Rappel de votre demande:

Format de téléchargement: : **Texte**

Vues **1** à **288** sur **288**

Nombre de pages: **288**

Notice complète:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Éditeur :** A. Crémieux (Paris)

**Date d'édition :** 1897

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

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

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

**Type :** texte

**Type :** publication en série imprimée

**Langue :** Français

**Langue :** language.label.français

**Format :** application/pdf

**Description :** 1897 (ED1,T9).

**Droits :** domaine public

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k96306910](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96306910)

**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)

PREMIÈRE ÉDITION

CONFERENCES

FAITES AUX

^ t} ]\ÏA™ées CLASSIQUES pj. jUUïïk NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

MM. Gaston Deschamps,

Jules Lemaître, Francisque Sarcey, Germain Bapst,

N.-M. Bernardin, Georges Vanor, Léopold Lacour, etc.

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOUSCRIPTIONS PAR

M. LE MINISTRE DE T.'INSTRUCTION PUBLIQUE

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

IX

I. — LE THEATRE ANTIQUE

1" Le théâtre Grec : Les Perses CTESCIIYLE. — Philoctcte de SOPHOCLE. — L'Apollonide CTEURIPIDE.

2" Le théâtre Latin : L'Heureux Naufrage de PLAUTE.

Il.- LE THEATRE DU MOYEN-AGE DU XVI" ET DU XVII" SIÈCLES L"Avoc.at Pathelin. — La Màriamnc. — L'Illusion comiq1œ.- Le Misanthrope. — Tartufe.

III. — LE THEATRE ÉTR ANGER DU XVI" ET DU XVIIe SIÈCLES Philaster (théâtre Anglais). — San Gif de Portugal (thcàtre Espagnol).

PARIS

A. CRÉMIEUX. — 26, RUE DES ÉCOLES

RÉDACTION DU Journal des Élèves de Lettres

1897

CONFÉRENCES CLASSIQUES DE L'ODÉON

NEUF TOMES PARUS. (1888-1897)

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

Le TOME Ier (8e édition) comprend : les Conférences de MM. G. LARROUMET, Francisque SARCEY, Henri de LAPOJDIERAYE,, F. BRT> NETIÈRE, Jules LEUAITRE, Henri CHAXTAYOINK, Albert CHABRIER, G. OLLENDORFF, Eugène LINTILHAC, Henri PARIGOT.

PRÉFACE de M. Henri de LAPOMMERAYE -

Matières : Shakespeare et le Théâtre Français — Le Mariage de Figaro - Mol-iè1'e et la Famille - L'Ecole des Fi rames — Andromaque — Les Erinnyes — Le Bourgeois Gentilhomme — Phèdre — Georges Dandin — L'0l'estie- Le Cid — Les Plaideurs — (Année scolaire 1888-1889.)

Le TOME II (5e édition) comprend : les Conférences de MM. Henri CUANTAYOIXE, Jules LEJIAITRE, Francisque SARCEY, LIXTILHAC, Albert CUADRIER, Henri de LATOMHEHAYË, René Douane.

PRÉFACE DE M. Henri CHANTAVOIN

Matières : Le Mariage de Figaro — Théodore, vier.r t,

Lyre — Mithridate — Shyloch — Le Misanthrope — Le LJ:, universel — Ejmont — Tartufe — (Année scolaire li:.O:; 1890.)

Le TOME III (3e édition) comprend : les conférences de MM. II. PARIGOT, Edmond HARAUCOURT, E, DOOLLY, Francisque SARCEY, Jules LE)IAITRE, René DOUMIC.

PRÉFACE de M. Eugène LINTILHAC

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

Le TOME IV (3° édition) comprend : les Conférences de MM. II. PARIGOT, Eugène LINTILIIAC, Louis GANDERAX, H. DIETZ, Paul DESJAKDI:XS, Albert CHABRIER, Marcel FOCQLIER.

PRÉFACE DE M. Eugène MANUEL

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

JOURNAL DES VACANCES

A l'usage des élèves des lycées et collèges. — Préparation aux examens. — Travail de vacances sous la simple surveillance des parents. -

Le JOURNAL DES VACANCES (hebdomadaire)' comprend trois éditions différentes :

Première édition, verte : à l'usage des Élèves des classes de cinquième et sixième classique et moderne. -

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

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

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

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

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

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

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

Prix de l'abonnement pour chaque édition séparée : 5 'francs.

Envoi d'un numéro spécimen sur demande

PRIX DE LA COLLECTION 2 FR. 50

ADMINISTRATION : 26, Rue des Écoles, Paris.

CONFÉRENCES FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU

THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

PREMIÈRE ÉDITION

CONFERENCES

FAITES AUX

f/ /) MA|îfÉES CLASSIQUES ~w. NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

\^M^pjéulafoy, MM. Gaston Deschamjps,

Jules Lemaître, Francisque Sarcey, Germain Bapst,

N.-M. Bernardin, Georges Vanor, Léopold Lacour, etc.

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOUSCRIPTIONS PAR

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

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

IX

I. — LE THÉA TRE ANTIQUE

1° Le théâtre Grec : Les Perses d'EsCHYLE. — Philoctète de SOPHOCLE. — L'Apollonide d'EcRIPIDE,

2° Le théâtre Latin : L'Heureux Naufrage de PLAUTE.

II. — LE THEATRE DU MOYEN-AGE DU xvi° ET DU XVII" SIÈCLES L'Avocat Pathelin. — La Mariamne. -L'Illusion co?nique.- Le Misanthrope. — Tartufe.

III. — LE THEATRE ÉTRANGER DU XVI. ET DU xvn'' SIÈCLES Philaster (théâtre Anglais). — San Gil de Portugal (théâtre Espagnol).

PARIS

A. CRÉMIEUX. — 26, Rr-E DES ÉCOLES

RÉDACTION DU Journal des Élèves de Lettres

1897

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

Mme JANE DIEULAFOY

LE 12 NOVEMBRE 1896, AVANT LA REPRÉSENTATION DES « PERSES »

TRAGÉDIE

D'ESCHYLE

LES « PERSES », D'ESCHYLE

MESDAMES, MESSIEURS,

Xerxès et son armée approchaient. La discorde régnait parmi les Grecs. C'était à qui commanderait, c'était à qui n'obéirait pas, c'était à qui se ménagerait la faveur du Grand Roi, s'il était victorieux. Jusqu'aux prêtres de Delphes qui vendirent aux Perses les oracles de la Pythie pour prix de leur salut, et trahirent ainsi la patrie grecque en décourageant la résistance.

Pourtant un homme se trouva qui osa tromper à la fois Xerxès et ses compatriotes. Au premier, il conseilla d'attaquer une flotte qui, assurait-il, ne songeait qu'à fuir, tandis qu'il acculait ainsi les Grecs à une bataille navale qu'ils n'osaient engager. Par son courage, Léonidas avait sauvé l'honneur de Sparte; par son artifice, Thémistocle préserva sa patrie de la servitude.

Quelle dut être l'exaltation orgueilleuse du

peuple grec quand il put mesurer l'étendue de sa victoire, quand il connut la retraite de Xerxès, le passage de l'Hellespont et la disparition de cette armée innombrable dont il gardait encore l'épouvante! A cette heure de délivrance, sa. joie déborde, son enthousiasme éclate, un hymne glorieux monte de toutes les poitrines, et la Grèce trouve pour interprète un génie âpre, viril, puissant comme la génération qu'il personnifie ; et la Grèce a ce bonheur qu'Eschyle. chante la victoire au lendemain de la mêlée.

Eschyle avait combattu à Marathon et y avait été blessé ; son frère, Cynégire, avait péri dans la même bataille. Les fumées d'un même sang deux fois versé pour la patrie étaient bien pour lui donner le saint délire. La tragédie des Perses est née de cette exaltation patriotique.

Le poète transporte la scène de Grèce en Perse. Le désespoir des vaincus sera le triomphe des vainqueurs. Pourtant, au lieu de représenter le palais des Grands Rois, le décor a gardé son caractère traditionnel. Seulement, sur le côté s'élève le tombeau de Darius. Du reste, on est à Suse ; le spectateur le sait.

Des vieillards occupent l' orelzestra. Ce sont les Fidèles, les gardiens des demeures royales choisis, à cause de leur grand âge, pour veiller sur la Perse en l'absence de Xerxès. Dans un chant mélancolique, ils s'entretiennent de cette guerre lointaine où leur jeune maître, hanté par

des rêves de gloire, a conduit les forces de l'Asie. De vagues terreurs, de sinistres pressentiments les, assiègent.

Bientôt apparaît Atossa, la fille de Cyrus, la veuve de Darius, la mère de Xerxès : la fille, la femme et la mère d'un Dieu. Le chœur la salue et l'adore. Elle vient joindre ses craintes à celles des fidèles. Un songe a tourmenté sa nuit. Elle aussi est assaillie par des présages menaçants. Elle interroge les vieillards, et c'est moins la reine qui tremble, que la mère dont le cœur tressaille au souvenir de son fils.

Quand le poète a fait passer devant l'auditoire une série de personnages tous préoccupés des mêmes événements, et que chacun d'eux a traduit ses sentiments d'une façon conforme à sa situation, le chœur aperçoit enfin le messager si longtemps attendu. L'homme court, il se hâte, il arrive. Mais il ne s'adresse ni à la reine ni aux Fidèles. Il annonce la funeste catastrophe à Suse, à la Perse, à l'Asie. Et ses paroles terrifiantes répandent la consternation. Alors le désespoir des Fidèles éclate. Ce sont des larmes, des gémissements, des plaintes heurtées, brisées, qui se terminent par des imprécations contre les Athéniens.

Interrogé par Atossa,. que son affliction a d'abord rendue muette, le messager commence une narration de l'héroïque mêlée où sombra la fortune des Perses. A écouter ce récit incompa-

rable pour la vérité des circonstances qu'il retrace, l'émotion grandit, le contraste entre la terreur des vaincus et l'allégresse des vainqueurs est saisissant, on croit entendre les chants de triomphe de ceux-ci répondant aux clameurs de ceux-là. Le triomphe et la déroute sont là, vivants. Chaque anse de Salamine a ses épaves ; chaque pointe de rocher, ses lambeaux de chair.

Quelles navrantes nouvelles que l'égorgement de Psyttalie, que la retraite de l'armée et la perte de tant de myriades à travers les marais de Bolbée ou sous les glaces du Strymon !

Mais les vivants ne déploreront pas seuls la présomption de la Perse ! Dans leur détresse, les Fidèles évoquent l'ârne d'un grand roi et d'un sage, de Darius, l'époux d'Atossa et le père de Xerxès. Nul, mieux que lui, ne saurait les conseiller. La reine fait les libations devant le tombeau de son époux, et, à la voix des vieillards, la grande ombre apparaît. Elle ne partage pas les ambitions des hommes, le malheur ne peut plus la surprendre, elle a conquis la paix et la sérénité d'outre-tombe. Dans les désastres que lui annonce Atossa, Darius reconnaît l'accomplissement des oracles. Vainement il a cherché à en retarder les effets. Une main divine s'est apesantie. Après avoir regretté ses richesses perdues, rappelé Marathon et prédit Platée, la suprême défaite, Darius recommande aux Perses la modération et la prudence ; il les détourne d'essayer jamais la

conquête d'une terre qui combat elle-même pour ses fils. Grande leçon qui, tombant de cette bouche, prédit aux Grecs la jouissance paisible de la victoire. Et le vieux roi redescend au tombeau après avoir adressé aux Fidèles un adieu bien étrange.

Tandis que le chœur énumère les succès de jadis, les conquêtes de Darius, les victoires qui assujettirent tant de Grecs sous le joug de la Perse, on voit arriver Xerxès, triste, morne, humilié, abaissé par le destin. Le chef de tant de nations armées, le roi dont la puissance était sans limite, le monarque dont le nom faisait trembler la Grèce revient seul, sans un soldat pour l'es.corter, sans une arme pour se défendre. Succombant sous le poids de sa douleur, il n'oppose que des larmes aux reproches des Fidèles. En gémissant, il leur montre son carquois vide de flèches. C'est tout ce qui lui reste d'une si grande puissance.

Tel est le dernier trait de cette admirable peinture.,

Ce fut sous l'archonte Menon, sans doute en 472 et huit ans après Salamine, qu'Eschyle donna cette œuvre incomparable. Une première tragédie Phinè, dont le sujet était emprunté à l'expédition des Argonautes, avait célébré un épisode des luttes héroïques entre la Grèce et l'Asie. Avec le Glaucus de Potnie et le drame satyrique Promè- thée allumeur de feu, elle complétait le nombre

de quatre exigé par les conditions primitives du concours dramatique. Cette fois encore, le tragique l'emporta sur ses rivaux.

Si l'on en croit certains auteurs, le succès des Perses fut si grand qu'après la représentation les Grecs montèrent à l'Acropole encore en ruine, entourèrent les .autels, frappèrent sur les boucliers d'airain et s'écrièrent d'une voix qui portait jusqu'à l'entrée de la baie de Salamine : « Patrie !... Patrie !...

La tragédie des Perses est ferme dans son dessin, simple et sans grands développements. Les songes, les pressentiments, les oracles, un personnage épisodique, l'ombre de Darius, y jouent un rôle prépondérant. Mais la langue toujours imagée, solide comme une cuirasse, brillante comme un casque de guerre, atteint surtout dans les parties lyriques, à une incomparable grandeur. Le vers est écrit de cette main qui tenait l'épée à Marathon et à Salamine, et gravé dans une .matière si résistante qu'il défie le temps et brave ses forces destructives. Du reste, ses caractères se retrouvent, à des degrés différents, dans les Sept Chefs, les Suppliantes, le Promethèe) l'Orestie, en somme dans l'œuvre d'Eschyle qui nous est restée.

Certes, il ne faudrait pas demander aux Perses les qualités d'une tragédie romantique, alors que leur mérite est justement d'en avoir d'autres. L'intérêt n'y naît pas d'une intrigue amoureuse,

d'une lutte de passions ni de la conduite d'évé- ments dont l'issue est habilement ménagé. Il réside plus haut. Deux peuples tiennent la scène et vident en des combats épiques une querelle fratricide. Bien qu'on l'ait beaucoup imité, Eschyle est de tous les tragiques celui dont le tempérament et le caractère s'éloignent le plus de nous. Par surcroît, il voulait que son œuvre participât de la majesté du triomphe qu'elle célébrait et de la sévérité austère des triomphateurs.

Loin d'en faire un grief au véritable créateur de l'art dramatique, vous admirerez qu'à l'époque où il écrivait il ait montré une force et une puissance qui ne furent pas égalées, et qu'avec des moyens bien restreints il ait obtenu des effets que n'atteignit jamais un art plus savant et plus raffiné.

Vous remarquerez que, s'écartant de la tradition, Eschyle emprunte le sujet de son drame à un événement contemporain.

« La tragédie, a dit avec infiniment de raison M. le professeur Henri Weil, n'agit fortement sur les nations qu'autant qu'elle a sa racine dans le peuple. C'est de son origine qu'elle tient sa force et sa vie. »

On conçoit donc que l'art dramatique ait évolué sous l'effet de l'enthousiasme belliqueux provoqué par la victoire, et qu'un poète, d'accord avec des spectateurs qui étaient comme lui des citoyens et des soldats, ait transformé l'antique chant des fêtes dionysiaques en une lamentation

qui était pour les Grecs. un véritable' chant de triomphe.

Si le genre se modelait suivant le sentiment populaire et le génie, de l'auteur, la tradition s'opposerait à tout changement matériel. On sait à quelles contraintes à quelles sujétions étaient soumis les tragiques à la fin du sixième siècle. Les vieilles gens regrettaient le dithyrambe solennel où le chœur évoluait autour de l'autel et chantait les louanges de Bacchus. Ils déploraient la mort d'un art qui naissait à peine. En dépit de leurs protestations, Thespis, Chœrilos, Pratinas le Dorien et Phrynicus avaient par degré élargi le cadre, cherché dans la légende des sujets propres à renouveler le thème ancien. Encore, n'avaient-ils pour interprète régulier que le chœur. Ils devaient l'instruire, l'exercer, lui apprendre le chant, lui montrer la danse et cumuler les emplois de poète, de metteur en scène et d'acteur.

La raison de cette pénurie tenait à la gratuité du théâtre. L'entretien des chœurs et les frais de la représentation étaient supportés par de riches particuliers. Lorsque l'on voulut adjoindre au chœur des personnages et s'éloigner par conséquent de la tradition, les chorèges s'y refusèrent. Ils déclarèrent que les hors- d'œuvre, les prodigalités, le superflu devaient être laissés à la charge des villes. Je conviens que le budget des cités grecques n'égalait point

celui de Paris ; mais leurs magistrats avaient un point commun avec nos édiles : quand on leur demandait de l'argent, ils arguaient toujours de leur pauvreté.

Afin d'aider au succès de leurs pièces, les poètes tragiques en étaient donc venus à jouer le rôle du premier personnage qu'ils y avaient introduit. Eschyle, dont l'effort tendait à perfectionner la scène, le décor et jusqu'au masque, obtint un second acteur avec les plus grandes peines du monde. Aristote y fait allusion quand il l'appelle le père du dialogue. Aussi bien il n'est pas d'artifice auquel le poète n'ait recours pour suppléer à l'indigence des moyens dont il dispose.

Le chœur conserve un rôle considérable : il est divisé en plusieurs fractions qui évoluent, chantent séparément, et donnent l'illusion de masses puissantes d'une vie intense. Puis, dans chaque fraction, se groupent sans doute des voix semblables ; et l'on imagine combien ces grands unissons, variés par le timbre, soutenant des strophes admirables, devaient rehausser la solennité du spectacle. Enfin, dans les Perses, nous trouvons, outre le chœur et son coryphée, quatre personnages : Atossa, le Messager, Darius et Xerxès. Comment le poète, disposant de deux acteurs, leur fera-t-il jouer quatre rôles? Il construira sa pièce de telle façon que chaque acteur puisse se dédoubler. Ainsi les rôles du messager et de Darius étaient joués par le même person-

nage, tandis que ceux d'Atossa et de Xerxès n'avaient qu'un mème interprète, puisque les, acteurs qui les représentent ne paraissent jamais ensemble, et qu'un certain intervalle est gardé entre le départ de la scène et leur, retour, afin de leur ménager le temps de changer de costume. Ne vous étonnez donc pas si Atossa.laisse aux Fidèles le soin d'accueillir Xerxès, et si elle se contente de le retrouver dans la coulisse. Il eût été intéressant d'assister à l'entretien de cette mère si tendre et de ce fils chéri ; c'était la scène à faire. Pourtant le critique le plus judicieux ne reprochera pas à Eschyle de l'avoir omise, car il sait qu'Atossa, non contente d'avoir donné le jour à Xerxès, s'identifiait encore avec lui sur la scène.

Je n'insisterai pas davantage : un traducteur aussi respectueux du texte que maître de sa langue, un compositeur que les Athéniens eussent applaudi, des artistes épris de l'œuvre qu'ils vont interpréter, vous feront sentir mieux que moi la grandeur de ce drame. Du reste, l'on ne peut analyser le sublime. Il se place à des distances infinies au-dessus de ce qui n'est que beau, déroute les règles de la critique, échappe aux formules, et, comme les choses saintes, ne veut pas être touché. Cherchons plutôt quel a été le dessein d'Eschyle, et comment il l'a réalisé.

Eschyle obéit à une idée dominante, exclusive :

-il veut élever l'âme de ses compatriotes, exalter leur patriotisme, exciter leur juste orgueil, leur inspirer tant de fierté et. de courage que l'avenir soit digne du passé.

S'il a transporté la scène à Suse, c'est qu'il espère peindre avec des couleurs plus vives le tableau qu'il dédie à la gloire d'Athènes. La douleur est autrement expressive que la joie. Phry- nicus le savait bien quand il n'avait pas, craint de se lamenter sur les malheurs 'de Milet. Ainsi, Eschyle introduisait dans l'action cet élément de souffrance morale que réclamait déjà la tragédie. Et puis, le poète connaissait cette cruauté naïve, cet égoïsme irréfléchi des natures primitives qui font mieux apprécier le bonheur- devant l'adversité d'autrui. Combien plus vif est ce sentiment quand le malheur poursuit un ennemi devant qui l'on a tremblé et que le spectateur est justement l'auteur des maux qui sont déchaînés.

Mais aussi quelle gloire pour Athènes ! Cette œuvre de désolation, c'est l'œuvre d'Athènes ! C'est Athènes qui a ruiné la puissance de la Perse !

Voilà le ressort principal du drame qui avait engagé le poète à s'éloigner d'Athènes. A côté de ce motif essentiel, il en est d'autres. Ni Thé- mistocle, le vainqueur de Salalnine, ni Aristide, le héros de Psyttalie, ne sont nommés. Nul ne se parera d'une auréole, faite de l'héroïsme commun. Eschyle savait que les démocraties, parfois

déréglées dans leur enthousiasme, ombrageuses, défiantes, redoutent le prestige qui naît du talent et du succès. Le peuple athénien n'eût pas toléré que l'on dressât un piédestal à quelque gloire personnelle.

Mais le triomphe des Grecs n'est pas dû seulement à leurs vertus militaires. La colère des protecteurs divins de la Hellade qui poursuit les coupables jusque dans leur descendance, la malédiction qui s'attache à leurs crimes, l'humiliation qui suit l'orgueil, le châtiment qui frappe quiconque dépasse les bornes où l'enferme sa nature, dominent la tragédie et amènent les catastrophes. Quand même le dieu ne paraît pas, on sent la terreur de sa présence.

Ainsi le Perse n'est pas seulement vaincu parce qu'il a rencontré des adversaires redoutables; il l'est aussi parce que son orgueil a offensé les maîtres du ciel, alors que la piété des Grecs leur est agréable. Il est vaincu parce qu'il s'est attaqué aux dieux de l'Olympe, les meilleurs et les plus puissants des dieux, puisque les Grecs les adorent ; il est vaincu parce qu'il a pillé le sanctuaire des Branchydes, emporté les statues divines, jeté sur le Bosphore un pont qui contrarie le cours du fleuve divin et violé jusqu'à l'asile de Pallas Athéné.

Qui en douterait? C'est l'ombre de Darius qui l'atteste !

Et, cette fois, il ne s'agit pas d'évocations

lointaines comme le repas des Atrides ou le pari- cide et l'inceste d'Œdipe. Le peuple à qui Eschyle s'adresse a été témoin de l'affaire et a vu le châtiment.

Telle est la cause céleste de la défaite des Perses ; la gloire de la Grèce y est encore intéressée. En l'invoquant, Eschyle confond sa piété envers les dieux avec le culte ardent qu'il rend à sa patrie.

Eschyle voit une raison à la victoire des Grecs. elle tient aux institutions qu'ils se sont données. Dans son esprit, la guerre entre la Perse et la Grèce est l'a lutte entre la monarchie despotique, où les hommes, réduits en servage, marchent à coup de fouet, et une république, puisque c'est surtout d'Athènes qu'il s'agit, où chaque citoyen pense et agit librement retenu par le respect de la loi et la crainte d'une justice égale pour tous.

Ces sentiments apparaissent dès le début de l'action et y sont mis en lumière quand la vieille reine interroge les Fidèles sur la valeur de l'armée grecque.

Ce n'est pas d'hier que les sociétés ont le souci du meilleur gouvernement et que, tour à tour, elles exaltent les mérites d'un pouvoir personnel, absolu, et les avantages d'un régime où le peuple fait lui-même ses lois et dirige les grands actes de sa vie politique.

Déjà, dans la Bible, au temps si lointain de Gédéon, apparaît une diatribe contre la royauté.

Plus tard les Hébreux, las d'une liberté voisine de l'anarchie et qui les avait conduits .à la .pire des servitudes, ne trouvent. d'autre remède-à leurs maux que l'adoption de la monarchie héréditaire. Mais le prophète Samuel réprimande ces hommes découragés et fait le procès des autocrates avec une vigueur surprenante.

Les Perses eux-mêmes, après le meurtre de Smerdis, hésitèrent entre trois formes de gouvernement : l'ison01nie, c'est-à-dire la souveraineté remise directement au peuple ;. Y oligarchie, que l'on pourrait jusqu'à un certain point comparer à la république parlementaire, .et enfin la monarchie absolue. Je veux bien que les arguments employés par les avocats des trois régimes aient été mis au point par Hérodote ; mais le fait n'en est pas moins exact, tant celui-ci met d'insistance à l'affirmer. Deux mille ans plus tard, Montesquieu, dans son Esprit des Lois, ne présente pas d'une façon plus sagace les avantages et les inconvénients des diverses formes de gouvernement.

Eh! bien, ce problème si grave, dont la solution reste encore en suspens, Eschyle le résout en faveur du régime démocratique, parce que les Athéniens lui ont donné la préférence et que. son admiration est sans bornes pour les manifestations de leur génie.

Seulement, comme tout poète enivré des sons de sa lyre, Eschyle ne s'inquiétera d'aucun obstacle. La vérité historique, lapreligion, la géogra-

phie, les mœurs, les coutumes, les événements, la vraisemblance seront méconnus s'ils s'opposent au développement de l'action. C'est ainsi qu'il place le tombeau de Darius à Suse parce que le drame comporte l'évocation si pathétique de l'ombre du vieux roi, tandis que le monarque repose bien loin de là, vers l'est, à deux mois de marche de Suze.

Au lieu d'un mausolée de forme grecque, imaginez une haute montagne qui élève sa crête à plus de cent mètres au-dessus de la vallée du Polvar et de la ville d'Istakhar.

Sur l'escarpement égalisé de main d'hommes, on a sculpté la façade d'un palais. Debout sur un trône que supportent les représentants des vingt- quatre satrapies, le monarque est représenté l'arc à la main, devant l'autel où brûle le feu sacré. Dans les airs plane le génie de la royauté, auprès de la lune et du soleil, émanations directes du dieu de l'Iran. Une porte, prise dans le bas- relief de la façade, et si haute que les oiseaux seuls peuvent l'atteindre, conduit dans le spéos. Là, au fond d'une cuve taillée dans le roc de la montagne, reposent les ossements du monarque dépouillés de toute chair et ainsi purifiés avant de prendre place dans ce dernier asile.

Ni la position géographique ni la forme de ce tombeau n'étaient certainement ignorées des Grecs. Quelques années auparavant, ce site avait été le théâtre d'une catastrophe mémorable.

Aussi fier de sa dernière demeure qu'eût pu l'être un pharaon, Darius avait invité son père et sa mère à venir la visiter. Au jour fixé, les deux vieillards s'assirent dans une banne, et l'on confia aux mages placés sur la crête de la montagne le soin de les hisser jusqu'à la porte du tpmbeau. Tandis qu'ils se balançaient à vingt mètres au-dessus du sol, un énorme serpent sortit des rochers où se tenaient les mages. Ceux-ci, pris d'une terreur panique, ne songèrent qu'à fuir, lâchèrent les câbles et laissèrent tomber la banne et son précieux fardeau. Le désespoir de Darius fut terrible, le châtiment immédiat. Il ordonna de saisir les quarante mages et les fit empaler sous ses yeux.

Maintenant, le poète nous montre Atossa dévoilée, causant familièrement avec les hommes, leur faisant part de ses angoisses, mêlant la tendresse inquiète d'une mère aux lamentations des vieillards. Je sais bien que l'avilissement du troupeau de femmes enfermées dans le harem crée à la reine mère une situation unique, prépondérante. On connaît son nom, mais nul homme ne peut se flatter de l'avoir vue. Elle vit derrière les remparts du palais, sort rarement et toujours enveloppée de voiles impénétrables. Jusqu'à sa tombe, qu'on entourera de hautes murailles afin de la dérober aux regards ! En réalité, la résurrection de Darius eût été un phénomène moins étrange que l'apparition

d'Atossa violant ainsi les coutumes les plus chères aux Perses.

Mêmem.éconnaissance de la religion mazdéenne, si pure, si bienfaisante, si différente du paganisme hellénique. Comme il entre dans le dessein du poète de donner à ses dieux un rôle prépondérant et qu'il n'introduit aucun Grec sur la scène, il faut bien que Darius, les Fidèles, le Messager oublient un moment Aouramazda, ne s'inquiètent que de Zeus et de ses parèdes et leur prêtent les pensées et les passions que les Hellènes leur attribuaient.

Vous verrez Atossa se disposant à célébrer le sacrifice funèbre devant le mausolée de son époux et offrant à Darius le lait blanc d'une génisse, le miel parfumé, l'eau d'une source pure, le suc de la vigne sauvage, le fruit de l'olivier toujours vert et les fleurs de la terre féconde. Ulysse suit exactement les mêmes rites quand, avant de rentrer à Ithaque, il évoque les âmes des morts et leur offre le repas funèbre afin de se les rendre favorables.

Je signalerai encore l'adieu de Darius aux Fidèles, si étonnant par son caractère, si surprenant dans la bouche d'un prince mazdéen. A peine le pourrait-on attribuer à quelques-uns de ces rois de Moab ou d'Israël dévolus après leur mort aux tristesses du Cheol :

« Moi, je m'en vais. Je redescends dans les ténèbres de la terre. Et vous, vieillards, adieu,

Quoique les temps soient tristes, donnez chaque jour quelque joie à votre âme, car les richesses ne servent pas à ceux qui sont morts. »

A la forme près, ces dernières paroles sont une répétition de celles qu'Homère fait prononcer à l'ombre d'Achille.' quand elle répond à Ulysse :

« 0 Ulysse, ne me parle pas de la mort. J'aimerais mieux être le serviteur d'un homme dans la pauvreté que de régner sur tous ceux qui ne sont plus ! »

Quant au conseil que Darius donne aux Fidèles, il renferme en germe la doctrine d'Epicute. On' y trouve aussi l'esprit de ces sentences gravées sur les gobelets grecs du trésor de Boscoreale.

« Autour de la panse de ces vases, abrités par des guirlandes de roses, des squelettes qui représentent Euripide, Mominos, Zénon, Sophocle et d'autres grands hommes de l'antiquité causent et devisent :

— La volupté est le but suprême de la vie, dit l'un d'eux.

— La vie est une comédie ; jouissons de là vie, car le lendemain est incertain, répond un autre. »

L'adieu de Darius aux Fidèles est donc bien dans la tradition grecque. Cependant, combien il détonne au milieu d'un chant composé pour exalter le patriotisme, l'aveu que l'homme doit demander à la vie des jouissances matérielles, car l'âme entrée dans l'éternité y trouvera une existance triste et monotone, eût-elle appartenu

fi, un prince juste et pieux! Il est d'autant plus surprenant que, depuis un siècle avant l'époque où Eschyle écrivait, l'élite des Grecs, initiée aux grands mystères, professait sur la vie. future des idées autrement consolantes.

Quelle était donc l'intention du poète en prêtant aux Perses cette croyance désolante, triste héritage des temps barbares et en si complet désaccord avec les idées mazdéennes? Il poursuit toujours le même dessein et veut accuser l'infériorité morale des Perses, réduits dans leurs désastres à chercher des consolations matérielles et des jouissances terrestres, tandis que les Grecs entrevoyaient déjà pour leurs héros et leurs hommes de bien une éternité de bonheur idéal.

Et que dire du retour de Xerxès dans cet empire prêt à se révolter, si l'on s'en rapporte aux craintes des fidèles ?

Le poète nous montre le roi désespéré, rentrant seul à Suse, ne gardant de sa puissance évanouie qu'un carquois vide de flèches. Certes, c'était un trait de génie de livrer aux Athéniens un Xerxès fou de douleur, humilié par les dieux, terrassé par les fils de la Hellade. Combien les vainqueurs assemblés dans le théâtre devaient goûter cette scène et savourer les nobles et fécondes joies de leur triomphe inespéré ! Combien le peuple devait jouir de la torture de son ennemi, s'en délecter, s'en repaître les yeux! Combien la réalité était différente.

Xerxès n'était point un prince belliqueux que la victoire eût anéanti. Il aimait à passer la revue de son armée et de sa flotte parce qu'elles étaient les vivants témoignages de son immense puissance. Pour continuer à l'intéresser, il eût fallu qu'elles fussent toujours victorieuses, et le contraire arriva. Après sa défaite, il ne songe qu'à fuir, à regagner le pont de bateaux qui assure sa retraite. En route, il abandonne ses tentes de pourpre et sa vaisselle d'or, et ne s'en rapporte qu'à la belle Artémise, à la vaillante reine de Carie, du soin de reconduire ses fils à Ephèse. Mais à peine a-t-il posé le pied sur le sol de l'Asie qu'il reprend ses forces, comme le vieil Antée touchant la terre, ou du moins son calme et son insouciance. Il est un roi tout-puissant, une émanation du ciel contre qui personne n'oserait élever une plainte. Le peuple perse n'eri est pas à insulter le plus redoutable de ses dieux, le roi, car sa main est plus rapprochée que celle d'Aou-' ramazda, et elle est autrement terrible.

Dès qu'il a passé l'Hellespont, Xerxès a retrouvé ses satrapes fidèles, ses serviteurs très humbles, et avec eux le luxe oriental. L'Ionie est belle. Il la traverse lentement, jouissant à loisir de la quiétude retrouvée. Le voici à Sardes. Il s'y arrête.

Au bout de quelques mois, il part pour Suse, suit la route d'étapes si bien réglée qui met en communication la capitale de l'Ionie avec la capi-

tale de l'empire, franchit l'Ulseus et entre en Susiane. Au nord s'allonge la chaîne des monts Zagros qui limite la plaine. La majesté de ses lignes et ses couleurs sans cesse variées suivant l'heure du jour charment le monarque ravi. Tandis que leurs cimes neigeuses s'irisent aux rayons du soleil, les couleurs des contreforts s'accentuent, passent des teintes délicates aux tons violents, du rose au lilas, du lilas au bleu, du bleu à l'indigo, de l'indigo au pourpre, pour se dégrader et s'éteindre quand vient le crépuscule, à la limite des glaciers. Par certains soirs, on dirait une ceinture de gemmes splendides que surmonterait un diadème de perles sans égales.

Puis se déploient, ininterrompus, ces champs si féconds, ces jardins luxuriants cultivés par de pieux mazdéens, à qui leur religion fait un mérite de défricher les terres incultes, de planter des arbres et d'élever de nombreux troupeaux. Fatigué de l'aridité de la Grèce, Xerxès contemple avec amour cet admirable paysage. Il ne songe pas qu'une vie trop facile a tué les vertus militaires de son peuple et causé sa défaite. Et quand, approchant du terme du voyage, le monarque aperçoit enfin les hautes tours et les courtines de Suse la grande, de Suse la belle, de cette Suse vers qui s'orientent encore l'Afrique et l'Asie et qui élève ses crénaux d'émail à plus de trente hauteurs d'homme, il oublie sa défaite, il n'en conserve même plus le regret, il est reconquis

par le sentiment de son incomparable puissance et n'écoute plus que la voix de son orgueil.

Au-devant de lui, pour fêter son retour, sont accourus les représentants des nations qui subissent le joug de la Perse ou qui en sont plus ou moins tributaires. Ce sont des Parthes et des Saces, des Éthiopiens aux cheveux crépus et à la peau noire, des Arméniens vêtus de peaux de mouton, des Arabes coiffés de mitres éclatantes, des Lydiens en robes flottantes, des Babyloniens vêtus de blanc, des Perses, des Mèdes, des Susiens reconnaissables à leur type négroïde. Puis des Phéniciens attirés par le souci de leurs affaires commerciales, mêlés à des hommes venus des bords du Danube ou des rives du Gange. Tous se prosternent et acclament le maître.

Xerxès a franchi la triple enceinte qui entoure l'Acropole royale. Il est sur la place d'Armes. A sa gauche s'élève la citadelle ; à droite, le palais ; en face, la salle du trône, l'Apadana. Un escalier gigantesque y conduit. Ses deux volées symétriques aboutissent à deux volées convergentes. Chacune comprend cent vingt marches, assez larges pour que trente hommes puissent les gravir de front et assez douces pour être montées à cheval !

Un pilône couronne l'escalier. Des fauves d'émail défendent l'entrée et montent la garde devant une inscription qui glorifie en langue perse, médique et assyrienne le Roi, le grand

Roi, le Roi des Rois, le Roi de l'univers, l'Aché- ménide. Et ce n'est pas en vain qu'elle appelle sur-lui la bénédiction d'Aouramazda, d'Anaita et de Mithra, puisque, dans le désastre, où s'est engloutie son armée, Xerxès fut épargné.

Au - delà des pylones s'étendent des jardins merveilleux, ces paradis si vantés des Grecs. Entre leurs planes émondés jusqu'au 'bouquet et dont les fûts sont entourés de buissons de roses, on a disposé des tentes hyacinthes, pailles ou bleues accrochées par des câbles de byssus et des anneaux d'argent à des mâts de cèdre poli. Elles répandent une ombre douce, tout en laissant passer l'air qu'arrêteraient les arbres si l'on ne les dép ouillait de leurs branche s inférieures.

Les jardins confinent avec l'Apadana, cette expression suprême de l'orgueil et de la puissance des Achéménides. Le tabernacle de la royauté couvre à peine moins d'un hectare, à peu près la superficie de la cour du Louvre, et ne comprend qu'une salle entourée de portiques sur trois côtés. Ses colonnes de marbre qui élèvent à plus de vingt mètres de hauteur sa toiture de cèdre, sont surmontées de doubles campanules, couronnées de volutes ioniques et terminées par deux taureaux agenouillés aux cornes, aux oreilles, aux yeux et aux sabots d'or. Elles proviennent des monts Zagros et montrent, par leur style composite, l'éclectisme des artistes qui surent unir dans ce gracieux assemblage des éléments empruntés

aux arts de l'Egypte, de la Grèce et de la Chaldée. Au-dessus de l'architrave règne une frise d'émail ornée de vingt-quatre lions passants, tandis que l'arête du toit, couverte de tuiles dorées, taille d'un trait lumineux le bleu sombre du ciel. Aucune muraille ne ferme la façade principale, mais des rideaux suspendus entre les colonnes et qui se manœuvreront comme les voiles d'un navire, pouvant à volonté se lever ou s'abaisser, abriter de la chaleur et préserver de la trop grande lumière du jour.

Le luxe intérieur de l'Apadana ne le cède en rien à sa splendeur extérieure. Sur les stucs, rouges des revêtements, on a déroulé ces mer-. veilleuses tapisseries dues à l'aiguille des artistes babyloniens et restées légendaires pour leur valeur et leur beauté.. Entre les colonnes et au fond de niches ménagées dans l'épaisseur des murailles, on a placé le platane et la vigne d'or que Darius reçut d'un satrape de Phrygie, les vases et les urnes ciselés à Persépolis, les tributs précieux offerts par l'Asie à son maître et, déjà, les statues ravies aux temples de l'Ionie et à l'Acropole d'Athènes. Ces trophées artistiques, mieux que ces dépouilles opimes, attestent la gloire de Xerxès et témoignent de son triomphe sur la Grèce. Quand l'œil s'élève, il distingue la nacre et l'or incrustés dans les sophites de cèdre; s'abaisse-t-il vers le sol, il rencontre ces tapis de fin velours, chefs-d'œuvre des artistes du Fars.,

Impassible, majestueux, le regard très élevé au-desus de la foule des humains, Xerxès est assis sous un dais aux pentes d'or enrichies de broderies; son trône est d'ivoire et d'argent comme l'escabeau où reposent ses pieds. A travers les fumées du nard et de l'encens qu'on brûle en l'adorant, on l'aperçoit entouré de grands officiers, de courtisans et d'eunuques richement parés. D'une main il tient le sceptre, insigne de sa puissance ; de l'autre, un bouquet de lis.

Pourtant, l'élu d'Aouramazda daigne agréer les adorations de la-cour, de son peuple, de l'univers. Alors commence un interminable défilé de mages, de guerriers, d'agriculteurs, d'étrangers - apportant des présents, qui s'agenouillent et touchent le sol de leur front très humble. Mais, de ces adorations mêmes, le monarque se lasse. Sur un signe, les nouveaux arrivants sont refoulés au-dehors, les rideaux de l'Apadana. qu'on avait soulevés, retombent lourdement. Le Roi des Rois se lève, le Maître du Monde descend de son trône et, lentement; sans déplacer un pli de sa tunique, il regagne le harem où il se reposera de tant de fatigues.

