Rappel de votre demande:

Format de téléchargement: : **Texte**

Vues **1** à **310** sur **310**

Nombre de pages: **310**

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 :** 1896

**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 :** 1896 (ED2,T7).

**Droits :** domaine public

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k9627112j](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9627112j)

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

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

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

**Provenance :** Bibliothèque nationale de France

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

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

DEUXIÈME ÉDITION

CONFÉRENCES FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES .

DU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON.

PAR

MM. GUSTAVE LARROUMET, GERMAIN BAPST

FRANCISQUE SARCEY, EUGÈNE LINTILHAC, HENRI CHANTA VOINE « Préface de M. Léo CLARETIE

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOUSCRIPTIONS

DE

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE VII.

Turcaret.- (Le théâtre de LESAGE.) — Psyché, Mêrope, Zaïre. (Le -théâtre de VOLTAIRE.) — Atrêe et Thyeste. (Le théâtre de CRÉBILLON.) — Le Père de Famille. (Le théâtre de DIDEROT.) — L'Ecole des Bourgeois. (Le -theâtre d'ALLAiNvAL ) — La Métromanie, de PIRON. — Le Mechant, de GRESSET. — Le Philosophe sans-le savoir. (Le théâtre de SEDAINE.) — Le Mariage de Figaro. (Le théâtre de BEAUMARCHAIS.)

1 PARIS

A. CRÉMIEUX, 26, RUE DES ÉCOLES Rédaction du Journal des Elèves de Lettres.

- 1896'

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

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

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

Approuvé comme livres de distributions de prix.

Lo TOME 1er (8e édition), comprend : les Conférences de MM. G. LARROUMET, Francisque SARCEY, Henri de LAPOMMERAYE, F. BRUNETIÈRE, Jules LKMALTRK, Henri CHANTAVOINE, Albert CHABRIER, G. OLLENDORFF, Eugène LINTILHAC, Henri PARIGOT.

PRÉFACE de M. Henri de LAPOMMERAYE

Matières : Shakespeare et Je Théâtre Français — Le Mariage de Figaro — Molière et la Famille — L'Ecole des Femmes — Andromaque — Les Erinnyes — Le Bourgeois Gentilhomme — Phèdre — Georges ~Dondin -- L'Orestie — Le Cid — Les Plaideurs. (Année scolaire 1888-1889).

Le -TOME II (5e édition), comprend : les Conférences de MM. Henri CHANTAVOINE, Jules LEMAITRE, Francisque SARCEY, • LÏNTILHAC, Albert CHABRIER, Henri de LAPOMMER AYE, René DOUMIC.

PRÉFACE de M. Henri CHANTAVOINE

Matières : Le Mariage de Figaro — Théodore, vierge et - martyre — Mithridate — Shylock — Le Misanthrope — Le Légataire universel — Eymont — Tartufe. — (Année scolaire 18S9-1890).

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

PRÉFACE de M. Eugène LINTILHAC

Matières : L'Ecole des Femmes — Shylock (Shakespeare) — Rodogune — Le Misanthrope — Le Philosophe sans le savoir — Tartufe — Le Barbier de Séville (Théâtre de Beaumarchais . — (Année scolaire 1890-1891 — - 1rd série).

Le TOME IV (5e édition)., comprend : les Conférences de MM. H. PARIGOT, Eugène LINTILHAC, Louis GANDERAX, H. DIETZ, Paul DES JARDINS, Albert CHABRIER, Marcel FOUQUIEB.

PRÉFACE de M. Eugène MANUEL

Matières : Polyeucte — Athalie — Don Juan — Les femmes savantes — Alceste — Euripide — Horace — - Shakespeare. - (Année scolaire 1890-1891 — 2e série).

DEUXIEME EDITION

-CONFÉRENCES

FAITES AUX

vÇMATINÉES CLASSIQUES ~~ THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

MM. GUSTAVE LARROUMET, GERMAIN BAPST

FRANCISQUE SARCEY, EUGÈNE LINTILHAC. , HENRI CHANT AVOINE Préface de M. Léo CLARETIE 1

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOUSCRIPTIONS

DE

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE VII ..

T-urcaret. (Le théâtre de Mérone, Zaïi,e. (Le théâtre dé VOLTAiy^^ZKA'^W Thyeste. (Le théâtre de CRÉBILLO,,T.) — Lef&&£(Le théâtre de DiDEROT.) — L'Ecole de ;,,qeoisz téàtre d'ALLAINV,kL.) — L,-, Métromania,:Jfâ PIRQJJ. Méchant, de GP.LSSFT. — Le Philosst} ( L O théâtre de SEDAiNE.) — Le Mariftffiytyç FigaroksfiM théâtre de BEAUMARCHAIS.) . /\*\*/

PARIS^

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

189G

PRÉFACE

Ce volume est le septième d'une collection qui a pris ses droits de cité dans nos bibliothèques, — le recueil des Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon. C'est une sorte d'histoire littéraire parlée, un enseignement aisé et agréable, qui prend un charme nouveau quand il est donné par des conférenciers comme ceux du présent recueil.

M. Francisque Sarcey et M. Larroumet en font à peu près tous les frais. Ils ont été puissamment secondés par d'excellents acolytes : Jules Lemaître, Parigot, Chantavoine, Lintilhac, G. Bapst. C'est une précieuse phalange.

J'ai eu souvent, cette année (1), l'occasion de rencontrer M. Sarcey dans des circonstances assez particulières. Nous faisions tous deux partie d'une des commissions qui étaient chargées de préparer, et d'élaborer le pro-

(1) Cette préface est écrite depuis un an.

gramme pour les fêtes du Centenaire de l'École normale supérieure. Durant ces travaux, la persistance avec laquelle il s'est souvenu qu'il est normalien, fait honneur. à la fois, à l'École et au journaliste: à celui-ci, pour la reconnaissance qu'il témoigne par là à cette vieille Université, que les boulevardiers raillent, parce qu'ils ne lui doivent malheureusement rien ; à celle-là, parce que le souvenir de son vieux lils constate le cas que l'on fait, même loin des collèges, du titre qu'elle confère.

Sarcey présidait notre commission des théâtres, dans laquelle nous débattions, avec Ganderax et quelques autres, les conditions matérielles et les chances de succès d'une soirée de gala offerte aux souscripteurs sur la scène de la Comédie-Française. Nous avons travaillé ferme. Jules Clardic promettait la salle et l'éclairage; Uichepin ferait un à propos; les artistes de l'Opéra chanteraient les chœurs d'Antigone ; ce devait être fastueux. Je dois à la vérité de dire que notre rapport n'a même pas été examiné, et qu'il n'y a pas eu de soirée de gala. Le bureau n'a pas eu l'air de prendre au sérieux cette commission de gens de lettres, à qui l'on avait jeté cet os à ronger, pour les amuser. Il n'a pas eu tort, puisque l'absence de ce numéro n'a pas nui à l'éclat des fêtes. Ces réunions préparatoires égayèrent le vieux maître, qui les suivait assez régulièrement. Il semblait se réjouir de son titre d'archi- cube ; il paraissait sensible aux manifestations sympa- thiques de tous ces jeunes conscrits, et ils sont nombreux depuis la promotion de 1848, celle d'About et de Sarcey, — l'Oreste et le Pylade des lettres contemporaines. Le critique du Temps prenait plaisir aux rumeurs qu'il soulevait et qui changeaient ses habitudes.

Dans les salles de théâtre , il a coutume de s'entendre crier en termes connus :

— Mon oncle ! mon oncle ! conférence !

Ici, c'étaient des termes plus abscons, et le maître s'esbaudissait de les écouter :

— Un chic sec à l'archicube Sarcey !

Des saluts de ce genre ont une saveur spéciale et un goût de terroir.

Alors, l'archicube Sarcey se levait, prenait la parole. et versait sur l'assemblée le flux de sa joviale humeur.

Et son improvisation avait tout de suite le charme et le mérite bièn particuliers de ses célèbres conférences,

M. Sarcey est peut-être bien l'idéal du conférencier.

La conférence, c'est un peu du théâtre. Il s'y agit de forcer l'attention, de capter l'intérêt de gens indifférents. Il le faut faire par des moyens un peu gros, adaptés à l'optique spéciale du théâtre. Un conférencier qui ferait le joli cœur et le bel esprit, comme dans un salon, serait assuré de faire fausse route. En ce cas, M. Sarcey est dans le droit chemin.

Nul n'est en contact plus direct, plus intime avec son auditoire. Non seulement il possède l'art de le dégeler, de l'assouplir, de le manipuler à sa guise, mais il impose la sympathie ; il le déride quoi qu'il en ait, . il désarme et rallie les plus rebelles.

Un jour — sous Louis XIV — le Dauphin pleurait obstinément et rien ne pouvait égayer le royal enfant. S'caramouche était là: il prit le petit pleurard dans ses bras et fît tant de mines, conte Grimarest, que le Dau. phin rit à se tenir les côtes, et le pourpoint de Scaramouche fut tout inondé.

La foule est le dauphin de Sarcey. Il est irrésistible.

Le rideau se lève, la porte du fond s'ouvre, et déjà l'on chuchote à voir s'avancer comme une houle ce brave homme souriant dans sa barbe fleurie et derrière ses lunettes. Sa table lui paraît mal placée. Avant d'avoir dit un mot, il l'empoigne de ses bras trop courts et va la remiser dans un coin. Il ne s'assied pas, il n'a ni papiers ni notes. Sa parole est un flot et un flux mélangé d'improvisation, de fines pages et de lazzi. Il fait de la conférence, italienne, de la conférence dell' arte.

Il a son plan dans sa tête ; mais qu'il croise en route un sentier de traverse, et le voilà parti pour un quart d'heure. Il raconte h' vaudeville qu'il a vu la veille, qui n'a aucun rapport avec son sujet, et on regretterait qu'il ne le racontât pas. Dès qu'il s'aperçoit que le public bat froid, il ne manque ni d'à-propos ni de ressources ; il met à profit la moindre circonstance fortuite : un spectateur qui tousse fort, un bambin qui crie, un chapeau de dame un peu voyant; il fait l'enfant. terrible ; il interpelle l'orchestre pour lui demander quelle heure il est, s'il n'est pas trop long, s'il n'ennuie pas son monde. Il y a un grain de tabarinade là-dedans.

Et les gens s'amusent. Si le dégel est trop lent, il a recours aux grands moyens. Il feint d'être dupe de sa myopie, d'être emporté par l'ardeur du développement de sa pensée, il s'avance, il s'avance encore,, il est sur la rampe, et — tout comme au mélodrame où le public avertit l'innocent de ne pas boire le breuvage empoisonné, — il se fait crier de faire attention par les dames émues à l'idée de le voir tomber dans l'orchestre. C'est une façon de conquérir l'intérêt par la commisération.

S'il lui semble que ses auditeurs, comme dit Rodolphe Salis, comprennent trop « en dedans » et ne manifestent pas suffisamment leur plaisir, il leur en ménage d'une autre sorte: il brandit la carafe et, toujours par un effet calculé de myopie, il verse l'eau dans le sucrier. Le moyen, je vous prie, de regarder froidement ces lazzi ?

Ce qui le préoccupe surtout, ce n'est pas du tout le côté dogmatique ou didactique de sa fonction, c'est pour ainsi dire l'athmosphère de la salle, l'air ambiant, le ton, l'al lure, l'aspect qu'il veut voir aux gens qui l'écoutent.

Il aurait un dépit mortel, s'il sentait qu'on pût dire que l'on s'ennuie avec lui.

Il est servi dans ses conférences par un merveilleux instinct du théâtre. Il sait le secret de donner à l'idée sa forme la plus concrête, la plus palpable, la plus sensible. Ses métaphores ne sont point pindariques, ni ses comparaisons rie sont éoliennes ; mais il n'est pas un mitron dans la salle qui ne le puisse comprendre et suivre. La vulgarité lui a paru l'une des conditions exigées pour parler au vulgaire et il s'y est astreint volontairement.

Ajoutez à ces dons et à ces. habitudes des qualités rares de parole et d'élocution. Il parle avec une grande facilité, avec dextérité, justesse et propriété. Il a des trouvailles de style, des bonheurs de langue, des bonnes fortunes d'improvisation, et certains de ses couplets seraient exqui,s à relire.

Ce qui ne nuit pas' non plus, c'est chez lui la faculté, innée ou acquise, de bien prononcer ce qu'il dit. Il possède une diction peu commune chez ceux qui ne font pas métier de dire ; on sent qu'il a fréquenté le Conservatoire.

Et le fond ? dites-vous. — Aucune idée subversive, aucun paradoxe fulminant ne vulcanise son verbe. C'est sage, raisonnable, à la portée des sentiments du vulgaire, dont il peut. lui aussi, chanter:

Les comprenant, je 1 es partage,

Le s partageant, jf li's soutie ns

Il est le conférencier idéal ei adéquat de la bonne bourgeoisie. D'a illeurs, homme de guût sûr et de profonde science, qui semble s'être applique ce mot d un ancien : Plebeius iixjiuiv sener.

Des auteurs qui ont rait le sujet des conférences contenues dans le présent livre. il est inutile que je vous en eutretienne.

Il en sera très amplement parlé dans ce volume, et beaucoup mieux que je ne le saurais faire. Ne portons pas des corneilles à Athènes.

Cette saison odéonienne a été close par une conférence originale. M. Yanor, généralement adonné à la fantaisie, et peu penché sur les classiques, a parlé d'Andromaque. Il a eu dans sa causerie une idée que j'ai saluée avec plaisir au passage, car je l'ai eue quand j'étais jeune, c'est celle de jouer Racine en habit noir.

C'est un problème pas bien grave, celui du costume avec lequel il convient de jouer la tragédie racinienne.

Ce costume n'est pas tout indique ; il n'est pas logiquement imposé, et la preuve en est qu'on peut flotter entre bien des partis et des hypothèses.

Choisirez-vous l'imitation de la couleur locale antique ? vous serez assurés de faire fausse route. En effet, vous devrez, pour jouer Iphigénie, habiller

Agamemnon et Achille en héros d'Homère, pareils à ceux de Rochegrosse, avec des peaux et des casques de bronze à oreilles pendantes, des boucliers grands comme un .homme et des poignées de cheveux arrachés dans leurs doigts sales.. Achille l'ancien est comparable à un bel assommeur des abattoirs de la Villette; il a bon poing, bon coffre, et sa plus belle vertu est de cogner dur. Nous avons perdu ce culte réfléchi de la vigueur physique. Hercule est descendu de son Olympe -et s'est fait hercule de foire. Or, je vous le demande, vous n'imaginez pas quelqu'un de nos plus vigoureux lutteurs, le « Rempart des Batignolles » ou le « Sanglier des Ardennes », récitant les regrets que fait Pyrrhus à Andromaque. Vous voyez bien que la vérité historique est superflue et même nuisible dans la mise en scène des tragédies de Racine. Elle aurait pour inconvénients d'aggraver l'invraisemblance, et d'étendre l'écart qui sépare le langage que parlent ces personnages du nom qu'ils portent.

Choisirez-vous, pour ces héros, grecs et romains, - quelque costume mitigé et conventionnel ? Mais, de quel droit? et quel costume précisément irez vous préférer ? Ceux qu'inventèrent Voltaire, Lekain et la Clairon, qu'ont-ils de commun avec 'Racine, et qui vous dit que Racine les-eût approuvés? Il y a chance, au contraire, pour qu'il ait "réprouvé et rejeté ces oripaux bâtards, ces uniformes hybrides, ces conventions timorées et douteuses qui empanachent uniformément et coiffent du même casque les soldats d'Ulysse et les gardes de Néron. A quel autre choix vous arrêterezvous, qui n'ait ni moins de raison ni moins d'autorité, encore? Vous glissez alors en pleine fantaisie, et rien, dans le texte.de Racine, ne vous y invite.

Nous arrivons alors à la solution de Taine, qui a du moins le mérite d'être rationnelle et logique. On connaît cette page :

« Si j'avais le plaisir d'être duc et l'honneur d'être millionnaire, j'essayerais de rassembler quelques personnes très nobles et de grandes laçons ; je secouerais toutes les branches de mon arbre généalogique, pour eu faire tomber quelque vieille parente dogmatique qui aurait conservé, dans la solitude de la province, la dignité et la politesse de l'ancienne cour, et je la prierais de m'honorer de ses conseils ; j'ornerais quelque haut salon de panneaux sculptés et de longues glaces un peu verdâtres, ci j'engagerais mes hôtes à se donner le plaisir de représenter les mânes de leurs aïeux. Je me garderais de leur serrer les mollets dans les maillots et de faire saillir leurs coudes pointus pour imiter la nudité antique ; je laisserais là les malheureux travestissements grecs que Lekain, puis Talma, ont imposés à notre théâtre ; je leur proposerais de s'habiller comme les courtisans de Louis XIV, d'augmenter seulement la magnificence de leurs broderies et de leurs dorures, tout au plus d'accepter (le temps en temps un casque à demi antique, et de le dissimuler par un gros bouquet de plumes chevaleresques. Je demanderais en grâce aux dames de vouloir bien parler comme à leur ordinaire, de garder toutes leurs finesses, leurs coquetteries et leurs sourires, de se croire dans un salon d'une vraie cour. Alors, pour la première fois, je verrais le théâtre de Racine , et je penserais, enfin, l'avoir compris. »

Serait-ce un remède? Ne serait-ce pas un mal pour un autre mal, puisque enfin ce serait remplacer un costume par un autre costume? L'habit Louis XIV,

pour nous autres gens du xix" siècle, est encore un costume historique, dont la restauration comporte, tout comme l'autre, la recherche et le respect de la couleur locale. Pour les contemporains de Racine, c'était à peine un costume, c'était, à peu près, le vêtement de tout le monde, la mode du temps. Racine travaillait sans souci du costumier. Il n'en avait que faire. L'esthétique théâtrale a changé depuis. Racine faisait bien, et, de leur côté, nos dramaturges n'ont point tort non plus. Autres temps, autres mœurs. Mais si l'on voulait se donner l'idée la plus exacte d'une tragédie de Racine, peut-être le pire moyen ne serait-il pas de renoncer au costume, de songer que le poète a peint l'homme de toutes les époques, bien plus que l'homme d'une époque.

Racine est un psychologue, un observateur des sentiments éternellement humains, l'amour, la jalousie, qui n'ont ni date ni mode. Ce qui peut vieillir, c'est l'expression, c'est le jargon spécial que telle époque adopte et impose aux auteurs soucieux de l'actualité. Pradon ou Quinault sont trop de leur temps pour obtenir un regard et un souvenir de la postérité. Celle-ci oublie les écrivains du moment. L'actualité et la mode sont éphémères, insaisissables comme le présent luimême ; à peine sont-elles, qu'elles ne sont déjà plus. Racine n'a pas donné dans ce travers ; il est de ces génies qui devancent-leur âge, et qui parlent à leurs contemporains la langue éternelle du cœur. Si Pyrrhus brûle de plus de feux qu'il n'en alluma, c'est une erreur passagère du poète ; il y retombe rarement, à la différence de ses concurrents, coutumiers diseurs de phœbus.

Racine n'est pas l'homme du siècle de Louis XIV ;

il est le poète de l'humanité et de l'immortel amour, qui lit gémir Sapho, Lamartine, Pétrarque et Saâdi. il est l'interprète éloquent, harmonieux et ému de nos sentiments les plus vivaces, qui échappent à la prise du temps et aux caprices ondoyants des inodes ; il est Ie chantre éternel: et. pour ces raisons, quelque paradoxale que puisse paraître l'idée, nous lie répugnerions pas à voir représenter les tragédies de Racine chez nous autres. gens de ce siècle, avec le costume de ce siècle, en habits de soirée, puisque l'habit de soirée a remplacé l'habit de cour.

Si j'étais due et pair, pour reprendre le souhait de Taine. ce que j'aimerais aussi; ce serait de faire reconstituer la représentation du Cid dans les conditions identiquement semblables à celles de 1636, telles que nous les ont expliquées ou apprises M. (î. Bapt, et les grands travaux de M. Petit de Julleville ou de M. lJigal. La salle serait mal éclairée par les chandelles piquées sur des croix de bois et dans des mottes de glaise: les cleres et les petits bourgeois seraient debout au parterre : les seigneurs encombreraient la scène, laissant à peine libre l'espace nécessaire aux acteurs. Il n'y aurait pas de décors, car cet espace serait un lieu idéal, divisé par la pensée en trois régions juxtaposées. comme les anciennes mansions du Théâtre des Mystères, et ces trois divisions seraient le Palais Royal, la maison de Chimène et la rue. On moucherait les chandelles aux entr'actes, tandis que deux violons racleraient quelque passacaille. Des abbés iraient dans les loges colporter auprès des dames les vers de Chapelain, les énigmes de Cottin ou la dernière lettre de Balzac ; des bretteurs aux bottes évasées jureraient et tempêteraient dans les couloirs ; les clercs

et les saute-ruisseaux achèteraient le dernier pamphlet, le Jugement du Cid -par un bourgeois de Paris, marguillier de sa paroisse ; des soudards en tunique blanche à revers rouges, la pipe aux dents, la trogne rubiconde, raconteraient le siège de La Rochelle ; les caillettes minauderaient ; Claveret gesticulerait, et le duc de Montausier offrirait à l'objet de sa flamme la Guirlande de Julie, avec les fleurs de Robert et la ronde bâtarde de Jarry ; Scudéry trouverait Chimène impudique, et son épée brûlerait le fourreau quand Rodrigue provoque don Gormas.

De telles reconstitutions sont plaisirs de princes qui ne sont point tellement irréalisables ; la tentative serait intéressante ; je lui souhaiterais seulement une conférence préliminaire qui valût l'une de celles que vous lirez dans ce livre.

Léo CLARETJE.

CONFÉREN-CE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

' LE 8 NOVEMBRE 1894, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

TURCARET

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

1 LE SAGE

TU-RCARET

MESDAMES, MESSIEURS,

Après les grands classiques du théàtre, après Corneille et Molière, après Racine et Marivaux, nous allons vous présenter, dans ces matinées du jeudi, le répertoire de second ordre du XVIIIe siècle. Ne nous méprenons pas sur ce mot « de ' second ordre ». Cela ne veut pas dire théàtre de valeur inférieure ; ce sont, tout simplement, des pièces différentes de celles que vous avez vues : des pièces qui sont venues après, voilà tout. Je ne crois pas que, dans aucune littérature, dans aucun pays, il se soit produit une floraison dramatique comparable à celle dont nous sommes encore les témoins, 'et dont Emile Augier, mort il y a deux ans, et Alexandre Dumas, toujours vivant et vigoureux, sont les plus illustres représentants. Eh bien ! ce théâtre contemporain, qui laissera de notre siècle une image singulièrement

forte et vivante, est contenu tout entier dans celui du XVIIIe siècle. Les origines du drame, de la comédie historique ou morale de notre temps, cette fusion do la comédie et de la tragédie sur laquelle le romantisme va s'exercer et dont vivra le répertoire contemporain, vous allez les voir en germe devant vous ; vous allez les voir se préparer dans des œuvres tantôt vivaces et destinées à rester dans le patrimoine national, comme Turcaret et le Mariage de Figaro, — je prends les deux extrémités- de la chaîne, — tantôt dans des œuvres incomplètes et maladroites, mais singulièrement intéressantes, comme le répertoire de La Chaussée, comme trois ou quatre pièces de Diderot. Entre eux se place ce répertoire exquis, cette fleur de délicatesse, de sentiment et de poésie, qui est le théâtre de Marivaux, dont nous n'avons plus à nous occuper, mais que je devais mentionner comme un des éléments de la période . que nous allons étudier ensemble.

En tète, se trouve Turcaret, non pas par l'ordre des dates; si nous avions voulu suivre une chronologie scrupuleuse, Dancourt aurait peutêtre dù venir avant Le Sage. La -transition entre la comédie de Molière et la comédie du XVIIIe siècle, entre la comédie de caractères et la comédie de moeurs, c'est peut-être lui qui nous la fournissait. Mais enfin, Turcaret est le premier chef-d'œuvre authentique, la première pièce du répertoire, lui se trouve au début du XVIIIe siècle ;

- elle est de 1707. Cette pièce a une très grande valeur, valeur dramatique contestable, mais valeur de bibliothèque absolue. Il n'est pas un seul d'entre vous qui, lisant Turcaret, ne soit frappé, ne soit saisi par la vérité de la peinture, par la profondeur, par les qualités de cette langue et par la psychologie, comme l'on dit aujourd'hui, dont témoignent chaque réplique et chaque scène. En même temps, je vous préviens tout de suite, loyalement, que vous éprouverez peut-être une déception en écoutant ce dialogue, qui ne passe guère la rampe. Si excellent que soit le comédien, quelque étude qu'il ait faite de son aôle, il éprouve une certaine difficulté à jeter, en quelque sorte, dans la salle, ce que l'auteur lui a confié. Il y a dans Turcaret, quelque chose d'indécis, qui tient au caractère de Le Sage, à ses habitudes d'esprit et, aussi, à ce que, entre Molière et Marivaux, entre Molière et Dancourt, entre la comédie classique qui vient de mourir et la comédie moderne qui n'est pas encore née, il se place quelque chose d'intermédiaire, qui se tàte, qui se cherche, qui ne se trouve pas immédiatement. C'est ce qui rend cette pièce de Turcaret merveilleuse à la lecture et contestable à la représentation. Avant d'étudier la pièce en elle-même, il importe, pour l'éclairer, de vous dire quelques mots de celui qui l'a faite et des circonstances dans lesquelles elle a été écrite.

Il n'y a pas de caractère plus complexe, plus

touchant, plus sympathique que celui d'Alain, René Le Sage. Il représente, par sa façon d'entendre la littérature et par sou genre de vie, quelque chose de tout neuf. C'est d'abord un homme qui, en prenant comme moyen d'existence la plume, entend bien demander à elle seule les moyens de vivre, ce qui, a Paris, est quelquefois malaisé. Nul, plus que lui, n'a eu ê1 supporter les charges de la vie. C'est un Breton, un caractère tout d'une pièce, un homme profondément droit et probe, décidé à ne faire aucune concession en ce qui touche sa dignité. Lorsqu'on entre dans la vie avec des idées de ce genre, on se prépare beaucoup cle. souffrances, En fait, il en eut beaucoup - non pas des souffrances dramatiques, de celles qu'on peut supporter en se drapant avec quelque faste, el en se sachant bon gré d'être si vaillant; non, les souffrances qu'il a éprouvées, ce sont les souffrances de chaque jour : une femme qui se plaint, des enfants trop nombreux, ce que le poètp latin traduit d'un seul mot : l'étroitesse de la maison, les besoins qui se satisfont avec peine. Le Sage n'a pas une notion bien nette de ce qu'il veut faire. Il rentre, après quelques tâtonnements, dans l'administration des finances, comme nous dirions aujourd'hui. Il est pourvu d'un poste en Normandie, pays qu'il n'a pas oublié, car un de ses personnages parle normand et même bas-normand.

Pour des causes inconnues, où il semble y

avoir quelque injustice et même quelque persécution, il est obligé d'abandonner sa place. Il arrive à Paris; il a vingt-cinq ans. Bien fait de sa personne, du moins à ce qu'il semble, il s'éprend, en tout bien et tout honneur, d'une jeune fille aussi pauvre que lui. Il l'épouse ; ils font ensemble bon ménage et souche de braves gens. Mais il faut vivre : Le Sage ne sait pas trop do. quelle façon il vivra. Il a commencé par se mettre en ménage avec ses espérances. Il rencontre à ce moment quelqu'un qui lui révèle, comme on l'avait fait déjà pour Corneille, la littérature espagnole. Vous savez de quelle faveur la littérature espagnole avait joui en France au commencement du xixe siècle. C'est à l'Espagne que Corneille avait pris le sujet du Cid. Il lui emprunte non seulement son sujet, mais en encore son inspiration. Puis, la littérature française devenant une littérature se suffisant à elle-même, on abandonne l'Espagne; à la fin du siècle on n'y pense plus. Dans l'intervalle, les Espagnols ont vu naître de grands romanciers. Un homme de bon conseil dit àLe Sage : « Etudiez donc les romans espagnols; il y a là matière à adaptation. » A ce moment-là, on ne chagrinait pas les auteurs sur le sujet de leurs pièces. S'il y a eu, vers 1630 ou 1640, des polémiques semblables à celles que le nom de M. Sardou, par exemple, a soulevées si souvent de nos jours, elles n'ont pas fait grand bruit. On acceptait ces emprunts faits à l'étranger. Le Sage

travaille donc sur les romans espagnols; il les adapte. Ce qu'il y met de personnel, — veuillez bien le retenir, — c'est la haine de l'engeance des Turcaret. Il fait bon marché de l'invention. Ce qui l'intéresse, c'est la mise en œuvre. Cette mise en œuvre, quelle est-elle ? C'est l'expérience personnelle que Le Sage a faite de la vie parisienne, à une période de transition.

Vous savez combien la société française, au siècle précédent, était hiérarchique. Elle était divisée par compartiments, constituée en cloisons étanches. Il était très difficile, lorsqu'on était homme dérobé, de devenir homme d'épée; lorsqu'on était bourgeois, de devenir noble. C'est cette société qui assurera à chacun sa place et son rang et le respect qui lui est dû. Remarquez que toute ta littérature du XVIIe siècle est profondément respectueuse. Bossuet est le gardien de l'autorité ; il reconnaît les règles du rang, et il s'y soumet. Au-dessous de lui, nous voyons le satirique Boileau, le comique et non moins satirique Molière tirer leur révérence à ceux que Dieu et le roi, son représentant, ont constitués en dignité. Cette société hiérarchique va ainsi vivre pendant cinquante ou soixante ans, jusqu'à ce que les abus sur lesquels elle repose, — car les fondements les plus solides d'une société, ce sont toujours les abus ignorés — soient dévoilés et attaqués. Ce jour-là cette société s'est écroulée. Il faut bien le dire, en effet, le fonde-

ment des sociétés, c'est l'inégalité, qui est contraire à la justice. Au XVIIe siècle, la société était très solide, parce qu'elle était profondément inégale. Chacun y occupait un échelon. Mais que l'échelle devienne vermoulue, branlante, on s'inquiète, on se demande pourquoi ce respect accordé à des gens et à des choses qui ne sont pas respectables ? Pourquoi ces magistrats qui vendent la justice et qui prétendent en imposer et être vénérés ? Pourquoi ces prêtres parlant au nom d'une religion qui impose telle ou telle vertu qu'ils ne pratiquent pas ? Pourquoi ?... Toutes ces questions se posent dans les esprits, et ce sont les gens de lettres qui les examinent les premiers. Remarquez que, jusqu'à ce moment, les gens de lettres n'ont pas d'existence propre ! Je sais bien que Richelieu a constitué un corps qui s'appelle l'Académie française, où il y a un certain nombre de grands seigneurs et même quelques hommes de lettres. Mais veuillez considérer que ces hommes de lettres n'y entrent pas parce qu'ils ont écrit le Misanthrope ou le Tartuffe, puisque Molière n'y pénètrera pas, et que Boileau y arrivera non pas par ses Satires, mais parce qu'il est l'ami du précepteur du grand Dauphin.

L'homme de lettres est homme de lettres par surcroit. Il ne considère pas sa profession comme lui donnant le droit, ainsi que le dira Figaro, « de parler de toutes choses et de demander à chacun de quoi il est question ». Au moment où

nous sommes, à la fin du siècle, il n'en est plus ainsi. Tenez, voila un homme de lettres chagrin, qui se tient à l'écart, dans une espèce de domesticité, je ne dirai pas envieuse mais aigrie, qui fait la comparaison entre ce qu'il sent être la vérité et les faux semblants qui l'entourent. Cet homme, c'est La Bruyère, domestique de la maison de Condé. Tl écrit l'ouivre la plus suhvcrsive qu'il y ait dans la littérature française. Rappelez-vous les titres de ses chapitres. Chacun d'eux est comme l'en-tête d'un réquisitoire. Il prend successivement les nobles, les grands, constitués en dignités, les courtisans, le souverain lui-même et les différentes professions, depuis le prêtre jusqu'au directeur deconscience, depuis le magistrat qui siège à la cour suprême jusqu'au petit huissier qui porte des exploits. A tous il demande leur raison d'être. Il ne les trouve pas suffisantes, il le dit dans de petites phrases courtes, qui sifflent comme des flèches et qui restent pour toujours dans la chair où il les a enfoncées. Voilà, Messieurs, la transformation qui est en train de s'accomplir dans la littérature. Le S age arrive juste à temps pour l'appliquer à la littérature dramatique. Il a souffert: vous l'avez compris parles seuls détails que je vous ai donnés de son existence. Sans fortune, marié de bonne heure, chargé d'enfants, il est obligé de vivre. Autrefois, qu'eût-il fait? Il fût devenu le domestique d'un grand seigneur. Il eÚt

essayé d'obtenir le privilège d'un journal, du Mercure ; il eût été le secrétaire du prince de Conti ou de tout autre prince de sang. Il ne le veut pas. Il commence alors à mener cette existence, très honorable sans doute, mais très dure, qui est aujourd'hui celle de beaucoup de gens de lettres, qui se logent dans les faubourgs, loin de la vie. Vous vous rappelez ce délicieux roman d'Alphonse Daudet, dans lequel il nous peint ce qu'il appelle les « ratés ». Les ratés habitent à Batignolles ou à Montparnasse. Us viennent à Paris sur l'impériale de l'omnibus — ils disent, en effet, « venir à Paris. » — Ils sont là, grelottants sous la pluie. Ils laissent à la maison leur femme qui prend soin des enfants et prépare les repas. Ils ont dans la tète une vision superbe. Il leur faut, en attendant, essuyer des refus nombreux, frapper à la porte de tous les bureaux de rédaction. En rentrant à la maison, il leur faut, par surcroit, entendre les récriminations de la femme et les plaintes des enfants. Le Sage a mené cette existence, mais il l'a menée avec une sorte d'ironie narquoise. Joubert disait: « Les romans et les pièces de Le Sage ont l'air d'avoir été. écrits en sortant de la comédie, dans un café, par un joueur de dominos » Il est certain que Le Sage a observé les conditions humaines au théâtre, dans un café, ou plutôt dans la rue, et non en pénétrant dans les antichambres ou dans les palais des grands. Il s'est fait, ainsi, une philo-

sophie résignée, railleuse et supérieure qui va inspirer Gil Bios et a déjà inspiré le Diable boiteux.

C'est entre ces deux romans que se place Turcaret. Il faut remarquer une chose dans sa peinture des conditions : c'est que rien ne le met en colère; rien ne dérange la justesse de son observation, la pénétration de son'regard. Il est toujours à la hauteur des événements, sauf quand il rencontre un homme d'argent, un traitant. Alors il s'irrite. Ce trait, qu'il a toujours dans la main, il l'enfonce, il le brise dans la plaie., il l'y laisse. Pourquoi? Parce qu'il avait souffert des traitants; parce qu'il se rendait bien compte que cette plaie d'argent, déjà si lourde pour Panurge, l'était encore plus pour lui. Pensez à ce que ce manque d'argent pouvait représenter, pour un homme tel que lui, d'embarras et de souffrances. Mais il y a un autre motif: c'est que Le Sage, qui pensait peu d'une façon abstraite, mais qui observait beaucoup, se rendait compte de la puissance désastreuse, immorale, prépondérante que l'argent va prendre de plus en plus. Songez que cette société hiérarchique du XVIIIe siècle, dont je vous ai tracé une peinture à grands traits, avait, entre autres défauts, celui de priser fortetde mettre à un haut prix des choses qui ne s'achètent pas. Je sais bien qu'il est très difficile de détruire le préjugé de la naissance. Rappelezvous que, lorsqu'on portait les noms de Guiche,

-de Lauzun, de Condé, qui représentaient tout un patrimoine de gloire et d'honneur, on se croyait astreint à certaines obligations. Ces gentilshommes se croyaient obligés de mépriser l'argent comme ils méprisaient la vie. Il faut, en effet, rendre cette justice à l'ancienne noblesse française, c'est qu'elle a donné d'une façon exceptionnellement brillante l'exemple du dédain de la mort. Voilà un premier point, que la constitution de la société met en pleine lumière : la loi du renoncement et la loi du sacrifice imposées comme règles d'honneur. Il y avait aussi la vénalité des charges. Un magistrat propriétaire de son siège, héritier d'un grand nom: un Desmoulins, un Lamoignon, un Pasquier ne dépendaient pas du pouvoir qu'ils représentaient ; ils rendaient, non pas des services, mais des arrèts. Je pourrais suivre longuement cette énumération. Peu à peu la vieille hiérarchie est minée par un pouvoir nouveau: le pouvoir de l'argent. L'argent affiche la prétention d'acheter et de payer tout ce qui par définition ne doit pas être vendu. Pourquoi ? Parce que l'argent est un signe, un moyen d'échange. Il n'a pas de valeur propre. Il ne peut donner ni la noblesse ni la vertu à ceux qui ne sont ni nobles ni vertueux. C'est en présence de cet état de choses que va se trouver Le Sage, et vous allez voir de quelle façon il a indiqué cette antinomie.

Il se trouvait, messieurs, que cette puissance

de l'argent, que cette puissance nouvelle, par le fait des circonstances, devenait une nécessité de l'Etat. La politique de Louis XIV avait été grande, mais coûteuse, par suite de la confusion continuelle du trésor royal et du trésor public. Le faste du roi et ses conquêtes avaient peu à peu épuise ce double trésor. Louis XIV se préparait quand même à descendre avec majesté dans la tombe, comme un coucher de soleil, qu'il avait pris d'ailleurs pour onMénie. Il voulait jusqu'au bout exercer son métier de roi. Il y a tels budgets de notre époque qui sembleraient être en un équilibre merveilleux en comparaison de ceux de cette époque. Ou dépensait 500 millions avec 20 millions en caisse. Que faisait-on V On recourait aux traitants, a ux fermiers généraux, aux partisans (tons ces mots sont synonymes). Vous savez, que pondant longtemps, l'argent avait été livre a un très petit nombre de gens. Il y avait desbanquiers, d'origine italienne pour la plupart, qui accaparaient tout l'argent, surtout depuis l'invention de la leltre de change. Peu à peu de très grosses fortunes s'étaient constituées; mais ce n'est guère avant 1680, avant le déclin de Louis XIV, que la puissance du financier, de l'homme d'argent commence à se manifester. A ce moment le trésor royal est absolument épuisé; on est obligé de vendre les charges de la magistrature. lui laquais, qui a fait fortune, peut prétendre, en payant, à la même place qu'occupait

son maître. C'est à ce moment que se produit ce phénomène, que nous a raconté Saint-Simon dans une page merveilleuse, étincelante de colère, écrite avec sa rancune, avec sa honte, cette « prostitution » du roi, comme il l'appelle, le jour où, à Marly, on vit Louis XIV, au milieu de toute sa cour, faire les honneurs de la promenade à ce Simon Bernard, qui se présenta^couvert de pierreries et de perles, qui eussent peut-être paré une femme, mais qui ne servaient qu'à mettre en lumière tout ce qu'il y avait d'épaisseur et de grossièreté dans ce personnage. On allait lui emprunter de l'argent et alors on le traitait comme on traite ces petites gens qu'on méprise, mais dont on a besoin : on les invite à dîner; on leur fait fète, et, le lendemain, on leur adresse une demande bien humble, bien piteuse. Vous voyez, par cette page de Saint-Simon, jusqu'où allait l'abaissement de la majesté royale devant l'argent. Lisez Dangeau, l'historiographe de la monarchie, celui qui note toutes ses belles actions. Il parle de la promenade en question, et il n'omet qu'un seul nom: le nom de celui en l'honneur de qui cette promenade et cette fête avaient été organisées.

Ce silence est plus éloquent encore que la mention indignée de Saint-Simon. La France passe aux mains des traitants par le fait du roi. Vous trouverez dans les Caractères de La Bruyère un chapitre où il flétrit de son mépris et

de sa colère tous les hommes d'argent: partisans, traitants et fermiers généraux. Il nous montre la noble fleur de lis de Franco se déshonorant à marquer le papier timbré. La Bruyère, en cela, se faisait seulement l'écho d'une indignation qui bruissait de toutes parts, et qui, après lui, ne va que grandir encore. Le moment est venu pour Le Sage. Sa haine peut se faire jour en toute liberté. Il écrit Turcaret. Cependant cette pièce n'est pas arrivée toute seule au feu de la rampe. L'opposition fit rage. Entre les coulisses du théâtre et les hommes d'argent il y a toujours eu des rapports'assez fréquents. Les financiers avaient accès à la Comédie française, et ils employèrent tous les moyens en leur pouvoir pour empêcher la représentation de la pièce. Il fallut un ordre exprès de Monseigneur, fils de Louis XIV,— c'est la seule fois du reste oil ce prince ait fait acte de littérateur, — pour que la pièce fût mise en répétition et jouée. Elle n'eut pas plus de sept ou huit représentations. Les financiers finirent par obtenir l'arrêt de la pièce en plein succès. Ils avaient fait offrir, mais vainement, une très grosse somme à Le Sage, — on parle de 200,000 livres, — pour qu'il retiràt sa pièce. La pièce parut devant le public, et nous trouvons trace de l'impression qu'elle fit dans les écrits du temps, ce qui prouve que la critique dramatique commençait à être bien faite..

A la représentation de Turcaret, la première

impression des contemporains fut celle de quelque chose déjà vu : « Mais c'est le Bourgeois gentilhomme ! » disait-on. Rappelez-vous la comédie de Molière. M. Jourdain se couvre de vêtements magnifiques ; il fait la connaissance d'une marquise des plus aimables, Dorimène ; Turcaret, lui aussi, a une baronne. Mettez en face l'un de l'autre M. Thibaudin, receveur des tailles, et Harpagon, Frosine et Mme Jacob, et vous aurez ainsi de nouveaux éléments des deux pièces. Mme Turcaret tient bureau d'esprit en province,

à Valognes, en Normandie ; (^|t^peu près la comtesse d'Escarbagnas. pas cet esprit d'invention que noûf/]^sons'fent\aujourd'hui au théâtre. Il prpntô(f^rt^Éièn^tçjîela lui semblait le plus commodei^Çàis, si les^fléments sont anciens, l'esprit qui est tout nouveau. C'est d'abord ce méprîiT^ette haine de

l'argent, ce sentiment d'irrespect et d'irrévérence qui sera universel pendant tout le siècle et qui va grossissant à mesure que la pièce approche de son dénouement.

Molière, qui représente l'art classique, se tient en principe dans les généralités. Gomme il est impossible cependant que l'auteur parvienne à s abstraire complètement de son temps et de son milieu, il laisse, sans doute, dans ses œuvres une trace profonde des moeurs de son époque ; mais il ne vous donne jamais, par exemple, la généalogie de ses personnages. D'où vient Tartufe ?

D'ou vient Orgon ? Quelle est l'histoire du Misanthrope ! Gomment est-il arrivé à la cour ? - Nous n'en savons rien. Le milieu ou évoluent ces personnages est indéterminé. La couleur locale, comme nous disons aujourd'hui, tient peu de place dans les pièces de Molière. L'intérêt que le poète cherche à inspirer est ailleurs. Il veut peindre des caractères, et, quand il point ce qui est,, à proprement parler, de son temps même, comme les femmes savantes, les précieuses, il nous fait rarement entrevoir l'existence intérieure de Cathos ou de Madelon, d'Armande ou de Bélise, ou encore du bonhomme Chrysale, par exemple.

Pour la premièro fois, avec Le Sage, le réalisme fait son apparition, le réalisme avec ses exigences nouvelles : l'exactitude des costumes et les traits empruntés aux mœurs du jour. C'est là le commencement d'une grande nouveauté ; j'essaierai tout à l'heure de vous dire jusqu'où elle doit aller. L'auteur prend soin de nous représenter exactement le milieu ainsi que les personnages qui y évoluent. Il nous raconte leur histoire, quels sont leurs antécédents, quelle est leur race. Nous savons que M. Turcaret est un ancien valet, qu'il a été chargé autrefois de la garde d'un tout petit enfant, puis qu'il est devenu intendant. Il est venu ensuite à Paris faire ses affaires et, peu à peu, il a acquis une très grosse fortune. Mme Turcaret est la tille d'un pàtissier qui s'appelait M. Briochet. Mme Jacob est la fille d'un lna-

réchal-ferrant de Domfront. Il y a là un certain nombre de fournisseurs pour grandes dames, pour coquettes, dont les noms se trouvent dans les almanachs du temps. Vous saurez où l'on achetait les beaux meubles, les colifichets. Il y a, dans Le Sage, tout un vieux cadre emprunté à Molière, avec des éléments tout à fait nouveaux.

En outre, la psychologie des personnages est aUSSI réaliste que les décors de la pièce ellemême. Pour Turcaret, par exemple, il n'y a pas un mot, pas un geste, pas une question, pas une réplique qui ne nous fasse entrer un peu plus avant dans le personnage. Ce procédé dramatique est aussi tout à fait nouveau. Rappelez-vous, en effet, comment Molière présente en quelques mots ses personnages. Dès qu'Alceste ou Orgon paraissent ou parlent, vous êtes au courant du personnage et de sa trempe d'esprit. Turcaret, au contraire, est peint par chacun des mots qu'il prononce ; il est peint par gradation, pour ainsi dire. Vous suivez la peinture que l'auteur en fait , dans le courant du dialogue, d'acte en acte, ou mieux, de scène en scène. Ce qui fait que vous avez enfin une notion très exacte du personnage.. Chaque mot complète un mot antérieur. C'est un procédé que vous retrouverez dans le théàtre contemporain. Vous n'aurez plus de ces grands portraits comme nous en traçait l'art classique. Turcaret est amoureux, fastueux, avare, usurier, et chacun de ces traits fait l'objet d'une réplique.

Je pourrais, si le temps ne m'était mesuré, suivre chaque scène de la pièce et vous montrer que chaque réplique est un trait nouveau ajouté au caractère. A mesure que l'action évolue, l'auteur enfonce plus profondément sa psychologie dans votre esprit, de manière à vous rendre cette connaissance plus nette, plus complète. Il vous montrera cet homme d'argent sous tous ses aspects, ce gros sac d'écus, dont on fait le siège et dont chacun espère tirer le plus qu'il pourra. Il procède ainsi pour tous ses personnages.

