adjuration pathétique, près du Calvaire, un seul mot de Zaïre peut répondre :

Je suis chrétienne 1

Et ce cri monte ! Lusignan s'écrie :

Dieu 1 reçois cet aveu du sein de ton empire !...

Mais, prenons garde ! l'auteur est dans la coulisse. Il tient les fils. Et lorsque Corasmin, à la suite d'un r-evirement imprévu d'Orosmane, vient arracher brutalement Zaïre à sa nouvelle famille, Lusignan fait à sa fille le geste du silence :

0 vous que je n'ose nommer, Jurez-moi de garder un secret si funeste !

— Je vous le jure

— Allez ! le Ciel fera le reste 1

Le Ciel, non ; mais l'auteur, hélas ! l'auteur qui autour, de cet étrange secret va faire tourner ses trois derniers actes....

Tel est ce second acte. Suffit-il à faire de Zaïre une tragédie chrétienne, au même titre que Polyeuctel Voltaire le dit, mais il exagère. Dans Polyeucte, l'amour divin n'est pas un visiteur de marque qu'on reçoit ' poliment et qu'on reconduit à la fin d'un acte. Pendant toute la pièce la parole de Dieu retentit fortement dans le cœur de tous les personnages. Elle affole et fait trembler Félix sur son trône de gouverneur, elle incline le noble Sévère à une tolérance gracieuse, elle déchire l'âme de Pauline, comme un soc, pour que la moisson lève.... L'amour humain qui semble d'abord se heurter à l'amour divin dans un conflit implacable,- vient se fondre et s'unir à lui comme une sombre flamme dans un incendie dévorateur et salutaire, qui embrase et purifie, pacifie et illumine....

Mais dans la tragédie de Voltaire, où est-il cet amour divin? Dans la bouche de Lusignan au second acte. C'est tout. Ah ! Voltaire fait bien la part du feu 1 Sans doute il y aura au troisième acte, quelques rappels dans la bouche de Nérestan, quelques retours de flamme assez gauches. Mais l'âme .de Zaïre elle- même, malgré quelques balancements de monologue . classique, reste d'un bout à l'autre de la pièce réfrac- taire à cette flamme. En vérité, un seul sentiment vit dans ce cœur et en rythme les battements, l'amour humain pour Orosmane. Dieu reste au cachot, avec Lusignan....

Je vous rappelle brièvement l'action rapide et pressante des trois derniers actes. Au troisième acte Nérestan enjoint avec dureté à sa sœur de différer son hymen et de presser son baptême. Zaïre obéit .et surprend Orosmane par sa froideur subite. Et Orosmane a des soupçons :

Si c'était ce Français? quel soup.çon ! quelle horreur I Quelle lumière affreuse a passé sur Ttion cœ'url

Au quatrième acte il veut savoir, et c'est la feinte, l'épreuve. Il dit à Zaïre qu'il ne l'aime plus, qu'il en

aime une autre. Et Zaïre pleure. Alors tout le cœur d'Orosmane est retourne.

Zaïre, vous pleurez !

Et soudain c'est la preuve de la trahison, brutale : une lettre surprise, une lettre de Nérestan, une convocation pour le baptême rédigée comme un rendez- vous d'amour.

Le voilà donc connu, ce secret plein d'horreur !...

Le cœur soulevé par des vagues profondes, Oros- mane mande à nouveau Zaïre. Il fait un effort surhumain pour être calme. Mais sa voix tremble : « Si vous en aimez un autre, il faut le dire, mais tout de suite !-» Et Zaïre, prisonnière de son secret et comme ligottée, ne peut dire qu'un mot : Je vous aime. Et Orosmane rugit : Vous ni'aiiiiez ! Vous m'ainiez !

Mais qui sait? Ce Nérestan est un Français, donc un fat. Il s'abuse, il se vante. Zaïre peut-être n'ira pas au rendez-vous.

Au cinquième acte, c'est le guet dans la nuit :

0 nuit ! 0 nuit horrible 1

Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits?

Zaïre apparaît avec Fatime ; elle approche, elle parle :

Est-ce vous, Nérestan, que j'ai tant attendu?

Un bond terrible, un bras détendu, un poignard brille.

C'est moi que tu trahis 1 Tombe à mes pieds, parjure 1

Puis c'est devant la pauvre petite chose inanimée, le cri de Nérestan : Ma soeur ! Et sur le cœur d'Orosmane éperdu tombe l'effroyable lumière ; et il se tue sur sa victime.

Telle est la pièce. C'est horrible, émouvant, absurde ! Absurde! Deux morts pour un secret gardé ! Et

quel secret! Voyons, à qui fera-t-on croire qu'une femme, et une femme amoureuse, et une femme aimée et irréprochable hésite à tout dire à son amant qui souffre? Qui de nous, si nous étions à l'âge heureux où les enfants apostrophent Guignol, ne s'écrierait : « Mais, dis-le donc, ce maudit secret, ma pauvre Zaïre ! Orosmane après ne t'en aimera que mieux ; et il sauvera tout de suite le pauvre vieux Lusignan, qui est très mal sur la paille humide des cachots. — Tu as promis de te taire? — Eh bien dis un mot, un tout petit mot qui éclaire un peu. Dis, comme l'Adèle de Cour- teline : C'est un secret de famille ! Dis-le avec quelques points de suspension, et en style noble. Un mot de femme, — même sincère, — et tous les Orosmane sont des Bourbouroche ! »

Seulement, si Zaïre le disait, ce mot, il n'y aurait plus de pièce. Et c'est là le malheur ; la donnée est fausse à crier.