A partir de ce moment, Xerxès est reconquis par la vie orientale, il s'abandonne à ses caprices, il est le jouet de passions qu'aucun frein ne maîtrise. Pendant son séjour à Sardes, il s'est épris de sa belle-sœur. Elle n'est pas jeune, elle n'est pas la plus belle et n'a d'autres mérites à ses

yeux que d'être la femme de son frère, Masiste. Et comme elle lui résiste et qu'il n'.ose la contraindre, il cherche à la séduire en mariant son fils Darius avec Artaynte qu'elle a eue de Masiste. Les noces célébrées, la passion de Xerxès change d'objet ; de la mère elle se repose sur la fille, sur Artaynte devenue la femme de son fils.

Alors, dans le harem se déroule un drame horrible, auprès duquel la vengeance de Clym- nestre contre Cassandre est un jeu d'enfant. Amestris, la favorite de Xerxès, risquerait sa vie si elle s'attaquait à sa rivale : mais elle détermine Xerxès à lui livrer la vertueuse femme de Masiste qui naguère repoussa l'amour du monarque, et, pour se venger, elle lui fait couper le nez, la langue, les lèvres, les oreilles, les seins, et la renvoie ainsi mutilée à son mari. Désespéré, Masiste. rassemble sa maison, sort. de la ville et s'enfuit vers la Bactriane où il fomentera la révolte. Le roi ordonne de le poursuivre. On l'atteint, on le tue, lui, ses fils et tous ceux qui tiennent de lui une goutte de sang.

Et c'est ainsi que le despote vaincu se distrait de ses infortunes militaires.

Tel est le maître devant qui se prosternent la Perse, la Médie, la Susiane, la Chaldée, l'Égypte et l'Ionie ; tel est l'homme qui dispose de la vie et de la fortune de millions d'êtres courbés sous son joug. Quel que soit le rang où le sort les a fait naître, ses sujets sont tellement avilis qu'ils

ne songent qu'à flatter ses passions, à excuser ses fautes, à glorifier ses crimes. Les mages, ces ministres' d'une religion pourtant très pure, en arriveront à excuser l'inceste, puis à le préconiser, parce qu'il a plu. au monarque d'épouser - sa sœur ou sa fille.

Il y a loin de ce roi rentrant dans son palais plein de gloire et de puissance, à ce vaincu désespéré, arrivant le carquois vide de flèches, les vêtements en lambeaux, couvert de haillons brodés, accueilli par les plaintes séditieuses des Fidèles. Croyez bien que si un homme eût fait allusion à la campagne de la Grèce autrement que pour féliciter Xerxès d'avoir pris Athènes, il eût été supplicié. sur l'heure. Artémise, la belle reine de Carie, avait fourni le thème et donné le ton de la louange. Il suffisait d'amplifier.

« Laisse Mardonius en Grèce, lui avait-elle dit après Salamine. Si ton esclave subit quelque échec, peu importe, les Grecs ne se couvriront pas d'une grande gloire. Pour toi, tu as rempli le but de' ton expédition et vengé l'incendie de Sardes en brûlant Athènes. Tu peux rentrer dans tes États. «

Quant aux provinces, si elles eussent profité de la défaite pour se révolter, le monarque eût trouvé assez d'hommes et assez d'armes pour faire expier aux rebelles leur présomptueuse audace. Dans l'immensité de l'empire, savait-on seulement que Xerxès avait été vaincu? Eschyle

représente la Perse d'abord anxieuse qui, pleurant ses fils, prenait le deuil de sa puissance évanouie. La lamentation est déchirante et compte dans les strophes sublimes de la tragédie ; mais, si l'Ionie, si l'entourage du souverain étaient informés de l'insuccès de la guerre, le peuple l'ignora toujours.

Des multitudes d'hommes sont parties, appelées pour le service du roi. Un an, deux ans, dix ans se passent. Les femmes se sont remariées, les mères ont eu d'autres enfants ; les enfants ont grandi et formé d'autres familles, la résignation à la volonté royale a calmé les inquiétudes. Puis l'oubli, comme une mer; j'en veux pour preuve un fait emprunté à l'histoire contemporaine. Les Chinois, en très grande majorité, ne connaissent pas leurs récents désastres. Les mieux renseignés confondent les Français, qui les battirent en 1884, avec les Japonais qui viennent de leur infliger de sanglantes défaites, et sont persuadés que ces barbares ont été battus également par leurs armées. Cela est si vrai qu'une quantité d'images célébrant les triomphes de la flotte chinoise sur l'escadre de l'amiral Courbet, et qui n'avaient pas été distribuées avant la paix, sont offertes chaque jour au sujet de l'Empire du Milieu pour les instruire de l'écrasement du Japon.

J'ai dû signaler les invraisemblances que présente l'œuvre d'Eschyle : cependant je ne vou-

drais pas accuser le poète d'ignorance. Il montre parfois une connaissance parfaite des mœurs et des coutumes de l'empire des Grands Rois, et cette connaissance n'est pas pour nous surprendre à une époque où les contacts entre Athènes et Sardes étaient fréquents et multiples. Hérodote, qui écrit à peiné quelques années plus tard, est très bien renseigné sur l'Iran. Seulement Eschyle ne se préoccupe de la couleur locale que si elle l'aide encore à ravaler l'Iran devant la Hellade et à préciser les différences existant entre les régimes politiques des deux nations. N'ayant point d'éléments de comparaison autour de lui, il faut bien qu'il aille les chercher en Orient. Les mêmes raisons qui l'ont engagé à s'en éloigner l'y ramènent et l'oblige à lui emprunter quelques traits.

Telle est la raison de cette persistance à caractériser les soldats perses par l'arc et les guerriers grecs par la lance. L'arc se manœuvre loin du péril, frappe à distance; tout homme ayant un cœur d'esclave, peut le bander et décocher des flèches. La lance est l'arme des vaillants, insensibles à la peur, insoucieux de la mort, l'arme des combattants dont la liberté fait la force.

Vous entendrez aussi ces paroles d'Atossa très orientales dans leur esprit :

« Malheureux, mon fils n'est responsable envers personne, et, sauvé, il régnera toujours sur le pays. »

En mettant cette phrase dans la bouche de la reine, Eschyle enorgueillissait les citoyens d'Athènes, en qui résidait la souveraine puissance, devant qui le stratège était responsable de ses actes et qui payait souvent les victoires de la disgrâce et de l'exil.

Une remarque analogue s'applique au protocole usité à la cour de Xerxès, qu'Eschyle emploie avec discernement, afin de marquer la distance entre les sujets d'un roi et les citoyens d'un .pays libre.

Si, pendant une de ces périodes où la République athénienne recherchait l'amitié de l'autocrate perse, l'honneur fût advenu au poète de guider le Grand Roi dans Athènes, il n'eût commis ni erreur, ni oubli, et après le départ du monarque, il ne se fût élevé aucune plainte. Malgré ses opinions politiques, il eût traité le roi d' « Émanation divine », et si, par miracle, une reine fût venue, il eût salué, comme le chœur des vieillards, « l'Astre aussi brillant que l'œil d'un Dieu ». Et ce faisant, il n'eût pas employé une vaine formule, une simple métaphore ; il se fût conformé, semble-t-il, aux usages de la cour de Suse.

En effet, il est dit dans le Yaçna (III, § treizième, 50 ; IV, § seizième, 39), que les grands astres sont les yeux d'Aouramazda. Et d'autre part. Astre, Esther, en langue perse est justement le surnom honorifique que reçoit la nièce

de Mardochée, l'humble Hadassa (litt. Myrte, en hébreu), quand elle est relevée par la grâce -d'Assuérus au rang de favorite.

Comme tant d'autres, cette antique coutume de donner au roi, à la reine mère, à la favorite, un titre qui s'attache à leur personne au point de leur faire oublier leur nom, a survécu à la dynastie des Achéménides. Au temps des Parthes et -des Sassanides, ces titres sont composés encore avec les noms des grands astres qui jouent un rôle considérable dans la religion mazdéenne et sont représentés sur les bas-reliefs ou frappés, ,sur les monnaies auprès des effigies royales. Tout en ce monde dégénère. Aujourd'hui, les titres sont tombés du ciel presque au niveau de la terre. C'est ainsi que le monarque est devenu le Pôle de l'Univers et que la favorite de feu Nasreddin-Chah, qui n'avait pas été découverte .au firmament, mais dans une échoppe du bazar

.aux chaussures, a été qualifiée « la pureté de l'État ». Honni soit qui mal y pense!

Enfin, il est un dernier point ou Eschyle confine à l'Orient, à l'Orient sémitique, non pas à l'Orient perse et, en ce cas, à son insu. Chaque jour apparaissent des preuves nouvelles que la Grèce n'est pas sortie toute armée de la tête d'un dieu, comme sa divine patronne Pallas Athèné. Elle a eu des commencements et des recommencements. A deux époques différentes, après l'arrivée des Pélasges, plus tard après les inva-

sions des Hellènes, des Grecs et des Doriens-, elle a reçu les leçons des Phéniciens et mêlé son sang avec celui des fils de Sem. Il n'est donc pas surprenant de retrouver dans la tragédie des Perses un courant d'idées emprunté à la Phénicie et aux pays limitrophes.

Des travaux récents ont montré que si l'on mettait en parrallèle les strophes chantées par les chœurs tragiques et certains versets attribués aux prophètes d'Israël, on trouverait des similitudes frappantes dans le style et la composition des morceaux. Sans doute, au temps d'Eschyle, on subissait encore l'influence de ces femmes venues de Tyr pour chanter aux fêtes d'Apollon à Delphes, et qui avaient apporté les premiers germes de la poésie lyrique.

Ces quelques exemples et ces rapprochements permettent d'apprécier combien, dans le domaine perse, la convention l'emporte sur la vérité. La disproportion est énorme. En édifiant sur des fictions, Eschyle eut-il tort? Non certes, il eut grandement raison. Que nous importe la vérité historique auprès des accents sublimes du poète, quand la gloire de la patrie est enjeu ! D'ailleurs les qualités d'une œuvre dramatique ne sont pas celles de l'histoire. L'une doit nous instruire, l'autre, nous émouvoir, nous ravir, nous transporter. Tour à tour elles peuvent se mêler, se pénétrer ou se disjoindre, mais à condition de garder chacune leur caractère propre.

En résumé, malgré son titre, malgré le nom. des personnages, malgré le lieu où se déroule l'action, la tragédie des Perses est grecque, pure- - ment grecque, rien que grecque. Elle a été conçue par un homme qu'enflammait l'amour de - son pays et qui voulait communiquer son enthousiasme à ses concitoyens. Son plus bel éloge, Aristophane le met dans la bouche d'Eschyle, . quand il lui fait dire :

« Et puis, par ma tragédie des Perses, j'ai mis - au cœur des Athéniens la noble ardeur de vaincre toujours leurs ennemis. »

Elle est aussi du poète incomparable qui fut un vaillant soldat, l'épitaphe où Eschyle se glorifie d'avoir combattu les ennemis de la Hellade, tandis qu'il néglige de mentionner ses innombrables succès aux concours de tragédie.

« Ce tombeau renferme Eschyle, fils d'Eupho- Pion, né en Attique, mort dans les campagnes fécondes de Géla. Le Mède à la longue chevelure - et les bois fameux de Marathon rendent témoignage de sa valeur. »

A votre tour, écoutez l'œuvre de ce héros, et si vous voulez partager l'émotion et comprendre l'en- - thousiasme de ses antiques auditeurs, caressez au fond de l'âme l'espoir qu'il nous naîtra un jour un Eschyle et que le destin favorable à la France permettra au poète, après avoir vaincu comme soldat, de prendre la lyre d'or et de chanter la douleur, les larmes et l'infortune de nos ennemis. -

CONFÉRENCE

FAITE PAR

M. GASTON DESCHAMPS

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

LE JEUDI 26 NOVEMBRE 1896, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

PHILOCTÈTE TRAGÉDIE DE

SOPHOCLE

LE THÉÂTRE IDE SOPHOCLE

PHILOCTÈTE

MESDAMES, MESSIEURS,

- Le drame violent et simple qui sera joué tout à l'heure devant vous, a été représenté, pour la première fois, à Athènes, sur la scène du théâtre de Dionysos, l'an 409 avant notre ère. L'auteur de Philoctète, Sophocle, avait alors quatre-vingt-cinq ans. C'était un vieillard tranquille, souriant, affable, et, — malgré des scandales de famille qui. n'ont pas nui à la beauté de sa destinée, — un homme parfaitement heureux. Il portait sans aigreur le poids des années et sans fatuité le fardeau de sa gloire. Un crépuscule harmonieux, apaisé, succédait à sa maturité féconde et à cette jeunesse aimée des dieux, aurore merveilleuse, qu'avait illustrée le soleil de Salamine et qu'avait enivrée la musique des lyres accompagnatrices de la victoire. Avant de donner Philoctète aux

magistrats à qui la république athénienne confiait le soin d'organiser les matinées dramatiques et religieuses des Dionysies et des Lénéennes, il avait affronté plus de vingt fois le concours tra- gique. Il était, en quelque sorte, le poète-lauréat de la cité. Il avait composé près de cent tragédies. Vous jugerez tout à l'heure si la tragédie de Philoctète, que devait suivre, peu d'années après, Œdipe à Colone, porte des marques de sénilité.

Voici, résumé aussi brièvement que possible, le récit épique et douloureux que le poète, par une action rapide et saisissante, a voulu rendre sensible à nos regards.

Un pauvre homme, Philoctète, fils d'un certain Paeas, lequel a régné jadis sur quelques tribus- sauvages de la Thessalie, aux rivages du Sper- chios, est tout seul, abandonné, dans une île déserte... Cette Île, c'est Lemnos, rocher noir sur la mer bleue, brousse impénétrable, où pullulent les serpents jaunes, les vautours mangeurs de chair pourrie et les moustiques altérés de sang ; Lemnos où l'on ne trouve ni port ni ville, où personne n'aborde pour trafiquer, et où les lois divines de l'hospitalité sont inconnues. Voilà dix ans que ce Robinson préhistorique est relégué dans cette solitude. Il s'abrite comme il peut contre la pluie, le froid et l'excessive chaleur, en se réfugiant dans une caverne qui offre un asile propice à sa misère. Un dieu, qui sans doute veillait sur lui, a voulu

que cette caverne fût disposée de façon à pouvoir être, sij'ose m'exprimer ainsi, une résidence d'été et un séjour d'hiver. Une double ouverture expose ce gîte à la tiédeur du soleil et aux brises salubres qui viennent du large. Philoctète peut savourer ainsi, du fond de sa demeure, les premières effluves du printemps et les derniers rayons de l'automne. Parfois, quand l'ardeur du jour est trop pesante, il s'étend sur un lit de feuilles sèches, et le souffle embaumé du zéphir évente sa sieste. La nuit, pour éloigner les bêtes fauves et les oiseaux sinistres, il fait étinceler deux cailloux durs et allume de grands feux dont la clarté se prolonge sur les flots au pied des falaises. Lorsqu'il veut étancher sa soif, il puise, avec une écuelle de bois, l'eau pure d'une source qui coule dans les rochers parmi la mousse. Il se nourrit de colombes et de perdrix qu'il perce de ses flèches... Après tout, ce genre de vie ne paraîtrait pas trop désagréable, et beaucoup de sages pourraient l'envier, si cet ermite n'était en même temps un infirme. Il souffre d'un accident sur lequel les vieux contes de nourrice, dont se berça l'imagination des Grecs, ne sont pas d'accord. Ce qui est sûr, c'est que Philoctète est l'homme qui hérita de l'arc, du carquois et des flèches d'Hercule. Lorsque le vainqueur du lion de Némée fut poursuivi par la jalousie de Déjanire et torturé par la tunique de Nessus, il amoncela les arbres du mont Œta, et, monté sur ce formidable bûcher, il dit à

Philoctète qui l'avait souvent accompagné dans ses guerres et dans ses chasses : « Je te demande un dernier service. Mets le feu à ce bûcher. J'éprouverai ainsi ton amitié. En échange de ce bienfait, je te laisse ce que j'ai de plus précieux, ces flèches trempées dans le sang de l'hydre de Lerne. Tu sais que les blessures qu'elles font sont incurables ; par elles, tu seras invincible comme je l'ai été, et aucun mortel n'osera combattre contre toi. Souviens-toi que je meurs fidèle à notre amitié, et n'oublie jamais combien tu m'as été cher. Mais s'il est vrai que tu sois touché de mes maux, tu peux me donner une dernière consolation : promets-moi de ne découvrir jamais à aucun mortel ni ma mort ni le lieu où tu auras caché mes cendres. »

Philoctète promit; mais on raconte, hélas ! que pressé de questions, il crut éluder son serment en frappant du pied la terre à l'endroit où Héraklès était enseveli. Il fut puni par où il avait péché. Quelque temps après, comme il tendait son arc pour atteindre une biche, il laissa tomber sur son pied une flèche, dont la pointe lui fit une blessure empoisonnée.

Notre Fénelon s'est emparé de cette tradition pour démontrer à Télémaque, — et par contrecoup à Monseigneur le duc de Bourgogne, — que le parjure est toujours puni.

Voici l'autre légende, celle que Sophocle a suivie de préférence. La flotte des Grecs, cinglant

vers Troie, relâcha dans les criques d'un îlot nommé Chrysa. Le vieux Philoctète, qu'on était allé cherché à cause de ses flèches, naviguait avec les chefs. On descendit à terre, afin d'offrir des sacrifices sur un autel de'Pallas, que les Argonautes avaient élevé en cet endroit, et que le divin Héraklès avait honoré, paraît-il, d'une dévotion particulière. Cet autel, étant fort ancien, avait été enseveli sous la terre et sous les broussailles. Il fallait faire des fouilles pour le découvrir. Qui mieux que Philoctète, le compagnon, l'héritier d'Héraklès, méritait d'être chargé de cette exploration? Tous les chefs, d'un commun accord, décidèrent que lui seul pouvait retrouver la stèle votile et l'inscription dédicatoire. Or, tandis qu'il battait les buissons, Philoctète fut mordu au pied par un serpent. La plaie s'envenima. Et le blessé, transporté à bord de son bateau, gêna ses voisins par ses plaintes ainsi que par la mauvaise odeur que son pied répandait. Les capitaines s'assemblèrent et tinrent conseil. Tous furent d'avis que cet homme était insupportable. Quel besoin avait-il de se faire mordre par un serpent? Que faire... On ne pouvait pourtant pas le jeter à l'eau ! On consulta les prêtres qui apaisèrent tous les scrupules en déclarant que la mésaventure de Philoctète était évidemment un effet de la malédiction divine, que cet audacieux avait commis une indiscrétion envers Pallas-Athèné, peut-être même envers Her-

cule, que la déesse aux yeux clairs et le héros à la massue s'étaient venges ; bref, que le 'Thessa- lien avait été justement frappé. Cette excommunication majeure rassura toutes les consciences. D'ailleurs, il importait au salut de l'armée à la gloire de la Grèce, que la flotte fût allégéé de ce fardeau embarrassant. Le génie grec, en son'prin- cipe, est inclément aux faibles, impitoyable aux traînards. Il marche d'une vive allure vers la vie et vers le bonheur. Il n'y avait pas d'ambulances dans le camp des Achéens aux belles guêtres. Le conseil de guerre décréta qu'à la première occasion l'homme malade serait confié à la garde des dieux sur une grève déserte. On poussa l'humanité jusqu'à décider qu'on lui laisserait ses armes et quelque nourriture. Mais le vieux Thes- salien se méfiait. Comment lui persuader de quitter son bord, alors qu'il flairait un piège? .Comment faire pour le débarquer? Heureusement, les Grecs avaient emmené avec eux un personnage;q ue rien ne déconcertait, le chef des marins d'Ithaque, Ulysse le pilote subtil, patient et persuasif. Lorsqu'on eut jeté l'ancre dans les eaux de Lemnos, Ulysse vint proposer à Philoctète une promenade dans l'île, prétextant sans doute que ce changement d'air lui ferait du bien. Ils partirent ainsi, l'un traînant la jambe, l'autre abrégeant les heures par des paroles artificieuses. Rendons à la bonté d'Ulysse l'hommage qui lui est dû. C'est lui qui choisit la caverne propre, la source fraîche.

Lorsque le navigateur rusé vit que son compagnon dormait sur l'herbe, il redescendit vers la rade, reprit son canot et donna aux autres embarcations le signal de l'appareillage.

Pauvre Philoctète ! Quel fut son désarroi, lorsqu'il se trouva seul dans cet exil et que, rampant douloureusement jusqu'au sommet du promontoire, il regarda la mer vaste où fuyaient, penchées par le vent, les voiles sournoises des Grecs ! Sa plainte perpétuée par la voix d'un grand poète, est venue jusqu'à nous en lamentations irritées :

« Peux-tu comprendre, ô enfant, quel fut mon réveil, eux partis, quelles larmes et quels sanglots sur mon malheur, quand j'ai vu que les navires avec lesquels j'avais navigué s'en étaient tous allés, qu'il n'y avait personne pour me secourir et soulager mon mal ! J'ai regardé de tous côtés, et je n'ai vu, autour de moi, d'autre spectacle que la douleur. »

Et puis, les jours succédèrent aux jours. Rien, ou presque rien ne venait rompre la monotonie de ces semaines pareilles, de ces mois semblables, de ces années lentes. Parfois, des pêcheurs en détresse, poussés vers le vent du nord, échouaient contre les pierres de Lemnos. Ils montaient jusqu'au refuge du déporté, causaient avec lui, plaignaient son sort, lui donnaient des nouvelles de son pays ; mais quand il exprimait le désir d'être rapatrié, on lui faisait

entendre, avec des circonlocutions plus ou moins habiles, que décidément il sentait trop mauvais.

Pendant ce temps, les Grecs guerroyaient devant Troie, et ne pouvaient venir à bout d'escalader la citadelle de Priam. Las de revenir à la charge et d'être repoussés, ils consultèrent des sorciers. L'un d'eux, nommé Hélénos, leur dit : « Vous ne renverserez les remparts d'Ilion, vous ne châtierez le ravisseur de la belle et bonne Hélène que si vous lancez contre Troie, les flèches d'Héraklès, dont le possesseur est Phi- loctète, le héros malheureux. »

Il fallait que quelqu'un se chargeât de retourner à Lemnos, afin d'en ramener Philoctète par la force ou par la persuasion. Nul n'était plus apte à ce genre d'ambassade que ce même Ulysse, dont l'âme inventive n'était jamais à court d'expédients et qui se vantait de pouvoir- toujours défaire ce qu'il avait fait.

Reconquérir, pour le salut et pour la gloire de la Grèce, l'arc et le carquois terribles d'Héraklès, dompteur des monstres ; ramener au camp, bon gré mal gré, l'archer de Thessalie, c'était un jeu d'enfant pour le diplomate éprouvé, qui avait si souvent, par ses paroles harmonieuses, apaisé les querelles des rois ses compagnons, pour le médiateur qui, par ses discours pleins de- sagesse, avait apprivoisé l'orgueil et la colère d'Achille, pour le prudent capitaine qui, dans une nuit mémorable, avait déjoué l'espionnage du

traître Dolo et enlevé, à force d'audace et de ruse, les chevaux de Rhésos.

D'autre part, montrer en face l'un de l'autre deux hommes séparés par une haine inexpiable et que pourtant le souci commun d'une glorieuse aventure doit rapprocher tôt ou tard ; faire voir, en un de ces antagonismes symétriques dont les Grecs étaient coutumiers, la rage impuissante de l'un, le calme souverain de l'autre; dénouer une situation qui, de prime abord, semble inextricable ; sortir aisément d'une impasse, auprès de qui, le labyrinthe de Crète paraît commode; exposer aux yeux des spectateurs un malheureux qui saigne et qui crie, et un soldat qui sait trop bien farder la vérité, risquer cette antithèse sans que la délicatesse du public fût offensée par les machinations de celui-ci ni par les contorsions de celui-là, voilà le problème que tenta le génie très souple et très hardi de Sophocle.

L'auteur d'Œdipe roi aimait les oppositions de caractère qui lui permettaient d'ouvrir de larges perspectives sur les voies divergentes où s'engage l'humanité. Il recherchait ces changements profonds qui, jusque dans la trame d'une même destinée, manifestent les différences tragiques des conditions humaines et marquent le conflit presque perpétuel entre ce que nous voudrions

être et ce que nous sommes en effet. La détresse et la mort d'Ajax lui avaient servi pour montrer combien l'excessive confiance en soi et l'ambition démesurée, injurieuse pour les dieux, sont voisines de la caducité et de la démence, même quand elles sont parées de force héroïque et ennoblies par une fleur de jeunesse. L'histoire du martyre d'Antigone l'avait induit à prouver que les codes établis par les législateurs sont parfois contradictoires, absurdes, odieux, puisqu'ils peuvent punir comme un méfait le scrupule de la piété fraternelle, la fidélité à la fois jurée et la sublimité du sacrifice. Son Électre, exempte des férocités et des fureurs que l'art d'Eschyle avait attribuées tumultueusement à la fille d'Agamem- non ; son Électre, obligée par devoir à une vendetta sanglante dont souffre en secret sa douceur native; son Électre trouve, au milieu des épouvantes où elle est poussée par la voix de son père assassiné, des paroles dont l'écho a porté jusqu'à nous, en sonorités pures, l'accent de l'éternelle tendresse. Elle a compris la beauté de la douleur et le sens divin des larmes, celle qui a fait entendre sous la dictée de Sophocle, cette plainte inoubliable : « 0 Niobé, la plus malheureuse des femmes, je te tiens pour déesse, parce que, sous ton enveloppe de pierre, tu ne cesses de pleurer. » Et enfin la tragédie des Trachi- niennes est consacrée, elle aussi, à des souffrances dignes de pitié, puisqu'elle nous fait

assister à la passion d'Héraklès, à la suprême défaite du vainqueur des monstres, à l'inique châtiment d'un vaillant et d'un juste,- à l'agonie d'un dieu, descendu sur la terre, non point pour nous enseigner la résignation, qui rachète les péchés. du monde, mais pour nous apprendre l'allégresse active qui court sus à toutes les mal- faisances, combat toutes les vilenies et mérite de vaincre par la lutte et par l'effort.

Ce poète, apparemment dédaigneux des succès trop faciles, négligeait les événements dont il était le contemporain, le témoin immédiat, et qui pouvaient, en surexcitant des souvenirs encore présents à toutes les mémoires, provoquer les acclamations de la multitude. Comme l'a fait depuis le moderne Wagner, Sophocle s'aventurait volontiers jusqu'aux origines de sa race, et démêlait, dans les légendes fabuleuses dont le mirage avait enchanté la fantaisie des Hellènes, les symboles précis dont il avait besoin pour expliquer sa pensée. L'ancienne épopée demeure la source unique où il a puisé la substance de ses' poèmes. S'il faut en croire ses biographes, il avait mis en vers le Jugement de Pâris, les Noces d'Hèlène, le Rassemblement des Achèens, Hèlène réclamée, Palamède, Laocoon, Priam, Polyxène, Nauplios allumeur de feu, lVausicaa ou les Laveuses, les Phéaciens, Ulysse percé d'une flèche. Les poèmes nationaux des Grées, les chansons de geste, récitées ou dirigées par

des anonymes, que nous désignons communément sous le nom d'Homère, furent le répertoire immense, où s'approvisionna sa longue fécondité. Les péripéties de la guerre de Troie, les aventures dont les chefs grecs avaient été les héros ou les victimes au retour de cette campagne, furent pour le grand dramaturge d'Athènes une ample tragédie à cent actes divers. Le cycle troyen avait été parcouru en tous sens. L'fliade restait, en quelque sorte, le point central et comme le noyau des traditions relatives au siège. L'Odyssée, roman d'aventures à l'usage des gens de mer, racontait les rudes traversées, les escalades dans les îles inconnues, les mouillages peu sûrs et les stations reposantes, les désespoirs des voiliers en perdition, les nostalgies et les aubaines, l'assaut des lames méchantes et, par beau temps, la gaieté insouciante des marins, en un mot, tout ce que pouvaient inventer ou redire pour égayer l'hivernage ou amuser la veillée, les Mayne-Reid ou les Loti de l'antiquité... Mais aussi les successeurs des aèdes et des rapsodes avaient déroulé, aux oreilles des Grecs, un interminable feuilleton. -On s'était appliqué à continuer l'Iliade. Arctinos de Milet avait décrit la querelle d'Ulysse et d'Ajax -au sujet des armes d'Achille. Il avait dit en même temps comment Ulysse indiqua aux Grecs le stratagème du cheval de bois. Leschès de Mitylène avait redit la sagesse et l'éloquence d'Ulysse.

C'est vraisemblablement ce Leschès qui a conté à Sophocle comment l'industrieux fils de Laërte, ayant consulté les oracles, alla chercher à Scy- ros le jeune Néoptolème, fils d'Achille, afin de se servir de lui, comme vous l'allez voir tout à l'heure, pour recouvrer les flèches de Philoctète.

Ainsi, la tragédie de Philoctète n'est point, comme les Perses, une pièce de circonstance, une cantate patriotique, une représentation de gala organisée, versifiée par un Déroulède sublime. Non, c'est un épisode emprunté à la légende héroïque et religieuse de la race grecque, c'est une sorte de mystère embelli par un art très délicat et très robuste. Cette pièce, où le principal héros n'est peut-être pas celui qu'on pense, pourrait s'appeler, si les Athéniens avaient adopté, comme quelques-uns de nos dramaturges, l'habitude des sous-titres : Philoctète ou le Stratagème d'Ulysse.

Le dessein de ce drame est d'une simplicité, j'allais dire d'une nudité singulière. D'abord, pas de femmes. Sophocle n'en a jamais abusé, du moins dans ses tragédies. Certes, il a parlé noblement de l'amour, et je me reprocherais de ne point citer ici ces strophes fameuses du chœur d' Antigon.e.

« Éros, vainqueur à qui rien ne résiste, —.

Éros, qui t'empares des plus puissants, — toi qui, sur les joues délicates — des vierges, te reposes pendant la nuit, — tu franchis aussi les mers et. tu habites les demeures rustiques ; nul parmi les- immortels ne peut t'échapper, — nul parmi les: hommes éphémères ; et celui que tu possèdes est en proie au délire.

« C'est toi qui, poussant le juste lui-même à l'injustice, — égares sa volonté pour son malheur. Vainqueur éclatant, le désir qui vient du regard caressant — de la jeune fille, partage l'empire du monde — avec les lois souveraines du sort; car tout cède, lorsqu'elle se joue de nous, à la déesse Aphrodita. »

Mais Sophocle, lorsqu'il composa Philoctète, avait quatre-vingt-cinq ans, Platon nous rapports qu'à cet âge le poète calmé se félicitait en souriant de s'être enfin dérobé, comme un esclave fugitif, à la dure servitude de l'amour, « maître enragé et sauvage ». Il avait renoncé à la blonde Théorisr courtisane de Sicyone. Ses dernières tragédies sont affranchies du servage auquel il s'était autrefois soumis. Œdipe à Colone, par l'exaltation attendrie de la jeune fille obéissante, dévouée, ange du foyer, bâton de vieillesse, est bien l'œuvre d'un aïeul.

Tout à l'heure donc, vous assisterez, contre votre habitude, à une action dramatique qui s'agite et se règle entre hommes. Votre attention se fixera, selon la coutume imposée par Sophocle

.au public athénien, sur-trois personnages. Pas plus. Savoir : Ulysse, Philoctète, Néoptolème.

Je vous demande la permission d'insister quelque peu sur le premier de ces trois héros, afin que vous n'ayez pas contre lui des préventions trop fâcheuses. Assurément, Ulysse commit une action contestable, lejour où il abandonna Philoctète sur ce rocher, près de cette grotte... Mais il croyait bien faire. Il agissait dans l'intérêt de l'armée. Il n'était pas Grec à demi. En toute conscience, avec la certitude sereine d'accepter un devoir, il sacrifiait le citoyen à la cité, l'individu à l'État. Vous l'entendrez prononcer des paroles compromettantes et qui sonnent mal devant un public français : « Mon fils, dira-t-il à Néoptolème, pour remplir la mission que je te confie, la force physique ne suffit pas... Il faut adresser à Philoctète un langage propre à abuser son cœur... Je sais, ô enfant, que tu n'es pas né pour l'imposture. Mais fie-toi à mes conseils ; renonce à toute pudeur pour une faible portion du jour... » Eh! quoi est-ce donc là un traître de mélodrame? Eh !- bien, non, je vous en prie, Mesdames et Messieurs, ne prenez pas Ulysse pour un gredin sinistre, pour une sombre canaille ! L'acteur qui est chargé de représenter son personnage se tromperait, je crois, s'il lui infligeait les allures cauteleuses d'un Iago, la physionomie basse d'un Narcisse ou le regard louche d'un Tartufe empanaché.

Certes, et je ne fais nulle difficulté de le recon-

naître, il ment, comme Escobar, pour la plus grande gloire des dieux qu'il sert. Dans sa rude vie de marin, de cavalier, de fantassin, de chef de bande et de pasteur de peuple, Ulysse a prononcé beaucoup de discours politiques. Il a dû se soumettre aux lois du genre, et c'est pourquoi il a étonné les dieux eux-mêmes par sa maîtrise dans l'art de déguiser la vérité. La subtilité de ses raisonnements m'irrite, et déjà Byzance est en germe dans Ithaque. Mais, au cours de son existence laborieuse, diverse et vagabonde, ce héros endurci à la peine, souvent poursuivi par la malice des hommes, par la rigueur des choses et par la colère des dieux, n'a jamais commis un acte que les gens de sa tribu, de son pays, de sa race aient désapprouvé. Le verbiage méchant lui répugne, les sentiments vulgaires lui font horreur. L'insolence des pieds-plats le scandalise. N'est-ce pas lui qui, dans l'assemblée des Grecs, rabroua de si dure façon Thersite, l'insolent fuyard, et qui lui dit' en levant son sceptre d'or : « Assez, vilain parleur! je ne crois pas qu'aucun mortel plus vil que toi soit venu avec les fils d'Atrée sous les murs d'Ilion. Renonce donc, en présence des chefs, à ta vaine rhétorique, à tes injures, à tes lâches désirs de retour!... Je te le prédis et ma menace s'accomplira : je veux n'être plus nommé le père de Télémaque si je ne te dépouille de tes vêtements, de ton manteau, de ta tunique, et si je ne te chasse de l'Agora, tout nu, et poussant

des cris comme un chien qu'on fouette! » Ces accès de fureur sont rares chez Ulysse. Il est, par excellence, l'homme qui ne s'irrite jamais. Vous verrez, tout à l'heure, le bouillant Néopto- lème, avec l'ardeur irréfléchie d'un jouvenceau, faire mine de le provoquer, de le taquiner. De quel geste- dédaigneux le héros calme oblige l'impétueux fils d'Achille aux pieds légers à rengaîner son glaive! Insoucieux des caprices qui égarent l'esprit changeant des hommes, il ne s'attarde pas aux bagatelles, et regarde toujours son but, qui est très élevé. Pallas-Athèna, déesse aux yeux d'azur, vierge raisonnable et victorieuse, . l'assiste comme une sainte patronne, toutes les fois qu'il conduit ses gens à la bataille, ou qu'il se lève dans l'assemblée pour conseiller à ses com- pagnons irrésolus la suite dans les desseins et la longue patience qui fait vaincre. C'est elle, la conseillère de volonté, la directrice des projets utiles, l'inspiratrice des grandes pensées, la Tutélaire, la Sage, l'Athénienne, c'est elle qui lui enseigne l'imperturbable sérénité, la possession de soi, ainsi - que le secret des paroles ailées qui persuadent les esprits et touchent les cœurs. Et puis, remarquez. Ce rusé, cet habile homme, d'apparence compliquée et insaisissable, n'a jamais obéi qu'à deux ou trois sentiments très simples. Il aime la gloire et ii aime le gain. Mais il aime par-dessus tout la terre natale. Il n'a jamais mangé la fleur de lotus qui fait oublier la patrie. Lorsqu'il est

assis à sa barre, le bon pilote, il laisse errer sa vue sur l'étendue mouvante des vagues, comme s'il cherchait à l'horizon le profil aigu de l'île maternelle et la fumée du toit accoutumé. Il sait que, là-bas, il est attendu par une tendresse invincible qui de loin, à travers l'espace et malgré la durée des jours, répond à son cœur fidèle. Et jamais peut-être le sortilège des poètes n'a éternisé une parole d'amour comparable à celle-ci : « 0 Calypso, tu veux me retenir et m'enchaîner dans les délices. Mais je pleure quand je regarde la vaste mer; Déesse, ne t'irrite pas contre moi. Je sais bien que Pénélope est très inférieure à toi par la stature et par la beauté ; elle est mortelle, tandis que tu ne connaîtras ni la mort ni la vieillesse. Malgré cela, je veux et je désire tous les jours voir l'heure du retour et rentrer dans ma maison. Si quelque dieu me brise encore sur la mer sombre, je le supporterai avec un cœur patient. J'ai déjà beaucoup souffert, beaucoup peiné sur les flots et dans la guerre. J'accepte les nouvelles souffrances auxquelles je dois m'exposer. »

Seulement, ce navigateur obstiné, ce mari presque parfait n'est pas de notre famille. Il ne participe ni à la logique rectiligne du Midi latin, ni aux chevaleries rêveuses qui nous sont venues du Nord. Il n'a rien d'un Régulus ou d'un Lohen- grin. C'est un héros, ce n'est pas un paladin. Il serait dépaysé parmi les douze pairs de Charle-

magne ou parmi les chevaliers de la Table Ronde. Éloquent et brave, athlète et orateur, il est le héros national des Grecs. Pour bien le comprendre et pour l'estimer à son juste prix, il faut suivre, aux archipels d'Orient, le sillage de sa mystérieuse odyssée. Là-bas, dans la nuit lumineuse où dorment les Cyclades, on croit voir apparaître son visage grave, ses yeux clairs et son casque argenté de lune, lorsque les rameurs des barques levantines racontent, sous les étoiles, les exploits et les stratagèmes de Lycurgue le Sa- mien et de Constantin Canaris. Il revient du séjour désolé où fleurissent les pâles asphodèles ; il revient pour consoler son peuple, pour apprendre à ses descendants de Crète et de Macédoine, — et, qui sait? peut-être aussi à la postérité lamentable de ses voisins d'Arménie, — comme il s'évada de la geôle des Cyclopes, comment la force brutale est vaincue tôt ou tard par le courage et par l'intelligence, comment enfin les nations malheureuses finissent par lasser la mauvaise fortune en s'obstinant à ne pas mourir.

Pour ce qui est de l'infortuné Philoctète, je ne crois pas qu'il soit nécessaire, Mesdames et Messieurs, de recommander longuement ce sagittaire estropié à votre bon cœur. Vous le verrez boiter, vous l'entendrez se plaindre. Et, bien que les stoïciens aient décrété superbement que les douleurs physiques sont des douleurs, si j'ose dire, de deuxième classe, je crois que vous ne pourrez

pas soutenir d'un œil indifférent la vue de sa misère. C'est d'ailleurs, pour nous autres, Français, une grande nouveauté que de voir sur le théâtre un blessé qui saigne et qui hurle. Nos classiques ont affecté de mépriser ce moyen, comme trop choquant à l'oreille et aux yeux des délicats. Sophocle n'a pas eu les mêmes craintes. Deux . mille deux cent quatre-vingt-neuf ans avant le delirium tremens de Coupeau, le poète qui avait déjà mis sur la scène Ajax fou, Héraklès torturé par un feu intérieur, Œdipe aveugle et sanglant, voulut, encore une fois, faire pénétrer jusqu'au fond des âmes le cri perçant de la chair meurtrie. Mais, quelque application volontaire qu'il ait mise à faire tressaillir devans nous des plaies infectieuses et pourrir des linges sanguinolents, quelque souci de réalisme qu'il ait apporté dans l'étalage des putréfactions et des sanies, il n'a pas voulu jeter en pâture à nos sens une bête humaine. Il a voulu que, dans ce combat de l'homme et de la brute, l'homme, sans avoir une intrépidité d'âme de beaucoup supérieure à la fermeté commune, fût capable cependant de reprendre le dessus sur la brute. Son héros souffre; mais sa vie morale, sa vie mentale n'est pas interrompue par la souffrance. La sensation n'étouffe pas chez lui le sentiment. Au milieu de ses crises les plus horribles, il a des accès de fierté, de crainte, de haine. Il quitte enfin avec regret ce lieu où il a tant souf-

fert, tant il est vrai que nous laissons quelque chose de nous dans toutes les haltes où s'est fixée notre vie. Cette île funeste lui sourit, au moment du départ, et il croit entendre la naïade de la source familière lui chanter un adieu de sirène. Ce n'est donc pas une masse confuse de nerfs et de sang. Son esprit s'efforce de demeurer lucide. Sa douleur, comme l'a finement noté M. le professeur Croiset, « sa douleur est pleine de pensée». Par là, ce malade des temps héroïques est plus voisin de nous, ce semble que l'alcoolique Coupeau. Il nous intéresse d'autant plus qu'il est homme davantage. Notre sympathie n'hésite pas entre les tortures d'un de nos semblables et les gesticulations d'un abruti...