Mme Turcaret paraît ; vous êtes déjà au courant. Vous savez que son mari la tient éloignée de Paris en lui payant une petite pension de quatre mille livres. Elle se plaint amèrement de ne pas toucher régulièrement cette pension, tandis que M. Turcaret offre des billets de dix mille livres à une baronne coquette, dont il est amoureux. Il y a lieu de croire, du reste, que la place s'est rendue depuis quelque temps ; autrement, M. Turcaret ne se montrerait pas si généreux. Un homme comme lui aime bien à payer la marchandise reçue, et non pas seulement en expectative. Mme Turcaret nous représente une condition particulière, celle de la femme du parvenu. Il y a deux catégories de femmes de ce genre. Les unes sont résignées et tristes ; les autres sont ambitieuses et pleines d'énergie. Il y a des femmes que la fortune ne préparait pas à l'élévation soudaine que leur mari a reçue tout à coup. Celles-là suivent d'une façon

résignée cette grandeur qu'elles n'ont pas cherchée. Elles ont la nostalgie de l'existence plus -humble qu'elles menaient avant. Dans un très beau roman d'Anatole France, le Lis Rouge, il y a une- étude de femme parvenue qui est très curieuse et très pénétrante. Cette femme, qui habite dans un château somptueux de la banlieue de Paris, se rappelle avec mélancolie son premier petit salon en damas rouge de la rue d'Amsterdam,, le salon qui avait fait si longtemps l'objet de ses rèves. Elle refuse de suivre son mari jusqu'aux hauteurs oil il s'élève. D'autres, au contraire, emportées par un exeès d'ambition, par la manie de s'élever en même temps que leur mari, rêvent de le dépasser et souvent le compromettent. Elles deviennent alors un obstacle, dont un homme sans scrupules se débarrassera au plus tôt. M. Turcaret s'est arrangé de façon à enfermer sa femme dans une petite ville de province. Il ne demande qu'une chose, c'est qu'elle le laisse tranquille. Il faut dire que les deux époux professent l'un pour l'autre une antipathie profonde. « Je crois voir mon mauvais génie », dit M, Tur.caret, lorsqu'il se trouve en présence de sa femme ; et celle-ci de répéter à chaque instant : « Je ne puis l'envisager sans horreur. » Un valet dit plus loin : « Ils ont tous deux la rage de vouloir être veufs. » Aujourd'hui on arrangerait tout cela au moyen du divorce 5 mais il n'était pas encore inventé à ce moment-là. Mme Turcaret ser-

vira très heureusement à Le Sage pour terminer sa pièce. Il y a 'là un type pris à la fois dans la nature et dans les mœurs du temps.

De son côté, M. Turcaret a, disons-nous, une baronne, et ici nous sommes en présence de ce qui va être un des principaux éléments de la comédie contemporaine. A la fin du XVIIe siècle, commence à se constituer ce pays étrange et nouveau qui. est le demi-monde et que, dans notre siècle, M. Alexandre Dumas a représenté d'une façon inoubliable. Le demi-monde n'existait pas pendant la première moitié du siècle de Louis XIV. A cette époque, une femme trop gaie n'avait pas de situation sociale. Il lui était impossible de s'élever au-dessus d'un certain niveau. A la fin du siècle, il y a déjà des femmes qui ont fait une fin. Ici nous avons des baronnes, plus tard nous aurons la baronne d'Ange, du DemiMonde. Elles deviendront de plus en plus nombreuses, de plus en plus inquiétantes, à mesure que la société se compliquera, que la\_société deviendra plus faible, et cela pour le plus grand profit de la comédie. Dans Ttwcaret, dès la première scène, vous entendez rappeler que la baronne est la fille d'un colonel étranger. C'est l'élément cosmopolite qui entre en scène. Aujourd'hui, cette veuve habiterait dans la Chaussée-d 'Antin ou aux environs de l'Arc de Triomphe. Elle aurait, parmi ses adorateurs, un homme dont les boutons de chemise en diamant seraient

un peu trop gros et dont l'accent étranger serait très prononcé. Cette femme s'est trouvée, à la mort de son mari, sans fortune, avec ses meubles et quelques bijoux seulement. Elle a des goûts très dispendieux. Turcaret se présente à elle ; elle lui fait bonne figure ; M. Turcaret devient l'homme sérieux de la maison. Elle a, d'autre part, ce qu'elles ont toutes en pareil cas, un petit chevalier, qui est sémillant, qui est gentil, et qui la gruge. Seulement, il le fait d'une façon aimable. Marine, la suivante, le reproche à sa niaitresse. C'est encore un personnage que vous retrouverez dans le théâtre de MM. Meilhac et Halévy, cette Marine, une femme d'expérience, qui donne des conseils à la baronne : « Prenez garde : vous allez perdre votre situation, » lui dit-elle.— « Sans doute , mais n'est-il pas permis d'avoir des amis qui, à un moment donné, peuvent être utiles, si M. Turcaret vient à manquer ? » — « Oui ; mais M. Turcaret n'aime pas ce genre d'amis. » Cette suivante a un mot terrible : elle est dans la maison comme une mère, dit-elle, qui engage sa tille à faire des économies, à ménager M. Turcaret, l'homme sérieux. A côté d'elle nous avons M. Rafle et M'ne Jacob, qui ne valent pas mieux. En somme, depuis le protagoniste jusqu'au dernier de ces personnages, on peut dire que c'est un bien vilain monde. Vous entendrez Mmo Jacob dire : « Je fais des mariages, des mariages réguliers, mais ils rapportent moins que

les autres. » Ce sont là des types qui dureront. Molière n'aurait jamais osé les mettre sur la scène. Nous reverrons plus tard ces Frontin, ces Lisette s'étaler dans des maisons du même genre ; ici, ils croquent la baronne qui, de son côté, croque M. Turcaret.

A côté de ce couple intéressant, nous trouvons le marquis, c'est-à-dire la noblesse française, qui s'achève en faisant la fête ; cette noblesse, quia été si brillante, qui a illustré le monde de. son éclat, la voilà absolument perdue, déchue. Vo;is verrez, avec quelle désinvolture le marquis témoigne son mépris à M. Turcaret ! Il comprend qu'il est le représentant de sa race, des bonnes manières, de la distinction. Toutes ces indications ne seront pas perdues pour Beaumarchais, et nous les retrouverons dans le comte Aima viva du Mariage de Figaro.

Je pourrais pousser plus loin cette étude des différents personnages. Je préfère leur laisser à eux-mêmes le soin de se traduire devant vous. Il "n'y en a pas un, comme je le disais en commençant, qui ne soit gros d'avenir. Tout le théâtre contemporain, avec son. goût de serrer la réalité de près, se trouve déjà en germe dans le théâtre de Le Sage.

; Comme moyens dramatiques,, comme intrigue, en dépit de. scènes très bien faites, en dépit d'un dénouement qui est un chef-d'œuvre en compa- raison de ceux de Molière, il n'y a rien de bien

neuf dans la pièce de Turcaret. Les personnages entrent et sortent sans qu'on sache pourquoi. Dans l'intrigue, il y a quelque chose de ce goût antithéàtral que le théâtre libre, le théâtre moderne et que les poètes de notre temps ont mis à la mode. On a persuadé aux jeunes gens qu'il y avait une poétique nouvelle, poétique facile ; quant à la pièce, on ne s'en occupe qu'après coup. Le Sage avait heureusement pour lui ce je ne sais quoi qu'on ne saurait définir, qui a inspiré Turcaret, et qui est tout simplement du génie. Il avait aussi cette haine féroce contre la puissance de l'argent qui commençait à se manifester partout et qu'il a formulée deux ou trois fois d'une manière très énergique. Ecoutez Frontin : « J'admire le train de la vie humaine ! Nous plumons une coquette, la coquette mange un. homme d'affaires, l'homme d'affaires en pille d'autres ; cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde. » Songez aussi à ce personnage macabre, le fossoyeur de Marlowe, qui dit : « Le mort que je mets là-dedans va nous donner au printemps prochain des fleurs, des coquelicots et de l'herbe. Un bœuf mangera l'herbe et nous mangerons le boeuf ; une belle fille, qui passera sur le chemin, viendra se parer avec les fleurs. Ainsi la substance du mort servira de nouveau à parer et nourrir la vie. »

Un peu plus loin, Lisette est encore plus dure pour M. Turcaret. « Allons, madame, pendant

que nous le tenons, brusquons son coffre-fort, saisissons ses billets, mettons M. Turcaret à feu et à sang ; renflons-le enfin' si misérable qu'il puisse faire pitié même à sa femme et redevenir le frère de Mme Jacob. » Ces gens ne pèchent pas par excès de pitié humaine. Partout nous voyons la même férocité implacable, inspirée à Le Sage par le mépris et la ha me de l'argent, et par une vue très nette de la vie humaine, dont la règle suprême est le combat, la lutte, lutte sans merci, contre laquelle les hommes ne trouvent qu'un moyen de se défendre, à savoir de se constituer en société et de diminuer la férocité de chacun par l'intérêt de tous. C'est là une règle que le théàtre met en scène avec une vigueur particulière. Tout à l'heure, vous en reconnaîtrez la justesse.

Il nous reste à nous demander ce qu'a été la postérité de Turcaret, de cette pièce unique dans le théâtre contemporain. Vous savez que Le Sage n'a pas continué à donner des pièces à la Comédie française. Ennuyé de cette interruption prématurée, alors que sa pièce était en plein succès, il se mit à travailler pour le théâtre de la foire. Il nous eut peut-être, sans cela, donné encore beaucoup de chefs-d'œuvre comme celui-là. Sa comédie est cependant allée très loin. On le lisait. Il y avait dans ses pièces une poétique tellement forte que chacun en profitait. Nous retrouvons plus tard les personnages de Le Sage dans

les, Agioteurs, le Chevalier à la mode, les Vendanges de Suresnes", de Dancourt. Pour savoir ce qu'est devenue de nos jours la comédie de Turcaret, vous n'avez qu'à songer à Robert Macaire, aux Lionnes pauvres, au Demi-monde. Le chevalier, c'est encore M. Alphonse, qui nous dit avec une candeur charmante : « Ah ! qu'il est doux de devoir l'honneur à celle qui est l'objet de notre amour ! « — Je ne crois pas qu'il y ait une devise plus dangereuse et plus humiliante que celle-là. — Tous ces personnages vont vivre d'une vie très longue. Ils auront une descendance extrêmement féconde. Turcaret, c'est encore Jean Giraud dans la Question d'argent de M. Alexandre Dumas. — A ce propos, je ne sais pas si le répertoire qui est l'objet de notre culte est destiné à vivre bien des siècles ; je crois cependant que, tant qu'il y aura un Odéon ou une Comédie française, on ne renoncera pas plus au théâtre classique qu'on ne renoncera au Louvre parce qu'il y a un Luxembourg ; mais, si ces pièces sont destinées à disparaître, je crois bien que c'est le théâtre de M. Alexandre Dumas qui fournira la,plus large part au renouvellement du répertoire.— M. Turcaret prétendait aimer les arts ; et, pour le prouver, il disait : « Je suis abonné à l'Opéra. » M. Turcaret achetait des porcelaines de Saxe ; il reniait son père, prétendait -qu'il n'avait jamais, été laquais dans le château d'un des personnages de la pièce. Aujour-

d'hui tout cela a changé : Jean Giraud achète des objets d'art ; mais il est modeste ; il s'informe auprès des hommes compétents. Il ne renie pas ses origines. « Il a passé le Rubicon des parvenus ; il a avoué son père ; on ne l'arrêtera plus maintenant », dit la comtesse. Jean Giraud ne se figure pas. que l'argent puisse tout acheter. — Je n'ai pas abusé des citations de Turcaret, car vous allez les entendre vivre tout à l'heure sur la scène, et c'est la meilleure façon de les connaître. Mais, en attendant que la Question d'argent soit reprise, écoutez ce bout de dialogue :

JEAN.

Vous êtes allée, il y a sept ou huit jours, pour acheter un hôtel aux Champs-Elysées ?

LA COMTESSE.

C'est vrai, Monsieur.

JEAN.

Un hôtel Louis XIII ?

LA COMTESSE.

Non, un hôtel Louis XV.

JEAN.

Je le croyais du temps de Louis XIV. Après. cela, Louis XIII, Louis XV, c'est toujours à peu près la même chose. De grand-père à petit-fils, il n'y a pas si loin !

LA COMTESSE.

Peut-être plus loin qu'on ne pense.

JEAN.

Mais non. Louis XIII, Louis XIV, Louis XV,

enfin c'est toujours de la même famille... J'ai dit une bêtise ?

LA COMTESSE.

Non, pas du tout.

JEAN.

C'est que ça m'arrive souvent Et plus loin :

« Priez mes gens de ne plus m'appeler baron, quand je suis dans le monde ; c'est bon quand je suis seul, puisqu'ils y tiennent absolument ; mais j'ai bien assez d'autres ridicules involontaires, sans me donner involontairement celui-là. »

Vous voyez le chemin qu'a fait M. Jourdain.

M. Turcaret, comme je vous le disais tout à l'heure, renie son père. Voici comment en parle Jean Giraud : « Il y a des gens qui rougissent de leur père ; moi je me vante du mien, voilàla différence Nous l'appelons le père Giraud. Eh bien, il est encore jardinier, seulement pour son propre compte. C'est à lui la maison que votre père a été forcé de vendre autrefois. Il n'avait qu'une idée, le père Giraud, c'était d'en J devenir propriétaire, je la lui ai achetée; il est heureux comme poisson dans l'eau. Si vous voulez, nous irons déjeuner un matin avec lui ; il sera bien content de vous voir. Comme tout change, hein ! Là où nous étions serviteurs, nous voilà maîtres; mais nous ne sommes pas plus fiers pour cela. » C'est un tableau exquis.

Do même (lue Turcaret à la baronne, de même Jean Giraud à mademoiselle Flora.

PENH.

(f ( )nm'a dit que vous aviez des bontés pour cette demoiselle ; je vous en fois mon compliment.

JEAN.

(r Vous la connaissez ?

RENE.

cf Je l'ai vue.

JE AN.

(f Est-ce que ?...

RMNÉ.

c .le ne lui ai jamais parlé.

JEAN.

« Ça ne fait rien, elle n'est pas causeuse, on peut même dire qu'elle est bête ; mais elle est jolie, et puis c'est une fille très connue. Elle a compromis beaucoup d'hommes comme il faut; ça me pose; je l'ai enlevée à ces messieurs du Jockey; ça change toutes leurs habitudes; ils sont furieux, niais ils ne peuvent pas lui donner ce que je lui donne.

RENÉ.

« Combien donc ?

JEAN.

« Cinq mille francs par mois

RENÉ.

a Et les cadeaux aussi?

JEAN.

« Non, tout compris. Du reste, je gagne tant d'argent! »

Vous avez vu les fréquentations de Turcaret,

vous allez maintenant vous rendre compte de celles de Jean Giraud: « Entrez chez lnoi de temps en temps, dit Jean à René, aux ChampsElysées; c'est le chemin de tout le monde... Vous verrez mon hôtel, et je vous montrerai mes tableaux et mes statues, parce qu'on m'a dit qu'un homme dans ma position devait avoir le goût 'des arts. Je n'y entends rien du tout; j'ai payé tout ça très cher, mais je crains bien que cela ne vaille pas grand'chose. Vous me direz ce que vous en pensez, vous me donnerez vos conseils. Je voudrais arriver à me faire une autre société que celle que je vois. Le matin, ç'a va encore; il vient des hommes à peu près comme il faut, pour que je leur fasse gagner de l'argent, car l'argent est l'argent, voyez-vous, ça attire toujours; mais ces gens viennent chez moi comme ils vont chez leurs maîtresses, en se cachant. Quant à ceux qui viennent ouvertement me visiter et même qui se vantent de me connaître, il faut voir ce que c'est! Un tas de bonshommes qui me boivent mon vin, qui fument mes cigares, qui m'empruntent mon argent et qui détournent Flora de ses devoirs ! Et les lettres qu'on m'écrit, et les gens qui ont fait des découvertes et qui veulent s'associer avec moi, et le chantage au suicide, ceux qui vont se brûler la cervelle, si je ne leur envoie pas 10,000 francs, et les aveux que je reçois et les infamies dont je suis le confident ! Ah ! il n'y a qu'un homme qui a

fait fortune tout à coup qui puisse savoir' combien il y a de gredins à Paris. »

Vous entendrez M. Turcaret vous dire ce qu'il pense des facultés intellectuelles. JeanGiraud les a évaluées aussi: « Savoz-vous ce que cela vaut, au temps où nous sommes, les facultés que Dieu vous a données? C'est un prix fait comme pour les petits pàtés. Le courage, ça vaut un sou par jour, si vous voulez vous faire soldat; l'intelligence, 100 francs par mois, si vous voulez vous faire commis, et la probité, 3,000 francs par an, si vous pouvez arriver à ètre caissier. Maintenant, il y a un moyen de vous enrichir tout de suite et par vous-mêmes... Avez-vous une idée?... Une simple idée, comme celle qu'a eue un monsieur, un jour, d'acheter en gros pendant trois ans, aux boulangers de Paris, toute la braise qu'ils vendaient en détail aux petits ^ménages parisiens. Il a revendu trois sous ce qu'il payait deux, et il a gagné 500,000 francs. Ayez une idée de ce genrelà, votre fortune est faite. Mais vous ne l'aurez pas ; ces idées ne viennent qu'aux gens qui se promènent, l'hiver, à six heures du soir, sous une petite pluie fine, avec un habit ràpé, dans des souliers douteux, en regardant s'ils ne trouveront pas dix sous entre deux pavés et en se demandant comment ils souperont. J'ai passé par là, moi, je sais ce que c'est ; mais vous, vous n'êtes pas un pauvre, vous êtes un homme qui n'est pas assez riche... »

Dans cette très forte pièce, Mesdames et Messieurs, vous trouvez l'aboutissement de Turcaret; mais vous y trouvez aussi une peinture d'un tout autre genre. C'est ce qui explique pourquoi Turcaret n'a pas la fortune qu'auront, je crois, les pièces de M. Alexandre Dumas. Vous venez de le prouver vous-mêmes tout à l'heure quand vous applaudissiez cette tirade. Vous y trouvez, en effet, l'esprit et l'instinct dramatiques. Dans Turcaret, vous entendrez des mots qui valent ceux-là; mais ils ne porteront pas, parce que Le Sage a la forme d'esprit la plus antidramatique, l'esprit ironique. Cette ironie rentre en dedans; les personnages ont l'air de dire pour eux-mêmes ce qui doit être dit pour les spectateurs. Il y a, dans Turcaret, une quantité de mots pleins de sens et de comique, qui passeront devant vous et qui cependant ne vous toucheront pas. Vous vous en souviendrez peut-être en rentrant chez vous; vous vous direz alors, après réflexion : « Comme c'est vrai ! Comme c'est profond ! » Mesdames et Messieurs, c'est que cet esprit, c'est de l'esprit de livre, ce n'est pas de l'esprit de théâtre. L'esprit de théàtre, c'est celui de Dumas, qui est éblouissant. L'esprit de Le Sage est beaucoup plus doux; c'est une lumière qui brille d'un éclat toujours égal, mais qui n'attire pas le regard. Voici quelques exempies de l'esprit de l'auteur de Turcarct. — Dans Gil Blas, Le Sage dit : « On nous réconcilia ;

nous nous embrassâmes, depuis ce temps nous sommes ennemis mortels. » Songez au monde d'idées qui est contenu dans ces quelques mots ; mais au théâtre, on n'a pas le temps de réfléchir. Ailleurs, une comédienne, Laure, dit; « Je voulais demeurer honnête fille. Je me fis comédienne pour conserver ma réputation. » C'est très amusant, mais après réflexion seulement. On songe alors que le théâtre prend généralement ses interprètes tout entiers, et que le soin de conserver sa réputation ne doit pas précisément provoquer une vocation dramatique. Turcaret est plein de mots de ce genre.

J'ai voulu vous exposer, Mesdames et Messieurs, pourquoi, malgré l'extrême valeur de la pièce, les reprises de Turcaret ne durent pas très longtemps. C'est du reste, à n'en pas douter, un chef-d'œuvre de' bibliothèque, et, à ce point de vue, un objet d'art merveilleusement ciselé, d'un métal très pur et très résistant, qui est destiné à franchir les siècles. Turcaret, de plus, marque une date. Ne serait-ce qu'à ce double titre, cette pièce devait ouvrir cette étude du XVIIIe siècle et cette série de matinées de l'Odéon. Si Turcaret, en effet, a besoin d'être compris, où le serait-il mieux que devant vous? S'il a besoin d'une revanche, où saurait-il mieux la prendre que devant le public d'élite devant lequel je viens d'avoir l'honneur de parler ?

CONFÉRENCE

FAITE AU' THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. GERMAIN BAPST

LE 29 NOVEMBRE 1894, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

PSYCHÉ

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

MOLIÈRE, CORNEILLE ET QUINAULT

PSYCHÉ

MESDAMES, MESSIEURS,

A propos de Psyché, on peut se demander ce qu'était le théàtre à la cour du « Roi-Soleil ». Louis XIV n'admirait pas précisément, dans les pièces de Molière, jouées à Versailles, ce que nous y remarquons aujourd'hui. Ce qui lui plaisait, c'était surtout ,la pompe et la bouffonnerie. L'admirable féerie de Psyché peut nous donner une idée de cette pompe ; on trouvera la bouffonnerie dans le Bourgeois gentilhomme. On raconte que Louis XIV, se trouvant un jour avec Boileau, ce type du critique de bon sens, lui demanda quel était, à son avis, l'auteur le plus considérable du siècle; Boileau répondit : « Sire, c'est Molière ». Et le roi, qui ne manquait ni de finesse ni de jugement, ajouta simplement : « Je ne le croyais pas; mais vous vous y connaissez mieux que moi ». Cette petite anecdote montre

que Louis XIV n'appréciait pas, au même degré que nous, le génie de Molière. Pour expliquer cette différence d'appréciation, il est nécessaire de savoir quelle avait été l'éducation de Louis XIV. Il existe, dans les archives, des quantités de vieux papiers poudreux qui relatent les comptes de la maison royale. Nous y voyons qu'on donnait au professeur de danse du roi 2.000 livres, alors qu'on n'attribuait que 300 livres au professeur d'écriture, qui était, pourtant, un courtisan accompli. C'est ainsi, par exemple, qu'il proposait comme modèle à son royal élève, la phrase suivante: « Les rois sont maitres de tout; ils font ce qui leur plaît. » Il y a, à la bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, une page d'écriture qui est probablement l'autographe le plus ancien que nous ayons du Roi-Soleil, sur laquelle on trouve répétée à chaque ligne cette phrase typique. Louis XIV avait reçu une éducation toute d'extérieur, etson instruction proprement dite avait été absolument négligée. Il avait pris des leçons d'escrime, d'équitation, de danse et de maintien. De là était né un goût prononcé pour la représentation, pour la pompe, pour les fêtes, où il avait toujours tant de succès à Versailles'. Dès l'âge de treize ans, il paraît'dans les ballets de la cour, ballets qui n'ont d'ailleurs aucun rapport avec les ballets-pantomimes de notre Opéra. Ce sont des danses costumées, qui rappellent, sinon

comme figures, du moins comme idée, les cotillons d'aujourd'hui ; ce sont des entrées successives de personnages qui reparaissent plusieurs fois, qui dansent et qui, parfois même, récitent ou chantent quelques petits rondeaux. Le tout se termine par une entrée finale de tous les personnages qui ont pris part au ballet. Pendant vingt ans, Louis XIV figure dans ces ballets, soit en Apollon, soit en Roi-Soleil ; il ne dédaigne même pas la mascarade un peu bouffonne : plusieurs fois, en effet, on le voit, avec un masque de nègre sur la figure, danser une sorte de bamboula au milieu de ses courtisans. Son but est toujours de faire valoir sa grâce et son maintien. Or, qu'est-ce qui, au théâtre, pouvait répondre le mieux à ce goût de la mise en scène ? C'était l'introduction de la mythologie, telle qu'on se la représentait au grand siècle, telle que nous la trouvons dans Psyché. Le roi, lui-même, se croyait un demi-dieu ; l'Olympe seul, pouvait lui fournir un milieu digne de sa grandeur. Il savait que la France, que l'Europe avaient les yeux fixés sur lui : il voulait attirer et éblouir.

Le théâtre, à ses yeux, devait, pour lui plaire, ressembler à sa vie. Il ne faudrait pas croire, cependant, qu'il dédaignât absolument la critique, surtout lorsque cette critique servait à élever encore sa grandeur. Dans les Fâcheux, par exemple, il félicite Molière d'avoir mis sur la sellette certains marquis et de leur avoir dit

quelques vérités. 11 va môme plus loin que la félicitation, puisqu'il dit à Molière : « Vous critiquez tels ou tels personnage de ma cour, mais vous oubliez les courtisans chasseurs. » Il va jusqu'au conseil. En somme, il n'était pas fâché qu'on « tapât » sur ses courtisans, planètes, en quelque sorte, qui n'avaient d'autre éclat que celui qu'elles recevaient du Soleil Roi. A cn propos, rappelons l'accident de Lully qui, un jour, au théâtre, étant poursuivi par des spadassins, s'élança de la scène sur le clavecin et s'enfonça dans l'instrument, de telle sorte qu'on ne voyait plus de l'artiste que les bras et les jambes, qui s'agitaient désespérément. Louis XIV rit beaucoup de l'aventure; il prenait de même plaisir aux inventions de Molière. Une fois, celui-ci, jouant à Versailles, avait imaginé un intermède assez curieux, dans lequel il critiquait les courtisans, et particulièrement ceux qui avaient la sotte manie de venir s'asseoir sur la scène pour assister à la représentation et embar- rasser le jeu des acteurs. Molière se costuma en marquis un peu ridicule, puis vint s'installer sur la scène avec beaucoup de tapage. En même temps que lui, entrait dans la salle une actrice de sa troupe, qui avait pris le costume d'une marquise de l'entourage de Louis XIV. Il s'engagea alors entre les deux nouveaux venus un dialogue animé qui amusa beaucoup le roi. C'est donc jusque-là, on le voit, qu'il faut faire remon-

ter cette habitude qu'ont de notre temps certains auteurs de faire parler des acteurs de la salle, au milieu du public. Louis XIV s'intéressait à toutes ces bouffonneries, et surtout lorsqu'elles atteignaient quelqu'un de ceux qui lui avaient déplu ou qui avaient blessé son orgueil. Si l'on veut être édifié à cet égard, il suffit de se rappeler à quelle occasion fut écrit le Bourgeois gentilhomme.

Depuis 1664, le roi demandait tous les ans une pièce à Molière. Or, en 1669, il n'était question dans Paris que de l'anectote diplomatique suivante. Par suite de circonstances diverses, le sultan avait envoyé un ambassadeur extraordinaire en France. On s'était occupé du cérémonial particulier avec lequel il faudrait recevoir l'ambassadeur. Le sultan qui, lui aussi, était une espèce de demi-dieu, planant dans les nuages, n'avait encore reçu en personne aucun ambassadeur français. Il déléguait ordinairement ses pouvoirs à son grand vizir, et le chargeait de . recevoir à sa place. Louis XIV, ne voulant pas traiter l'ambassadeur du sultan mieux que celui-ci ne traitait le nôtre, avait chargé son sous-secrétaire d'Etat, ministre des affaires étrangères, Hugues de Lyonne, de se présenter à l'ambassadeur comme l'aurait fait le roi luimême. Hugues de Lyonne avait donc tout préparé pour la réception à Saint-Cloud. Magnifiquement vêtu, il s'était étendu sur un superbe

divan, et avait reçu clans cet appareil l'ambassadeur turc. Celui-ci était porteur d'une lettre pour Louis XIV ; le ministre demanda qu'elle lui fût remise ; mais l'ambassadeur refusa de la donner à toute personne autre que le roi luimême, comme il en avait d'ailleurs reçu l'ordre. Un en référa à Louis XIV, qui se décida enfin à recevoir l'ambassadeur. Il \ eut, à Saint-Cloud, une seconde audience ; Hugues de Lyonne déclara à l'envoyé du sultan que le roi voulait bien, par une condescendance exceptionnelle, le recevoir. L'ambassadeur se rendit à Saint-Germain, au jour fixé, ot là fut introduit dans une salle remplie de magnifiques tapisseries des Gobelins, toute garnie de candélabres, resplendissante de lumière. Le roi apparut sur une estrade merveilleusement parée, et tout couvert de diamants. Les gardes françaises et le régiment du roi, avec l'uniforme splendide qu'ils portaient pour la première fois, formèrent la baie sur le passage du Turc. Celui-ci remit la lettre à Louis XIV, qui lui fit demander ensuite par un interprète, comment il avait trouvé le luxe déployé par le sultan de France. L'ambassadeur répondit, sans s'émouvoir : « Quand mon maître se promène à Constantinople, son cheval, à lui tout seul, porte plus de diamants que n'en possède votre souverain ». Le mot était bien fait pour blesser Louis XIV. A partir de ce moment, les courtisans, pour plaire au monarque offensé,

cherchèrent tous les moyens de se moquer des Turcs. On ne parla plus que de turqueries.

Molière, comme tout le monde, résolut, dans cette admirable comédie du Bourgeois gentilhomme, de tourner, lui aussi, les Turcs en ridicule. Il se mit en relations avec un ancien consul, qui avait vécu longtemps dans les Echelles du Levant, le chevalier d'Arvieux, et il lui demanda des détails sur la cérémonie qui accompagnait la réception d'un muphti.

Voilà comment Louis XIV aimait la critique ; il voulait qu'elle,servît à rehausser sa grandeur et son éclat. Mais c'est surtout dans les fètes données à Versailles que Louis XIV se complaisait. Ce nom seul, en effet, ne signifiait-il pas, à ce moment, pour toute l'Europe, dignité royale? — Psyché est le type de ces féeries pompeuses, qu'on représentait au château royal ; c'est presque un opéra. \

Au commencement de l'année 1671, le roi avait fait venir Molière, et lui avait dit: « Il me faut une comédie », — sans d'ailleurs lui indiquer de sujet. Louis XIV n'aimait pas attendre ; et comme Molière n'avait pas le temps de réfléchir à la pièce, et qu'on -lui avait laissé le choix du sujet, il pensa à l'histoire de Psyché, qui était alors fort à la mode. La Fontaine l'avait rappelée, peu de temps auparavant, dans une fable admirable. Molière s'en empara, d'autant plus volontiers, qu'à un certain point de vue

elle correspondait au dogme de l'immortalité de l'àme, et il en fit le canevas de la nouvelle pièce. Pressé par le temps, il en confia une partie à Corneille. Celui-ci, àg6 déjà de soixante-six ans, y mit cependant tonte son ardeur. On raconte, à ce sujet, qu'il y avait dans les magasins du gardemeubles, un décor représentant l'enfer et qu'on voulait absolument employer. Molière s'exécuta encore sur C0 point et introduisit le décor dans Psyché. C'est ainsi que, de la collaboration de ces deux génies, naquit un chef-d'œuvre.

Certains passages sont vraiment admirables: celui, par exemple, où le père de Psyché déplore la perte de la fille qu'on lui enlève. Les cris du coeur que pousse cet infortuné sont tellement profonds, tellement intenses, que bien des auteurs ont cru que Molière n'avait fait que mettre en vers des sentiments qu'il aurait luimême éprouvés, à la perte d'un enfant mort dans l'adolescence, et sur la tète duquel il aurait accumulé toute son affection. L'histoire rend cette hypothèse invraisemblable, llpourraitplutôt se faire que ce passage lui eût été inspiré par la grande douleur d'un de ses amis, La Mothe-leVayer, qui avait perdu un fils de vingt et un ans. Molière, à cette occasion, avait même adressé à son malheureux ami une ode remplie des sentiments les plus tendres, et lui avait écrit une lettre, la plus jolie, dans le fond et dans la forme, qui se puisse imaginer.

Quant au morceau principal écrit par Corneille, c'est celui où parle l'amour. C'est une page charmante, que celle où Psyché, tout émue, commence à ressentir les premières atteintes d'un sentiment nouveau pour elle.

Je ne sais ce que c'est; mais je sais qu'il me charme, Que je n'en conçois point d'alarme.

Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmée, Tout ce que j'ai senti n'agissait point de même ;

Et je dirais que je vous aime,

Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.

Il y a là des pages admirables, qu'on pourrait citer tout entLères. Mais ce n'est pas au seul point de vue des vers et des sentiments qu'il faut se placer. Psyché marque, en effet, bien d'autres pas en avant dans la marche du théâtre.

Cette pièce nouvelle était composée de toutes sortes de « machineries ». Un prologue préludait à l'action. Vénus apparaissait au milieu des nuages, accompagnée de l'Amour et d'une suite de nymphes. Puis il y avait toute une série d'intermèdes, de chants, de choeurs, qui font penser à nos opéras modernes. Si l'on avait réuni ces intermèdes par des phrases chantées, on aurait eu un véritable opéra-comique. Lully avait été chargé de la musique. Il était allé quérir en Gascogne des voix admirables. Tout le monde sait, en effet, que c'est dans ce pays du

vin et du soleil, qu'on trouve les plus belles voix. Voici du-reste une anecdote, qui le prouve bien. Il y avait, à l'orchestre, un violon nommé Dupré, qui s'occupait de médecine à ses loisirs. Comme on lui demandait pourquoi il voulait abandonner la musique pour la science: « C'est, répondit-il, que les chanteurs ont beaucoup plus besoin de voir leur conduite réglée, après boire, que leur voix. » Il est probable, ajoute finement le conférencier, que le violon réussit dans la médecine, mais qu'il ne parvint pas à régler les chantres dans leurs rafraîchissements. Quoi qu'il en soit, ce fut la première fois qu'on vit des chanteurs et des chanteuses sur la scène. Le l'ait peut paraître bizarre : il n'en est pas moins certain qu'autrefois les chanteurs ne consentaient jamais à paraître sur un théâtre. Ils se tenaient dans une loge; c'est de là que, cachés aux yeux de tous, ils se faisaient entendre. Ce fut également la première fois qu'on disposa l'orchestre entre la scène et le public.

Psyché fut jouée, non pas à Versailles, mais aux Tuileries. Voici dans quelles circonstances: il y avait, entre le pavillon de Marsan et le pavillon de Flore, un espace très grand, absolument vide. L'italien Vigarani fut chargé de construire là une salle gigantesque. Cette salle faite, il fallut la décorer; mais Vigarani était un homme bizarre : s'il avait du talent, il ne voulait pas que les autres en eussent. Quand il fallut

faire l'architecture de la salle, autrement dit la décoration de la maçonnerie, il se trouva en présence d'un certain nombre de maquettes, œuvres de ses prédécesseurs. Il les fit toutes détruire, de façon qu'on ne put pas dire qu'il avait emprunté quoi que ce fùt à quelqu'un. C'est ce qui a donné lieu à l'anecdote suivante: il y a une vingtaine d'années, M. Garnier voulut faire sculpter le buste de Vigarani, pour l'Opéra. Il confia ce travail à un artiste qui commença naturellement par demander des renseignements sur la figure du personnage. M. Garnier n'en possédait aucun ; il ne put que rappeler l'histoire de la destruction des maquettes, et l'artiste de s'écrier alors : « Un italien rageur, je tiens mon homme! » On peut juger facilement, d'après cette donnée, si le buste de l'architecte italien est ressemblant.

Voyons maintenant en quoi consistait cette pompe magnifique, qui signalait les fêtes inoubliables de Versailles et de Saint-Germain.

Bien avant l'Ile enchantée, jouée pour MIle de Lavallière, au moins une trentaine d'années auparavant, Louis XIV avait commencé , par donner des fêtes et à montrer du goût pour les représentations grandioses. L'idée de cette , mise en scène à la Cour n'était pas nouvelle.

Philippe IV, roi d'Espagne, ne pouvant se permettre d'aller au théâtre, en avait fait construire un dans son palais, et y avait fait donner de

magnifiques représentations pour son plaisir personnel. Ce théâtre était gigantesque; il se trouvait dans cette partie du palais qu'on appelait le Buen Retiro. La scène était immense; le. fond en était évidé, de sorte qu'à certains moments, on pouvait apercevoir les jardins qui s'étendaient au loin, et y voir même évoluer de véritables masses de troupes. Il en était de même pour la scène construite par Vigarani. Coïncidence bizarre ! C'est dans cette même salle, élevée par l'ordre de Louis XIV, que fut votée la mort de Louis XVI. Chose curieuse aussi, la scène de l'Opéra actuel est également évidée. Le fond est fait d'une immense cloison métallique, qui peut s'enfoncer et donner à la scène un supplément de profondeur de cinq mètres. De plus, le foyer de la danse est disposé de telle sorte qu'on y voit, reflété dans les glaces, tout ce qui est sur la scène. L'effet de lumière ainsi obtenu est merveilleux. M. Garnier aurait désiré qu'on utilisàt quelque jour toutes ces ressources; on ne l'a pas encore fait !

A la Cour, il n'y. avait pas de théàtre fixe. Les pièces, commandées par le roi, étaient exécutées dans des théâtres dressés, en quelque sorte, pour la circonstance. La salle est un bosquet de verdure. Le roi se tient au milieu, entouré de ses courtisans. De chaque côté, deux gardes françaises, le mousquet au pied, montent la

garde. De nos jours, la décoration de la scène imite la nature en certains points déterminés ; mais la perspective est toujours fixe. Il n'en était pas ainsi du temps de Louis XIV. Pour bien le comprendre, il est nécessaire de se reporter par la pensée dans ce merveilleux pare de Versailles, où des allées majestueuses s'entrecroisent savamment, où des lacs sont dessinés avec art pour couper la verdure, où des statues forment une galerie vivante, qui anime, pour ainsi dire, le paysage. Tout est arrangé de façon que, de quelque point de vue qu'on considère le paysage, on trouve toujours une symétrie parfaite.

Non seulement le cadre était merveilleux, mais la scène elle-même était toujours, à cette époque, magnifiquement ornée, habilement machinée. C'est ainsi, par exemple, que, lors de la représentation des Fâcheux, donnée à la fête de Vaux, qui valut à Fouquet sa disgrâce, les invités virent tout à coup, à l'extrémité d'une allée, s'avancer la scène d'un théâtre, poussée par des hommes cachés sous les planches. A Versailles, la scène était garnie de superbes orangers, dont quelques-uns vivent encore aujourd'hui. Un des plus anciens et des plus beaux, qu'on appelle le Bourbon, et qui aurait appartenu, comme son nom le rappelle, au connétable de Bourbon, serait devenu la propriété de la couronne lors de la confiscation par Fran-

cois Ier des biens du célèbre connétable. Ces orangers formaient le fond de la scène ; il y avait aussi, de distance en distance, des candélabres, des vases d'argent, des tapisseries des Gobelins, des glaces immenses se renvoyant les lumières, qui étaient innombrables; il y avait un luxe de bougies inouï. Nous sommes ici bien loin des chandelles du théâtre du Marais. Les contemporains restaient littéralement éblouis en face de tant de splendeurs.

Les premières pièces jouées sur le théâtre de la Cour furent des ballets, où Louis XIV luimême figurait, entouré de ses courtisans. Gomme la scène, sur laquelle il jouait, était dans un jardin, il laissait assez volontiers le peuple venir l'admirer. Aussi une foule énorme remplissaitelle le jardin et venait-elle voir son roi en costume d'Apollon, de Roi-Soleil, ou tout autre qu'il lui plaisait de revêtir. Dans ces ballets, il y avait des femmes, non pas des danseuses, mais des princesses, qui dansaient avec. le Roi. Aucune danseuse n'a jamais paru sur la scène, à la Cour, et cela, pour une raison bien simple, c'est qu'il n'y avait pas de danseuses à cette époque. A la fin au règne de Louis XIV même, le corps de ballet était composé uniquement d'hommes ; cependant, comme dans les ballets il devait y avoir des femmes, certains danseurs prenaient des jupes et des masques. Ce n'est qu'en 1781 qu'il y eut des danseuses. Deux

actrices de la troupe de Molière, Mlle Duparc et Mlle de Bry, seulement, eurent l'honneur de danser avec le Roi. Ces deux célèbres tragédiennes avaient une grande réputation de beauté, et, si l'on en croit les mémoires du temps, cette renommée était méritée. D'après les chroniqueurs, Mlle Duparc avait, paraît-il, les jambes fort bien faites ; elle portait des jupes ouvertes, et dessous une sorte de maillot — c'est elle qui aurait inventé ce vêtement — composé de bas qui montaient très haut, attachés eux-mêmes à de tout petits pantalons. La grande actrice, ainsi vêtue, faisait, nous dit-on, des cabrioles d'un genre tout particulier, qui amusaient fort le Roi.

Quant aux costumes, ils étaient très beaux, grâce à cette habitude que les grands seigneurs avaient prise d'en donner aux acteurs. C'est ainsi qu'on raconte qu'un duc donna à Baron, qui jouait, dans Psyché, le rôle de l'Amour, un habit d'une valeur de 8,000 livres. Toutes les ibis qu'une troupe jouait sur son théâtre, Louis XIV donnait 300 livres à chaque acteur pour chaque costume. Il doublait ou triplait la somme suivant que l'acteur devait revêtir deux ou trois costumes pendant la représentation.

Voici une anecdote qui date de quelques années seulement et qui montre que cet usage n'est pas encore entièrement perdu.. M. Febvre ,jouait dans une pièce, à la Comédie-Française,

un rôle d'anglais. Contrairement à l'habitude reçue, il n'avait point affecté d'accent particulier. Le prince de Galles, qui se trouvait dans la salle, vint, à la fin du premier acte, dans les coulisses, et félicita l'acteur d'avoir ainsi rompu avec une tradition ridicule. Et il ajouta: « Il ne vous manque qu'une chose pour être un parfait gentleman, c'est un stic. Permettez-moi de vous offrir celui-ci que j'ai rapporté de mon dernier voyage aux Indes, et faites-moi le plaisir de paraître tout à l'heure, sur la scène, avec ce jonc à la main. » C'était là un dernier vestige de l'ancienne tradition.

Pour les personnages de la mythologie, on avait recours à des costumes de fantaisie, composés de grands corselets, diaprés d'or ou d'argent, de brodequins magnifiques, de casques gigantesques, qui plaisaient infiniment à Louis XIV et aussi à Molière, qui aimait beaucoup à se présenter au public dans des rôles de ce genre. Quant aux femmes, elles n'avaient point de costume particulier ; elles prenaient simplement de riches costumes de ville, imités, par exemple, de ceux de Mme de Montespan. Elles portaient, généralement, un corsage à longue pointe avec des bavolets par devant, de grandes manches pendantes, une jupe droite avec plusieurs rangs de dentelle, une mante sur les épaules et enfin un manteau de cour. Il. est bon de dire que, quand une de ces actrices était élégante, elle devenait,

comme on dirait de nos jours, la reine de la mode. Lorsqu'elle avait paru sur la. scène avec. un costume nouveau, toutes les grandes dames d'alors s'empressaient d'en faire façonner de semblables. On cite même, à ce propos, un manteau d'une certaine coupe, qu'on appelait le manteau de Sylvie, et qui fit fureur à l'époque.

Les principaux peintres des décors étaient Vigarani, dont il a déjà été question, puis Jean Bérain et Gissey. Ce dernier était garde du corps. Il savait très bien composer les costumes de fantaisie. C'est lui qui dessina les costumes du grand carrousel de 1661, dans lequel on vit figurer le duc de- Lauzun, le prince de Condé et presque tous les princes du sang. Bérain était dessinateur du cabinet du roi. C'est lui qui composa la plus grande partie des costumes et des décorations pour le théâtre de l'Opéra, quand il fut transformé en Académie de musique. C'est là une tradition qui s'est perpétuée : les plus grands artistes ont souvent consacré une partie de leurs loisirs à dessiner des costumes de théâtre. De nos jours, Paul Delaroche a composé les principaux costumes de Mlle Granier ; Robert Fleury a dessiné ceux des Huguenots ; Meissonnier, ceux de l' Aventurière.

Et maintenant, qu'est-il resté de toutes ces féeries, de toutes ces pièces à grand spectacle ? — La réponse est facile : il nous est resté le théâtre immortel de Molière, qu'on représente

dans le monde entier, qu'on applaudit tous les jours, et qu'on représentera toujours, on peut le dire, tant que le monde existera. C'est ainsi, nous le constatons de nouveau, que Louis XIV, comme c'était son devoir de chef d'Etat, a élevé, encore à ce point de vue, son pays autant qu'il pouvait l'être. Il l'a entouré d'une auréole de gloire par ce faste, par ce luxe, par ces fêtes splendides dont le souvenir est encore vivànt. Nous devons lui en savoir gré. De tout cela, aussi, est sorti un genre nouveau, l'opéra, que Louis XIV constitua définitivement en créant l'Académie nationale de musique, qui est, à l'heure actuelle encore, une des institutions les plus glorieuses de la France, et qu'apprécient non seulement nos compatriotes, mais encore les compositeurs étrangers, qui savent bien, du reste, que c'est à Paris seulement que se consacrent définitivement les grandes renommées. Voilà ce qui nous est resté de ces grandes représentations du temps de Louis XIV, et Psyché en est la personnification la plus charmante.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M,. EUGÈNE LINTILHAC

LE 20 DÉCEMBRE 1894, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

MÉROPE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

VOLTAIRE

MÉROPE

MESDAMES, MESSIEURS,

A propos des ambitions déçues des successeurs de Racine, Voltaire écrivait un jour à des journalistes : « La place de Capistron est triste », et il donnait à entendre que la sienne l'est moins. C'est ce que nous allons voir; mais je vous prie de croire que celle des commentateurs de son théâtre, en général, et de Mérope en particulier, n'est pas gaie. En effet, ceux-ci sont pris entre deux feux. Voici, d'un côté, une procession de thuriféraires, tout le long du dernier siècle. C'est d'abord Voisenon qui, au dire de son biographe, ayant, entendu Voltaire lui lire Mérope, lui saute au cou et le baigne de ses larmes, en lui jurant qu'il n'y a pas de Zaïre qui tienne, que Mérope est. son chef-d'œuvre. Le P. Tournemine, autre confident, écrit au P. Brunoy, sur le vu du manuscrit de Mérope, que son auteur vient de nous

rendre Euripide. La critique emboîte le pas, et La Harpe, qui fait fumer l'encens devant son maître, dans son Commentaire, arrivé à Mérope, lui casse vraiment l'encensoir sur le nez. Le siècle entier y souscrit, l'Université inscrit officiellement Mér ope parmi les huit tragédies du théâtre classique, et Saint-Marc Girardin décrit éloquemment ses principaux titres à cet honneur, tandis que Villemain la préfère hautement à l'ambitieux rifacimento d'Alfieri.

Mais, d'un autre côté, .on n'est pas tendre pour Mérope. Lcssing lui consacre une centaine de pages de sa Dramaturgie, et des meilleures, — j'ai l'honneur de partager là-dessus l'avis de M. Mézières, — lesquelles constituent un « éreintement suigné ». Geoffroy se charge de naturaliser ces critiques en les aiguisant, et je recommande sa critique de Mérope, comme un modèle, à nos jeunes praticiens de la critique dite rosse. L'auteur de Lucrèce Borgia, oubliant ce qu'il doit à Mérope, met son auteur, comme tragique, au niveau de Campistron, et déclare : « Je range les tragédies de Voltaire parmi les œuvres les plus informes que l'esprit humain ait jamais produites. » Le dernier en date, et si ingénieux d'ailleurs, parmi les critiques de son théâtre, M. Emile Deschanel, celui qui a le mieux étalé ses titres à notre estime, marchande cette estime à Mérope, évidemment préoccupé des âpres censures de Lessing et de Geoffroy. Enfin, ici même,

M. Ferdinand Brunetière, en marquant éloquemment les étapes du théàtre français, a parlé de la seule Zaïre : et le silence de M. Brunetière est aussi formidable, dans l'espèce, que la critique douce-amère de M. Deschanel.

Nous voilà bien entre deux feux, ou au moins entre deux selles. Laquelle enfourcher? Celle de droite? Elle est bien usée. Celle de gauche? Elle est bien glissante. Si nous ne prenions ni l'une ni l'autre, et faisions l'étape de notre pied, au risque, comme disait Piron, de prendre notre Voltaire à terre ?

Prenons d'abord la chose au point de vue de l'histoire du théâtre, qui est le terrain commun aux causeurs odéoniens de cette année, du moins si j'en juge par l'affiche et par les propos diserts de mes prédécesseurs à cette place.