Pas de vérité dans la situation, et naturellement pas de caractères ! Un caractère, c'est un être vivant, qui, dès son entrée en scène, donne non l'illusion mais l'impression de la vie. Màgnifique privilège des grands poètes, Corneille, Racine, Molière ! Voltaire l'a dit un jour de l'un d'eux : « C'est un créateur; il n'y a de gloire que pour ces gens-là ! » Parce que les poètes créateurs les ont longtemps mûris, portés, leurs héros sortent tout armés de leur cerveau et de leur cœur. Ni casque, ni armure d'emprunt. Ils vivent avant d'entrer en scène, et ils vivent après. L'acteur, oui, ou l'actrice viennent saluer le public. Masque vide, chrysalide creuse ! Mais eux, les héros, Alceste, Chimène, Phèdre, sont bien loin ; ils ont emporté dans leurs yeux profonds, dans leur cœur sombre, leur cicatrice, leur marque, leur force tumultueuse et intégrée, leur caractère.

Orosmane, Zaïre, ce ne sont que des rôles, d'ailleurs magnifiques. Tous les cris passent la rampe. Le rôle d'Orosmane en particulier fournissait au grand

acteur Lekain des effets prodigieux. Sans doute Oros- mane n'est pas un type de jaloux comme un Othello, un' Mithridate ou un Alceste : il ne signe pas comme eux sa jalousie de sa griffe. Mais Voltaire a fait passer son personnage dans les régions dévastées de l'Amour, dans le cercle de l'Enfer ; et il lui a fait entendre, parmi les inquisitions, les espionnages, les affres du bourreau aussi pantelant que sa victime, les cris horribles des damnés. Et Orosmane les répète, mais il les a déjà « répétés », en acteur. Mais tout de même, ils portent. Et vous les applaudirez tout à l'heure.

Je veux, en terminant, vous rappeler le plus émouvant des succès que Voltaire obtint au théâtre. Il était revenu à Paris, vous le savez, à l'âge de quatre-vingt- quatre ans, pour y faire jouer sa tragédie d'Irène. Il ne put assister qu'à la quatrième représentation et il y fut l'objet d'une ovation indescriptible. La pièce était faible; mais l'intérêt, ce soir-là, n'était pas sur la scène, il était dans la salle. Il se concentrait sur cette loge où un vieillard de quatre-vingt-quatre ans tremblait de fièvre et de joie. Et ce que le public parisien saluait, ce soir-là, avec une unanimité émouvante dans ce maigre et mince vieillard, ce n'était ni l'auteur dramatique habile, ni le polémiste incomparable, ni le génie universel, ni le plus clair des écrivains français, non, c'était l'homme, qui, malgré ses petitesses, ses faiblesses et ses misères, avait incarné un moment le génie de la France et la conscience de l'Humanité ; l'homme qui, à soixante-dix ans, s'était lancé avec la fougue d'un jeune homme à la chasse des erreurs judiciaires, et s'y était voué ; l'homme qui voyait aboutir à sa résidence de Ferney, comme à un centre d'attraction irrésistible, toutes les plaintes de toutes les victimes d'un pouvoir arbitraire et intolérant ; l'homme qui, depuis son retour à Paris, avait saisi en pleurant la main de Turgot, le grand ministre réformateur, et avait dit : « Laissez-

moi baiser cette main qui a signé le salut du peuple ! » ; l'homme qui sur la tête du petit-fils de Franklin avait étendu ses mains décharnées et magnifiques en prononçant ces deux mots : « Dieu et Liberté! »

Et lorsque, ce soir-la, l'acteur Brizard, aux applaudissements d'une foule en délire, posait une couronne de lauriers sur la tête de ce vieillard, et lorsque ce vieillard balbutiait : « Ah ! Dieux 1 vous voulez donc me faire mourir à force de gloire ! », ce soir-là, celui que la foule fête, couronne et saoûle de gloire, ce n'est ni l'auteur de Zaïre, ni celui de Candide, ni celui du Siècle de Louis XIV, c'est l'Homme aux Calas, comme on disait alors, et c'est celui qui, lançant ses écrits, comme des escadrons étincelants au service

des idées généreuses, françaises, hum^ï^^TB^érite vraiment d'être salué par nous tous, ^avéc-^^^ffre Corneille et Victor Hugo, comme un des trois gEâïiiis -

maréchaux des Lettres françaises.

TABLE DES CONFÉRENCES

, :^, r'\*,■;

\* '\*•

PRÉFACE ?... v 1 " : ^

Le Préjugé à la- frjode ^Niveïle de la Chaussée). — Le

Consentement forcé (Guyot de Merville), par Léo Claretie. 1 La Conjuration cTAmboise (Loui.;rBÕuilhet), par Fr. Funck-

Brentano 25 Venceslas (Rotrou). — Louison (A. de Musset), par Léopold- Lacour 44 On ne badine pas avec l'Amour (A. de Musset), par Jean-

Jacques Olivier 65 Fantasio (Alfred de Musset). — Arlequin poli par l'Amour

(Marivaux), par Marcel Braunschvig 79 L'Intrigue épistolaire (Fabre d'Églantine). — Les Épreuves

(Forgeot), par Marc Le Goupils 97 Le Cid (Corneille). — L'Enfant du Cid (Maurice Morel), par

Nozière 117 Marino Faliero (Casimir Delavigne), par Ch.-M. des Granges. 136 La Double Inconstance (Marivaux). — Le Premier Venu ou six lieues de chemin (Via]), par Paul Berret 150 Andromaque (Racine). — La Princesse Baldour (Paul Ginisty), par J. Ernest-Charles 177 Les Fâcheux (Moliere). — La Sérénade (Regnard), par André

Fayolle 196 Zaïre (Voltaire). — Le Somnambule (Pont de Veyle), par

Charles Navarre ....................................... 209