On dirait que Sophocle veut adoucir la raideur des légendes antiques, lorsqu'il oppose à la volonté froide, à la sécurité inquiétante d'Ulysse, la résolution indécise de Néoptolème. Au chemin âpre où le roi d'Ithaque suit sans émoi la courbe de son tortueux dessein, l'adolescent dont l'âme est encore molle et malléable comme de la cire, bronche, hésite et finalement refuse de marcher. Il ne veut plus obéir au jésuite épique dont il a, jusqu'ici, subi l'ascendant. Il a des doutes sur la légitimité de l'entreprise. Il s'apitoie, — comme nous, — sur ce malheureux que l'on veut abuser, surprendre, dépouiller. Tandis que le chœur, composé de braves gens très timides, fait entendre la protestation intermittente, vague et inefficace

du suffrage universel. Néoptolème se raidit, décidément, contre la complicité qu'il a d'abord acceptée. Il ose révoquer en doute la valeur absolue de la raison d'État. Il se demande si la vie et la liberté d'un homme appartiennent aux puissants et aux audacieux, à ceux qui s'assemblent, de leur propre mouvement, en comités de sûreté générale ou de salut public. Sophocle s'est plu dans les péripéties de ce rôle. Les remords et le revirement de Néoptolème, voilà, je crois, le vrai sujet de cette tragédie, qui s'achève par un appel sublime à la justice éternelle, et parla protestation de la conscience humaine éveillée d'une longue torpeur. Tout s'humanise dans ce drame. Tout s'humanise, même les dieux. Car c'est un dieu qui intervient pour régler ce litige, pour accorder l'intérêt de tous avec le bonheur de chacun, pour réconcilier les coutumes anciennes avec une loi nouvelle de piété et de douleur, enfin pour remettre Philoctète aux mains guérisseuses qui le délivreront de son mal.

Ce rapprochement de l'humanité et de la-divinité est l'œuvre principale du temps où parut Sophocle, et de l'art auquel le souvenir de sa gloire demeure attaché. Jamais la divinité ne sembla plus humaine, ni l'humanité plus divine. Ce temps fut la saison douce, l'heure d'achèvement, et en

quelque sorte le point de perfection du génie athénien. De toutes parts, sur l'Acropole, au Stade, sur la colline des Muses, parmi les oliviers de Colone et les lauriers roses de l'Hymette, l'idéal apparaissait sous des formes neuves. Les dieux barbares de l'Asie et de l'Égypte s'éclipsaient dans le rayonnement de l'Olympe rajeuni. Les idoles primitives enluminées comme des poupées enfantines, d'ocre et de vermillon, sortaient enfin de la graine où les vieux ciseleurs de bois et tailleurs de pierre avaient emprisonné leur immobilité. Zeus Olympien, Apollon Délien, et la blanche Artémis, la chasseresse qui se repose pendant la nuit près des fontaines venaient de quitter le clair obscur où leur figure entrevue avait paru si longtemps méchante, et vivaient, respiraient parmi les hommes. Tandis qu'une poésie plus souple, plus riche de nuance et d'harmonie, succédait aux verts éclatants et durs du vieil Eschyle, les architectes renonçaient aux bâtisses trapues des vieux Doriens et posaient l'architrave du nouveau Parthénon sur des colonnes qui sont vivantes et délicates comme des tiges et qui sont robustes comme des piliers. Les statuaires accoutumaient le marbre aux audaces du mouvement et déliaient le geste anguleux des anciennes effigies. L'or, l'ivoire, les pierres précieuses, obéissaient à Phidias pour honorer Pallas-Athèna. Dans l'assemblée du peuple, la raison triomphait par l'éloquence de Périclès. La structure de la

cité se pliait, comme le plan d'un temple, aux lois du rythme. La politique elle-même était belle. Les poètes, en célébrant les athlètes vainqueurs, glorifiaient « la brillante Athènes couronnée de violettes ». La République étendait au loin son domaine et sa séduction, par la force de ses jeunes hommes et par le prestige impérieux de sa grâce. On vit alors un équilibre, qui depuis s'est rompu, et que l'univers attristé ne retrouvera peut-être jamais.

Ainsi, après de lentes semailles, s'épanouissait la splendeur des moissons, sur cette terre héroïque et charmante où avait fleuri l'adolescence du monde, et d'où jaillissait, pour le réconfort des siècles à venir, la source vive de toute joie, de toute science et de toute beauté.

CONFÉRENCE

FAITE PAR

M. JULES LEMAITRE

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

LE JEUDI 3 DÉCEMBRE 1896, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

L'APOLLONIDE

DE

LECONTE DE LISLE

D'APRÈS

L'ION

D'EURIPIDE

LE THÉÂTRE D'EURIPIDE

L'APOLLONIDE

MESDAMES, MESSIEURS,

L'Apollonide que l'on va représenter devant vous, n'est pas une traduction exacte ni complète, et ce n'est pas non plus, comme l'Andro- maque ou la Phèdre de Racine, une pièce nouvelle sur un sujet ancien. C'est une adaptation, scène par scène, mais très abrégée, de l' Ion d'Euripide. Une seule modification notable : Leconte de Lisle a mis en action un épisode qui n'est qu'un récit dans la pièce grecque. Pour le reste, il n'a procédé que par retranchement.

Ce qu'il a retranché, vous le verrez en comparant la pièce d'Euripide, telle que je vais vous la résumer, à la pièce que vous entendrez ensuite.

Mais d'abord un. mot sur Euripide et sur l'ensemble de son théâtre.

La vie et la mort d'Euripide furent pittoresques.

Il naquit à Salamine, le jour -de l'immortelle bataille. Son père était un ancien banqueroutier, venu de Béotie à Athènes, et sa mère fut marchande des quatre-saisons. Avant d'être poète tragique, il fut athlète de son état, puis peintre, puis philosophe. Il fut le dramaturge le plus contesté de son temps. Il n'obtint que 5 fois le prix au concours des Dionysiaques : c'est-à-dire que, sur 92 pièces, il eut 87 fours. Il se maria deux fois, et fut horriblement malheureux.

Pour toutes ces raisons, il était d'humeur morose et bizarre. Il se donnait pour misogyne, peut-être justement parce qu'il avait trop. aimé les femmes.. « 'Evx^v^ SècpiXoyuvoç », dit un jour de lui Sophocle, dans une spirituelle répartie que je n'ose vous traduire. Sa fin fut atroce. Il s'était d'abord réfugié dans une grotte, aux environs d'Athènes, pour ne plus voir les hommes. Puis il se retira près du roi de Macédoine, Archélaos, qui l'aimait beaucoup. Sa faveur souleva contre lui de telles haines que les courtisans du poète macédonien gagnèrent à prix-d'or les piqueurs du roi, et, un jour qu'Euripide se promenait dans la campagne, les chiens d'Archélaos se jetèrent sur lui, et le mirent en pièces.

S'il y a dans cette biographie un peu de légende, cela nous est égal. L'ensemble, la couleur générale doit être vraie.

Euripide est, depuis longtemps, entre tous les Grecs anciens, celui que j'aime le mieux pour

ma part. C'était un esprit curieux, aventureux, très « avancé », -comme on dit, pour son temps. — Disciple d'Anaxagore et ami de Socrate, il fut initié à l'orphisme, qui était. comme vous savez, une religion épurée, ou, pour mieux dire, une philosophie idéaliste, symbolisée par un émouvant appareil de rites secrets et de belles lithur- gies. Son théâtre est excessivement original. Je consens qu'il soit inférieur comme dramaturge à Sophocle. Sauf dans trois ou quatre de ses pièces, il néglige la composition. Mais, le premier, il a déchaîné sur la scène les passions de l'amour (Hippolyte, Mêdêe, Andromaque) ; le premier, il a senti le charme du romanesque (Hèlène, Ion, Oreste), et c'est aussi un philosophe et un humaniste délicieux. Il met de l'ironie dans le mélodrame, ce qui est bien imprudent, mais ce qui fait un mélange bien savoureux. Il passe du plus brûlant réalisme psychologique (ses personnages expriment très souvent les plus affreux sentiments avec la même ingénuité que les personnages du Théâtre Libre) au pathétique le plus tendre, et, d'autres fois, à une poésie charmante, un peu sensuelle, et qui- s'attarde. Il est impie et religieux. Presque dans le même moment, il nie les dieux et les aime ; il les raille dans les puérilités de leur légende ; mais il les adore dans leur beauté et dans l'image purifiée qu'il se forme d'eux. Il a, déjà, la piété dans la foi.

Euripide a fait de la tragédie le genre le plus

libre, le plus souple, le plus varié. On dirait que c'est pour lui qu'il écrit plus que pour le public. Ses tragédies sont avant tout, des fêtes capricieuses, brillantes, tendres, mélancoliques, sanglantes, qu'il donne à son esprit, à son imagination. Il n'y suit le plus souvent que sa fantaisie : tel Alfred de Musset dans son théâtre. De là sans doute le peu de succès qu'Euripide obtint de son vivant.

Bref, une pièce d'Euripide, sachez bien que cela est extrêmement différent de l'idée que vous vous formez, que nous nous formons presque tous, de « la tragédie grecque ».

Mais venons à Ion. La pièce peut se caractériser d'un mot : c'est un mélodrame historique. Dans Ion, comme dans presque toutes ses tragédies, Euripide commence par nous faire un petit résumé de sa pièce, dénouement y compris ; car c'est une invention française que d'avoir fait de l'intérêt de curiosité l'essentiel du théâtre. Donc, Mercure nous raconte que Créuse, reine d'Athènes, et fille d'Erechthée, a été séduite par Apollon, dont elle a eu un fils. Elle a exposé l'enfant, que le dieu a pris soin d'enlever et de faire secrètement nourrir à Delphes, dans son temple. Après quoi, elle a épousé Xuthus, un étranger, d'ailleurs fils de Jupiter. Le ménage n'a pas eu d'enfants et Xuthus vient consulter l'oracle de Delphes « dans l'espoir d'obtenir une postérité qui lui manque ». Et Mercure, qui n'a pour

nous rien de caché, ajoute : « Quand Xuthus sera rentré dans ce temple, Apollon lui donnera son propre fils et dira qu'il est né de ce prince ; l'enfant, rentré ainsi dans le giron maternel sera reconnu par Créuse, aura une existence assurée ; et la paternité d'Apollon demeurera secrète. » La situation d'Apollon sera donc un peu celle de M. Alphonse dans le ménage du commandant de Montaiglin.

Vous entrevoyez pourtant comment on a pris l'habitude de rapprocher plutôt Ion d'A thalie. Ion est, par un côté, un drame national : le dénouement écarte de la royauté athénienne une race étrangère, et restitue l'Attique au sang d'Apollon et d'Erechthée. Et, de même qu'Atha- lie nous ouvre une glorieuse perspective sur la « Jérusalem nouvelle », ainsi l'Athènes de Péri- clès est à l'horizon de la tragédie d'Euripide.

A cela, vraiment, se bornent les ressemblances. A part sa naissance mystérieuse et ses occupations, Ion n'a rien du tout de commun avec le petit Joas. Ce n'est point un enfant, ni même un adolescent. Les esclaves de Créuse disent quelque part : « Le fils qu'Apollon a donné à Xuthus est un jeune homme dans la force de l'âge. » Aussi bien a-t-il une âme fort différente de celle d'un enfant de chœur. Hormis quelques rares instants d'attendrissement et de colère. Ion est un jeune sacristain narquois, un pince- sans-rire, chargé par Euripide de railler la partie

mélodramatique de -l'ouvrage, et de signaler l'immortalité de la légende populaire qui en est le sujet, et ainsi de faire à la fois la critique des dieux qui mènent l'action, — et la critique de la pièce.

Écoutez, dès la première scène, sa réplique à Créuse, qui vient de lui conter son histoire en l'attribuant à une amie. (Je me permets de traduire moi-même, car aucune des traductions qu'on a tentées d'Euripide ne me satisfait.) « Voyez-vous, Madame, il y a, dans votre histoire, un détail bien fâcheux pour vous. Comment voulez-vous que le dieu vous réponde sur un fait qu'il veut précisément tenir caché ? Et croyez bien que personne n'osera vous répondre pour lui. Apollon, convaincu d'un crime dans son propre temple, châtierait celui qui s'aviserait de rendre un oracle en son nom. Et, franchement, Apollon n'aurait pas tort. De bonne foi, on ne peut pas demander à un dieu des oracles qui lui sont contraires. Ce serait le comble de la naïveté. Retirez-vous, Madame... »

Et un peu plus loin : « Qu'ai-je à m'inquiéter de la fille d'Érechthée, puisqu'elle ne m'est rien? Allons plutôt arroser mes fleurs... C'est égal, abandonner une jeune fille après l'avoir prise de force, puis laisser mourir l'enfant qu'on lui a donné, cela n'est pas très joli pour un dieu. Quand on est tout-puissant, on doit être bon. Les dieux punissent les hommes méchants. Au moins

ne devraient-ils.- pas violer les lois qu'ils nous ont données. Si, par impossible, vous comparaissiez devant un tribunal humain, Neptune, Jupiter, roi du Ciel, et toi Apollon, vous n'auriez pas assez d'argent dans vos temples pour payer la rançon de vos gaietés. »

Cependant la Pythie, consultée par Xuthus, lui a répondu : « Le premier que tu verras, en sortant d'ici, sera ton fils. » Cela n'étonne pas trop Xuthus qui a eu jadis des aventures de jeunesse, et qui ne sait ce qu'il a pu laisser derrière lui. Il sort, aperçoit Ion : « Dans mes bras !... Je suis ton père. - Vous voulez rire? » dit tranquillement le , jeune sacristain. Mais Xuthus affirme qu'il est sérieux, et rapporte le mot de la Pythie. « C'est étrange! dit Ion. — A qui le dites-vous, dit Xuthus. »

Vous voyez la situation. C'est un garçon de vingt ans qui retrouve son père, et un père qui lui ouvre les bras tout grands. Vous devinez ce que serait le dialogue chez M. d'Ennery, — ou simplement chez Sophocle qui est aussi « un homme de théâtre ». Ici, le « fils naturel » ne bronche pas ; et voici le dialogue étonnant qui s'engage entre son père et lui (je crois traduire très exactement et conformément à l'esprit du poète) :

ION. — Mais alors, qui est ma mère?

XUTHUS. — Ça, je ne sais pas.

ION. — Apollon ne vous l'a pas dit ?

XUTHUS. — J'étais si content que j'ai oublié de le lui demander.

ION. — Je ne suis pourtant pas né sous un chou ? XUTHUS. — C'est probable.

ION. — N'avez-vous jamais eu d'amante? XUTHUS. — Mon Dieu... quand j'étais jeune... ION. — Avant votre mariage?

XUTHUS. — Oh ! bien entendu.

ION. — Alors, c'est dans ce temps-là que vous m'auriez eu?

XUTHUS. — C'est bien possible.

ION. — Oui, mais comment suis-je venu ici? XUTHUS. — Je ne sais pas.

ION. — .D'Athènes ici, il y a un bout de. chemin.

XUTHUS. —

ION. — Mais, dites-moi, êtes-vous déjà venu à Delphes?

XUTHUS. — Oui, une fois, aux fêtes de Bacchus.

ION. — Et où êtes-vous descendu? XUTHUS. — Chez un digne homme qui... enfin qui me présenta à des Delphiennes...

ION. — Et vous étiez gris ?

XUTHUS. — Dame !...

IoN. — Et voilà comment je vins au monde ! XUTHUS. — C'est que ça devait arriver, mon enfant.

ION. — Mais, enfin, comment me trouvai-je dans ce temple ?

XUTHUS. — Ta mère t'aura exposé.

ION. — Bah ! Je ne lui en veux pas.

XUTHUS. — Allons ! reconnais ton père.

ION. — Je veux bien. Après tout, que puis-je souhaiter de mieux que d'être le fils de Jupiter ? C'est une situation, cela.

Vous voyez que nous sommes extrêment loin de Jacques Vignot demandant des comptes à Charles Sternay. Il est vrai que un moment après, nous nous en rapprochons imperceptiblement. Xuthus propose au jeune homme de l'emmener à Athènes, de le reconnaître publiquement pour son fils et de lui faire part de sa puissance et de ses richesses. Mais Ion : « Les choses, de près, ne sont plus du tout ce qu'elles paraissent de loin... Je suis content d'avoir retrouvé un père; mais qu'irais-je faire à Athènes ? J'y serais mal vu, et comme bâtard, et comme étranger. Je mettrais le trouble dans votre maison. Je serais odieux à votre femme; et, si vous aviez l'air de m'aimer trop... elle ne serait pas la première qui eût avancé, en douceur, la fin d'un mari... Oh! j'ai très peu d'illusions... Ici, je suis bien tranquille. Je ne vois les hommes qu'en passant, et quand ils ont besoin de moi, ce qui fait qu'ils sont toujours fort aimables... Décidément, je reste ici, mon père... Laissez-moi vivre pour moi-même... »

Xuthus insiste : « Il y a un moyen de tout arranger. Je t'emmènerai à Athènes comme si tu

n'étais que mon hôte. Au surplus, je ne veux pas attrister Créuse, qui n'a pas d'enfant, en étalant mon bonheur... Plus tard, nous verrons... Allons, c'est convenu, je t'emmène. Donne, ce soir, un souper d'adieu à tes amis. »

Après ces scènes de comédie railleuse, tout à coup éclate un drame violent, brutal, — et aussi, par endroits, d'un arrangement ingénieux.

Lorsque Créuse apprend que son mari a retrouvé un fils né hors du mariage, elle gémit de douleur, de jalousie et de haine ; d'autant plus torturée par le souvenir de son enfant, à elle, de l'enfant qu'elle eut d'un dieu et que son lâche père (elle le croit du moins) abandonna à la dent des bêtes. Et ce sont les plus beaux cris de désespoir et de colère, une furieuse et splendide imprécation contre le dieu. (J'aurais grande joie à vous citer le morceau, si mon dessein n'était de m'attacher principalement aux parties ironiques de ce mélodrame.)

Donc, conseillée par un vieil intendant, patriotè fanatique, qui ne peut souffrir la pensée de voir peut-être un jour un étranger sur le trône d'Athènes. Créuse résout de supprimer le fils de son mari, l'odieux intrus. Pour cela, elle remet au vieil homme un petit flacon qui contient une goutte de sang de la Gorgone, — un poison de famille.

Le vieil homme se rend au souper que Ion offre à ses camarades (la description du festin est

"un excellent morceau de poésie parnassienne) ; il verse sans être vu, dans la coupe d'Ion, le poison gorgonien...

Admirons ici l'imagination charmante d'Euripide, et comme il sait répandre un sourire et une grâce sur des noirceurs à la Pixéricourt. Au moment où Ion va boire, « un des serviteurs pro-nonce une parole de mauvais augure ». Superstitieux, bien que narquois, le jeune sacristain jette le contenu de sa coupe. Cela fait par terre une flaque, où vient boire une des colombes familières -du temple d'Apollon. L'oiseau tombe « empoisonné, et meurt en allongeant ses pattes purpu-r rines ». On soupçonne le vieillard; on le presse de questions ; il avoue le crime de sa maîtresse. Et les magistrats de Delphes condamnent Créuse à mort pour tentative de meurtre sur un homme d'église.

Créuse, avertie, se réfugie au pied de l'autel d'Apollon, qui est « lieu d'asile », et Ion demeure narquois ; mais enfin il tient à sa peau et ne saurait vouloir du bien à une personne qui a voulu l'assassiner. Il essaye donc de la déloger du pied de l'autel où elle se cramponne. « Vraiment, dit-il (car ce jeune clerc ne cesse de faire, sur les dieux, des réflexions- désobligeantes), les dieux ont de bizarres pensées. Ils accordent le même refuge à l'innocent et au coupable ; et, finalement, il se trouvent protéger surtout les coquins. »

Vraiment, ne trouvez-vous pas que l'état d'âme

de ce jeune lévite, armé de sens critique, incrédule, et pourtant pieux à sa manière (comme on le voit ailleurs) fait songer de loin à celui de l'abbé Renan à Saint-Sulpice ?

Or, tandis qu'il se dispose à malmener Créuse, la Pythie survient et s'écrie : « Arrête, mon fils! Apollon t'ordonne d'épargner cette femme. Il m'a chargée de t'apporter cette corbeille qui est celle où, tout petit, tu as été exposé dans ce temple. Elle contient tes langes et quelques menus objets. Pars, c'est l'ordre du dieu, et va- t-en à la recherche de ta mère. — Oh !. dit Ion, je ne suis pas si curieux. Je plains ma mère, mais j'aime autant ne pas la connaître. Je n'aurais qu'à découvrir que je suis fils d'une esclave ou d'une.. malheureuse.. ! Et je ne veux pas savoir ce qu'il y a dans la corbeille. Je m'en vais l'offrir au dieu sans l'ouvrir, cela est plus prudent. »

Mais cette corbeille, Créuse l'a reconnue : « Dans mes bras, mon fils !... Je suis ta mère ! — Elle est folle ! » dit Ion ; car la « voie du sang » reste, en lui, aussi parfaitement silencieuse devant sa mère retrouvée que naguère en présence de Xuthus. Et comme Créuse continue à crier sa maternité : « Un instant, Madame ; dites- moi ce qu'il y a dans la corbeille. » Elle le lui dit dans un grand détail et très exactement. « Eh ! bien donc, ma mère, je suis enchanté de vous revoir. » Et des baisers, et des effusions, ainsi qu'il convient. Mais Ion ne perd pas la tête : « Et

mon père, Madame, qui est mon père? « Créuse, moitié honteuse, moitié glorieuse, lui conte son aventure avec Apollon. » Ah.! dit Ion, un peu ahuri par tant de coups de théàtre, de reconnaissances et de découvertes, et se débattant au travers,

Comme l'eau qu'il secoue aveugle un chien mouillé,, que d'aventures en une journée ! J'étais sans père ; puis j'ai été fils de Xuthus, et me voilà fils d'Apollon. Ma mère a voulu me tuer, j'ai voulu tuer ma mère. Bah! tout est bien qui finit bien. Je suis content de vous avoir retrouvée, et je'n'ai pas trop lieu de me plaindre de ma naissance. »

C'est égal, tout cela est bien extraordinaire... Un soupçon lui traverse l'esprit. Il craint d'être dupe. « Mon Dieu, ma mère, ce que j'ai à vous dire est un peu délicat... Etes-vous bien sûre que je sois fils d'Apollon !... Car enfin on a souvent vu des jeunes filles séduites, rejeter leur faute, par vanité, sur un personnage de marque ». Créuse proteste, essaye de donner des preuves ; mais Ion est de ceux « à qui on ne la fait pas. »

Cependant il faut bien conclure. Et, pan ! voici le dens ex machina. Car, dans presque toutes les pièces d'Euripide, l'impertinence des dénouements répond au sans-gène des prologues. Minerve apparaît, — d'ailleurs ironique, elle aussi :

« N'ayez pas peur, je ne suis pas votre enne-

mie, et je ne vous veux que du bien. Je viens de la part d'Apollon. Il n'a pas voulu paraître lui- même, craignant d'être un peu gêné devant vous deux et voulant éviter les scènes. Il m'envoie vous dire que Ion est bien son fils et celui de Créuse... Apollon a tout conduit avec beaucoup de sagesse. Quand tu fus mère, il commanda à Mercure de prendre ton enfant et de le transporter ici... Et maintenant, écoute un bon conseil : ne dis à personne que Ion est ton fils. Laisse à Xuthus sa douce illusion. »

Je ne vous ai point rapporté tout ce qu'il y a dans cette pièce singulière ; mais tout ce que je vous ai rapporté s'y trouve réellement. Le personnage d'Ion est bien, dans son fond, ce que je vous ai dit : un philosophe gouailleur, de très libre esprit et d'imperturbable sang froid, fourvoyé dans un conte populaire et empêtré par surcroît dans une trame mélodramatique, dont il conçoit et constate à mesure l'extravagance, et qui s'étonne, flegmatiquement, d'être là. Et cela n'empêche point le rôle de devenir touchant et pathétique, quand la situation l'exige absolu- • ment. Ion, et surtout Créuse, ont, à l'occasion, des accents d'une tendresse délicieuse. C'est ainsi. Euripide méprise Scribe vingt-quatre siècles d'avance, ce qui est prodigieux. Il commence par railler l'enfantillage. des histoires qu'il raconte, la conception religieuse impliquée par le rôle qu'y jouent les dieux, et l'absurdité des

moyens qui amènent les situations ; mais, ces situations une fois produites, il cesse de railler, il. exprime avec la plus émouvante vérité des personnages qu'elles étreignent ; et pareillement, ces dieux, dont il bafouait tout à l'heure la figure populaire, il leur restitue, avec la beauté plas- .. tique, la beauté morale, conformément aux théories de ses amis Anaxagore et Socrate. Et il est bien certain que ce mélange, j'allais dire de « blague » et de pathétique, d'irrévérence et de piété, devait avoir quelque chose de déconcertant, même pour les subtils Athéniens; et que, « au point de vue du théâtre l'Euripide ironique fait tort à l'Euripide tragique. Et pourtant, je serais bien fâché que l'un des deux manquât. Son œuvre est un étonnant paradoxe littéraire. Je l'aime, malgré cela ou pour cela, selon que je suis raisonnable ou non; mais je l'aime infiniment.

Le jour de Salamine, Eschyle lavait trente-cinq ans, Sophocle en avait quinze, et Euripide venait au monde. Les trois poètes sont donc contemporains. Il y a la même différence d'âge entre Eschyle et Euripide qu'entre M. Sardou et, si vous voulez, M. Donnay. Par suite, qu'Eschyle ait inventé de toutes pièces le théâtre; que Sophocle ait inventé le métier, et qu'Euripide ait dépassé et méprisé le métier, et n'ait demandé au maître qu'une forme pour nos idées personnelles et pour nos rêves. C'est à peu près comme

si, en France, l'évolution du théâtre, de Corneille à M. A. Dumas fils, s'était accomplie en une quarantaine d'années. C'est ainsi encore qu'entre Hérodote, qui est aussi naïf que puissant, et Thucydide, qui est aussi critique que réfléchi, et Thierry ou Guizot, la différence d'âge n'est que de quatorze ans! Et de même encore, en moins d'un siècle, de Xénophon et de Parménide à Platon et à Aristote, tous les systèmes philosophiques, toutes les explications possibles du monde ont été inventées par les philosophes grecs. Le génie hellénique a partout brûlé les étapes. Ce petit peuple est bien, décidément, le miracle de l'histoire.

De YApollonide je ne vous dirai rien, sinon que Leconte de Lisle a desséché Ion comme il avait desséché l' Orestie, et que, captif d'un idéal noble mais étroit, ennemi de l'ironie, du moins en art, et, en général, de l'intrusion de la personne du poète dans son œuvre, il a ramené la tragédie d'Euripide au type des tragédies de Sophocle, et même par delà, et que c'est donc autre chose, qui a certes son prix, mais que ce n'est plus de l'Euripide.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE 7 JANVIER 1897, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

L'HEUREUX NAUFRAGE COMÉDIE

DE

PLAUTE

L'HEUREUX NAUFRAGE

MESDAMES, MESSIEURS,

Le vrai titre de la pièce de Plaute, à la représentation de laquelle vous allez assister, est le Rudens : le cordage, la corde. Mais on a craint, et avec quelque raison, de mettre sur l'affiche La Corde et de vous lancer sur une fausse piste. On a donc annoncé l' Heureux Naufrage. Vous verrez d'ailleurs le cordage ou le câble jouer un rôle prépondérant et fournir à la pièce une de ses situations principales.

Les années précédentes nous pouvions nous livrer à des théories sur les pièces représentées. C'est qu'en effet, elles étaient, sinon familières, du moins très connues. Elles ne vous transportaient pas dans des civilisations autres, et par conséquent, quand nous avions dit quelques mots sur la pièce elle-même, à moins qu'elle ne fût difficile à comprendre, ce qui était assez rare,

il nous était loisible de nous lancer dans tout ordre de considérations. Cette année, l'administration du théâtre a cru devoir prendre, — et ce n'est certes pas moi, vieil universitaire, qui l'en blâmerai, — un certain nombre de pièces grecques et latines, des chefs-d'œuvre évidemment mais certainement aussi moins familières à vos esprits, et plus difficiles à pénétrer. Je suis donc obligé de changer de méthode, et de m'enfermer absolument dans la pièce antique, non pour vous aider à la comprendre, — un tel secours ne vous est pas nécessaire, mais pour vous apporter un certain nombre de notions absolument indispensables à connaître pour jouir pleinement du chef-d'oeuvre qu'est-la pièce que vous allez voir. Ces notions, je vous pardonnerais parfaitement de ne pas les posséder, parce qu'il y a quinze 'jours je ne les avais pas moi-même.

De Plaute, l'auteur du Rudens, je ne vous dirai pas grand'chose, par cette raison d'abord qui me dispenserait de toute autre, qu'on n'en sait encore absolument rien. Un certain nombre de légendes courent sur son compte. Plaute est né en Ombrie, dit-on ; il dirigea des entreprises théâtrales, y gagna de l'argent, puis en perdit. — chose assez fréquente, même aujourd'hui. La loi romaine le livra à son créancier, qui le réduisit à tourner la meule. Ces légendes sont-elles vraies ? Nous l'ignorons : l'exégèse allemande les détruit, en faisant observer avec raison que,

si un créancier avait eu un Plaute pour esclave, il eut été insensé de l'employer à tourner la meule. Supposez M. Lavedan esclave : ce serait une naïveté de lui faire pétrir du pain, au lieu de lui faire faire des pièces.

Plaute était très instruit : de cela nous ne pouvons douter, puisque ses pièces sont imitées du grec, et qu'à cette époque, seuls savaient le grec l'aristocratie romaine et les gens qui s'étaient frottés à elle.

A la vérité, nous ne savons rien des pièces ni de la vie de Plaute. Sur cent trente pièces qu'on met sous son nom, vingt prétend-on, seraient de lui. Notre ignorance est absolue sur tous ces points. Nous ne savons pas quelles étaient les conditions du théâtre à cette époque. Il est probable qu'on donnait une pièce une ou deux fois. Puis, une douzaine d'années après, peut-être une sorte d'imprésario venait-il, qui la reprenait. Il la « tripatouillait » à sa fantaisie, et sous le nom de Plaute, en refaisait une autre. Puis comme ce nom de Plaute était populaire, il le redonnait encore à une pièce entièrement nouvelle. Il y a cinquante ans, avec le nom de Scribe, n'agissait- on pas d'une manière analogue ?

Il est donc très difficile de savoir quel est exactement le nombre des pièces de Plaute. Un catalogue a été dressé par Varron. Ces comédies « varroniennes » sont précisément celles qui nous ont été transmises. Mais elles nous sont.

parvenues dans un état de déliquescence dont on ne peut se faire une idée. Cela est facile à comprendre. Même maintenant que nos pièces ont des textes établis ne varietur, si nous mettons à part les chefs-d'œuvre, nous pouvons remarquer qu'on reprend de vieux vaudevilles avec des traditions indiquées par un ancien acteur, qu'on change le dialogue, les couplets, etc., et qu'on donne le tout sous le nom de l'auteur. S'il en est ainsi maintenant, avec l'imprimerie, qu'était-ce alors, lorsqu'il n'y avait pas de texte écrit, et qu'un spectateur ne pouvait pas interrompre en cas d'infidélité ?

Plaute nous est parvenu : est-ce Plaute? Il y a un certain nombre de choses qui ne doivent pas être de lui. Mon vieil ami, M. Benoist, l'éminent latiniste, l'auteur connu des recherches sur Plaute et sa métrique, me disait : « Le texte de Plaute? Il est en formation. Avec les Allemands je ne sais pas ce qu'il en restera ». L'érudition allemande voit en effet des interpolations partout et change le texte. Nous sommes, pour nous, obligés de prendre -Plaute tel qu'il nous est transmis, dans les éditions que nous avons entre les mains.

La représentation à laquelle vous allez assister est plutôt une adaptation, un nouveau « tripa- trouillage ». Le Rudens de Plaute est composé de cinq actes. M. Destrem les réduit à trois. La pièce latine était évidemment trop longue : un

certain nombre de parties- était d'une compréhension très difficile, et eût rebuté l'attention. La pièce de M. Destrem est une adaptation faite avec infiniment de tact, d'esprit ; mais enfin ce n'est qu'une adaptation. C'est d'elle que nous partirons pour vous parler du Rudens de Plaute; elle vous en donnera en tout cas une idée très suffisante.

Plaute a eu ce mérite extrême d'être un "

homme de théâtre, — comprenez bien la force de ce mot-là. — Écrivant pour le théâtre, il a fait des choses qui sont toutes pour le théâtre, c'est- à-dire qui sont toutes en scène. Pas un mot qui ne soit propre à frapper immédiatement 1,200 personnes réunies : là se trouve précisément le grand mérite de Plaute, et c'est ce mérite que je vais tacher de faire saillir à vos yeux, en vous parlant de Rudens. La pièce s'ouvre par un prologue, présenté par l'étoile Arcturus ou la Grande-Ourse. Le prologue a été supprimé par M. Destrem pour deux raisons : d'abord on croit. que la première partie n'est pas de Plaute. Les Allemands, qui sont terribles, — car ce prologue est une merveille de poésie, — ont trouvé qu'il avait été composé 150 ou 200 ans plus tard, je ne sais comment ils l'ont su. Arcturus, en qualité d'étoile, pouvait soulever les flots de la mer et les apaiser : nous en verrons tout à l'heure la raison dans la pièce. La charge d'exposer les prolégomènes de la pièce lui incombe. A cette

époque, le théâtre romain était ouvert à une foule immense qui se précipitait à travers les gradins. On était presque sûr que les premières scènes en souffraient. Le prologue obtenait un silence relatif et dévoilait au public les choses qui'l lui était nécessaire de savoir. L'auteur m'a dit avec beaucoup de sens : « C'est vous qui serez la Grande Ourse. »

Voilà ce qu'exposait Arcturus : un jeune homme, Pleusidippe, avait acheté d'un leno, une jeune fille que celui-ci détenait depuis fort longtemps, on ne sait comment. Vous apprendrez plus tard que cette jeune fille, Palestra, a été enlevée à sa famille, puis vendue, et parée de toutes les qualités qui conviennent à une jeune fille. Dans Molière ces situations sont fréquentes ; elles sont un reste du théâtre antique. Pleusidippe s'est arrangé avec le leno Labras, et a donné une partie des trente mines dont il doit payer la fille qu'il aime et veut épouser. Le contrat va se jurer sur l'autel de Vénus, devant lequel Labras a donné rendez-vous à Pleusidippe. Or le fourbe, conseillé par un parasite, Char- midès, réfléchit qu'il serait plus profitable pour lui de disparaître en emmenant la jeune fille qu'il vendrait mieux ailleurs, en Sicile, par exemple. La scène se passe à Cyrène. En effet Labras est parti la veille à la muette ; il s'est embarqué avec ses richesses et les deux jeunes filles Palestra et Amelisca, sa compagne d'esclavage, nommée

Ampelia dans la pièce française. Ainsi donc Pleusidippe a payé une jeune fille qui lui est enlevée, et Labras s'est enfui avec elle sur un vaisseau faisant voile pour la Sicile. Arcturus, qui a le pouvoir d'apaiser et de soulever les flots indigné de cette conduite, a déchaîné une tempête ; de sorte que, le matin, après que le vaisseau a été balancé toute la nuit par la tourmente, le rideau se lève sur la tempête qui finit.

Vous verrez, à droite, le temple de Vénus, et son autel sur le seuil ; au fond, des rochers, derrière lesquels la mer soulevée s'agitera, puisv-àe l'autre côté, la maison d'un brave homme, Démo- nès, qui a été tourmentée par la tempête.

Dans toutes les pièces de Plaute, comme dans celles de Térence et toutes les pièces latines, il était absolument interdit de montrer un citoyen romain ; il n'était pas convenable qu'un homme ayant ce rang parût sur la scène. On y mettait les Grecs. Démonès en est un. Mais les auteurs comiques savent tourner la loi, tout en ayant l'apparence de la suivre. — « Je la tourne, donc je la respecte », disait maître Guérin. Sous les noms grecs, ce sont des Romains. C'est ainsi qu'agit Beaumarchais en plaçant son Figaro en Espagne : ses Espagnols, c'est l'aristocratie française. Dans toutes les pièces de Plaute, vous avez des Grecs qui sont des Romains : il n'est question que d'idées, de mœurs et de plaisanteries romaines. Ce Démonès a vécu à Athènes,

y a perdu sa fortune et une petite fille, dont il parle de temps en temps. C'est de la préparation : il n'y a pas de théâtre sans préparation, quoi qu'en disent ceux qui ne font pas de théâtre. A la suite de mauvaises affaires, Démonès s'est établi à Cyrène, avec un certain nombre d'esclaves, parmi lesquels Scéparnion, l'esclave grossier et avantageux, et Gripus, l'esclave rêveur et bel esprit. Vous les verrez tous deux évoluer dans la pièce.

Le premier acte, — je n'hésite pas à le dire — est un chef-d'œuvre de poésie et de théâtre. La toile se lève. Nous entendons les derniers remous de la tempête qui a grondé toute la nuit. Demo-.nès et Scéparnion regardent la maison, les tuiles arrachées, les roseaux dispersés. Il faut réparer ces désastres, et ils se mettent à faire du mortier et à vaquer aux soins de la vie agricole. On parle beaucoup de réalisme de notre temps : voilà du vrai réalisme, ce tableau de gens faisant pieusement ce qu'il convient de faire le lendemain d'une tempête dans une exploitation.

Les deux personnages regardent la mer, si mauvaise cette nuit, et alors, au loin, dans les flots, Démonès aperçoit deux hommes qui nagent. Il les décrit. Les naufragés finissent par arriver au rivage, puis disparaissent. Soudain Scéparnion s'écrie : « Voyez donc, là-bas, deux jeunes filles dans cette barque!... » Ici se place une scène merveilleuse : Démonès et Scéparnion

regardent la mer, et vous peignant à vous qui ne voyez rien, la lutte de ces deux jeunes filles ballottées par les vagues et qui peuvent à chaque instant être englouties. Ce truc, remarquez-le, est devenu commun dans ces dernières années. C'est lui dont s'est servi Mlle Sarah Bernhardt dans' la Fille. de Roland, les Rois de M. Jules Lemaître, la Princesse lointaine de Rostand. Elle est à la fenêtre et regarde un spectacle émouvant dont elle transmet les impressions au public. Or jamais on n'est aussi profondément remué par la chose qu'on voit que par le récit qu'en fait une personne qui la voit, parce qu'on la voit augmentée de l'impression de ce spectateur; on la voit par contre-coup, et le contrecoup est infiniment plus puissant que la vue elle- même. Le truc est-il de l'invention de Plaute? Peut-être, quoique nous ne sachions rien de la comédie grecque : il ne nous reste que quelques vers de Ménandre et pas un seul de Diphile, à qui est empruntée la pièce. En tout cas, ce truc est mis en scène d'une façon admirable.

Si les personnages avaient été des Grecs, qu'auraient-ils fait en voyant de pauvres jeunes filles tombant de leur barque? Que feriez-vous, vous, qui êtes Grecs? Vous iriez à leur secours. Or voici ce que Démonès dit à Scéparnion : « Ce n'est pas elles qui te donneront à manger ce soir : entre dîner! » Voilà qui est bien romain. Démonès est un brave homme, ne connaissant

que la justice ; et, pour le coeur," ce n'est pas son affaire. N'allez pas demander au Romain de s'occuper des affaires d'autrui. Démonès était un Anglais... un Romain, veux-je dire.