De Racine mort à Voltaire mûr, l'histoire de la tragédie est triste comme celle de Campistron :

Sur le, Racine mort le Campistron pullule,

a dit Victor Hugo : aussi le squelette apparaît vite. Le mot n'est pas de moi, mais de Crébillon luimême, qui se trouve continuer ici la métaphore de Victor Hugo. En effet, battant sa coulpe, à la fin de sa carrière, dans la préface de son théâtre (elles étaient humbles, dans ce temps-là), il écrit : « Si l'on retranchait de nos pièces tout ce qu'il y a d'inutile, nous mourrions de frayeur, à l'aspect du squelette. » Et ces solennelles inutilités, ces

bourres, il les fait spirituellement toucher du doigt, « amour à sa toilette », dissertations métaphysiques sur l'effet des passions, au lieu de ces passions mêmes mises en action, vide de l'action, etc... A qui la faute? Ce n'est pas à Racine, certes, et on vous l'a prouvé ici même. Je me bornerai seulement à vous rappeler que son art avait consisté essentiellement dans une psychologie assez inventive pour tirer cinq actes des seules actions et réactions d'une passion contrariée, amour, jalousie ou ambition, et qui veut s'assouvir, en dépit de tous les devoirs et de toutes les bienséances. Il réussit ainsi à faire faire à ses héros cent lieues sur un parquet de salon, dans le rayon d'un même lustre, c'est-à dire, et comme il dit, « à faire quelque chose de rien ». Mais, après lui, son secret est perdu, du moins dans la tragédie. Seul, Marivaux en hérite, dans la comédie, et voilà sans doute pourquoi, ici, nul ne vous a mieux parlé de Racine que celui qui avait si bien écrit sur Marivaux. Mais ôtez de la tragédie de Racine cette psychologie créatrice qui en est l'àme, il n'en reste plus que le cadavre, celui sur lequel pullulent non seulement les Campistron, mais les Lafosse, les LagrangeChancel, etc., jusqu'aux Luce de Lancival, aux Brifaut et aux Jouy, un siècle et demi durant.

Donc un Crébillon voit à nu le squelette et se hâte de le draper dans des lambeaux de roman, pris à Segrais ou à d'autres, et il lui fait faire

des gestes violents, appris de Corneille. Car, remarquez-le, la prétendue nouveauté de sa poétique, son fameux pathétique de l'horreur procède du cinquième acte de Rodogune. Cette coupe de poison que la mère y présentait au fils, Crébillon « le barbare —comme l'appelle Voltaire, en jouant méchamment sur le mot, — s'en empare, y verse du sang humain et la fait présenter par l'oncle au père de la victime, dans Atrée et Thyeste. Par ces terribles coups de théâtre, il -fait illusion à ses contemporains, sinon à luimême, comme vous avez vu, mais il a indiqué la voie à Voltaire.

Ce « singe de génie » bourre le squelette « racinien » -- l'épithète est de lui — d'ingrédients romanesques, il le drape dans des oripeaux cosmopolites ; il le maquille avec le fard de son style, il le fait déclamer avec un accent légèrement exotique, il le manœuvre avec de subtiles ficelles, et il le présente ainsi à la rampe verni sec, et tout comme il est dit dans Cabotins. Le public, qui ne demande qu'à être trompé, au théâtre, crie à la résurrection; mais si Voltaire n'a pas fait miracle, il a du moins galvanisé la morte.

Mais voilà une figure bien macabre ! C'est la faute de Crébillon « le barbare » : il n'en fait jamais d'autres. Quittons-la vite : et pourtant, sans faire vanité du style figuré, un conférencier doit en user, car c'est souvent son meilleur moyen de faire court, en un sujet implexe, ce qui est le

cas. Je demanderai -donc une autre image il Voltaire : elle sera plus gaie. Il appelle son Mahomet « du gros vin », et il constate que' son Orphelin de la Chine n'a pas « la sève et le montant d'A lzire ». Ce langage de dégustateur est assez fréquent chez lui, à propos de ses tragédies, c'est qu'il est là en parfaite convenance avec la nature du sujet.

En effet, après Racine, la tragédie n'est plus qu'une belle bouteille vide. Mais comme elle porte intactes l'étiquette et la grande marque de fabrique, le contrefacteur s'en saisit, et, dans son cristal bien ciselé, dont les facettes trompent l'œil, il verse son élixir qui doit tromper le goût : Campistron et consorts, leur sirop ou leur tisane ; Cré'billon, son « Auvergnat fumeux », donné pour Hermitage ; Voltaire, enfin, son clairet bien et dûment corsé, à force de coupages et de raisins secs, lequel passe pour le cru même de Racine, en France et à l'étranger.

Oui, Voltaire a traité la tragédie, comme certains font le vin, quand la vigne est malade : il prend de la sève et du montant à Corneille, un peu de bouquet et beaucoup de sucre à Racine, de l'alcool à Shakespeare r quelques épices à la mode tout autour de lui, des raisins secs aux quatre coins du monde, il lie le tout avec une sauce philosophique qui est sa spécialité, et le public de son temps, à Paris surtout, boit à plein gosier ce vin chimique. Au vin de vigne, Voltaire

substitue le vin du coin du quai ; il est, en tragédie, passez-moi le mot, l'inventeur du cru de Bercy. Ce n'est pas trop malhonnête, puisque le gosier du public est son complice, et puis c'est très fort. Pénétrons dans son laboratoire et voyons-le opérer, à propos de Mérope, celui de ses coupages où son tour de main a été le plus heureux.

Cette fois, la base de son mélange, le raisin sec, vint d'Italie, et il était de première qualité. Une tragédie intitulée Mérope y avait été jouée avec un succès inouï, quelque vingt ans en çà, laquelle passa longtemps pour le chef-d'œuvre du théàtre tragique italien, au propre témoignage d'Alfieri, qui essaiera de la refaire pour l'éclipser, selon la recette de Voltaire. Il y aurait injustice à ne pas vous présenter, en ce jour, son auteur. Il s'appelait le marquis Scipion Maffei. Voltaire venait justement de le rencontrer dans le monde. C'était un grand seigneur italien, spirituel, et qui avait eu, dans ses ambassades, des mots qu'on citait ; galant homme et qui avait disserté sur le point d'honneur ; érudit de marque par dessus le marché et qui avait fait entre autres un bon livre sur les Antiquités de France. Je lis, en effet, dans une grande revue, du temps : « La description du théàtre d'Orange méritait encore l'attention des journalistes. M. le marquis Scipion Mafifei l'a ornée de savantes réflexions et de plans qu'il a lui-même fait lever avec toute la précision

possible. Ceux qui ont été donnés par des antiquaires ou par des architectes, ne sont que des jeux de l'imagination. » .Te signale donc, au passage, ce précurseur aux félibres, à M. Formigé et au ministre aini des beaux-arts qui s'emploient à nous donner un Bayreuth français. Esprit facile, il n'avait mis que deux mois à écrire cette Mérope qui avait eu coup sur coup trente éditions et force traductions, dont une française, dès 1718. Un jésuite, professeur de rhétorique au collège de Paris, disait solennellement dans une harangue, en 1728, à propos de la Mérope italienne : « Maffei en est le père, Minerve la mère et Melpomène la nourrice », et, regrettant que l'enfant ne fut pas né en France, il en proposait l'adoption. Le journaliste Desfontaines trouvait l'enfant de bonne maison, mais mal embouché. Ni ce propos fleuri, ni cette nasarde, n'étaient tombés dans l'oreille d'un sourd. Voltaire, toujours à l'affût de pareilles aubaines, se dit que, puisque cet enfant, si bien né, avait été si mal élevé, il fallait le polir à la française, et qu'avant de l'adopter, il y avait lieu de l'adapter.

Un soldat de fortune, Polyphonte, a détrôné son roi; il l'a assassiné ainsi que ses enfants, s'est mis à sa place et menace sa veuve, Mérepe, de l'épouser, afin de consolider son usurpation. Mais un fils du roi légitime, Egisthe, échappé au massacre, a été confié par la mère à un vieux serviteur. Quinze ans ont passé, l'enfant a grandi

et sa mère attend anxieusement le retour-de ce fils qui doit être le vengeur. Cependant, le bruit court qu'il a été assassiné. Le bruit est faux. Egisthe paraît ; mais, sur de trompeurs indices, il est pris pour l'assassin de lui-même. Il ignore, d'ailleurs, son nom et sa naissance. Mérope, altérée de vengeance, surprend Egisthe endormi et va tuer d'un coup de hache son fils, qu'elle croit venger, quand le vieux serviteur débrouille l'imbroille. Egisthe, reconnu, prend ses mesures et profite du moment où le tyran présente à sa mère une odieuse main, pour le tuer.

Voilà la matière commune à Maffei et à Voltaire ; voici comment celui-ci l'a malaxée, avec son tour de main propre. Allons d'abord au clou de la -pièce. Il était fameux de toute antiquité : c'est la scène où Mérope, furieuse, lève la hache sur le front de son fils endormi et qu'elle prend pour l'assassin de ce fils. Nous avons un témoignage direct de l'effet qu'elle produisait sur les spectateurs du temps jadis. Plutarque, dans un opuscule bizarre contre les Mangeurs de viande, appuie sa thèse de végétarien sur cette considération tirée de la métempsycose, qu'en tuant un animal pour manger sa chair, on pourrait tuer un parent. Or, pour commenter l'horreur de cet acte, il rappelle à ses lecteursl'horreur de la scène de Mérope, alors que la malheureuse mère s'écrie, la, hache levée sur son fils : « Tiens, reçois ce

coup plus sacré ! » si forte, dit-il, « qu'elle met les spectateurs debout ».

Maffei, croyant mieux exploiter l'effet de ce coup de théâtre, l'avait étrangement délayé. Une première fois, Mérope faisait attacher Egisthe à un poteau et se préparait à le larder d'un javelot, quand la brusque arrivée du tyran suspendait le coup et les explications. Une seconde fois, toujours furieuse, elle le trouvait à sa merci, endormi, et allait le frapper d'un coup de hache, quand l'arrivée du vieux serviteur suspendait le coup, mais amenait des explications, cependant qu'Egisthe dormait toujours. Il ne se réveillait qu'au cinquième acte, était instruit de tout par le vieux serviteur, mais la scène de reconnaissance entre sa mère et lui était escamotée. Voltaire comprit qu'il fallait resserrer à la française ce que Maffei avait divisé : la mère lève la hache sur Egisthe bien éveillé, mais enchaîné. Narbas accourt. On commence à s'expliquer pathétiquement. Le tyran arrive, qui force la mère à se taire et nous fait trembler ; le tout est fort émouvant.

Une remarque, par exemple, sur la mise en scène, et qui ne m'écartera ni de mon sujet ni de Voltaire. Celle-ci demande à être réglée minutieusement et exécutée avec précision, sinon il se produit un accident qui fait tout rater, et qui était fréquent jadis, paraît-il. J'en avertis cet excellent Duparc. Il faut que le vieux serviteur

Narbas arrive juste à point pour arrêter le bras de Mérope, ni trop tôt, ni trop tard : trop tard, Mérope est ridicule, en tenant sa hache en l'air; trop tôt, elle n'a pas le temps de la lever. Geoffroy nous dit qu'au Théâtre-Français c'était régulièrement l'un ou l'autre accident qui se produisait. Au reste, on ne devait voir ni l'un ni l'autre du vivant de Voltaire. Quel metteur en scène ! Justement, c'est à la première répétition de Mérope, — au témoignagé de Lekain, — que fut dit un mot resté proverbial au théâtre. Mlle Dumesnil, qui tenait le rôle de Mérope, était froide au gré de l'auteur, qui la chauffait de son mieux. « Il faudrait avoir le diable au corps, s'écria-t-elle, pour arriver au ton que vous voulez me faire prendre. —Eh! vraiment, oui, Mademoiselle, riposte Voltaire, c'est le diable au corps qu'il faut, avoir pour exceller, dans tous les arts. » Elle y réussit d'ailleurs, témoin cette épigramme de Fontenelle : « Les représentations de Mérope ont fait beaucoup d'honneur à Voltaire et d'impression à Mlle Dumesnil. » Ici Mlle Grumbach... — je ne sais pas si c'est M. Marck qui le lui a passé, mais elle aura le diable au corps. Je crois, du reste, qu'on peut retrouver dans la tradition du rôle l'influence directe des indications de Voltaire. J'ai lu-, en effet, dans quelque endroit, qu'au quatrième acte, quand Mérope vient se placer entre les satellites du tyran et son fils, en criant : « Barbare, il est mon fils ! » Mlle Dumesnil

se mit à courir: or, on n'avait jamais couru au théâtre; et l'étonnement fut grand, comme le succès d'ailleurs. N'était-ce pas un effet du diable au corps de Voltaire ? Mlle Grumback courra ; j'ai constaté aux répétitions qu'elle courait : M. Marck n'ignore aucune tradition. Mais il est plus doux que Voltaire, comme metteur en scène. Autre exemple: l'acteur Le Grand, jouant Omar, dans Mahomet, avait à annoncer l'entrée à sensation du prophète en ces termes :

Mahomet marche en maître et l'olive à la main : La trève est publiée et le voici lui-même.

Son ton fut trouvé plat par Voltaire qui s'écria : « Oui, oui, Mahomet arrive, c'est comme si l'on disait rangez-vous, voilà la vache. » Au reste, il prêchait d'exemple, et Mme du Châtelet nous apprend qu'en petit comité, dans Zaïre, il jouait Lusignan « avec une sorte de frénésie J).

Revenons à la scène à faire. En remaniant ainsi le scenario de Maffei, Voltaire perdait juste un acte, et après la scène centrale, il lui restait deux actes à remplir avec le fameux récit d'Isménie pour tout potage. Comment combler ce trou? Gomment remplacer l'acte perdu? comment fournir jusqu'au bout « cette longue carrière de cinq actes prodigieusement difficile, dit-il quelque part, à remplir sans épisodes » ?

Il commence prudemment comme toujours, par emprunter du cru de Racine. Il tranvase une

scène d'Athalie, celle de l'interrogatoire de Joas. Il met en présence le tyran soupçonneux, comme Athalie ; la mère tremblante et prête à se trahir, comme Josabeth ; le fils en danger, comme Joas. Mais le danger est plus grand, la mère se trahit et le fils apprend enfin qui il est. C'est ici le triomphe du coupage, chez Voltaire, et je vous demande un petit surcroît d'attention, si vous voulez avoir tout le secret de sa manipulation.

Mérope est une de ses pièces les plus travaillées, étant restée six à sept ans sur le chantier, tandis que Zaïre fut l'œuvre de vingtdeux jours. Je me suis dit que, pendant ce temps, Voltaire avait dû compiler ; j'ai compilé avec lui, et vous allez voir que bien m'en a pris, car je vais pouvoir faire un peu de justice distributive : — n'est-ce pas là la meilleure des compensations aux désillusions inséparables du métier de critique ? — Saint-Marc Girardin loue fort Voltaire d'avoir donné à Egisthe une fierté digne de sa race et qui se traduit en éloquentes bravades- au quatrième acte, en face du tyran, quand il sait qui il est. Il a raison et la fierté d'Egisthe va même porter le reste de la pièce. Mais était-ce une trouvaille de Volt-aire ou un coupage. ? Je consultai les auteurs qui avaient traité ce sujet avant lui, à savoir l'italien Torelli, Richelieu et ses « garçons-poètes », Gilbert, La Chapelle, et enfin Lagrange-Chancel,

sans compter une Mérope italienne de Liviera, une anglaise de Pope et une française de Clément « l'inclément » exactement contemporaine de celle de Voltaire. Or un, au moins, de ces auteurs avait eu la même idée que Voltaire et avait même été copié par Lagrange-Chancel, dans son Arnasis, qui n'est que le sujet de Mérope enromancé et transporté en Egypte. Cet auteur oublié, c'est La Chapelle. Je vous convie à lui rendre justice, pièces en main. Son Egisthe, — qui s'appelle Téléphonte, — une fois reconnu, brave le tyran en ces termes :

Va ne cherche, tyran, ni preuve ni témoin,

Je veux bien t'épargner cet inutile soin...

Je ne te dirai rien. Les sujets d'Amyntas,

Les peuples soulevés dans tes propres états,

Tes voisins indignés de voir régner tes vices,

Les hommes et les dieux, voilà tous mes complices. C'est à toi de chercher quelque asile contre eux Ou de les perdre tous avec moi si tu peux.

Cela avait eu du succès en 1862, et il ne valait pas les honneurs de la citation? Ajoutez à ces accents quelques échos de Nicomède et d'Héraclius, et vous avez l'Egisthe de Voltaire. Jo-ignezy les alarmes de la mère, quand son fils est menacé, — autre écho, mais de Racine cette fois, d'Andromaque, — et vous avez toute la mixture de Voltaire pour son quatrième acte. Elle fut d'ailleurs trouvée « excellente » — l'épithète est de Lessing lui-même, — et voilà

bien ce triomphe du coupage que je vous annon. çais.

Voltaire écrivait à Maffei : « Il est arrivé à notre théâtre ce qu'on voit tous les jours dans une galerie de peinture où plusieurs tableaux représentent le même sujet ; les connaisseurs se plaisent à remarquer les diverses manières ; c'est une espèce de concours ». Oui, comme à l'école des Beaux-Arts, et Voltaire arrive bon premier, dans le concours, mais avec cette différence qu'il a triché et qu'il a vu de près et amalgamé sans vergogne, dans sa composition, celle de tous les autres concurrents. Mais s'il a mérité le prix de Rome, il lui a toujours manqué, ici comme ailleurs, d'avoir fait le voyage d'Athènes.

En effet, Euripide avait traité le sujet de Mérope. Sa tragédie est perdue, mais nous connaissons le sujet de son scenario. Vous savez que le bonhomme Lamb a tiré du théâtre de Shakespeare des contes pour enfants devenus populaires. Eh bien ! un Romain en avait fait autant pour les tragiques grecs. C'était un brave homme de conservateur de la bibliothèque Palatine, la Bibliothèque Nationale de Rome au siècle d'Auguste, qui occupait ainsi ses loisirs. Il s'appelait Hygin, et je regrette fort que les bons Pères, le P. Tournemine, par exemple, qui a écrit une lettre un peu hyperbolique sur la Mérope française, n'aient pas attiré davantage

l'attention de leur ancien élève sur le conte d'Hygin, intitulé Mérope. Voici pourquoi : Voltaire, imitant Maffei en cela, a cru bien faire en laissant ignorer longtemps à Egisthe et au spectateur, qui il est. Nous y gagnons le plaisir de la surprise quand nous l'apprenons enfin, après nous en être trop peu doutés, mais nous le payons cher. Supposons, en effet, qu'Egisthe se connaisse et se fasse connaître à nous, dès le début, et qu'il vienne à la cour du tyran à bon escient, pour venger son père, comme Oreste ou Hamlet : alors ses premiers périls nous alarmeraient, comme celui de Joas dans Athalie, au lieu de nous intriguer seulement ; et surtout le dénouement y gagnerait en vraisemblance ! Ce tyran qui se laisse approcher et massacrer par celui qu'il sait être son ennemi mortel est vraiment trop « bête », quoi qu'en dise La Harpe. Les traîtres de mélo, leurs successeurs directs, sont plus forts. Or, la marche que j'indique est justement celle qu'a suivie Euripide et que Voltaire eût trouvée dans Hygin. Quelle occasion il a perdue de faire un bon coupage et de pur vin grec !

Mais l'eût-il fait? J'en doute, en me souvenant de sa méprise sur l' Œdipe-roi, dans un cas presque identique, et c'est la plus curieuse preuve que j'aie de son inintelligence du « dramatique ingénu » des Grecs. Vous avez tous vu jouer ou lu l' Œdipe-roi ; vous savez que, dès le début

de la pièce, Tirésias, irrité par les soupçons d'Œdipe, lui déclare que le meurtrier qu'il cherche, c'est' lui-même. Nous voilà avertis, dès lors, de l'horreur finale, car, moins passionnés qu'Œdipe, nous sommes plus frappés des paroles du devin. Aussi, à chaque pas que le malheureux fait vers le mot de l'énigme, notre terreur et notre pitié croissent, car nous devinons aisément, gràce à l'indication du devin, que le coupable c'est lui, parce que nous savons qu'au bout de la piste sur laquelle nous haletons avec lui, il y a l'abîme. — Tenez, ici, c'est faute d'une indication suffisante de ce genre au public que l'interrogatoire de l'assassin, dans Fiancée, n'a pas pleinement porté. — Or, Voltaire, lisant' œdipe pour l'imiter, arrivé à la révélation ambiguë de Tirésias, à ce qu'il appelle le second acte, s'écrie : « Vous trouverez que la pièce est entièrement finie au commencement du second acte. Nouvelle preuve que Sophocle n'avait pas perfectionné son art, puisqu'il ne savait pas préparer les événements, ni cacher sous son voile le plus mince la catastrophe de ses pièces. » Mon Dieu ! comme dit Figaro, que les gens d'esprit sont bêtes, parfois ! Mais au théâtre, faire prévoir, c'est émouvoir, et c'est -ce qu'a enfin expliqué Diderot, le premier en France, dans sa Poétique, quand il criait aux auteurs : « Que tous les personnages s'ignorent, si vous le voulez, mais que le spec-

tateur les connaisse tous! » Gomme vous le voyez, cette sage leçon de technique théâtrale était un secret renouvelé des Grecs, mais que Voltaire n'avait garde de retrouver.

Et ce qui n'était pas le inoins plaisant de l'affairo, c'est qu'il écrit dans la lettre-préface de Mérope, à propos de ses devanciers français: C'était la Vénus toute nue de Praxitèle qu'ils cherchaient à couvrir de clinquant. Il faut toujours beaucoup de temps aux hommes pour leur apprendre qu'en tout ce qui est grand on doit revenir au naturel et au simple. » Or, je me suis assuré, précisément, qu'aucun des prédécesseurs français de Voltaire, ni Gilbert, ni La Chapelle, ni Lagrange-Chancel, coupables certes d'avoir enromancé leur sujet, n'avaient, du moins, commis la lourde faute de laisser ignorer à Egisthe et au spectateur son identité. Que voulez-vous! les plus habiles contrefacteurs se trompent sur les coupages. Et voilà ce que c'est que de se mettre à l'école de Corneille décadent et de Crébillon, et que de sacrifier à ce goût espagnol pour l'intrigue, que nous avons dans le sang depuis le père du théâtre français.

Mais c'en est assez sur la manière dont Voltaire a repétri sa manière italienne. Quelques mots, maintenant, sur les ingrédients qu'il mêla à sa pàte. Il y a d'abord son style. Que n'a-t-on pas écrit pour et contre ? Je vous renvoie pour à La Harpe et contre à Geoffroy : le contraste

vous amusera, je vous le promets. Restons dans notre sujet: le coupage. Outre que le style tragique de Voltaire est aussi rembourré et chevillé que le dit Geoffroy, il est souvent un centon de Racine et de bien d'autres, et là, comme ailleurs, le coupage est de règle. Par exemple, Geoffroy trouve ridicule ce vers de Polyphonte :

Madame, il faut que mon cœur se déploie ; mais c'est la faute de YAmasis de Lagrange, dans lequel je lis :

Il faut qu'à tes yeux mon cœur se développe ; mauvais coupage ! La Harpe loue cette réplique :

J'allais venger mon fils. — Vous alliez l'immoler : mais Longepierre avait dit, dans sa Médée:

J'allais venger mon frère !

— Vous alliez l'immoler ;

bon coupage. D'ailleurs, — comme dit Geoffroy, en passant au criblé le grain des choses, pour mieux montrer toute la paille des termes, — « cela se prouve papiers sur table » ; or, nous nous trouvons au théâtre et, nonobstant ses défauts, le style de Mérope est assez théàtral.

Sans doute, l'allure est inégale, comme toujours, dans les tragédies de Voltaire; c'est une monture qui ne trotte ni ne galope, mais, comme disent Messieurs les sportsmen, qui tra-

quenarde, parce qu'elle est montée sans sévérité et qu'elle manque de reins ; toutefois elle a des jambes, elle est vite et elle fait l'étape. Geoffroy a beau dire : ces récits qui chantent encore dans ma mémoire d'écolier (et je n'en suis pas la dupe) :

Au bord de la Pamise, en un temple sacré Où mon aïeul Hercule est encore adoré...

La victime était prête et de fleurs couronnée, L'autel étincelait de flambeaux d'hyménée...

On s'écrie : Il est mort, il tombe, il est vainqueur ! Je cours, je me consume et le peuple m'entraîne, Me jette en ce palais éplorée, incertaine,

Au milieu des mourants, des morts et des débris. Venez, suivez mes pas, joignez-vous âmes cris : Venez...

tout cela est d'une fluidité séduisante, d'une vitesse entraînante à la scène ! Vous verrez, tout à l'heure, grâce aux interprètes. — Ah ! la vaillante troupe que celle de l'Odéon! Je ne puis m'en taire. Il faut l'avoir vue, du guignol, avec M. Marck pour capitaine, enlever d'assaut, six, sept, huit actes par semaine. Ils ne volent pas vos applaudissements, je vous assure.

Et puis, il y a les sentences, les airs de bravoure, les fanfares à la Nicomède ou à la Don Sanche, avec la dominante philosophique :

Et le bandeau des rois sur le front d'un soldat?

Un soldat tel que moi, madame, peut prétendre

A gouverner l'Etat quand il l'a su défendre...

Qui sert bien son pays n'a pas besoin d'aïeux...

et autres maximes qu'on lut brodées sur les banderolles flottant autour du char funèbre, sur lequel le corps de l'auteur de Mérope fut porté au Panthéon, en 1791. Il est vrai qu'en 1793, cette même Mérope sera interdite comme « contrerévolutionnaire », selon l'expression du conventionnel Genissieux. Mais Napoléon allait se charger de faire un sort à ces vers du même acabit :

Le premier qui fut roi fut un soldat heureux...

Je crois valoir au moins les rois que j'ai vaincus..,

Ces épices philosophiques mettaient en goût les contemporains, et ne leur paraissaient pas servir d'un petit ornement ; vous serez peut-être de leur avis.

J'arrive au tour de force de la pièce, du moins si l'on en croit l'auteur : c'est l'absence d'amour. Il faut ici louer également la hardiesse et l'intelligence de Voltaire. Après l'énorme succès d'une reprise de l'Amasis de Lagrange, qui est le sujet de Mérope avec -un épisode d'amour, il y avait une certaine crânerie à proposer aux applaudissements du même public une Mérope sans épisode d'amour. Or, Voltaire gagna la partie; mais il l'avait jouée si intelligemment ! Il avait senti, à la lecture de Maffei, qu'un sentiment aussi général, aussi vite compris que l'amour mater-

nel, était assez tragique pour porter seul cinq actes, et il s'appliqua à sa peinture. Elle est très réussie, et sa Mérope est d'un dessin net et ferme, moins monotone qu'on n'a dit, et si bien posée dès le premier vers :

Quoi ! Narbas ne vient point: reverrai-je mon fils ?

Voltaire avait d'ailleurs ici d'excellents modèles dans la Mérope même de Maffei, d'abord, et surtout dans l'Andromaque de Racine. D'autre part, pour la conduite de l'intérêt général, à savoir le danger couru par le dernier rejeton d'une race, il avait pour modèle Athalie, sans compter que, dans cette même Athalie, outre les indications de YAmasis et de la Mérope italienne, il trouvait déjà le ressort de la voix du sang, témoin le mouvement instinctif de pitié qui saisit la terrible grand'mère en face de Joas.

Mais, avec la voix du sang, nous arrivons à l'analyse de l'ingrédient le plus curieux qui soit entré dans le coupage de Mérope : je veux parler de l'épice à la mode, à savoir, le mélodrame à l'état latent. Le don des larmes s'était fort accru dans le public de théâtre, depuis « les six larmes » pleurées par Mme de Sévigné à Andro-maque. La Judith de Boyer avait ouvert la source, les écluses des larmes. Les représentations d'Amasis, de Zaïre> avaient été inondées. Puis, était venue la comédie lacrymatoire de La Chaussée ; et Mélanide, le chef-d'œuvre de genre,

est dé trois ans antérieure à Merope. Mais, dès le Glorieux, comme vous le faisait l'autre jour toucher du doigt notre maître et doyen, M. Sarcey, le mélodrame s'installait dans la comédie. Eh bien ! la tragédie avait suivi une évolution parallèle. Sensible dès les tragédies à situation de la décadence de Corneille, dans Rodogune ou dans Héraclius - surtout visible dans le Rhadamite de Crébillon, le mélodrame montait toujours. Naguère, M. Brunetière vous démontrait que Zaïre est le suprême effort de la tragédie pour absorber le drame. Eh bien ! Mérope, c'est la capitulation de la tragédie devant le drame.

Oui, dans Mérope, le drame, ou plus exactement le mélodrame, le mélo, s'est installé en maître, a^ec la complicité de Voltaire, complaisant de la mode. Voyez plutôt : un traître, un vrai traître de mélo, noir scélérat, et menaçant à plaisir, à l'imprévoyance finale près. Une mère qui a perdu son fils et risque de le tuer quand elle le retrouve, est-ce assez corsé? Et ce fils perdu, cet enfant du mystère, ce fils de la nuit, est-il assez suivant la formule du personnage sympathique de mélo, de Victor ou l'enfant de la forêt, de Gœlina ou l'enfant du mystère ? Tout y est, vous dis-je — sauf le bouffon naturellement — jusqu'au combat traditionnel, dit le combat des quatre coups, avec la voix du sang et les ricochets de reconnaissances, le : Quoi ! c'est toi, c'est moi ! — Oui, c'est moi., c'est toi ;

et le Sauvé, mon Dieu, merci, du cinquième acte, y compris le tonnerre et les éclairs, bien entendu. Dans la tragédie, « rien n'a changé depuis Voltaire », écrivait Schlegel, à la veille du romantisme ; et même après ! Lisez, par exemple, les premières scènes de Lucrèce Borgia, après Mérope, et les dernières après Sémiramis.

Une formule vraiment nouvelle ne viendra qu'avec la comédie d'Augier et de M. Dumas, légataire universelle de la tragédie, de la comédie et du drame. En tout cas, Mérope, qui marque l'invasion du mélodrame dans la tragédie, est une date mémorable, et les auteurs du programme de ces représentations ont bien choisi, une fois de plus. a

C'est aussi gràce au montant de cette épice à la mode, qu'elle alla aux nues. Dès la première, au café Procope, un spectateur échauffé alla crier, dans un entr'acte, que Voltaire était « le roi des poètes ». Dans la salle, le parterre, ivre d'admiration, fit taire une cabale formidable dont les chefs, Roi et Cahusac, devinrent « d'une pâleur mortelle », au dire des témoins oculaires. Il demanda l'auteur, fait sans précédent (au témoignage de Condorcet), et Voltaire racontait, trente ans plus tard, qu'à la demande générale il dut embrasser dans sa loge, sur les joues, Madame de Villars. Un rapport de police dit que le baiser fut adressé à la duchesse de Luxem-

bourg, et donné sur sa main. Je crois bien que, pour cette fois au moins, il faut en èroire les dossiers de la préfecture de police.

Tels sont donc tous les ingrédients de Mérope. Je me résume. Ainsi tripatouillé, pardon ! amalgamé, ce vieux sujet offrait un clou à chacun de ses cinq actes. Au premier, la dispute, la scène de politique, avec maximes philosophiques entre le tyran et la mère. Au second, la mère et le fils en présence, tandis que pathétiquement et à la sourdine parle la voix du sang. Au troisième, la fatale méprise et cette reconnaissance qu'Aristote disait pathétique entre toutes. Au quatrième, la scène la plus originale, Racine et Chapelle aidant, celle où le tyran force la mère à avouer qu'Egisthe est son fils et où celui-ci brave le tyran. Au cinquième, le récit classique d'Isménie.

Je ne voudrais pas dire une sottise, surtout en finissant, et pourtant il me semble que cette tragédie mélodrame n'est pas si loin de la tragédie d'Euripide qu'on le dit depuis Lessing.

Supposons qu'on arrive au tombeau d'Alexandre, caché, nous disait-on ces jours-ci, sous la mosquée de Daniel, et que, parmi les papyrus dont on raconte qu'il est jonché, on trouve la Mérope (intitulée Cresphonte, d'Euripide) : eh bien,' je crois que la Mérope de Voltaire (avec son placage de sentence$ philosophiques, qui est justement une des caractéristiques d'Euripide ;

avec son pathétique à outrance, et Euripide était appelé le plus tragique des tragiques grecs ; avec son absence de ce « style de chancellerie de l'amour », que les Allemands reprochent tant à nos tragiques), nous paraîtrait, tout compte fait, moins éloignée de l'original grec que l'Andromaque. Euripide disait sans doute : « Voilà un rival » ; mais, en voyant Mer ope, il murlnurerait peut-être : (1 Voilà un écolier de petit goût, mais de vive intelligence et qui sait le théâtre. » C'est un beau mérite et qui me parait devoir classer d'emblée Mérope dans le répertoire futur du théâtre d'Orange. Au pied de la grande muraille, ce basrelief d'après l'antique ne sera pas écrasé, et le groupe pathétique de Mérope, d'Egisthe et du tyran pyramidera assez bien.

Je conclus. Voltaire a cultivé le théâtre avec une passion aussi longue que sa vie. Il a fait en idée le tour du monde pour renouveler la tragédie, la faisant voyager du Brésil à la Chine, la farcissant d'épices des deux hémisphères, inventant, pour ainsi dire, la tragédie planétaire. Cette passion était d'ailleurs si sincère qu'elle lui a inspiré même de la modestie. A ses heures claires, et il en avait beaucoup, il sentait le grand creux de la plupart de ses cinquante-trois pièces de théâtre, il se réfugiait alors dans la critique, et il fondait vraiment la critique théâtrale classique, s'écriant : « Je suis de ces barbouilleurs qui connaissent très bien la touche

des grands maîtres... Si je n'ai pu servir mon pays comme auteur, je le servirai du moins comme commentateur ». Eh! bien, cette passion n'a pas été malheureuse. Un statisticien du dernier siècle évaluait à trente mille le nombre des tragédies composées depuis la Renaissance. Sur ces trente mille onn'en lit guèrequecent, mais il y en a bien dix de Voltaire; on n'en joue guère que deux douzaines, mais il y en a deux de Voltaire ; il n'y en a que huit dans le théàtre classique officiel, mais il y en a une de Voltaire. « Le second dans tous les genres », disait de lui Diderot, c'est une belle place, dans le genre où la première est occupée par Corneille et Racine.

En jugeant l'ensemble de ses œuvres et en y cherchant ce système qu'on est en droit de demander à quiconque prend charge d'âmes (et Bien sait si Voltaire a pris charge d'âmes!), on a pu dire, à un point de vue moraliste : Voltaire, c'est un chaos d'idées claires ». Mais, en regardant son œuvre d'un biais exclusivement littéraire, et surtout en songeant à la mixture d'une demi-douzaine de ses pièces: Zaïre, Alzire, Mahomet, S émir amis-, Tancrède, Méropej surtout, la plus vraiment pseudo-grecque de nos tragédies, je ne dis plus de leur auteur : « C'est un chaos d'idées claires », je dis, en dégustant son vin savant, comme vous allez le faire : c'est un touche-à-tout de génie.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON PA.R

M. GUSTAVE LARROUMET

LE 20 DÉCEMBRE 1894, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

ZAÏRE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

VOLTAIRE

ZAÏRE

MESDAMES, MESSIEURS,

Il est certain que vous avez tous lu Zaïre, et, chose qui vous paraîtra peut-être extraordinaire, je serais bien content, pour Voltaire et pour vous, si vous n'aviez pas eu l'occasion de le faire, car c'est une pièce qui, pour plaire, doit être vue sur la scène, traduite par le jeu des acteurs. Il y a des pièces, au contraire, — et c'est à leur honneur, — qui, en sortant de la scène, entrent dans les bibliothèques. On a plus de plaisir quelquefois à les lire au coin du feu, dans le silence du cabinet, qu'à les voir à la lumière de la rampe. Ce n'est pas le cas pour Zaïre. Quand on lit cette tragédie, elle fait l'effet d'un faux chef-d'œuvre ; sur la scène, au contraire, elle émeut, elle charme, elle secoue par son pathétique. Je ne dis pas qu'en écoutant les plaintes de Zaïre et les cris de jalousie

d'Orosmane, il ne vous reviendra pas quelque souvenir du Cid, de Polyeucte ou de Roxane; mais c'est un art tout différent et qui rappelle un autre théâtre. Je voudrais précisément vous expliquer pourquoi on s'est donné beaucoup de mal pour prouver, ou essayer de prouver, que Zaïre faisait bien partie de .notre patrimoine national, que c'était une pièce indigène, née de notre sol, et que- le rapprochement institué entre elle et la merveille, le chef-d'œuvre d'Othello, n'était qu'un passe-temps de rhétorique.

Il faut renoncer à cette illusion: Zaïre n'est pas née d'une graine française. C'est une branche de l'arbre shakespearien, transplantée sur notre sol avec infiniment d'adresse, avec infiniment d'artifice ; mais ce n'est pas à nous qu'appartient cette bouture : elle est anglaise. Othello a fourni à Voltaire son sujet, ses personnages et les soupçons d'où sort la tragédie. Comment Voltaire ' a-t-il habilement opéré cette transplantation? C'est ce que je voudrais essayer de vous montrer. Mais, auparavant, je suis bien obligé de vous dire quelques mots d'Othello.

Vous savez, Mesdames et Messieurs, qxf Othello est une de ces œuvres gigantesques de la famille i 'd'Œdipe Roi, du Cid ou de' Phèdre, une de ces œuvres comme il n'y en a que quatre ou -cinq, tout au plus, dans une. littérature ou dans un pays. Othello. c'est l'étude infiniment profonde

et douloureuse dé la jalousie, de ce sentiment inséparable du plus universel de tous les sentiments, je veux dire l'amour. Quand ce sentiment a pris possession d'un être, celui-ci ne désire qu'une chose, c'est avoir à lui, bien à lui et à lui seul ce qu'il aime et, comme on l'a dit, il veut alors faire tout le bonheur ou tout le malheur de l'objet aimé, posséder ou tuer. Tel est le sujet d'Othello. Remarquez combien ce sujet ost difficile : aussi l'a-t-on abordé bien rarement. Nous avons, dans notre littérature française, d'admirables études de la jalousie féminine avec Roxane, Eriphile, Hermione, Phèdre. Mais cette jalousie, si intéressante qu'elle soit, ne nous donne pas tous les secrets de la jalousie. En effet, et j'en demande bien pardon à la partie féminine de cet auditoire, la jalousie d'une femme est bien moins intéressante que la jalousie d'un homme ; elle est beaucoup moins dramatique. Pourquoi ? Parce que toutes les femmes se disent que l'homme qu'elles aiment possède derrière lui, pour peu qu'il ait vécu, — tout un cimetière de souvenirs, tandis qu'un homme aime à se dire exactement le contraire. Il veut pouvoir initier vraiment à l'amour passionné, intime, celle qu'il a choisie. Cette bonne fortune est, il faut bien le dire, assez rare -, mais il y a là une illusion de notre sexe, qui vient de la suprématie que nous croyons nous avoir été conférée par la nature. Aussi, la jalousie de l'homme

est-elle infiniment plus douloureuse, plus âpre, plus profonde que celle de la femme. Voyez avec quel art Othello rassemble toutes les circons- tances de la jalousie, tout ce qui peut expliquer, justifier, rendre dramatique cette effroyable passion. Othello n'est pas jeune; c'est un homme d'une cinquantaine d'années. Orosmane, que vous allez voir tout à l'heure paraître sur la scène, n'a au contraire que vingt-cinq ou trente ans. Or, la jalousie n'est pas une passion de jeunesse. Comment, en effet, un jeune homme pourrait-il être véritablement, profondément jaloux ? Il a, devant lui, toutes les revanches de l'existence ; il se dit que, quelle que soit l'illusion du moment, l'amour qu'il éprouve ne sera pas éternel. S'il est trompé, il s'en console en tentant une nouvelle épreuve. Vous vous rappelez cette admirable page, où Jouffroy compare la vie à une colline, où il-dit que, des deux pentes de la vie, la jeunesse n'en connaît qu'une: celle qui monte. Elle est riante, cette jeunesse, elle-est belle, elle est parfumée comme le printemps. Il ne lui est -pas donné, comme à l'àge mur, de contempler l'autre versant, avec son aspect mélancolique et le tragique éclat qui le termine. Eh bien ! Mesdames et Messieurs, bu arrive à la pente qui descend vers quarante ou - cinquante ans. A ce moment, l'homme, ballotté par la vie, se'demande s'il ne pourra pas aimer et être aimé, et cela pour toujours, car c'est la

dernière fois qu'il éprouvera ce sentiment suprême. Si par malheur il est trompé, sa douleur est effroyable. Telle est la situation d'Othello.

Il' y a encore d'autres circonstances qui rendent la jalousie d'Othello particulièrement âpre et douloureuse : le climat, la race, la constitution sociale de son pays. Othello est un maure, un oriental. En Orient, la jalousie de l'homme à l'égard de la femme se complique d'un sentiment de despotisme et d'orgueil. La femme, pour un oriental, est un être qui lui appartient, comme son cheval. Il ne permettra pas qu'on lui vole l'un plutôt que l'autre. Son orgueil en serait blessé plus encore que son amour, car il a le sentiment profond de sa personnalité. Il n'y a pas d'expiation qui puisse, pour lui, effacer l'injure d'être tromp.é : il tue. Vous vous rappelez ces histoires affreuses, qui nous sont venues de Constantinople, depuis l'origine de la civilisation orientale : ces récits atroces de femmes adultères cousues dans un sac avec une vipère, un chien et un chat ; puis ce sac jeté sur le pavé. On voit alors le sac bondir ; on entend le chien aboyer, le chat miauler, le serpent siffler et la femme râler dans des tortures épouvantables. Ces atrocités viennent d'un sentiment d'orgueil propre à la race orientale, sentiment qui se transforme en tyrannie et naît de l'usage d'un droit mal compris. Othello est de plus un soldat. Pour un soldat, l'honneur, c'est le sens de la vie ;

l'honneur, c'est le sentiment de la dignité personnelle. Le jour où il est trompé, il devient ridicule; il'perd, du même coup, la confiance, la sécurité, le respect de lui-même. Que lui reste-t-il à faire ? Rien, sinon à sortir de là vie par une catastrophe. C'est ce que fait Othello.

Voilà le tlïème sur lequel Shakespeare a répandu les trésors d'une admirable psychologie. Il nous a montré la jalousie depuis sa naissance, depuis l'instant où la graine est jetée dans le sol, jusqu'au moment où elle s'épanouit. Othello se laisse aller au soupçon dès les premiers mots de son lieutenant, du traître Iago. En voyant Desdémone causer avec son prétendu amant, Cassio, Iago lui dit : « Ils causent à voix basse, à l'écart ; je n'aime pas cela. » — « Pourquoi n'aimes-tu pas cela ? » lui demande Othello. Et alors nous entendons les insinuations de Iago qui se multiplient, qui se pressent déplus en plus. Peu à peu, de scène en scène, le germe, ainsi déposé dans l'àme d'Othello, grandit, fructifié j usqu'au moment où nous voyons le malheureux se rouler sur le sol, en proie à une sorte d'attaque d'épilepsie. C'est alors que lago dit à son compagnon : (C Vois: mon poison accomplit son œuvre ; il est maintenant aussi empoisonné que si j'avais injecté sous sa peau le venin le plus subtil. » Vous vous rappelez les exclamations d'Othello : « Ah ! ce n'est pas moi qui serais jaloux ; ce n'est pas moi qui renoncerais

si facilement à la quiétude et à la confiance. • Pourquoi me verser ces gouttes de poison dans l'oreille? Je ne suis pas de ces hommes crédules... » Et, cependant, l'idée se développe, prend consistance, et bientôt Othello, plein de rage et de désespoir, pousse ce cri navrant :

« Adieu, maintenant, tout ce qui faisait la joie de ma vie ! Adieu, tambours et clairons, qui rivalisez avec le tonnerre ! C'en est fait d'Othello ! » Vous retrouverez quelque chose de tout cela, quelque chose de ce tableau, que j'ai trahi malgré moi en vous le dépeignant à grands traits, dans la tragédie de Voltaire. Mais, malgré ces ressemblances d'enfance, Mesdames et Messieurs, il n'y a presque rien dans Zaïre de ce qui fait l'intérêt humain, durable, éternel, d' Othello.

Voltaire, en Angleterre, avait lu Shakespeare. Il avait été frappé des moyens matériels que le théâtre anglais employait. C'est ainsi qu'il avait vu apparaître l'ombre d'Eriphile sur la scène. Il avait été frappé aussi de ce que certains sentiments peuvent donner au théâtre : entre autres, cette jalousie dont nous n'avions pas le pendant, car la jalousie d'Arnolphe, de Y Ecole des femmes, est traitée au point de vue comique. Le sujet d'Othello avait frappé Voltaire. Il s'était dit qu'en adaptant ce sujet à la scène française, il répondrait aux sentiments de pitié et de sensi bilité qu'éprouvait à ce moment le XVIIIe siècle

et dont il se faisait honneur. Il espérait par là faire quelque chose de neuf.

Or, avec l'idée première Othello J d'ailleurs absolument déguisée, nous retrpuvons dans Zaïre, Roxane et Bérénice Vous entendrez, tout à l'heure, daps la bouche de la fille de Lusignan, un couplet exactement semblable à celui que débite Bérénice, célébrant la popape qui entoure son amant Titup. Voltaire ajoute encore un sou- venir de Polyeucte : la grâce, qui illumine Pauline, pénétrera dans l'âme 4e Zaïre. Je suppose que vous ayez bien présentes à la mémoire les trois pièces que je viens de vous indiquer \ je suppose de plus que vous veniez de lire Othello et que vous preniez dans votre bibliothèque Zaïrç. Quelle déception voua éprouverez ■ Au lieu de sentiments, vous verrez apparaître des coups de passions, de l'esprit, de petites habiletés, des ficelles, des reconnaissances, des moyens que le mélodrame va vulgariser : la croix de ma mère, etc, Vous verrez des quiproquo? prolongés pen- dant deux actes, alors qu'il suffirait d^in seul mot pour les dissiper i mais, si on les dissipait, il n'y aurait plus 4e pièce. Joigne? à cela l'ancienne rhétorique dans toute son horreur, le- langage impersonnel, l'épithète de nature, comme on ditdans les Grqdus ad Parnassum, : un soupçon est toujours « terrible », une main est toujours « sanglante » j'entends une main qui a tué, Yous trouverez des mots sans jouteur, vides\* sans pepson-

nalité, une phraséologie constante, pompeuse, comme celle d'un discours latin, digne d'un prix au concours général.

Il semble donc, Mesdames et Messieurs, que nous sommes en présence d'une œuvre lnanquée. Eh bien ! non. Voltaire va animer tout cela d'une flamme vive, voltigeante et légère, habilement menée, se maîtrisant elle-même ; ce sont comme des feux follets dansant dans la main d'un génie, un génie d'esprit, un génie d'habileté, devenu tout à coup dramatique. Vous pouvez vous figurer ainsi l'art spécial de Voltaire et les effets profonds de sa Zaïre, Remarquez d'abord que cet homme aimait infiniment le théâtre. Du reste, pour bien faire au théâtre, comme dans tout le reste, le meilleur moyen, c'est d'aimer sincèrement ce qu'on fait. Voltaire a toujours eu la passion des succès de la scène. Ces succès, il les a largement remportés dans la tragédie. Dans la comédie, ils lui ont été plus mesurés, — vous en comprenez aisément la raison. — Dans la comédie, en effet, il faut sortir de soi-même, s'incarner dans ses personnages ; il faut être profondément observateur pour donner une vie propre à des personnages qui doivent reproduire l'existence de chaque jour. Dans la tragédie, c'est moins nécessaire. Avec un cadre bien fait, — Corneille et Racine s'étaient chargés de nous donner des chefsd'œuvre dans ce genre, , avec des personnages

faciles à manœuvrer, avec une certaine puissance d'imagination, un peu d'éloquence et un peu de poésie, il est possible de faire un chef-d'œuvre, si quelques circonstances accessoires viennent se joindre encore à tout cela. Les circonstances, quelles sont-elles ?