Les deux hommes rentrent donc. Bientôt on. aperçoit une des jeunes filles qui émerge de l'eau, et qui arrive d'un côté du rocher. Ici je dois encore vous parler d'une chose que l'on n'a pu mettre en scène, mais qu'il vous est nécessaire de savoir pour admirer le génie des anciens. Dans Plaute il y avait une partie parlée, une partie chantée. Sur la scène, à l'endroit où je suis, était le joueur de flûte, et (tel l'orchestre ici parfois) celui-ci attendait dans la pièce les situations pathétiques, les moments de poésie pour les accompagner de sa flûte. Remarquons que ce n'est pas plus contre nature que le trémolo de l'orchestre, lorsqu'il se passe des faits capitaux ou que le coup d'archet annonçant qu'un personnage important va venir. Il y avait donc sur la scène antique, un aulètès, et dès qu'il jouait, la diction, au lieu d'être de dialogue, devenait de poésie. Chose bizarre, dira-t-on : pas plus bizarre en somme que n'était le vaudeville où l'action s'arrêtait, et où un monsieur venait chanter. Cela n'est plus de mode, et le procédéfsïïbsîste nejplus que dans les « Revues C'était de la convention, et toute convention admise fait office de vérité. — L'aulètès jouait de la flûte à deux becs, puis la personne en scène se mettait, soit à chanter,

soit à dire sur un rythme quelconque, nous n'en savons rien. Alors, — et ceci est plus bizarre encore, et montre jusqu'où la convention peut aller au théâtre, — il est très probable que ce n'était plus l'actrice en scène qui disait; elle ne faisait que les gestes, et, soit dans la coulisse, soit sur la scène, il y avait une autre personne qui récitait ou chantait. De sorte que l'action se décomposait entre Vaulètês qui donnait la mesure et le rythme, la personne qui chantait et l'actrice .qui faisait les gestes. Il y a un passage de Tite- Live extrêmement curieux à ce point de vue. Il raconte que Livius Andronicus, pris un jour d'une extinction de voix, s'était avancé et avait dit au spectateur : « écoutez, je ferai les gestes, un autre chantera. » C'était un mime'de premier ordre, très aimé- du public, qui avait accepté le compromis.

Cette explication fait comprendre parfaitement la scène que je vais vous exposer. La pauvre fille qui émerge derrière le rocher, se plaint de son naufrage et de ses misères, et déplore la perte de son amie. Or, de l'autre côté du rocher on voit surgir Ampélia. Les deux jeunes filles sont cachées l'une à l'autre, et alors, en rythmes alternés, elles s'appellent toutes deux, se lamentant chacune sur le malheur d'être séparée de l'autre. De cela il ne reste pas grand'chose : c'est de la musique. Nous ne savons pas comment le théâtre était organisé à Rome, ce devait être une

scène toute nue, On disait : ici il y a un rocher, et c'était bien. Les choses font beaucoup plus d'effet par l'imagination. Supposez de l'eau véritable, cela peut donner l'idée de la Grenouillère: dès que c'est une personne qui en parle, votre imagination travaille. De même, à la vue d'une femme qui sort de l'eau, tandis qu'une musique harmonieuse se fait entendre, et que des vers admirables sont récités, l'imagination est saisie.

Les deux jeunes filles, naturellement, se retrouvent en contournant le rocher. Elles se reconnaissent. Mais elles sont bien misérables, elles ont faim, elles sont mouillées ; elles aperçoivent alors le temple de Vénus, elles sont sauvées. La prêtresse sort, les naufragées lui demandent l'hospitalité. La prêtresse leur fait observer qu'elles s'adressent à Vénus, qu'il ne s'agit pas de lui apporter une petite colombe : « Avez-vous une brebis? » — « Mais, répond Palestra, nous avons toute la nuit été battues par la tempête. » — « Alors entrez ». Et l'acte finit là-dessus, du moins dans la pièce originale.

N'est-ce pas un bel acte, émouvant, pittoresque? Que de qualités à la fois! Il s'y trouve du réalisme, dont on parle tant, avec le tableau de ce travail du matin, une merveille de pittoresque ; la joie de se retrouver de ces deux jeunes filles, l'une fille libre et qui a été -volée, l'autre évidemment née pour être esclave, et l'accueil hospitalier et sauveur que leur fait la prêtresse de Vénus.

Le second acte, lui aussi, est très bien. Il commence d'une façon exquise. Autrefois la difficulté était de se procurer de l'eau et du feu. Dans mon enfance, on allait quérir du feu dans le voisinage, puisqu'il n'y avait pas d'allumettes chimiques. Il en était de même dans l'antiquité : être interdit de l'eau et du feu, c'était souffrir la plus grande peine. Au temple de Vénus il n'y a pas de puits; il y en a un à côté, dans la ferme. Le temple va demander de l'eau à la ferme. La scène est exquise et tout à fait grecque : Palestra sort du temple avec son urne sur l'épaule, suivie d'Ampélia, et frappe à la porte de la ferme. L'esclave de Démonès sort, et alors se place une de ces scènes très fréquentes dans le théâtre antique, et qui nous choquent un peu. L'auteur français en a retranché les inconvenances. L'esclave fait la cour aux deux jeunes filles. L'une le reçoit du haut de sa grandeur, l'autre se laisse aller à quelques familiarités. L'esclave va chercher de l'eau, les jeunes filles restent en scène, et naturellement reprennent leur duo sur la bonté de la prêtresse. Soudain elles aperçoivent de loin deux hommes qui s'avancent : c'est le leno, Labrax et Charmidès son compagnon, son parasite. Elles s'envolent effarouchées comme deux colombes, et vont chercher asile près de la déesse.

Labrax arrive avec son compagnon. Pour bien comprendre les scènes suivantes, il faut se

remettre dans l'état d'esprit où étaient les Romains, quand un homme comme cèleno, leur était présenté sur la scène..

Comme notre société repose sur le prolétariat, la société antique reposait sur l'esclavage. Puisqu'il y avait des esclaves, il était très naturel qu'il y eût des gens les achetant à leurs risques et périls, et aussi prenant des jeunes filles, les ornant des qualités faites pour rendre la femme aimable, — et naturel également qu'ils les vendissent à des jeunes gens riches ou à des vieillards libertins. Mais, quand une civilisation repose sur une idée fausse, lorsqu'elle montre ses côtés violents, elle excite, une répulsion extraordinaire, et l'on se venge, sur ceux qui exercent le métier qui en dérive, de la nécessité de la souffrir. Il n'y avait pas, dans l'antiquité, de personne plus nécessaire que le leno, il n'en était pas de plus haïe. Il arrivait en scène armé de cette chose terrible : la loi ; elle lui donnait tous les droits sur la personne qu'il avait achetée ; IQ contester, c'était ébranler toute l'institution de l'esclavage. En mème temps il soulevait une haine telle, que toutes les marques possibles du dédain lui étaient données. Rappelez-vous, dans l'ancien théâtre, les sergents ou les huissiers, qui, armés de la loi, étaient forcés d'accomplir certains actes désagréables à ceux qui les subissaient, et de procéder à des exécutions désastreuses. Dans l'ancien théâtre on les a hon-

nis, conspués; mais ils n'en étaient pas moins un des rouages essentiels de notre société moderne, qui repose sur la dette. Le bon bourgeois qui a de l'argent en prête au prolétaire ou au petit bourgeois; et, s'il ne le retrouve pas au moment donné, il fait appel à l'huissier. On s'en servait et on en avait horreur. A plus forte raison devait-il être de même dans cette société brutale de l'ancienne Rome où le leno exerçait une fonction bien plus avilissante encore que celle de l'huissier.

Tout le temps Labrax et son complice Char- midès sont en butte à toutes les nasardes, à tous les coups, à tout ce qu'on peut faire de plus terrible à des personnes sans qu'elles puissent dire autre chose que : « J'ai la loi pour moi; ces jeunes filles m'appartiennent, je veux les réclamer ».

Il y a plusieurs scènes de ce genre ; elles paraissent un peu longues, et offusquent déjà le goût des bons esprits du temps d'Auguste :

...Nostri proavi Plautinos... Laudavere sales...

dit Horace au sujet de Plaute « qui corrugat nares » -

C'était donc sur ce genre d'homme que se soulageait. la haine du public. — Labrax et Char- midès arrivent et. se lamentent. Labrax a perdu son navire, sa cassette où étaient ses richesses

et tout ce qui prouy^ût-mril était le maître des

jeunes filles. Il fait des reproches à Charmidès \* c'est lui qui l'a persuadé d'aller en Sicile, et ils se disent les choses les plus désagréables du monde. Il faut cependant que je revienne à mon aulètês ; car, parmi ces amabilités, il y a un duo lyrique.

— 0 roseaux! que vous êtes heureux, vous qui avez toujours les pieds dans l'eau et qui 'pourtant êtes secs !

- ,0 forgerons! que vous êtes heureux, vous qui travaillez, le ventre devant un grand feu !

— 0 canards, que vous êtes heureux, vous -sur qui la pluie tombe sans vous mouiller les ailes ! " Il faudrait là de la musique, un air pimpant, ironique, et l'aspect serait tout autre. On ne peut ici que vous donner de l'à peu près.

Labrax, par une indiscrétion, apprend que les deux jeunes filles sont dans le temple. Il s'élance pour mettre la main sur elles. Un tapage effroyable retentit. Les jeunes filles sortent échevelées, ainsi que la prêtresse, et la robe déchirée. Labrax est violent, grossier, brutal comme les gens de son espèce, et le' gourdin sans doute lui sert d'argument.

C'est une scène merveilleuse, dont vous n'aurez qu'une petite idée. « L'invocation commence, à trois voix : Vénus, toi qui protèges... — 0 "Vénus-, moi qui viens suppliante à ton autel... • — Et Trachalion : 0 Vénus, toi qui naquis d'une coquille, protège ces deux jeunes filles. — C'est

:exquis, parce que Plaute mêle la poésie lyrique la plus belle à des scènes d'une violence extraor- -dinaire, et cela avec une aisance admirable.

Pleusidippe, personnage peu important, et qui -n'a joué jusque-là qu'un rôle très médiocre, arrive et dit à Labrax : « Viens chez le juge, tu diras tes raisons et moi les miennes » : et c'est ainsi que le second acte finit. Comme tout cela est fait! comme tout cela est bien en scène!

Quant au troisième acte, c'est une pure merveille. Gripus, l'esclave rêveur, va à la pêclie tous les matins. Et il songe! Ah! si je pouvais trouver beaucoup de poissons et les vendre bien ! Si je pouvais trouver autre chose même ; j'achèterais ma liberté ; je fonderais une ville dont je serais roi : elle s'appellerait Gripopolis. — Nous avons tous traduit en version ce passage, d'une poésie exquise. — En jetant son épervier à la mer, 'Gripus a trouvé une cassette. C'est celle de Labrax. Gripus la mesure, suppute la quantité de richesses qu'elle contient ; il va rentrer chez lui pour l'examiner. Mais il a été vu par l'esclave de Pleusidippe, Trachalion. Trachalion arrive et saisit le cordage, le Rudens, la corde qui traîne le long du filet, et dit à Grippus : « Part à deux !,)) Permettez-moi encore quelques explications nécessaires pour que la scène vous fasse plaisir.

Les Romains étaient un peuple de jurispru- dents ; c'étaient des hommes à cheval sur la loi, et qui faisaient profession de la connaître, et

discutaient sur toutes choses à ce point de vue.

Nous, nous sommes un peuple de grammairiens. Observez les comédies anciennes et nouvelles : toutes les fois qu'il est institué une discussion sur une question de goût littéraire, tout le monde devient attentif. Prenez les Femmes savantes, les Précieuses ridicules, le Monde où l'on s'ennuie, surtout la dernière qui n'est pas un chef-d'œuvre, peut-être, mais qui est une pièce charmante : son action pour le public consiste en ce qu'il s'y retrouve avec sa passion d'épiloguer sur la poésie, le goût, etc.

De même les Romains étaient fanatiques du droit. Quand une question se présentait, ils la discutaient en axiomes de droit qu'ils se lançaient à la tête mutuellement.

Gripus et Trachalion tiennent donc chacun un bout de la corde, et Gripus a son filet sur l'épaule. Ces détails ne sont pas indifférents. Cette corde va suivre toute l'argumentation des deux adversaires. Quand l'un s'en ira, l'autre tirera la corde. Quand ils s'accorderont, la corde se détendra ; à un moment l'un fait tourner la corde et dit : tu vois, je l'ai fait virer comme ton raisonnement. Ils s'asseyent tous deux et discutent comme deux avocats.

Trachalion tout d'abord dit : écoute : je t'ai vu prendre une cassette dans la mer. — J'ai pris un poisson. — Ce n'en est pas un : un poisson,

cela a une couleur. — Le mien est jaune et noir.

Jamais poisson n'a eu de telles couleurs. — Soit; mais je l'ai pris avec ce filet, il appartient à celui qui le prend. — D'abord à celui qui l'a laissé tomber, quand ce n'est pas un poisson. Ils discutent ainsi, ergotent, — car il n'y eut jamais peuple plus ergoteur, — pour savoir si une chose tombée dans la mer appartient à celui qui l'a laissée tomber ou à celui qui l'a trouvée.

Trachalion dit : mais je t'ai vu, tu sais; si l'on te poursuit je serai pris aussi, et traîné devant le juge. — C'est vrai; mais je vais m'en aller de- ce côté, toi de celui-ci ; on ne te fera pas de misères, et moi j'aurais tout.

Comme ils ne s'entendent pas, Trachalion propose de prendre un arbitre. Un vieillard arrive. Or, c'est Démonès, maître de Gripus, qui se réjouit de sa chance. Démonès arrive, magistrat choisi, on lui expose les faits. A qui appartient la cassette? — Gripus est mon esclave, dit Démonès ; ce qu'il trouve dans la mer m'appartient ; donc cette cassette m'appartient. Il fait porter la cassette chez lui, et Trachalion dit qu'il réglera cette affaire plus tard.

Gripus reste seul. Labrax arrive : il a perdu sa cassette, il ne lui reste plus rien. Mais, par hasard, il entend parler d'une cassette trouvée dans la mer. As-tu trouvé une cassette de tel et tel aspect? Parfaitement. Gripus rebondit. — Voilà le vrai propriétaire : je vais m'arranger

avec lui, — et la scène recommence. Combien veux-tu me donner?— Trois cents drachmes,\*. Sept cents... — Labrax, finit par promettre un talent. — Il faut jurer sur l'autel de Vénus, dit Gripus. Et Labrax pose une main sur l'autèl de Vénus, et l'autre sur l'épaule de Gripus. Celui-ci lui fait dire la formule la plus solennelle du serment. Démonès arrive. — La cassette dit Gripus appartient à cet homme; et il a juré de me donner un talent. — Comment ! s'indigne Labrax, es- tu souverain pontife, pour juger si j'ai juré ou non?

Tout s'arrange : dans la cassette se trouvent des joyaux à l'aide desquels on va reconnaître que Palestra est une femme libre, et la fille de Démonès. Cette reconnaissance sera escamotée ici. J'en ai fait la remarque; on m'a objecté que cette reconnaissance avait un caractère trop poncif. Mais ainsi présentée, ce n'est plus du Plaute. Dans la pièce latine, la reconnaissance; s'opère suivant des actes solennels. Démonès ouvre la cassette, et demande à Palestra ce qu'elle contient. Palestra répond : Un collier d'or massif. — Quels sont les noms inscrits? — Démonès. — Et le nom de la femme ? — Dévalis. — Démonès, romain, ne reconnaîtra sa fille que lorsque toutes les formalités seront accomplies. L'escamotage de la reconnaissance correspond à notre caractère français ; c'est ainsi que M. d'Ennery termine ses pièces. Il faut

conserver à cette pièce le caractère absolument romain, absolument solennel : ces réponses de la jeune fille faites avec grandeur et avec une sainte joie.

Tout cela, c'est du théâtre. Je ne dis pas que vous éprouverez à la représentation toutes les sensations que je vous ai analysées; mais vous pourrez les évoquer au cours de la pièce. Et je crois avoir fait mon devoir de conférencier en vous ouvrant non seulement la pièce, mais en vous indiquant les jouissances que cette pièce peut vous procurer.

Francisque SARCEY.

CONFERENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. GERMAIN BAPST

LE 21 JANVIER 1897, AVANT LA REPRÉSENTATION

« DU CUVIER »; « DU PONT AUX AMS »; « DE L'AVOCAT PATHELIN »

LE THÉÂTRE AU MOYEN AGE

LE THÉÂTRE AU MOYEN AGE

MESDAMES, MESSIEURS,

Je ne vous parlerai pas en particulier de chacune des trois pièces qui vont être représentées devant vous, le Cuvier, le Pont aux Anes, l'Avocat Pathelin ; le champ que chacune d'elles pourrait ouvrir à la critique serait trop restreint. Il me semble préférable de vous entretenir d'une façon générale de l'évolution du théâtre depuis le moyen âge jusqu'aux temps modernes, en vous indiquant à quel moment de cette histoire se rapportent les trois pièces en question.

La Messe fut le premier des drames, le drame par excellence, le drame de la Passion. Tout y est, en effet : l'action, la musique, les choeurs ; c'est de là qu'est sorti le théâtre moderne. Puis, bientôt, à la Messe viennent se joindre un certain nombre de représentations scéniques, de Mystères, le mystère de la Nativitè, par exemple,

où les anges sont représentés par les enfants de chœur, où les chantres ont des costumes de bergers. La foule y assiste absolument recueillie, car elle est profondément religieuse. Plus tard, le théâtre, de l'église, s'avance sous les.porches des cathédrales, et enfin va se dresser au milieu de grandes plaines, aux environs des villes. Nous arrivons ainsi au xve siècle, c'est-à-dire à l'apogée du drame religieux.

Pour les représentations, on élève, disons- nous, une vaste scène, en pleine campagne. En haut se trouve le ciel ou paradis, appellation qui a subsisté jusqu'à nos jours. C'est là que sont les anges, figurés par des enfants de chœur. La musique y fait entendre de tendres mélodies. Par. des praticables, le Christ, ou tel saint, dont on rappelle la vie, pourra monter, à la fin de la représentation, dans cette partie du théâtre ; ce sera l'Ascension. Les rois, les souverains, les princes, les chevaliers sont à droite et à gauche de la scène, dans des loges spéciales, analogues à nos avant-scènes. Des fous ou des diables, pen- dant les intermèdes, font des clowneries, comme , de nos jours tels acrobates anglais ou américains aux Folies-Bergères ou ailleurs.

Le mystère, au moment de son plus grand développement, a une importance considérable dans la vie du temps. La foi ne peut plus produire de merveilleuses cathédrales gothiques,: comme nous.en voyons à Paris, à: Reims, ou à

Rouen; elle ne peut plus, par la bouche d'un simple moine, entraîner des milliers de soldats dans des guerres contre les infidèles. Elle a été en partie remplacée par un certain besoin de critique ; un état moral différent s'est fait jour. Les mystères ont dévié : ils ne constituent plus qu'une représentation profane. On y va pour montrer ses costumes, ses bijoux. Les hommes y portent des brocarts d'une extraordinaire richesse. On s'y rend, comme on fait, de nos jours à une grande réunion de courses; c'est-à-dire que les grandes couturières de l'époque sont les plus intéressées à ces sortes de réjouissances. C'est une fête profane, le mystère est devenu une distraction absolument mondaine.

D'un autre côté, par l'attrait et la multiplicité des efforts déployés, la représentation des mystères ressemble encore à ces fêtes modernes qu'on nomme des expositions universelles. Il en est qui ne durent pas moins de deux mois. On s'y prépare dix, quinze, vingt ans à l'avance. Dans le voisinage de la scène, il s'établit des hôtels, .des buvettes, car une foule énorme arrivera de tous les coins de la France. Pour vous donner une idée de,l'importance de ces fêtes, il me suffira de vous dire qu'à Bourges eut lieu une représentation de mystère qui dura quarante-deux jours ; tout le Parlement de Paris s'y rendit en corps pour s'y « esbaudir ». Que devait dire,

pendant ce temps, le bon peuple de Paris, dont .les affaires restaient en suspens? Je ne sais;

.mais ce trait montre bien l'importance qu'on attachait à ces sortes de représentations.

Vous le voyez donc, le mystère avait changé de caractère, et, parla, il devait tomber tout à fait. Il tomba, en effet, devant un arrêt du Parlement de 1548. Mais un arrêt d'une cour souveraine ne saurait faire disparaître ainsi, d'un seul coup, une habitude invétérée chez un grand peuple. Pour que l'arrêt devînt efficace, il fallait que le drame religieux ne convînt plus à l'humeur publique, lie s'accordât plus avec les mœurs. — C'est là une règle constitutive du théâtre même': -ce que nous voyons, ce que nous voulons voir sur la scène, c'est une tranche de la vie, de notre vie actuelle, publique ou privée, de la vie humaine synthétisée..

Cette vie est représentée d'abord au moyen de l'action vécue, puis au moyen des situations. Le dialogue n'est qu'un troisième moyen qui vient à l'appui des deux premiers. Quand on veut défendre une thèse au théâtre, on ne le fait pas .parla bouche des personnages, on la soutient au

•moyen des actes mêmes qu'on représente, et l'on '

■amène insensiblement les spectateurs à conclure dans le sens de la thèse. Quand Molière veut fustiger les mœurs de son temps, il ne fait pas de Philippiques, il met simplement certains travers sur la scène, et le spectateur, éclatant de

rire, est amené à trouver ridicUle ce que Molière veut qu'il juge ainsi..

Mais revenons aux Mystères, et, avant de passer à un autre genre de spectacle, disons qu'il n'inspira. pas, dans tout le moyen âge, une seule -oeuvre de génie; et cela pour plusieurs raisons. D'abord je crois que l' Evangile et la Bible sont des livres d'une simplicité et d'une grandeur telle .qu'il est difficile d'y toucher sans en détruire le caractère. Puis nous avons tous lu, dans nos premières années, ces .légendes; elles ont la .saveur de ces premières années mêmes ; elles se sont comme hiératisées avec nos souvenirs d'enfance et leur -charme incomparable. Il semble .qu'aies évoquer sur la scène, il y ait toujours moins de grâce et de poésie qu'à rappeler ce qui se confond avec nos premiers souvenirs, ceux .qui sont les plus anciens dans notre mémoire. Ce sont là des questions que je soumets à vos réflexions.

Le drame religieux disparut donc. Mais si, quand on coupe une forêt, les arbres disparaissent, il n'en reste pas moins des racines et, -plus tard, si l'on a semé de la luzerne, par -exemple, à cet endroit, on verra bientôt pousser des sauvageons au milieu de la luzerne. — C'est ainsi qu'après de longs siècles, on représentait encore à Morlaix en Bretagne, il y a deux ans, un mystère qui dura deux jours. Il était d'ail-leurs d'une assez grande naïveté : les Romains

étaient représentés par des pompiers en casque, et, comme la pluie avait commencé à tomber, les acteurs ouvrirent leurs parapluies au milieu de la représentation.

Il y a quelques années également, dans le Far-West, pendant trois jours, les Peaux- Rouges, ces mêmes Peaux-Rouges que vous a présentés Buffalo, jouèrent le drame de la Passion, et, d'après les chroniqueurs américains, cette représentation obtint un succès énorme chez ces populations naïves.

Avec le mystère le théâtre était créé ; il devait poursuivre son évolution. — A la Renaissance, se dessine un retour vers l'antiquité. On essaie, dans les collèges, de reprendre les tragédies de Sénèque. Mais, comme c'étaient là des pièces..à thèses, de véritables argumentations, ces représentations, brillantes d'ailleurs, furent stériles. Henri II, Charles IX, Henri III y assistèrent sans qu'il en revînt un grand profit à l'art dramatique.

C'est à cette époque pourtant que se formèrent des troupes d'acteurs. Jusqu'alors les gens qui jouaient dans les drames n'étaient pas des professionnels : tels sont, de nos jours, par exemple, les acteurs des comédies de cercle. A ce moment, c'est-à-dire vers la fin du xvie siècle, des troupes d'acteurs se mirent à parcourir le pays. C'étaient des gueux qu'on traitait presque de filous, comme les bohé-

miens. C'est d'alors que date la législation contraignant les bohémiens à s'arrêter à l'entrée des villes.

Pourtant des hommes, sinon de génie, du moins de talent, s'efforcèrent de relever le théâtre et la réputation des acteurs, et produisirent un grand nombre de pièces ; le public, en effet, se lassait très vite et demandait des n'ouveautés. Citons un seul de ces auteurs, Hardy, qui constitua la tragi-comédie, dont Corneille a hérité, et qui lui permit de lancer ce coup de tonnerre qui s'appelle le Cid. Lorsque Corneille arriva, en effet, on peut dire que tout était préparé pour l'éclosion de son génie. Cela ne diminue en rien, son mérite : le moyen âge vint au secours dé ses dispositions naturelles à faire une œuvre générale, et il est certain que l'œuvre de ces comédiens errants du xvie siècle avait préparé \* la formule dans laquelle il allait encadrer la tragédie classique.

Voilà, en deux mots, quelle est l'histoire du théâtre dans la partie qui correspond à la tragédie, et qui nous conduit jusqu'à l'époque dont vous allez entendre les chefs-d'œuvre tout à l'heure.

Après avoir vu, avec les mystères, quelle était l'origine de la tragédie, étudions maintenant la farce. Au moyen âge, toute l'activité intellectuelle, avons-nous dit, fut d'abord religieuse et partit des couvents. Sous saint Louis,

-la société civile se dégagea. Saint Louis, remarquons-le, fut essentiellement un roi civil, un roi socialiste, un roi révolutionnaire, si vous voulez. C'est sous son règne que s'organisèrent l'Université, l'industrie, le commerce. D'un mot, il créa la société civile. A ce moment, dans l'Université, il y avait des têtes en ébullitiori; cette ébullition se traduisit au théâtre. Par amusement, par jeu, on représenta d'abord des moralitès, des fables comme celles de La Fontaine, des petites pièces où, sous figures d'animaux, se traduisit, par des moralités, la thèse que l'on voulait défendre. Le type nous en est resté dans l' Avocat Pathelin. Dans l' Avocat Pathelin, nous soyons un trompeur trompé, c'est une moralité réprésentée par une action vécue. On y a ajouté, il est vrai, un tout petit roman, une amourette, mais qui ne signifie pas grand'chose. Avec une moralité bien posée, avec deux ou trois situations, on fait une pièce qui se tient, suffisante pour l'intelligence naïve des spectateurs d'alors, de cette foule 'de badauds, de ce peuple de cabaret. Dans l'Université, avec la morale on jouait également la farce, par laquelle on cherchait surtout à amuser.

Enfin, il y avait un troisième genre de pièce profane : la sotie. La sotie a un côté moderne tout particulier : elle correspond tout à fait à la Revue de fin d'année, te.lle.qu'on la joue de notre

temps aux Variétés et ailleurs. Je crois que la Revue prit naissance vers 1816. Il est probable que son créateur connaissait à fond le théâtre du moyen âge et qu'il avait pris sa formule dans la sotie. Dans cette dernière pièce, en effet, nous trouvons un compère et une commère, le Prince des sots et la Mère sotte, qui font défiler devant eux des personnages abstraits, comme cela se produit dans nos Revues modernes. Seulement, ce n'est pas la Presse, ou le Timbre-poste, ou le Funiculaire apparaissant en maillots collants, qu'on nous montre, mais des abstractions, comme. Vertu et Vice, M. Homme obstiné et Mme Prudence. Or, souvent, M. Homme obstiné devenait un personnage réel, qu'on grimait, — ainsi qu'on a pris l'habitude, dans certaines comédies - récentes, de grimer tel acteur sur le modèle de telle personnalité connue, — et qu'on reconnaissait à certaines de ses qualités ou à certains de ses défauts. C'est ainsi précisément qu'Homme obstiné devenait généralement Jules II, et le fameux pape était aisément recon- naissable dansle personnage grimé de la sotie qui portait, par exemple, une longue barbe, comme dans le portrait que nous avons de Raphaël. La sotie était une critique dirigée contre le fait du moment. Celle dont je vous parle et qui visait Jules II, avait été provoquée par la guerre de Louis XII contre le pape, et le roi l'avait « commandée » à Gringoire pour se concilier l'opinion.

Ce genre de pièce ne pouvait se soutenir qu'au moyen de bons mots et de satisfactions données à la mode du jour; il tombait lorsque telle manie du temps était satisfaite.

Avec les Foires de Saint-Laurent et de Saint- Germain, les farces obtinrent un grand succès auprès des badauds parisiens. Les ivrognes y allaient en majorité. Aussi la farce était-elle de très mauvais ton et de très mauvais goût. Elle persista dans ses errements jusqu'à Molière, qui en fit la comédie de caractère, honneur de la littérature française moderne. La farce consistait toujours en une discussion entre mari et femme. C'était jusque-là que l'on pouvait aller, étant donné l'esprit moyen du temps.

KVHôtel de Bourgogne, Henri IV vint un jour assister à la représentation d'une de ces farces, et voici quelle en était la donnée. — Un mari et sa femme se querellent. Le mari est un ivrogne, sa femme lui en fait des reproches. A quoi bon? répond le mari : si je ne me grise pas, j'aurai de l'argent, et alors le roi me le fera prendre par les gens de la taille... Sur ces entrefaites, arrivent un commissaire au Châtelet, un conseiller et un sergent qui viennent « saisir » ces malheureux. Alors le mari leur bondit à la gorge. Vous êtes des gens de justice, vous? Mais est-ce que les.- hommes de justice sont des prévaricateurs? Est- ce qu'ils font telle ou telle chose? Et il reproduit toutes les accusations formulées par le

public contre les gens de finances et les hommes de loi. — Le commissaire dit alors à;la femme, qui est assise sur un vieux coffre :

« .Levez-vous que je voie s'il n'y a rien là ! :» JI ' ouvre le coffre et trois diables en sortent, saisissent commissaire, conseiller, sergent, et les emportent aux enfers. — Henri IV rit aux éclats. Mais, le soir même de la représentation, les acteurs furent emprisonnés par ordre de justice -à Fort-L'Évêque. Henri IV, ayant appris leur sort, les fit bientôt mettre en liberté, déclarant que la leçon la plus sévère avait encore été pour lui, et que les conseillers de la Cour des Aides, instigateurs de l'arrestation, n'avaient qu'à tirer profit, comme lui-même, de ladite sotie.

Nous arrivons enfin à un dernier genre de pièces, à mon théâtre de prédilection, au théâtre patriotique. Je vous en demande bien pardon, mais je suis cocardier, sabretachier, que sais-je? Je n'ai. jamais manqué de saluer le drapeau, ,et je suis toujours ému au passage d'un régiment. Dès lors 'vous comprendrez que je sois fortement remué à la représentation du drame -de Jeanne d'Arc- Jeanne d'Arc fut, en effet, la véritable créatrice du drame patriotique. Le jour même de la prise d'Orléans, on fit dans la ville une procession où la vierge guerrière s'avança accompagnée des plus grands capitaines, de Po- tbn, .de. Xaintrailles, de Dunois et de ses autres frères d'armes. Il y eut, de plus, différentes re-

présentations rappelant les divers épisodes du siège. -

Depuis, ce spectacle se renouvelle tous les ans; et les ministres de la République y viennent, non seulement pour consacrer le souvenir de Jeanne d'Arc, mais aussi pour montrer au pays qu'il doit conserver toujours une espérance, et lui remettre en mémoire qu'une province de France est restée plus de cent ans sous la domination étrangère, et qu'elle est enfin revenue à sa mère-patrie. Le drame de Jeanne d'Arc fut joué partout, et, lorsque plus tard, à la bataille de Castillon, Talbot fut tué et les Anglais chassés définitivement, on célébra la délivrance de la Guyenne, tantôt à Compiègné et à Troyes, tantôt à Cherbourg et à Dieppe. Quelqu'un a dit que le patriotisme était né d'hier : vous voyez bien que le patriotisme, le vrai, l'unique, celui qui prétend que tous les Français sont solidaires, existait déjà à cette époque.

Au drame de Jeanne d'Arc succèdent un certain nombre d'e drames historiques et militaires. Au xve siècle, les guerres d'Italie en fournissent le sujet. Puis ce sont les faits ordinaires de la vie publique. On représente Gui- sarde, mettant en scène la mort du duc de Guise : Catherine de Médicis y invoque Jupiter, pour punir son fils d'avoir mis le duc à mort. =- Puis vient la Rochelloise, qui rappelle la

prise de la Rochelle ; — le Siège de Calais de De Bellay. J'ai du regret à voir que Corneille, notre grand poète patriote, celui qui comprenait et aimait le drame de feu, le véritable inspirateur des drames militaires de nos jours, n'ait pas traité des sujets tels que Vercingétorix par exemple, alors que Jeanne d'Arc a inspiré des œuvres à l'Allemagne et à l'Angleterre,

Au Cirque olympique, il y a quelques années, on représenta une série de drames d'un genre tout spécial, tels que les Volontaires de 92, la Patrie en danger, les Polonais, l'Enfant éhéri de la victoire. Il y avait là une action scénique intense, un dialogue enflammé, vibrant. M. Sar- dou, qui, on me l'accordera, doit connaître -le théâtre, disait un jour, dans une de ces conversations charmantes dont il a le secret, que ce qui, dans toute sa vie, l'avait le plus ému aù théâtre, c'était une représentation de Napoléon à Sainte-Hélène, donnée au Cirque olympique. A un certain moment, Qn. voyait, racontait-il, Napoléon s'avancer; puis, derrière un rocher, surgissait brusquement un soldat qui croisait la baïonnette, et, sans mot dire, faisait signe à l'empereur de faire demi-tour. Napoléon le regardait fixement, puis se dirigeait d'un autre côté ; mais un second soldat se dressait de même au pied du rocher et faisait le même geste; Napoléon changeait encore sa marche, et un troisième soldat apparaissait... Et' alors

c'étaient des trépignements dans toute là salle, une émotion indescriptible. Et M,. Sardou lui- même, quarante ans après, et bien habitué pour- tant à ce genre d'émotions, ajoutait que c'était là la représentation qui l'avait le plus remué de toutes celles qu'il avait vues sur n'importé quelle scène.

Pour conclure, je voudrais m'adresser surtout aux jeunes gens qui sont ici, ou ailleurs^ , et leur dire : vous, qui êtes plus jeunes que nOUSl; vous, qui n'avez pas vu nos défaites de 1870-71-, qui, n'avez pas, par conséquent, gardé la mémoire, — et je vous en félicite, —de ces hor.., ribles temps, songez .donc à venger la France"! — Et pour la venger, il n'y a pas seulement à compter sur le succès des armes ; avec notre caractère français, tout fait d'honneur, de cour rage et de patriotisme, il n'y a de ce côté rien à craindre, et tous nous saurions faire largement notre devoir. —Mais il faut aussi, pour la grandeur de notre pays, maintenir son niveau moral au moins à la même hauteur que celùi des autres nations. Nous le pouvons aisément grâce à nos qualités essentielles, qui sont celles de l'esprit; par notre littérature, qui nous réserve encore la suprématie sur le reste du monde. Or, ne croyez-vous pas, en considérant, par exemple, les pages de notre histoire qui vont de la Révolution jusqu'à la chute de l'Empire, de Vàlmy à. Waterloo, qu'il y ait là

un sujet d'épopée supérieur même à celui de l'Odyssée et à la guerre de Troie? Pensez-vous que les deux Ajax, Hector et Achille soient comparables à Marceau, Kléber, Soult, Masséna et Hoche ? Il y a loin de cette petite guerre où l'on s'invective, où l'on s'injurie d'homme à homme, à ces charges à la baïonnette, sous la mitraille, de centaines de milliers d'hommes qui n'ont pas peur et qui marchent droit à la mort. C'est qu'il y a dans la Révolution française une grande idée, grâce à laquelle nous avons traversé au pas de charge toutes les capitales de l'Europe : il y a l'idée de la guerre, c'est-à- dire du dévouement, de la patrie, du mépris de la mort, l'idée de l'émancipation humanitaire et philanthropique. Cette idée devra produire un jour un drame et un drame qui sera sublime. S'il y a parmi vous, jeunes gens, un poète, qu'il s'essaye, qu'il n'aie pas peur : une tentative généreuse produit toujours quelque chose. Hardy, disions-nous, a préparé Corneille. Et si ce poète attendu n'existe pas, souvenez-vous du moins qu'une, situation grandit à mesure qu'elle élève son niveau moral. Quand il s'agit de patriotisme, il n'y a pas d'effort, il n'y a rien qui soit petit. Travaillez donc pour la plus grande gloire de la France.

Germain BAPST.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. N.-M. BERNARDIN

LE JEUDI 25 FÉVRIER 1897, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

LA MARIAMNE (1636)

THÉÂTRE DE TRISTAN L'HE RMITE

LA MARIAMNE

MESDAMES, MESSIEURS,

.Vers la fin de l'année 1629,.. une de ces troupes. de comédiens qui couraient la France, donna, avec le plus grand succès, à Paris, des représentations d'une nouvelle comédie, intitulée Melite, qui avait pour auteur un jeune avocat, de Rouen, nommé Pierre Corneille, La vogue d,e la Melite" fut si granae que la troupe s'établit définitivement dans la capitale,, où le théâtre du Marais allait devenir un rival redoutable pour l'hôtel de Bourgogne.

Les comédiens du Marais avaient à leur tête, un acteur de génie, Mondory, que l'admiration de ses contemporains avait surnommé « le Roscius auvergnat Ce petit, homme, aux che-. veux crépus, grandissait en scène comme plus, tard Lekain, tant était majestueuse la noblesse de son jeu très étudié. Il était. poète lui-même

et tournait les vers avec une facilité agréable. D'esprit très large et très ouvert, il allait prêter son théâtre, l'Odéon du xvne siècle, à toutes les tentatives des jeunes poètes. C'est ainsi qu'il joua, en 1634, avec un succès éclatant, la Sopho- nisbe de Mairet, qui est notre première tragédie prétendue régulière, et une belle œuvre. Au commencement de 1635, il s'installa dans le jeu de Paume de la rue Vieille-du-Temple, où il allait attirer tout Paris en 1636 en jouant la Mariamne et le Cid.

Las des pastorales tirées de YAstrée, qu'on lui apportait de tous côté, il demanda une tragédie d'amour, dans laquelle il eût un beau rôle, à un gentilhomme de Gaston de France, duc d'Orléans, à François L'Hermite, dit Tristan, qui" venait de rentrer à Paris après de longs séjours dans les cours d'e Nancy, de Bruxelles et de Londres, faits pour le service de son maître, rebellé contre le roi Louis XIII. Il n'était pas alors une ruelle où l'on ne récitât avec admiration les exquis vers d'amour, pleins de tendresse et de passion, que le jeune gentilhomme poète venait de publier à la suite de ses Plaintes d'Acante. Il sembla à Mondory que celui qui savait mettre dans ses plaintes amoureuses une telle vérité et une telle profondeur de sentiment, saurait faire couler au théâtre les douces larmes de la pitié ; et l'événement prouva que Mondory ne se trompait point.- -

Gentilhomme de vieille race, Tristan, qui descendait, par son père, de Pierre l'Hermite, le prédicateur de la première croisade, et par sa .mère, Élisabeth Miron, des comtes de Barcelone, hésita quelque temps à exposer aux applaudissements et aux sifflets du public ses rimes aristocratiques. Il lui semblait, comme à Scudéry, comme à La Calprenède, que de telles bagatelles étaient indignes d'un gentilhomme, et qu'il aurait mauvaise grâce à vouloir - tirer de la réputation de quelques méchantes rimes et non de l'épée qu'il avait l'honneur de porter au côté. Il se rendit cependant aux instances de Mondory, et n'eut. pas lieu de le regretter; nous non plus..

Tristan choisit pour sujet la touchante histoire de Mariamne, qui avait déjà inspiré une .tragédie au vieil Alexandre Hardy. Voici la donnée que ces deux poètes ont trouvée dans les Antiquités judaïques de l'historien Josèphe; très lu et très goûté au xvir siècle ; il descen'dait, comme l'infortunée Mariamne, des princes Asmonéens, des valeureux Macchabées.

- Hérode, un aventurier, un soldat de fortune, s'est élevé au trône de Judée, et, par amour autant que par politique, il a épousé la jeune et belle Mariamne, petite-fille, par sa mère Alexandra, du roi dépossédé Hyrcan. Tristan n'a pas jugé utile d'expliquer tout cela à un public auquel l'histoire de Mariamne était très familière; mais je\_dois, moi,:pour que l'oeuvre

-Vous semble claire, insister quelque peu sur les faits qui forment l'avant-scène. Pleine de dédain, de dégoût même pour la basse origine de l'usurpateur., la fière. et très chaste Mariamne n'aima jamais l'époux qui l'adorait. Elle avait un frère, .Aristobule" très populaire à cause de ses dix-huit ans, de sa beauté et de ses malheurs. Redoutant pour lui cette popularité, le tyran ordonna à ses amis de se baigner avec le jeune hommè. et, en feignant de jouer, de le noyer. Puis il pleura abondamment son beau-frère et lui fit de magnifiques funérailles. Peu de jours après, il condamnait à mort l'aïeul de Mariamne, l'ancien roi Hyrcan, un vieillard de plus de quatre-vingts ans. Ces deux crimes changèrent en haine le mépris de Mariamne pour Hérode.

Cependant, Auguste ayant invité le tyran à venir justifier devant lui sa conduite, Hérode, avant de partir, commanda à l'un de ses favoris, Soème, de faire périr Mariamne, si lui-même était frappé par Auguste. Il ne pouvait supporter la pensée que cette femme, qu'il aimait du plus violent et du plus insatiable des amours, pourrait, lui mort, appartenir à un autre. Croyant apaiser la reine irritée, Soème lui révéla cet ordre sanguinaire, dans lequel il voyait une preuve d'amour. Mariamne prit fort mal la chose et, au retour d'Hérode, ne lui dissimula plus l'aversion morale et physique qu'elle avait pour lui. La sœur d'Hérode, Salomé, que blessaient sans

cessé dans son orgueil de parvenue les dédains de la reine, cherchait à la perdre dans l'esprit .du tyran et multipliait contre elle les faux rapports et les accusations mensongères. Enfin, elle suscita un échanson, qui vint déclarer au roi que Mariamne l'avait chargé de verser dans la coupe d'Hérode un philtre d'amour. Soupçonnant aussitôt une tentative d'empoisonnement, Hérode fait mettre à la torture l'eunuque de Mariamne et apprend ainsi que Soème a trahi sa confiance; alors une jalousie furieuse s'em^ pare du malheureux : si Mariamne a pu arracher à Soème ce terrible secret, c'est qu'elle s'est donnée à lui. Il fait sur-le-champ exécuter Soème et assemble ses plus familiers amis pour juger l'empoisonneuse. Il l'accusa avec une telle violence que tous ceux qui étaient présents la condamnèrent à mort, voyant bien qu'il le voulait ainsi. Le roi hésita quelque temps à faire décapiter celle qu'au fond de son cœur il aimait encore, tout en la croyant coupable. Enfin Salomé, lui montrant le peuple prêt à se soulever en faveur de Mariamne, lui arracha l'ordre d'exécution. Mais, à peine Mariamne fut-elle morte qu'Hérode tomba dans la plus violente douleur ; sa raison même s'altérai tellement que, bien souvent, dit Josèphe, il commandait à ses serviteurs d'appeller sa femme Mariamne, comme si elle eût été encore en vie.

L'admirable sujet tle drame passionnel, Mes-

sieurs ! Il est si beau qu'on prend intérêt à lire la vieille Mariamne d'Alexandre Hardy, bien qu'elle soit écrite du plus épouvantable des styles et qu'elle suive gauchement l'histoire pas à pas. Tristan, lui, tout en respectant l'histoire aussi scrupuleusement que l'exigeaient les spectateurs d'alors, a construit sa tragédie d'une façon tout originale, et dès son début il s'est révélé véritablement homme de théâtre. Il a su, beaucoup mieux que Hardy, dégager les principaux éléments du drame et couper adroitement ses actes de façon à soutenir l'intérêt; il a enfin modifié si habilement l'ordre des faits historiques qu'au lieu d'être des accidents fortuits, ils deviennent le résultat logique et inévitable des passions mises en jeu.

L'ouverture de la Mariamne est une des plus originales et des plus saisissantes que je connaisse au théâtre. Ce songe, que nous retrouverons dès lors dans toutes les tragédies classiques et pseudo-classiques, Tristan, avant de nous le conter, le fait en quelque sorte mimer sous nos yeux par son personnage : Hérode est là, étendu sur son lit, dans un sommeil agité et fiévreux ; il se débat, lève les bras comme pour repousser un ennemi invisible,, jette un cri et s'éveille en sursaut, éperdu de colère et d'horreur; il apostrophe l'ombre d'Aristobule, qu'il a cru voir en rêve, et sous sa confiance affectée on sent percer une crainte secrète. Il a peur de

sa solitude, il appelle, et à. sa voix troublée accourent le capitaine des gardes,, Phérore, frère d'Hérode,. et Salomé, leur sœur. Jouée par Mondory, cette courte scène produisit une impression si profonde que Tristan a donné a son Osman une ouverture- presque semblable.

Tout d'abord Phérore' et Salomé, pour rassurer leur frère, se rient de ceux qui cherchent des présages dans les songes ; puis, voyant qu'ils peuvent tirer parti contre Mariamne du songe terrible qui épouvante Hérode, ils lui montrent dans cette vision un avertissement du ciel, qui le met en garde contre les menées de la reine. Mais contre eux Hérode défend Mariamne : il se plaît à voir dans les dédains de la reine simplement une froideur naturelle; il veut croire qu'au fond du cœur elle l'aime :

Toute cette rigueur vient de sa chasteté ;

et, confirmé dans son amour par les effets mêmes qu'on fait pour l'animer contre Mariamne, il appelle Soème et lui donne l'ordre de faire venir la reine, dont il ne saurait plus longtemps rester éloigner : qu'importe si elle a tenu les propos qu'on lui prête?

... Sa bouche, avec un seul baiser,

Quand elle aurait tout dit, pourra tout apaiser!

Mais Mariamne se révolte contre l'ordre du

roi ; elle se répand èn plaintes contre le bourreau des siens, sans voir, l'imprudente, que Salomé est là, qui l'.épie et qui l'écoute. Alors se joue entre les deux femmes une scène excellente et fort originale, sur laquelle j'appelle toute votre attention. Élevé au Louvre même, avec les enfants de Henri IV, Tristan a vu la cour d'Hérode à travers celle de Louis XIII, et il nous montre à Jérusalem des pages, des demoiselles d'honneur, des gentilhommes de la chambre, des chevaliers d'honneur et l'étiquette de la cour de France. Il y a plus : il est impossible qu'en peignant Mariamne, il n'ait pas songé à la reine Anne d'Autriche elle-même. Toute la cour avait connu une scène odieuse, dont le Louvre avait été le théâtre. Excité par sa mère, Marie de Médicis, Louis XIII avait accusé la reine de vouloir attenter à ses jours afin d'épouser Monsieur; il avait imposé à sa femme l'humiliation de comparaître devant son conseil pour se justifier. Anne d'Autriche refusa de se défendre et se contenta de répondre avec un ton méprisant qu'en épousant le duc d'Orléans au lieu du roi, elle n'aurait pas assez gagné au change. C'est l'attitude hautaine que vous verrez tout à l'heure à Mariamne dans l'acte du jugement. Eh bien, surveillée, espionnée, attaquée par sa belle-mère, la .fière Anne d'Autriche ne pouvait se venger qu'en accablant des marques de son dédain, elle petite- fille de Charles-Quint, la fille de ces marchands

enrichis qui s'appelaient les Médicis. Elle's'est jouée souvent alors, au palais de nos rois, la jolie scène - que Tristan n'a trouvée ni dans Josèphe, ni dans- Hardy, et qu'il a placée au second acte de sa Mariamne. La reine traite avec une arrogance froide la sœur de l'usurpateur; elle la: laisse debout devant le fauteuil où elle-même vient s'asseoir, et alors commence, entre les deux ennemies, un duel de mots .à. double entente admirablement réglé, où chaque réplique frappe et blesse, où, sous l'ironie souriante de la forme, on sent gronder une haine, sourde, prête à tout. Et, en effet, à peine Mariamne s'est-elle rendue chez le roi, bien résolue à lui signifier qu'ils seront désormais, étrangers l'un à l'àutre, que Salomé donne à, l'échanson payé par elle pour accuser Mariamne ses dernières recommandations. Elle appuie auprès d'Hérode l'accusation, et le roi, encore tout irrité des mépris que Mariamne vient d'opposer à ses tendresses, fait instruire le procès de la reine et commande à l'échanson de se tenir prêt à comparaître. L'action est engagée,, et l'acte se termine d'une façon très saisissante.

Le troisième acte est d'un dessin admirable et, renferme une scène qui est de toute beauté. Condamnée par les juges, sur la décision desquels a pesé la volonté d'Hérode, Mariamne se réjouirait d'échapper par ,1a mort à l'amour du tyran, si elle ne devait pas laisser d'innocents orphe-

lins. A cette pensée, elle verse quelques larmes, et ces belles larmes troublent profondément le cœur d'Hérode. Il écarte le tribunal ; il pardonne. à celle qui a voulu le tuer et qu'il aime toujours. C'est alors que l'imprudente Mariamne laisse échapper la parole qui va la perdre : elle sait qu'Hérode avait donné l'ordre de la faire périr, s'il tombait lui-même sous la justice d'Auguste. — « D'Auguste ? » Sur ce cri d'Hérode la scène évolue brusquement. Pour que Soème ait trahi un pareil secret, il faut que la reine ait été sa maîtresse; et déjà Hérode a oublié l'accusation d'empoisonnement devant le. soupçon d'adultère. Une jalousie forcenée s'empare de lui ; tandis qu'on emmène en prison Mariamne, il essaie d'arracher à Soème enchaîné l'aveu qui perdra la reine, et, porté par ses dénégations au paroxysme de la fureur, dans un langage de l'énergie la plus brutale, il donne ordre qu'on le; traîne au supplice, lui et l'eunuque de la reine, qu'on vient d'amener tremblant à ses pieds. Acte dramatique, s'il en fût, dont toutes les péripéties, savamment ménagées, sont exclusivement produites par les mouvements contraires de la passion d'Hérode.

A cette explosion de rage succède, comme il" fallait s'y attendre, un abattement mélancolique. Hérode voudrait encore pardonner à la coupable ; il le peut sans honte, car, si elle a voulu empoisonner,

L'adultère n'est pas trop bien vérifié :

Soème, en expirant, s'en est justifié.

Et timidement il demande si la détention perpétuelle ne serait pas pour Mariamne un supplice plus cruel que la mort. Lui qui s'indignait tout à l'heure contre un juge trop porté à une indulgence relative. Il faut que Phérore et surtout Salomé, déployant toute leur habileté haineuse, fassent valoir auprès de lui les considérations politiques les plus puissantes, pour qu'il se décide à donner l'ordre d'exécuter la sentence.

A peine l'a-t-il donné, cet ordre, qu'il le vou- draît révoquer ; mais Salomé n'a point perdu de temps : l'innocente Mariamne est morte, et, à cette nouvelle, Hérode, déchiré par les remords, tombe dans le plus violent désespoir : il veut se tuer, il accable d'imprécations terribles les Juifs, qui ne vengent pas, sur le tyran qu'il est, leur reine légitime, il chasse avec des menaces furieuses, Phérore et Salomé, et puis il oublie que Mariamne est morte et la demande; et tout à coup une vision la lui figure clans le ciel :

On voit un tour de sang dessus sa gorge lIue.

Il lui demande pardon ; il pleure, il veut la rejoindre, ses bras battent l'air, et il retombe lourdement entre les bras des gentilshommes de sa maison. Ainsi la tragédie a été conduite d'une marche sûre jusqu'à son dénouement nécessaire

par les passions opposées des principaux per- sonnages.

Je ne vous dissimulerai pas cependant que l'on . a pu faire trois critiques au plan de la Mariamne.

Dans l'exposition, Phérore fait au tyran, pour çalDJ-er l'inquiétude où il le voit, une bien amusante dissertation médicale sur les causes des songes, qui repose sur les théories d'Ambroise Paré, et dont l'abbé d'Aubignac et Scudéry admiraient fort la science profonde. Cette influence des quatre humeurs que la médecine reconnaissait dans l'homme, le sang, le flegme, la bile jaune et la mélancolie, Molière, d'ailleurs\* ce grand ennemi- des médecins, l'admettait lui- même, lui qui, dans le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux, a voulu si nettement opposer Alceste à Philinte dans ce vers :

Mon flegme est philosophe autant que votre bile.

Mais il faut bien dire, avec l'abbé d'Aubignac, que la dissertation de Phérore, si vantée, fait longueur et impatiente le spectateur, pressé d'entendre le récit du songe dont il voit Hérode si troublé.

La deuxième faute est plus grave encore. Tristan, ayant très adroitement resserré en trois actes les quatre premiers actes de la Mariamne de Hardy, s'est trouvé embarrassé pour » fournir », comme on disait alors, son quatrième acte. Heureusement Josèphe lui indiquait deux scènes, dont il a tiré un assez bon parti, bien que la

seconde soit fort. étrange. La mère de Mariamne, la prudente Alexandra, craignant d'être enveloppée dans la ruine de sa flue, vient se placer sur le chemin de l'échafaud, et, quand Mariamne s'avance pour- l'embrasser avec de douces et touchantes paroles de consolation; elle la repousse avec horreur, l'accable d'injures et lui reproche hautement le crime dont elle la sait innocente. La situation est dramatique, et la sortie de Mariamne, qui a compris .la ruse de sa mère, d'une simplicité et d'une grandeur admi^ rables. Mais il n'a jamais été question d'Alexandra dans la pièce ; nous ignorions son existence et son nom; aussi, quand cette. vieille dame, inconnue, la main appuyée sur le poing de son chevalier. d'honneur, vient nous faire connaître la haine qui l'anime contre Hérode, et brusquement s'écrie :

0 grand Dieu! je t'invoque au fort de ma misère : Veuille prendre la fille, et conserver la mère . cela est si inattendu et si brutal que nous faisons un sursaut d'étonnement. Très effrayée de voir que rien dans la pièce n'a pu faire prévoir une situation si neuve et si extraordinaire, la jeune fille, qui est chargée de ce rôle très court, mais très difficile, m'a demandé de vous parler de cette scène ; et je le fais d'autant plus volontiers qu'aucun exemple ne saurait mieux vous montrer la nécessité, des préparations au théâtre.

La troisième faute que l'on a relevée dans la Mariamne ne m'en paraît pas une à moi, je vous l'avoue. « Il faut, dit Corneille, réserver au cinquième acte toute la catastrophe, et même la reculer vers la fin autant qu'il est possible. L'auditeur qui la sait trop tôt n'a plus de curiosité, et son attention languit durant tout le reste. Le contraire s'est vu dans la Mariamne, dont la mort, bien qu'arrivée dans l'intervalle qui sépare le IVe acte du Ve, n'a pas empêché que les déplaisirs d'Hérode, qui occupent tout ce dernier n'aient plu extraordinairement ; mais je ne conseillerais à personne de s'assurer sur cet exemple. Il ne se fait pas des miracles tous les jours. » Il me semble, Messieurs, que Corneille ne s'est pas rendu compte des raisons pour lesquelles toute cette fin de la Mariamne demeure si pathétique, bien que nous soyons instruits déjà de la mort de la reine : le principal personnage de la tragédie, ce n'était pas cette sorte de martyre, qui a trouvé dans la mort une délivrance ; c'est son bourreau, qui l'a tuée parce qu'il l'adore, et qui mourra parce qu'il l'a tuée. Et la preuve que le récit de la mort de Mariamne est beaucoup moins fait pour émouvoir directement le public que pour lui mettre sous les yeux l'effet produit sur Hérode par le supplice de la reine, c'est que, dans cette longue narration, que vous allez entendre très bien détailler, Narbal ne craint pas de donner place à

cette même entrevue de Mariamne et d'Alexan- dra, dont nous avons été les témoins au quatrième acte ; mais chacun de ces détails enfonce ■' plus profondément la lame qui déchire le cœur d'Hérode ; et ses fureurs et sa folie, dont Racine se souviendra au dernier acte d'Andromaque et dans le récit final de Britannicus, ne semblaient pas trop longs, parce qu'on les attendait, parce que le poète les avait su faire désirer. Il n'y avait donc pas de miracle, parce que, dans ce cas tout exceptionnel, il n'y avait pas eu de faute, et il n'y avait pas de faute parce que toute la pièce avait préparé ce dernier acte. Je ne crois donc pas qu'il vous eût paru trop long, si l'on avait pu vous donner dans son entier l'admirable scène de la folie ! mais il eût fallu, pour la régler, plusieurs semaines d'études que nous n'avions pas, et que Mondory avait eues. Quand il jouait ce dernier acte, dit un\* écrivain du xviie siècle, « le peuple ne sortait jamais que rêveur et pensif, faisant réflexion à ce qu'il venait de voir ; en quoi on a vu quelque crayon de ces fortes impressions que faisait autrefois la tragédie grecque ».

Ce rôle superbe, mais écrasant, Mondory ne le joua que du printemps de 1636 au mois d'août 1637 ; il tomba, un jour, frappé d'apoplexie en scène, tandis qu'il prononçait les foudroyantes imprécations d'Hérode contre les Juifs, de la difficulté desquelles les célèbres imprécations de

Camille, directement imitées de la Sophonisbe de Mairet:, ne vous peuvent donner aucune idée.

Comme le Cid, dont elle balançait le jeune succès, la Mariamne survécut à ce coup. qui l'aurait ,pu tuer. L'intérêt du sujet, l'habileté avec laquelle est dessiné le rôle de l'astucieuse et vindicative Salomé, le Yago de cet autre Othello qu'est Hérode, l'élégance toute raci- nienne des stances et d'une prière de Mariamne au vi' acte, une étude déjà très pénétrante de l'amour et de la jalousie, un dénouement très pathétique, tout cela réuni assura à la 1\fariamne. de Tristan une vogue de près d'un siècle, et J.-B. Rousseau, en 1731, se flattait encore de la faire réussir au théâtre, en la retouchant un peu, alors que venaient de tomber les Ma- riamnes de Voltaire et de l'abbé Nadal.

Ce n'est pas la Mariamne revue par J.-B. Rousseau que vous allez entendre, Messieurs, Il l'a trop habillée à la mode du XVIIIe siècle, remplaçant fréquemment une expression pleine de vérité et d'énergie par la plus banale des périphrases. Il m'a' paru que cette tragédie Louis XIII devait être représentée devant vous à. peu près telle qu'elle avait été composée. Le Cid, écrit tandis que se représentait dans l'éclat de sa nouveauté la tragédie de Tristan, vous a d'ailleurs familiarisés avec ce bizarre mélange de vulgarité naturelle et de préciosité acquise, qui caractérise le style de l'époque. Seulement,

comme Tristan nous dit lui-même qu'il a recherché dans sa Mariamne, et dans cette tragédie- là particulièrement, la vérité et le naturel, il nous a paru que nous pouvions élaguer sans scrupule certains morceaux précieux, pur hors-d'œuvre, qui semblaient plaqués pour faire pousser des Ah! d'admiration à l'hôtel de Rambouillet, et qui auraient produit sur vous une tout autre impression. J'ai pensé au contraire qu'il fallait conserver soigneusement certaines expressions basses et communes, qui étaient des traits de caractère : il mordra l'hameçon sans s'en apercevoir Je vais donner le branle et pousser à la roue... L'occasion paraît : prends-la par les cheveux...

Je trouve que ce philtre est de mauvaise odeur.

Tous ces vers se trouvent dans le rôle de Salomé, la parvenue, que le poète voulait opposer à la'fille des rois.

J'aurais voulu maintenir aussi Certains détails, qui achevaient de dater l'œuvre et lui conser-? vaient son cachet très particulier : Hérode s'est- il évanoui, son capitaine des gardes lui veut jeter de l'eau sur le visage. Alexandra a-t-elle horreur de l'odieuse comédie qu'elle vient de jouer, son repentir s'exprime par ce vers étrange :

Je vais me mettre au lit, ou plutôt au cercueil.

C'est que, Mesdames, un usage du vieux temps

n'était pas encore entièrement oublié, qui voulait qu'on prît le lit, comme aujourd'hui l'on prend le deuil. Quand, en 1456, mourut le duc de Bourbon, sa fille, Mme de Charolais, resta six semaines étendue sur son lit à recevoir les compliments de condoléance : « Je vais me mettre au lit », signifiait donc pour Alexandra : « Je vais déclarer hautement que j'avoue ma fille, dussé- je payer de ma tête cet aveu », et ce sentiment nous reconciliait un peu avec elle. Mais les artistes ont craint que, malgré les explications du conférencier, ces détails, aujourd'hui .si extraordinaires, ne vous fissent sourire, quand ils se présenteraient. Après n'avoir pris à la vieille tragédie qu'un intérêt de curiosité, ils ont trouvé, pendant les répétitions, que de la vétusté du langage se dégageaient des sentiments assez émouvants et assez beaux pour que laMariamne pût encore exciter la terreur et la pitié, et ils m'ont demandé de' retrancher la courte scène de l'eunuque et tous- les détails qui risquaient trop de détruire l'unité d'impression. Voilà comment la Mariamne va être représentée devant vous, nullement modifiée dans sa contexture ou dans son vieux langage, mais allégée d'environ trois cents vers.

En revanche, elle va vous être présentée non pas dans des décors successifs, comme lorsque Louis XIV, qui aimait beaucoup la vieille tragédie, se la faisait jouer à Versailles,

avec la veuve de Molière dans le rôle de Salomé, mais dans le décor à compartiments, où elle fut jouée pour la première fois sur le théâtre du Marais, au printemps de 16â6. Il me reste à vous parler de cette intéressante reconstitution, dont M. le directeur de l'Odéon a pris l'initiative et m'a prié de m'occuper avec lui.

Quand les Confrères de la Passion s'étaient établis, en 1548, à l'hôtel de Bourgogne, ils avaient été contraints par l'étroitesse de la scène de modifier le système compliqué de décoration dans lequel ils représentaient les Mystères. Mais cette scène, pour être réduite, ne l'était pas au point qu'on n'y pût encore dresser plusieurs maisons. Le nombre ordinaire, quelquefois dépassé, était de cinq, une au fond -et deux de chaque côté, non point faisant face au public, mais se faisant face les unes aux autres : tenez, comme des personnes, qui vont danser un quadrille. D'ailleurs, aucun enseignement -ne valant celui des yeux, je préfère vous donner une leçon de choses et vous expliquer, sur le décor reconstitué de la Ma- riamne, ce système de décoration, qui paraît aujourd'hui si bizarre.

Vous voyez, Mesdames, au fond, la salle du trône, celle où va siéger, au troisième acte, le tribunal qui condamnera Mariamne. Au premier plan, à votre gauche, ce lit vous a déjà indiqué que vous aperceviez la chambre d'Hérode. En

face, à votre droite, est celle de Mariamne. Elles sont, vous le voyèz, ouvertes non seulement du côté du public, mais encore du côté de la scène : c'est afin que les spectateurs assis sur les côtés - de la salle puissent voir' par cette ouverture toute l'étendue du théâtre. Mais, pour les acteurs, la cloison enlevée existe toujours, ils sont censés ne pas se voir d'une chambre dans l'autre, comme dans Indiana et Cliarlemagne, ou bien au second acte de la Vie de Bohême; où la scène est coupée en deux par une cloison perpendiculaire à la rampe, ils sont censés ne pas se voir les acteurs qui s'avancent jusqu'à la rampe, tandis que la cloison s'est arrêtée naturellement à l'endroit où tombe le rideau. C'est par la même convention que les spectateurs du xvn8 siècle voyaient une cloison complète dans la très basse balustrade qui ferme les compartiments ; dans certaines scènes où la convention aurait paru trop difficile à admettre, il arrivait quelquefois qu'on fermât la baie par un rideau. Si la chambre était élevée d'une ou deux marches, elle était censée au premier ou au second étage, et la baie devenait une fenêtre ; facile était, vous le voyez, l'ascension des balcons où les Roméos venaient rejoindre leurs Juliettes. Au second plan, vous avez à votre droite la prison, à votre gauche la porte par laquelle Mariamne sera menée au supplice.

Mais le milieu de la scène, me demanderez-

.vOuS" que représènte-t-il ? ' Rieii,; ou, si vous l'aimez mieux, tout. Il représentera dans Mar riamne tantôt la salle du conseil, tantôt une prolongation conventionnelle des chambres, beaucoup plus petites au Marais que celles que vous voyez ici, d'Hérode et de Mariamne, tantôt la rue par laquelle Mariamne sera conduite de la prison à l'échafaud, et voilà même comment l'ensemble de cette décoration bizarre peut se trouver encadré d'arbres.

Tel est bien, Messieurs, le décor dans lequel fut jouée la Mariamne de Tristan ; il différait de .celui de la Mariamne de Hardy sur un point ; au second plan, à votre gauche, dans la vieille Mariamne, on avait la chambre de Salomé, à peine indiquée par deux étroits portraits et un siège, comme dans l'Hypocondre de Rotrou. C'est parce qu'il avait besoin de ce compartiment pour y placer la scène d'Alexandra que Tristan, resté fidèle, dans sa Mariamne et même dans sa Panthée, à l'ancien système de décoration, a ,transporté dans la chambre de la Mariamne ,1'entrevue de Salomé et de l'échanson, et c'est .pour y amener cette scène qu'il a dCt faire, fCOmme transition, la jolie scène des deux belles- soeurs, dont je vous ai entretenus.

, Si nous n'avons pas une gravure du décor - -complet de la Mariamne de Tristan, les cinq parties dont il se compose sont empruntées à des documents très sûrs. Pour le compartiment du

fond, on s'est inspiré de la belle estampe faite par Abraham Bosse pour servir de frontispice à la première édition de la Mariamne ; le frontispice gravé par Daret pour l'édition de 1645, et qui s'accorde très bien .avec deux vers du manuscrit de la tragédie modifié pour l'impression, nous a fourni la porte qui est au second plan à gauche. Les trois autres compartiments ont été copiés sur les très intéressants croquis du décorateur de l'hôtel de Bourgogne, Laurent Mahelot, qui sont conservés à la Bibliothèque Nationale, et dont le plus récent est de 1636, l'année même où fut jouée Mariamne. La chambre d'Hérode est celle qui a servi pour la Bague de l'oubli de Rotrou ; celle de Mariamne vient du Trompeur puni de Scudéry ; la prison est celle de la Pandoste d'Alexandre Hardy.

Oh ! ces prisons de l'hôtel de Bourgogne, comme elles sont amusantes! Le plus souvent, c'était une petite boîte étroite et ronde, qui ne permettait d'apercevoir que la tête de l'acteur, appuyée contre une petite grille ; telles étaient les prisons dans la Belle Égyptienne et dans la Parthènie de Hardy, et dans le Ligdamon et Lidias de Scudéry : la prison était aussi étroite dans le Clitophon de du Ryer ; mais la grille, fort grande et basse, laissait voir tout le corps de l'acteur. La prison de la Pandoste, que vous voyez, était d'une grandeur exceptionnelle et tenait la place de deux compartiments : c'est

qu'elle devait contenir trois acteurs. Elle présentait cependant encore un inconvénient : « Ces grilles, dit Corneille dans l' Examen de sa Mêdée (1635), qui éloignent l'acteur du spectateur, et lui cachent toujours plus de la moitié de sa personne, ne manquent jamais de rendre son action fort languissante. » Pour y remédier, on imagina ; de ne mettre des grilles que du côté de la scène et de laisser le devant de la prison fermé par une grille purement idéale et conventionnelle. Qu'ar- riva-t-il? Emportés par l'habitude, les acteurs sortirent bravement de leur prison pour « se jeter sur le devant du théâtre », et ces prisonniers en liberté choquaient si fort la vraisenlblance que La Mesnardière, en 1640, protesta énergiquement dans sa Poétique. Pour toutes ces difficultés matérielles, la scène de la prison est toujours très courte dans les pièces de l'époque.

La prison de la Mariamne m'a, je ne vous le cache point, cruellement embarrassé. La mettre au premier plan? C'était détruire la symétrie que forment les deux chambres du premier plan et les deux bâtiments du second, symétrie à laquelle on tenait tant alors que, si la pièce n'avait besoin que de trois compartiments, on n'en mettait pas moins au second plan deux palais inutiles, mais décoratifs. Et si nous plantions, où elle est, notre prison, faudrait-il donc que Mariamne vînt soupirer ses admirables stances à

la fenêtre, sans être vue de la moitié du public ? Il fallait un truc ; le décor du Trompeur puni nous l'a donné.

Il représentait au fond un beau palais élevé de trois ou quatre marches, à gauche le palais du roi de Danemark et l'auberge de l' Ormeau, à droite la chambre que vous avez ici, et, à la place de notre prison, un superbe jardin avec des fleurs, des fruits, du lierre, des raisins, des cailloux, une fontaine et un ruisseau. Pour qu'on pût voir toutes ces jolies choses, pour que les acteurs fussent aperçus dans ce jardin fermé de tous côtés par une balustrade, il fallait nécessairement que le fond de la chambre du premier plan s'ouvrît; et nous savons, d'autre part, qu'un jeu de toiles peintes, s'élevant ou s'abaissant, permettait d'augmenter ou de diminuer le nombre des compartiment. Au quatrième acte, le rideau de la chambre de Mariamne se tirera donc, et, dans la prison, ouverte du côté du public par un procédé que vous avez pu remarquer dans la Maison du baigneur, vous verrez la reine en prière. La scène terminée, le rideau se refermera.

Je suis sûr que plusieurs d'entre vous désireraient me poser une question. Comment voyait- on les acteurs dans ces maisons, dans ce palais du roi Danemark ou dans cet auberge de l'Ormeau, que le spectateur n'apercevait que de profil? On les voyait très bien, par l'excellente

raison qu'ils sortaient de la maison pour venir se parler confidentiellement devant la .porte. Voilà pourquoi, lorsque Mairet écrit : « Soliman sort », cela veut dire en langage moderne : « Soliman entre », et réciproquement. D'ailleurs, le plus souvent une courte et basse balustrade, s'avan- çant des deux côtés de la porte, marquait les limites du compartiment et aidait les spectateurs à s'imaginer que les acteurs étaient encore dans le palais. Cette convention a même survécu en partie au décor à compartiments. Combien de comédies au xvne siècle se jouent dans la rue, qui se devraient jouer dans la maison ! Et ce n'est pas devant sa porte que Perrin Dandin devrait juger sollennellement le chien Citron.

Comment passait-on enfin d'un compartiment dans l'autre? Rien de plus simple pour Mariamne, tous les compartiments représentant différents endroits de la même ville, Mariamne ira tranquillement, sous nos yeux, de son appartement dans celui d'Hérode ou dans la salle du trône, étant supposée y entrer par une porte que vous ne voyez point, parce qu'elle est dans le mur que les nécessités du théâtre obligent naturellement de supprimer entre les spectateurs et les acteurs.

Mais la scène représentait souvent à la fois des endroits très éloignés les uns des autres. Voyez plutôt l'Agarite de Durval : « Au milieu du théâtre il faut une chambre garnie d'un superbe lit, lequel se ferme et ouvre, quand il en est

besoin. A un côté du théâtre, il faut une forteresse vieille, où se puisse mettre un petit bateau, laquelle forteresse doit avoir un antre à la hauteur de l'homme, d'où sort le bateau. Autour de ladite forteresse doit avoir une mer haute de deux pieds huit pouces, et à côté de la forteresse un cimetière garni d'un clocher de brique cassé et courbé. Trois tombeaux et un siège du même côté du cimetière, et une fenêtre d'où l'on voit la boutique du peintre, qui soit à l'autre côté du théâtre, garnie de tableaux et autres peintures, et, à côté de la boutique, il faut un jardin ou bois, où il y ait des pommes, des poires, un moulin. » Corneille nous cite même, dans lExa'îîze-n. de sa M elite, une pièce d'un de ses contemporains où l'on voyait en même temps sur le théâtre Paris, Rome et Constantinople. Dans ce cas, l'acteur qui, au cours du même acte, se transportait de Paris à Rome, rentrait dans la coulisse, revenait en scène par le couloir qui séparait les compartiments, et arrivait à Rome, essoufflé; pour aller de Rome à Constantinople, il rentrait encore dans la coulisse et arrivait d'un autre côté à Constantinople, très essoufflé.

Le décor à compartiments permettait des scènes simultanées : tandis que, au second acte de la Mariamne, Salomé, dans la chambre d'Hérode, prépare l'esprit du roi à l'accusation de l'échanson, vous verrez ledit échanson tra-

t verser le théâtre, d'un couloir à l'autre, pour gagner l'antichambre d'Hérode.

Nous songions à vous montrer, au quatrième acte, tandis que Mariamne implore Dieu dans sa prison, le peuple éploré se pressant au bas de la tour. Et cette scène était l'objet de contestations. M. le directeur de l'Odéon, qui, comme vous le voyez, ne recule devant aucune prodigalité pour satisfaire ses chers abonnés, avait fait habiller tout un bataillon de figurants prêts à entrer sur le théâtre. Et moi, je lui disais : « Cela est contraire à l'exactitude historique. Les troupes comprenaient alors un très petit nombre d'acteurs. Voyez ce que nous conte Scarron, quand la troupe du Roman comique arrive au Mans et représente, dans le tripot de la Biche, la Mariamne de Tristan, elle se compose de trois acteurs seulement. Le comédien Destin fait Hérode, une corbeille sur la tète en guise de couronne ; MIle de la Caverne représente à la fois Mariamne et Salomé, les deux rivales, et l'utile La Rancune joue, à lui tout seul, tous les autres rôles de la pièce. Tenez pour certain qu'à Paris, même chez Mondory, un même acteur tenait plusieurs des petits rôles, et qu'un seul figurant représentait la foule. « Que jouez- vous? » demandait Plancien au comédien Albin dans le Saint-Genest de Rotrou. Et Albin répondait : « Les assistants. » A la même question Clitandre répondra encore de même dans

les Plaideurs de Racine : « Moi, je suis l'assemblée. » La répétition générale a mis fin à nos débats : le cadre est si étroit qu'il ne laisse même point place à un seul figurant.

L'heureux temps, Messieurs, pour les directeurs de théâtre que le commencement du xviie siècle! Qu'il était facile à contenter, ce public simple et naïf, qui pleurait et s'attendrissait sans mesure au Pyrame et Thisbè de Théophile ! Et pourtant quel décor, et quelle mise en scène! Au fond, perpendiculaire à la rampe, comme celui des Romanesques, le fameux mur, de chaque côté quatre marches, par lesquelles les deux amants s'élèvent à la crevasse qui leur permet de s'apercevoir; à gauche une fontaine; à droite un tombeau entouré de petites pyramides; « un antre d'où sort un lion dû côté de la fontaine et un autre antre à l'autre bout du théâtre, où il rentre ». Mais toute la salle frissonnait de terreur quand le brave figurant, qui rugissait le rôle du lion, poursuivait, à travers la scène, Thisbé éperdue. Je-crains bien qu'aujourd'hui il ne vous fît pouffer de rire, même si là peau du lion était revêtue par l'excellent artiste qui vous jouait l'autre jour, avec- tant d'ampleur, le rôle du baudet dans le Pont aux Anes.

La dernière chose dont se soient souciés les spectateurs du xviT siècle, c'est bien certainement. la -couleur locale ; leurs historiens et

leurs peintres ne leur représentaient-ils pas les hommes de tous les siècles et de tous les pays avec les mêmes idées-, les mêmes mœurs et les mêmes coutumes? Je ne saurais vous dire cependant si.les comédiens jouaient alors la tragédie, en des costumes franchement modernes, ou vaguement antiques. Les gravures placées en tête des pièces imprimées présentent des différences telles qu'elles ne permettent pas de rien préjuger. Abraham Bosse représente Hérode avec un turban, surmonté d'une couronne et d'une aigrette; mais je vois dans une lettre de Balzac à Mondory que celui-ci a joué le rôle avec un grand bonnet. MUe Page portera le costume attribué par Abraham Bosse à Mariamne, parce que ce costume, est très joli ; mais je crois bien que la Mariamne de 1636' devait être beaucoup moins luxueusement vêtue. Tout ce que je puis vous dire avec certitude, c'est que les acteurs portaient tous alors la perruque, puisque l'on regardait comme une singularité que Mondory jouât avec ses cheveux.

Sur la question du costume, le manuscrit de Mahelot ne nous apprend presque rien, c'est tout au plus s'il indique ici « une robe de damas pour le roi », et là « des turbans, si l'on veut, pour des Turcs».

En revanche, il ne manque pas d'énumérer tous les accessoires des pièces de l'hôtel de Bourgogne, draps pour des ombres, têtes feintes,

un corps de femme sans tête, etc. Ceux qui reviennent le plus souvent sont des « rossignols » et des « saucissons ». Les rossignols ne vous surprennent point, puisque vous savez qu'on jouait alors beaucoup de pastorales ; mais je vois bien que les saucissons vous étonnent. Mesdames, pour parodier un vers célèbre :

Le saucisson n'est pas ce qu'un vain peuple pense; c'était une pièce d'artifice, qui devait son nom à sa forme allongée.

La Mariamne de Tristan est une des dernières tragédies, Messieurs, qui aient été représentées dans le décor à compartiments. La tyrannique unité de lieu, qui allait s'établir en maîtresse au théâtre, a, vous le savez, remplacé cette décoration par le fameux « palais à volonté ». La transition s'est faite avec le Cid même. La tragédie de Corneille s'est jouée,, en vue d'obtenir une hypocrite unité de lieu, dans des compartiments à peine indiqués, et dont les acteurs ne tenaient pas compte, si bien que Scudéry se plaignait qu'on ne sût jamais si les personnages parlaient dans le palais ou dans la rue. Un peu plus tard, le Cid fut représenté à l'hôtel de Bourgogne dans une « salle à quatre portes » ; sans doute elles étaient censées mener l'une chez le roi, l'autre chez l'infante, la troisième dans l'appartement de Chimène ; par la dernière, on devait sans doute entrevoir la rue où don Diègue rencontre Rodrigue; c'est le dernier vestige du

système de la décoration simultanée, dont l'histoire a été contée avec une érudition si sûre et si abondante par M. Eugène Rigal, dans le très remarquable livre qu'il a consacré au vieil Alexandre Hardy.

Un mot encore, Messieurs, avant de céder la place aux interprètes de Tristan. La représentation de jeudi dernier a surpris quelques personnes, qui, connaissant surtout les poésies lyriques de Tristan, s'attendaient à voir, dans Mariamne, une œuvre incohérente peut-être, mais pleine d'indépendance et de hardiesse. ■Cette hardiesse, ils l'auraient trouvée dans son originale Mort de Sénèque, un livre de Tacite illustré par Callot, très beau et très curieux essai •de tragédie réaliste, qui permet de croire que Tristan a vu représenter en Angleterre des drames de Shakespeare, mais qui demeure une tentative unique dans l'œuvre de Tristan, comme elle :est à peu près unique dans l'histoire de notre tragédie au XVIIe siècle. La Mariamne est tout autre : c'est la sage et vénérable aïeule de la tragédie racinienne, uniquement fondée sur l'amour. Vous savez comment Racine comprenait la tragédie : « Une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages », une tragédie qui rejette l'extraor-

dinaire pour ne rechercher que le naturel, qui fait naîtré exclusivement des caractères les situations et le dénouement, et qui trouve son principal ressort dans les mouvements contraires de la jalousie. Eh bien, de cette tragédie-là, Racine avait trouvé le modèle dans la vieille Mariamne, et ce n'est pas pour Tristan un faible titre de gloire que son Hérode puisse être considéré comme un frère aîné d'Hermione. Quand j'ai, pour la première fois, émis cette idée, étant nouvelle, elle a surpris et fut combattue. On a écrit que Tristan avait peut-être trouvé la forme, mais que la forme n'est rien sans la vie, et qu'il n'avait pas su mettre la vie dans ses tragédies. Les applaudissements qui ont, jeudi dernier, rappelé après chaque acte les vaillants interprètes de la Mariamne. ont prouvé que, malgré ses deux cent soixante et un ans, la vieille tragédie était encore vivante, et bien vivante.

N.-M. BERNARDIN.

CONFÉRENCE

FAITE AU THEATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. GEORGES VANOR

LE JEUDI Il FÉVRIER 1897, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

L'ILLUSION COMBBIE

DE

CORNEILLE

L'ILLUSION

MESDAMES, MESSIEURS,

Émettrions-nous un paradoxe très réfutable en proférant que Pierre Corneille fut un grand initiateur de la pensée et de l'âme françaises ?

Il a tout ou presque tout commencé : la tragédie avec le Cid, la comédie avec le Menteur, le drame romantique avec Don Sanche d'Aragon, l'opéra avec Andrornède, la féerie avec la Toison d'Or, la critique théâtrale avec le Discours sur la tragédie et le lyrisme religieux avec la traduction de l' Iinitation. D'autres drames, enfin, nous le révèlent historien érudit, homme d'État considérable et subtil avocat normand.