Il y a, dans l'existence de tout homme, un moment privilégié qui ressemble assez à ce qu'est le printemps dans le cours de l'année. Il y a un moment où l'homme de lettres, où l'artiste est animé par une sève abondante, qui circule dans ses veines et dans son cerveau, où se concentrent en lui toutes les joies pt tous les plaisirs. C'est dans un pareil moment que Voltaire a écrit Zaïre. Il avait trente-cinq ans. Il venait de traverser une de ces crises de passion, tantôt légères, tantôt profondes, mais qui font toujours époque dans l'existence de celui qui les éprouve. Il avait aimé Adrienne Lecouvreur, dont le coeur avait d'ailleurs partagé son affection avec bien d'autres ; mais Voltaire ne lui en avait pas gardé trop de rancune. S'il avait eu quarante-cinq ans, c'eût été plus sérieux. Mais enfin, à ce mo- ment, il conservait encore le souvenir de cette passion partagée, et aussi d'une autre, dont il avait été le témoin. Vous connaissez tous, mesdames et messieurs, cette aventure si touchante et si déchirante par ses résultats, où Adrienne Lecouvreur joua le principal rôle. La charmante tragédienne, excellente Phèdre, excellente Célk

mène, — rare assemblage de deux talents dans une même artiste, — avait passionnément aimé un slave, un sarmate, un homme du Nord ou de l'Orient, comme l'on voudra, Maurice de Saxe, fils de la belle Aurore de Kœnigsmark. Il y avait, dans cet homme, quelque chose à la fois de brutal et de tendre, d'emporté et de réfléchi, de franc et de dissimulé, qui constitue les principaux éléments du caractère oriental. Voltaire avait vu tout ceja. Il avait également connu une Circassienne, Mlle Aïssé, esclave orientale libérée en France, qui avait eu, avec le chevalier d'Aydie, une de ces liaisons si-nombreuses au XVIIIe siècle, et pour lesquelles le monde était alors si complaisant, lorsqu'il sentait qu'un peu de sentiment vrai s'y mêlait. Quant à Voltaire luimême, il était encore amoureux de la marquise du Châtelet, — il la voyait sans doute à un autre point de vue que nous. En même temps, il recevait l'hospitalité d'une dame de FontaineMartel, qui avait employé sa jeunesse à aimer x pour son compte et à regarder aimer les autres. C'est elle qui disait, au moment de mourir : « Il y a une chose qui me console en ce moment, c'est qu'à cette heure, désagréable pour moi, il y a quelque part des gens en train de parler d'amour. »

Il me semble qufil fà il" avoir l'âme chevillée aù corps pour parler - tc . . arei.»Iles en un pareil

instant.

C'est donc, di^c&^msr kun de ces moments

1

où l'âge nous console facilement des illusions disparues, que Voltaire a composé Zaïre. Elle a été écrite en vingt jours, et l'on s'en aperçoit. Molière a dit, à propos d'un sonnet d'Oronte :

Voyons, monsieur, le temps ne fait rien à l'affaire.

Pour un sonnet, c'est possible, niais pour uue tragédie, il faut la porter et la mûrir longtemps. Voltaire a écrit « à plume abattue », comme il disait. Il peindra la jalousie, les fureurs de l'amant ; il mettra du romanesque, du sentimental ; il y joindra de la religion : l'Orient, le Jourdain, Jérusalem, etc. C'est lui-même qui nous le dit dans une très amusante lettre à son ami M. de Forment. De cette atmosphère sentimentale dans laquelle il vivait, de ces souvenirs de passion, ou du moins de galanterie, — Voltaire ne pouvait aller plus loin, — est sortie cette pièce qui va certainement vous émouvoir.

Vous savez ce qu'était l'amour au XVIIe siècle ; vous connaissez la peinture que nous en ont laissée les grands poètes et les grands moralistes du temps. La passion de la Renaissance, telle que nous l'avons connue par nos gentilshommes revenant d'Italie, et par la cour florentine, était violente, brutale, volontiers sanguinaire. Voyez, dans le livre de Brantôme, au milieu des anecdotes galantes, le nombre de coups de poignard et de coupes de poison qui s'y trouvent. Tout cela s'était nu peu apaisé, grâce à l'influence de

la littérature, de la cour et des femmes qui, en se mêlant de plus en plus à la vie sociale et en y prenant une part de plus en plus active, y créaient cette sorte de galanterie qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Rappelez-vous aussi les héroïnes de la Fronde. Qui n'admire leur belle allure, alors que, la cravache à la main, elles conduisent au combat de la porte Saint-Antoine les troupes commandées par un Conti, un Larochefoucault, un Bouillon ? Il y avait alors, dans le culte que l'homme rendait à la femme, quelque chose de respectueux et de satisfait, de soumis et de triomphant. Imaginez un esclave qui porterait ses fers avec fierté, des fers dorés et qui s'enorgueillirait d'être courbé sous cette charge. C'est ainsi que les héros de Corneille font l'amour et que les héros de Racine expriment leurs passions. On a été bien injuste, quand on a voulu voir quelque chose de convenu et de fade dans ces sentiments, les plus charmants que la civilisation ait pu superposer en quelque sorte au langage de la nature. Eh bien ! de ces sentiments de galanterie, de cette façon d'entendre l'amour, il restait quelque chose au XVIIIe siècle. La Régence, avec ses désordres de mœurs et sa liberté d'allures, n'avait pas complètement aboli les anciens usages, la façon de parler aux femmes, ce mélange de respect et de galanterie décente avec lequel on les abordait. Tous les souvenirs de la chevalerie, pourtant déjà bien lointains, étaient

profondément entrés dans les âmes : c'est ainsi qu'il y avait, dans cette galanterie, quelque chose de pompeux et de charmant tout à la fois. Vous allez voir, par quelques vers d'Orosmane que je vais vous citer, s'il est possible de parler à une femme avec plus de respect que le fait le Soudan de Jérusalem, quand il s'adresse à une. chrétienne, sa captive. Voici sa première déclaration d'amour à Zaïre. Je vous l'indique uniquement pour vous donner le ton et, en quelque sorte, la clef de ces sentiments :

i

Vertueuse Zaïre, avant que l'hyménée Joigne à jamais nos cœurs et notre destinée,

J'ai cru, sur mes projets, sur vous, sur mon amour, Devoir en musulman vous parler sans détour.

Ces Soudans qu'à genoux cet univers contemple, Leurs usages, leurs droits ne sont points mon exemple. Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs,

Ouvre un champ limité, à nos vastes désirs ;

Que je puis, à mon gré, prodiguant mes tendresses, Recevoir à mes pieds l'encens de mes maîtresses,

Et tranquille au sérail dictant mes volontés, Gouverner mon pays du sein des voluptés.

Mais la mollesse est douce et sa suite est cruelle...

Est-il assez habile, cet homme? Montre-t-il à Zaïre tout ce qu'il lui sacrifie- Et plus loin, vous allpz trouver la métaphore, si chère à V oltaire :

Je n'irai point, en proie à de lâches amours,

Aux langueurs d'un sérail abandonner nos jours.

J'atteste ici la gloire, et Zaïre et ma flamme,

De ne choisir que vous pour maîtresse et pour femme, De vivre votre ami, votre amant, votre époux,

De partager mon cœur entre la guerre et vous.

Ne croyez pas non plus que mon honneur confie La vertu d'une épouse à ces monstres d'Asie,

Du sérail du Soudan gardes injurieux,

Et des plaisirs d'un maître esclaves odieux.

On pense ici, malgré soi, à la métaphore de Delille à propos d'un chapon destiné aux plaisirs de la table et qu'il traite de « froid célibataire , inhabile au plaisir ». — Orosllfane continue :

Je sais vous estimer autant que je vous aime.

Et sur votre vertu me fier à vous-même.

Après un tel aveu vous connaissez mon cœur.

Rappelez-vous aussi la façon dont Orosmane prend congé de Zaïre, quand il dit à son favori Gorasmin :

Va, fais tout préparer pour ces moments heureux Qui vont joindre ma vie à l'objet de mes vœux.

Je vais donner une heure aux soins de mon empire, Et le reste du jour sera tout à Zaïre.

C'est cette galanterie respectueuse, charmante, qui anime tout le rôle d'Orosrnane et qui en fait un véritable charme pour les oreilles. Il en est ici comme d'une mélodie courante, un peu vulgaire, dans laquelle un musicien de profession n'aura pas de peine à trouver les

emprunts ; il vous dira : cet air, cette phrase, cette attaque de morceau sont empruntés à untel ou à un tel. Je pourrais, moi aussi, vous montrer des passages analogues dans Corneille et dans Racine. Mais qu'importe, si nous sommes charmés, et si cette musique, en passant par nos oreilles, va faire vibrer nos coeurs ! Zaïre, elle aussi, parle comme pouvait parlèr Une Aïssé, par exemple. Elle parle surtout comme une Mllu Lespinasse écoutant la déclaration du comte de Guibert. Il y a en elle lin certain mélange de soumission, d'orgueil et de fierté, quand elle voit à ses pieds, lui rendant hom- mage, un homme très recherché. Il y a aussi une espèce de orainte qui lui fait redouter un engagement définitif. A tout cela se mêle une sorte de coquetterie dramatique qui rend ce couplé d'Orosmane et de Zaïre todt à fait charmant. A l'amour se joint un sentiment tout neuf: le sentiment chrétien, le christianisme, non pas le christianisme pris comme inspirationf mais le christianisme avec tout ce qui peut flatter l'imagination èt plaire aux yeux 5 le christianisme que, dans son Génie du Christianisme, Chàteaubriant croira inventer ainquante ans plus tard et qui se trouve déjà tout entier dans Zaïre, à l'état de recette littéraire.

Nous avons une pièce chrétienne qui est un chef-d'œuvre: Polyeucte. Vous vous rappelez quel en est le ressort, quelle place le Christia-

. nisme y occupe placé si intime èt si profonde, qu'il est véritablement l'ame de 18 pièce elle même. Dans Polyeucte il s'agit de savoir cê que devient le cœur humain, lorsqu'une puissance souveraine, descendue dit ciel, fond sut lui, l'emporte, avec une maîtrisé que rien lie peut arrêter, pour le transporter dans Ces régions do la grâce que Port-Royal a révélées au XVIIe siè. cle. Voilà ce que Corneille a voulu nous mon trer dans Polyeucte ; il y a réussi, grâce à Son instinct ordinaire du lyrisme et à son génie enthousiaste, qui à fait dê lui l'incomparable Corneille. Ce n'est pas ce christianisme que vous âilëz retrouver dans Zaïre. Non, C'est Un christianisme de décor, un christianisme d'opéra. Vous aurez d'abord « la crdix de ma mère a, que Zaïre porte sur sa poitrine. On poutrait ici -chicaner un peu Voltaire; car enfin, il est peu vraisemblable que, vivant, au milieu des musulmans, Zaïre ait pii conserver cette croix ainsi portée eh évidence comme un ornement quelconque de perles, ou d'or ou de diamant. Cette croix, qui servira à son père Lusignan pour la reconnaître, mais c'est l'emblème d'und religion, c'est l'emblème du sentiment chrétien, qui consiste à être plein d'indulgence et de pitié pour autrui, et au contraire à ètte sévère pour soi-même. En un mot, c'est la subordination de tout sentiment à l'amoür de Dieu, et cependant de tout cela vous ne trouverez pas traeë dans

Zaïre. Mais, en revanche, vous y verre# le Jourdain, Jérusalem, et la grande ombre de saint Louis, qui semble planer sur la pièce! Vous verrez le saint roi préparer les croisades, épouvanter l'Asie et menacer l'Egypte. Vous y verrez, en soulevant un peu la toile du fond, le Golgotha dans le lointain et Jérusalem toute blanche de lumière. Mais tout cela, ce n'est pas la pièce, c'est l'accessoire.

Maintenant, au milieu de ce décor, de cette pompe et de cette galanterie, que devient le sujet initial, que devient la jalousie ? — Il faut bien l'avouer, vous la trouverez fort peu. Orosmane, sans doute, rugira ; mais cet Orosmane n'a pas la jalousie du cœur ; il a une jalousie de tète ; et autant la jalousie du cœur est émouvante, autant elle est poignante, autant elle fait plaindre celui qui l'éprouve, car il a vraiment une hydre toujours renaissante dans le cœur, autant la jalousie de tête prète à rire. Quel est, en effet, l'argument qu'il invoquera pour être furieux ? (C Comment, se fait-il, se demande Orosmane, que Zaïre ait pu préférer à moi, Soudan, sultan, maître de Jérusalem, grand capitaine, un méchant petit chrétien, un captif, Nérestan? » C'est son amour-propre qui souffre, et non son cœur. Sans doute, cette jalousie existe, mais elle n'est pas dramatique, parce qu'elle ne tient pas au fond même de l'être. En outre, comme je vous e disais tout à l'heure, Orosmane 2l'est pas à

l'àge oil l'on est jaloux au point que cette jalousie empoisonne à jamais l'existence. Quel àge a-t-il ? Vingt-cinq ou trente ans. Il a. des ressources nombreuses, abondantes de ce trésor qui s'appelle le sérail. Il n'a pas cet amour, cette jalousie qui fait dire : « Un seul être me manque et tout est dépeuplé. » Cependant, Mesdames et Messieurs, tout cela est compensé par cette flamme juvénile, qui a paru une fois dans la tragédie française et qui a disparu depuis. Vous vous rappelez le merveilleux duo d'amour de Rodrigue et de Chimène.. Vous avez entendu ces voix enchanteresses : « Rodrigue, qui l'eût cru ?... — Chimène, qui l'eût dit?... » Duo merveilleux, qu'on a essayé de mettre en musique. C'était bien inutile, car il est resté comme un écho vibrant à travers la littérature et l'art français. Cette flamme, dis-je, n'a plus reparu, sauf une fois, avec Orosmane. Il y a, en effet, dans ce rôle, comme un souffle de jeunesse, qui est la jeunesse de Voltaire luimême. Il y a là une sincérité de cœur, de sentiments, un luxe d'expressions vibrantes qui cachent ce que la passion d'Orosmane a de peu profond et ce que sa jalousie a de factice, et il n'est pas un des moindres charmes de Zaïre.

Tels sont à peu près, Mesdames et Messieurs, les divers éléments de cette poésie singulière. Je serais bien surpris si vous n'éprouviez pas, en assistant à la représentation, un mélange d'éton-

nement et d'admiration. Vous admirerez Zaïre à la scène; si volts la relisez ensuite, vous éprou- verea une grande déception, Voltaire travaillait pour la gloire immédiate i il travaillait pour les applaudissements à bout portant. Il s'inquiétait plus de l'accueil fait à ses pièces au café Procope que du jugement de la postérité. Gela ne lui a pas porté bonheur, car c'est à peine si deux de ses tragédies supportent encore la représentation. Cett0 fois cependant, il s'est trouvé écrire pour l'avenir. Avec tous ces éléments mal fondus, purement factices, manquant d'équilibre et n'ayant rien de la vérité humaine; mais grâce au romanesque, gràce à la jeunesse, grâce ail pittoresque, grnce aux souvenirs du chris-^ tianisme et à la pompe poétique qui devait ressusciter si brillamment quelques années plus tard avec le romantisme, Voltaire a trouvé le secret d'écrire ce que Jèan;Jacques Rousseau, qui n'aimait pas le théâtre et qui n'aimait pas beaucoup Voltaire, appelait « une pièce enchanteresse n.

Je serais bien étonné si cette épithète, singulièrement flatteuse pour une œuvre de théâtre, n'était pas ratifiée tout à l'heure, Mesdames et Messieurs, par votre intérêt^ par votre émotion et par vos applaudissements

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. HENRI CHANTAVOINE

LE 1er JANVIER 1895, AYANT LA REPRÉSENTATION nE

LA MÉTROMANIE COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

PIRON

LA MÉTROMANIE

Mesdames, Messieurs,

Je croirais manquer à tous mes devoirs, si je ne commençais par remercier la direction de l'Odéon et les artistes de ce théâtre du dévouement qu'ils apportent et des soins qu'ils mettent à rajeunir ici notre ancien répertoire. Il y a là une sorte de piété classique dont je leur sais, pour ma part, un gré infini.

Cette piété n'a jamais été plus nécessaire. En effet, les chefs-d'œuvre ou les hardiesses du théâtre contemporain, le bruit tantôt légitime et tantôt, si je puis m'exprimer ainsi, très hospi-1 talier fait autour de pièces étrangères, détournent assez souvent l'attention de notre répertoire des siècles derniers. Sans doute, ce répertoire ne compte pas que des chefs-d'œuvre ; tout le monde en est convaincu. Tel qu'il est cependant, et j'espère vous en donner la preuve tout à

l'heure, il n'est pas dépourvu de tout agrément. Nous y pouvons trouver des exemples, des traditions ou tout au moins des souvenirs. Je veux aussi remercier très brièvement le public de. l'Odéon, qui fait bon accueil et donne ainsi un encouragement à ce rajeunissement de notre répertoire. C'est là notre plus douce récompense et aussi notre meilleure excuse, si par hasard nous avions besoin d'être excusés. Je parlerais plus longuement de ce public, si je n'avais l'honneur de me trouver devant lui. Quant aux conférenciers qui viennent ici, ils ne se croient pas parfaits, ils n'ont pas l'ambition de vous dire des choses étranges ni des choses bien neuves ; ils désirent tout simplement vous dire des choses justes. L'essentiel n'est pas, il me semble, de savoir par cœur ce qu'on dira, mais de ravoir à peu près ce qu'on voudrait dire. Chacun de nous a sa manière, comme le disait récemment M. Sarcey, que je n'ai pas l'honneur de connaître, assez pour l'appeler a mon bon maître », mais que je lis cependant assez pour le proclamer « mon maître », notre maître à tous.

Tous les genres sont bons, hors le geare ennuyeux.

Quand nous tombons dans ce genre-là, ce n'est pas notre faute et nous en sommes les premiers mortifiés. ~

Le secret d'ennuyer est celui de tout dite.

Je ne vous dirai donc pas tout ni sur Piron, ni sur sa pièce. Je ne vous la raconterai même pas, puisque vous allez l'entendre. De deux choses l'une, en effet : ou mon compte-rendu serait exact et par conséquent ne servirait à rien, ou il serait mauvais et la pièce vous le ferait trouver encore pire.

Piron doit une grande partie de sa réputation à des poésies qui ne sont pas faites pour être récitées en public, C'était, comme vous le savez, un Bourguignon, et un Bourguignon très salé. Les jours de poivre, il n'était pas lisible. Il avait beaucoup d'esprit, il était très alerte, très mordant et cependant très bon. Vous trouverez l'essentiel sur Piron, d'abord dans Larousse, dans la Biographie universelle, puis dans une étude faite sur lui par un magistrat dijonnais, qui s'appelait Rigoley de Juvigny, dans Sainte-Beuve, et, enfin, dans 1§ premier volume des Etudes sur la comédie au xvine siècle, de M. Lenient.

J'ai recueilli, précisément pour vous, et pour entrer en connaissance avec Piron, deux ou trois traits de son humeur. Il y avait, entre Dijon et Beaune, de petites rivalités de clocher, Piron, né dans la partie la plus dijonnaise de Dijon, dans le Bourg, prenait tout naturellement le parti des siens. « On appelait ordinairement les Beaunois « les ânes de Beaune », parce que ces animaux y étaient très beaux et fort communs. Piron, se promenant un jour aux environs de lu

ville, se mit à abattre tous les chardons qu'il rencontrait, en disant : « Je leur coupe les vivres. » Et comme on lui faisait remarquer que les Beaunois se vengeraient, il répondit : « Je ne les crains point, et, quand je serais seul, je les bâterais tous. » — Une autre fois, Piron assistait aune représentation à Beaune, lorsqu'un spectateur s'écria : « Paix ! Poix ! oh n'entend pas. » — « Ce n'est toujours pas faute d'oreilles ! » répliqua Piron. — Voici une autre anecdote, .qui est un peu moins édifiante, mais qui cependant, je l'espère, ne vous offusquera pas. L'évêque de Bayonne vint un jour rendre visite au poète et celui-ci de lui dire : « J'ai une grande vénération, Monseigneur, pour les « jambons » de votre diocèse. »

Je ne vous analyserai point, Mesdames et Messieurs, les cinq actes de la Métromanie. Je vou- drais seulement essayer de vous montrer pourquoi cette pièce est entrée et a été maintenue au répertoire. Pour ce faire, je désirerais parcourir ou plutôt effleurer les quatre points suivants : / premièrement, en quoi la Métromanie, puisque c'est une manie, est-elle un sujet de pièce tout particulier, mais intéressant ? — Ce n'est pas moi qui ai demandé à parler sur la Métromanie. J'ai été désigné à MM. Marck et Desbeaux par mon camarade et voisin M. Larroumet. Il a pensé que, comme j'étais un peu, un tout petit peu, aussi peu j que possible, du bâtiment, je serais mieux ren-

seigné qu'un autre sur les qualités peut-être, puis sur les travers et sur les défauts, mettons sur les ridicules, de ce maniaque très singulier, très original et, en somme, amusant qu'on appelle un poète, ou, si vous aimez mieux, un versificateur. Il a cru que j'avais qualité pour parler, non pas au nom du Parnasse, mais' au nom d'une petite partie, la plus humble, la plus modeste de la cor- / poration ; et que, par conséquent, j'aurais pu vérifier sur moi-même, in anima rili, un certain nombre des réflexions que je vais avoir l'honneur de vous apporter. — En second lieu, je voudrais vous expliquer pourquoi la Métromanie pourrait s'appeler la Piromanie, c'est-à-dire vous montrer ce que Piron y a mis de lui-même ; — en troisième lieu, vous faire voir comment Piron trouvait autour de lui, dans son siècle, certains éléments, certaines données nécessaires à sa pièce ; quatrièmement, enfin (et ce- point est assez curieux et un peu obscur), comment au théàtre, aujourd'hui, on traiterait cette Métromanie, c'est-à-dire sous quel angle différent nous verrions maintenant les choses, et quelle forme particulière nous donnerions en ce moment à cette étude d'hommes de lettres, que, le premier, Piron a ébauchée. Voilà les quatre points que je voudrais effleurer, parcourir et élucider, si c'est possible, rapidement avec vous.

I \*

Il est bien entendu que je mets de côté les grands, les vrais, les bons poètes. Ceux-là sont véritablement, dos inspirés ; ce sont les possédés de la grande manie; ils sont agités du frisson sacré ; ils habitent sur la cime du Parnasse et reçoivent directement les rayons du dieu. Vous vous rappelez, sans doute, ce très joli passage d'un dialogue de Platon, qui est intitulé Ion, où il compare les poètes lyriques aux Corybantes et • aux Bacchantes, agités par le dieu. Ils vont puiser, dit-il, aux sources vives, le vin et le miel le plus pur ; puis ils retournent à l'état ordinaire et prosaïque, qui est celui de la plupart d'entre nous. Ceux-là forment une catégorie, une exception sur laquelle je ne dirai pas que la critique n'a pas quelquefois prise, mais à laquelle la comédie proprement dite ne peut pas, n'ose pas toucher. Elle en est empêchée par le respect.

Boileau a beau dire qu'il n'est pas de degré du médiocre au pire ; il n'en est pas moins vrai qu'il y a toute une échelle, et que sur chaque échelon il y a un poète. Ce sont ceux-là qu'on appelle des métromanes, des versificateurs. Vous en connaissez très certainement. En France, dans notre bourgeoisie curieuse de lettres, il y a en moyenne un poète par famille, comme il y a un piano. Extérieurement et intérieurement, le poète est un être très particulier. C'est un rêveur, et sa

rèverie est une des formes de la distraction, ou bien c'est un inspiré et son inspiration est une des formes, une des petites crises de la frénésie. Vous rencontrez des poètes dans la rue, qui composent ou qui se préparent à composer, ce qui est à peu près la même chose. Généralement ces gens-là marchent seuls, parlent seuls. Vous savez cette très jolie histoire arrivée à Alfred de Musset. Comme il commençait à se réciter à lui-même ces vers charmants à Ninon :

Si je vous le disais pourtant que je vous aime.

il tombe dans les bras d'un monsieur qui recule étonné devant cette déclaration. C'est une aventure qui nous est arrivée à peu près à tous. Le poète est un homme qui prend les vers à la pipée, mais qui se prend souvent lui-même à ses piperies.

Ne croyez-pas, Mesdames et Messieurs, que « le bon sens soit la chose du monde la mieux partagée ». Je ne suis pas, en effet, persuadé que les poètes en aient reçu leur part. Ils sont plus dépourvus que d'autres de sens commun, et aussi, plus que bien d'autres, de sens pratique. En revanche, ils ont une légère exaltation de l'imagination, qui les rend plus nerveux et plus étranges. Ils ont une petite surexcitation de la sensibilité qui les rend tantôt plus tendres, tantôt plus désagréables. Ce sont des violons en quête d'un

archet, ou des archets en quête d'un violon, comme vous voudrez. Mais, en tout cas, ce sont des êtres en quête d'un air à composer sur un thème intérieur, qui leur est agréable et qu'ils n'ont encore dit à personne. Quand on a la vocation, il n'y a que demi-mal. Mais est-on toujours sûr d'avoir cette vocation ? Cette vocation n'estelle jamais contrariée? La Métromanie est très amusante à ce point de vue. Comme psychologie des poètes, en effet, elle nous donne un certain nombre de cas curieux.

Cette vocation peut d'abord être contrariée .par la nature. Diderot nous raconte à ce sujet une très jolie histoire, que je vous demande la permission de vous lire, parce qu'il me serait absolument impossible de la raconter aussi bien que lui: « Un jour, il me vint un jeune poète, comme il en vient tous les jours. Après les compliments d'usage sur ma compétence, sur ma bienveillance, le jeune poète tire un papier de sa poche. « Ce sont des vers, me dit-il. — Des vers! — Oui, Monsieur, des vers sur lesquels j'espère que vous aurez la bonté de me dire votre avis. — Aimez-vous la vérité? — Oui, Monsieur; je vous la demande! — Vous allez la savoir. » Je lis les vers du jeune poète et je lui dis: « Non seulement vos vers sont mauvais, mais vous n'en ferez jamais de bons ! — Il faudra donc que j'en -fasse de mauvais, car je ne saurais m'empêcher d'en faire ! — Concevez-

vous, Monsieur, dans quel avilissement vous allez tomber? Ni Dieu ni les hommes ne pardonnent la médiocrité aux poètes. — Je le sais. — Êtesvous riche? — Non. — Êtes-vous pauvre? — Très pauvre. — Vous allez joindre la pauvreté au ridicule de mauvais poète. Vous aurez perdu toute votre vie, et vous serez toujours pauvre et mauvais poète. — Ah ! Monsieur, quelle drôle de chose ! Je combats ce penchant, mais je suis entraîné malgré moi. — Avez-vous des parents ? — J'en ai. — Quel est leur état? — Ils sont joailliers. — Feraient-ils quelque chose pour vous? — Peut-être. — Eh bien ! voyez.vos parents. Proposez-leur de vous avancer de la pacotille, des bijoux ; embarquez-vous pour Pondichéry (déjà la colonisation !) Vous ferez d0 mauvais vers sur la route ; arrivé, vous ferez fortune. Votre fortune faite, vous reviendrez faire ici autant de mauvais vers qu'il vous plaira, pourvu que vous ne les fassiez pas imprimer, car il ne faut ruiner personne.

« Il y avait environ douze ans que j'avais donné ce conseil au jeune homme, quand, un beau jour, je suis abordé par quelqu'un, qui me dit : « Vous ne me reconnaissez pas?.. C'est moi, monsieur. Vous m'avez envoyé à Pondichéry. J'y ai été ; j'ai amassé cent mille francs. J'en suis revenu et je me suis remis à faire des vers. En voilà que j p vous apporte. » Je les lis et je suis obligé de lui avouer qu'ils sont toujours mauvais. « Mais votre

sort est assuré ! Aussi je consens à ce que vous continuiez à faire de mauvais vers ! — C'est bien mon projet ! » Vous voyez, Mesdames et Messieurs, que nous avons affaire ici à un maniaque qui est assez intéressant.

Je vous ai dit que cette vocation pouvait être contrariée par la nature, car la nature s'illusionne quelquefois. Elle peut l'être aussi par la famille. Vous entendrez tout à l'heure une scène très amusante entre un neveu, qui fait des vers, et son oncle, qui ne voudrait pas qu'il en fit. Cette lutte entre la famille et quelqu'un qui veut rimer malgré les siens, qui ne veut, à aucun prix, accepter une occupation plus sérieuse qu'on lui propose, donne lieu à des scènes gaies qui se reproduisent encore de nos jours, car cette manie n'est pas sortie de nos mœurs. C'est par ces côtéy amusants qu'elle prète à la comédie.

Contrariée par la nature, contrariée par la famille, cette vocation l'est aussi quelquefois par l'àge. Quand on fait des vers à seize ans, c'est. un péché de jeunesse, qui se pardonne facilement. Mais lorsque, comme un des personnages de la pièce, M. Francaleu, par exemple, qui dit :

Et j'avais cinquante aus quand cela m'arriva ;

on a, pour ainsi dire, une espèce d'été de la SaintMartin, une rage poétique qui vous prend vers la cinquantaine, on n'est plus excusable. Il y a

quelque chose de bien drôle encore dans cette manie. On sent son infirmité et on ne veut pas en guérir. Ainsi, d'une part, on a une certaine honte à faire de mauvais vers, et une espèce de < vocation qui vous emporte malgré vous. Quand on taquine la muse, — pour prendre l'expression consacrée, — au-delà de la cinquantaine ou do t la soixantaine, c'est un âge ingrat, un âge très difficile ; on ne la taquine plus, on l'ennuie; et, comme elle s'ennuie, elle s'en va.

Il y a beaucoup d'autres contrariétés qu'on rencontre encore sur sa route : l'indifférence des autres hommes, la rivalité des concurrents, l'incompatibilité qu'il y a entre certaines fonctions, qu'on remplit bien ou mal, et la page blanche qu'on ne remplit pas aussi bien qu'on voudrait. Tout cela constitue une situation très particulière, à cet être qu'on appelle un versificateur, un métromane, un amoureux de poésie, un poète. Voilà en quoi, d'une manière générale, à mon avis, cette manie peut être, par bien des aspects, un sujet comique.

II

Voyons maintenant notre second point, c'està-dire ce que Piron a mis de lui-même dans sa Métromanie, et en quoi elle mérite de s'appeler la Piromanie. Vous savez que Piron avait beaucoup d'esprit. Il en a mis une partie dans sa

pièce. Il y a mis aussi un peu de sa vie. Il avait vécu assez longtemps à Dijon, passant son temps comme il le pouvait, faisant de mauvais vers et aspirant à quelque chose de mieux. Fatigué d'être inutile aux siens et d'être grondé par son père qui, de temps eu temps, ne se contentait. pas des gronderies paternelles, mais allait jusqu'aux coups de pied: il partit. — A ce propos, j'ai oublié de vous raconter une bien jolie réponse qu'il fit à son père. Un jour qu'il avait une discussion avec lui, sur l'escalier, et que celui-ci faisait mine de lui envoyer... ce que je vous disais tout à l'heure, Piron sauta précipitamment plusieurs marches et, arrivé à la quatrième, il lui cria: « Halte-là! mon père; à partir du quatrième degré, on n'est plus rien! »

Il vint à Paris ; là il essaya de vivre de sa plume. Il en vécut d'abord comme copiste, car il avait une très belle écriture. Il fut chargé par M. de Belle-Isle de copier des manuscrits pour la somme de quarante sous par jour. Cela ne lui suffisant pas, il se lança dans la vie littéraire. Il en connut les gloires et il en sentit, toutes les difficultés. C'était un excellent homme, très bon vivant, très solide, très robuste. Il véeut jusqu'à quatre-vingt-quatre ans, puisque né en 1689, il ne mourut qu'en 1773, ayant encore des cheveux noirs, naturellement noirs. Sa femme lui faisait des bleus ; elle le battait. Il l'avait épousée à cinquante-deux ans ; elle en avait cinquante-

trois, et un fort mauvais caractère. Elle lui donnait des coups et, pour ne pas les lui rendre, — ce qui lui eùt été facile, car il avait cinq pieds huit pouces, — il se les laissait donner très bonnement. Tout ce que vous trouverez de généreux, d'entbousiaste dans sa pièce, est bien. copié ou pris dans son propre caractère.

Une question, cependant, se pose, — je la traiterais plus longuement, si nous avions ici pour mission de faire un cours d'histoire littéraire, en général, et de littérature dramatique en particulier : — comment se fait-il qu'un homme qui avait de l'esprit d'une façon aussi prodigieuse, qui était, comme on l'a dit, « une machine à saillies », ait mis sans doute beaucoup d'esprit, mais n'ait pas mis tout son esprit dans sa pièce ? Cette question a été traitée déjà dans des feuilletons et dans des Revues. La raison en est bien simple.

C'est qu'il y a une différence très grande entre l'esprit de mots et l'esprit de théàtre. L'esprit de mots, et celui de Piron en particulier, consiste à glisser légèrement sur la surface des choses, à les frotter, comme si elles étaient en quelque sorte phosphorescentes, et à obtenir, soit une gerbe d'étincelles, soit une étincelle toute seule. Mais, en somme, cet esprit de mots tire à poudre, tandis que l'esprit de théâtre tire à balle. C'est ainsi qu'il y a une très grande différence entre l'esprit de Molière et l'esprit de Piron, entre l'es-

prit qui s'impose au spectateur, qui entré en lui comme, par exemple : Sans dot, ou bien : Qu'allait-il faire dans cette galère? — et cet autre esprit, très brillant, sans doute, mais qui ne 'laisse pas beaucoup de traces après lui, q-ui ne franchit pas la rampe. %

Vous trouverez.. dans la Metromanie, d'autres traits du caractère de Piron. Entre autres, celuici : le désintéressement. C'est peut-être là une des qualités, un des rachats, une des revanches des poètes. S'ils n'ont pas les avantages que procure le sens pratique, ils n'en ont pas, du moins, les inconvénients.

Un poète est généralement lin brave homme, un honnête homme, qui travaille .pour la gloire, — ah! ce n'est pas grand chose! — pour une petite notoriété, pour une petite renommée, pour l'estime d'une doûzaine de délicats, dont le témoignage lui suffit. Il y a un peu d'aristocratie dans ce mépris. Sans compter qu'on ne gagne pas toujours sa vie à être ainsi aristocrate et méprisant. Mais enfin, la nature est la plus forte et la vocation irrésistible. Si Piron aimai j; beaucoup la gloire, il n'aimait pas beaucoup l'argent. Il n'en avait pis et il ne cherchait pas à en-acquérir par de vilains moyens. Il vivait comme il pouvait, au jour le jour, du suècès de ses pièces, - attendant un peu de justice, soit de ses contemporains, soit de la postérité, .Ce Damis., personnage de sa Métromanie, est bien lui-même.

C'est aussi autre chose que lui-même. Il fait allusion à un certain nombre de ses contemporains, allusion tantôt aimable, tantôt maligne. En voici une que vous connaissez très certainement : — Le Damis de la Métromanie correspond, dans le Mercure, avec une jeune Bretonne qu'il ne connaît pas. Il lui adresse des vers, auxquels elle répond. Cette jeune Bretonne s'appelle Mlle Mériadec de Kersic, de Quimper. Vous voyez tout ce que la situation peut avoir de plaisant. Pour être amoureux, il n'est pas besoin de voir la personne qu'on aime. Damis aime donc cette demoiselle un peu en l'air, à distance. C'est encore un des travers ou un des privilèges de son état. Aime-t-il parce qu'il est poète, ou fait-il des vers parce qu'il est amoureux ? Ce sont là des nuances un peu subtiles, que lui-même ne cherche pas à démêler. Mais, ce qu'il y a de plaisant, c'est que cette demoiselle de Kersic, — c'était du reste inévitable, — se trouve être justement le bonhomme Francaleu, un homme de cinquante ans, chez lequel Damis est retiré à la campagne, dans les environs de Paris, et chez lequel il fait des vers, mauvais ou bons. Cette méprise est assez divertissante. Elle est arrivée à l'homme le plus spirituel du siècle, à Voltaire. Celui-ci avait correspondu, en effet, pendant quelque temps, avec une demoiselle Malerais de la Vigne, qui lui avait dit des douceurs. Il lui avait répondu des tendresses, comme il savait le

faire, c'est-à-dire d'une manière très légère et très fine. Or, un jour, il dut reconnaître, à son grand regret, que cette demoiselle Malcrais de la Vigne s'appelait en réalité M. Desforges-Maillard. Il y avait maldonne. Voltaire fut le premier, sinon à eu sourire, du moins à en convenir avec I tonne grâce.

Piron, ai-je dit, a clonc mis beaucoup de traits de lui-même dans sa pièe0. Il devait en mettre d'autres empruntés a l'air qu'il respirait, c'està-dire à la société dans laquelle il vivait. Quels sont-ils?

III

Vous savez quel nombre considérable de poètes il y a eu au XYILI" siècle. Il y en a à peu près autant au xix" siècle, et surtout en ce moment, non seulement à Paris, mais aussi en province. Il y a partout de petites sociétés de poètes ; il y a partout des recueils de poésies, morceaux choisis, mélanges, etc., où chacun peut imprimer à peu près tout ce qui lui passe par l'esprit. Les poètes donc pullulent et fourmillent. Ils fourmillaient aussi au XVIIIe siècle.

On avait, à cette époque, une idée de la poésie, qui n'est plus tout à fait la nôtre. Tourner une chanson légère, deux ou trois couplets, où la raison s'accordait tant bien que mal avec la rime, où il y avait un peu de musique et de sentiment et quelquefois de jolies choses, cela suffisait pour

être baptisé poète par ses parents, par ses amis, par ses concurrents, par tout le monde enfin. Feuilletez les recueils du temps, vous verrez combien il y a de noms tout a fait oubliés aujourd'hui et qui, cependant, au XVIIIe siècle, ont joui d'une certaine vogue. Ne vous y trompez pas, c'est de la très petite poésie, mais c'est de la poésie tout de même ; c'est de la poésie à l'ancienne mode, c'est de la poésie comme il suffisait d'en faire à ce moment pour être sacré poète. Ces gens-là avaient plus de complaisance que nous n'en avons aujourd'hui. Ils étaient facilement satisfaits. Vous verrez que Damis parle de lui-même avec un petit contentement, un petit orgueil qu'il exprime en des vers assez jolis et qui mériteraient qu'on se les rappelàt. Je vous recommande en particulier la scène vu de l'acte III, dans laquelle Baliveau se dispute avec Damis. L'oncle recommande à son neveu d'entrer soit au barreau, soit dans la magistrature, et Damis lui répond :

Qu'on me laisse a mon gré, n'aspirant qu'à la gloire, Des titres du Parnasse anoblir ma mémoire,

Et primer dans un art plus au-dessus du. droit,

Plus grave, plus censé, plus noble qu'on ne croît !

La fraude, impunément, dans le siècle où nous sommes, Foule aux pieds l'équité si précieuse aux hommes ; Est-il pour un esprit solide et généreux,

Une cause plus belle à plaider devant eux ?

Que la fortune donc me soit mère ou marâtre,

C'en est fait ! pour barreau je choisis le théâtre,

Pour client la vertu, pour loi la vérité,

Et pour juge mon siècle et la postérité !

Et un peu plus loin, quand son oncle lui montre toutes les difficultés qu'il rencontrera sur son chemin, Bamis lui dit encore :

Que peut contre le roc une vague animée?

Hercule a t-il péri sous l'effort du Pygmée. L'Olympe voit, en paix fumer le mont Etna.

Zoïle contre Homère en vain se déchaîna,

Et la palme du Ciel, malgré la même audace,

Croît et s'élève encore au sommet du Parnasse.

Il se vante ensuite de faire des vers dont « la mère prescrira la lecture à sa fille » ; — mais je ne voudrais pas multiplier les citations. Ce qu'il faut retenir, c'est qu'il y avait un très grand nombre de poètes à ce moment-là et que Piron en avait connu en province, qu'il en avait vu à Paris et qu'il avait ainsi recueilli un certain nombre de traits, vrais o.u comiques, qu'il a transportés dans sa pièce.

IV

J'arrive, pour ne pas abuser de votre attention, au dernier point, qui est plus obscur et aussi plus intéressant : comment pourrait-on s'arranger pour refaire la Métromanie ? En d'autres termes,

— car la question serait trop longue ainsi posée,

— quelle différence y a-t-il entre la Métromanie

de Piron, représentée en janvier 1738, et cette pièce étrange, mais si curieuse et si dramatique, qui s'appelle Chatterton, d'Alfred de Vigny? Je crois que si on voulait refaire la Métromanie, on pourrait prendre le sujet soit par l'aspect tragique, soit par l'aspect comique. C'est sur ces deux aspects que je vais glisser très rapidement.

Je vous parlais tout à l'heure du drame intitulé Chatterton, d'Alfred de Vigny ; rappelez-vous aussi cet admirable fragment de la Maison du Berger, du même auteur, dans lequel il exprime d'une façon si poignante cette espèce de désaccord qui existe entre l'àme du poète et la société qui devient de plus en plus positive, industrielle, pratique et égalitaire. Vous savez que dans une telle société l'argent fait faire beaucoup de choses que je n'ai pas à raconter ici. Un homme qui n'aime pas l'argent, qui travaille pour la gloire, qui fait des vers, qui rime, qui rêve, celui-là est, j'en ai peur, un oiseau perdu. C'est un homme qui n'est pas de son temps, qui reste dans l'humanité, mais qui est en dehors de la société. Eh bien ! dans cette espèce de conflit entre la société égoïste, pratique, chercheuse d'argent et un homme auquel son rêve intérieur suffit pour vivre, il y a des choses qui sont tout à fait doulou. reuses et intéressantes. Ne selnble-t-il pas qu'il serait assez curieux de montrer sans fracas et sans déclamation, un métromane, un poète, victime d'une société qui n'est pas faite pour lui,

s'en allant à travers la vie, le regard fixé sur une étoile ! Vous me direz que c'est parler peu en homme d'imagination ; j'en suis convaincu ; mais je suis également certain que c'est une chose triste, et quand Alfred de Vigny ne trouve pas pour Eva et pour lui d'autre refuge que la solitude, ne nous montre-t-il pas que cet être solitaire et fier, un peu méprisant, mais bon au fond, qu'on appelle un poète, est peut-être un homme privilégié, mais aussi un homme malheureux? Ecoutez ces quelques strophes que j'emprunte à la Maison du Berger:

Pars courageusement, laisse toutes les villes :

Ne ternis pas tes pieds aux poudres du chemin,

Du haut de nos pensers vois les cités serviles Comme les rocs fatals de l' esclavage humain.

Les grands bois et les champs sont de vantes asiles. Libres comme la mer autour des sombres îles. Marche à travers les champs une fleur à la main.

La nature t'attend dans un silence austère ;

L'herbe élève il les pieds son nuage des soirs,

Et le soupir d'adieu du soleil à la terre

Balance les beaux lis comme des encensoirs.

La forêt a voilé ses colonnes profondes,

La montagne se cache, et sur les pâles ondes Le saule a suspendu ses chastes reposoirs.

4

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée, - Sur l'herbe d'émeraude et sur l'or du gazon,

Sous les timides joncs de la source isolée Et sous le bois rêveur qui tremble à l'horizon,

Se balance en fuyant dans les groupes sauvages,

Jette son manteau gris sur le bord des rivages,

Et des fleurs de la nuit entr'ouvre la prison.

Il est sur ma montagne une épaisse bruyère Où les pas du chasseur ont peine à se plonger.

Qui plus haut que nos fronts lève sa tête altière,

Et garde dans la nuit le pâtre et l'étranger.

Viens-y cacher l'amour et ta divine faute ;

Si l'herbe est agitée ou n'est pas assez haute,

J'y roulerai pour toi la maison du Berger.

Elle va doucement avec ses quatre roues,

Son toit n'est pas plus haut que ton front et tes yeux ; La couleur du corail et celle de tes joues Teignent le char nocturne et ses muets essieux.

Le seuil est parfumé, l'alcôve est large et sombre,

Et là, parmi les fleurs, nous trouverons dans l'ombre, Pour nos cheveux unis, un lit silencieux.

Je verrai, si tu veux, les pays de la neige,

Ceux où l'astre amoureux dévore et resplendit,

Ceux que heurtent les vents, ceux que la mer assiège, Ceux où le pôle obscur sous sa glace est maudit. Nous suivrons du hasard la course vagabonde.

Que m'importe le jour ? Que m'importe le inonde f Je dirai qu'ils sont beaux quand tes yeux l'auront dit.

Voilà l'aspect tragique et douloureux sous lequel on pourrait présenter les choses. Voici maintenant l'aspect comique et amusant.

Je vous disais tout à l'heure, Mesdames et Messieurs, que ce qui avait multiplié la famille des poètes, au XVIIIe siècle, c'était la facilité avec

laquelle les poésies étaient alors accueillies et fêtées partout. Ce qui a contribué à les faire éclore de notre temps, c'est l'absence de prosodie. Autrefois le vers était quelque chose de savant, de régulier. Il y avait un métier, une technique à apprendre. Sans doute ce métier et cette technique subsistent toujours pour certains poètes; mais, pour d'autres, dès l'âge de sept ans et même avant, ils peuvent se livrer à ce petit exercice qui consiste à faire des vers libres. Cette facilité, cette absence de prosodie dans la versification contemporaine a pu encourager un nombre considérable de gens qui, en alignant des lignes plus'ou moins inégales, — il y a des vers qui durent deux lignes et demi, — se figurent qu'ils sont poètes et se décorent eux-mêmes de ce grand nom. Il y aurait encore un autre aspect comique, ce serait de montrer ces petites chapelles, ces petites cages de métromanes, séparées les unes des autres par des nuances de prosodie, ce qui ne les empêche pas de se donner force coups de bec.

Pour ne pas m'appesantir sur les détails de cette concurrence un peu mesquine et souvent méchante, j'aime mieux, en finissant, vous recommander simplement d'écouter la Métromanie avec l'attention dont elle n'est pas indigne : vous y découvrirez un dernier mérite sur lequel j'ai eu le tort de ne pas insister. Vous verrez que cette langue de- Piron est très jolie, très spirituelle et très française. Ce n'est pas de la grande

poésie lyrique ; mais on ne saurait en exiger dans une comédie en cinq actes. Ce qu'il y a de certain, c'est que vous y retrouverez le pur et clair français, du XVIIIe siècle. Or, maintenant plus que jamais, la langue française a besoin d'être défendue, parce qu'il"y a en ce moment un certain nombre de gens qui ne la savent plus, qui ne peuvent plus ou ne veulent plus ni l'écrire ni la parler, et qui se piquent de parler une langue qui n'a rien de commun avec la nôtre, si ce n'est un certain nombre de désinences assez lointaines. Ce n'est plus du tout la véritable langue française dans son ancienne pureté, cette jolie langue qui fait partie de notre patrimoine, de notre race et de notre esprit. Un répondra que tout cela a été dit bien des fois, qu'il n'y a plus ni race française, ni langue française, ni esprit français, qu'il faut être cosmopolite ; que, dans cette fin de siècle, aux approches d'une Exposition universelle, le temps est venu pour une espèce de Volapiick, que tout le monde comprendra, ou à peu près. Je n'aime guère les volapuckistes. Pironn'en est pas un. Il ne pouvait pas les prévoir; mais certainement il ne les aurait pas aimés. Jesuis persuadé que s'il en avait entendu seulement un, soit à Paris, soit à Dijon, soit surtout à Beaune, il se serait moqué de lui autant qu'il aurait pu. Eh bien! cette langue de Piron, écoutez-la comme une chose de l'ancien temps qui a gardé un peu de l'esprit, de la grâce, de la légèreté de la société d'autrefois.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON PAIi

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 10 JANVIER 1895, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

ATRÉE & THYESTE TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

CRÉBILLON

ATRÉE & THYESTE

MESDAMES, MESSIEURS,

Nous avons à nous entretenir aujourd'hui de la tragédie d'Atrée et Thyeste, de Crébillon. Les pièces de cet auteur ont à peu près ou même complètement disparu des affiches de la ComédieFrançaise et de l'Odéon. Atrée et Thyeste a été jouée en 1864 au Théâtre-Français. Elle a eu deux représentations. Je me suis reporté au feuilleton que j'avais écrit à cette époque, et j'y ai trouvé cette seule indication : « Je parlerai de la pièce la semaine prochaine. » Eh bien, je n'en ai jamais parlé.

Il y a deux ou trois ans, on a donné sur cette scène Rhadamiste et Zénobie, du même Crébillon, avec une conférence de M. Brunetière. Celle-ci a eu un grand succès ; quant à la pièce, c'est une autre affaire. On peut donc dire qu'il nous est resté de ce théâtre un grand nom, mais que les

pièces se sont évanouies. Je ne crois pas que jamais on puisse les faire applaudir et redemander par le public. Cepèndant, puisqu'on doit vous en offrir une aujourd'hui, je suis bien obligé de vous en parler et de vous montrer les raisons de l'oubli dans lequel elles sont tombées.

Crébillon n'a pas apporté la formule d'un art nouveau, mais seulement une-sensation nouvelle, en se servant des procédés que lui avaient légués ses prédécesseurs. Or, une sensation nouvelle, c'est toujours quelque chose en art, mais, à cette époque, c'était une grande chose, et voici pourquoi.

Songez que Racine, en 1677, s'était rétiré du théâtre et avait pris congé de la tragédie avec Phèdre. Sans doute, il écrivit depuis Esther et Athalie, mais on ne les joua pas en public. Corneille, quelques années auparavant, avait luimême fait ses n dieux avec Suréna. Eh bien ! de 1676 à 1707, il avait coulé un torrent de tragédies devant un public épris de cette forme de l'art, qu'il estimait par-dessus tout. Toutes ces tragédies ne faisaient que répéter, sous une nouvelle forme, les tragédies de Racine. Vous vous rappelez le vers célèbre de Victor Hugo :

Sur le Racine mort, le Campistron pullule.

En effet, une quantité innombrable de Campis- • trons avaient écrit une foule de pièces, qui étaient jouées au Théàtre Français et qui disparaissaient

toutes les unes après les autres, tombant dans un profond oubli, .parce que ces auteurs ne faisaient que répéter Racine. En disant cela, je voudrais faire prendre patience aux jeunes gens, qui s'en vont répétant : « Le théâtre est mort ! » Les années ne sont rien dans les annales littéraires. Songez qu'à cette époque, trente ans se sont écoulés, pendant lesquels il n'y a pas eu une seule tragédie qui ait mérité d'être conservée par la postérité- et dont on cite même le nom. Arrive Crébillon, qui apporte, comme je vous le disais tout à l'heure, une sensation nouvelle : la terreur poussée à son paroxysme. Puis paraît Voltaire qui, par bonheur, vient après Crébillon, et qui, par jalousie, lui ravit quelques-unes de ses pièces. Il s'éleva à ce moment une querelle retentissante qui eut un prolongement jusque dans la postérité. De cette querelle, je ne vous dirai rien ; je ne veux pas faire d'histoire ici. Ceux qui désireraient connaître les incidents de cette discussion littéraire pourront consulter la préface écrite par M. Vitu en tête d'une édition dés œuvres de notre auteur.

La tragédie continua donc à coller d'un flot ininterrompu pendant tout l'Empire, pendant toute la Restauration et jusque dans les premières années de la monarchie de Juillet. De cette production énorme, Mesdames et Messieurs, il n'est absolument rien resté, si ce n'est un ou deux noms qui surnagent, et des pièces que personne n'a vues et que personne ne verra jamais. Encore une fois,

prenez patience, jeunes gens ! Les évolutions littéraires sont lentes. Avant qu'on trouve une nouvelle forme d'art, il faut un demi-siècle et quelquefois même un siècle. Mais revenons à la tragédie d'Atrée et Thyeste, qui doit seule nous occuper.

. Lorsqu'on a à vous parler des grandes oeuvres du répertoire classique, on n'a pas besoin de vous raconter la pièce, par la bonne raison que. vous êtes censés la connaître et qu'en fait vous la connaissez. Quant à la tragédie d'.4 trée el Thyeste. je suis sur qu'il n'y a pas deux personnes dans la salle qui l'aient lue. Je vous avoue que, pour moi, je l'avais complètement oubliée. Or, comme les idées générales que j'ai l'intention de vous exposer n'auront de prix qu'autant que vous connaîtrez la pièce, je suis obligé de m'arrêter un peu sur la contexture. De plus, elle est horriblement difficile à comprendre. Sans une explication préalable, sans une espèce d'initiation, je vous détie d'y comprendre quoi que ce soit et île suivre la représentation avec plaisir. Je tâcherai d'ailleurs d'être aussi court que possible.

Vous avez entendu parler de cette horrible famille des Atrides. Vous savez que Tantale, fils de Jupiter, servit son propre fils, Pélops, en repas aux dieux. Ceux-ci ressuscitèrent Pélops, qui. eut deux fils : Atrée et Thyeste, célèbres pour leur haine. Atrée eut pour fils Ménélas et Agamemnon. Vous connaissez toute cette famille, race

pleine d'horreurs et de scandales, « race d'Agamemnon qui ne finit jamais ». Voici maintenant, à côté de la légende, le roman qu'a imaginé Crébillon. Atrée était roi d'Argos, et Thyeste, roi de Mycènes. Atrée s'éprend d'une jeune princesse nommée ^Erope ; il l'épouse, et, le lendemain du mariage, ou le jour même, — Crébillon ne nous donne pas de détails, — la jeune princesse est enlevée par Thyeste, qui en était follement épris. Atrée en conçoit une jalousie profonde et une fureur inexprimable. Il court immédiatement à Mycènes, saccage la ville, pendant que son frère se sauve à Athènes, s'empare d'Ærope et la ramène dans son palais. .1

Dans l'intervalle, il s'était marié à une autre princesse, dont il eut plus tard Ménélas et Agamemnon. Néanmoins il installa, dans son palais, à côté de sa femme légitime, comme c'était l'habitude chez les Grecs et chez les Musulmans, cette jeune jErope, qui donna le jour, quelque temps après, à un fils, qui fut appelé Plistène. Aussitôt après la naissance de l'enfant, il fit boire à la mère une coupe de poison. Avant de mourir, vErope laissa un billet adressé à Thyeste, dans lequel elle disait : « Je meurs heureuse, car je meurs pour vous , je viens d'avoir un fils, Plistène; vous en êtes le père. Recueillez-le, et j'espère qu'un jour il vengera sa mère. » Atrée saisit le billet et, à sa lecture, entra dans une violente colère. Il conçut alors une idée terrible. « Ah !

ah ! se dit-il, ce Plistène est le fils de mon frère ! Comme il vient de me naitre un fils de ma femme légitime, je vais envoyer ce fils en nourrice et lui substituer Plistène, que je présenterai comme mon propre fils ; je l'élèverai jusqu'à vingt ans; alors, tout le monde le croyant mon fils, luimême me regardant comme son père, je le ferai venir et lui tiendrai le langage suivant : Mon ami, il y a quelqu'un que je déteste, dont j'ai horreur; je te confie le soin de me venger : cet ennemi, c'est Thyeste, mon frère et ton- oncle.— C'est ainsi, se dit-il en lui-même, que je ferai tuer le père par le fils. » Sa vengeance est à longue échéance. Atrée croit sans doute que c'est là un mets qui doit être mangé froid. Tout cela nous parait un peu extraordinaire; mais passons. Par bonheur, le fils, qui était en nourrice, est mort. Tout cela nous est > raconté au premier acte. Plistène est devenu un jeune homme plein de sentiments délicats, noble, doué de toutes les vertus. L'heure de la vengeance approche ; Atrée fait venir ce fils supposé et lui dit : « Ecoute, j'ai une flotte ; il faut que je m'empare d'Athènes que m'a volée Thyeste. C'est toi que je charge de ce soin. Tu ravag.eras la ville, tu t'empareras de Thyeste et le tueras. » Avant de lui donner cette commission, il a pris soin de lui faire jurer par les dieux d'accomplir tout ce que son pèrevoudra. Mais, quand Plistène apprend qu'il s'agit de la mort de Thyeste, il réplique : « C'est mon

oncle, seigneur, que vous me chargez de tuer ! » — « Tu l'as juré ; il faut que tu ailles l'égorger. »

— « Jamais ! jamais, je ne commettrai un tel crime. » — « Tu l'as juré, te dis-je; je t'ordonne d'accomplir ton serment. A défaut des dieux, je saurai bien te punir de ta désobéissance. » Atrée s'en va, furieux de cette résistance, laissant son fils très perplexe. Cette fureur ne produit rien, et nous passons à" un autre exercice.

Il faut vous dire que nous sommes en Eubée, à Chalcis. Atrée est descendu dans cette île, qu'il avait conquise pour l'ajouter à ses Etats. Il est là avec ses vaisseaux, qu'il veut envoyer à Athènes sous les ordres de Plistène. Mais voici une autre aventure. — Suivez-moi bien, car tout cela est très important. — Thyeste, de son côté, ayant appris qu'on allait l'attaquer, avait fait route avec une flotte vers Mycènes, afin de détourner l'orage qui menaçait Athènes. Mais, surpris par une tempête dans l'Euripe, ses vaisseaux ont été dispersés, et celui qui le portait est précisément venu s'échouer sur le rivage de l'Eubée. Plistène s'est trouvé là juste à point pour sauver du naufrage Thyeste et sa fille Théodamie. Il ne les connaît ni l'un ni l'autre, et Thyeste, apprenant en quel lieu il se trouve, se garde bien de dire qui il est, et qu'Atrée est son frère. Plistène veut les présenter à son père. Thyeste s'excuse et se dit malade. Entre temps, Plistène s'éprend de Théodamie celle-ci ne songe qu'à s'éloigner

de Chalcis. Elle s'adresse à Plistène et lui dit: « Seigneur, donnez-nous un vaisseau pour retourner à Athènes. » — « Je le voudrais bien, répondit celui-ci, mais ce serait vous quitter ; enfin, puisque vous le désirez, je ferai tout ce qui dépondra de moi. Mon père est très soupçonneux; il voudra savoir quels sont ces étrangers qui désirent si vivement s'en aller ; peut-être feriez-vous mieux de vous adresser à lui-même. » Il y a là une scène d'une incontestable beauté. Théodamie se décide enfin à venir demander un vaisseau à Atrée : « Où allez-vous? lui demande le tyran. — <f A Byzance. a— « AByzance? Mais vous veniez d'Athènes, il me semble? » Peu à peu la jeune fille perd son assurance,. s'embrouille dans ses explications, et Atrée commence à concevoir des soupçons. « Pourquoi votre père ne se présente-t-il pas à moi? » demande alors Atrée. — « Il est malade. » — Et ici un vrai coup de théâtre : « Gardes ! faites venir l'étranger ! » C'est un mot qui a fait l'admiration de tout le XVIIIe siècle. On amène donc Thyeste. Il arrive déguisé, -couvert d'habits étranges, contrefaisant sa voix. Atrée lui adresse différentes questions. Thyeste répond avec beaucoup de sang-froid. Mais, malgré toutes les précautions prises, le tyran finit par se dire : « Mais je reconnais cette voix. » Puis il s'approche de l'étranger, le regarde et s'écrie enfin : « Tu es Thyeste ; c'est en vain que tu espères m'échap-

per. » Il a alors une explosion de colère farouche et, dans un emportement furieux, il dit à ses soldats : « Emmenez-le et qu'on l'égorgé ! » Puis, tout à coup, se ravisant, il se souvient que ce n'est pas là ce qu'il avait résolu : « J'oubliais que je nourris Plistène depuis vingt ans pour tuer son père. »

C'était, vous en conviendrez, un oubli vraiment impardonnable ; que servait alors d'avoir savouré sa vengeance pendant si longtemps pour l'oublier en un instant? Il s'en souvient heureusement juste à point. Il donne contre-ordre aux gardes, et Plistène arrive: « Tu viens de voir mon ennemi mortel, lui dit Atrée ; tu te rappelles tes serments ; il faut le tuer. » — « Comment je tuerais votre frère, mon oncle ! » Et, en luimême, il pense que c'est aussi le père de Théodamie, qu'il aime. Il se jette alors aux genoux de son père, il le prie avec tant d'insistance, qu'Atrée s'avoue vaincu, 4lais, au fond, il n'en est rien ; il a seulement pensé que Plistène était très aimé de ses soldats et que, s'il ne lui cédait pas momentanément, il serait peut-être capable de faire éclater une révolte pour sauver Thyeste. Il prend alors un détour : « Puisque tout le monde veut, que je dépose ma haine, eh bien ! j'y consens, et je jure, devant les dieux, que ce jour-ci verra la fin de cette haine. » Thyeste jure de son côté. La pièce semble finie ; elle va rebondir. Atrée appelle, en effet, un de ses

gardes et lui donne l'ordre de faire partir immédiatement les soldats fidèles à Plistène. Il a son plan. Il fait venir de nouveau son fils et lui déclare qu'il a assez attendu, qu'il faut qu'il s'exécute sans plus tarder. — « Mais, mon père, les serments que vous avez faits tout à l'heure m'ont dégagé des miens. » — « Prends garde ! j'ai juré, en effet, que ce jour verrait la fin de ma haine. Tue ton oncle, et je n'aurai plus personne à haïr. » Plistène le supplie d'agir-en roi et non en tyran. Atrée change alors de batterie. Remarquez que c'est une habitude chez lui : — « Je sais bien maintenant, dit-il à son fils, pourquoi tu ne veux pas m'obéir; c'est que tu aimes Théodamie. » — « Oui, répond franchement Plistène, qui a toutes les vertus d'un jeune premier de l'Ambigu, j'aime Théodamie et je ne vous obéirai pas ; Thyeste est son père et je ne le tuerai pas. » Puis vient, entre l'oncle et le neveu, une scène, qui était tout indiquée : « Voyez-vous, dit Plistène, il ne faut croire qu'à moitié tout ce que promet mon père. » Atrée revient, — car il entre et sort sans raison. — Il renvoie son fils et se montre décidé à en finir. Pour cela, il cherche autre chose. Ainsi se termine le troisième actè. Tout cela est plein d'invraisemblances et d'absurdités.

Au quatrième acte, Plistène est résolu à sauver au plus tôt Théodamie et son père. Pendant qu'il s'efforce à mettre son projet à exécution, on

nous apprend que Thyeste, furieux, à son tour, de la fourberie d'Atrée, le cherche partout pour le tuer. Celui-ci arrive et, à l'étonnement de tous, déclare qu'il a beaucoup réfléchi, qu'au fond il est bon homme, qu'il veut en tout faire plaisir à son frère, et, pour le lui prouver, il présente à Thyeste le billet pris à Ærope. Thyeste le lit et prend Plistène dans ses bras : « Tu es mon fils, je retrouve mon fils ! » — « Vous ètes mon père ! Ah ! quel bonheur. En perdant un père, j'en retrouve un autre, et mon premier père reste mon oncle ! « Il s'en suit une réconciliation générale. « Pour fèter un si beau jour, dit Atrée, nous allons boire à la coupe de nos aïeux et nous jurer une amitié éternelle. » C'est une affaire entendue, et la pièce semble finie avec cette gracieuse proposition d'Atrée. Il n'en est rien. Comme tout à l'heure, elle va repartir d'une allure plus vive. Plistène, en effet, a pénétré l'àme de son faux père ; il sait bien qu'il n'a pas dù renoncer si facilement à sa haine. Il craint un piège, et il dit à un de ses soldats : « Prépare un vaisseau pour Thyeste et sa fille ; je partirai avec eux. » Il y a là une sorte d'attente qui nous amène au cinquième acte, puiir lequel toute la tragédie a été préparée.

Atrée, ne pouvant vaincre la résistance de Plistène, fait égorger le fils de Thyeste et ordonne de verser son sang dans la coupe où les deux frères vont boire tout à l'heure solen-

nellement pour fêter leur réconciliation. Les voici tous deux réunis. On apporte la coupe. Atrée demande la coupe au serviteur pourboire d'abord : « Non, dit Thyeste, je veux boire le premier ; mais je voudrais que mon fils fût présent , où est-il donc? « — « Tu vas le voir, lui répond Atrée, et jamais plus tu n'enseras séparé ! Bois, bois! » — Thyeste porte la coupe à ses lèvres et la repousse tout à coup avec horreur. « C'est du sang ! » s'écrie-t-il. Vous voyez la scène ; elle est restée célèbre. Puis vient une dernière explosion de haine de la part d'Atrée : « Tu as bu le sang de ton fils. Tu en gémiras toute ta vie ; je te laisse vivre, afin que tu en aies un éternel remords, a Thyeste, ne voulant pas laisser à son frère c.ette horrible satisfaction, prend un poignard et se tue.

Je viens, Mesdames et Messieurs, de vous raconter un mélodrame de l'Ambigu. Je me rappelle que M. Brunetière vous disait que lethéâtre romanesque avait pris naissance avec Rhadamiste et Zénobie. En effet, dans toutes les pièces de Crébillon, nous trouvons des mélodrames ; seulement, c'est du mélodrame qui a été versé dans un 'moule qui n'était pas fait pour lui, dans le moule do la tragédie. Sans doute, la tragédie et le mélodrame ont de grands rapports, mais il y a quelque chose .qui les diffé-

rencie. En mettant, au lieu des rois et des reines, des bourgeois, en substituant au vers racinien de la prose, on ne modifiait pas la tragédie dans ses œuvres vives, on faisait de la tragédie bourgeoise. La tragédie repose sur des analyses de passions, de sentiments, de caractères, tandis que le mélodrame repose sur des combinaisons d'événements, voilà la profonde différence que je tiens à vous signaler. Gomment s'était formée la tragédie racinienne, qui avait eu son plein épanouissement avec Andromaque, Iphigénie et Phèdre ? — L'auteur prenait une passion arrivée à son paroxysme, puis il opposait cette passion soit à une idée morale, soit à une autre passion, et il montrait la lutte qui en résultait, au moment où elle était le plus exaspérée. Il faisait ainsi comme le tour de cette passion, qui évoluait autour de cet obstacle; puis, cette étude terminée, il concluait. La tragédie n'était donc que l'analyse d'une passion, prise- non pas à son origine, comme dans Othello où Macbeth, mais considérée à son dernier période. Je ne dis pas que cette forme du drame soit la meilleure ou la plus belle ; mais la tragédie avait ainsi trouvé le moule qui lui convenait le mieux. Ce moule ne s'était pas fait de luimême. Il -avait fallu un siècle de tâtonnements pour trouver un cadre qui épousàt exactement les nécessités du drame ainsi conçu, qui en marquât tous les contours. On dit que la tortue

sue en quelque sortè sa carapace, que cette carapace se modèle sur le corps de l'animal, de façon qu'elle convient uniquement à telle ou telle espèce de tortue. Il en est de même pour le moule du genre dramatique et, on peut dire, de tous les genres. Le moule sort, lui aussi, de la nécessité môme des choses qu'on exprime. En effet, comme on n'avait quia montrer la passion à son paroxysme, un seul jour et un seul lieu suffisaient: de là, l'unité de temps et l'unité de lieu; l'action rapide, pressée, haletante, entrainait toute l'attention ; elle devait être une : de là, l'unité d'action. On vient vous dire que les trois unités ont été inventées par les pédants. Iln'en est rien. Les trois unités- étaient nécessaires -, elles ont découlé purement et simplement de la forme particulière de la "tragédie, forme qu'avaient, inventée Hardy, Rotrou, Corneille, et qu'a perfectionnée Racine. Elles étaient adéquates, pour ainsi dire, à cette forme de la tragédie. Il est arrivé alors ce qui arrive toujours, quand un moule est constitué. On l'a conservé .avec ses bavochures et ses -scories. Ainsi cette forme de la tragédie nécessite un certain nombre de conventions,' par exemple, le monologue et le confident. Gomme il fallait absolument mettre le public au courant de ce qui s'était passé avant le moment précis où la passion se trouvait à son dernier période d'exaspération, l'auteur était bien obligé de faire un récit. Pour

cela, il avait deux moyens à sa disposition. Ou bien il pouvait, comme dans notre vaudeville moderne, faire dire à son personnage : « Je suis aller dîner chez ma tante, et voici ce qui m'est arrivé... » Le public se dit alors: «Eh bien ! c'est entendu ; il nous raconte son histoire ; nous allons voir ce qu'il en résultera. » Ou bien il supposait un ami, un confident, à qui le héros de la pièce racontait ses affaires: c'étaient là des conventions, qui faisaient partie (lu moule. Dans ces sortes de tragédies, il était impossible de perdre son temps à exposer de menus faits pour corser l'action principale et marquer le caractère des gens. On ne prenait que les traits généraux. Avait-on à faire connaître au public les pressentiments d'une princesse, d'un roi, ou de toute autre personne : on avait recours à un songe. Rappelez-vous Pauline dans Polyeucte. Elle a entendu parler constamment des chrétiens depuis quinze jours ou six mois, je ne sais. Comme Polyeucte les fréquente, elle en conçoit des soupçons. Que ferait un dramaturge moderne ? Il nous montrerait Pauline inquiète, à l'affût des assemblées des chrétiens ; il nous ferait même assister à ces réunions. Cela était absolument impraticable dans la tragédie classique. Aussi l'auteur rassemble-t-il tout ce que Pauline pouvait penser à ce sujet en un récit brillant. Peu à peu, on s'habitua à considérer le songe comme inhérent à la tra-

gédie, et elle ne put bientôt s'en passer. Mais.ce moule, constitué uniquement pour la tragédie, ce moule, le plus beau, à mon avis, qui ait été inventé par les hommes, si beau, qu'on est resté en admiration devant lui, ce moule, on l'a vidé de tout ce qui le remplissait, et on s'est imaginé qu'on y pouvait faire tenir n'importe quoi. Comme le public est généralement composé de gens qui ne réfléchissent pas, — je ne parle pas bien entendu, du public de l'Odéon, puisque nous sommes ici précisément pour réfléchir ensemble, — on s'est accoutumé à considérer plutôt la forme que le contenu, le signe que la chose signifiée ; et cela, du reste, n'est pas particulier à la littérature. C'est ainsi, par exemple, que le drapeau tricolore inspire beaucoup plus d'idées que n'en fait concevoir le gouvernement qu'il représente. Le public s'est donc attaché à -ce moule de la tragédie ; il s'est laissé, pour ainsi dire, hypnotiser par sa beauté. Alors tous ceux qui avaient quelque chose à dire et même ceux qui n'avaient rien, ont versé leurs idées dans ce moule, les y ont pressées, entassées. C'est ainsi qu'on y a fait entrer de force du mélodrame. Or le mélodrame, qui n'était pas -encore inventé, mais autour duquel on tâtonnait, repose, non pas sur une passion poussée à son paroxysme, mais sur une combinaison ' d'événements. Il fallait, par conséquent, montrer le jeu de ces événements. Mais comment le faire dans un

cadre aussi étroit? L'auteur avait beau se démener comme un diable : il n'avait pas assez d'espace pour évoluer dans ce moule trop petit-de la tragédie. Aussi y était-il absolument mal à l'aise. Vous allez en juger parla tragédie d'Atrée et Thyeste.

Dans cette pièce, il n'y a pas d'étude de passion ; il n'y a qu'un roman qui tourne autour d'une passion, la haine. Quand Atrée a dit : « Je le hais, je le hais, je le hais ), il a beau s'exprimer dans des vers admirables, presque aussi beaux que ceux de Cléopàtre, dans Rodogune. c'est fini. La passion est étudiée dans son plein. Le mari trompé, qui a gardé l'espoir de se venger, au fond du cœur, pendant vingt années, et qui s'est promis de faire tuer le père par le fils, n'a plus rien à ajouter. L'étude de la passion est terminée. L'effort du dramaturge va se porter alors sur les événements qui entoureront ces explosions de haine. De nos jours, un d'Ennery n'aurait pas procédé comme un. Crébillon. Si vous le voulez bien, je vais essayer de vous montrer ce qu'il aurait fait avec les éléments fournis par notre auteur même. Le dramaturge contemporain aurait écrit d'abord un prologue en une ^ou deux parties; puis, au premier acte, il aurait montré vErope, prête à boire le poison. Un petit récit nous aurait appris ce qu'il faut savoir pour comprendre la pièce. Il nous aurait montré iEropeécrivant la lettre à Thyeste, avant de mourir, et Atrée s'en emparant. Ce ne sont là que des évé-

nements; remarquez, en passant, que ,ce serait plus spirituel.que d'entendre Atrée dire à son confident-: « Je vais te raconter ce qui s'est passé, il y a vingt ans. » — Tous ces récits-là nous gênent. Quand Atrée, furieux, vient nous dire, avec le ton d'un premier rôle .de mélodrame : « Cet enfant sera celui qui me vengera et qui égorgera son père », nous sommes tout d'abord surpris ; mais hientôt, et quelle que soit la résolution qu'il prenne ensuite, nous le trouvons plus intéressant. L'auteur contemporain aurait mis tout cela en action sur la scène, parce que les événements sont les éléments primordIaux de la curiosité. Il leur aurait donné de l'espace pour se développer, il les aurait accompagnés d'un trémolo prolongé àTorchestre. Au fond du théâtre, nous aurions -vu des vaisseaux en péril, Plystène arrivant,, plein de noblesse, comme tout jeune premier, se jetant à la mer et ramenant une jeune fille qui aurait paru sur la scène, les cheveux épars, sans une goutte d'eau sur elle, d'ailleurs ; elle n'aurait pas donné son nom; mais, à peine revenue à elle, elle se serait écriée : — « Et mon pauvre père ! courez ! sauvez-le ! « on l'aurait sauvé et présenté au roi. Tout cela' aurait fait un spectacle intéressant et on n'aurait pas été étonné de voir Plistène aimer Théodamie. ' > On aurait conservé la scène de l'interrogatoire, parce qu'elle .est admirable, et parce qu'elle cons titue un événement. Puis, quand il se serait agi

d'arracher le père et la fille des mains d'Atrée, le génie du dramaturge se serait montré dans toute sa splendeur; il aurait trouvé toute espèce de tracs pour nous faire frissonner. Il aurait jeté Plistène en prison, qui serait parti en disant: « Soyez sans crainte, je vous sauverai; dans vingt-quatre heures, vous serez en sûreté. » En effet, il se serait évadé de sa prison avec une échelle de corde, ou Autrement ; en tout cas, il serait sorti, soyez-en surs ; et ainsi de suite, jusqu'au dénouement final. Tel est le mélodrame. Dans Atrée et Thyeste, il n'en est pas ainsi ; tout, ou presque tout, se passe en récits. On étrangle les événements, au lieu de nous les montrer dans tout leur développement. On nous présente uniquement la peinture d'une passion, comme l'a fait Racine, mais en prenant tous les éléments de curiosité en dehors de ce qui fait la beauté des pièces de Racine. Voilà, Mesdames et Messieurs, pourquoi la tragédie de Crébillon ne peut pas tenir l'affiche. La question du cadre, en ' littérature, est extrêmement importante ; et soyez persuadés que, s'il y a, en ce moment, une espèce d'anarchie intellectuelle au théâtre, c'est parce que les jeunes gens sentent que les vieux moules ne sont pas propres à contenir les idées nouvelles qu'ils croient apporter. Il s'agit donc .de trouver un cadre nouveau; ce cadre, on le trouvera dans vingt ans, dans cinquante ans, demain peut-être. Ce jour-là, l'anarchie cessera.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODEON PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE 17 JANVIER 1895, AYANT LA REPRÉSENTATION DU

PÈRE DE FAMILLE TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

DIDEROT

LE PÈRE DE FAMILLE

MESDAMES, MESSIEURS,

La pièce qui va être représentée devant vous, le Père de famille, a eu une carrière particulièrement cahotée. Elle n'a pas été- jouée depuis 1811. Lorsqu'elle fut représentée pour la première fois, en 1758, elle eut huit représentations. Les contemporains ne nous cachent pas qu'elle dut beaucoup plus au talent des interprètes et à leur action sur le public qu'à son propre mérite. La pièce était jouée, en effet, par Mlle Gaussin, dont la réputation de beauté, de sensibilité et de bienveillance universelle était très connue, trèsapprciée au XVIIIe siècle, et par Préville, un • de ces comédiens qui se vantaient d'être les collaborateurs de l'auteur. Il y avait, du reste, dans cette prévention, une part de vérité. Néanmoins le Père de famille fut retiré de l'affiche. Diderot ne s'en consola pas, disant

partout qu'il était convaincu de l'excellence de son œuvre. De France, la pièce passa à l'étranger, et là elle obtint la plus singulière fortune. Les critiques s'en servirent à l'appui de leurs théories. En Allemagne, le réformateur du goùt national, celui qui persuadait aux Allemands de son temps qu'ils avaient tous les éléments nécessaires pour se faire une littérature nationale, et qui protestait le plus vivement contre le goût français, Lessillg, s'appuya sur le Père de famille pour démontrer que la rénovation théâtrale était possible, c'est-à-dire qu'il combattit le goût français à l'aide d'un Français. En Angleterre, i! en fut de même. Dans ce pays de prêches, de sermons, de morale étalée et déployée en toutes circonstances, dans ce pays de prédicants, de pasteurs, la sensibilité et la morale du Père de famille trouvèrent un accueil qui ne doit pas nous surprendre. La pièce suscita donc à l'étranger un douille mouvement qui compte dans l'histoire littéraire. En France, elle était tombée, non pas sous une coalition, car Diderot était très aimé, mais devant l'étonnenient des spectateurs et l'indifférence du public. Tout à coup, en 1770, c'est-à-dire douze ans après, le Père de famille reprend l'affiche et. obtient un succès éclatant. Il n'y a pas, dans l'histoire littéraire, nn succès de larmes comparable à celui-là. Le principal critique du temps, l'auteur du Mercure, nous dit : « On comptait

dans la salle autant de mouchoirs que de spectateurs. Quelques-uns en avaient deux, un pour chaque œil; et d'autres, cinq, un pour chaque acte. » La pièce poursuit cette brillante et humide carrière. Elle reste au répertoire jusqu'à l'Empire. En 1811., la Comédie française prépare au Père de famille une de ces reprises solennelles, dont le but est d'accrocher en quelque sorte une toile nouvelle dans son musée national. Cette fois la pièce tombe à plat. On la siffle outrageusement. Le principal critique dramatique du temps, Geoffroy, s'étonne qu'il se soit trouvé jadis un public pour supporter jusqu'au ' bout « cette insupportable rapsodie ». — « Le sujet en est enfantin, ajoute-t-il ; il est traité à la manière d'un écolier, d'un élève de rhétorique, qui viderait sur le théàtre tout le contenu de ses cahiers. » La pièce disparaît donc encore une fois. Il y a une quinzaine d'années, la Comédie française, mal instruite, sans doute, par l'exemple de 1811, prépara une nouvelle reprise du Père de famille. On no se demanda s'il n'y avait pas d'intérêt à reviser une bonne fois l'arrêt qui avait été rendu et à voir ce qu'en penserait le public de nos jours. Mais, aux répétitions, on s'aperçut, que la pièce n'était pas jouable. Le théàtre de l'Odéon, qui a tous les courages, probablement parce qu'il sait pouvoir compter sur vous, Mesdames et Messieurs, n'a pas hésité à reprendre pour son compte cette vaine tentative ; et je

suis persuadé que, malgré tout ce que je viens de vous dire, vous ne vous ennuierez pas à cette représentation. J'assistais, en effet, hier à la représentation pour me faire une idée de la pièce ; car mes souvenirs ne remontent pas à 1811. Eh ! bien, j'ai été étonné de toutes les choses nouvelles que j'ai découvertes sous cette phraséologie disparue, démodée, de Diderot. En somme, la phraséologie, sauf chez les très grands écrivains, qu'est-ce autre chose qu'une enveloppe caduque, qui n'empêche pas le fruit de conserver sa saveur et ce qu'il a de nourrissant? Nous passons bien à Corneille, a Racine, à Molière des choses qui sont du goût de leur temps ; faisons de même pour Diderot. Franchement, en voyant tous ces personnages évoluer dans ce salon Louis XIV, en les entendant développer cette morale un peu déclamatoire, accompagnée d'une extraordinaire sensibilité, je percevais comme l'évocation d'un passé disparu ; je voyais quelque chose de très éloigné et, en même temps, de très'rapproché de nous. J'éprouvais une sensibilité d'art et une sorte de ravi-ssement qui n'a rien de comparable au goût mélancolique des choses du passé. Je serais bien étonné si vous ne passiez pas par les mêmes impressions dans un instant.

Il y a, dans le Père de famille, comme dans toutes les pièces de théâtre, deux chosès bien distinctes. Il y a d'abord ce que l'auteur, y a mis

de lui-même, la partie de son âme qui doit vivre. et durer sous cette enveloppe littéraire ; puis il y a c'e qu'il a pris à son temps. Tous les écrivains, en effet, mème les plus grands, sont redevables à leur temps d'une quantité de choses confuses, qui flottent autour d'eux et qu'ils n'ont aucun mérite à recueillir. Ils se les assimilent aussi facilement que nous nous assimilons l'air que nous respirons. Ainsi, dans le Père -de famille, on peut dire qu'il y a Diderot tout entier; je ne dis pas tout son talent, mais tout son caractère. Il y a aussi l'esprit de son temps; il y a la rencontre d'un moment particulier, d'un état des mœurs du XVIIIe siècle, avec le talent et le génie, si vous voulez, de cet étrange et déconcertant Diderot.

Et d'abord, qu'est-ce que l'auteur a mis de lui-même? Aujourd'hui il est difficile de juger Diderot avec la sérénité d'esprit, avec l'impartialité que nous pouvons appliquer à tels ou tels de -ses contemporains très discutés d'ailleurs, mais que nous, qui représentons l'avenir et la postérité, nous mettons très facilement à leur place. Il y a des gens qui ont joué un aussi grand rôle, comme un Bayle ou un Fontenelle, et pour - lesquels cependant nous ne nous passionnons pas. Pour l'auteur de l' Encyclopédie, il n'en est pas de même. On rencontre à son égard une espèce de parti pris, répondant aux besoins du - moment. Ainsi, aujourd'hui, vous entendrez

exalter Diderot, soit par la plume, soit par la parole, et cela par des gens qui ne l'ont pas même lu, mais qui se croient obligés de le défendre comme un ancêtre. Diderot, c'est le précurseur de la Révolution, c'est le représentant de la philosophie du XVIIIe siècle ; c'est l'ennemi le plus courageux, -le plus hardi des préjugés de son temps. Pour toutes ces raisons, il est adopté par une petite école brillante et violente qui l'a fait sien. ;Je crois, pour ma part, que Diderot vaut plus et moins que cette réputatlon.

Diderot était avant tout, un caractère original, amusant, un homme de génie incomplet. La nature, vous le savez, fabrique souvent l'homme de génie de toutes pièces. Il. naît, portant en lui-même une force très nette, dont les effets se produisent avec la régularité d'un mécanisme d'horlogerie. Nous ne voyons pas La Fontaine faisant autre chose que des fables, et Molière autre chose que des comédies. Corneille nous apparaît se renouvelant lui-même depuis le Cid jusqu'à Attila. Jusqu'à ces dernières pièces, nous retrouvons toujours notre Corneille. Diderot, lui, était incomplet, incohérent. Je crois qu'il est difficile de le définir plus justement que par ces deux mots. Il avait d'abord un défaut qui paralyse les meilleures qualités. C'était ce qu'on appelle un polyphile, un homme qui aime beaucoup de -choses à la fois, ce qui est

un mauvais moyen d'en aimer bien une seule. On n'arrive, en effet, à de grands résultats en art, qu'en appliquant énergiquement toute sa volonté, toute sa force à un seul but. Diderot éprouvait successivement une passion pour tout, pour la philosophie, pour le théâtre, pour la peinture, pour les mathématiques, pour la mécanique.

Diderot était né à Langres, en pays fort venteux. Il prétendait que sa tête ressemblait au coq du clocher de sa ville natale et qu'elle tournait comme lui à tous les vents. Il arrive à Paris, sans aucun moyen d'existence. Il avait seulement l'instruction qu'on pouvait avoir à une époque où les études'étaient bonnes. Il pense qu'il pourra vivre de son talent et de sa plume. Il fait alors un peu de tout: il enseigne les mathématiques... pour les apprendre ; il écrit dans tous les journaux qui veulent bien accepter de sa prose ; il envoie sa littérature à l'étranger, il fréquente les salons. Il épouse enfin une femme qui devait être la compagne de sa vie, à laquelle il avait juré « fidélité au pied des autels, dans le temple de la Nature. » Au bout de quelque temps, il s'aperçoit que sa femme est sotte, qu'elle n'est pas à la hauteur de son génie, et il cherche des consolations ailleurs avec une candeur charmante qui le ferait excuser, si de pareils écarts de' conduite n'étaient toujours extrêmement blâmables. Pendant ce temps-là, Mma Diderot , dans son grenier, raccommode les chemises et les habits de

son grand homme , pour qu'il puisse faire bonne ligure dans le monde. Vous vous rappelez ce roman d'Alphonse Daudet, Jacques, dans lequel l'auteur décrit un petit coin de la vie parisienne, et montre les bohèmes des lettres, « les ratés », comme il les appelle, qui habitent aux Batignolles ou ailleurs, et qui s'en viennent à Paris, montés sur l'impériale d'un omnibus, tandis que leurs femmes, résignées, fières, restent à la maison pour réparer la toilette de leurs futurs grands hommes, grâce à des miracles d'ingéniositÓ. 11 y a quelque chose de cela dans l'existence de Diderot. Sa tète était, disait un de ses amis, comme un appartement où il y aurait beaucoup de fenêtres (it par suite beaucoup de courants d'air. — C'est lÙ, en effet un de ses travers. Il a la manie des monologues ; de certains monologues, car il y en a de différentes sortes ; il y en a qui absorbent, c'est ainsi qu'on voit des gens causer avec eux-mêmes. Il y en a, au contraire, d'autres qui, tout en se parlant à eux-mêmes, causent à autrui; Diderot était de ces derniers. Carat, futur ministre de lu Révolution, nous raconte une visite qu'il fit à. Diderot, déjà célèbre. Celui-ci l'accueillit avec beaucoup de joie et beaucoup de démonstrations d'amitié ; il alla même jusqu'à l'embrasser, et Garat ajoute : « Il me tapait sur la cuisse comme si elle eût été à lui. » En Effet, Diderot a toujours considéré les choses, les hommes, tout comme lui appartenant.

Il cherche partout des champs d'expérience, de mise en pratique : c'est tantôt le théàtre, tantôt la philosophie, tantôt l'Encyclopédie, tantôt la critique d'art. Mais son nom est resté surtout attaché à cette formidable machine de guerre que le XVIIIe siècle avait édifiée contre ce qu'il appelait les préjugés et qui n'était autre chose que la tradition, c'est-à-dire l' Encyclopédie. Ce siècle a eu la conviction que la civilisation commençait avec lui, que les sièeles d'autrefois avaient vécu dans la barbarie. Il a voulu justifier alors, yis-àvis des siècles futurs, ses attaques contre les siècles passés, et c'est pour cela qu'il a chargé Diderot de grouper toutes ses idées en une gigantesque machine de guerre. C'est le moment où Diderot déploie dans tous les sens son impétueuse activité. En même temps qu'il dirige l' Encyclopédie, la philosophie, le théâtre et les beaux-arts enflamment sa vërve toujours prête. Il nous donne une revue des expositions de peinture dè son temps, toute une série de jugements, de réflexions, de monologues enthousiastes, à propos des ouvrages exposés par les artistes de l'époque. Il entretient une correspondance avec Grimm et écrit des pages merveilleuses. Il devient l'ami et le conseiller de Greuze ; il va même jusqu'à prétendre qu'il a fait un grand peintre, et que Greuze lui doit son talent. Toutes les fois qu'il rencontre quelque chose sur son chemin, il le démolit, et il cherche à édifier quelque chose

de neuf sur ces ruines. C'est ainsi que, rencontrant le théàtre, il se promet de faire une révolution dramatique et il applique ses idées dans le Fils naturel et dans le Père de famille. C'est là que nous allons voir l'homme étrange, déconcertant, mais très intéressant, dont je vous parlais tout à l'heure. Il représente les aspirations généreuses de son temps. Il dit tout ce qui lui passe par la tète. Or, un homme qui ne se surveille pas làche beaucoup de sottises et quelques vérités ; c'est ce qui est arrivé à Diderot, mais les vérités ne se trouvent pas dans le Père de famille. Elles seraient plutôt dans deux ou trois écrits que je vous conseille de lire, si vous les rencontrez : l'un est intitulé Entretiens sur la poésie dramatique - l'autre, Paradoxe sur le comédien. Vous verrez l'éloge que Diderot y fait de sa pièce ; vous verrez par quelle suite d'idées il en est venu à concevoir le théàtre tel qu'il nous en a donné un spécimen dans le Fils naturel et dans le Père de famille. « Jusqu'à présent, dit-il, l'art ne représente que l'homme abstrait, des caractères : un avare, un hypocrite, un Tartufe. Eh bien! dans la vie, ce ne sont pas nos caractères qui conduisent notre existence, ce sont les circonstances; par conséquent, pour être vrai, l'art doit représenter surtout des conditions. » On aurait pu objecter à cela que les anciens poètes s'en étaient bien un peu douté ; que, dans les comédies de Molière, il y a des gens qui,

avant d'avoir un caractère déterminé, sont les habitants d'un certain pays, les représentants d'une certaine époque et soumis à certaines aventures. 'D'autre part, le propre d'un caractère éner- gique, c'est de se subordonner les circonstances, tandis que, si vous jetez un caractère neutre au milieu d'une complication d'événements, ce sont les événements qui agiront sur cette volonté faible. — « Il y a, disait-il aussi, un grand nombre de conventions qui nuisent à la vérité des peintures. » Il y en avait une contre laquelle il s'acharnait : c'étaient les valets de l'ancien répertoire, Mascarille ou l'Intimé. Ces valets étaient cependant la cheville ouvrière dont on ne pouvait se passer. Diderot prétend que c'est un élément parasite ; mais il lutte en vain, et les valets résisteront à ses attaques : le dernier chef-d'œuvre du XVIIIe siècle, le Mariage de Figaro, est précisément comme l'apothéose de l'ancien valet. Cette apothéose est tellement colossale, il. est vrai, que le valet ne survit pas à ce dernier triomphe.

Diderot trouvait, en outre, que le théàtre faisait disparaître de la réalité un certain nombre d'éléments essentiels, et il. portait tous ses efforts sur la mise, en scène. En cela, il avait raison. Vous savez, en effet, combien la tragédie et la comédie classiques simplifient les côtés extérieure l'action, de telle sorte qu'on a pu dire que les entretiens des personnages y sont « des conversations

sous un lustre ». Cela ne se passe pas ainsi dans la vie. Il y a, autour des personnages, des meubles ; il y a des allées et venues, des incidents secondaires qui traversent l'action. Didérot se demandait si on ne pourrait pas mettre tout cela sur le théàtre. Il trouvait également que les entr'actes étaient trop longs. Pour remédier à cet ennui, il veut qu'on ne baisse pas la toile, et, comme -il faut quelque chose pour reposer l'attention des spectateurs, il demande que la mise en scène se fasse devant lui. Ainsi, tout à l'heure, dans le Père de famille, vous verrez toujours le même décor; mais, dans ce décor, il y aura des changements de position de meubles, le jour succédera à la nuit, on déplacera les lumières, etc. La pièce, en effet, commence à la fin de la nuit et se termine à la fin de la journée. Il est certain que, dans une maison où les événements se passent de cette façon, on allume les lampes, on les éteint, on les entretient ; on apporte le déjeuner, etc. ; il y a un certain nombre de choses qui seraient sans doute agréables à représenter. Cependant, cela n'est pas bien certain. Toute cette cuisine, lorsque, par hasard, un auteur nous la met sous les yeux, fait rire. Lorsque Diderot proposa cette innovation aux comédiens du Théâtre français, sa proposition tomba devant une plaisanterie. Préville lui dit : « Mon Dieu ! Monsieur Diderot, tout cela serait très intéressant, très curieux ; mais ne pensez-vous pas qu'il serait bon .

de faire venir aussi un frotteur dans l'intervalle? » Et l'acteur s'amusa à imiter le frotteur avec ses gestes professionnels. On rit, et l'auteur n'insista pas. L'idée sera reprise plus tard, et Beaumarchais en fera son profit. Diderot voulait introduire dans l'action plus de vérité matérielle, donner plus de place à la mise en scène. Il avait raison, jusqu'à un certain point ; car il y a dans tout cela des choses vraies et des choses contestables. Je m'explique :

L'art est un choix fait dans la nature. Plus le choix sera habile, plus il sera caractéristique, plus l'art sera une image frappante de la nature. Mais la nature toute seule ne nous donne que des éléments artistiques; il faut animer ces éléments. Les conventions ont précisément pour but de limiter une partie du domaine artistique. Combiner, cultiver .plus parfaitement et plus profondément tous ces éléments et ces conventions, est un bienfait. L'époque où l'art a été le plus profond, a été celle où les genres étaient séparés par des barrières plus étroites et plus élevées, où l'auteur, l'artiste étaient gênés par plus d'entraves. Il en est de l'art comme de l'eau qui, pressée dans un canal, jaillit avec d'autant plus de force, qu'elle a été plus comprimée. En voulant représenter sur la scène ce qu'on appelle des « tranches de vie », sans distinction d'éléments, Diderot se trompait. Il est donc instructif par ses .erreurs comme par ses vérités. En effet, une illu-

sion que le théâtre a eue, dans ces derniers temps, a été de croire qu'on pouvait nous intéresser en mettant sur la scène un fragment de l'existence. Telle qu'elle est, l'existence journalière est généralement morne et plate. Même lorsqu'il se produit pour quelqu'un de nous une crise, nous éliminons les éléments étrangers à cette crise, et notre esprit s'attache à certains points et les sépare de tout le reste. L'art fait de même.