Corneille a écrit soixante-trois pièces; nous n'en connaissons que quatre : est-ce la faute des manuels universitaires ? est-ce la faute de ces commentaires d'Arouet, annotations hideuses, qui s'exténuent sur le texte du poète comme la langue du serpent sur le fer de la lime ? Mais si nous

avons lu des fragments de Nicomède et de Rodo- gune, écouté les deux récits du Menteur, et si nous connaissons Agèsilas et Attila par l'épi- gramme exécutive, de:, Boileau,: notre éducation cornélienne se limite -au quatuor scolaire (le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte), et nous ignorons passionnément des comédies comme la Galerie du Palais, la Suivante, la place Royale, Y .Tllusion. Ces filles de la jeunesse de Corneille n'ont pas des cœurs farouches sous des chlamydes sévères; mais elles sont brillantes de grâce neuve et de spirituelle fraîcheur.

Les œuvres ignorées de ce père du théâtre, c'est une te'lYŒ incognita que l'on devrait bien redécouvrir, au lieu d'aller désembrumer des brouillards Scandinaves les héroïnes de notre George Saiid ; ce sont des jardins désertés où sourit une flore bien française et où s'enchantera notre étonnement.

Nous avons donc dédié cette journée à Corneille inconnu'. La postérité a dédaigné ces deux œuvres, Y Illusion et Andromède : l' Illusion",' une comédie rayonnante de j.oie et émue de sentiment, et Andromède, une de ces tragédies que l'on appelait naguère encore opéras, et que l'on dénomme aujourd'hui drames lyriques.

Vous assisterez tout à l'heure à la représentation de quelques fragments d'Andrornède ; par l'union du poème, de la musique et de la décoration, par cette coalition de tous les arts en vue

d'un effet d'ensemble, s'est constitué le premier drame lyrique français, aïeul incontestable du Persée de Quinault, de Y .Ar,»,iide de Gluck et du Siegfried de Wagner. La musique de Boissette a été perdue ; nous l'avons remplacée par celle de M. Tiersot, un jeune érudit qui ne s'attendait pas, il y à huit jours, à devenir le collaborateur occasionnel de Pierre Corneille. Un autre jour, nous parlerons d'Andromède au sujet de la parenté des mythes légendaires, au sujet de la conquête de l'amour par la vaillance et au sujet du drame wagnérien ; aujourd'hui, l'Illusion épuisera notre examen !

Andromède, jouée durant toute la vie de Corneille, n'a pas reparu sur notre théâtre; Y Illusion, pièce dont le succès dura trente ans, fut redonnée une seule fois à la Comédie-Française, le 6 juin 1861. M. Édouard Thierry, estimant avec raison qu'aux anniversaires de la naissance de Corneille, on renouvelait Horace par le Cid, et Cinna par Polyeucte, mais que le Menteur n'était jamais remplacé que par le Menteur, réveilla cette Belle au livre dormant et la projeta sur la scène.

Mais il n'accomplit pas cette belle action avec toute la piété requise ; car, ayant supprimé un acte, il le remplaça par un acte de Don Sanche d'Aragon, et, avec plus d'ingéniosité que de scrupule, il mêla les deux actions, faisant déclamer par les personnages de Y Illusion les vers de

Don Sanche. Cet esprit de substitution le servit mieux dans le choix de l'à-propos ; car il remplaça résolument ce dialogue de circonstance, si rarement réussi, par l'Éloge de Corneille par Racine. C'est le comédien Samson, qui, au milieu des acteurs armés de palmes, lut cette page immortelle.'Malheureusement, on ne prit pas garde que c'était là un discours de réception académique, c'est-à-dire une composition où quelque amertume aigrelette relève toujours la fadeur du miel ; et le buste de Corneille dut s'émouvoir de stupéfaction courroucée en entendant Racine offrir à M. de Condomoy, successeur de son fauteuil, — autant d'éloges pour son histoire du cardinal de Richelieu qu'à l'auteur du Cid pour les larmes héroïques de Chimène.

Au lendemain de cette reprise, le spirituel Jules Janin écrivit un feuilleton d'une éblouissante imbécillité. Il déclara que l'on n'honorait pas Homère en déterrant le « Combat des Grenouilles », ni Virgile en faisant bourdonner le « Moucheron)), ni Corneille en montant l' Illysiolz. Il s'écria qu'il allait, tous les soirs, au cirque, contempler un personnage bien plus amusant que le Matamore : c'était l'éléphant du roi de Siam. Or Jules Janin indiquait là un rapprochement plus direct qu'il ne pensait; car, deux siècles et un quart auparavant, quand M. le marquis de Seignelay présenta à la cour ces ambassadeurs du roi de Siam qui plaignaient si fort le

roi de France de n'avoir qu'une seule femme et pas d'éléphants, l'Illusion fut le premier spectacle auquel on mena ces visiteurs exotiques.- Quoi qu'il en soit-on n'a pas redonné cette pièce depuis le feuilleton de Janin.

Outre l'intérêt de restitution d'une pièce de Corneille que personne de vous n'a vue, que peu -de vous ont lue; en dehors de cet attrait de curiosité littéraire et d'érudition odéonienne, l'Illusion se recommande à nous par un caractére particulier, celui d'un plaidoyer pour les comédiens, si j'ose dire, d'une pièce à thèse.

On nous raconte qne le comédien Mondory était maudit par son père, à cause de son métier; mais il était chéri par Corneille, parce qu'il avait joué sa pièce de M elite avec un dévouement extraordinaire. L'auteur voulut réconcilier l'acteur avec sa famille, et pour le montrer digne de l'estime et de l'amour paternels, pour faire valoir sa constance et son courage, il le mit en scène sous le nom de Clindor ; il se peignit lui- même sous le nom d'Alcandre, et le père de Mondory s'appela Pridamant. On ajoute que Mondory ayant fait partie à Bordeaux de la maison du duc d'Épernon, ce capitan gascoli lui facilita de signaler à Corneille les traits picaresques de Matamore. A la fin de la pièce, Alcandre magnifie le comédien Clindor, et divinise l'art du théâtre.

:. Eh: bien,- si plausibles que paraissent les clés

de cette pièce, j'aime mieux croire qu'en écrivant l'Illusion comique, Pierre Corneille a, plutôt qu'à Mondory et au papa, récalcitrant, pensé à lui-même et à son propre père. Il s'agit bien. de comédiens dans la pièce ; mais, à cette époque, comédiens et auteurs, ceux qui faisaient les pièces et ceux qui les jouaient, c'était la même bande errante de bohèmes, d'individus que l'on logeait à l'écurie, devant qui l'on serrait les couverts et que l'on privait des sacrements et de la sépulture.

La société de Rouen avait dû anathématiser ce jeune avocat de famille bourgeoise qui avait pris le coche pour aller vivre à Paris dans la fréquentation des trivelins et des baladines. Et Corneille, qui croyait à la famille et à la société, a dâL vouloir se réhabiliter finalement et socialement en proclamant sur la scène que le théâtre est un grand art.

Qui sait si, en rassurant son père sur son rang social, il n'a pas voulu le tranquilliser aussi sur sa situation pécuniaire ? Car, au cinquième acte, il montre les comédiens se partageant une recette considérable.

Nous pouvons croire,, sinon affirmer, qu'un débat très violent s'agita clans le cœur de Corneille, entre ses sentiments familiaux et ses goûts artistiques : car, chez les grands poètes, les moindres crises vitales provoquent de grands conflits moraux : et, de même que, dans ses

grandes tragédies, il mit en lutte l'amour et le devoir, de même, dans l'Illusion, il a voulu accorder l'amour de l'art et le devoir de la famille. A cette époque, les écrivains ne rédigeaient pas leur journal, ils se racontaient dans leurs œuvres, et l'Illusion est l'épanchement dramatique d'une confidence de Corneille.

Nous voici avertis de l'intention de l'auteur ; comment l'a-t-il réalisée? D'un art fort ingénieux. Il a inséré une seconde pièce dans la première, et une troisième dans la seconde. Il a réalisé ainsi une comédie semblable à ces jouets chinois qui coûtent à finir une existence entière d'esclave, une boîte qui en contient une autre, laquelle en engendre une troisième qui en recèle une quatrième, etc. C'est encore le jeu de deux glaces en vis-à-vis, où les miroirs multiplient leurs effigies dans la perspective. Des pièces qui en renferment une seconde, nous en connaissons : il y a Hamlet, le Malade imaginaire, la Femme de Tabarin; mais des pièces dont la seconde en contient une troisième, c'est plus rare. Il n'y a pas de raison pour que Clindor et Florilame ne mandent à leur tour des comédiens pour donner un quatrième spectacle qui serait l'Illusion.

Corneille, dédicaçant cette comédie, la dénomme un « monstre » ; les poètes ressemblent un peu aux femmes, et il y a des cas où cette appellation n'est pas très sincère.

En parcourant les examens des pièces de Cor-, neille, on voit que sa théorie du théâtre ne se formule que progressivement; il est à l'égard d'Aristote comme Descartes à l'égard des philosophes anciens : il se défie. Il prendra des règles ce qui conviendra à son génie, car il estime que l'esthétique suit l'art au lieu de le rationner.

Cette comédie dont le scénario est un songe et la solution un réveil, et que mène avec sa baguette un nécromant visionnaire, certes Aris- tote en eût férulé l'ordonnance, mais Shakespeare l'eût réclamée. Il y a eu même une rencontre entre Shaskespeare et Corneille : l'Illusion et le drame de Pèriclès sont deux mélanges de récit et d'action.

Au seuil de Périclès, se tient, semblable au chœur antique, un personnage Actif, sorte de représentant de la Muse qui, durant les en- tr'actes, résume l'intrigue,, la condense et l'éclairé ; il relie entre elles les diverses parties du drame; par ses récits, il supplée aux lacunes de la représentation et maintient l'entente entre le poète et le public. Shakespeare l'appelle Gower. Eh bien, dans l'Illusion, le Mage et Pridamant jouent un rôle analogue; comme Gower. ils se tiennent à côté du cadre où se déroule la vision, sans y entrer jamais. Seulement, ce n'est pas au public que le Mage commente la vision, la conférencie, si je puis dire; c'est au père de Clindor, ;

La fable de l' Illusion est aussi simple que. le scénario en est compliqué. La scène est en Touraine, dit tout simplement l'auteur, en une campagne proche la grotte d'un magicien. Et c'est dans cet endroit d'une imprécision charmante, que Corneille père — non Pridamant — va consulter une somnambule... Pardon! le magicien Alcandre. L'objet perdu est son fils Clindor que, aussi sévère que le Chrémès antique et non moins malheureux, il a banni de sa présenèe. Le petit martyr s'est enfui de la maison paternelle : son père le demande au nécromant qui lit dans les pensées et connaît l'avenir et les choses passées. Vous le voyez, ce spiritisme- là est beaucoup plus honnête que celui de M. Sardou!

Alcandre introduit alors Pridamant dans sa grotte et prélude à l'évocation en faisant apparaître. les habits de Clindor; en ce début du XVIIe siècle, où l'élégance luxueuse des ajustements fut une chose si importante, c'est déjà beaucoup pour Pridamant de savoir son fils en brillant équipage.

Il apprend ensuite la vie qu'a menée Clindor. C'est celle du jeune littérateur qui vient, conquérir Paris à la pointe de sa plume.

Et, pour gagner Paris, il vendit par la plaine Des brevets à chasser la fièvre et la migraine,

Dit la bonne aventure et s'y rendit ainsi.

Là, comme on vit d'esprit, il en vécut aussi.

Il se mit sur la rime, et l'essai de sa veine Enrichit les chanteurs de la Samaritaine.

C'est-à-dire que, comme Figaro, il fut un peu chroniqueur public, composa des chansons pour les cafés-concerts.

Et son style ayant pris de plus beaux ornements,

Il se hasarda même à faire des romans !

Il s'est débattu dans l'existence littéraire comme le jeune provincial à qui sa famille a supprimé les mensualités. Mais, ajoute Alcandre.

Lorsque de ses amours vous aurez vu l'histoire,

Je veux vous le montrer plein d'éclat et de gloire.

C'est ici que commence l'histoire des amours de Clindor, sur laquelle en sera greffé une troisième : Clindor comédien.

Elle n'a rien d'éclatant et ne fait pas présager Gil Blas; elle est tissée sur le canevas habituel des intrigues, qu'utilisera tout le XVIIe siècle; et les amoureux de Molière ne différeront pas de ceux de Corneille : une. fille charmante, un amoureux Inadrigalisant, un rival odieux, un père barbare, c'est le quadrille éternel. — Et, dans la comédie de Corneille, nous trouvons des vers si savamment exquis que Molière ne les dépassera pas, s'il les atteint.

Est-il déclaration plus délicatement passionnée que celle-ci :

Dieu! qui l'eût jamais cru que mon sort rigoureux Se rendît si facile à mon cœur amoureux !

Banni de mon pays par la rigueur d'un père,

Sans soutien, sans amis, accablé de misère,

Ce pitoyable état de ma triste fortune N'a rien qui vous déplaise ou qui vous importune !

N'est-ce pas le langage d'Hernani à dona Sol, l'hymne de gratitude à celle dont l'amour fait oublier le malheur :

Je le déclare ici, proscrit, traînant au flanc Un souci profond, né dans un berceau sanglant,

Si noir que soit le deuil qui s'étend sur ma vie,

Je suis un homme heureux et je veux qu'on m'envie, Car vous m'avez aimé, car vous me l'avez dit!

Et de ces merveilles de style je multiplierais les exemples si j e ne craignais de déflorer pour vous le plaisir charmant de la surprise et de la découverte.

Quant aux caractères, ils sont définis par leur genre même : Lyse est la mère des soubrettes futures, la patronne des servantes de Marivaux ; Isabelle, c'est l'amoureuse des comédies de Molière et de Regnard, la jeune première jamais renouvelée, celle qui dira toujours : « Les volontés d'un père ». Mais la joie formidable, hyperbolique et glorieuse de la pièce, c'est le personnage mirifique du Matamore !

Il y a beaucoup à dire sur ce personnage, qui a rempli toute l'ancienne comédie française de ses hâbleries et de ses appels du pied.

On dirait qu'il est né dans les romans de chevalerie et qu'il se développa dans la licence des guerres civiles. Cependant, Plaute nous montre le Pirgopolinice, le miles gloriosus (soldat fanfaron), et le Terapontigonus miles (soldat, prends garde à ta peau). Il s'appela Spavento en Italie" Matamoros en Espagne, Fracasse en France. Il s'apparente au redoutable Spezzafer, à Giangur- golo, type calabrais du capitan qui épouvante les pavés, mais qui s'effraie d'un sbire ou d'.un enfant, et à Vappo, le Napolitain avaleur de charrettes ferrées. Et, petit-cousin duPichrocole de Rabelais, il est le grand-oncle de M. de Crac de Collin d'Harleville et du Munchausen des enfants. Regardez-le, aujourd'hui, son costume est, comme. son âme, fait de. bouffants et de crevés; voyez s'essorer la plume de son chapeau extravagant, resplendir la molette de son éperon colossal et s'aiguiser les crocs de sa moustache !

Savez-vous pourquoi l'image d'un porc-épic orne son écusson? M. Sand nous le dit : c'est qu'un jour, au siège de Trébizonde, il a pénétré seul clans la tente du sultan, l'a traîné à travers les campements, tandis que, de la main restée libre, il écartait les assaillants et tenait en respect toute l'armée turque.. Et, quand il rentra dans la ville, sa cuirasse était hérissée d'un si grand nombre de flèches qu'on l'eût pris pour un porc-épic (il eût été d'un grand secours aux malheureux Arméniens).

Tous les jours, il tue un More, confond un nécromant, séduit une princesse; il habille ses valets avec l'étoffe des turbans des infidèles qu'il a décapités. Comme Caligula souhaitait que le genre humain n'eût qu'une seule tête pour l'abattre d'un seul coup, il feint de vouloir un seul duel avec toute l'humanité pour adversaire ! Mais ces rugissements léonins se tonalisent. en bêlement d'agnelet à l'ombre de la moindre baguette de coudrier. Et il est aussi terrible aux cœurs des princesses qu'aux poitrines des rois,

Et, selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour Les hommes de terreur et les femmes d'amour, cléclare-t-il dans le langage de Don César de .Bazaii:' et il s'évanouit dans la muraille quand se profile la silhouette du moindre rival.

En cette époque. où par les combats singu- Jiers, la France était devenue un vaste champ clos, le personnage du capitan parodiait ces duellistes, auxquels Richelieu avait fait une -guerre si cruelle et dont la, caricature amusait le cardinal autant que Falstaff réjouissait la reine Élisabeth. A la suite des vrais braves, on voyait dans la rue, dit Saint-Victor, des tranche- montagnes fendus comme des compas, le bord du manteau relevé par une immense rapière où parfois l'araignée tissait ses toiles, pourvoyeurs de cimetières que l'on renversait d'une chiquenaude. Ils apparurent sur la scène : clans le

Railleur ou la Satire du Temps, du sieur Mares- chal; dans les Visionnaires, de Desmarest; dans le Véritable Capitan Matamore, ou le Fanfaron, du même Mareschal, et dans le Capitan Matamore, comédie de Scarron, en vers de huit syllabes, sur la seule rime ment. Avec des portraits aussi chargés, on espérait dégonfler ces colosses soufflés de vent et purger la France de ces personnages ridicules. Mais, si le' Matamore traversa les spectacles espagnols comme le Parasite se promena dans la comédie latine, tous les capitans de théâtre n'étaient pas sur la scène, et l'on peut en citer trois qui n'étaient rien moins qu'auteurs dramatiques : ce sont Cyrano de Bergerac, Georges de Scudéry et le sire de la Calprenède. Il est vrai que c'étaient des capitans qui réalisaient leurs bravades.

Cyrano de Bergerac, cadet du régiment des gardes, avait été surnommé le démon des braves : il usait, dans sa conversation et dans ses drames, de cette enflure espagnole que l'on croyait romaine, mais qui avait été jadis apportée chez les Romains par l'Espagnol Sénèque. C'est lui qui interdit le théâtre pour un mois au comédien Montfleury dont il avait à se plaindre : « Ce coquin fait le fier, disait-il, parce qu'il est si gros qu'on ne pourrait le bâtonner tout entier en un jour. » Après s'être battu avec tout le monde, Cyrano de Bergerac se battit un jour avec lui- môme et mourut d'un coup qu'il se porta au front.

. Georges de Scudéry, qui gagna l'immortalité du ridicule, fut un rodomont bravache et jaloux, lui qui prétendait prouver à tous, l'épée à la main, que le Cid n'était pas une merveille.

Quant au sieur de la Calprenède, il fut aussi un bretteur fanfaron, et l'on raconte que le cardinal de Richelieu, s'étant fait lire une de ses tragédies, trouva que les situations étaient fermes, mais que les vers en étaient lâches. « Comment, lâches! sécria l'auteur en défiant tout l'entourage du prince; cadédis! il n'y a rien de lâche dans la Calprenède ! »

Le. Matamore de l'Illusion résume, à lui seul, tous les capitans de l'ancien théâtre, comme ce héros de la légende qui héritait de la force et de la bravoure de tous les guerriers qu'il tuait. Mais il tempère sa férocité par une clémence vraiment comique ; il sait faire grâce au besoin :

En Europe, où les rois sont d'une humeur civile,

Je ne leur rase point de château ni de ville,

Je les souffre régner; mais chez les Africains, Partout où j'ai trouvé des rois un peu trop vains,

J'ai détruit les pays pour punir les monarques,

Et leurs vastes déserts en sont de bonnes marques.

Les femmes aussi, il a passé leurs cœurs au fil de ses regards :

J'avais des rendez-vous de toutes les princesses, Les reines à l'envi mendiaient mes caresses ;

Celles d'Etiopie et celles du Japon,

Dans leurs soupirs d'amour ne mêlaient que mon nom-; De passion, .pour moi, deux sultanes tombèrent; Deux autres, pour me voir, du sérail s'échappèrent.

Mais cette séduction fatale a ses inconvénients :

J'en fus mal quelque temps avec le Grand Mogol!

Pendant qu'il conte fleurette à Isabelle, un page accourt le chercher; de quelle part vient-il? De la reine d'Islande. Il lui faut donc se déranger; et, comme ces médecins soucieux de leur réclame, qui se font adresser des dépêches d'alerte pendant les' grands dîners, il s'absente pour cette malade hypothétique.

Le .dernier Matamore moderne est l'illustre Tartarin. Car l'humanité ne change guère; elle comprend certaines collections de types que nous retrouvons toujours identiques à eux- mêmes, à travers les époques et les mœurs. Et le personnage de Matamore retourne peu à peu dans son Midi d'origine; monté au XVIIe, siècle jusque vers les rives de la Seine, il est redevenu méridional depuis.

Mais la magnificence du personnage du capi- tan, c'est que toute la fanfare de son verbe est annonciatrice du Cid; c'est que les rodomontades du tranche-montagnes deviennent les gestes altiers du héros ; c'est que l'action de Rodrigue réalisera la parole de Matamore. Celui-ci dit :

' Le seul bruit de mon nom renverse les murailles, Défait les escadrons et gagne les batailles..

Or, Boileau n'a eu qu'à mettre un nom dans ce dystique pour en faire l'éloge d'un des grands chefs de son temps :

Condé dont le seul nom fait tomber les murailles, Force les escadrons et gagne les batailles.

Et plus loin :

Mon courage invaincu, contre les empereurs.

Voici, .déjà ce mot de « invaincu », qui sera si discuté aux lèvres du héros invincible.

Et plus loin :

Respect de ma maîtresse, incommode vertu, Tyran de ma vaillance, à quoi me réduis-tu?

Que n'ai-je.eu cent rivaux à la place d'un père,

Sur qui, sans t'offenser, laisser choir ma colère !

- C'est la tirade de Matamore et ce sont les 'stances du Cid !

Ainsi, soit que Corneille ait entrevu d'abord Rodrigue sous un aspect comique, soit qu'il eût voulu faire succéder le vrai brave au bravache, sa grande âme, dirigée naturellement vers le sublime, l'a emporté aux plus hautes cimes de l'héroïsme.

Le Matamore disparaît au dernier acte, et là commence une troisième pièce enchâssée dans la seconde : Clindor, comédien. Le magicien

montre à Pridamant son fils somptueux et grandiloquent, et il lui explique qu'il a dû s'enrôler dans une troupe d'acteurs; c'est alors que le bonhomme profère cette exclamation indignée, (lui a retenti depuis dans tant de familles. : « Mon fils comédien ! » Mais Alcandre lui réplique par la fameuse épître où il divinise le théâtre ; cette tirade procura alors aux comédiens, traités comme des farceurs de tréteaux, la protection du cardinal de Richelieu, car il n'en faut pas beaucoup aux gens d'Église pour aimer le théâtre; elle leur valut la bienveillance de Louis XIII. La tirade dit :

Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,

Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre François.

Or, jamais Louis XIII n'est allé aux deux bouts de la terre se faire craindre ; mais il assistait quelquefois, un peu moins loin, aux représentations de Corneille. Enfin, cette tirade attira aux comédiens les pensions par Louis XIV, sinon les décorations par ses ministres, et elle les enfla d'une orgueil dont on dit qu'ils abusèrent dans la suite... Enfin, quand, après être convaincu que les acteurs méritent la considération, Pridamant les voit encore se partager une abondante recette, le bonhomme rend à son fils l'estime et l'affection, et s'écrie :

Je n'ose plus me plaindre et vois trop de combien Le métier qu'il a pris est meilleur que le mien.

Ainsi, la thèse a triomphé, le but est atteint, la pièce finie.

Mesdames, Messieurs, mon but aussi sera atteint et mon bavardage fini, si j'ai pu vous convaincre que le poète qui a créé Matamore avant Chimène est de la famille de Shakespeare, qui montra Falstaff avant Juliette. En écrivant l'Illusion, Corneille sentait s'impatienter le Cid dans les grands décors de son cerveau; il a voulu réhabiliter le théâtre avant d'y faire fleurir son rêve de chevalier, avant de le douer de la vie tragique dans un de ces grands spectacles auxquels; à l'exemple du Sénat romain, le Parlement français se glorifiait d'assister ; et de même qu'il avait incliné sa grandeur jusqu'à la fantaisie, il sut exalter son héroïsme aux étoiles !

George VANOR.

CONFÉRENCE

FAITE PAR

M. LÉOPOLD LACOUR-

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

LE JEUDI 18 FÉVRIER 1897, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

PHILASTER (1500 A 1600)

t

THÉÂTRE DE F. BEAUMONT, J. FLETCHER

ET

THÉÂTRE DE SHAKESPEARE

PHILASTER (itiOO A 1600)

MESDAMES, MESSIEURS,

Sur aucune scène française encore n'a été représentée la tragédie en cinq actes, de l'époque shakespearienne, intitulée Philaster ou l' Amour qui saigne.

C'est, d'ailleurs, en 1895 seulement qu'elle fut traduite en français.

Sans doute, nous en pouvions lire des fragments dans l' Histoire de la Littèrature anglaise de Taine et dans le volume de M. Mézières sur les contemporains et les successeurs de Shakespeare; mais nulle traduction complète avant celle que vous allez entendre ou qui plutôt va vivre devant vous et qui a pour auteur un des plus originaux jeunes maîtres de la déjà glorieuse littérature belge, M. Georges Eekhoud.

Ayant nommé le traducteur, j'aimerais à dire quelques mots de son œuvre qui est déjà considérable et qui est double. D'abord l'œuvre

proprement personnelle, l'œuvre de l'artiste : contes, nouvelles, romans ; puis l'œuvre du critique, de l'historien et du philosophe. MalheureuseInent, j'appartiens avant tout à la pièce qui va être jouée tout à l'heure et aux auteurs de cette pièce. Cependant il. me sera permis de dégager les caractéristiques de l'œuvre personnelle de M. Eekhoud : une imagination vigoureuse, véhémente et nette, une âme en quelque sorte farouche et. miséricordieuse tout ensemble, et, d'un bout à l'autre, un idéal révolutionnaire.

M. Eekhoud montre un ardent amour pour les déclassés, pour les réfractaires, pour les révoltés : il est à la fois évangélique et terrible.

Quant à son œuvre critique, elle est tout entière vouée à l'époque shakespearienne et à Shakespeare. Il a publié un volume qui s'appelle Au siècle de Shakespeare. Il en prépare un autre qui s'appellera La Plèiade shakespearienne. Un certain nombre des études qui composeront ce recueil ont déjà paru dans une revue française, la Société nouvelle. C'est ainsi que M. Eekhoud a étudié dans cette revue les deux auteurs de Philaster, Francis Beaumont et John Fletcher.

A la vérité, il serait bien préférable que M. Eekhoud fût à cette place : je fais la conférence qu'il devrait faire. Vous me pardonnerez de remplacer ici le traducteur de la pièce avec, peut-être, une moins grande connaissance de l'époque. Mais, de fait, ce qui frappe quand on

regarde l'œuve personnelle de M. Eekhoud, c'est de voir combien il était prédisposé pour l'étude de la période shakespearienne, du drame shakespearien et du drame de Shakespeare. Il y a une véritable parenté entre la tournure d'imagination et d'âme de M. Eekhoud et l'âme violente, l'imagination enthousiaste et véhémente, tragique et lyrique, qui sont les sources de cette incomparable production dramatique du règne d'Élisabeth et du règne de Charles Ier. Il n'y a pas longtemps que l'on' connaît en France cette produc-,tion merveilleuse. On se faisait chez nous une idée particulière de Shakespeare : il apparaissait dans son siècle comme un énorme chêne, debout, dans une plaine, ou, si vous préférez une autre comparaison, comme un mont solitaire, ou encore, si l'on prend une troisième comparaison également possible, .comme un soleil unique de poésie.

Il n'en est pas ainsi ; certes il est bien le plus haut chêne, certes il est bien le mont le plus altier, il est bien le plus grand soleil de poésie de son temps ; mais s'il est, jusqu'à un certain point, incomparable, il n'est pas isolé. Il y a- autour de ce soleil immense une pléiade d'étoiles. Et, en effet, il eut des contemporains d'un génie incomplet, mais enfin de génie. Il ne fut pas toujours classé le premier par les spectateurs de son temps ; d'autres lui ont été égalés. Il eut des prédécesseurs comme l'étonnant Christophe Mar-

lowe, mort à trente ans, et des successeurs qui remplirent avec lui une période de soixante ans, glorieuse entre toutes, unique dans l'histoire du théâtre. Beaumont et Fletcher, dans cette pléiade shakespearienne, occupent non seulement un beau rang, mais le premier rang.

De leur vivant, du vivant de Shakespeare, on les égalait volontiers à Shakespeare lui-même. En tout cas, ils étaient très populaires, ils remportèrent de très grands succès, et même, quand la restauration des Stuarts eut rouvert après.1660 le théâtre que le puritanisme anglais avait fermé, il est certain que Beaumont et Fletcher détrônèrent pour un temps celui que Victor Hugo devait appeler le poète-roi.

Si, par exemple, nous pensons à l'époque où Dryden publia son Essai sur la poésie dramatique (1666), nous voyons que Beaumont et Fletcher sont à ce moment, pour le public, les premiers dramaturges. Ils n'appartiennent pas, cependant, à la grande période shakespearienne ; ils ne sont pas, par les productions de leur collaboration, du temps d'Élisabeth. Vous savez qu'Élisabeth meurt en 1603. Or la première pièce de Beaumont et de Fletcher est de 1606 ou de 1607, sous le règne de Jacques Ier. Où en était Shakespeare à cette date? Shakespeare avait presque accompli son œuvre. De 1600 à 1606 apparaissent tous ses grands drames : Jules César en 1601, Hamlet en 1602, Othello, Macbeth,

enfin, en 1606 le Roi Lear. Il ne lui reste plus, avant de se reposer dans sa gloire, qu'à faire Coriolan, la Tempête, Cymbeline et le Conte d'hiver. Vous voyez très nettement que Francis Beaumont et John Fletcher, s'ils sont des contemporains de Shakespeare, sont cependant plutôt des successeurs de Shakespeare, et c'est là un point qui a son intérêt littéraire, car, M. Eekhoud l'a très bien noté : « Déjà sous Jacques Ier commençait à se faire sentir ce courant de sybaritisme qui devait atteindre sa plus grande licence sous Charles II. Or l'art de Beau- mont et de Fletcher, plus que celui de n'importe quel autre des derniers venus de la période shakespearienne, représente déjà un art de transition.

« Fletcher et Beaumont, quoique se rattaehant par l'ensemble de leur talent et de leur œuvre à la noble période shakespearienne, font prévoir, par une certaine joliesse et je ne sais quelle langueur caressante, l'art exclusivement sensuel et naturaliste de la Restauration. »

On sait très peu de chose de leur vie.

Il faut surtout les distinguer de leurs contemporains ; ce sera la meilleure manière de dessiner leur physionomie. Trois points, selon moi, essentiels.

D'abord, leur naissance; ils sont de famille bourgeoise ; on peut même dire qu'ils appartiennent à la haute bourgeoisie de leur temps.

C'étaient, comme nous dirions, des fils de famille. Le père de l'aîné, Fletcher, était un révérend, un clergyman, que la protection d'Elisabeth éleva jusqu'à l'évêché de Londres;

Le père du plus jeune, Beaumont, était un juge qui arriva même à une haute dignité conférant la noblesse de robe.

Ceci a son importance quand on songe que tous leurs contemporains (je parle des dramaturges, bien entendu) étaient nés peuple. Non pas tout à fait Shakespeare, si vous voulez, car Shakespeare appartient plutôt à ce que nous appellerions la petite bourgeoisie marchande : soit, comme certains le disent, qu'il fût le fils d'un boucher, ou d'un marchand de laine ou d'un marchand de grains. Mais peu importe : il est tout près du peuple.

Quant à son grand rival, le fameux Ben Jon- son, créateur lui aussi d'un théâtre, à côté de celui de Shakespeare, il a pour père un maçon.

Le grand fondateur 'du théâtre anglais, Christophe Mario we, un cordonnier.

Enfin, parmi ceux qu'on pourrait appeler les cadets de Shakespeare, Massinger est le fils d'un domestique de grande maison.

Ces artistes géniaux n'étaient pas tous des ignorants ; plusieurs avaient fait, comme nous dirions, leurs classes : ils avaient été à Oxford ou à Cambridge. Non pas Shakespeare, à qui il faut penser toujours et que vous me verrez sans

cesse envisager avant tout autre, Shakespeare, qui grandit en quelque sorte dans une liberté joyeuse de bête sauvage et qui, plus tard, je le veux bien, apprit un peu de latin, peut-être même un peu de français et d'italien. Ben Jonson traversa l'Université ; mais la pauvreté de son père le rappela à dix-sept ans : il apprend le métier paternel, puis il se fait soldat avant d'être acteur et auteur, car vous savez qu'à ce moment presque tous les dramaturges furent auteurs et acteurs tout ensemble, comme Shakespeare lui- même.

D'autres sont vraiment instruits, comme Greene et comme Marlowe qui obtint successivement les grades de bachelier et de maître ès arts ; mais il est important de remarquer que ceux-là se trouvent en quelque sorte devant une contradiction intime et profonde entre leur origine, leur éducation et leur pauvreté.

Cette contradiction n'existe pas pour Beau- mont et Fletcher. Il y a harmonie entre leur naissance et leur éducation essentiellement et hautement bourgeoise.

Une seconde distinction à établir, c'est que tous les autres dramaturges de l'époque sont 'parfaitement anglais ; ils sont de race anglaise, il ont leur génie pour ainsi dire enfoncé dans le sol anglais par ses plus profondes racines.

Au contraire, Beaumont et Fletcher sont d'origine française.

Le nom de Beaumont l'indique; et le nom de Fletcher est, paraît-il, une corruption de Fléchier.

Ce qui les distingue plus encore, — et ceci est toujours fort important au point de vue de leur œuvre, — c'est que leur existence ne ressemble pas du tout à celle de leurs contemporains et surtout à celle des précurseurs de Shakespeare.

Certes Shakespeare est sage, malgré des effusions et des entraînements d'artiste. Il est prévoyant, il l'est peut-être un peu trop. Vous savez qu'il songe toujours à se pousser tout jeune vers une maturité bien assise économiquement, en vue d'une vieillesse calme et respectable. Il fait des affaires, il devient entrepreneur et directeur de spectacle, et, avant cinquante ans, son œuvre immense et magnifique accomplie, nous le voyons se retirer dans sa ville natale en propriétaire, avec des rentes, nous dirions aujourd'hui avec vingt ou trente mille livres de rentes.

Mais si Shakespaere est si sage, s'il a cet esprit de prévoyance, il n'en est pas de même des autres dramaturges de ce temps : ceux-là sont pour la plupart d'incorrigibles bohèmes ; ce sont des viveurs frénétiques, des hommes qui brûlent leur sang, qui usent leur vie, qui semblent attirés vers la mort, et vers la mort la plus tragique, par je ne sais quelle force intime. Ils ressemblent un peu par certains côtés à notre François Villon, le mauvais garçon. Ils vivent

dans les mauvais lieux, parmi les-filles et les escrocs, escrocs eux-mêmes quelquefois, au point que l'un d'eux, Peele, fut plus populaire de son temps comme voleur que comme poète.

Rappelez-vous tous ces noms de Nash, Peele, Decker, Greene. Songez à la mort de Marlowe tué dans une rixe de taverne par un valet d'entremetteur, pour une souillon. Marlowe va se jeter sur son rival; il va le poignarder; l'autre lui prend le bras, lui retourne le poignet, la lame crève l'œil de Marlowe et pénètre dans la cervelle. Marlowe tombe mort, il n'avait pas trente ans.

Decker resta trois ans dans la prison du Banc du roi.

Quand à Greene, homme d'un génie incorrect, mais enfin homme de génie, il mourut d'une indigestion de harengs salés et de vin du Rhin chez un savetier. Il ne dut qu'à la charité de ses hôtes de ne pas mourir comme un chien dans la rue ; il fallut que ces pauvres gens payassent son enterrement.

Taine, qui a très bien parlé -de toute cette époque, dit très justement que ces hommes sont des « courtisanes de mœurs, de' cœur et de corps ».

Leur vie fut triple : misère, débauche, travail fiévreux et génial.

Telle n'a pas été l'existence de Beaumont et de Fletcher.

Nous voyons bien que Fletcher, l'un des deux, se fit auteur dramatique, à trente ans, plutôt par besoin, qu'il dissipa dans des folies, pourtant plus relevées que celles de Marlowe ou de Greene, l'héritage paternel et les plus belles années de sa vie.

Nous savons aussi qu'en 1625, à quarante-neuf ans, il meurt pauvre.

Mais, si nous pensons aux neuf ou dix années pendant lesquelles il collabora avec Beaumont, nous les voyons tous les deux dans la dignité d'un travail intense, dans le culte admirable d'une des amitiés les plus inoubliables qui soient dans l'histoire des lettres. Ils sont inséparables dans l'enthousiasme de leur travail, n'ayant qu'une chambre pour deux, travaillant à la même table, faisant bourse commune : rien à l'un qui ne soit à l'autre. Cette amitié de Beaumont et de Fletcher était connue de leur temps ; elle les honorait dans le public ; elle les inspira souvent et magnifiquement dans leurs œuvres. En effet, Beaumont et Fletcher ont une supériorité incontestable sur Shakespeare en un point : la peinture de l'amitié.

Il y -a chez eux des couples d'amis qui n'ont pas leurs rivaux chez Shakespeare. Il faut dire ce qu'ils entendaient par amitié. Ce n'était pas le sentiment tiède et facile que nous appelons ainsi trop souvent, cette amitié fade qui ne supporte pas l'idée de sacrifice, qui laisse aux

deux amis tant d'indépendance de cœur. C'était un enthousiasme passionné, héroïque, pareil à l'amour pour la foi qu'il imposait, pour le dévouement qu'il pouvait inspirer; et la collaboration de Beaumont et de Fletcher fut bien de l'amour le plus noble, le plus pur, le plus digne. Ce fut une. fraternité d'élection entre deux hommes de génie.

Le sujet serait intéressant à traiter : « L'amitié à la Renaissance ». Je ne le traiterai pas pour deux raisons : d'abord, il m'entraînerait trop loin et je perdrais le temps nécessaire pour l'examen de la pièce de Philaster, et en second lieu le sujet n'est pas sans danger. Mais il faut dire que la Renaissance, que nous voyons répandre son souffle fécond et magnifique, sur l'Europe occidentale entière, amena en Italie, en Angleterre, en France (pensez à Montaigne), une renaissance. particulière du sentiment de l'amitié,, de cette' amitié héroïque et passionnée que nous trouvons dans Homère et dans Platon.

Pour vous en convaincre, il suffit de vous rappeler les étranges, délicieux et poignants sonnets de Shakespeare, et aussi les magnifiques et non moins étranges sonnets de Michel-Ange. — Je puis arriver maintenant à la pièce de Philaster.

Philaster n'est pas la première œuvre sortie de cette collaboration. Je vous l'ai dit, la date de cette première œuvre est 1606 ou 1607, car nous

n'avons ici que des dates approximatives. Phi- laster parut sur la scène en 1610 ou 1611. M. Eekhoud déclare qu'elle est dans le théâtre entier de ces deux poètes la pièce la plus intéressante. Ce n'est pas l'avis de M. Mézières qui préfère, lui, Bonduca qui est une Phèdre. Je n'ai pas lu Bonduca) je ne peux donc pas donner ici mon avis. Sachez seulement que Beaumont et Fletcher ne furent pas seulement des auteurs tragiques, mais aussi des auteurs comiques; ils composèrent des comédies ; même de leur temps et après leur mort, ils furent préférés comme auteurs comiques ; c'était là une erreur de goût. Leur gloire la plus durable est dans leur génie tragique et lyrique. Vous allez en juger par Philaster.

Mais je vous supplie, en écoutant cette pièce, de vous rappeler toujours l'époque où elle parut, d'avoir bien présente à l'esprit la fougueuse, tumultueuse, éminemment tragique et aussi délicieuse et suave conception de la vie qui s'épanouit dans les drames de Shakespeare.

Il faut toujours penser à Shakespeare en écoutant Philaster, non pas que cette pièce déborde comme les drames du grand Will : par comparaison, elle est mesurée, sobre, presque sèche, elle est rapide, elle est simple, il y a unité d'action. Vous ne trouvez pas là de ces digressions (apparentes) par où Shakespeare reproduit l'on- doyant et le multiple de l'existence, pas de ces

larges interventions d'un comique subtil ou trivial; il n'y a ni le fou, ni le clomn, dont vous savez que Shakespeare tire un parti parfois même excessif. Le comique volontaire de la pièce est très court, il n'est qu'en une silhouette, celle du prince des Espagnes, Pharamond, prétendant malheureux et grotesque à la main de la princesse Aréthuse, fille du roi de Sicile. Vous verrez que ce Pharamond est presque un prince de féerie.

Il y a, il est vrai, un autre personnage, comique, pour nous, car peut-être ne l'était-il ni pour les auteurs ni pour les spectateurs de la pièce au xviie siècle. Il est plutôt comi-tragique. C'est le roi de Sicile, le père d'Aréthuse, qui ressemble à beaucoup de rois de Shakespeare. Plusieurs rois de Shakespeare, en effet, lorsque la colère s'empare d'eux, s'emportent en des fureurs qui nous font sourire, comme des fureurs de demi-fous qui seraient en même temps à demi-gâteux.

Il y a dans plus d'un roi de Shakespeare du roi d'opérette ou de féerie, et certains d'entre vous qui sont allés à l' Œuvre me comprendront quand je dirai qu'il y a en eux de l' « Ubu roi ».

Il viendra, je vous en préviens, dans Philaster, au IVe acte, un moment où le roi de Sicile cherche sa fille qui a disparu dans une partie de chasse : elle a fouetté son cheval, voulant trouver la mort; son cheval s'est emballé, l'a désarçon-

née et précipitée dans un ravin : elle n'a aucun mal. Le roi la cherche, et alors, comme un courtisan à qui il demande où elle est lui répond r simplement : « Je n'en sais rien », ce qui est la vérité, le roi voit dans ce : « Je n'en sais rien »,

- comme un outrage à sa majesté royale. Il reprend : « Où est-elle? Attention! Je suis votre roi. Je désire voir ma fille. Je vous l'ordonne à tous. Vous êtes mes sujets. Ne suis-je pas votre roi? J'attends! — Commandez des choses possibles et honnêtes. — Des choses possibles et honnêtes! ricane furieusement notre roi de féerie. Le traître qui prétend borner la volonté , du roi à des choses possibles et honnêtes ! Montrez-la-moi, ou je veux périr si je ne couvre pas de sang la Sicile tout entière ! »

Pantin féroce, ici, et bouffon d'être féroce! Il • est persuadé, comme presque tous les rois de Shakespeare, que l'autorité royale, le titre de roi, ne peut rencontrer dans les choses mêmes,

- comme dans les hommes, aucune résistance légitime, et il ressemble, dans ses prières aussi bien que dans ses menaces, à un enfant gâté exigeant la lune avec fureur.

C'est bien, en effet, ici un vieil enfant couronné atteint subitement du vertige césarien. C'est la caricature vivante de ce vertige. Mais cette caricature, je vous répète, elle est shakespearienne; et même si je ne craignais d'aller bien loin et de commettre une espèce de sacrilège, j

j'oserais dire que le roi Lear du début est un peu un roi de féerie, le roi de la grande et .magnifique scène où il déshérite sa fille, la chaste Cordelia, la sublime fille, la seule dont il soit aimée, parce qu'elle n'entasse pas comme ses sœurs hyperboles menteuses sur menteuses hyperboles pour lui peindre sa piété filiale. Certes la situation est si poignante, l'éloquence du vieux roi Lear si humaine, si grande, qu'on n'a pas envie de sourire sur le moment; mais à la réflexion on trouve que peut-être dans le commencement de cette grande démence il y a l'aveuglement d'un Géronte sublime. C'est au IVe acte, je le disais tout à l'heure, que se montre le comique involontaire du roi de Sicile. C'est également au I Ve acte que vous trouverez d-es violences sanglantes qui pourront vous paraître les actes d'une odieuse et ridicule folie.

Le prince Philaster aime Aréthuse, il en estaimé; mais il croit qu'elle le trompe avec un jeune page. Il erre dans une forêt : il rencontre justement Aréthuse, il tire l'épée et dit à la princesse : « Tuez- moi ». Comme elle refuse, il voudra la tuer. De fait, il se jette sur elle l'épée tendue et il la blesse ; ce n'est pas de sa faute s'il ne la tue pas.

Survient un paysan qui s'interpose. La colère de Philaster se tourne contre lui et il blesse le paysan; ce n'est pas de sa faute s'il ne le tue pas.

Le paysan riposte, il blesse Philaster, et... je n'achève pas la phrase.

- Ce n'est pas tout. Quelque temps après, dans la même forêt, Philaster rencontre le page ; le page est endormi. Philaster tire à nouveau son épée. Voilà un quatrième blessé.

Tout cela vous paraîtra un peu extravagant ; mais, encore un coup, il faut perpétuellement songer à Shakespeare, il faut nous prémunir et . réagir contre notre froide raison raisonnable. IF faut aussi songer que ces blessures n'ont pas de conséquence tragique et qu'en définitive elles sont bien peu de chose si l'on se représente tout le sang versé sur la scène par les dramaturges du temps et par Shakespeare lui-même. Cette rude époque aime le sang, elle aime le meurtre, elle en aime le spectacle, et ses poètes la servent à souhait, ses poètes dramatiques, s'entend.

- Les personnages sont des impulsifs : à peine l'idée conçue, ils bondissent à l'acte. Taine a dit avec justesse que leurs résolutions sont comme des coups d'épée. Rappelez-vous certains dénouements de Shakespeare dans les plus grands drames, -Hamlet par exemple. C'est d'abord le duel d'Hamlet et de Laërte. Laërte a une épée empoisonnée avec laquelle il frappe Hamlet. Hamlet s'empare de cette épée et frappe Laërte. Voilà deux morts. En même temps la reine boit le breuvage empoisonné préparé pour Hamlet par le roi. Hamlet se précipite sur le roi et le tue : voilà quatre cadavres.

Rappelez-vous le dénouement du Roi Lear.

Les deux filles du vieux roi, Goneril et Régane, mourant l'une après l'autre : Régane empoisonnée par sa sœur Goneril, Goneril se suicidant. Edmond tué en duel par le fils du comte de Glo- cester, et enfin la sublime Cordelia, pendue'dans sa prison, portée sur la scène par les bras tremblants de son vieux père, le roi Lear, qui tombe mort à côté d'elle. Voilà de ces boucheries dont le théâtre anglais était coutumier. Auprès de tout cela, que vous paraîtront les blessures légères du IVe acte de Philaster ?

J'allais oublier une autre scène terrible dans le Roi Lear : le duc de Cornouailles arrachant les yeux au comte de Glocester; et, remarque curieuse, il y a là aussi un rustre qui s'interpose et sur lequel le duc de Cornouailles se jette et par qui il est blessé, comme vous verrez Philaster se jeter sur le paysan du IVe acte.

Mais, chez nos auteurs eux-mêmes, il y a des tragédies auprès desquelles Philaster est véritablement quelque chose d'infiniment doux. Dans le Double mariage, par exemple, nous voyons une femme subir le supplice de la roue. Dans Valentinian, nous voyons un des serviteurs de Valentinian qui a empoisonné son maître, qui s'empoisonne lui-même et qui se fait apporter râlant près du lit de Valentinian. Dans Thierry et Théodoret, Brunehaut fait périr ses deux fils l'un après l'autre. Nous assistons à l'agonie de Thierry empoisonné. Tout le théâtre shakespea-

rien est plein de ces abominations. Auprès d'elles, le IYe acte de Philaster est tout à fait anodin. Si même il prête un peu à sourire par ses violences, c'est parce que les blessures y sont trop légères, parce qu'il n'y a pas de tués parmi les blessés, qui ont tous l'air, une minute après, de très bien se porter.

Mais pourquoi donc Philaster a-t-il été traduit par M. Georges Eekhoud, et pourquoi l'Odéon vous offre-t-il cette pièce? Quelles sont les beautés de Philaster, les beautés réelles, non pas celles que nous pouvons comprendre en nous aidant de nos souvenirs historiques et en nous représentant l'époque shakespearienne, mais celles qui sont des beautés pour les plus ignorants, pour toutes les intelligences, toutes les âmes et toutes les imaginations? Je vais vous le dire.

Ces beautés sont dans l'idée même de la pièce, ensuite, ou plutôt par suite, dans le personnage du page (qui n'est pas un page, qui n'est pas un garçon, mais une jeune fille), et aussi dans l'amour de la princesse Aréthuse. C'est tout à fait à la fin, au dénouement, qu'il se découvre à nous que le page est une jeune fille. Jusque-là nous ne l'avions vu que vêtu en homme, et nous avions cru comme tous les personnages que c'était en effet un jeune homme. Au dénouement, voici ce qu'il dit pour sauver précisément Philaster ; il est devant le roi, il est devant toute la cour, devant Philaster et Aréthuse :

« Je ne suis point celui que vous croyez. Je ne suis point Bellario. Je suis Euphrasie, Euphrasie- qu'on croyait morte en Palestine. » Et, se tournant vers Philaster : « Mon père me parlait souvent de votre valeur et de vos vertus. Aussi plus- je grandissais, plus je souhaitais avidement, avec une sorte de soif, de rencontrer un jour ce mortel tant exalté au-dessus de ses semblables. Une fois que j'étais assise à ma fenêtre, travaillant à un ouvrage de broderie, je crus voir un Dieu franchir le seuil de la porte d'honneur. Tout mon sang afflua vers ma peau comme s'il avait suivi le mouvement de ma personne. On m'appela pour vous entretenir. Jamais homme soulevé tout d'un coup de la hutte du berger jusqu'au trône ne se trouva si grand dans ses pensées que moi. Vous laissâtes alors un baiser sur ces lèvres qui, maintenant, ne toucheront plus jamais les vôtres. Je vous entendis parler. Votre voix était bien au-dessus d'un chant. Après que vous fûtes parti, je rentrai dans mon cœur et cherchai ce qui le troublait ainsi. Hélas! je trouvai que c'était l'amour. Si seulement j'avais pu vivre en votre présence, j'aurais eu tout mon désir. »

C'est pour avoir tout son désir qu'Euphrasie a quitté la maison paternelle et qu'elle a fait en sorte, s'étant déguisée en homme, de se trouver un jour sur le chemin de Philaster. Philaster dans la pièce raconte admirablement la rencontre de ce jeune homme (jeune homme à ses.

yeux naturellement). — Je ne lirai pas ce passage, il est très beau aussi, c'est un des plus beaux de la pièce. — Il prend donc le jeune homme à son service, puis il le donne à Aré- thuse, afin qu'il soit leur confident et leur messager. De là toute la pièce.

Je ne puis vous la raconter, et même si j'essayais de pousser plus avant l'examen du caractère du page, je me trouverais entraîné à le faire. ce qui me paraît ne pas être mon office de conférencier. Tout ce que je puis vous dire de ce page, c'est qu'il aime sans espoir : c'est une des plus adorables figures de la tragédie anglaise. Et ici nous sommes obligé de vous rappeler que Beaumont et Fletcher ont tracé d'autres figures de jeunes femmes adorables, et l'on dirait qu'ils ont eu à tâche de prouver la supériorité morale de la femme comparée à l'homme, comme l'a fait Shakespeare lui-même.

En effet, rappelez-vous, groupez dans votre imagination, toutes ces délicieuses figures féminines du théâtre de Shakespeare. Songez à toutes ces victimes de la jalousie brutale et presque folle de leurs maris ou 'de leurs amants. Rappelez-vous dans le Conte d'hiver Hermione. Son mari, Leonte, le roi de Sicile, devient jaloux sans rien, pour ainsi dire, qui motive cette jalousie. Hermione est aimable avec leur hôte, le roi de Bohême. Immédiatement Leonte s'imagine qu'elle l'aime. Il vala faire juger solennellement.

Hermione s'évanouit de douleur pendant le procès en apprenant la mort de son fils. Alors elle consent à passer pour morte; et, seize ans après, dans son tombeau, comme on amène le roi voir ce qu'on prétend être, la statue de' la reine morte, il se trouve on présence d'Hermione toujours vivante, qui lui tend les bras, qui l'a toujours aimé, qui l'aime toujours. C'est là la femme telle que la comprend Shakespeare : malgré tout, injuriée, calomniée, frappée, presque morte, elle aime celui qui la frappe, celui qui la calomnie, celui qui l'injurie. C'est là le propre de Shakespeare dans la peinture de la passion féminine.

A côté d'Hermione, rappelez-vous la fille de Cymbeline, Imogène. Son mari, Leonatus Posthumus, a des raisons en apparence plus sérieuses pour être jaloux. Mais quelle jalousie stupide! Vous savez le pari : il est à Rome, banni; il accepte qu'un Italien se rende en Angleterre pour voir si en effet la vertu de cette femme admirable peut sombrer. Cet Italien est un traître ; il revient avec des apparences de preuves. Leonatus Posthumus le croit et ordonne de faire assassiner l'innocente Imogène. — Cela est constant dans Shakespeare, et vous trouverez encore des exemples semblables dans Beaumont et Fletcher.

Il y a même peut-être chez nos auteurs des beautés morales féminines plus grandes. Ainsi nous voyons dans Thierry et Thèodoret, la

femme de Thierry, Ordella, s'offrir en sacrifice, comme l'Alceste antique, pour d'autres raisons il est vrai. — Je ne puis malheureusement pas, dans une conférence qui doit être brève, apporter des citations qui donneraient de la vie à ce que je voudrais tâcher de vous faire mieux sentir. — Voyez Bianca, une autre héroïne de Beau- mont et Fletcher. Elle va près d'un homme qu'elle aime, parce qu'elle le croit ruiné, et elle lui offre d'être sa femme. Mais, quand elle apprend qu'il n'est pas ruiné, elle renonce irnmédiatement à lui sans se plaindre. Elle lui dit, ce qui est sublime : « Ne m'aimez plus. Je prierai pour vous afin que vous ayez une femme vertueuse et belle, et quand je serai morte, pensez à moi quelquefois avec un peu de pitié. Pour moi, j'accepte votre baiser comme un cadeau de noces sur la tombe d'une vierge. »

La sublimité va plus haut encore, car si l'admirable spiritualité de cet amour de vierge est grande, quelque chose la dépasse assurément, c'est la spiritualité parfaite d'une femme mariée malgré elle, qui se refuse à celui qu'elle adore, qui est un héros et qui lui a sauvé la vie.

Merveille du génie des grands dramaturges de cette époque ! Ces hommes, qui ont peint avec la plus grande frénésie, la plus frénétique passion, l'amour le plus débridé, se sont élevés dans le lyrisme le plus pur de la spiritualité parfaite, dans le platonisme absolu. Ainsi Oriana,

dans le Chevalier de Malte, de Beaumont et Fletcher.

Il y a, dans tout ce théâtre et déjà dans Phi- laster, par le personnage du page qui est Euphrasie, il y a de la créature de rêve, de la créature angélique, il y a de l'ange. En effet, le page que vous allez voir est la plus charmante de ces jeunes filles travesties ou de ces jeunes femmes qui abondent dans la Nouvelle italienne et dans le théâtre anglais du temps de Shakespeare. Elle est même plus charmante que Viola de la Douzième nuit, cette douzième nuit intitulée Le soir des rois, dans la traduction de François-Victor Hugo. On a dit que Beaumont et Fletcher avaient pris la Viola de Shakespeare pour en faire leur personnage d'Euphrasie. Cela est très possible. La Douzième nuit est de 1601, tandis que Philasier est de 1610. Mais ils ont - dépassé leur modèle. Il y a ceci de commun que Viola au service d'Olivia, comme Euphrasie au service d'Aréthuse, inspire de la jalousie à l'amant de sa maîtresse, mais cette jalousie n'est pas sérieuse, et vous verrez au contraire le merveilleux parti que Beaumont et Fletcher ont tiré de la jalousie de Philaster.

Il y aurait à parler aussi à ce propos du goût de Shakespeare et de ses contemporains pour le travesti. Vous savez, en effet, combien il y a de ces travestis dans les drames et les comédies de Shakespeare ; vous songez tout de suite à Portia,

à Julia dans les Deux Gentilshommes de Verone, à Rosalinde de Comme il vous plaira. Certainement Shakespeare et ses contemporains aimaient cette équivoque et les délicieux effets qu'on en pouvait tirer.

J'aurai presque fini sur Philaster ou plutôt mon voyage autour de Philaster, — car ce que j'ai désiré, en n'entrant pas trop dans le détail de la pièce pour ne pas déflorer votre plaisir de tout à l'heure, c'est faire tourner le drame shakespearien autour de Philaster afin de lui créer une ambiance qui permette à la pièce de vivre pour vous comme elle vécut pour les contemporains — j'aurai presque fini, dis-je, quand j'aurai noté l'amour immédiat, soudain, de Philaster pour Aréthuse et d'Aréthuse pour Philaster. Vous avez vu d'ailleurs Euphrasie elle-même aimer Philaster du premier coup. Ceci est très intéressant à noter, car c'est essentiellement de l'époque shakespearienne. Chez Shakespeare presque toutes les jeunes femmes, presque toutes les jeunes filles, presque toutes les amoureuses aiment de cette façon : au premier regard elles se sentent prises pour la vie, car cet amour a beau être immédiat, instantané, il se déclare éternel et capable de survivre même à la mort. C'est une des grandes beautés du drame shakespearien.

Vous vous rappelez Juliette au bal : au premier regard échangé, elle dit à sa nourrice :

« Va, demande son nom. S'il est marié, ma tombe sera mon lit nuptial. » Et Rosalinde, du premier coup aussi, aime Orlando. Elle cite à un moment ce vers de Marlowe qui montre combien cette idée shakespearienne de l'amour subit est aimée des contemporains : Celui qui n'aime pas au premier regard n'aime jamais. Aréthuse, Euphrasie aiment de même.

Si bien que, me résumant, si j'essaie de marquer les deux beautés capitales de la pièce qui va être représentée sur cette scène, je dirai qu'on y trouve les deux formes de l'amour spécialement aimées de l'époque shakespearienne. Vous trouvez à la fois chez Euphrasie (ou le page) et chez la princesse Aréthuse cet amour immédiat et profond, cet amour instantané et absolu, tel un éclair qui deviendrait un soleil de l'âme, tout d'un coup, et la remplirait d'une clarté à jamais inépuisable. Mais l'autre forme de l'amour supérieur, que vous trouverez chez Euphrasie seule, c'est un amour qui se sent assez riche pour se nourrir, comme je le disais à l'instant, de cette seule flamme inextinguible, de ses seules vertus de dévouement, un amour sans désir, sans rêve de possession et qui pousse l'abnégation douloureuse et 'triomphante jusqu'à vouloir le bonheur de l'adoré au bras d'une autre.

Voilà les deux grandes choses que vous trouverez dans la pièce de Beaumont et de Fletcher qui va être jouée tout à l'heure. Mais ici une

réflexion générale nous doit venir : cette conception de l'amour, de l'amour absolu, de l'amour que rien au monde ne peut détruire, elle est essentiellement anglaise ou plutôt essentiellement germanique. A toutes ces femmes du drame shakespearien, à toutes ces jeunes filles admirables, opposez en effet dans votre pensée les héroïnes de Racine, ces Françaises tragiques. Son Hermione dédaignée, est-ce qu'elle fait comme Inlogène, comme l'Hermione de Shakespeare? Non, elle fait tuer Pyrrhus. Roxane fait tuer Bajazet. Phè'dre, dédaignée elle aussi, ne voue-t-elle pas Hippolyte aux malédictions paternelles et à la mort horrible que raconte Théra- mène? Voilà les Françaises. Car Racine peint soi-disant des Grecques ou des Orientales, il ne peint en réalité que des Françaises de son temps et de tous les temps : cela est si vrai que, si vous vous reportez au théâtre contemporain, vous trouvez encore une Hermione sous les traits de la princesse Georges, d'Alexandre Dumas fils. Les héroïnes de Shakespeare, rapprochées de ces très belles aussi et très humaines héroïnes de Racine, appartiennent pour ainsi dire à une poésie plus haute : elles sont d'une autre famille, elles atteignent véritablement un sublime de poésie qui est tout à fait exceptionnel dans le théâtre français.

Mais n'avons-nous pas le droit, après les avoir admirées, de nous demander s'il n'y aurait pas un

autre sublime de l'amour que celui de ces créatures qui sont d'une patience, d'une humilité, d'une abnégation absolue? La conception que nous devons nous faire de la grandeur et de la dignité humaine ne se heurte-t-elle pas à la basse qualité morale de ses hommes frénétiques qui sont des fous furieux et barbares, et qui nous plaisent cependant sur le moment par leur magnificence et leur lyrisme? Mais, à la réflexion, quand nous songeons à ces hommes, ne sommes-nous pas un peu choqués de voir tant de trésors de l'âme féminine jetés aux pieds de ces sauvages qui véritablement n'en sont pas dignes ?

Le premier devoir de tous les ètres est un devoir envers soi-même, c'est le respect de sa dignité, de son développement moral et de ce qu'on nomme aujourd'hui son autonomie individuelle.

Il y a encore dans le sublime shakespearien quelque chose d'antique et... j'allais dire, de catholique. Sous le règne protestant d'Élisabeth, c'est bien l'humilité catholique que nous trouvons, poussée jusqu'au sublime. Les héroïnes d'Ibsen que nous avons appris à connaître dernièrement, nous annoncent un dogme nouveau : la Dame de la Mer et Nora, de Maison de Poupée, qu'a précédées chez nous la Révolte d& Villiers de l'Isle-Adam, sont des prophètes d'un sublime nouveau. Il faut y penser, et, dans

le drame de Shakespeare, anglais et protestant, il faut voir encore le catholicisme sublime.

C'est au contraire le protestantisme qui nous apporte avec Ibsen la liberté de l'individu féminin. Il faut, tout en admirant le sublime que vous allez entendre, et qui est dans tout Shakespeare, il faut songer qu'il y a certainement un sublime nouveau, qui est celui de la conscience après le sublime de l'instinct. Ce sublime de la conscience, pourquoi n'atteindrait-il pas à des hauteurs plus grandes encore que le sublime de l'instinct? Et d'abord il aura pour. effet d'exiger chez l'homme, ce que n'exige pas du tout le sublime féminin de Shakespeare, une grandeur d'âme égale à celle de la femme. Et c'est pour cela qu'en terminant, sans vouloir faire ici une conférence féministe, je dois dire, en ne sortant pour ainsi dire pas de mon étude, qu'élever la femme, c'est élever l'humanité entière.

Léopold LACOUR.

CONFÉRENCE

FAITE AU THEATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE JEUDI 28 AVRIL 1897, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

SAN GIL DE PORTUGAL (THÉATRE DE MORETO 1600-1700)

T iFïÉ A.TFŒ: DE MORETO

SAN GIL DE PORTUGAL

MESDAMES, MESSIEURS,

Nous avons à nous entretenir aujourd'hui de- San Gil de Portugal, du poète Moreto, auteur- espagnol, qui a vécu vers le milieu du XVIIe siècle.- San Gil n'avait jamais été traduit en français- jusqu'à ce jour; et l'on doit même remarquer que- tous les écrivains qui ont parlé du théâtre espa-gnol en général, et de Moreto en particulier, n'ont jamais dit un mot de San Gil. La pièce était absolument inconnue ; c'est M. Gassier qui l'a soumise- à M. Ginisty, et ce dernier, qui entreprend en ce moment une série de résurrections d'oeuvres- curieuses, l'a mise à la scène. Je crois que ce- sera, parmi les œuvres qu'il nous a révélées, une- de celles qui vous étonneront le plus et vous. feront le plus de plaisir.

Moreto appartient à un groupe d'écrivains qui\* a fait à un moment la gloire de l'Espagne. Vous- savez que, de la fin du xvie siècle au milieu du.

XVIIe, il y eut, en Espagne, une floraison de génies dramatiques telle qu'on n'en vit jamais de semblable, si ce n'est en Grèce, dans l'antiquité, et, en France, au temps de Louis XIV. Encore, l'histoire de notre théâtre à cette époque n'offre- t-elle pas un nombre de noms aussi grand que le théâtre espagnol. Songez à Lope de Vega, qui avait eu lui-même des prédécesseurs dont les noms ont presque disparu ; pensez ensuite à Que- vedo, Cervantès, Alarcon, Tirso de Molina, au grand Calderon ; arrivez enfin, à travers les règnes de Philippe II, Philippe III et Philippe IV, jusqu'à Moreto. Bien que cet auteur ait été l'un des plus célèbres de son temps, son nom est à peine parvenu jusqu'à nous, et ses œuvres, sauf une seule, Dédain pour Dédain, sont ignorées en France. Il faut bien dire d'ailleurs, Messieurs, que cette merveilleuse période, où a coulé un fleuve énorme de chefs-d'œuvre dramatiques, a presque complètement disparu. On ne l'a pas étudiée en Espagne, car, lorsque le XVIIIe siècle est arrivé, l'imitation française s'est imposée aux Espagnols. Ils ont oublié en quelque sorte leur théâtre et n'ont fait aucune étude sur ce passé merveilleux. Ce travail qu'ils ont négligé, les nations étrangères l'ont fait moins encore, et voilà pourquoi Moreto, un des poètes les plus remarquables de son époque, nous était, hier encore, presque inconnu.

Quand on m'a parlé de lui, je connaissais à

peine son nom. J'avais lu sans doute Dèdain pour Dédain, parce que .cette pièce a été traduite en français, mais je ne connaissais rien de plus de cet auteur. J'ai cherché ce qu'on disait de lui; je n'ai absolument rien pu trouver sur cette période qui comprend pourtant un nombre prodigieux d'excellentes pièces, et peut-être même de chefs- d'œuvre. J'ai eu ces jours-ci entre les mains tous les livres qui traitent de la littérature espagnole, et il m'a été impossible de trouver sur ce sujet une de ces études substantielles comme en font parfois quelques-uns de nos jeunes professeurs sur les théâtres français, anglais et scandinaves. Il y a là une véritable mine à exploiter. Je la signale tout particulièrement à nos jeunes étudiants; ils n'auraient, paraît-il, qu'à aller à la bibliothèque de YEscurial, où se trouvent les manuscrits de toutes les œuvres dramatiques dont on ne s'occupe plus en Espagne, pour faire les rencontres les plus heureuses. La preuve en est dans cette pièce de San Gil qui était absolument inconnue et à peu près perdue. Chose singulière, elle n'avait été traduite qu'en allemand, et c'est dans cette langue seulement qu'elle avait été jouée trois ou quatre fois en Allemagne. C'est ainsi qu'elle est arrivée à notre connaissance, non par l'espagnol, mais par l'allemand.

Je ne puis, Messieurs, vous donner sur cette œuvre et sur son auteur des idées bien générales, car les idées générales ne se forment que d'une

quantité de faits particuliers, d'observations spéciales, que l'on abstrait à la suite de longues lectures. Je me sens sur un terrain que je ne ,connais pas très bien ; nous allons donc, si vous 3e voulez bien, nous enfermer dans la pièce même, •que j'aie lue et dont je puis parler. — San Gil n'est pas un chef-d'œuvre; mais je déclare que c'est une œuvre extrêmement curieuse, qui nous suggérera d'intéressantes réflexions si nous la comparons aux nôtres. C'est un mystère, nous dit l'affiche. Ce n'est pas précisément un mystère, tel que nous l'entendons d'ordinaire, c'est-à-dire un récit de la Bible ou de l'Évangile mis en action, quelque chose comme ce que nous a •donné hier Mme Sarah Bernhardt, ou ce que vous pourrez voir aujourd'hui ou demain d'Haraucourt. Un mystère, pour nous, c'est la Passion ou un récit des livres saints transporté sur la scène .tel quel, sans y changer grand'chose. C'est ce qu'on appelait, en Espagne, des Actes sacramentels. Calderon en a fait beaucoup, qui sont, paraît-il, des chefs-d'œuvre ; mais on ne les joue plus, et on ne les lit pas davantage; ils n'ont pas été traduits, et, ne les connaissant pas, nous ne pouvons guère en parler. La pièce que vous allez voir représenter tout à l'heure n'est donc pas à proprement parler un mystère ; c'est tout simplement un mélodrame, un excellent et admirable mélodrame, où la religion a sa part, où l'on . se sert des idées religieuses, où l'on emploie le

cfëmQn et les anges comme personnages, mais intervenant seulement dans une action où ils n'ont pas absolument le premier rôle, dans une de ces actions mélodramatiques, telles que M. d'Ennery, par exemple, sait en créer.

Les Espagnols sont arrivés presque du premier coup à cette forme du mélodrame à laquelle nous ne sommes parvenus qu'après de longues hésitations. Nous avons été pris tout d'abord, au xviie siècle, par la tragédie, qui est devenue une étude psychologique sous la main de Racine. Pendant que Racine faisait l'étude du cœur humain, Corneille avait essayé de se dégager des liens de la tragédie et d'arriver au mélodrame dans Héraclius et dans Rodogune, où les situations sont amenées par des combinaisons d'événements ; car le mélodrame n'est pas autre chose que la subordination des personnages aux événements, lesquels, se combinant ensemble, forment des situations curieuses, pathétiques, violentes et capables de saisir la foule à un moment donné. Corneille ne parvint pas jusqu'au mélodrame, embarrassé qu'il était par les habitudes de dignité de la tragédie. Après lui, tout le XVIIIe siècle imita la tragédie racinienne, et Diderot et Beaumarchais, seuls, essayèrent de lancer au moins la théorie du mélodrame, qui n'est réellement né que sous la Restauration : il est devenu le drame romantique dans la main de Victor Hugo et d'Alexandre Dunlas; puis, avec d'Ennery,

il est devenu le vrai mélodrame (je dis avec -d'En- nery, car lui seul a régné pendant très longtemps sur la scène française; mais il est bien certain que tous ceux qui l'ont précédé ont contribué à créer le mélodrame). Eh bien, presque du premier- coup, dis-je, les Espagnols ont fait le mélodrame; ils avaient renoncé aux règles d'Aristote, — que je ne vous rappelle pas, — et s'étaient mis à peindre les événements, à les combiner, à en tirer des effets de pathétique. La pièce de Moretor San Gil, est un mélodrame, et, — j'ose le dire, — un mélodrame admirable. Les deux premiers actes sont une exposition telle que je n'en connais pas de pareille, d'aussi rapide, d'aussi netter d'aussi claire, d'aussi émouvante dans notre théâtre. Il y a, dans cette exposition, un certain nombre de choses qu'il est bon de savoir pour bien goûter la pièce, et qui nous sont apprises avec beaucoup d'habileté. Un père, don Vasco, a deux filles, l'une qu'il destine au couvent, l'autre qu'il veut marier à un certain don Sanche. Mais- cette dernière, Inès, est aussi recherchée par don Diégo qu'elle aime et qu'elle veut épouser ; malheureusement don Diégo a jadis tué en duel le frère d'Inès, et don Vasco ne veut point entendre parler de ce mariage. La réponse d'Inès va nous. prouver que les ibsèniens n'ont rien inventé : « J'ai été créée pour être heureuse, dit-elle à son père, et je ne le serai qu'avec don Diégo. J'ai droit au bonheur, comme toutes les créatures.

Don Diégo a tué mon frère, dites-vous, que m'importe?... Je l'aime! Vous n'avez pas le droit de m'empêcher d'être heureuse à ma manière. Comme créature humaine, j'ai droit au bonheur et à l'amour ! » — Les femmes d'Ibsen ne tiennent-elles pas le même raisonnement? Ne disent- elles point la même chose, mais avec plus de subtilité, tandis qu'Inès parle en méridionale, en femme qui n'a point froid aux yeux? Le père, naturellement, le prend de très haut ; mais sa fille aînée lui suggère un moyen de- tout arranger.- Elle lui rappelle le nom d'un prêtre, d'un moine plein de mérites, de talent et d'onction, et qui ramènerait certainement Inès à de meilleurs sentiments. C'est ce prêtre, ce Gil, qui sera bientôt le personnage du drame. Pendant que don Vasco s'éloigne pour aller implorer son aide, les deux sœurs restent seules et Léonor adresse des reproches à Inès : « Je n'ai que faire, répond l'autre, de ton couvent. Tant mieux pour toi si tu le préfères au monde, c'est que tu n'as pas de sens ; quant à moi, c'est une autre affaire ! » — Puis elle rentre dans sa chambre, écrit à son fiancé combien elle est malheureuse, et lui demande de l'enlever. Ainsi se termine le premier tableau qui tient, d'un bout à l'autre, l'intérêt du spectateur en éveil.

Au deuxième tableau, le fiancé a reçu le billet d'Inès. Il s'abandonne à la joie que lui cause une si bonne nouvelle, puis il donne des ordres à

son valet, qui commandera des musiciens pour une sérénade, et fera tout le nécessaire pour l'enlèvement. Don Gil survient et fait un sermon à don Diégo. Mais ce sermon, vous ne l'entendrez pas tout entier : M. Gassier, avec beaucoup de sens, a craint que, n'étant pas espagnols, le sermon de don Gil ne vous semblât peut-être un peu prolixe : il l'a raccourci sensiblement. Pendant ce discours de don Gil, — si court soit-il, — don Diégo se montre impatient et dit enfin au religieux : « Mon père, on m'attend. » Puis il s'en va. Don Gil, jugeant imprudent de laisser seul le jeune homme, le suit, et le troisième tableau commence.

Nous sommes dans le jardin par où doit sortir Inès pour retrouver son fiancé. Don Diégo l'attend là, appuyé contre un arbre. Un peu plus loin, Brito, son domestique, a disposé des musiciens qui, par leurs chants, donneront le signal de cette fuite nocturne. De l'autre côté, arrive don Gil avec une lanterne à la main et suivi également de son domestique, dont nous aurons à parler tout à l'heure. Pour empêcher le jeune audacieux de commettre un horrible péché, il s'approche de lui et lui fait un nouveau sermon; mais, la situation étant beaucoup plus pathétique, ce second sermon est beaucoup plus émouvant que le premier. Il se termine par cette menace : « Prends garde, tu ne sais pas ce qui t'attend demain : peut-ètre tomberas-tu aux mains du

Seigneur ! » A ce « demain », don Diégo est comme frappé d'épouvante. — Que voulez-vous? C'est un Espagnol, bercé dans la foi de ses pères, la crainte de l'enfer et du démon : il faut le prendre tel qu'il est. — Il tombe donc à genoux et dit : « Mon père, vous avez raison; je renonce à ma folle entreprise et suis touché de la grâce de Dieu. » Mais, comme il faut que, toujours, dans le mélodrame, tout sentiment exprimé par un personnage soit en même temps traduit par une action sensible, par un geste qui le rende visible aux spectateurs, don Diégo dit à don Gil : « Votre habit doit avoir des vertus merveilleuses : changez-le contre le mien; moi je me retire au désert pour pleurer mes péchés. » — La substitution de vêtements se fait; don Gil prend la place de don Diégo, et, soudain, une musique amoureuse s'élève dans la nuit. Don Gil s'abandonne alors à une douce rêverie : « La nuit est calme et sereine, la lune est claire » La musique continue à se faire entendre dans le lointain; don Gil se sent faiblir : « 0 puissance de l'occasion ! » s'écrie-t-il. Puis il ajoute : « Celle qui va venir est belle ; je pourrais la garder 1 » Et il s'abandonne de plus en plus à la tentation. Bientôt une forme de femme apparaît : « Est-ce vous, Diégo »? — « Oui, c'est moi ! » — Elle lui tend la main ; il la -prend. « Sa main a touché la mienne, dit-il alors; la main du Seigneur s'est retirée de moi. » Cela est admirable ! — « Viens-tu? » demande Inès.

— « Allons ! » répond résolument don Gil. Et la scène se termine ainsi.

Tout cela, Mesdames et Messieurs, s'enchaîne admirablement. Je ne dis pas que ce soit d'une bien délicate et bien fine analyse psychologique. Oh ! non. Mais il convient de remarquer que, dans presque toutes les pièces espagnoles, on voit des personnages dont les passions sont extrêmes et les revirements subits. Ils passent d'un sentiment à un autre avec une rapidité inimaginable. Don Diégo était fou d'Inès et allait l'emmener pour en faire sa femme ; brusquement, il est pris de repentir et fuit dans le désert. Quant à don Gil, qui, jusqu'ici, s'est comporté en saint, la grâce lui manque subitement, Dieu l'abandonne ; il enlève la fiancée de celui qu'il voulait sauver et s'enfuit avec elle. Tout cela se passe rapidement, en trois petites scènes habilement agencées. Dans tout notre théâtre, — notre théâtre secondaire, j'entends, — il n'y a rien de comparable à cette exposition. Vraiment, les Espagnols du xviie siècle connaissaient bien les vrais procédés du théâtre.

Il y a dans cette pièce de Don Gil un personnage dont je ne vous ai rien dit jusqu'ici, mais que je suis dès maintenant obligé de vous signaler. Don Gil est constamment suivi d'un homme, dont la situation n'est pas nettement définie, mi-valet, mi-sacristain, et chargé de faire rire, d'égayer la situation. Ce rôle, — re-

marquez-le bien, — existe encore dans tous les mélodrames actuels. Allez au Châtelet, où l'on joue en ce moment Michel Strogoff, vous n'y trouverez pas précisément un personnage unique, spécialement chargé de vous faire rire, mais vous y trouverez les deux reporters, l'un anglais, l'autre français. Voyez le Tour du monde en 80 jours : il y a Passe-Partout ; et ainsi dans tous les mélodrames vous rencontrerez un personnage chargé de débiter des plaisanteries et qui tient plus ou moins à l'action principale. On l'y rattache comme on peut; mais il est nécessaire et, quand il manque, je puis affirmer que presque toujours le mélodrame tombe, car le public a besoin de reprendre de temps en temps ses esprits et de s'amuser. De même, les Espagnols intercalaient dans leurs pièces un personnage conventionnel qu'ils appelaient le gracioso. On ne cherchait pas alors à lui donner une situation quelconque. Il était là exclusivement pour faire rire, et accompagnait le personnage principal. Dans Don Gil, il se nomme Golondro. C'est une sorte de faux moine, qui s'amuse des mystères de la religion, qui tantôt prend le froc et tantôt le quitte, et qui lance des plaisanteries à travers les situations les plus poignantes. Très souvent ce gracioso se moque de lui-même. C'est là un procédé dont Lope de Véga use très fréquemment. Lorsqu'il veut faire accepter une situation excentrique ou invraisemblable, il faut

dire au gracioso : « Tous ne croyez pas à cela, n'est-ce pas ? Moi non plus. » — Le public, désarmé, accepte ainsi les pires invraisemblances. Ici on a conservé le gracioso, mais en retranchant beaucoup de son rôle. Dans la pièce espagnole, il conclut tous les actes, même le dernier. M. Gassier a dû diminuer son importance, pour ne pas affaiblir l'émotion.