Diderot, sous l'influence de son temps, ajoutait à ce désir de développer la mise en scène un goût de morale et de sensibilité, qui correspondait à la tendance de l'esprit public. Diderot marche dans ce sens plus vite même que ses contemporains de 1758. Il est sensible, il est déclamatoire, il est exubérant, alors que ses contemporains sont seulement en. train de devenir tout cela. Il commence par la négation et l'analyse. Il applique la négation à l'esprit de tradition, qui avait été l'esprit du XVIIe siècle ; il applique aux sentiments, aux institutions, à tout, en un mot, cet instrument, qui est d'autant plus pénétrant, qu'il détruit les objets auxquels il s'applique. Il analyse aussi tout ce qu'il touche; c'est, du reste, le propre du XVIIIe siècle. Il est vrai que ce siècle s'est aperçu qu'à force de tout analyser, de tout réduire en poussière, il avait, en quelque sorte, tari les.sources vives du sentiment et de la passion, qui ne raisonnent pas. Alors, dans une sorte

de mélancolie et de regret de ce qu'il avait perdu, avec l'espoir d'un monde nouveau, futur et prochain, dans lequel la vie serait meilleure, où la bonté originelle de notre nature s'épanouirait, le XVIIIe siècle s'était attendri sur cette perspective, sur les résultats de ces ruines, sur les espérances de l'avenir. On vit s'épanouir, vers 1760 et 1770, une mode de sensibilité qui se joignait, chose singulière, à un sensualisme qui est le fond de la pensée et du tempérament du XVIIIe siècle. Il n'y a pas eu d'époque où ce travers de notre race, la galanterie, qui est son propre but à elle-même, l'amour des femmes, et cette espèce de joie qui consiste à affirmer sa supériorité intellectuelle, sa supériorité sociale, sa supériorité naturelle, en méprisant, en salissant et en insultant sa complice; il n'y a pas eu d'époque, dis-je, où ce travers se soit montré avec autant d'éclat. Le XVIIIe siècle se délectait à tout cela, de sorte qu'il mêlait cette sensibilité idyllique qu'il portait dans son cœur, au sensualisme le plus bas, souvent le plus répugnant. Nous retrouvons cette sensibilité et ce sensualisme dans Diderot. En effet, je vous parlais tout à l'heure de sa critique d^art, où il exaltait les peintures de Greuze : l' Accordée de village, la Cruche cassée, l' Oiseau envolé, la Bénédiction du père de famille, le Père paralytique, etc.; ce sont là de petits sujets de sensibilité égrillarde. Il y a, chez Greuze, comme dans Diderot, quelque chose d'assez semblable à ce qui

se passe chez un homme jeune tombé en enfance par suite d'excès et qui s'attendrit sur sa propre débauche. Réunissez ces divers éléments, faitesen un style, dans lequel vous verserez son éloquence, sa sensibilité, sa manie de prêcher, son enthousiasme pour la vertu, en même temps que son étonnante cécité morale en présence des formes les plus simples, les plus élémentaires et les plus nécessaires de la vertu, et vous aurez la déclamation bizarre dont le Père de famille vous paraîtra tout à l'heure enveloppé. Il est nécessaire que vous preniez d'avance votre parti du ridicule, de l'emphase, de l'exagération qui fait le fond des sentiments et du sujet de cette pièce.

De quui s'agit-il, en. effet, dans le Père de famille ? Il s'agit d'un fait assez simple, qui n'est pas bien grave aujourd'hui, quoiqu'il se rencontre éncore assez souvent, mais qui, au XVIIIe siècle, l'était beaucoup plus, étant donné qne la société se trouvait alors fondée sur la hiérarchie des classes et sur le respect du père de famille. C'est un jeune homme qui veut contracter un mariage inférieur à sa condition. Il a fait la connaissance d'une petite ouvrière qui, logée au cinquième étage, vit pauvrement de son travail. Pour arriver jusqu'à elle, comme dans beaucoup de mélo-drames, de romans et de vaudevilles, il a revêtu les habits d'un ouvrier : sous un faux nom, il a fait agréer ses services ■; il a confondu, en quelque sorte, sa misère avec celle de la jeune fille. Son

père apprend cette équipée ; il en est très ému ; il essaie de faire revenir son fils sur sa détermination. Celui-ci oppose les droits de l'amour aux droits de la famille. Ses projets sont traversés non seulement par l'autorité de son père, mais par un vieux M. d'Auvillé, ancien militaire, très fier de son ruban de commandeur. Ce vieillard .représente d'une façon grotesque les droits de l'ancienne société. En même temps, la jeune fille de la maison a noué une intrigue avec un jeune homme qui est admis chez son père et qui, lui, représente la raison, l'ironie, la passion, c'est-àdire notre revanche contre les injustices de la destinée et de la société.

Vous voyez déjà, par ce simple exposé, tout ce que Diderot apporte de vraiment neuf sur le théâtre de son temps. Mettez, à côté de ce sujet, un intérêt plus considérable que celui-ci, car aujourd'hui un père admet très bien que son fils épouse une fille honnête, plus pauvre que lui, et vous aurez la plupart des très belles comédies de M. Alexandre Dumas fils. C'est aussi le thème d'Emile Augier et de la comédie sérieuse de notre temps. Remarquez cependant que Diderot, très fidèle à ce programme d'un nouveau genre, a une idée classique que notre temps a abandonnée. Diderot ne met pas dans sa tragédie le plus petit mot pour rire. Il partait de ce principe que, dans les actions sérieuses, il n'y a pas de quoi rire. Dans le Père de famille, en effet, vous ne trouve-

rez pas le moindre mot d'esprit. Nous pourrions nous demander si le mélange de comique et de sérieux n'est pas un moyen que l'auteur emploie pour produire un sentiment plus fort ; mais cela nous entraînerait trop loin.

Les sentiments qui animent les personnages du. Père de famille sont des sentiments très simples, très voisins de la nature. Ils sont cependant intéressants, parce qu'ils sont en lutte avec toutes les conventions sociales. Diderot en poursuit l'exposition avec une grande candeur et une grande simplicité. Il n'y a, dans sa pièce, aucune ficelle théâtrale. Tout le monde est capable d'en conlprendre le sujet, ainsi que la succession des scènes. Il laisse de côté les vieilles intrigues. Aujourd'hui, que demandons-nous au théâtre? Nous lui demandons de nous débarrasser de ces jeux de scène, de ces devinettes, de ces combinaisons puériles que Scribe nous a imposées. Ainsi, vous le voyez, Mesdames et Messieurs, à rnesure que nous analysons cette pièce, nous y trouvons des choses de l'avenir, Diderot a semé des graines dont quelques-unes devaient lever de son temps, dont d'autres devaient rester stériles, et dont d'autres, enfin, ne devaient germer que de nos jours. Il est, en cela, véritablement un précurseur. Mais il n'est pas du tout auteur dramatique, parce qu'il n'a pas l'habileté du métier. Faire vrai, c'est bien; encore faut-il faire juste; encore faut-il ètre habile ; encore faut-il pré-

senter ce qu'on veut imposer au public de la ma nière la plus capable de le faire accepter par lui. Diderot n'a pas cette habileté. Ce qui achève de rendre sa tentative prématurée en 1758 et en 1811, c'est sa phraséologie. Le Père de famille est aujourd'hui une simple pièce de musée, un simple objet de curiosité. Je crois cependant que si cette pièce avait été reprise en 1826, elle aurait été saluée d'acclamations, parce qu'une grande partie du romantisme y est déjà.

Qu'est-ce que le romantisme ? Vous le savez, Mesdames et Messieurs, par toutes les pièces, par tous les romans, par toutes les poésies dont nous avons été saturés depuis plus d'un demisiècle. Le fond du romantisme, c'est le lyrisme, et le lyrisme, c'est l'expression énergique, colorée, savante, violente de sentiments personnels. Le poète lyrique est celui qui applique sa personnalité à ses poésies. Je vous nommerai seulement Lamartine, Hugo, Musset. Le poète lyrique nous peint ses douleurs ou ses joies; et par cela seul que le lyrique cherche à produire une émotion par une émotion sincère, il risque de tomber dans l'emphase, dans la déclamation. C'est ce qui est arrivé à Diderot.

Mêlant ce lyrisme de l'avenir avec la sensibilité de son temps, il arrive à des phrases étonnantes, qu'on lui reprochait déjà de son époque. Il disait : « Mais non; il est très beau ce style dont on se moque. La preuve, c'est que Saint-

Lambert en a été touché et qu'il m'a dit qu'on ne pouvait pas écrire ainsi sans beaucoup de génie. » — D'autre part, lorsqu'il fait parler un homme mur à une jeune fille, il s'exprime ainsi : « Fille aussi vertueuse que belle, connaissez le danger que vous avez couru ! » Nous entendons des phrases comme celles-là à l'Ambigu : c'est le lyrisme du mélodrame. Lorsque le fils, révolté contre son père, lui demande si, dans sa jeunesse, lui-même n'a pas senti le poids de l'autorité paternelle, il lui fait dire : « Lorsque vous avez voulu ma mère, lorsque toute la famille se souleva contre vous, lorsque votre père vous appela enfant ingrat, et que vous l'appelàtes, au fond de votre âme, père cruel, qui de vous deux avait raison ? » Cela ferait encore de l'effet à l'Ambigu, mais là .seulement, et pour le public des galeries supérieures. De même, losque vous entendez nos romantiques se moquer d'euxmêmes, lorsque, dans les comédies romanesques, d'Alfred de Musset, vous voyez l'auteur des Lettres de Dupuis et Cotonet, de Dupont et Durand, se railler du lyrisme, de l'emphase à la mode autour de lui, il se trouve parodier tout naturellement le style de Diderot ; et c'est ce qui prouve que ce style n'est pas seulement le style du XVIIIe siècle, mais que c'est aussi celui d'une époque qui va venir. Ainsi, dans On ne badine pas avec l'amour, il y a un baron solennel, un imbécile, qui, dans toutes les circonstances, se

met à faire des phrases, où il mêle l'emphase de ses railleries à la plénitude de la suffisance qu'il tire de sa situation de gouverneur de province, et qui parle absolument comme le père de famille dans la pièce de Diderot.

Je ne veux pas altérer par avance le plaisir que vous pourrez avoir à entendre les tirades de Diderot dans la bouche de l'acteur. Mais conservez dans votre souvenir ce que vous savez du rôle du baron et le passage que je vais vous lire : « 0 mon ami ! apprenez maintenant que je suis plein de joie. Vous savez que j'ai eu de tout temps la plus profonde horreur pour la solitude. Cependant, la place que j'occupe et la gravité de mon habit me forcent à rester dans ce château pendant trois mois d'hiver et trois mois d'été. Il est impossible de faire le bonheur des hommes en général, et de ses vassaux en particulier, sans donner parfois à son valet de chambre l'ordre rigoureux de ne laisser entrer personne. Qu'il est austère et difficile le recueillement de l'homme d'Etat ! et quel plaisir ne trouverais-je pas à tempérer, par la présence de nos deux enfants réunis, la sombre tristesse à laquelle je dois nécessairement être en proie depuis que le roi m'a nommé receveur ! » Je ne serais pas étonné, à la similitude de certaines phrases et de certaines tirades, qu'Alfred de Musset ait songé luimême au Père de famille, car il y a là des rencontres vraiment amusantes. Vous entendrez

Sophie dire : « Hélas ! vous savez qu'une fille bien née ne reçoit et ne fait ces serments d'amour qu'au pied des autels. » Cela vous fera penser à cette autre phrase : « Il est malséant d'écouter les serments d'amour de la bouche d'un jeune homme ; il ne faut pas quitter la terre ferme ; il ne faut pas s'aventurer sur une pièce d'eau... etc. »

Ecoutez aussi ces tirades ; elles se trouvent au commencement du Père de famille. Je vous les cite, car des coupes sombres ont été faites pour la représentation, dans le texte primitif, et il se pourrait qu'elles eussent précisément été supprilnées. Voici de quelle façon un amoureux raconte comment il a fait la connaissance de celle dont il est éperdument épris et qu'il veut épouser : « La première fois que je la vis, ce fut à l'église. Elle était à genoux au pied des autels, auprès d'une femme âgée, que je pris d'abord pour sa mère ; elle attachait tous les regards. Ah ! mon père, quelle modestie ! quels charmes ! Non, je ne puis vous rendre l'impression qu'elle fit sur moi. » Cela ne vous fait-il pas penser à la Favorite : « Oh ! mon père, qu'elle était belle ! Un ange, une femme inconnue ! etc. » ; ou encore à cette autre phrase bien connue : « La première fois que je l'ai vue, c'était non loin du Conservatoire, dans la boutique d'un pâtissier... » — Je continue la citation ; vous allez voir maintenant les interjections se succéder : « Quel trouble

j'éprouvai ! avec quelle violence mon cœur palpita ! ce que-je ressentis ! ce que je devins ! Depuis cet instant, je ne pensai, je ne rêvai qu'elle. Son image me suivit le jour, miobséda la nuit, m'agita. partout. J'en perdis la santé, la gaîté, le repos. Je ne pus vivre sans chercher à la retrouver. J'allais partout où j'espérais la revoir.» Et voici quelle est l'existence de ces deux pauvres femmes: « Ah! si vous connaissiez la vie de cés infortunées ! Imaginez que leur travail commence avant, le jour, et que souvent elles 'y passent les nuits. La bonne file au rouet, une toile dure et grossière est entre les doigts tendres et délicats de Sophie et les blesse. Ses yeux, les plus beaux yeux du monde, s'usent à la lumière d'une lampe. Elle vit sous un toit, entre quatre murs tout dépouillés ; une table de bois, deux chaises de paille, un grabat, voilà ses meubles... Oh! nature, quand tu la formas, était-ce là le sort que tu lui destinais ? » Tout cela, Mesdames et. Messieurs, est bien vieillot ; tout cela aussi est d'hier et peut-être de demain. Allez entendre les vieux' mélodrames romantiques, écoutez toutes les pièces qu'on joue en ce moment à l'Ambigu, vous y retrouverez Diderot.

En somme, il me semble qu'on peut résumer la tentative de cet étrange, homme, en disant qu'il a voulu d'abord débarrasser le théâtre des conventions inutiles, puis donner plus de place à la mise en scène, pour arriver à la vérité, et,

enfin, introduire sur la scène des sentiments et des situations qui n'y avaient pas encore trouvé place. A côté de cela, nous voyons une quantité de choses accessoires : la passion déclamatoire, romantique, l'emphase, introduite, par avance sur la scène, où elle va s'insfaller à l'aise pendant trente ans de littérature dramatique ; .que dis-je? où elle n'a pas cessé de faire-entendre ses, vieux mots, ses vieilles tournures, ses vieilles exagérations. Voilà, ce me semble, de quoi justifier ce que Diderot pensait de son œuvre, à savoir que le Père de famille est une pièce qui apportait quelque chose de nouveau, qui accomplissait une révolution ou un commencement de révolution au théàtre.

Dans la chaîne des productions dramatiques de notre pays, le Père de famille est un anneau; cela suffit à justifier et les ambitions de Diderot et l'audace de la direction du théâtre de rodéon, qui vous a convié à venir écouter cette pièce absolument délaissée; le désir de vous instruire 'justifie, de son côté,. la tâche que je viens de remplir, en essayant de vous préparer à cettereprésentation. - -

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE 31 JANVIER 1895, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

L'ÉCOLE DES BOURGEOIS COMÉDIE EN TROIS ACTES D'ALLAINVAL

L'ÉCOLE DES BOURGEOIS

MESDAMES, MESSIEURS,

1

Dans la comédie qui va être représentée devant vous, l'Ecole des bourgeois, il y a deux choses diversement intéressantes et qui s'expliquent l'une par l'autre. C'est d'abord la pièce, bien entendu, mais c'est aussi l'auteur. Ceux d'entre vous, c'est-à-dire toute cette assistance, qui sont familiers avec l'ancien répertoire, salueront au passage, dès les premières scènes, beaucoup d'anciennes connaissances. Les personnages, vous les avez déjà vus dans Molière ; les sentiments, les passions qui les agitent, vous les trouvez dans l e Bourgeois gentilhomme. De son côté, le style n'a rien de bien original - cependant cette pièce marque uife date dans l'histoire de notre théàtre, dans l'histoire des mœurs, et, . de plus, elle est extrêmement amusante. De cela vous ne vous plaindrez pas, car les deux

derniers spectacles, qui ont été offerts pour votre instruction, étaient plutôt austères. Celui-ci est divertissant, et je puis vous affirmer d'avance que vous ne vous ennuierez pas à la représentation.

L'auteur et la pièce sont, vous disais-je, diversement intéressants. L'auteur était abbé, comme on disait sous l'ancien régime, abbé sans église, sans paroisse, et même, le malheureux, sans bénéfice. Il s'appelait d'Allainval ; il était de Chartres. Il a eu des moyens d'existence intermittents, une condition peu fortunée. C'est à peu près tout ce qu'on sait de lui. Il y a encore cependant deux ou trois détails, que je vais-vous donner. C'était un amateur passionné de théâtre ; tirant de cette passion tout ce qu'il pouvait, jusqu'à des moyens d'existence. Il y a des gens pour lesquels le théàtre est un plaisir particulier, qui consiste, le soir, à venir voir se dérouler sur la scène des événements, image adoucie, épurée et consolante de l'existence. D'Allainval était amateur de théàtre à ce point de vue d'abord. Il savait, par cœur, ou à peu près, toutes les pièces de ses prédécesseurs. Il y a beaucoup de réminiscences dans ce qu'il a écrit. Il connaissait de plus très bien les acteurs ; il avait son couvert mis chez la célèbre comédienne ,,Adrienne Lecouvreur, qui ne dédaignait pas de le consulter quelquefois. Il appartenait à un petit cercle d'amis, qui comprenait des personnages de con-

ditions différentes, à commencer par le maréchal de Saxe, Voltaire, le président d'Argental, pour finir par d'Allainval et le grammairien Dumarsais.. D'Allainval était encore, non seulement l'ami des auteurs et des acteurs, mais aussi l'ami de toute la troupe, et même du machiniste, du souffleur. Il faisait, pour ainsi dire, partie intégrante du mobilier de la maison. Tantôt l'un, tantôt l'autre était d'ailleurs l'objet, de sa part, de sollicitations qui aboutissaient à quelque déjeuner ou à quelque dîner. Il n'avait pas de moyens d'existence plus réguliers que ceux-là. Souvent même l'infortuné était sans domicile. Il touchait alors dans les fiacres, sous les ponts, dans les chaises à porteurs.

Rappelez-vous un très amusant personnage d'Anatole France, l'abbé Guillaume Bonnard, qui représente la philosophie sceptique et croyante du siècle dernier, philosophie qui s'inspire à la fois de Voltaire, de Desfontaines et d'Hardouin. Vous aurez à peu près d'Allainval, l'auteur de l'Ecole des bourgeois. chef-d'œuvre ensongenre. Il doit d'avoir écrit cette pièce à sa connaissance du monde et des tripots comiques, et aussi à sa familiarité avec l'ancien répertoire. Il était tous les soirs au parterre ou au balcon de la ComédieFrançaise, et, de temps en temps, il apportait aux comédiens une pièce de sa composition, tantôt bonne, tantôt mauvaise. Tantôt il s'adressait au Théâtre italien, tantôt à la Comédie-Française.

Sa pièce était-elle refusée? Sans se décourager, il se remettait à l'œuvre. C'est ainsi qu'un beau matin il apporta aux comédiens français l' Ecole (les bourgeois. Lorsque la pièce fut lue, nous dit le Registre de l'ancienne Comédie-Française, ce fut un cri d'admiration. D'abord les comédiens trouvaient là un sujet qui ne les déconcertait pas, des personnages et des rôles que le public aimait, des tirades qui devaient être couvertes d'applaudissements. C'est vous dire qu'ils reçurent la pièce par acclamation.

Qu'est-ce que cette pièce? C'est tout simplement le Bourgeois gentilhomme retourné. Prenez Mme Jourdain, et, au lieu d'en faire cette bourgeoise de l'ancien Paris, d'esprit si ferme, de bon sens si rassis, qui ne veut pas s'élever audessus de sa cjndition, qui ne veut pas prendre un gendre chez qui elle ne pourra pas aller familièrement, en s'invitant à dîner ou en l'invitant à venir partager son repas et lui dire en un mot : « Mettez-vous là, mon gendre, et dînez avec moi ; » — faites-en, au contraire, une femme qui veut, pour s'élever au-dessus de sa condition, donner sa fil le à un gentilhomme ruiné, et vous aurez Mme Abraham, ou plutôt M'am Abraham, comme vous l'entendrez appeler tout à l'heure. Prenez maintenant M. Jourdain; supposez qu'il soit devenu veuf et qu'il ait épousé une demoiselle de condition, que, comme Georges Dandin, il se repente de sa tentative et qu'il veuille faire

profiter les autres de l'expérience douloureuse qu'il a acquise, — vous aurez l'oncle Mathieu. Prenez Agnès, de l'École des femmes, et un amoureux quelconque, et vous aurez Benjamine et Damis, qui sont les amoureux de l' Ecole des bourgeois^ Prenez les petits marquis dè Molière, tordez-les, faites-en sortir tout ce qu'ils [contiennent d'impertinence, de fatuité, de légèreté sautillante, et vous aurez le marquis de Moncade et les amis qui vont l'assister tout à l'heure, qui tous représentent l'ancienne noblesse à côté de la nouvelle bourgeoisie. Tel est à peu près le cadre de l'École des bourgeois. Vous voyez que tout cela n'est pas neuf.

Le style ne l'est pas davantage. Voici deux ou trois exemples, choisis entre beaucoup d'autres, qui vont nous montrer combien peu d'Allainval était original. Vous entendrez Mrae Abraham, parlant de sa fille Benjamine, dire: « Des mépris à ma fille, des mépris ! Ma fille est-elle faite pour être méprisée? M. Mathieu, en vérité, vous êtes bien piquant, bien insultant : il n'y a que vous qui parliez comme cela, et sur quoi donc jugez-vous qu'elle mérite des mépris? Qu'a-t-elle, s'il vous plait, qui ne soit aimable ? Voilà un visage fort laid, fort désagréable? Je ne sais, si vous n'étiez pas mon frère,, ce que je ne vous ferais point dans la colère où vous me mettez. » — Vous avez reconnu deux passages de l'ancien répertoire : — Hermione demandant dans Andromaque:

Qui vous l'a dit, Seigneur, qu'il me méprise?

Ses regards, ses discours, me l'ont-ils donc appris? Jugez-vous que ma vue inspire des mépris?

— Et dans Tartufe, Orgon disant à 'Mme Pernelle :

Allez, je ne sais pas, si vous n'étiez manière,

Ce que je vous dirais, tant je suis en colère.

On pourrait multiplier lés exemples de ces réminiscences. Quant aux détails du style, quant aux expressions elles-mêmes, c'est encore Le style de l'ancien théâtre. Vous entendrez le comte de Moncade, avec une inconscience toute particulière, finissant par croire qu'il a en légitime héritage tout ce que Mme Abraham a dérobé à son prochain, dire, en parlant d'un des personnages de la pièce : « C'est un assez méchant plat que sa personne. » Rappelez-vous, dans le Misan- thrope, ce vers :

C'est un fort méchant plat que sa sotte personne.

Vous verrez également, dans la pièce, un certain nombre de portraits très joliment tournés, très spirituels, d'un style taillé à facettes, dans lesquels vous reconnaîtrez tout ce que Beaumarchais mettra plus tard dans le Barbier de Séville et dans le Mariage de Figaro. Vous y trouverez même le modèle du style encore en \_ usage au théâtre aujourd'hui. Vous savez qu'au XVIIe siècle, la prose française, au théâtre comme

dans le monde, était large, étoffée, copieuse. On voyait avec plaisir le style de Molière se dérouler avec une ampleur extraordinaire, aussi bien dans-l'a pensée que dans les termes, avec une flexibilité sautillante, qui ne devait pas lui sur-' vivre; au XVIIIe siècle, au contraire, on aime la phrase hachée, qui attire la lumière, la reflète, la fait briller ; on aime la petite phrase coupante et cinglante, quo nous trouvons dans d'Allainval. L'a-t-il inventée ? Non ; tout cela, en effet, est le résultat de ce qu'on avait fait entre 1G73, date de la mort de Molière, et 1728, date de la représentation de l' Ecole des Bourgeois. C'est le résultat de l'assouplissement de notre langue, telle que l'avaient léguée La Bruyère, l'auteur des Maximes, Montesquieu, l'auteur des Lettres persanes, Marivaux, l'auteur de ces pièces que vous connaissez bien. Demandez-vous si ce portrait charmant de l' Ecole des Bourgeois n'est pas de La Bruyère, moins, bien entendu, son génie ou son talent : « Il lui vient un jeune seigneur, un marquis de la haute volée, il ne pousse point de fleurettes, point de soupirs; il ne parle point d'amour, eu, s'il en parle, c'est sans sembler le vouloir faire, par distraction, mais il apporte une figure charmante ; il apporte avec soi des airs aisés, dissipés, libertins, ravissants; il chante, il danse, il- parle en même temps, et de mille choses différentes à la fois; tout ce qu'il dit n'est le plus souvent que des riens, que des ba-

gatelles que tout le monde peut dire ; mais dans sa bouche, ces riens plaisent, ces bagatelles enchantent ; ce sont des nouveautés ; elles en ont les grâces - il parle d'épouser, il parle de lacour, de vous y faire briller... Hein? Vous ne dites rien ? Vous voyez bien qu'il n'y a point de femme assez sotte pour se piquer de constance en pareil cas ». — Rappelez-vous, Mesdames et Messieurs, les portraits "de la Bruyère, qui sont faits de la môme façon, par petites touches séparées, très fermes, très- nettes. C'est exactement le procédé de d'Allainval. Ce procédé va devenir celui du théâtre, ainsi que celui de tout le XVIIIe siècle. Tout cela -n'en est pas moins neuf par l'arrosage, par la sauce, si je puis dire, avec laquelle d'Allainval a accommodé son plat, d'Allainval, cet amateur, de théâtre, qui sait par cœur les anciens auteurs et qui, en les citant, ne prétend pas les piller, mais seulement leur faire sa révérence. Du progrès de la langue française, assouplie par trois ou quatre maîtres, de la rencontre de cette langue avec l'esprit du temps, est sortie l'Ecole des Bourgeois, et c'est ici que nous touchons à la véritable originalité de notre auteur.

D'Allainval, le premier, a eu la pensée de traiter au théâtre un problème social, dont l'intérêt, comme vous allez le voir, ne s'est pas amoindri pour nous, loin de là. C'est d'abord" l'évolution, comme l'on dit aujourd'hui, ou, si

vous le voulez, le progrès, la marche de la bourgeoisie française. Au moment où Molière avait commencé à écrire pour le théâtre, de l'influence de bien des causes, mais surtout de l'influence du gouvernement personnel de Louis XIV, de l'autorité royale fermement assise, était résultée une transformation des mœurs qui s'accuse dans une de ses pièces, le Bourgeois gentilhomme. Les distances diminuant entre la noblesse et la bourgeoisie, les différences de castes s'atténuant, le gentilhomme étant devenu pauvre par l'existence luxueuse de Versailles, et cherchant à refaire sa fortune par des alliances avec le bour- , geois et le vilain, celui-ci, au contraire, cherchant à s'élever au-dessus de sa condition en redorant le blason du gentilhomme, les uns tendant en bas, les autres tendant en haut, de cet état de choses était né le Bourgeois gentilhomme : vous avez vu M. Jourdain ridicule, parce qu'il veut faire entrer un gentilhomme dans sa famille, et Dorante presque odieux parce qu'il veut faire servir à ses intérêts la vanité de M. Jourdain. Descendons soixante-quinze ans à peu près : nous trouvons que ce mouvement ne fait que s'accentuer : les Dorantes recherchent de plus en plus les Jourdains, et, de plus en plus, les Jourdains accordent leurs filles aux Dorantes. Ici, dans l' Ecole des Bourgeois, il s'agit de savoir si le marquis do Moncade, seigneur ruiné, qui cherche à reconstruire

sa fortune, épousera la petite-Benjamine, la fille d'une marchande à la toilette ; il s'agit de savoir si Mme Abraham parviendra à s'élever au-dessus de sa condition. Remarquez, Mesdames et Messieurs, que ce problème remplit toute l'histoire de l'ancienne société française, de 1700 à 1789, et au-delà. Cette tendance de la société française à se niveler ne cesse de s'accentuer. C'est pour cela que vous la voyez apparaître périodiquement au théàtre. Il n'y a pas une période de soixante-quinze ans, qui n'ait eu son Ecole des Bourgeois. Voyons d'abord ce qu'est celle-ci, puis nous essayerons de vous montrer ce que Y Ecole des Bourgeois est devenue dans le théâtre contemporain.

Le premier personnage qui se présentera à vous avec une silhouette nettement tranchée, sera Mme Abraham, dont je vous ai parlé, puis vous verrez le marquis de Moncade, le type du gentilhomme français tel qu'il a existé de 1700 à 1750. Il est beau, il est élégant, toujours riant, très spirituel, très sceptique; et, par un long exercice de la supériorité sociale, il est victime de. la société nouvelle, à savoir qu'il n'a plus que des privivilèges, sans rien pour les soutenir, et que, par conséquent, il est sur le point de devenir un inutile. Vous savez ce que la Révolution française fera de cette catégorie de gens. Le marquis de Moncade est un de ces hommes qui promènent sur les personnes qui les entou-

rent cette fatuité spirituelle, cette impertinence de langage, cette aisance de manières, qui font qu'on hésite entre l'admiration et le mépris, que, par suite, on est un peu déconcerté devant un tel homme, mais qui font aussi que, le jour oll ils disparaîtront de la société, celle-ci sera découronnée, pour ainsi'dire, d'une fleur d'élégance et de politesse. Cette ancienne noblesse française a des racines si profondes qu'elle soutient toute notre histoire ; elle sera si longue à disparaître que le marquis de Moncade ne sera pas mort en 1860, et que vous le verrez reparaitre au complet dans le Gendre de M. Poirier, d'Emile Augier. Bien plus, il vit encore, le malheureux, toujours avec ses qualités, toujours avec ses défauts, brillant et inutile. Il était récemment le héros de cette comédie inquiétante et forte qui s'appelle le Prince d'Aurec, de M. Henri Lavedan. Nous sommes en présence d'un personnage très intéressant, par lui-même, qui, paraissant pour la première fois dans Molière, s'installe, se développe, se précise dans la pièce de d'Allainval. Vous verrez le marquis de Moncade pris entre deux nécessités : l'une qui est de ne pas déroger, et l'autre, qui est l'obligation où il se trouve de déroger. Il ne veut pas déroger, parce qu'il ne sera plus gentilhomme ; et cependant, il faut qu'il ait de quoi fournir à ses vêtements, à ses plaisirs ; il faut qu'il puisse vivre noblement, c'est-à-dire sans rien faire. Il

n'y a qu'un mariage qui puisse lui permettre de réparer le désordre de ses finances. Ce désordre, comment s'est-il produit? Vous le saurez tout à l'heure. En effet, vous verrez le marquis de Moncade avec son intendant, le sieur Potdevin, qui lui lit un mémoire. Le marquis ne l'écoute pas ; il fredonne un air qu'il a entendu la veille à la Comédie italienne, et signe le mémoire sans hésitation et sans savoir ce qu'il renferme. Tel est le protagoniste de la pièce. Vous le retrouverez avec le bachelier Lindor, du Barbier de Sérille, et avec le comte Almaviva, du Mariage de Figaro, ce représentant le plus authentique, le plus séduisant, le plus inquiétant de l'ancienne noblesse française.

Auprès du marquis de Moncade, vous verrez deux ou trois jeunes seigneurs, qui sont la répétition de son propre type, ou qui mettent en lumière les côtés du caractère général, que luimême ne peut reproduire tout entier.

Le marquis de Moncade désire épouser la petite Benjamine, la fille de Mme Abraham. C'est une Agnès, mais une Agnès modifiée par les progrès du temps et surtout par une atmosphère nouvelle, qui est celle de la Régence. Voulezvous savoir comment ils vont entrér en ménage, ces deux jeunes gens, si toutefois ils se marient? Ecoutez attentivement la conversation que Benjamine va avoir avec sa suivante, Marton, et celle que le marquis de Moncade aura avec sa

fiancée. Benjamine a un petit cousin, avec lequel elle a été élevée ; c'est un charmant garçon, mais il est homme de robe, et il ne pourra pas donner à sa femme la condition et les satisfactions qu'elle a rêvées. Elle n'hésite pas alors, avec un petit air ingénu, à accomplir la plus grande coquinerie dont une jeune fille puisse se rendre coupable et qui consiste à avoir excité l'amour, l'ambition d'un jeune homme, et puis, lorsqu'un mariage plus avantageux se présente, à lui dire doucement : « C'est fini, nous deux! » Benjamine accomplira cette coquinerie avec tout le raffinement de la perversité féminine. En effet, elle abandonnera d'elle-même, sans regrets, ce projet de mariage. De plus, quand Damis, qui en est éperdÚment amoureux, s'en ira en pleurant, elle demandera à Marton de lui dire comment les choses se sont passées et comment il a reçu son congé. « Raconte-moi les détails de tout ceci », lui dira-t-elle. Elle se plaît à voir souffrir. C'est une petite bécasse malfaisante, qui annonce un certain nombre d'ingénues modernes et contemporaines, dont l'espèce a pullulé depuis. Heureusement, pour la moralité de la pièce, que la petite Benjamine trouve à qui parler. Le marquis de Moncade lui plaît. Elle ressent pour lui autant d'amour qu'elle en peut ressentir, et ce n'est pas peu dire. Mais enfin, en se mariant, elle voudrait trouver un mari qui l'aimât et qui lui donnât toutes les satisfactions légitimes du

mariage : le rang, le nom et le reste. Le marquis de Moncade est beaucoup plus froid. Il est blasé, un peu fatigué ; il ne veut se donner de peine d'aucune sorte. Il est assez disposé à faire ce que faisaient presque tous les gentilshommes, à cette époque, qui, après. .avoir épousé une demoiselle de roture, s'empressaient de s'assurer un héritier, et, cette formalité accomplie, n'avaient plus qu'un souci: : ne plus s'occuper de leur femme et reprendre leurs anciennes habitudes. Telles sont les idées avec lesquelles le marquis de Moncade va entrer en ménage.

Vous avez entendu, jeudi dernier, le Préjugé et la Mode. Vous avez vu ce que l'atmosphère générale, l'influence de l'air qu'on respirait, pouvaient faire d'un jeune ménage qui ne demandait qu'à s'aimer. La peur d'être ridicule empêchait le mari d'aimer sa femme et de lui avouer son amour. Telle était, en effet, la société française à cette époque. Le mariage était une institution qu'on conservait, parce qu'après tout c'est la seule que l'humanité ait trouvée pour assurer sa perpétuité ; mais, ma foi, on se dispensait, ensuite, de toutes les obligations que le mariage comporte. Une fois l'héritage du nom assuré, tous les autres devoirs disparaissaient. Le mari et la femme affectaient. de se montrer indifférents vis-à-vis l'un de l'autre; et, lorsqu'ils avaient le malheur de s'aimer, ils s'aimaient en partie fine et faisaient en sorte qu'on n'en sût rien.

Les anecdotes du temps, depuis les Lettres persanes de Montesquieu jusqu'au Recueil de bons mots de Chamfort, sont pleines de renseignements à ce sujet. On y voit qu'un mari ne devait jamais témoigner de jalousie à. l'égard des amis. de sa femme. V-oici une anecote qui prouve bien que le marquis de Moncade était dans le ton de l'époque. —- Un gentilhomme, dont je tairai le nom, parce que les représen• tants de sa famille existent encore, arrive chez lui à l'improviste. Il trouve sa femme en compagnie non équivoque, ou plutôt équivoque, si vous voulez. Il se contente alors de dire à sa femme: « Ah ! Madame, avez-vous pensé. à l'importance que cela aurait eu, si c'eût été un autre que moi ? » — Il est impossible d'être plus tolérant. Cette tolérance, Mesdames et Messieurs, était la note des mœurs de la société française --à ce moment. — Il y a encore autre chose, qui a pesé sur toute cette société du XVIIIe siècle. Le bon ton exigeait que l'homme méprisât la femme et considérât l'amour, le mariage et toutes les formes possibles de l'union de l'homme et de la femme, comme une victoire à remporter par l'homme. Il voulait que l'homme assurât sa supériorité par la désinvolture de ses manières et par le persiflage de son langage. Vous verrez, tout à l'heure, le marquis de Moncade, .présentant sa fiancée à son ami, prendre par la main cette petite nlle,'qui ne vaut pas cher, mais qui est

candide, la retourner comme lin maquignon ferait d'un 'cheval. Il fait admirer son air, son allure, sa tournure, sa croupe. Il est scintillant, sémillant, spirituel : il est odieux. Tel était l'état des moeurs !

Avec ces éléments, d'Allainval a trouvé le moyen de retracer la société française telle que la Régence l'avait faite, entre 1720 et 1770. Voilà pourquoi l' Ecole des bourgeois est une date dans l'histoire (les mœurs et une étape, et pourquoi il est indispensable de la faire entrer dans une étude du théâtre, comme celle que nous poursuivons en ce moment devant vous. Tout cela, en effet, n'est pas destiné à disparaître. Je vous disais, tout à l'heure, que cette crise sociale, que la bourgeoisie française a traversée, à partir de Louis XIV, n'est pas encore finie. La preuve, c'est que Y Ecole des Bourgeois a été reprise par Emile Augier, dans le Gendre de M. Poirier. Vous verrez la transformation qu'ont subie les personnages de l' Ecole des Bourgeois, tout en restant les mêmes cependant.

Le marquis de Moncade deviendra le marquis Gaston de Presles ; l'oncle Mathieu deviendra Verdelet ; Mme Abraham deviendra M. Poirier. Je ne dis pas qu'Emile Augier ait lu l' Ecole des bourgeois ; mais je prétends qu'il a pris le sujet du Gendre de M. Poirier en pleine vie contemporaine ; et par cela seul que les mœurs étaient

les mêmes, les mêmes personnages se sont retrouvés dans la même posture, cherchant devant vous la solution du même problème, du ,même intérêt social. Vous venez d'entendre le marquis de Moncade; écoutez maintenant le gendre de M. Poirier, le marquis Gaston de Presles, discutant avec son ami Hector, duc de Montmeyran : « Ah ! oui, tu te figures, parce que j'ai épousé la fille d'un ancien marchand de draps, que ma maison est devenue le temple de l'ennui, que ma femme a apporté dans ses nippes une horde farouche de vertus bourgeoises et qu'il ne me reste plus qu'à écrire sur ma porte: Ci-git Gaston, marquis de Presles! — Détrompe-toi, je mène un train de prince, je fais courir, je joue un jeu d'enfer, j'achète des tableaux, j'ai le premier cuisinier de Paris, un drôle qui prétend descendre de Vatel et qui , prend son art au sérieux ; je tiens table ouverte (entre parenthèses tu dîneras demain avec tous nos -amis et tu verras comment je traite) ; bref, le mariage n'a rien supprimé de mes habitudes, rien... que les créanciers. ». — Le marquis de Moncade pourrait tenir exacte ment le même langage.

Comme conclusion de cette étude rapide, nous pouvons tirer non seulement un enseignement -d'histoire théàtrale, mais aussi, — et c'est là le propre des pièces faites pour durer, — un enseignement d'histoire sociale. Vous avez vu, dans

cette série d'oeuvres qui ont défilé devant vous, la crise de la société française, indiquée pour la première fois dans le Bourgeois gentilhomme, se continuer dans l'Ecole des bourgeois. Vous en verrez l'aboutissement, pour l'ancien régime, dans lr Mariage de Figaro. On pourrait encore se demander ce que deviendront les personnages de l'Ecole des bourgeois en 1794. La réponse est facile: ils émigreront ou ils monteront sur l'échafaud. Cette disparition de l'ancienne société française était, je ne dis pas nécessaire, mais inévitable, étant donné le conflit des intérêts en présence. Il était indispensable, pour la logique de l'histoire, que les uns disparussent et que la victoire des autres eût pour résultat de les établir par dessus. Malheureusement, ceux qui ont remporté cette victoire n'ont peut-être pas su en profiter. La preuve, c'est qu'Emile Augier a écrit le Gendre de M. Poi-, rier, qui est le procès de la bourgeoisie française, telle que l'avait faite la Révolution, et qui est aussi le procès de l'ancienne noblesse, telle que la Révolution l'a laissée subsister. Le Prince d'Aurec, que nous avons applaudi, il y a deux ans, est la continuation de ce procès. Aujourd'hui, à quoi assistons-nous? C'est encore au spectacle de la bourgeoisie française essayant de se défendre et n'y réussissant peut-être pastrès bien, parce que les arguments qui lui seraient nécessaires lui manquent. L'institution

du mariage n'est .pas raffermie ; la puissance de l'argent n'a fait qu'augmenter,. la noblesse n'est plus qu'un décor inutile. Il est possible même que le mal n'ait fait que s'étendre depuis l'Ecole des bourgeois, et que l'histoire n'ait pas dit son dernier mot à ce sujet. Quelle sera là conclusion de cet état de choses? Peut-être sera-t-elle analogue à celle de 1789. Je me contente de vous indiquer les termes du problème. Il va se discuter devant vous, Mesdames et Messieurs.

Vous emporterez de cette représentation, en y réfléchissant, d'abord le sentiment que vous avez vu une œuvre typique de l'ancien répertoire, et aussi que ce problème, qui vous est soumis, vous et moi, nous l'agitons tous les jours et que nous en attendons la solution, je ne dis pas avec impatience, mais avec quelque inquiétude. Si le Prince d'Aurec et le Gendre de M. Poirier ne nous prouvaient pas que le sujet de l' Ecole des bourgeois est toujours vivant, je serais tenté de dire qu'avant vingt ans, il se trouvera un auteur dramatique pour la rajeunir, une fois de plus, et pour prouver qu'entre tous les sujets de l'ancien répertoire, celui-là est un des plus actuels, un des plus vivants et peut-être un des, plus poignants.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M: FRANCISQUE SARCEY

LE 14 FÉVRIER 1895, AVANT LA REPRÉSENTATION DU

MÉCHANT

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

GRESSET

LE MÉCHANT

MESDAMES, MESSIEURS,

Il y ahuit jours, M. Larroumet, vous parlant de. l' Ecole des bourgeois de d'Allainval, vous .disait que la pièce avait été refaite par Emile - Augier dans le Gendre de Monsieur Poirier, ■ mais qu'elle avait été transportée dans un autre milieu, transposée, pour ainsi dire, dans une autre tonalité, et que cependant les deux pièces sortaient du môme fonds. Il ajoutait que, depuis, on avait même vu pousser, comme une bouture nouvelle à cette souche ancienne, le Prince d'Aurec, de M. Henri Lavedan.

Aujourd'hui, nous avons à parler du Méchant de Gresset. Or, le Méchant a été, lui aussi, refait par Emile Augier dans la Contagion; et je pourrais vous citer un certain nombre de romans, de pièces tout- à fait contemporaines, où le même fonds d'idées se retrouve. Toutes ces

coïncidences vous paraîtront peut-être singulières, car, l'année dernière, nous n'avons jamais eu l'occasion de faire de semblables rapprochements. La raison en est bien simple : c'est qu'alors nous parlions du grand répertoire, et il n'est pas douteux que, quand un trait de moeurs, un caractère a été porté sur la scène par un homme commo Molière, qu'on nous a montré ce qu'il a d'éternel et dr définitif, la pièce se trouve faite pour jamais. C'est ainsi que personne, par exemple, n'a eu l'idée de refaire Tartufe ou le Misanthrope.

Si l'on a repris quelques-unes des œuvres de Molière, ce sont les moindres, comme les Précieuses ridicules\* qui ont été refaites d'une façon charmante dans le Monde où ron s'ennuies de M. Edouard Pailleron. Quant aux grandes pièces, on n'a même pas essayé d'y toucher.

Dans le répertoire de second ordre, comme celui que nuus traversons en ce moment, il y a des pièces écrites, sans doute, par des hommes qui ont infiniment d'esprit, qui savent le théàtre, qui ont accommodé les ridicules, les préjugés, les défauts, les vices de leur temps au goût de leur entourage, mais qui n'ont pas été marquées de ces traits détinitifs, absolus, qui leur assurent la curiosité de l'avenir. En sorte que, comme les vices, les défauts et les ridicules sont éternels, comme on les voit reparaître aux générations suivantes sous d'autres formes, d'autres auteurs

viennent qui les voient sous cette forme plus actuelle et qui les présentent au public. Ainsi, deux pièces peuvent être parfaitement analogues, sans que, pour cela, il y ait eu aucune collusion. Je ne crois pas, en effet, que M. Alexandre Dumas ait lu le Préjugé à la mode, de la Chaussée ; je puis presque affirmer qu'Emile Augier ne connaissait pas le Méchant, ou bien il ne l'avait lu que très distraitement dans sa jeunesse. Seulement, il a aperçu le même défaut, le même travers, le même trait de moeurs ; alors, poussé par la logique des choses, il a refait la comédie que nous avions eue, un siècle auparavant, avec le Méchant.

Quel est ce trait de mœurs, qui a occupé, en 1747, Gresset, et, en 1866, Emile Augier? — Il faut tout de suite lui donner son véritable nom. Bien que le mot ne soit pas du XVIIIe siècle, il est commode pour nous. Ce trait de moeurs, c'est la « blague », qui s'appelait alors le persiflage. Qu'est-ce que c'est que la blague ? Il faut la définir pour l'intelligence de cette œuvre antique.

Toute société, quelle qu'elle soit, repose sur un certain nombre d'idées, de préjugés, d'institutions, de lois, de mœurs, avec lesquels elle s'est accommodée, avec lesquels elle s'est bâti, en quelque sorte, une maison, où elle se trouve à l'aise et d'où elle demande à ne point sortir. Par conséquent, elle proclame comme vérités absolues, définitives, éternelles, toutes les idées

sur lesquelles elle repose, et elle fait veiller autour de ces idées tantôt des juges et des gendarmes, tantôt, ce qui est bien pis encore, les bienséances humaines, les convenances, dont les femmes sont les principales gardiennes. Ainsi, la société a une idée sur la propriété : si quelqu'un, par hasard, viole cette idée, elle le met en prison. Elle a une idée sur la constitution de la famille : sans doute, elle ne peut empêcher qu'on ait des enfants en dehors du mariage légal, mais, si quelqu'un se met par hasard en dehors de sa loi, de ses mœurs, de ses convenances, de tout ce qu'elle a déclaré être des vérités sociales, elle se défend contre cet ennemi, soit en n'admettant pas la femme, soit en rejetant les enfants. Pour la société, tout préjugé qu'elle adopte est une vérité définitive, et elle n'entend pas qu'on l'attaque. La plupart des gens acceptent ces idées sociales; il les ont reçues de leur éduca- tion première; ils les appliquent dans la vie commune, quotidienne, ordinaire. S'ils ne les acceptent pas toujours, à proprement parler, ils les subissent du moins presque constamment et ne se révoltent pas contre elles. Il y en a d'autres qui les exagèrent. Il y a des gens, en effet, qui ont naturellement le style emphatique et qui, non contents d'accepter ces idées, prennent je ne sais quel plaisir à les proclamer dans un langage superbe. On les appelle d'un nom quin'existait pas au XVIIIe siècle, mais qui est de-

venu courant de notre temps : on les appelle des « prud'hommes ». Le prud'homme est celui qui prend une vérité admise, consacrée, vraie ou non, peu importe, un préjugé, si vous aimez mieux, — car un préjugé n'est pas autre chose qu'une vérité sur laquelle on vit, — sans l'examiner, et qui l'expose avec une certaine emphase. C'est contre ces gens-là que Flaubert s'emportait avec tant de vivacité.

Maintenant, comme il n'y a rien de stable, comme il n'y a pas de vérités absolues, définitives, il se trouve des esprits inquiets, chercheurs, novateurs, hardis, qui examinent l'un ou l'autre de ces préjugés, et quelquefois plusieurs ensemble. Ils cherchent le défaut de la cuirasse, montrent en quoi ces préjugés sont en désaccord avec la raison universelle, et mettent tous leurs efforts à les ébranler, et par là ébranlent la société même. Ceux-là se servent de l'arme du raisonnement -, on les écoute avec déférence et respect, à moins qu'on ne les enferme ou qu'on les fasse monter sur l'échafaud. Mais il y a un autre moyen, meilleur encore, d'attaquer les préjugés et les personnes qui les défendent, c'est de les tourner en ridicule. Le ridicule est assurément l'arme la plus cruelle, la plus terrible qui se puisse imaginer, pour détruire une idée fausse ou vraie. Mais ce n'est pas encore là ce qu'on appelle la blague. De même que le préjugé a pour lui une certaine foule qui

le suit sans l'avoir examiné, uniquement parce qu'elle l'a reçu de son éducation première, de même il y a des gens, et même des personnes àgées, qui, séduites par les novateurs, veulent ébranler les idées reçues, saper les « bases immortelles » de la société, comme on dit, se mettent à les suivre et acceptent les idées nouvelles, uniquement parce que d'autrés ont déclaré que les préjugés admis par tout le monde étaient faux. C'est là ce qu'on appelle des esprits à la suite. La foule des braves gens se compose en majeure partie d'esprits à la suite, dont les uns affirment, tandis que les autres nient ; dont les uns respectent certaines choses, tandis que les autres les démolissent et crachent dessus. Au fond, ils ne valent pas mieux les uns que les autres. J'estime infiniment plus ceux qui se tiennent dans les limites de la société, qui acceptent simplement les vérités reçues et qui y conforment leur conduite, parce que c'est en quelque sorte la morale du temps.

Les prud'hommes, les novateurs et ceux qui marchent derrière eux ne font que répéter, les premiers, des phrases toutes faites sur les préjugés, et les seconds, des phrases toutes faites contre les préjugés. Ce sont des gens qui, au lieu de dire : (c Oh ! ma mère ! ma mère ! » en pleurant et en levant les bras au ciel, — disent : « La famille ! Oh ! là, là : il n'en faut plus ! » Voilà toute la différence. Remarquez, ,en effet, qu e, si vous riez des Uns, parce que, sans doute,

il y a quelque ridicule à étaler un sentiment même vrai et très respectable, il n'y a pas de raison pour admirer la force d'àme des autres qui rient de ce même sentiment et qui en rient sans savoir pourquoi, quelquefois même contre leur propre pensée et contre leur propre coeur. Ceux qui se sont habitués à ce persiflage, à cette raillerie de tout ce qui est reçu, de tout ce qui est considéré comme respectable, et respecté par le reste de leur entourage, finissent par nier tout, comme d'autres affirment tout : c'est une dérision universelle. Mesdames et Messieurs, ce . n'est assurément pas là une bonne école ; ce n'est pas celle où l'on, forme d'honnêtes gens, de bons citoyens. Cette négation, cette dérision générale et perpétuelle, est ce qu'on appelle la blague. La blague ne s'appuie point sur le raisonnement, sur une étude profonde des choses. Non, c'est une dérision en l'air, faite de fatuité, toute superficielle, la dérision de coux qui parlent à tort et à travers, qui croient faire les esprits indépendants. Or, il n'y a point d'indépendance à s'affranchir de tout ce que 1ft société impose. Il n'y a d'indépendance véritable que quand soimême, à force d'études, on a vu le fort ou le faible d'un préjugé et qu'on vient dire au public: « Voyez où cela vous mène ; tâchez de vous corriger; revenez sur cette idée; changez-la. Quant le changement sera fait dans les idées, il se fera bientôt dans les institutions. » Et l'on mérite

alors tout respect. Quant aux jolis jeunes gens, quant aux beaux esprits, ou qui se croient tels, parce qu'ils se moquent de tout, j'ose dire qu'ils n'ont d'esprit d'aucune sorte et qu'ils sont sur la pente où l'on devient de malhonnêtes gens. Voilà, en effet, un côté de la question sur lequel j'appelle toute votre attention. -

La pièce de Gresset s'appelle le Méchant. Vous allez voir pourquoi. On s'imagine qu'on peut rire de tout et rester ensuite en dehors de sa dérision. Il n'en est rien. A force de se moquer de la patrie, on finit par la mépriser ; à force de dire que la famille n'est rien, on finit par ne plus aimer beaucoup ni sa mère, ni son père, et surtout par ne plus les respecter ; à force de dire que toutes les femmes sont des femmes perdues, on finit par se priver du plaisir charmant de les aimer, et de celui, plus charmant encore, de leur faire la cour; ceux dont je parle ne se donnent plus cette peine : ils abrègent, et commencent par la Rn. On se moque parfois des beaux mots; on a peut-être raison, dans une certaine mesure. Mais les beaux mots représentent souvent de beaux sentiments, et quand on méprise les uns, on risque fort d'aller jusqu'au dégoùt des-autres; c'est ainsi que d'un simple « blagueur », on devient un malhonnête homme, un méchant. C'est la pente fatale, c'est la pente nécessaire sur laquelle ont glissé, de notre temps, beaucoup de jeunes gens. Beaucoup

d'hommes, en effet, ont commencé par se tenir au-dessus de la blague; ils n'y ont vu tout d'abord qu'un jeu d'esprit charmant, spirituel, amusant. Puis ils ont fini par adopter ces idées et par devenir ce que M. Daudet vous représente si bien, dans son dernier roman de la Petite J'aroisse, avec Alexis, le jeune homme du « dernier bateau » . Gomme lui, ils en sont arrivés à se dire : « Je me sens une àme d'anarchiste sans le courage du geste. » Oui, Mesdames et Messieurs, la blague conduit infailliblement à- la dérision de tous les bons sentimerts, de toutes les idées justes, de toutes les idées vraies ou fausses, mais respectées par tous, et sur lesquelles la société s'est fondée. Quand toutes ces idées ont été ébranlées par la parole, il est impossible que cette blague de l'esprit ne passe pas au cœur, ne ronge pas l'àme. Il n'y a rien de plus corrosif que le persiflage. Voyez, en effet, Cléon dans le Méchant, de Gresset, et d'Estrigaud dans la Contagion, d'Emile Augier, tous deux deviennent de véritables canailles ; à force de blaguer, ils ont mis la blague en pratique.

La blague remonte assez loin dans notre histoire littéraire. Au XVIe siècle, il n'y a pas eu, à vrai dire, ce que nous appelons la blague. En effet, ce siècle a été un des plus librès qu'il y ait eu. Tout le monde disait franchement sa pensée et soutenait ses idées, la dague au poing; ou bien la société vous imposait les siennes, soit en

vo us faisant monter sur le bûcher, soit en vous faisant mourir dans les tortures, si vous ne vouliez pas les accepter. Rabelais ne connaît pas la blague ; c'est le vrai, le grand, le large, le franc rire, mais ce n'est pas autre chose que nous trouvons chez-lui. Au xvir siècle, il n'y a pas eu non plus de blague, mais pour une autre raison. Ce siècle était très ordonne, très régulier, très méthodique. L'esprit, de discipline y a régné en maître. Au-dessous du grand Roi, il y avait une aristocratie et des salons qui faisaient la loi, qui imposaient les règles du bon usage et les croyances et qui les maintenaient. Aucun esprit. n'aurait osé s'insurger. Quand il y avait un esprit inquiet, comme Fénelon ou La Bruyère, il se tenait dans les limites permises. Au xvir siècle, on ne peut, en effet, trouver que deux hommes qui aient pratiqué la blague : Saint-Evremond et Bussy-Rabutin. Mais l'un était exilé en Angleterre et l'autre dans ses terres. En outre, aucun d'eux n'était un homme de génie, et ils se sont tenus, pour ainsi dire, en marge de leur siècle.

Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que le persiflage a commencé. C'est la vie de salon qui en est la. principale cause. Du moment qu'on vivait surtout dans les salons et que les femmes y dominaient, il fallait accommoder les idées, l'esprit général, les querelles que faisait aux préjugés reçus toute la philosophie du XVIIIe siècle, je

ne dirai pas au peu d'intelligence des femmes, — elles l'avaient très affinée, — mais à leur impuissance de saisir les vérités dans leur ensemble, à suivre la filière d'un long raisonnement. Les femmes aiment qu'on leur présente les choses en raccourci, sous une forme animée, plaisante extrêmement vive. C'est pour cela que tous les philosophes de ce temps-là, arrivant avec des idées nouvelles, les présentaient sous une forme très vive. Ces philosophes, eux, avaient examiné ces idées, tandis que les petits bourgeois qu'on admettait à la suite dans ces salons, se mirent à imiter ce jargon sans même tenter aucune critique des questions qu'ils se traitaient. Ils s'amusèrent, eux aussi, 9. ébranler toutes les idées ad mises uniquement pour faire plaisir aux femmes. C'est ainsi qu'ils ont démoli toutes les vérités fondamentales sur lesquelles la société reposait à ce momênt-là. Ce jargon était assaisonné de plaisanteries, de railleries ou de traits acérés ; mais ils se souciaient fort peu de donner des preuves de ce qu'ils avançaient.

Sous la Restauration, le persiflage a presque entièrement disparu. En effet, cette époque constitue un moment tout particulier dans notre histoire,. On a cru alors sérieusement à l'éternité de la bourgeoisie. Celle-ci, triomphante, née des massacres de 1793, et qui allait définitivement s'établir en 1830, s'est crue solidement assise. . Elle a accepté comme vérités éternelles toutes

les institutions, les mœurs, les lois sur lesquelles reposait son établissement. Elle n'a pas eu besoin du persiflage. La blague ne nait que lorsque tout, dans une société, est- remis en question, et c'est pour cela qu'elle triomphe de notre temps. Je n'ai pas besoin de vous dire que le sol de la vieille société est ébranlé et qu'il frémit sous vos pieds. Qu'en adviendra-t-il ? Je n'ensais rien, et vous non plus ; mais tout le monde sent bien que cet état de choses ne peut pas durer longtemps. De ce bas-fond de colère contre la société actuelle, de ces raisonneurs, de ces raisonnements, de tous ces philosophes qui veulent tout ébranler, est sortie une légion de jeunes gens, de voluptueux, qui, sans rien examiner, trouvent plaisant de reprendre toutes ces violences et de les mettre sous la forme qui leur parait la plus agréable. Mais la blague a beaucoup changé. Au lieu d'être du persiflage, elle est devenue macabre, violente, brutale, à moins qu'elle ne soit gentiment spirituelle, avec MM. Jules Lemaitre et Anatole France, par exemple. En effet, et, quoi qu'on en dise, il y a un trait d'union entre cette indifférence, qui s'applique à toutes les vérités reçues, et cette ardeur de démolition, qui, descendue de Montmartre, s'est étendue sur Paris et commence à gagner la province.

Gresset et Emile Augier se trouvaient être, par le hasard des circonstances, les deux hom- .

mes qui pouvaient le mieux, dans leur temps, réagir contre cette sorte d'esprit. Gresset avait été élevé chez les Jésuites ; c'était un. homme aimable, amusant, mais qui était et est toujours resté un provincial. — Je ne voudrais pas, s'il y a dans la salle des gens de la province, qu'on puisse mal interpréter mes paroles. Je ne veux pas dire de mal des provinciaux ; mais il est certain que l'esprit des provinciaux est très particulier. Entre Parisiens, nous nous entendons à demi-mot, non pas que nous méprisions les provinciaux, — d'ailleurs, depuis que le Midi nous a conquis, nous aurions mauvaise grâce,— mais enfin, quand on dit que quelqu'un est resté provincial, on entend par là qu'il a conservé un ensemble d'idées, de formes, de tours de langage, un certain genre d'habillement même, qui le distingue du Parisien, du boulevardier.

C'est dans ce sens que Gresset était resté provincial. Il avait gardé même une sorte d'esprit légèrement teinté de pédantisme. Voltaire l'a stigmatisé en termes violents. Il dit de lui qu'il fut « un bel esprit mondain au collège », et « un pédant de collège dans le monde. » En effet, il. était, à- sa sortie de chez les Jésuites, entré dans une petite société, très restreinte, ou on le trouvait charmant, délicieux. Il faisait joliment les petits vers et on le considérait comme l'aigle de l'endroit; en réalité, il n'en était que le VertVert, que le perroquet. Quand il se trouva de-

vant le grand public parisien, il ne se sentit plus de forces et ne songea alors qu'à retourner dans son pays. L'esprit de persiflage qui l'environnait, le décontenançait et le désarmait. Nous avons des détails précis sur tout cela dans les études très documentées de M. de Vogue, qui, après avoir fait sur Gresset une thèse excellente, en a tiré un de ces volumes où se complaît l'érudition des Normaliens. Ce livre nous montre ce provincial qui, en présence de ce genre d'esprit qu'il ne soupçonnait pas, reste ahuri et se venge par de petits traits malins, de ne pouvoir l'égaler ni en prestesse ni en largeur de vues. C'est alors que, rentré dans sa province, il écrit la théorie du persiflage, avec le Méchant.

Je ne veux pas comparer Emile Augier à Gresset. Emile Augier était un bien plus grand homme, et avait des qualités que- Gresset était loin de posséder; cependant, je tiens à vous dire quelques mots de sa pièce, la Contagion.

Je me rappelle que le jour où nous avons conduit Emile Augier à sa dernière demeure, dans le cimetière d'une petite commune située sur un plateau, baignée par un beau soleil, nous apercevions à droite, dans un nid de verdure, la petite maison bourgeoise que ses parents tenaient de leur grand-père, Pigault-Lebrun, demeure charmante et calme où il avait passé sa jeunesse et une partie de sa vie. Nous sentions tous que l'on avait dù pratiquer là toutes les ver-

tus familiales et que tous les vains bruits du monde étaient venus mourir au seuil de cette petite maison. Sans doute, Emile Augier avait vécu à Paris ; sans doute, il avait connu le monde, mais au fond il était resté ce qu'il était dans cette paisible habitation, c'èst-à-dire convaincu que les vérités générales, sur lesquelles repose la société, étaient des vérités, et qu'il fallait respecter ces vérités et ces sentiments, qui composent l'àme humaine et qui sont le fond de la morale. Emile Augier a été un brave homme et de plus un homme de génie : c'est ce dernier trait qui le distingue de Gresset. Il n'en est pas moins vrai .que tous les deux étaient faits pour nous montrer la théorie du persiflage d'un côté, la théorie de la blague de l'autre.

Une fois cette idée née dans leur esprit, il fallait qu'elle se traduisit d'une façon, je dirai presque géométrique. On se moque beaucoup de moi quand je dissèque une pièce et que je parle de la scène à faire. Je voudrais à ce propos m'expliquer une bonne fois là-dessus. — Le théâtre est une géométrie, une logique, une algèbre, mais, pour qu'il soit amusant, il faut que cette géométrie soit passionnée, que cette logique soit vivante et que cette algèbre soit secouée, traversée par des nerfs. Je causais, il y a bien longtemps de cela, avec le plus grand savant de ce - temps-ci, Claude Bernard, à qui j'avais été présenté par About. Claude Bernard était un cau-

seur éminemment spirituel. Et je me rappelle qu'il nous disait: la chimie jusqu'ici s'est contentée d'analyser ; nous sommes en train aujourd'hui de faire des synthèses. Nous finirons par reconstituer ainsi tout ce qui compose le curps humain ; nous ferons du sang, des nerfs, des veines, des us, des muscles, nous ferons en un mot l'homme tel qu'il existe; mais il y a une chose devant laquelle nous nous arrêterons, c'est le mouvement, c'est la vie, qui seule pourrait faire circuler ce vrai sang dans ces vraies veines.

Il en est de même du théâtre. Nous autres, théoriciens, nous montrons parfaitement le squelette. Nous disons : « Voilà ce qu'il fallait faire. )j Puis vient un homme de génie qui, lui, apporte la vie et fait jaillir l'étincelle ; le squelette s'anime, il s'agite ; et nous avons une œuvre de théâtre. Mais, tant que cette étincelle n'y est pas, ce n'est qu'un squelette décharné, intéressant seulement comme théorie, comme science. Eh! bien, je vais essayer de vous montrer que ces deux pièces de Gresset et d'Emile Augier sont absolument analogues, qu'elles ont l'air d'être calquées l'une sur l'autre, et qu'il devait forcément en être ainsi. Sans aucun doute, Emile Augier n'a pas connu le Méchant, et, s'il l'avait connu, cela ne lui c.urait servi à rien. La nécessité du sujet leur a fait adopter à tous; deux al même façon de le traiter. Comme ils prenaient

le persiflage, ou la blague, comme texte de leur comédie, ils devaient choisir nécessairement comme héros celui qui, ayant passé de la parole à l'action, n'est plus seulement un blagueur, mais une canaille, un méchant. Pourquoi ? Parce qu'au dernier moment, il faudra bien que ce méchant soit puni. Il faudra bien que ces vérités et ces sentiments éternels se retournent contre l'ennemi et l'écrasent. Sans cela, la pièce n'aurait pas de succès.

En effet, même les novateurs, même ceux qui sont dans le mouvement, quand ils sont en public, devant un public qui respecte tous ces sentiments, sont obligés de dire, eux aussi : « Oui, c'est vrai ; il y a des vérités éternelles ; il est bon d'aimer sa mère, sa famille, sa patrie. » Toutes les fois que l'on voudra montrer au théâtre un blagueur, il faudra nécessairement le chàtier, faire crouler sur sa tête tout le bloc de ces vérités éternelles ; mais, pour cela, il faut qu'il ait passé des paroles aux actes, qu'il soit devenu odieux. Aussi avons-nous Cléon d'un côté et d'Estrigaud de l'autre. On nous présente ensuite les blagueurs au moment où leur coeur n'est pas encore gangrené, mais où l'esprit l'est passablement, et dans Gresset, nous avons Valère ; dans Augier, Lucien. Tous les deux prennent exemple sur leurs-maîtres, c'est-à-dire veulent ilniter l'un Cléon, l'autre d'Estrigaud. Puis, pour rappeler les anciennes traditions, nous avons d'un côté

Géronte et de l'autre Tenancier de Chellehois. Il faudra que tous deux soient séduits par le -bagout du principal personnage. C'est, en effet, ce qui arrive à Géronte et à Tenancier ; ils ne reviendront que plus tard de leur erreur. Il faudra, de plus, qu'il y ait des gens qui ne soient pas atteints. de cette manie de la blague et du persiflage, et, comme il est indispensable qu'il y' ait, dans une pièce, un peu d'amour, nous avons., dans Gressèt la divine, la charmante Chloé, et chez Augier, Aline. Nous trouvons exactement, vous le voyez, les mêmes personnages dans les deux pièces ; il ne, pouvait pas y en avoir d'autres. Seulement -la Contagion est faite par un homme de génie, tandis que le Méchant a été écrit par un bel esprit.

La pièce du XVIIIe siècle se compose, en effet, d'une suite de conversations sur le persiflage, sur ses avantages soutenus-par les uns et sur ses défauts combattus par les autres. Gresset a mis les deux thèses en face l'une de l'autre. Elles sont développées et défendues avec beaucoup d'éloquence, dans des tirades que nous savons par cœur et dont quelques-unes sont très piquantes, mais la vie n'y est pas ; la- petite étincelle, dont'je vous pqrlais tout à l'heure, n'anime pas tout cela.

Augier, au contraire, a. eu une idée de génie, une idée d'homme d-e théâtre. Il a pris un homme au lieu d'un squelette. Au lieu de toutes ces con-

versations, il s'est contenté de définir en cin-' quantes lignes à peine ce que c'est que la blague. Il nous montre un homme brutal, un ingénieùr, André Lagarde, qui a conçu un projet gigantesque à exécuter en Espagne, un canal navigable de vingt-cinq lieues à creuser entre Cadix et Rio-Guadiario. Ce projet doit être très désagréable à l'Angleterre. Le gouvernement espagnol lui accorde une subvention de quatre millions. Mais les Anglais se sont mis en travers et il est obligé de s'adresser à d'Estrigaud. André Lagarde ne voit que la gloire ; il ne veut accepter que l'argent qu'il aura gagné légitimement, comme a fait son père. Mais d'Estrigaud le lance dans le monde parisien. D'abord il n'y comprend rien. Cependant, comme il tient à l'exécution de son projet et qu'il veut arriver a ses fins, peu à peu il cherche à se plier à ces mœurs, à ce langage ; peu à peu il est entraîné • sur la pente et il rouleraitj jusqu'à l'abîme, il irait jusqu'à commettre des malhonnêtetés, si le hasard ne se mêlait de le sauver. Dans une soirée, il trouve une lettre, qui, au premier abord parait compromettante pour sa mère ; il découvre plus tard la vérité ; et, revenu de son erreur après l'atroce douleur qu'il a ressentie à la lecture de cette lettre, il jette au nez de d'Estrigaud le traité qu'il allait signer avec l'Angleterre, et s'écrie : « Il vient un jour où les vérités bafouées s'affirment par des coups de tonnerre! » Tout

.cela a fait beaucoup d'effet, parce que c'était mis en œuvre et non pas seulement exprimé' dans des conversations. Nous voyons cet homme, qui peut devenir célèbre, sur le point de succomber ; nous le voyons s'arrêter et se relever tout à coup, parce qu'on l'a mis en présence d'un de ces sentiments qu'il n'est' pas permis de blaguer. Plein de honte et de confusion," -il déclare alors : « Le marché que vous me proposiez était une trahison immonde... Votre piqûre se guérit comme les autres, avec le fer rouge. Adieu ! Messieurs ! Conscience, devoirs, famille, vous faites litière de tout ce qu'on respecte ; vous n'êtes que de cyniques blagueurs; je ne suis pas des vÓtres. » Il n'y a qu'un homme de génie qui puisse trouver cette étincelle, qui anime, qui - donne la vie, qui rend tout cela admirable.

Gresset n'était pas de taille, et vous ne trouverez rien de pareil dans sa pièce. Chloé, de son côté, est une jeune fille aimable, spirituelle, qui a « de beaux yeux pour des yeux. de province »; c'est une violette. Valère doit l'épouser ; mais il en est détourné par Cléon, qui lui dit : « Comment, mon cher, vous allez vous marier avec cette petite pecque provinciale? »

Ni laide, ni jolie,

C'est un de ces minois que l'on a vus partout,

Et dont on ne dit rien.

Quant à l'esprit, néant ; il n'a pas pris la peine Jusqu'ici de paraître, et je doute qu'il vienne.

Valère se promet de renoncer à ce projet de mariage ; mais, à la suite d'une entrevue avec Chloé, il en devient éperdument amoureux :

Ses regards ont changé mon âme en un moment ;

Je n'ai pu lui parler qu'avec saisissement.

Que j'étais pénétré ! que je la trouve belle !

Que cet air de douceur, noblesse naturelle,

A bien renouvelé cet instinct enchanteur,,

Ce sentiment si pur, le premier de mon cœur !

Tout cela, c'est très joli; mais, si vous aviez une pièce de théàtre à faire, il me semble, — quoique cela ne soit ni votre métier ni le mien, — que votre premier soin serait de faire une scène'entre Chloé et Valère. Eh bien, vous aurez beau chercher, vous ne la trouverez pas dans le •. Méchant! Valère et Chloé ne se rencontrent pas une seule fois.

Voici maintenant l'offet que peut produire la blague sur certaines âmes. Il y a, dans Augier, un passage qui est une merveille. Lucien vient trouver d'Estrigaud et lui dit : « J'ai quelque chose sur le cœur que je n'osais pas te dire... Navarette te trompe avec ce petit drôle de Cantenac. Si tu veux des preuves... » Et d'Estrigaud de répondre : « Merci, mon cher enfant. Ou je le sais, ou je l'ignore. Si je l'ignore, tu troubles inutilement ma douce quiétude ; mais si je le sais... regarde-toi dans la glace...

LUCIEN (se retournant vers la glace).

Bah!

D'ESTRIGAUD.

Apprends qu'un gentilhomme doit se laisser tromper par sa maîtresse aussi bien que par son intendant. Navarette fait partie de mon train comme mes chevaux.LUCIEN.

Je comprends jusqu'à un certain point qu'on n'entrave pas la carrière de ces demoiselles ; mais Cantenac ne rapporte rien à celle-ci ; il est l'amant de cœur.

D'ESTRIGAUD.

Pardieu ! Je voudrais bien voir que ce maroufle se permit de payer mes gens.

LUCIEN.

D'Estrigaud ! tu es plus grand que nature !... Je ne serai jamais qu'un enfant à côté de toi.

Or, Lucien a une soe ir, Annette, qui est veuve et qui a des millions. D'Estrigaud a jeté les yeux sur elle et tâche de la compromettre. André Lagarde, l'ingénieur dont je vous parlais tout à l'heure, qui est très ami avec Lucien lui dit, à un certain moment : « Tu ne t'aperçois donc pas qu'il (d'Estrigaud) fait la cour à ta sœur?... Cela saute aux yeux les moins clairvoyants... »

Lucien lui répond : « Mon bon, ou je le sais ou je l'ignore. Si je l'ignore...

ANDRÉ.

Je te l'apprends.

LUCIEN.

Oui, mais si je le sais... regarde-toi dans la glace...

ANDRÉ.

Si tu le sais, c'est toi que je regarde et entre les deux yeux.

La blague est ici réduite à l'impuissance, à \_ néant, par un simple mot. — Les deux interlocuteurs continuent.

LUCIEN.

Annette est veuve ; elle sait ce qu'elle fait, et je te prie de croire qu'elle est honnête femme.

ANDRÉ.

Tu n'as pas besoin de m'en prier. Mais une honnête femme est peut-être plus facile à compromettre qu'une autre,,parce qu'elle ne se croit pas vulnérable. Enfin, - veille au grain. Fille, femme ou veuve, une sœur est toujours sous la garde de son frère.

Mesdames et Messieurs, vous ne trouverez rien de pareil, rien d'aussi fort dans le Méchant.

Avant de terminer, je veux vous dire encore un mot du style de Gresset. — la pièce abonde en vers-proverbes :

« Les sots sont ici bas pour nos menus plaisirs. »

« L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a, » etc., etc.

Je pourrais vous en citer beaucoup d'autres, mais je craindrais d'abuser de votre bienveillance. C'était le goût de l'époque. M. de Wogué :nous apprend que Gresset fabriquait d'avance des vers-proverbes ; il en faisait des kyrielles. Il en a piqué beaucoup dans sa pièce; il n'a pu

cependant les mettre tous, et il lui en est resté pour compte.

Le Méchant n'est pas un chef-d'œuvre ; c'est seulement une œuvre aimable, agréable. Pour ■ bien la comprendre et la juger, je vous engage, Mesdames et Messieurs, à relire la Contagion d'Emile Augicr, à prendre ensuite la Petite Varoisse de Daudet, et à parcourir les quinze ou vingt pages, où le charmant Alexis, le petit jeune homme du « dernier bateau », nous montre en sa personne la plus jolie petite fripouille qui ait jamais existé an théâtre ou dans le roman. C'est la fin de la fin. Si jamais la jeunesse actuelle se modelait sur un pareil homme, c'en serait lait de la France. J'use espérer que nous n'en sommes pas là. C'est une mode qui passera, et je crois que nous reviendrons à la vérité, qui est de respecter un certain nombre de choses admises et qui valent la peine d'être aimées.

En tous cas, Mesdames et Messieurs, si vous n'avez pas la foi, il y a une chose qui vous sauvera mieux que la foi, c'est le travail. Vous n'avez pas besoin de vous occuper de tout cela. Que chacun de nous fasse sa besogne le mieux qu'il pourra ; soyons de braves gens, et le reste viendra par surcroît, et soyez persuadés que la France vous en sera infiniment reconnaissante.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 21 FÉVRIER 1895, AVANT LA REPRÉSENTATION -DU

PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

SEDAINE

LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR

MESDAMES, MESSIEURS,

Nous avons à nous entretenir aujourd'hui du Philosophe sans le savoir, do Sedaine. Pour la première fois, depuis bien longtemps, nous rencontrons une œuvre de théâtre, écrite par un homme de théâtre. Dans cette revue, que nous faisons, du répertoire de second ordre, nous avons presque toujours vu des pièces qui ont toutes sortes de mérites, sauf le mérite dramatique. Je vous parlais jeudi dernier du Méchant, de Gresset; Je n'ai pas voulu gêner les acteurs et leur rendre la besogne plus difficile, et je n'ai pas insisté pour vous montrer que ce n'était pas là une pièce de théàtre. Je vous ai dit seulement que Gresset n'avait pas .fait la scène qui était-tout indiquée par son sujet et môme rendue nécessaire. Vous vous rappelez; en effet, -qu'au quatrième acte, alors que la situation devrait être nouée le plus fortement, nous trou-

vons deux dissertations très longues sur les mœurs du jour, dissertations, il est vrai, frappées en vers de Boileau ; mais, en définitive, cette pièce était tout à fait le contraire d'une œuvre de théâtre.

Prenez le Père de famille, de Diderot, prenez les pièces de Crébillon, auteurs très estimables tous les deux et dont je vous ai parlé. Vous y trouverez de beaux vers, mais pas d'action ; ce n'est pas du théâtre. — Sedaine, au - contraire, est un homme de théàtre, dans toute l'acceptation du mot, et cependant, Sedaine n'était pas un homme instruit : il était tils d'un tailleur de pierres, et n'avait reçu aucune éducation. Le peu qu'il savait, il l'avait appris plus tard, péniblement: mais jamais il n'a su écrire, jamais il n'a eu ce qu'on appelle du style. En revanche, la fée du théâtre l'avait touché à sa naissance.

Aujourd'hui, quand on parle de dons naturels, on se fait rire au nez. Vous m'avouerez cepen-, dant qu'il est bien étonnant que tout le monde soit d'accord pour reconnaître qu'il faut un don particulier pour peindre un tableau, pour faire n'importe quoi en art, et qu'il n'y ait que les pièces de théâtre que tout le monde puisse faire indistinctement. Mon ami et mon persécuteur, Caliban ('), prétend qu'avec de l'intelligence, tout simplement, on arrive à faire d'excellentes pièces.

Il donne lui-même la preuve que cela ne suffit

(1) M. Bergerat.

pas; car il est bien l'homme le plus intelligent que je connaisse, et, cependant, il n'a rien écrit pour le théàtre. Il faut, en effet, avoir un certain nombre de qualités naturelles pour faire une oeuvre dramatique, et voici pourquoi.

Une action se déroule derrière la rampe \ elle se passe en deux ou trois heures devant un grand public. Il faut être né avec un sens particulier qui indique ce qui pourra produire de l'effet sur les spectateurs. Comme cette action se développe à une certaine distance et dans un laps de temps très restreint, il faut procéder par raccourcis et cependant tout dire. Quels sont les raccourcis qui pourront indiquer suffisamment le sujet et - montrer les détails dont le public a besoin pour comprendre la pièce? Voilà ce pourquoi il n'y a pas de sciences ; ou, s'il y en a une, c'est celle qu'ont fini par apprendre ceux qui ont véritablement le sens du théàtre ; et encore ne l'ont-ils apprise qu'en exécutant précisément des oeuvres de théâtre. Il faut tout d'abord avoir été doué. Il y a des gens qui. font des discours académiques, des feuilletons admirables ou des contes merveilleux, mais qui n'arriveront jamais à olJjectiver une idée pour en faire une pièce de théâtre, et cela de façon à ce qu'elle soit comprise par les spectateurs et qu'elle produise de l'effet sur. douze cents personnes réunies dans une salle.

Sedaine a eu ce don naturel. Dès qu'il s'est mis à.faire du. théâtre, il a trouvé ce qu'il fallait pour

plaire au public. Vous pouvez prendre toutes ses pièces : vous verrez qu'elles sont toutes des inventions et toutes des situations. Voyez, par exemple, le Dinhlp à quatre ; c'est une situation merveilleuse. Elle est tellement théàtrale, qu'on en a fait un opéra-comique; un vaudeville, une comédie, un ballet, et qu'elle a réussi sous toutes ces formes. Une autre, situation excellente est celle qu'il a trouvée dans sa pièce intitulée Rose et Colas, qu'on jouait dans mon enfance, mais qui a disparu de l'affiche. Je ne sais combien d'opéras-comiques sont sortis de là. Je puis vous citer encore Richard Cœur de Lion, où il'y a une situation vraie : c'est Blondel arrivant sous les murs de la prison et y rencontrant le roi. Ce n'est que cela? me direz-vous. Sans doute, et c'est quelque chose, c'est une situation à la fois dramatique et musicale, puisque autrefois il était convenu qu'on ne pouvait faire de bonne musique que sur une situation. Aujourd'hui, nous avons changé tout cela.

Je n'en persiste pas moins à prétendre que ce qui fait l'auteur dramatique, c'est le don de trouver des situations. Je vous disais tout à l'heure qu'il faut absolument des raccourcis au théàtre, car ii est indispensable qu'en quelques minutes l'auteur montre au public une quantité de détails qui le mettent au courant des événements qui vont se dérouler sur la scène. Eh bieni il y a des auteurs qui disent trois ou quatre fois ces choses,

sans que pour cela le public soit plus instruit. Que de fois ai-je tenu à un auteur le langage suivant : « Pour que nous comprenions votre second acte, il aurait fallu nous dire telle chose au premier. — Mais, je l'ai dite. — Ah ! je ne l'ai pas entendue. — Vous ne faisiez peut-être pas attention, ou bien j'auràis dû la dire deux fois. — Mais non, c'était inutile ; il fallait seulement me suggérer la vision de ce que vous vouliez dire, ce qui est bien différent. » Oui, Mesdames et Messieurs, il faut trouver un mot, un détail, un je ne sais quoi, qui me donne immédiatement, à moi spectateur, la vision de ce que je dois-connaître. Pour cela, il ne suffit pas de faire venir sur la scène un domestique, un confident ou telle autre personne, qui me racontera les événements passés ou le caractère des personnages. Il faut, dans les pièces modernes surtout, prendre un certain nombre de détails si caractéristiques, si suggestifs qu'ils nous mettent sur-le-champ au courant de la situation. Voyez, par exemple, le premier acte du Père Prodigue, d'Alexandre Dumas fils, le maître dans cet art. Qu'est-ce qu'il faut pour nous montrer que cette maison du Père Prodigue, où il y a 200,000 francs de rente, est à l'abandon? Presque rien : un domestique gris qui se trouveen face de son maître, et qui lui répond, quand celui-ci lui donne son congé : « Une minute, une minute ; ce n'est rien du tout. » En même temps

il tire de sa poche un mouchoir tout déchiré. -. Ce n'est pas très malin, direz-vous ; sans doute, mais cela nous donne la vision d'une maison mal tenue. Il ne faut aux gens de théâtre que deux ou trois touches lumineuses pour éclairer tout ce qui va paraître sur la scène, pour nous en donner l'intelligence et ensuite l'illusion. Comment toutes ces choses se trouvent-elles ? Je n'en sais rien. Je ne serais pas assez naïf pour l'aire (les feuilletons, si je le savais ; je m'empresserais de faire des pièces.

Il ne suffit donc pas d'être intelligent ; il faut que la nature vous ait donné le don du théàtre. Ce don, l'auteur du Philosophe sans le s'avoir l'a au plus haut point ; je vais vous le montrer en analysant sa pièce. Voici le sujet de Sedaine ; il est bien simple. — Dans une famille très unie, très patriarcale, très aimable, au moment même où l'on marie la tille,, le fils a un duel qui peut avoir les conséquences les plus funestes. De telle sorte que la noce va ètre troublée par un événement tragique. Ces deux éléments s'entremêlent de façon à ce que nous soyons toujours inquiets, et que nous nous demandions si la noce continuera et si le fils de la maison se tirera d'affaire. Un pareil sujet était nouveau à cette époque.

Il y a un point sur lequel je n'insisterai pas, parce que M. Larroumet et d'autres l'ont traité déjà, à savoir que Sedaine a inventé véritablele drame bourgeois. Diderot en avait fait la théo-

rie ; mais toutes les théories du monde au théàtre ne valent pas une bonne pièce. On fait une préface de Cromwell, quand on est à Cromwell : mais le jour où l'on a écrit Ruy Blas ou Ilernani, on ne fait plus de préface. Sedaine ne s'est pas " préoccupé de la. théorie ; il a trouvé le drame bourgeois sans s'en douter. Presque toutes les inventions voient le jour dans les mêmes conditions; mais, encore une fois, je n'insiste pas, parce que ce point a été mis hors de doute par d'autres conférenciers.

Nous allons faire maintenant, Mesdames et Messieurs, si vous le voulez bien, un peu de technique théàtrale. Nous sommes en présence d'une famille charmante, dans laquelle un mariage et un duel coïncident. De cette situation vont résulter des contrastes qui aboutiront au dénouement, oÜ, vraisemblablement, toutes choses seront remises en état. Pour m'attacher à un pareil sujet, il faut d'abord m'inspirer une sympathie profonde pour cette famille. Il'faut m'inspirer aussi une inquiétude suffisante sur l'issue du duel. Pour atteindre ce double but, il est absolument nécessaire de me présenter, dès le premier acte, tout ce qui doit faire naitre chez moi de pareils sentiments. Sedaine s'en est acquitté avec un art merveilleux. Comment s'y est-il pris? Au lieu de nous faire raconter longuement que nous nous trouvons en face de braves gens, il nous les présente en quelques lignes seulement. Le père

est un galant homme, qui a fait sa fortune dans le commerce, soit dans les colonies, soit à l'étranger. C'est un père obéi, respecté, et aimé de tous.ceux qui l'entourent ; c'est un homme qui a de la dignité. La femme est pleine de tendresse pour son mari et plie devant lui, parce qu'elle le reconnait supérieur. La jeune fille est tendre, aimable, et elle aime celui qu'on lui destine, un excellent conseiller à la Cour, garçon charmant, très spirituel. Il ne reste plus qu'à n'ous intéresser à tous ces gens-là et à trouver un détail que j'-appellerai suggestif et qui produise l'illusion. Ce détail, le voici :

Vous savez que, dans les familles patriarcales, unies, où l'on s'aime, il y a de ces petites comédies que l'on se joue les uns aux autres. Far exemple, le jour d'une fête de famille, on se déguise ; l'enfant vient réciter un compliment ; c'est gai, c'est gentil. Eh bien, nous voyons ici la jeune lille jouer une comédie de ce genre ; elle se met du rouge et des mouches sur le visagp. — C'était ainsi qu'on devait entrer dans le mariage, au XVIIIe siècle. — Elle revêt une robe qui ne lui avait pas été permise jusque-là, et elle se réjouit d'avance de la surprise de son père qui ne la reconnaîtra pas. Elle s'est imaginée defaire une fausse traite, que son futur mari a même signée. — « J'entrerai, dit-elle, et je présenterai ma traite ; papa me la paiera : ce sera très amusant. » Si nous voyions cette scène,

sans être prévenus, elle nous paraîtrait extraordinaire. Mais Sedaine a eu soin de nous mettre au courant. Sophie entre donc en scène. Elle est charmante, exquise ; elle paraît un peu émue, un peu décontenancée. Elle présente la traite à son père, qui est lui-même prévenu de cette petite comédie. « Qu'elle est jolie ! » dit Antoine. ' Son père lui demande alors des détails sur cette traite ; elle s'embrouille et elle parle à tort et à travers. Enfin, il lui dit : « Ce billet est excellent, et en voici le montant. » Alors la jeune fille hésite ; elle se trouble ; elle ne veut pas prendre l'argent, et elle va tout avouer lorsqu'elle voit son père lui sourire : elle se retourne alors vers sa mère, en s'écriant : « Ah ! maman ! papa s'est moqué de moi. » Alors M. Vanderk de lui dire : « Prends cet argent et garde-le, ma fille. Je ne veux pas que, dans toute ta vie, tu puisses te reprocher une fausseté, même en badinant ; ton billet, je le tiens pour bon, garde les trente louis..-. Vous aurez des présents à faire. demain. » Cette petite scène n'est rien, sans doute.. mais comme elle est jolie ! Comme, tout de suite, elle vous donne l'idée d'une de ces vieilles familles, d'un de ces intérieurs parfaitement tranquilles, comme ceux que nous peint Greuze au XVIIe siècle. On se dit : Quels braves gens ! Gomme ils s'amusent entre eux ! Quel honnête homme que ce père ! Quelles idées fières il a ! Puis cette scène de famille se continue

d'une façon absolument charmante. La mère prend la main de la jeune fille et dit au père : « Elle voudrait vous demander votre bénédiction. » Sophie fait le mouvement de se mettre à genoux; mais le père la retient, parce que ce serait un peu emphatique. Il l'embrasse simplement, en lui disant: a Ne perds jamais de vue, ma fille, que la bonne conduite des pères et mères est la bénédiction des enfants. » C'est encore là une scène tout à fait tendre, exquise. Vous êtes maintenant au courant de cette famille ; vous en savez tout ce qu'il est nécessaire d'en savoir ; vous pouvez broder tout le reste dans votre imagination. En résumé, qu'a donc faitl'auteur r Au lieu de nous donner toutes sortes de renseignements que vous auriez pu oublier, il a touché l'endroit précis qui devait faire jaillir la suggestion dans votre esprit. Je continue :

Le fils n'a pas assisté à cette scène, il fait ses préparatifs pour le duel. Il faut que nous soyons mis au courant de ce (luel, que- nous nous\_y intéressions. Pour cela, Sedaine a trouvé, une forme dramatique ; car une idée, au théâtre, n'existe qu'autant qu'on a sa forme visible et tangible, qu'autant qu'elle est traduite en action. Voici un exemple qui vous montrera bien ma pensée. J'étais allé, un jour, aux Bouffes-Parisiens. On jouait la 300o d'une opérette ; il y avait - beaucoup de monde. C'étaient des gens qui étaient venus de Fouilly-les-Oies ou de Carpen-

tras ; il n'y avait que fort peu de Parisiens. Je me promenais dans les couloirs, et j'étais heureux d'entendre les réflexions de ces provinciaux. Je rencontre Meilhac et je lui demande : « Que diable venez-vous faire ici ? — C'est curieux de voir ce monde. » Il écrivait alors dans les Fantaisies parisiennes^ oil il était très apprécié. Et il ajoute : « Celà fera peut-être une pièce. — Comment ! une pièce ? Ce n'est pas possible !

— C'est à chercher ; il faudra voir. « Deux ou trois mois après, il faisait représenter le Roi Candaule. Il avait imaginé de mettre sur la scène les couloirs où nous causions quelque temps auparavant. Il avait eu l'idée d'ouvrir une loge devant les spectateurs. Ceux qui l'occupaient étaient sensés regarder de l'autre côté sur la scène oil se jouait l'opérette. Vous vous rappelez certainement cette pièce. Vous vous souvenez d'avoir vu arriver ce brave homme de Fouilly-les-Oies, avec ses deux filles, qui demande à l'ouvreuse : « Est-ce que mes filles peuvent entendre cela? —Oui, mais pas tout. » Alors, au moment où le spectacle devient un peu libre, il sort de la loge avec ses filles ; puis, dès qu'il entend des éclats de rire; il ouvre la porte pour demander à sa femme, qui est restée dans la loge : « Qu'est-ce qu'ils ont dit ?» — C'était charmant. Meilhac avait trouvé la forme dramatique d'une idée. Tant que cette forme n'était pas trouvée, l'idée flottait indécise, imprécise ;

elle n'était pas théâtrale. Du jour où Meilhac a trouvé cette forme, je ne dis pas que la pièce fut faite, mais elle était possible. Il ne faut d'autres idées, au théâtre, que celles que l'auteur a rendues palpables.

Sedaine a trouvé la forme d'une idée, et cette forme est une merveille, une trouvaille de génie. Cette merveille, c'est le rôle de Victorine. M. Vanderk a, parmi ses domestiques, un certain An- ' toine, qui nous représente un de ces fidèles domestiques attachés aux anciennes familles. Il a vu naître tous les enfants et se regarde lui-même comme faisant partie de la famille. On le voit toujours bougonnant, toujours grondant, mais dévoué autant qu'il est possible. Cet Antoine a une fille, nommée Victorine : naturellement, elle est devenue l'amie de M'le Vanderk ; elle a été élevée avec elle, non pas sur un pied d'égalité, mais sans qu'on la considère non plus comme une servante ou comme une femme de chambre. Elle a grandi à côté du frère, du jeune Vanderk : trois ou quatre ans seulement les séparent; elle a seize ou dix-sept ans ; Vanderk fils en a vingt. Elle ne l'aime pas, sans aucun-doute ; elle ne sait pas encore ce que c'est qu'aimer, mais il y a déjà quelque chose qui parle en elle ; son pauvre petit cœur s'ouvre à une certaine tendresse dont elle ne se rend pas bien compte, qui est déjà plus que de l'amitié. Pour parler de ce caractère, il faudrait chercher dans la nature tout ce qu'il

y a de plus pudique, de plus chaste, de plus gracieux, de plus aimable. Que sais-je ? Le velouté de la pêché, ou plutôt le glacis léger, délicat et brillant, que le matin met autour d'un fruit sur l'espalier, et que le soleil boit sitôt que brillent les premiers rayons. Cette jeune fille est toute en nuances délicates et fugitives. Elle s'ignore elle-même ; elle aime et ne s'en doute pas. Son père sent bien qu'il y a quelque chose ; mais il ne sait pas ce que cela peut bien être. Victorine, elle, est avertie par un instinct de femme, de jeune fille. Elle s'est bien aperçue des allures singulières du jeune Vanderk ; elle a comme une prescience qu'il se passe quelque chose. C'est un oiseau, et, comme un oiseau, elle a le sens Inystérieux du malheur ou du bonheur ; elle arrivera comme l'alouette qui entre par la fenêtre, qui fait le tour de la chambre au milieu d'un drame soit de joie, soit de douleur, et qui s'en va tout effarouchée après avoir jeté son petit cri. Ce rôle est entièrement fait de notations délicates ; et les palpitations de cette petite âme remplissent toute la pièce. Vous verrez Victorine surgir dans tous les coins du drame et y jeter sa note tantôt gaie, tantôt attristée. Elle est comme le pivot de l'action ; et ce rôle, par une invention singulière de l'auteur, n'existe pas dans la pièce,, ou, du moins, c'est à peine s'il en reste quelques lignes.

Dès le commencement, quand la toile se lève,

on voit Victorine qui ple ure ; son père lui dit : « Je vous surprends votre mouchoir à la main, l'air embarrassé, vous essuyant les yeux, et je 'ne peux pas savoir pourquoi vous pleurez î » Sa tille lui répond : « Mon cher papa ! les jeunes filles pleurent quelquefois pour se désennuyer. « Elle a entendu qu'il était question d'une querelle, et elle a ie pressentiment que son jeune maître, que son frère de lait est mêlé à cette querelle ; elle est tout à fait désarçonnée. Son père lui dit: « Allez, vous êtes folle. » Victorine se tourmente; le fils Vanderk n'arrive pas; elle est inquiète : aussi, quand il arrive, s'écrie-t-elle : « Le voila ! » Et Mme Vanderk de lui dire alors : « Je vous assure, Victorine, que plus vous avancez en âge, et plus vous extravauguez. » Mais elle, toute à sa joie, ne l'entend pas : il se produit comme un élargissement de son coeur. En effet, du moment qu'il est là, il n'y a plus de querelle, il n'y a plus de duel. Sophie reproche à son frère d'être en retard un jour comme celui-là ; elle lui donne alors une montre, en lui disant qu'il doit la garder comme un reproche éternel de ce qu'il s'est fait attendre. Puis, le jeune Vanderk reste seul avec Victorine, qui lui dit : « Vous m'avez bien inquiétée. Une dispute dans un café?... »

M. VANDERK (fils).

Est-ce que mon père sait cela ?

VICTORINE.

Est-ce que cela est vrai?

M. VANDERK (fils).

Non, non, Victorine.

Et Victorine s'en va, en disant: « Ah ! mon Dieu! que cela me trouble! » Vous avèz alors comme l'impression d'un orage lointain, qui va fondre au milieu de tout ce bonheur. Vous le sentez, grâce à cette effusion de crainte de la jeune fille, qui ne sait pas elle-même de quoi il est question et qui cependant vous fait soupçonner quelque chose, en revenant continuellement, comme une alouette, pour vous annoncer que l'orage est proche, qu'il va éclater. Jamais on n'avait fait un premier acte aussi charmant.

Mais vous ne connaissez pas encore toute la famille. On est allé signer le contrat. Le fils a signé comme tout le monde; il a vu que son père a pris le nom de baron de Savières ; il s'en étonne et lui dit : « Vous êtes donc gentilhomme? — Oui, mon fils. » Alors, son père lui raconte que, par suite d'un concours de circonstances, il a eu un duel, qu'il a dû s'expatrier parce qu'alors les lois sur le duel étaient extrêmement sévères. Il avait eu le malheureux bonheur de tuer son adversaire. Il s'était donc exilé et était entré au service d'un Hollandais, qui lui a laissé sa fortune. A sa mort, il avait pris son nom et

son commerce ; puis, revenu en France, il avait racheté tous les biens que la nécessité de servir le prince avait fait sortir des mains de ses ancêtres. — Il y a là toute une scène, que vous \_ trouverez peut-être un peu longue, sur la différence qu'il y a entre un commerçant et un noble, sur la grandeur du commerce opposée à la dignité de la noblesse. À cette époque, en effet, c'était comme une espèce de lien commun et comme une querelle ouverte entre ces deux classes de la société. Quand M. Larroumet vous a parlé de Marivaux, il vous a dit combien il était dans les idées de son temps, c'est-à-dire combien il attaquait la noblesse et combien, au contraire, il tâchait de défendre les droits du Tiers-Etat. Sedaine porte, lui aussi, sur la scène, ces idées qui ont occupé au plus haut point le xviii0 siècle. Cette scène produisait beaucoup d'effet à ce moment - mais aujourd'hui elle paraît un peu emphatique. — M. Vanderk apprend à son fils qu'ils ont dans leur famille une tante, à qui il a rendu son château, mais qui le méprise profondément, parce qu'il est resté commerçant. Nous y voyons arriver cette tante; elle a amené avec elle un grand nombre de domestiques ; elle est extravagante, un peu folle. Elle veut marier son neveu, car, dit-elle, « il ne faut que des yeux pour juger qu'il est du sang noble. » Elle le trouve charmant : aussi veut-elle l'emmener dans sa province, où elle le mariera loin de son père,

qui ne devra pas assister à la noce. Elle emplit toute la maison de bruit et de gaité. Tout le inonde la trouve ridicule; mais elle est noble.

C'est par elle que se termine l'exposition de toute la famille.

C'est alors qu'a lieu la scène entre Victorine et lejeune Vanderk, scène inévitable, scène nécessaire. Sedaine était trop homme de théâtre pour ne-pas la faire, malgré toutes les difficultés . qu'elle présentait. En effet, il n'y a rien de plus difficile que de faire parler une jeune fille sur notre scène. La raison en est bien simple. Onne leur laissait, à cette époque, aucune liberté de produire au-dehors un seul de leurs sentiments secrets. La pudeur, la bienséance humaine, les çonvenances leur défendaient de se répandre. Onne pouvait donc pas leur faire tenir un langage qui traduisit ces sentiments. Or, au théàtre, tout ce qui se passe dans le for intérieur n'existe pas. Nous trouvons l'Henriette de Molière charmante. II.n'en est pas moins vrai que, si nous n'étions pas retenus-par la déférence que nous devons à Molière, nous dirions que son langage est d'une liberté terrible. Il n'est pas possible, même de notre temps,, de faire parler une jeune fille sur la scène. Voyez, en éffet, les jeunes filles du théâtre 'de Dumas; elles sont sèches, désagréables, où 7 bien évaporées. Quant à rencontrer une jeune fille chaste, aimable, douce, une jeune fille française, il faut presque y renoncer. Je ne puis vous

citer que la Chloé du Méchant et la charmante Rosine de Beaumarchais, jeunes filles spirituelles et pudiques. Il est interdit à une jeune fille, dans notre société, de manifester ses sentiments. Il lui est, par exemple, permis de parler musique. Une jeune fille ne pouvant donc pas montrer librement les sentiments qui l'agitent, la difficulté était grande pour Sedaine. Voici comment il s'est tiré d'affaire.

Vous savez que le jeune Vanderk a reçu de sa sœur une montre à répétition. Victorine lui dit : «Voyons donc votre nouvelle montre... Voulezvous que je vous dise tout ce que vous ferez demain ? — Ce que je ferai ? — Oui ; vous vous lèverez à sept, disons huit heures... On dînera, on jouera ; ensuite, votre feu d'artifice; pourvu encore que vous ne soyez pas blessé. — Ah ! si je le suis... — Il ne faut pas l'être. — Cela vaudrait mieux. — Je parie que voilà tout ce que vous ferez demain. — Tu serais bien étonnée si je ne faisais rien de tout cela... — C'est joli, une montre à répétition ; lorsqu'on se réveille, on entend sonner l'heure ; je crois que je me réveillerais exprès. — Eh bien, je veux qu'elle passe la nuit dans ta chambre pour savoir si tu te réveilleras... et tu ne la rendras? — Sans doute. — Qu'à moi ! — A qui donc? — Qu'à moi, - qu'à moi ! » C'est charmant, c'est le premier aveu, à peine entrevu, encore rougissant, et sur tout cela plane comme une ombre funèbre. Cette

montre marque comme le premier glas de l'amour et peut-être de la mort, depuis que ce duel est suspendu sur cette famille. C'est absolument idéal. Jamais vous ne trouverez rien de comparable à cette scène. C'est une trouvaille de génie que d'avoir su nous montrer ainsi cet amour d'une jeune fille \* et d'un jeune homme qui s'aiment sans s'en douter. C'est la scène capitale du second acte ; elle est exquise. Vous savez que que Dumas, à la fin d'un des actes du DemiMonde, fait dire à un des personnages : « Il est six heures ; allons dîner » ; et qu'on s'est écrié à ce propos : « Voilà la vie. A la bonne heure ! Cela, c'est véritablement du théâtre ; c'est pris sur le fait! » Eh bien! Dumas n'a pas inventé cela. Vous allez voir, en effet, comment se termine ce second acte du Philosophe sans le savoir, qui est rempli par les préparatifs du mariage. Les bougies sont -allumées. Le vieil Antoine arrive; il bougonne toujours, naturellement : « Quatre ou cinq misérables laquais de condition donnent plus de peine qu'une maison de quarante personnes. Nous verrons demain ; ce sera un beau bruit. Je n'oublie rien. Non (Il souffle les bougies). Allons nous coucher. » Antoine, sur l'ordre de son maître, a pris toutes les clefs de la maison et les lui a montées. — Nous entrons dans la nuit. On voit très bien que toute cette joie va s'éteindre, comme les bougies que vient de souffler Antoine. On parle de sym-

bole. En voilà. Nous sommes prévenus qu'une catastrophe se prépare, mais sans savoir précisément ce que c'est.

Au troisième acte, le rideau se lève en pleine nuit. Nous allons voir cet événement tragique se dérouler devant nous. Vanderk fils veut sortir; mais toutes les portes sont fermées, puisqu'Antoine a remis les clefs à son maître. M. Vanderk ne s'est pas couché. Là encore il y a une scène admirable. Vanderk fils arrive et rencontre son père. » Ah ! ciel ! C'est mon père ! » Et alors il lui demande pardon de l'avoir réveillé, et il le prie de le laisser partir. M. Vanderk veut absoment savoir pourquoi il sort si matin. Il lui fait jurer qu'il n'y a rien de déshonorant dans cette escapade matinale. Son fils finit par lui avouer qu'il a un duel. A cette époque, le duel était une chose beaucoup plus importante qu'aujourd'hui, car, si l'on tuait son adversaire, on était forcé de se sauver et de rester une dizaine d'années hors de sa patrie. — Au xvnie siècle, la censure avait exigé qu'on supprimât la scène où M. Vanderk donne à son fils l'autorisation d'aller se battre. C'est M. Perrin qui a retrouvé le manuscrit original et qui a rétabli le texte tel qu'il devait ètre. M. Vanderk fait alors préparer des relais pour son fils; il donne une lettre de change à Antoine, qui devra la remettre à son jeune maître, s'il n'est pas tué. Nous voilà donc en pleine tragédie, en plein drame, au milieu de

la noce, car personne ne sait absolument rien. Nous voyons toujours Victorine rôder, se disant: « Je ne sais ce qu'il y a ; mais évidemment il se passe quelque chose de tout à fait anormal. « Elle a un pressentiment, et elle devine presque la réalité. Je n'entre pas dans les détails 5 car vous verrez tout à l'heure comment tout cela se termine. Les deux adversaires ont tiré l'un sur l'autre et ne se sont point fait mal. Il y a là une série de scènes admirables. M. Vanderk, qui ne peut pas quitter la noce, a dit à son fidèle Antoine : « Va voir ce qui se passe, voici de l'argent ; si mon fils a le cruel bonheur de tuer son adversaire, il sera égaré, il ne saura pas se tirer d'embarras ; donne-lui un cheval et qu'il se sauve immédiatement. S'il succombe, je t'en supplie, accours, mais ne te montre pas ; frappe seulement trois coups à la porte, et je saurai ce que cela veut dire. a. J'avoue que c'est là du théàtre à la d'Ennery ; mais cela produit un effet considérable. Vous ne vous imaginez pas l'émotion qui s'empare des spectateurs, lorsqu'on entend frapper ces trois coups. On voit ce malheureux père, qui croit son fils mort, -porter la main à son coeur ; il s'écrie : « Ah ! mon fils ! » et tombe sans force sur une chaise. Antoine arrive tout effaré : « Mort ï mort ! j'ai vu sauter son chapeau, mort ! » Victorine, qui est toujours à rôder par là, entend ce mot terrible et laisse échapper ce cri : « Mort ! Ah ! qui donc ? » Il

fallait que ce cœur se brisàt pour s'ouvrir; c'est charmant, c'est idéal. Les pleurs s'échappent de ses yeux, et M. Vanderk lui dit : « Mais vous pleurez, Victorine ?

VICTORINE.

Mort! Hé ! qui donc ? Monsieur votre fils?

M. Vandcrk l'invite alors à se retirer, car ses larmes la trahiraient C't troubleraient le bonheur du reste delà famille.

Sur ces entrefaites, Vanderk fils arrive accom pagné de celui avec qui il s'est battu. On s'embrasse: la joie est générale; la mère, la jeune fille, le gendre ne co imprennent rien à ces transports joyeux. Antoine, qui n'assistait pas à cette scène, arrive tout à coup, et s'écrie en voyant M. Vanderk fils : « Ah ! ciel ! Ah ! Dieu î Monsieur 1...» Tout le monde croit qu'il est fou. Victorine court vers son père, lui met la main sur la bouche et l'embrasse pour l'empêcher de dire la cause de son effarement, et la pièce finit, non pas sur un éclat de rire, mais sur une note extrêmement gaie et sentimentale. Je le répète, c'est une trouvaille de génie, qui fait le plus grand honneur à Sedaine et qui empêchera son nom de jamais vieillir.

.le ne sais pas si vous retrouverez à la représentation toute l'émotion que je vous dis. Il y a, en effet, Mesdames et Messieurs, deux choses qui empêcheront peut-être que cette émotion soit aussi vive que je voudrais. La première est que

toutes ces trouvailles de Sedaine ont été reproduites et exploitées depuis. Le premier acte, dont j'ai essayé de vous montrer le charme exquis, a été refait je ne sais combien de fois. Vous pouvez aller à la Renaissance voir Magda, la pièce de M. Zudermann, vous le trouverez tout entier transporté dans un autre milieu, dans une autre famille, mais avec les mêmes procédés. Quant au vieux domestique, Antoine, ont en a tiré des épreuves sans nombre. Il en est de même, de tous les autres personnages et des principales scènes du Philosophe sans le savoir.

La deuxième raison, c'est le manque de style. Le style, ordinairement, empêche les œuvres de vieillir; mais ici il n'y en a pas. Sedaine avait reçu de la nature le don du théâtre ; malheureusement, il n'avait pas reçu celui des beaux mots, de la sonorité. Il écrivait une langue extrêmement saine, sans doute..Je ne vous citerai qu'un exemple. C'est Vanderk père qui parle: « Infortuné ! comme on doit peu compter sur le bonheur présent ! Je me suis couché le plus tranquille, le plus heureux des pères, et me voilà... » Mais cela ne produit presque jamais d'effet sur le public. La pièce charme doucement, et donne la même sensation, par exemple, qu'un air de Grétry, joué sur une épinette. Elle a je ne sais quoi de vieillot : elle fait éprouver à l'àme une sorte d'apaisement, sans secouer, sans prendre les entrailles. Il faut l'écouter religieusement ; il faut l'admirer comme un joyau.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

LE 7 MARS 1895, AVANT LA REPRÉSENTATION DU

MARIAGE DE FIGARO COMÉDIE EN CINQ ACTES

' DE

BEAUMARCHAIS

LE MARIAGE DE FIGARO

MESDAMES, MESSIEURS,

Le 27 avril 1784, la salle de l'Odéon était très bruyante. On attendait la première représentation du Mariage de Figaro. Ce n'était rien moins qu'un événement public. La plupart des pièces qui ont été représentées ici, depuis l'origine de ces matinées, avaient été jouées sur d'autres théàtres. Celle-ci, au contraire, est née dans la salle même où nous sommes. C'est ici qu'a été prononcé ce grand monologue de Figaro, dans lequel vous n'aurez pas de peine à reconnaître, tout à l'heure, comme la préface de 1792 et 1793. C'est ici, à l'endroit même où vous êtes, que ce brûlot a été lancé contre l'ancien régime. Il y a là une date considérable dans l'histoire du théâtre. La première représentation du Mariage de Figaro, à certains égards, n'est pas moins importante que celle du Cid ou

D'Hernani. Au point de vue politique et au point (le vue social, une chose finit, une chose commence. Ce sont ces différentes nouveautés que je voudrais essayer de préciser devant vous.

Beaumarchais était déjà l'auteur du Barbier de Séville, c'est-à-dire d'un petit chef-d'œuvre. Mais, à tout prendre, entre l'ancien théàtre et cette pièce, il n'y avait pas de différences capitales. Bien plus, on avait pu dire que le Barbier de Séville était fait de réminiscences. En effet, c'est avec des souvenirs de Molière et de Regnard que Beaumarchais avait constitué sa pièce. Il y avait mis par surcroît, sa verve, son esprit, des choses qui n'étaient qu'à lui, ce qu'on appelle la personnalité et ce qui constitue 'le talent ; mais, en somme, il n'y avait là rien de bien nouveau.

Dans l'intervalle, il s'était produit un certain nombre de faits dans l'existence de l'auteur. Beaumarchais était un oseur, un faiseur. C'était le premier échantillon de cette espèce d'hommes qui va se multiplier dans notre pays, à partir de 1789, hommes qui, partis de rien, prétendent arriver à tout. Or, il avait rencontré sur son chemin tous les obstacles que l'ancienne société multipliait devant ceux qui n'étaient pas nés. Il avait pàti, il avait plaidé, il avait rencontré devant lui de grands seigneurs, qui s'étaient donné tout simplement la peine de naître, et qui lui avaient témoigné une impertinence d'au-

tant plus insupportable, que Beaumarchais était aussi impertinent que le plus insolent d'entre eux. Or, deux insolences qui se rencontrent, se supportent difficilement; il faut que l'une des deux supprime l'autre. Il avait été condamné, blâmé ; il avait beaucoup occupé la cour et la ville.

Dans le temps qui sépare le Barbier de Séville, du Mariage de Figaro, cette intelligence brillante, singulière, vénéneuse même, à certains égards, mais pleine de sève, avait grandi, s'était fortifiée. La pièce occupait les conversations de la ville. Beaumarchais avait un parti. On se souvenait du Barbier de Séville et de Figaro ; on voulait voir encore ces personnages, ou plutôt ce personnage. Cette société finissante avait une étonnante partialité pour les coups dirigés contre elle ; partialité qui est comme l'apanage des pouvoirs qui vont finir. Ils éprouvent, en effet, le besoin de se bafouer eux-mêmes. Tous ceux qui étaient attaqués : la noblesse, les hautes classes, la magistrature elle-même, étaient pour Figaro.

Lorsque le Mariage de Figaro fut soumis à l'examen des censeurs, qui ne sont pas, comme vous le voyez, une institution récente, il se trouva que l'un d'eux, qu'on avait chargé d'être sévère pour la pièce-, mit en marge des réflexions dans le genre de celles-ci': « Je ne puis me résigner à supprimer ce mot, je n'en vois pas qui

puisse tenir la place de celui-ci. » D'accord avec la cour, le roi déclarait, à la simple lecture du manuscrit, qu'il ne permettrait pas que la pièce fÙt jouée. Et Beaumarchais de répondre : « Le roi ne veut pas qu'on joue ma pièce; donc on la jouera. » C'était le procès de Louis XVI fait en deux mots. La salle de la Comédie-Française, ainsi que celle de l'Odéon, avait été refusée. Un surintendant des Beaux-Arts offrit alor3 la salle des Menus-Plaisirs. Au dernier moment, arriva un ordre de Versailles, qui interdit la représentation. Enfin, à force d'instances, à force de concessions réciproques, Beaumarchais obtint d'ètre joué. La pièce entra tout de suite en répétition. Alors, ce merveilleux faiseur, ce mer-veilleux barnum qu'était Beaumarchais, devinant pour ainsi dire la puissance de la presse, avec une très grande habileté, fit imprimer de petites notes sur la distribution des rôles, sur les incidents des répétitions, sur-la maladie de ses interprètes, et les jeta en pâture à la curiosité publique, de sorte qu'il avait inoculé une vé-ritable fièvre à tout Paris. Lorsque les bureaux s'ouvrirent sur cette place même que vous venez de traverser, ce fut une cohue indescriptible. Les cordons bleus sont confondus avec les savoyards, la garde est chassée et les portes du théâtre sont forcées. Dans les loges des comédiens et des comédiennes, on voit 'des gens de qualité, qui, pour être sûrs d'avoir une place, ont apporté à

manger. Quant à Beaumarchais, il est au fond d'une baignoire, assisté de deux abbés, abbés de cour, il est vrai, mais qui sont là comme pour l'administrer au besoin.

Dans la salle, toutes les barrières de cette société fondée sur la hiérarchie semblent renversées, toutes les cloisons étanches, qui empêchaient les diverses parties du flot social de se mêler, semblent confondues. On voit au balcon Mme de Polignac, amie de la reine, à côté de MIle Carline, le bailli de Suffren, à côté d'un taiseul", l'homme qui vient de rétablir notre réputation aux Indes à côté de celui dont l'honneur vient de sombrer en justice. A.tous ceux qui paraissent, le public fait des entrées. Il y a non seulement une fièvre de curiosité, mais une fièvre de scandalef et l'on peut répéter ce mot de Napoléon Ier : « C'est déjà la Révolution en action. » Si la salle est curieuse, la scène ne l'-est pas moins.

Songez, en effet, que tous les personnages que l'auteur va montrer, après le lever du rideau,^sont connus déjà. C'est le comte Almaviva, c'est Rosine, l'ancienne pupille du docteur Bartholo, qui est devenue la comtesse Almaviva, \_très grànde dame ; c'est le docteur Bartliolo, avec Marcellin et Figaro, bien entendu. De factotum du comte, il est devenu concierge du château d'Aguas Frescas. Il n'y a guère que le page Chérubin et Suzanne qui soient des per-

sonnages tout à fait nouveaux. Vous voyez qu'en apparence du moins, le cadre de la pièce n'est pas modifié, et cependant, en réalité, il est changé du tout au tout. Ni le comte Almaviva, ni Rosine, ni Figaro, ni Bartholo, ni Bazile ne ressemblent à ce qu'ils étaient dans la première pièce. D'une simple comédie de mœurs, Beaumarchais a fait une comédie sociale. C'est dans cc seul mot, c'est dans cette étiquette que réside toute la portée de la pièce nouvelle. C'est pour cela que, à côté de la comédie inoft'ensive du Barbier de Sérille, le Mariage cle Figaro est une machine de guerre, et merveilleusement organisée. L'auteur, dont je viens de vous dire les démêlés avec toutes les puissances de son temps, s'y est mis tout entier. Il n'y a pas de nature plus complexe, plus attachante, somme toute, plus française que celle de ce Beaumarchais. Les graines d'une quantité d'hommes, que nous allons voir se .développer pendant soixante-quinze ans, c'est-à-dire jusqu'au temps où nous sommes, dans la société française, sont réunies et concourent à un même résultat. Il est faiseur d'affaires, il a compris la puissance nouvelle que l'argent allait acquérir. Il est politicien, il a ses idées sur les affaires publiques, et il aspire au moment où il pourra les dire tout haut. Il est journaliste, il est homme de plaisir, il est parisien, il est boulevardier, il a eu toutes sortes d'aventures : tout cela il le met dans sa pièce.

Il est le Figaro que vous allez voir, tout à l'heure, remplir le théàtre de son agitation. Il y a, dans le Mariage de Figaro, comme dans le Barbier de Séville, beaucoup de réminiscences. Vous n'aurez pas de peine à reconnaître beaucoup de choses que vous connaissez déjà, que vous avez entendues dans Molière ou dans Regnard, que vous pourriez chercher dans Sedaine, dans Boursau-lt, et dans une quantité de pièces secondaires. Ce.n'estpas par l'invention que brille Beaumarchais. Malgré cette importance du cadre,' que vous expliquait naguère M. Francisque - Sarcey, et que je n'ai garde de méconnaître, malgré la loi qu'il vous formulait, il n'en est pas moins vrai que le cadre de la pièce est ancien, tandis que ce que Beaumarchais y verse est tout nouveau. Pour la première fois, nous voyons une pièce qui est faite pour un personnage accessoire. En effet, le personnage principal du Mariage de Figaro n'est pas le comte Almaviva, le grand seigneur, mais Figaro, le valet. C'est, vous le voyez, le commencement de la culbute des classes," du renversement de l'ordre social, qui va mettre le comte Almaviva en bas, et Figaro au sommet. Le comte Almaviva représente ce qui s'en va, Figaro représente ce qui 'arrive. Le comte Almaviva appartient à ces anciennes classes dont la supériorité sociale était fondée sur la naissance, sur le droit de conquête et d'hérédité, et qui commençaient à se rendre

compte qu'il leur était difficile de justifier leurs privilèges par les services qu'elles rendaient ou même par des arguments historiques. Leurs représentants prenaient leur parti de ce qui allait arriver avec une impertinence spirituelle ou avec un sans-façon de grand seigneur sceptique. Almaviva sent bien que tout ce que ses ancêtres lui ont légué, s'en va pièce à pièce, morceau par morceau; il n'est pas éloigné de croire qu'il lui suffirait d'un petit effort de volonté pour retenir cet héritage ; mais cet effort, il est complètement incapable même de le tenter. Vous verrez que, du commencement de la pièce à la fin, tout -le monde le bafoue. Figaro, Suzanne, la comtesse sentent bien qu'ils sont en présence d'un soliveau qui n'offre plus aucune résistance. C'est un cœur de chêne, qu'un ver a longtemps rongé, et qui n'attend plus qu'une chiquenaude définitive pour tomber en poussière. Figaro est ce ver de chêne, c'est l'ancien esclave du théàtre, c'est le Dave, le Sanion, cet éternel gredin, qui .pendant si longtemps a rempli des besognes secondaires, et rendu à son maître des services dont il ne profitait pas, mais qui maintenant réclame sa part au soleil. Que Figaro est loin de ressembler aux valets de Molière ! Rap- . pelez-vous Mascarille, Scapin, qui rendaient des services aux fils de leurs maîtres, mais qui n'en tiraient comme profit que d'être de temps en temps envoyés en prison, aux galères ou à la

potence, et qui s'y résignaient. Ils avaient le sentiment qu'entre ces choses et eux, il y avait comme un rapport nécessaire, fondé sur le droit, sur la tradition. Il n'en est plus ainsi. Figaro consent bien à exploiter les iniquités sociales et les vices de cette société ; mais il veut en tirer profit. A chaque instant, vous l'entendez dire : « Tandis que moi, morbleu !... » Il y a comme une colère violente qui l'anime. Figaro a des idées à lui. Il a lu le Contrat social. Il entend tirer profit et avantage de sa condition et des circonstances. Il entend, après son mariage, n'être plus seulement le concierge du château d'Aguas-Frescas, ou courrier de cabinet à Londres. Il attend avec impatience une heure qu'il sent prochaine, et cette heure, il est disposé à recourir à tous les moyens pour la faire sonner le plus tôt qu'il pourra. Lorsque, le jour de la prise de la Bastille, tout ce qu'il y a dans Paris d'esprits généreux et de déclassés, d'aigrefins et de héros, prendront rendez-vous dans le jardin du Palais-Royal, et mettront à. leurs chapeaux, sur l'invitation de Camille Desmoulins, une feuille de marronnier comme cocarde, Figaro, soyez-en sûrs, sera là ; il montera sur une. table, il haranguera le peuple; il sera prêt à mener le branle, à conduire le triomphe, et- à aller s'installer à l'Hôtel de Ville. En réalité, ce valet est un protagoniste. C'est un déclassé qui va créer une classe ; vous pouvez saluer en lui un

ancêtre de M. Poirier, l'homme au profit de qui s'est faite la révolution de 1789, qui fera la révolution de 1830 et contre qui on fera la révolution (le 1848.

Nous venons de voir à grands traits quels sont les deux personnages principaux de la pièce, et l'antithèse qui se pose ontre eux. Le Mariage de Figaro est donc d'abord une comédie sociale ; mais il y a bien d'autres choses dans cette pièce, et les éléments en sont assez malaisés à définir. Il y a, par exemple, un roman d'amour. Au XVIIIe siècle, il était impossible que les femmes ne tinssent pas une grande place dans une pièce de théâtre et même n'apparussent pas au premier plan. Toutes les fois qu'Almaviva et Figaro sont dans les coulisses, Beaumarchais pousse devant nous deux figures extrêmement séduisantes et complexes : la comtesse Almaviva et Suzanne. Ne croyez pas connaître la comtesse Almaviva par ce que vous avez vu clans le Barbier de Sé- fille. C'est tout autre chose; elle le dit elle-, même: « Je ne suis plus cette Rosine que le comte Almaviva a tant aimée ; je suis la pauvre comtesse Almaviva. » Elle se fait un peu dolente pour les besoins de la cause ; surtout- elle se donne trop le beau rôle. Elle agira avec une candeur et une duplicité merveilleuses. Vous la verrez, lorsqu'elle sera prise en faute, extrêmement inquiète sur ce qui va lui arriver ; mais, lorsqu'elle se sentira hors de danger, vous la

-verrez user de cette faculté d'indignation et de larmes, de cette majesté outragée que possèdent toutes les femmes, ou du moins que la- plupart des femmes tiennent en réserve pour les circonstances de ce genre. Qu'est-ce, au fond, que la comtesse Almaviva ? C'est une femme qui, ayant débuté dans la vie par une intrigue d'amour, veut continuer de la même façon. C'est une femme pour laquelle l'amour est devenu un besoin, une autre vie ; c'est une grande amoureuse, une grande passionnée. La nièce du docteur Bartholo s'est fait enlever la nuit par un beau bachelier. Elle est arrivée au château d'AguasFrescas. Elle est entrée tout à coup dans cette vie somnolente, qui était la vie des châtelaines de l'époque, surtout en Espagne. Elle sent tout le vide de son âme; elle a des trésors de sentiments qu'elle ne peut dépenser ; elle s'ennuie, -et une femme qui s'ennuie, surtout lorsqu'elle a commencé par une intrigue, et qu'elle y a pris goût, est comme une souris gourmande d'arsenic, elle reviendra forcément aux pâtes attirantes. Enfermée au château d'Aguas-Frescas, la comtesse n'a pas l'embarras du choix : elle n'a sous la main que le petit Chérubin. Sans s'en rendre compte, elle va organiser une petite comédie, dont je vais vous dire un mot, comédie dans laquelle élle a pour auxiliaire sa suivante, Suzanne. Ah ! celle-là est vaste comme un monde ! Suzanne, c'est l'ancienne soubrette,

mais c'est aussi la française et, par-dessus le marché, c'est la parisienne, complication redou- ' table de la française. Suzanne sait tout, sans avoir rien appris. Elle est rouée comme un vieux gendarme ou, si vous voulez, « comme un vieux juge », — l'expression est dans la pièce. Elle a des réflexions de viveur. En voyant sauter Chérubin par la lbnètre, elle s'écrie : « Ah ! si celui-là manque de femmes... ! » Les femmes peuvent penser cela, mais elles le disent d'une autre façon. Suzanne, c'est Figaro lui-même, ce sont ses Sœurs, de « verdissantes » filles. Vous entendrez tout à l'heure appliquer cette épithète à Suzanne. Beaumarchais s'en était déjà servi. C'est lui qui nous raconte cette anecdote au sujet d'une de ses sœurs. C'était une joyeuse fille, dit-il ; condamnée à mort, un quart d'heure avant de rendre l'àme, elle faisait encore des vers, dès bouts rimés. Ces femmes avaient vraiment l'àme chevillée au corps. Suzanne aime son Figaro ; elle l'aime avec une admiration singulière : « Qu'il est aimable ! dit-elle, et quel fier gredin ! Une femme comme moi, unie à un homme comme lui, mènera certainement une carrière très brillante. » Au fond, elle ne vaut pas plus cher que Figaro. Soyez convaincu que, si le comte Almaviva n'avait pas cette impatience de grand seigneur qui ne sait pas ou ne veut pas attendre, Suzanne ne lui refuserait pas très longtemps la dragée qu'il lui tient un peu haute avant son ma-

riage. Cette innocente est une « délurée », une « désalée ». — J'emploie, pour parler des personnages de Beaumarchais, le langage de Beaumarchais lui-même. Vous l'entendrez tout à l'heure les qualifier avec beaucoup plus de verdeur encore que je ne le fais moi-même en ce moment. — Ces deux femmes s'entendent pour tromper le comte ; elles s'entendent pour tromper Figaro lui-même. Vous allez assister à la mise en oeuvre de cette éternelle franc-maçonnerie du sexe féminin qui veut que, toutes les fois que deux femmes sont ensemble : 1° elles parlent des hommes ; 20 elles cherchent les moyens par lesquels elles pourront jouer le plus de tours à un homme déterminé ou a.ux hommes en général. Suzanne et la comtesse bernent à la fois le comte Almaviva, Chérubin et Figaro : voyez avec quelle fertilité d'inventions elles se défendent, lorsqu'elles sont en danger. Voyez leur joie, leur rouerie, lorsqu'elles triomphent !

Quant au petit Chérubin, c'est une nouveauté.

Ici, nous sommes en présence de quelque chose de mystérieux, d'inexplicable. Chérubin est un caractère sec, un cœur à la fois égoïste et chaud, comme était Beaumarchais, dans sa jeunesse. Entre treize et quinze ans, il a senti un trouble délicieux, et ce trouble, il le raconte aux arbres, aux bosquets, à tous les objets, à toutes les per -sonnes qu'il rencontre. Chérubin, c'est l'image du premier éveil du cœur ; c'est comme une fleur

qui s'ouvre le matin et se ferme le soir ; à peine possède-t-il une chose, qu'il rêve d'une autre ; continuellement il change de costume ; et sous toutes ces métamorphoses, vous. le voyez toujours entre ces deux femmes ; il joue un rôle à la fois équivoque et charmant ; c'est Eros, c'est le désir, c'est le printemps, c'est la jeunesse, c'est la vie.

Beaumarchais met tout cet ensemble de personnages aux prises avec quelque chose qui est aussi neuf que tout ce que je viens de vous dire: je veux parler de l'intrigue. Voici comment il la conçoit. — Rappelez-vous ce qu'était l'intrigue pour Molière, pour Regnard et pour tous les auteurs dramatiques ou comiques dont vous avez vu représenter les pièces. C'était un cadre, c'est-à-dire quelque chose d'accessoire. Désormais l'intrigue devient presque l'essentiel. Beaumarchais la traite avec le même soin qu'un Scribe. Il y apporte autant d'application que s'il n'avait pas d'autre but que de résoudre un problème, qu'il a posé dès le début. L'intrigue consiste à faire jouer, devant nous, des personnages à cache-cache, à poser une quantité de petites énigmes. Que va devenir, dans cet imbroglio, la comtesse ? Que va devenir Suzanne? Que va devenir le comte? Que va devenir Figaro '? Que va devenir Fanchette ? Que vont devenir Bazile et Bartholo? Tous, comme les différents rouages d'une montre merveilleuse-

ment montée, se joignent, se séparent, se joignent de nouveau pour se séparer encore et arriver enfin à quelque chose qui est extrêmement compliqué, qui se passe dans la nuit et qui est le dernier acte.

Il y a, dans cette pièce si complexe, une quantité de choses tout à fait neuves. Il semble que, par un caprice de millionnaire, par la spontanéité et l'élan d'une nature qui se dépense sans compter, Beaumarchais aitvoulu multiplier les innovations. Il a fait, une comédie d'intrigues, de mœurs, de caractères ; il y a ajouté tout ce que je viens de vous dire, et, pas un seul instant, il n'a songé à écrire en vers. Le Mariage de Figaro est écrit en prose. Rappelez-vous, Mesdames et Messieurs, toutes les différentes comédies que vous avez-vu représenter devant vous. Toutes, sauf le Philosophe sans le savoir, toutes celles qui prétendaient au titre de grandes comédies, toutes, depuis le Préjugé à la 1node jusqu'au Méchant, étaient en vers. Désormais la prose, prose nouvelle, va devenir la langue de la comédie. De loin en loin, nous verrons bien reparaître des comédies en vers, qui seront comme un hommage rendu à une chose disparue ; mais toutes les fois qu'un auteur voudra mettre au théâtre un grand sujet, c'est la prose qu'il choisira. Le vers sera désormais réservé à la comédie héroïque et au drame. Et cette prose, quelle est-elle? —C'est le style de la conversation.

Auparavant, le style de Molière, de Marivaux, de tous les auteurs dramatiques avant 1760, le style des Lettres persanes de Montesquieu, des Maximes de La Bruyère, procédait par longues tirades. Désormais, c'est un style sautillant qui va être employé, style à facettes, qui semble fait, pour multiplier et réfléchir les feux de la rampe, un style qui a quelque chose de concentré, de ramassé, qui a l'allure vive et mordante. Quand nous causons, en effet, nous n'avons pas le temps d'attendre que notre interlocuteur s'embarrasse dans de longues phrases ; surtout si nous sommes sous l'empire d'un sentiment très vif, nous ne lui donnons pas le temps d'expliquer longuement sa pensée; nous lui coupons la parole. La conversation se compose alors de questions ét de réponses qui jaillissent et qui se multiplient. Tous les personnages, sauf Figaro dans le monologue du cinquième acte, procéderont par de petites phrases, courtes, sautillantes, où il y a de l'esprit, beaucoup d'esprit, trop d'esprit. Beaumarchais réservera, pour l'expo- sition de ses principes, la tirade ample, touffue, copieuse, dont Molière a donné l'exemple le plus beau et le plus complet. Au dernier acte, vous entendrez Figaro, sous les marronniers, résumer toutes les idées contenues dans la pièce ; vous l'entendrez donner son avis sur la presse, sur les grands, sur la magistrature, sur la destinée, sur les vices d'une société mal organisée. Il s'inter-

roge sur le sens des choses ; il est presque sur le point, en terminant, de nous développer le « to by or not to by » ... Mais, à part ce monologue, c'est le style de la conversation que nous . trouvons dans le Mariage de Figaro.

Enfin, une dernière nouveauté consiste dans l'importance donnée aux décors et à la mise en scène. Décor, mise en scène, tout cela existait nous l'avions, en effet, dans l'opéra, dans la tragédie, dans le drame héroïque ou lyrique; on ne s'en était pas encore inquiété dans une comédie de mœurs ou d'intrigue. Vous remarquerez tout à l'heure la manière dont les décors sont composés et disposés dans les différentes scènes : ce sont autant de tableaux tout faits. On voit qu'un habile metteur en scène a appliqué toute son attention à bien encadrer la pièce par les décors et par les costumes. Il n'y a pas de comédie plus facile à illustrer que le Mariage de Figaro •, il n'y on a p.LS où les indications scéniques aient été l'objet d'un soin aussi scrupuleux.

Telles sont, à peu près, toutes les choses nouvelles que nous apporte cette pièce singulière. Mais, pour en finir avec elle, je suis obligé de revenir à mon point de départ et de vous dire que ce qu'il y a d'essentiel, ce sont les deux éléments que je vous signalais en commençant, à savoir: la fin d'un ordre de choses, et l'avénement d'un théâtre nouveau.

Le Mariage de Figaro, dis-je, marque d'abord la fin d'un ordre de choses. Demandez-vous, en effet, ce que vont devenir tous ces personnages ~ qui paraîtront tout à l'heure devant vous. Il y a un moment de la pièce où ils sont tous réunis, c'est au quatrième acte. Lorsque le cortège nuptial de Suzanne viendra saluer le comte et la comtesse Almaviva, assis sur leur. trône, vous verrez défiler non seulement tous les personnages de la pièce, mais encore tous les représentants de l'ancienne société. Nous sommes en 1784 ; dans dix ou onze ans, la plupart de ces personnages auront la tète coupée. Il semble que la meilleure illustration, le meilleur dénouement du Mariage de Figaro serait cette toile fameuse que nous avons vue longtemps au Musée du Luxembourg et qui était intitulée : rAppel des Condamnés, de Muller : dans une salle de SaintLazare, des personnages de tout âge, de tout sexe, sont réunis, attendant l'appel du bourreau.

De même, le comte et la comtesse monteront sur l'échafaud : La tète charmante de.Chérubin tombera aussi. Je ne vois comme survivants possibles que Figaro et Antonio. Je vous ai dit ce que deviendra Figaro. Quant à -Antonio, au sortir de la Révolution, il va acheter un petit ou ungros lopin des terres du comte Almaviva, vendues comme biens nationaux en 1794. Il fera souche d'honnêtes gens, et il se préparera à de nouvelles destinées ; il se corrigera de son ivro-

gnerie ; il deviendra un personnage influent dans son district -, il siégera dans les différentes assemblées ; il sera tantôt à la Montagne et tantôt au Centre, selon les besoins de sa cause ou de sa célébrité. Il sera quelque chose d'assez semblable au gendre de M. Poirier. C'est donc une société qui finit ; c'est aussi une société nouvelle, un théâtre nouveau qui apparaît. Ce n'est guère qu'en 1840 que les nouvelles mœurs trouveront leur expression sur la scène. Mais remarquez bien que dans toutes les pièces poignantes, dans toutes les pièces vivantes et terribles que vous applaudissez, vous retrouvez comme un écho lointain du Mariage de Figaro. Dans toutes, il y a quelque chose des procédés de Beaumarchais et de l'esprit de Figaro.

Telle est, Mesdames et Messieurs, la pièce que vous allez voir représenter et qui va terminer pour vous la série de ces matinées classiques. Cette pièce vous était due. Je dois vous avouer que, certains jours, en assistant au spectacle qui vous était offert, j'ai admiré la patience, la résignation et le courage dont vous avez fait preuve. Votre courage n'avait d'égal que celui (les acteurs qui jouaient devant vous et celui des orateurs qui s'étaient chargés de vous présenter ces pièces. Il y a des jours où nous n'étions pas là pour nous amuser. Aujourd'hui, il n'en est pas de même. Mais, enfin, il faut reconnaitre

qu'a ces matinées du jeudi, public, acteurs et orateurs, nous sommes les obligés les uns des autres. Avez-vous réfléchi quelquefois, Mesdames et Messieurs, à ce que représentait d'efforts et de travail telle matinée, je ne dis pas maussade, mais plutôt austère, qui nous était donnée? Il s'agissait, en effet, d'aller prendre dans les oubliettes du répertoire, où elles moisissaient, couverts d une barbe vénérable, des pièces comme le Père de famille on le Préjugé à la' mode. Avec un courage ou une résignation qui font la force du théatre de 1 '( )déon et qui excitent notre a dm i ra t ion, les acteurs n'hésitaient pas à se plaquer toutes ces longues tirades sur la mémoire pour venir ensuite vous les offrir. Quant a nous, nous aurions souvent préféré vous parler d'autre chose. Il y avait là un ensemble d'efforts, dont nous devons garder le souvenir, dont nous avons eu notre part et dont nous devons con- server, — laissez-moi dire le mot, — quelque fierté. Car, enfin, dévouement des acteurs, dévouement de l'administration du théâtre, dévouement du public, dévouement des conférenciers, to.us ces dévouements ont été à la hauteur les uns des autres. Les acteurs n'avaient qu'un moyen de vous manifester leur lionne volonté, c'était de taire de leur mieux, et ils n'y ont pas manqué un seul instant. Tout cela nous donne bon espoir pour la campagne à venir, car j'espère bien que, l'an prochain, nous nous retrouverons

tous ici. Nous poursuivrons encore avec une égale bonne volonté la tâche que nous avons essayé de remplir en partie cette année, c'est-àdire cette histoire du théâtre, qui est froide, endormie dans les livres, mais qui est vivante, agissante, lorsqu'on la réveille sur la scène. Après le théâtre du XVIIIe siècle, nous verrons le théâtre de la Révolution, qui est une transition entre le classicisme et les débuts du romantisme, et nous tâcherons d'apporter tous à cette nouvelle étude le même courage qu'à celle que nous venons de terminer ; aussi est-ce avec confiance et reconnaissance que je vous dis : à l'an

prochain !

TABLE DES MATIÈRES

Pages Préface de M. Léo CLARETIE . v Turcaret. (Le théâtre de Le Sage.)— Conférence de M. G.

LARROUMET 1 Psyché. (Comédie de Molière, Corneille, Quinault.) — Conférence de M. G. BAPST

Mérope. (Le théâtre de VOLTAIRE.) — Conférence de M. E.

LINTHILHAC 55 Zaïre. (Le théâtre de Voltaire.) — Conférence de M. (J.

LARROUMET. 85 La Métromanie. (De Piron.) — Conférence de M. Tl.

CITANT AVOINE 107 Atrée et Thyeste. (Le théâtre de Crébillon.) — Conférence de M. F. SARCEY 133 Le Père de Famille. (Le théâtre de Diderot.) — Conférence de M. G. LARROUMET 1,55 L'Ecole des Bourgeois. (D'Allainval.) — Conférence de

M. G. LARROUMET 181 Le Méchant. (De Gresset.) — Conférence de M. F. SARCEY 203 Le Philosophe sans le savoir. (Le théâtre de Sedaine.)

— Conférence de M. F. SARCEY ... 229 V Mariage de Figaro. (Théâtre de Beaumarchais.) — Conférence de M. G. LARROUMET... 255

(Suite de la Série de l'Ouvrage des CONFÉRENCES DE L'ODÉON) Le TOME V (5e édition), comprend : les Conférences de MM. Francisque SARCEY, Gustave LARROUMET, Jules LEMAITRE, Henri CHANTA VOI.NE, H. de LAPOMMERAYE.

Matières : Le Cid — L'Avare — Horace — Cinna — Polyeucle — Les Femmes savantes — Nicomède — Le Malade Imaginaire — Les Contents — Louis XI, de Casimir DELAVIGNE — Mélicerte, de MOLIÈRE. — (Année scolaire 1892-1893).

\*' 'A"

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

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

;JI<

'x' \*

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

PRÉFACE de M. Léo CLARETIE

Matières : Turcaret (le Théâtre de LESAGE) — Psyché — Mérous — Zaïre — Atrée et Thyeste (le Théâtre de CBÉBILLON) — Le Père de Famille (le Théâtre de DIDEROT) — L'Ecole des Bourgeois (le Tliéâlre d'ALLAïKVA 1 ; — La Métromanie, de PIRON — Le Méchant, de GniiSSET — Le Philosophe sans le savoir (le Théâtre de SEMAINE) — Le Mariage de Figaro (le Théâtre de BEAUMARCIIAlS).

TOME VIII — A paraître en Juillet prochain

CONFÉRENCES DE L'ANNÉE SCOLAIRE 1895-1896 Chaque Tome : En Librairie 3 fr. 50

— A l'Administration.. 2 fr. 75

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

Prix exceptionnel de la Série : i6 francs (B.ROCHÉS)

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

Journal des Élèves de Lettres (8e ANNÉE)

COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. Ernest LKGOUYK CII. de MAZADE , 1'. de RÉMUSAT, F. BRUNETIÈRE. G. LARROUMET, GAZIER, MARTHA, Francisque SARCEY Jules LEMAITRE, POREL, G. OLLENDORF, E. FAGUET, Henri CHANTAVOINE , POIRET, FEUGÈRE, E. LINTILHAC,' Hippoly te PARIGOT. Henri BEHn. E. MANUEL, E. LAVISSE, etc.

Le Journal des Élèves de Lettres, Se année (16 à ^4 pages de texte), revue d'enseignement, publie toutes les conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon; des critiques. variétés, études littéraires; des cours de la Sorbonne reproduits in ertenso; cuncours généraux; devoirs d élèves (Philusophie, Rhétorique, Enseignement secondaire, classique el moderne); Echos des Eettres, Arts et Sciences; partie officielle (circulaires ministérielles, nominations, promotions, etc.); Bibliographie de tous ouvrages' classiques, nouveaux; causeries philosophiques et scientifiques; thèmes, versions, compositions latines, etc., à l'usage de MM. les Elèves des Lycées, Collèges. Ecoles normales, etc ; des concours de dissertations françaises; des cours de la Sorbonne (Histoire de la Philosophie, Littérature grecque, etc.); une bibliographie scienlilique, etc.. etc.

Un Supplément littéraire du « Journal des Élèves de Lettres » ne publie que des cours de la Sorbonne.

Abonnement : un an, 8 fr.; six mois, 5 fr.; un numéro. 0.40 c. Avec Supplém4 — 13 fr.; — 8 fr.; — 0.65 c.

Journaux de la Révolution reconstitués (Journal de MARAT, Camille DESMOULINS, RIVAROL, HÉBEHT, etc.)

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

Collection des numéros de chaque journal (5 numéros spécimens)

Collection du Journal des Élèves de Lettres.

Chaque année écoulée : 9 fr.