Voilà donc don Gil parti avec Inès. Il est dans la montagne entre Coïmbre et Fuentès. Coïmbre est le pays qu'habite don Vasco, et c'est à Fuentès qu'il a une maison de campagne. Don Gil, devenu brigand, lève tribut sur tous ceux qui traversent la région, les dépouille et les égorge. Quand la toile se lève, on entend dans la coulisse Inès dire : « Tuez-le, tuez-le ! » Puis, elle entre en scène avec don Gil et lui parle de don Diégo, son ancien fiancé. « Quand on pense, dit-elle, en parlant de celui qu'elle a aimé, qu'il m'a préféré Dieu !... Toi tu m'as prise ; tu es un homme brave et fort, je t'adore ; lui, je l'exècre. » Ce sont bien là des revendications de la femme libre. Les scènes qui suivent sont merveilleuses, — et je me demande vraiment comment on ne les a pas retrouvées plus tôt. Arrivent deux paysans qui ont été arrêtés par les hommes de don Gil. Ils ont une peur effroyable. Don Gil les interroge : « Vous venez de Coïmbre? Qu'y a-t-il de nouveau là-bas? Vous avez connu don Vasco ?» — « Oh ! c'est un bien brave homme ! »

— « Et ses deux Allés ? » — « Il y en a une qui va entrer au couvent ; quant à l'autre, elle s'est sauvée avec don Diégo. » Remarquez qu'on ignore la substitution qui a eu lieu et qu'on croit Inès partie avec son fiancé. — « Et don Gil? » — <c Don Gil a disparu ; il est allé dans la montagne ; c'est un grand saint. » — « Ah ! ce don Gil est devenu un grand saint ? » — « Assurément, sa maison est restée fermée ; on a peint son portrait sur le mur ; on brûle des cierges autour, il fait des miracles, et tous lui demandent des guérisons. » — « Vraiment? » dit don Gil que les paysans ne reconnaissent pas, pas plus qu'Inès d'ailleurs, à cause des masques qu'ils portent. — « On l'invoque surtout quand on est tombé aux mains des brigands et des voleurs. » — « Ah ! c'est admirable ! » dit don Gil, pendant que son valet pouffe de rire, comme bien vous pensez, et fait à ce sujet force plaisanteries. — « Nous vous en supplions, par saint Gil, laissez- nous la vie. » — « Eh bien, allez-vous-en. » - « Ah! tu faiblis, Gil! » lui dit Inès. — « Que veux-tu ! C'est fort rare que l'on soit canonisé de son vivant, il faut bien le reconnaître. » — Notons en passant que les Espagnols riaient sans scrupule des miracles. Car toutes les fois qu'une religion est ancrée dans l'esprit des hommes et - que le prêtre, quel qu'il soit, est sûr d'avoir toutes les âmes de la foule avec lui, il laisse passer les plaisanteries. Au contraire, quand la

religion est menacée, elle sévit contre les railleries. Au XVIIe siècle, les Inquisiteurs espagnols, sûrs de la nation; ne s'effrayaient pas pour si peu. —Vous vous attendez bien, n'est-ce pas? à voir arriver sur ces entrefaites don Vasco et Léonor. Il est impossible qu'il en soit autrement : vous-mêmes auriez fait la scène ; pour moi, je l'attendais depuis le commencement du tableau en lisant le manuscrit. — Vasco et Léonor se sont, en effet, engagés dans la montagne; les bandits les arrêtent et les amènent à leur chef. Inès, toujours voilée, reconnaît sa sœur. On interroge les voyageurs. La jeune fille supplie qu'on laisse la vie à son père. Celui-ci, de son côté, demande qu'on épargne sa fille. C'est une scène touchante. Tout en l'écoutant, don Gil regarde Léonor et en devient tout à- coup éper- dûment amoureux. Il se dit : « Mais elle est beaucoup plus belle qu'Inès ; elle sera ma femme ! » il les laisse partir tous deux, le père et la fille, supposant bien qu'il les retrouvera à Fuentès, d'où plus tard il enlèvera la jeune fille. Mais il ne veut pas, devant Inès, manifester son désir de garder Léonor. A Inès, il donne les bijoux de sa sœur, se réservant seulement un portrait de Léonor. Il faut dire, en effet, que, comme prix de leur rançon, il a gardé un coffret plein de bijoux que portaient les deux voyageurs. De son côté, Inès a longuement contemplé son père et sa sœur. Tous les souvenirs de la vie familiale, de la vie d'au-

trefois, sont remontés à son cœur. Sans se faire reconnaître de don Vasco, elle s'est avancée vers lui et lui a dit : « Mon père, voulez-vous bénir votre fille? » Et le vieillard, étendant ses mains, lui a répondu : « Recevez donc la bénédiction d'un vieillard... je vous bénis, ma fille ! » — Immédiatement s'est opéré dans l'âme d'Inès un de ces changements rapides, dont je vous parlais tout à l'heure. Elle a maintenant horreur de la vie qu'elle amenée jusqu'à ce jour et veut rentrer dans la voie droite. Au demeurant, la scène est bien faite, et évidemment fort curieuse.

Jusqu'ici nous n'avons pas encore vu le mystère proprement dit; c'est maintenant qu'il va commencer. Don Gil apprend tout à coup que, si le vieillard est parti avec sa fille Léonor, ce n'est pas pour aller à Fuentès, mais pour la conduire au couvent. Or don Gil n'osera pas enlever une fille d'un couvent : ce serait un sacrilège abominable, devant lequel il recule. Dans un élan de fureur, il s'écrie : « Je donnerais mon âme au diable pour avoir Léonor! » - Aussitôt le démon apparaît et dit : « J'accepte ! » Un bizarre dialogue s'engage alors entre don Gil et le démon. — Le rôle du démon est une merveille, car on ne sait jamais si, quand il le fait parler, l'auteur ne se moque pas du public. — « Pourquoi y eux-tu me faire signer un pacte ! dit don Gil au démon ; pourquoi me demander mon âme ! Elle t'appartient depuis longtemps. J'ai commis assez de

crimes pour qu'elle ne puisse t'échapper : tu fais un marché de dupe. » Le raisonnement est si juste que le diable en est interloqué. Il répond simplement : « Ce sont là les mystères de la haute magie ! » J'avoue ne pas avoir nettement saisi le sens de ces mots. Il est probable qu'ils correspondent à une série d'idées propres à l'Espagne, dont je n'ai pas connaissance. Bref, le démon s'entend avec don Gil : « Je te donnerai ce que tu voudras, je te mettrai en possession de Léo- nor, mais tu me signeras un pacte, par lequel tu me livreras ton âme. » — « Oui, mais la première chose que je te demande, c'est de me livrer don Diego. » — « Pourquoi don Diégo? » — « C'est lui qui m'a mis entre tes mains. Si je n'étais pas allé le convertir, je n'aurais pas rencontré Inès, je ne serais pas devenu brigand et serais resté bon religieux. C'est à lui que je dois tout ce qui m'est arrivé ; je veux le tuer !» — « Qu'à cela ne tienne, je te livrerai Diégo. » — Non content de s'être emparé de don Gil, le démon cherche à s'assurer Inès. Mais elle va lui échapper, car, frappée de la grâce, elle a distribué déjà ses bijoux à tout venant. Or c'est par la charité que commence le retour à Dieu. Le diable a alors une idée qui ne peut venir qu'à un mélo dramaturge. Inès a été jadis amoureuse de don Diégo ; celui-ci est devenu un grand saint et vit confiné dans une thébaïde, où il passe son temps à prier Dieu. Une odeur de sainteté et de vertu émane de sa retraite.

« Je vais, pense le démon, lui amener Inès sous prétexte de se confesser. Ils se reconnaîtront, et voilà deux âmes qui me reviendront du même coup. » — Cette situation est absolument celle de Jocelyn retrouvant Laurence à la fin de sa carrière. Laurence, revenant dans la montagne, est frappée d'un mal subit ; elle appelle un prêtre : c'est Jocelyn, celui avec lequel elle avait passé trois ans loin des hommes et qui avait été son premier amant (au sens où l'on prenait ce mot au XVIIe siècle). — Voilà donc les deux anciens amants, don Diégo et Inès, qui, sans savoir qu'ils vont l'un vers l'autre, se trouvent, par le fait du diable, réunis. Inès se jette à genoux pour confesser ses péchés. Le démon est en tiers, derrière eux ; ne croyez point que ce soit uniquement un procède du mystère. Je vous disais tout à l'heure que, dans le mélodrame, il faut que l'analyse psychologique, si peu profonde soit-elle, soit rendue visible par un fait apparent quelconque. Ici c'est le diable qui traduit les sentiments des deux amoureux par des paroles et des gestes afférents. Don Diégo se trouble d'abord à la vue de cette femme qu'il a tant aimée ; mais bientôt il surmonte son émotion et pleure pendant qu'elle raconte ses péchés ; et le démon dit en aparté : « Ces larmes-là ne sont pas pour moi, elles sont pour le Très-Haut ; c'est Dieu qui les fait couler. » Cette réflexion est très juste : de cette façon le spectateur ne peut s'y tromper. Inès alors pro-

pose à don Diégo d'être son disciple, de vivre auprès de lui et d'adorer Dieu dans une extase commune. Mais don Diégo se défie de lui-même ; il refuse et la renvoie, en lui conseillant de faire des œuvres agréables au Très-Haut et en lui promettant de prier Dieu pour elle. Et le démon s'enfuit, en déclarant : « Je suis penaud, j'ai fait une triste expédition ; mais je m'en vengerai ! » A ce moment, il rencontre don Gil : « Je vais te livrer don Diego, lui dit-il, il est dans cette caverne ». Don Gil se précipite l'épée à la main; mais là se produit un effet de scène duquel je ne suis pas très sûr. Au moment où il veut entrer dans la caverne, un éboulement se produit : 'des pierres tombent et bouchent l'entrée de la grotte. Don Gil veut pénétrer quand même ; mais d'autres pierres tombent encore. Il se retourne alors furieux vers le diable et lui demande : « Qu'est-ce donc que ta magie ? » — « Il y a une magie supérieure à la mienne », lui répond le démon. — Je ne le cache pas, il faut avoir la foi pour accepter ces choses-là. Jusqu'ici nous n'avons eu que des sentiments très humains ; le diable lui-même n'est là que pour mettre en relief les pensées des autres personnages. Maintenant nous tombons dans la féerie, et la pièce en effet se termine en une terrible féerie.

Vous vous souvenez que don Gil est devenu furieusement amoureux de Léonor et qu'il a demandé au diable de la lui livrer. Or, le diable

est fort embarrassé. Léonor est. au couvent, et un diable ne peut prendre une fille au couvent., Dès lors, il a une idée: qui m'a bien étonné et qui va,,j'en, suis sûr, vous surprendre. Vous avez entendu parler des expériences de M. de,Rochas, qui dit que nous avons une périsphère,.un double de nous-même, qui se détache de notre corps et qu'on peut enlever. C'est même: là-dessus qu'est fondée la théorie de Y. envoûtement. Cette théorie vous est certainement connue, car on la discute dans: les journaux déjà depuis deux ans. Eh bien, ce n'est qu'un renouvellement. Le diable se tient, en effet, le raisonnement que voici : « Je ne puis prendre cette femme ; mais je, peux m'emparer de son double, je l'animerai et je, le livrerai à don Gil. Ainsi je tiendrai ma promesse. » — Ce sont là des idées rarement admises à notre époque, et il faut bien attendre; encore une dizaine d'années pour que la théorie de la périsphère soit adoptée par le public., Reportons-nous, pour un moment, de deux siècles en arrière et assimilons-nous les croyances de ces temps.. — Cependant Inès, réconciliée avec Dieu, parcourt la montagne, une tête de mort à la main, en criant « Pénitence ! Pénitence ! » Elle se trouve soudain en présence de don Gil, qui recule de terreur : l'effet est saisissant. Mais, comme il veut absolument Léonor, il se rend quand même dans l'ermitage abandonné où le démon doit lui livrer le double de Léonor.. Une fois, encore, le diable, est. en tiers

pour marquer les mouvements de l'âme de don Gil.

Il y a là une scène qu'on a retranchée par prudence. C'est dommage ; elle est fort belle. Je vais vous la raconter telle qu'elle est dans l'original. — Don Gil se jette aux genoux de la fausse Léonor, mais alors don Diégo se met entre eux, et, au moment où l'impie va embrasser ce fantôme, le saint écarte la gaze qui le recouvrait, et on aperçoit, quoi ? Un squelette. — On a craint que cette scène ne prêtât à rire. — Don Diégo dit alors : « Regarde ; voilà la femme que tu désires, telle qu'elle sera bientôt. » Il est vrai que cette raison ne persuade jamais les amoureux, parce qu'ils répondent, assez justement d'ailleurs : « C'est possible ; mais c'est telle qu'elle est maintenant que je la désire. » Quoi qu'il en soit, c'est une leçon, et une leçon sévère. La vue de ce squelette jette le trouble dans l'âme de don Gil. Il est frappé de stupeur, il va échapper au démon, car il commence à se repentir; mais celui-ci arrive soudain et lui dit : « Tu ne t'en iras pas, tu m'appartiens ». — « Ah ! je t'appartiens. Mais je n'ai qu'à appeler Dieu pour me délivrer ! » — « Dieu? Tu l'as renié ! » — « Mais la Vierge Marie ? M — « Tu l'as reniée aussi ! » — « Mais je n'ai pas renié mon ange gardien ! »

— « Ton ange gardien ne viendra pas. » — Immédiatement l'ange gardien arrive. Alors un dialogue étonnant s'engage entre l'ange et le dé-

mon. Pour en comprendre tout le sens, il faut se rappeler que nous sommes dans le pays dont nous a parlé Pascal, le pays de gens qui raffinaient et subtilisaient sur le péché, le pays des casuistes. L'ange dit au démon : Ton pacte ne vaut rien pour trois raisons : la première c'est que tu n'as pas rempli les conditions de ce pacte : tu devais livrer Léonor et n'a livré qu'un squelette ; la deuxième c'est que tu prétends que don Gil t'a donné son âme ; mais son âme ne lui -appartenait pas à lui seul : Dieu avait aussi des droits sur elle ; la troisième c'est que Dieu est tout-puissant et peut toujours pardonner. A quoi le diable répond : « Je n'ai pas livré Léonor telle qu'elle est, c'est vrai ; mais je n'avais pas promis de la livrer à une époque déterminée de sa vie. Je l'ai livrée telle qu'elle sera dans dix ou quinze ans : j'ai donc rempli mon pacte. » Dans ce débat, chacun déduit ses raisons ; mais enfin l'ange triomphe ; il déchire le pacte et renvoie le démon au fond des enfers. Alors don Diégo se révèle à don Gil : « C'est moi qui suis don Diégo. C'est moi dont tu as ravi la fiancée, après m'en avoir détaché ; je te pardonne. Tu m'as fait rentrer dans la voie de la vertu et je voudrais t'y ramener aussi. »

La pièce pourrait finir ainsi ; mais le rideau se relève sur une sorte de calvaire, au haut de la montagne. L'on voit alors Inès qui porte une croix sur ses épaules et qui gravit la côte len-

tement, péniblement. Les anges arrivent, soutiennent cette croix et la plantent ; Inès s'étend sur la croix; on l'y attache. Alors tous les personnages, don Diégo, don Gil, don Vasco, reviennent en scène, et Inès, en mourant, les engage tous à se pardonner mutuellement. C'est le triomphe de Dieu qui termine le mélodrame. Le gracioso ajoutait quelques plaisanteries grossières, nécessaires au siècle de Moreto, mais que l'on a supprimées. Bien que la pièce soit longue, je vous prie, Mesdames et Messieurs, de ne pas vous en aller avant ce dernier tableau, qui est d'un effet grandiose.

Telle est cette pièce, absolument inconnue jusqu'à ce jour, Je suis convaincu que, si on la montait sur une de nos grandes scènes françaises, avec tout le temps, tous les soins et toute la mise en scène nécessaires, l'émotion du public serait grande. Moreto avait vraiment le don du théâtre, et je sais un gré infini à M. Ginisty de nous avoir révélé une pièce de ce répertoire immense d'où l'on pourrait tirer encore bien des œuvres infiniment plus claires et plus latines que celles d'Ibsen et de ses compatriotes.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. GUSTAVE LARROUMET

AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

MISANTHROPE

(Cette Conférence ainsi que celle qÛi suit ont été faites en 1893 et n'ont pas figuré dans le TOME IV par suite d'une erreur; nous les reproduisons dans le présent tome dont elles augmentent tout l'intérêt.)

LE MISANTHROPE

MESDAMES, MESSIEURS,

La pièce qui va nous occuper est unique, non seulement dans la carrière de Molière, mais dans toute l'histoire théâtrale. On sait que Boileau appelle notre grand comique « l'auteur du Misanthrope », lorsqu'il le blâme de s'être enveloppé dans le sac. de Scapin. C'est qu'en effet cette comédie est pour Molière ce qu'A thalie est pour Racine, Polyeucte pour Corneille, Macbeth pour Shakespeare. On a objecté, il est vrai, que ce chef-d'œuvre ne réussit pas auprès du grand .public, qu'il n'a pas eu de succès du vivant même de son auteur. C'est là une assertion inexacte. On n'a pas distingué entre les deux sortes de rire que peut provoquer une comédie. « L'un est la gaieté de l'esprit, traitée par le ridicule ; l'autre est plus corporel qu'intellectuel; c'est quelque chose dont les éléments résistent à l'analyse ; c'est cette convulsion physique qui fait que la

bouche s'ouvre, que les yeux pleurent, que le corps s'agite. Le rire provoqué par le Misanthrope et l'impression de ridicule qu'il nous communique, sont éminemment intellectuels. »

Cette comédie est unique, parce que Molière, en la composant, n'a imité personne. Il nous a introduit dans un salon du xvne siècle et nous a, en quelque sorte, prévenu qu'il laisserait très peu de place à la convention ; que ce qu'il se proposait, avant tout, d'étudier, c'était la nature, la vérité. De plus, l'observation comique n'a été nulle part plus cruelle, et pourtant aucun vice n'est marqué de traits odieux dans le Misanthrope. En écoutant Alceste et ses colères, en regardant Célimène, et ses manèges, on n'éprouve ni le dégoût qu'inspire un Harpagon, ni la terreur que provoque un Tartufe. Tout le drame se passe dans l'âme des spectateurs, et pourtant il présente une telle clarté que nous saisissons, en même temps, le caractère et les attributs, si- nettement marqués, de ces contemporains de Louis XIV, et la vérité éternelle du cœur humain.

Cet idéal, si difficile à atteindre, est réalisé par les moyens les plus simples. L'intrigue n'existe pas, pour ainsi dire. Il n'y a dans la pièce aucune complication d'événements ; nous y trouvons des caractères, mis en présence, qui, par leur seul développement normal, agissent, comme- ils sont contraints de le faire, par une sorte de fatalité voulue par l'auteur. De plus, les caractères

s'écartent de ceux que nous trouvons habituellement sur la scène. Le héros principal même n'est pas un type de théâtre. « C'est simplement un homme, avec le mélange de bon et de mauvais, qui existe chez tous ses semblables. Il n'a pas subi cette élimination dont l'auteur dramatique use envers les personnages qu'il emploie. Prenez un type de Molière : Harpagon est surtout avare ; M. Jourdain est surtout vaniteux ; et l'art du poète consiste à concentrer la lumière sur cette avarice et cette vanité, à faire en sorte que tous les aspects du caractère tournent devant tous, comme les différentes facettes d'un diamant qui projette ses feux. Nous ne savons d'Harpagon et de M. Jourdain que ce qu'il importe de connaître ; le reste est rejeté dans la coulisse. Alceste, au contraire, est transporté devant nous avec son humeur, son allure, ses antipathies, son amour. Il est au complet, et l'on peut reconstituer son existence. On ne trouve peut-être pas, dans le théâtre universel, un seul personnage de cette nature. Il ne fallait rien moins que le génie de Molière pour venir à bout de cette gageure formidable, qui consistait à se passer de toutes les conventions indispensables au théâtre. »

Aussi le titre de la pièce n'est-il pas justifié. Alceste n'est pas un Misanthrope, puisqu'il est amoureux de Célimène. Ce n'est point un philosophe, il ne s'est engagé dans la misanthropie

par aucun serment solennel, comme un Diogène ou un Ménippe. C'est un homme qui n'aime pas à pratiquer, dans la société, ces petites capitulations journalières que la politesse nous impose. Il n'est pas retiré du monde, il n'a pas rompu tout commerce avec ses contemporains. Il fréquente le salon de Célimène, connaît Acaste et Clitandre, les petits marquis. Il n'est pas hypocondriaque ; c'est une nature parfaitement saine et bien équilibrée. Il a du bon sens, de l'esprit, de la politesse même, dans ses colères. Il nous représente, en face de Don Juan, « le grand seigneur méchant homme », le « grand seigneur honnête homme ». Alceste est courageux, énergique et franc. Il se trouve placé dans un milieu où la dissimulation est la première règle de conduite, à la cour. De là, un conflit continuel entre son caractère et les événements. Il pense nécessairement que, dans le pays où il est, la politesse est trop complimenteuse et qu'il est indigne d'un honnête homme de serrer la main à des gens pour lesquels il n'a que de l'indifférence ou du mépris. Alceste en souffre et le déclare à Phi- linte, qui est son antithèse nécessaire et en même temps un singulier maladroit. Alceste est devant Philinte comme le taureau devant le toréador ; Philinte lui montre à chaque instant la cape rouge. Il sait que son ami n'aime pas la contradiction ; il le contredit sans cesse.

Le défaut d'Alceste, en effet. c'est l'impa-

tience. Obligé de ménager les susceptibilités d'un auteur homme du monde, il ne peut s'y contraindre. Il apporte cépendant beaucoup de tempérament. Oronte est le pire des sourds; il ne veut pas entendre qu'Alceste lui refuse de juger son sonnet parce qu'il n'a rien de bon à lui en dire. Il pousse à bout son interlocuteur, qui finit par s'irriter. Ce défaut, comme tous ceux d'Al- ceste, résulte, non pas tant de son caractère, que du milieu où il vit.

Il dit son fait à la société. Il trouve que les hommes vivent entre eux comme des loups, qu'ils sont lâches, qu'ils sont féroces. « Mais -n'est-il pas, en cela, d'accord avec les moralistes de tous les temps? La Rochefoucauld, Pascal, La Bruyère, ne se sont-ils pas placés au même point de vue ? N'ont-ils pas dit à l'homme : Je te vois tel que tu es, à travers ton masque : tu es laid, tu es dégénéré, tu es méchant? » Nous ne trouverons donc pas chez Alceste des traits de nature particuliers. Cependant la pièce, dont il est le principal acteur, est éminemment comique ; elle causé à l'esprit ce plaisir que donne la re:"vanche de la raison et de la pensée sur les contradictions de la vie. Ce caractère résulte d'un contraste. Alceste ne serait pas exaspéré contre la société, s'il n'était amoureux. Un homme, dans cette situation, ne ressemble plus à lui-même. Il est distrait, impatient, inquiet. La douleur de son âme, loin de l'objet aimé, est aussi vive qu'une

blessure physique. Déplus, Alceste est amoureux d'une femme qui incarne le pire défaut de la nature féminine, la coquetterie. C'est un trait que Molière note au début de la pièce et que Philinte observe :

Mais cette rectitude,

Que vous voulez en tout avec exactitude,

Cette pleine droiture, où vous vous renfermez,

La trouvez-vous ici dans ce que vous aimez?

Le pauvre Alceste répond avec tristesse :

Non. L'amour que je sens pour cette jeune veuve Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui treuve ; Et je suis, quelque ardeur qu'elle m'ait pu donner,

Le premier à les voir, comme à les condamner.

Et il ajoute, avec une mélancolie où se glisse un peu d'espoir :

Et, sans doute, ma flamme,

De ces vices du temps pourra purger son âme.

« La coquetterie peut être une chose innocente, un de ces instincts qui s'éveillent chez la jeune fille, parce qu'il est comme sa loi sociale, parce qu'elle ne peut faire son chemin dans le monde et trouver un mari qu'en plaisant. Quand la coquetterie naît dans un caractère droit et bon, c'est une qualité indispensable et charmante, une conséquence de ce principe naturel qui veut que des deux sexes l'un attaque, et l'autre se défende,

tout en ayant l'air de refuser, même quand il accorde. Mais il y a une coquetterie, qui est une- des formes de la férocité et de l'égoïsme, et c'est celle qui anime Célimène. Molière nous a montré, avec une netteté parfaite tous les rouages de cette machine subtile. » Célimène est égoïste; çar elle demande à la vie tout ce qu'elle peut donner à une femme. Elle est veuve et elle, désire: un mari. Son intelligence, servie par une logique merveilleuse, lui montre qu'elle a assez profité de tous les avantages que procure le veuvage. Depuis deux ans, au moins, elle est entourée de gens dans une situation mal. définie, amants ou amoureux, obtenant d'eux ce qu'ils peuvent lui donner. Elle rencontre Alceste, qu'elle paralyse par sa grâce et son charme, et cherche, ens'unis- sant à lui, à obtenir la considération, dont elle a, besoin.

Celui qu'elle désire subit d'abord l'impression troublante qu'elle lui cause ; mais, bientôt, avec la lucidité d'un esprit énergique, il se met à réfléchir et devient jaloux. De mème qu'il existe une. coquetterie permise, de même il y a une jalousie légitime, qui peut résulter d'une méfiance mise en éveil. Alceste s'est jeté dans l'amour, corps et âme. Il est prêt à engager sa vie tout entière ; il aime avec tout son être, mais il veut être payé de retour, et c'est ce que Célimène n'admet pas. Il a raison d'être jaloux, de demander qu'elle mette à la porte les amoureux, qu'elle chasse

tous les petits marquis. Le ridicule du Misethrope n'est pas d'être jaloux, mais d'aimer une Célimène, une coquette, dont il connaît les dé- fauts, et devant qui tous les hommes seraient des Alcestes, plus ou moins sots. C'est là une des jouissances de la nature, que l'on subit, même en se révoltant contre elles ; c'est une des forces dont parle Pascal, lorsqu'il dit : « L'homme est un roseau pensant ; lorsque l'univers l'écrase, il le sait, tandis que l'univers n'en sait rien. » Tout ce que peut faire Alceste, c'est de mépriser celle qu'il aime, mais de la subir ; et cela suffit d'ordinaire aux Célimènes.

Ces deux personnages ne sont pas seuls dans la pièce ; Molière n'a pas concentré sur eux tout l'intérêt. A côté de la coquette, nous trouvons la femme hypocrite, le Tartufe en jupons, une Macette du grand monde, Arsinoé. Ce n'est pas, comme on l'a dit, une Madame de Maintenon, femme d'un très grand esprit. Arsinoé est une femme qui a trouvé commode de continuer ses manèges galants, sous le masque de la dévotion, jusqu'au jour où, l'âge faisant des progrès, la religion lui fournira les moyens de se résigner et de se consoler. Acaste et Clitandre représentent les marquis, dont Molière a esquissé plus d'une silhouette. On voit apparaître aussi la justice, avec sa vénalité et sa férocité, les maréchaux, en un mot, toutes les institutions sociales. Elles encadrent le groupe d'où se détachent

Alceste et Célimène. On voit même comme l'ombre du roi dont Molière ne prononce le nom qu'avec infiniment de respect. Véritable incarnation de la justice divine, son influence est telle, qu'elle suffit pour maintenir le bon ordre autour de lui, dans la société et à la cour. L'œuvre du poète emprunte tous ses éléments à la réalité et à la vie.

Le caractère d'Alceste, si clair, si lumineux, mais enveloppé d'une sorte de gaze, qui en fait flotter les contours à la lumière crue de la rampe, ne nous permet pas de voir quelles ont été les intentions du poète. Molière s'est-il mis lui-même sur la scène? Il n'en est rien. L'homme aux rubans verts est en révolte contre la nature humaine, alors que la philosophie de notre grand comique, telle qu'elle nous est révélée par ses œuvres et son existence, consiste dans le respect et l'adoration de la nature, que nul ne doit ni violer ni contrarier. Le porte-parole de Molière serait, à cet égard, Philinte, qui dit quelque part à Alceste :

Vous voulez un grand mal à la nature humaine ? — Oui, j'ai conçu pour elle une effroyable haine.

Mais répond Alceste, Molière n'est pas plus dans Philinte que dans Alceste, il a seulement quelques traits de l'un et de l'autre.

N'a-t-il eu personne en vue, en écrivant le rôle de Célimène?

Sans doute, il a observé toutes les coquettes qu'il avait sous les yeux ; et il y a, il faut l'avouer, dans le caractère de Célimène, une sécheresse, une précision, une lucidité et une richesse de sentiments, que tous les biographes s'accordent à retrouver dans la fameuse Armande Béjart : c'est, à la fois, grâce à l'amour qu'il portait à sa femme, et par suite des rancunes qu'il avait contre ses défauts de caractère et d'esprit, qu'il a écrit pour elle un rôle qui était l'incarnation définitive des grandes coquettes qu'elle jouait au Palais-Royal. Il n'a pas résisté à la tentation de se servir du modèle qui posait devant lui. Il nous a donc donné un portrait de sa femme, mais en éliminant quelques traits pour en mettre d'autres en relief.

L'histoire du ménage de Molière est fort touchante. On ne sait si Armande Béjart a justifié les deux ou trois séparations qui sont intervenues entre elle et son mari. On lui a prêté des aventures retentissantes, en augmentant probablement la vérité. Ce qui est sûr, c'est que Molière l'aimait jusque dans ses erreurs. Il a tracé d'elle, à deux reprises, deux portraits, où sa main a tremblé d'émotion, et qui sont en même temps de ces morceaux où se plaît la virtuosité d'un artiste. Le premier se trouve dans le Bourgeois Gentilhomme. Cléonte, qui se croit repoussé par Lucile, demande à son valet Covielle de déprécier sa maîtresse,. qu'il aime

encore. Mais les défauts que trouve le serviteur ne font qu'accroître l'amour du maître :

Premièrement, dit Covielle, elle a les yeux petits.

CLÉONTE.

Cela est vrai, elle a les yeux petits ; mais elle les a pleins de feu, les plus brillants, les plus perçants du monde, les plus touchants qu'on puisse voir.

COVIELLE.

Elle a la bouche grande.

CLÉONTE.

Oui, mais on y voit des grâces qu'on ne voit point aux autres bouches ; et cette bouche, en la voyant, inspire des. désirs, elle est la plus attrayante, la plus amoureuse du monde.

COVIELLE.

Pour sa taille, elle n'est pas grande.

CLÉONTE.

Non, mais elle est aisée et bien prise.

COVIELLE.

Elle affecte une nonchalance dans son parler et dans ses actions....

CLÉONTE.

C

Il est vrai; mais elle a grâce à tout cela. Et ses manières sont engageantes, ont je ne sais quel charme à s'insinuer dans les cœurs.

COVIELLE.

Pour de l'esprit....

CLÉONTE.

Ah! elle en a, Covielle, et du plus fin, du plus délicat.

COVIELLE.

Sa conversation....

CLÉONTE.

Sa conversation est charmante,

COVIELLE.

Elle est toujours sérieuse.

CLÉONTE.

Veux-tu de ces enjouements épanouis, de ces joies toujours ouvertes? Et vois-tu rien de plus impertinent que des femmes qui rient à tout propos?

COVIELLE.

Mais enfin elle est capricieuse autant que personne du monde.

CLÉONTE.

Oui, elle est capricieuse, j'en demeure d'accord ; mais tout sied bien aux belles ; on souffre tout des belles.

Voilà les véritables sentiments de Molière à l'égard d'Armande Béjart, il l'aimait jusque dans ses défauts. Il a souffert, à cause d'elle, jusqu'à la fin. Il s'est même épanché devant un de ses amis. Cette confidence nous a été conservée par

Grimarest, un écrivain du début du XVIIIe siècle, qui a imaginé de faire causer tous ceux qui . avaient connu le grand homme et de recueillir leurs dépositions.

Molière malade, retiré à Auteuil et séparé de sa femme, languit dans la solitude, lorsque se présente son ami Chapelle, le sourire et la chanson aux lèvres; en véritable épicurien qu'il était. Molière lui fait alors une déclaration qu'il écoute avec une émotion facile à partager : « Je suis né avec les dernières dispositions à la tendresse, et cpmme j'ai, cru que mes efforts pourraient inspirer à ma femme, par l'habitude, des sentiments que le temps ne pourrait détruire, je n'ai rien oublié pour y parvenir. Comme elle était encore fort jeune quand je l'épousai, je ne m'aperçus pas de ses méchantes inclinations, et je me crus un peu moins malheureux que la plupart de ceux qui prennent de pareils engagements. Aussi le mariage ne ralentit point mes empressements : mais je lui trouvai tant d'indifférence que je commençai à m'apercevoir que toute ma précaution avait été inutile, et que ce qu'elle sentait pour moi était bien éloigné de ce que j'avais souhaité j)our être heureux. Je me fis à moi-même ce reproche sur une délicatesse qui me semblait ridicule dans un mari, et j'attribuai à son humeur ce qui était un effet de son peu de tendresse pour moi. Mais je n'eus que trop de moyens de m'apercevoir de mon erreur, et la folle passion

qu'elle eut, peu de temps après, pour le comte de Guiches, lit trop de bruit pour me laisser-dans cette tranquillité apparente. Je n'épargnai rien, • à la première connaissance que j'en eus, pour me vaincre moi-même dans l'impossibilité que je trouvai à la changer. Je me servis pour cela de toutes les forces 'de mon esprit; j'appelai à mon secours tout ce qui pouvait contribuer à ma consolation. Je la considérai comme une personne de 'qui tout le mérite était dans l'innocence, et qui par cette raison n'en conservait plus depuis son infidélité. Je pris dès lots la résolution de vivre avec elle comme un honnête homme qui a une femme coquette, et qui est bien persuadé, quoi qu'on puisse dire, que sa réputation ne dépend point de la mauvaise conduite de son épouse ; mais j'eus le chagrin de voir qu'une personne sans beauté, qui doit le peu d'esprit qu'on lui trouve à l'éducation que je lui ai donnée, détruisait à un moment toute ma philosophie. Sa présence me fit oublier toutes mes résolutions, et les premières paroles qu'elle me dit pour sa défense me laissèrent si convaincu que mes soupçons étaient mal fondés, que je lui demandai pardon d'avoir été crédule. Cependant mes soupçons ne l'ont point changée. Je me suis donc déterminé de vivre avec elle comme si elle n'était pas ma femme ; mais si vous saviez ce que je souffre, vous auriez pitié de moi. Ma passion 'est venue à tel point qu'elle va jusqu'à entrer avec

compassion dans ses intérêts. Et quand je considère combien il est impossible de vaincre ce que je sens pour elle, je me dis en même temps qu'elle a peut-être une même difficulté à détruire le penchant qu'elle a d'être coquette, et je me trouve plus dans la disposition de la plaindre que de la blâmer. Vous me direz sans doute qu'il faut être poète pour aimer de cette manière; mais, pour moi, je crois qu'il n'y a qu'une sorte d'amour, et que les gens qui n'ont point senti de semblables délicatesses n'ont jamais aimé véritablement. Toutes les choses du monde ont du rapport avec elle dans mon coeur. Mon idée en est si fort occupée que je ne sais rien en son absence qui puisse m'en divertir. Quand je la vois, une émotion et des transports qu'on peut sentir, mais qu'on ne saurait dire, m'ôtent l'usage de la réflexion : je n'ai plus d'yeux pour ses défauts, il ne m'en reste que pour tout ce qu'elle a d'aimable. N'est-ce pas là le dernier point de la folie, et n'admirez-vous pas que tout ce que j'ai de raison ne sert qu'à me faire connaître ma faiblesse, sans en pouvoir triompher? »

Cette page est si belle qu'on a voulu y voir une lettre écrite par Molière lui-même. Il est certain qu'elle porte la griffe du maître. On ne doit pas s'étonner qu'en écrivant le Misanthrope, l'auteur ait fait dévier sa pièce, et y ait mis tout ce qu'une comédie peut renfermer d'émotion. Si Don Garcie de Navarre, où l'on rencontre des

.scènes de jalousie analogues, n'a pas réussi, c'est que Molière n'y a pas livré tout son cœur comme dans le Misanthrope, qui reste 'le chef- d'œuvre unique, cette gloire de la France, de la littérature et de l'esprit humain.

CONFÉRENCE

.

FAITE AU THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON PAR

M. GUSTAVE LARROUMET AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

TARTUFE COMÉDIE

DE

MOLIÈRE

TARTUFE

MESDAMES, MESSIEURS,

\* Vous allez entendre tout à l'heure la femme d'Orgon, Elvire, une belle nonchalante, dire à son mari, au moment capital de la pièce, qu'elle « s'en va traiter une étrange matière ». C'est la morale avec laquelle on doit parler de la pièce du Tartufe. Bien que ce soit un chef-d'œuvre reconnu, sans vouloir me dérober, je dois vous dire quelle est cette terrible comédie, ce qu'elle contient de promesses présentes et à venir.

Je pense donc, Mesdames et Messieurs, que Tartufe donne à l'histoire de l'esprit français un point brillant dont l'absence serait regrettable. Il inquiète peut-être les grands esprits, mais occupe une grande place dans l'histoire du Théâtre français.

Dans la Critique de VÈcole des Femmes et l'Impromptu de Versailles, Molière passe en revue ses ennemis et dit peu de choses des

dévots. C'est à peine s'il nous fait connaître qu'ils avaient relevé dans Don Juan ses chaudières bouillantes, qu'ils avaient signalé sa parodie des choses saintes ; mais s'il fut attaqué il ne fut pas frappé autrement. Dans l' Impromptu de Versailles, il n'en parle point, mais nous apprenons que Molière a abordé un sujet dont s'inquiète la société parisienne et religieuse.

Que s'est-il passé ? Qu'est-ce qui a déterminé Molière à aborder son sujet du Tartufe? il avait assez de matières à comédie pour attendre !

C'est qu'il s'est produit un événement singulier.

L'Église avait toléré le théâtre. Certains canons avaient bien été lancés par le Concile contre les comédiens, mais on les laissait dormir, tant la passion du théâtre était devenue irrésistible.

Cependant, vers 1663, il y eut une levée de boucliers. Les auteurs dramatiques s'étonnèrent, s'inquiétèrent, et là se placent les lettres si fines que Racine écrivit contre Port-Royal. Le parti des rigoristes dénonçait le théâtre comme étant la cause de la corruption du siècle, et traitait les auteurs d' empoisonneurs publics. Racine se ' défendit, et ses lettres font plus honneur à son esprit qu'à son cœur. Corneille, lui, se demandait pourquoi son art, qu'il avait fait servir à glorifier la religion, était condamné et maudit. Pourquoi? Depuis 1660, il y avait eu du nouveau au théâtre. Molière avait jusque-là jeté sur la scène des intrigues amusantes, des divertissements agréables;

On en riait, il n'en restait rien. Mais voilà que les auteurs dramatiques traitent les questions du mariage, de l'organisation de la famille, de la morale religieuse. La Religion se plaint que l'on empiète sur son domaine. Elle avait la direction des consciences et son pouvoir était universel. Elle seule était capable de comprendre, d'interpréter l'œuvre sainte. Le jour où la question du mariage était traitée sur le théâtre, il y avait à présumer qu'elle ne fût malmenée. Il y eut des échos grondeurs et Molière craignit que son œuvre ne fût menacée. Le roi, monarque chrétien, a la. direction morale ; il encourage le talent de Molière, le paie ; il doit réfléchir à cette question délicate : le théâtre est-il un danger ou non pour la morale?

Molière voit donc très bien que cette question va être portée devant la religion et devant la puissance monarchique, et il recherche la matière d'une comédie contre la fausse religion. Déjà, Nicole et Conti, son ancien protecteur, et les pères de l'Église s'indignent contre le théâtre, se liguent, et Molière va se défendre.

Il n'était point gêné par les scrupules de Racine. Était-il chrétien? La question est complexe. Il respectait l'autorité royale et ecclésiastique, mais il y avait chez lui un fond gaulois et une admiration pour les lois de la nature ; il s'insurgeait contre tout despotisme pouvant restreindre la liberté de la nature. Il était hostile à toutes

idées de renoncement et un peu philosophe. Il était observateur autant que comédien, et savait respecter ce qui est bon et juste dans la religion chrétienne, mais qu'on a accepté comme condition dans son être intérieur. L'idée de substance de l'être moral est donc nulle dans Molière, et l'idée divine est absente de son théâtre.

Dans le théâtre de Racine et de Corneille, il y a une. volonté supérieure qui domine tous nos actes. Les châtiments relèvent de la volonté divine. Molière, lui, ne s'en inquiète pas, et quand il a à parler d'une action idéaliste ou divine, c'est pour l'attaquer.

Lorsqu'il eut écrit trois actes du Tartufe, il y eut une réelle explosion de haines. Déjà, après la représentation de Don Juan, un curé de Paris avait pris les armes, prétendant que les mystères de la religion avaient été tournés en ridicule. Il avait vu avec netteté que tout le théâtre de Molière était dirigé dans un même sens, et il avait poussé un cri d'alarme dans un pamphlet dédié au roi, débutant en ces termes :

« Un homme ou plutôt un démon vêtu de chairs, habillé en homme, a eu assez d'impudence et

d'abomination pour livrer au mépris les plus saintes pratiques qui soient dans l'Église... »

C'est l'explication des deux vers de Boileau :

L'autre...

Pour prix de ses bons mots le condamnait au feu.

Donc, Molière aurait terni les pratiques les plus saintes de la religion, la direction d'âmes. Le sujet est délicat et grave. Il y a, en matière de religion, deux sortes de directions : celle de. l'autoritè et celle de la libertè. La réforme protestante avait eu pour but : le libre arbitre; le catholicisme subit l'autorité d'un chef. Après la Réforme, l'Église dut fortifier ses moyens d'action ; la direction des âmes, ses conseils étaient sollicités, demandés impérieusement en vue de faire respecter la morale sociale. Les grands personnages du XVIIe siècle eurent un directeur, exemple : Mmes de Longueville, de Sablé, qui se réfugièrent dans la pieuse maison du Port-Royal, où elles acceptèrent, sollicitèrent une direction morale. Jamais l'esprit catholique ne s'est affirmé d'une façon plus efficace qu'au XVIIe siècle.

Mais il y a des gens qui s'efforceront de tourner ce pouvoir normal — et qui y trouveront des avantages. Ce qu'ils devront employer au bien religieux, ils s'en serviront pour satisfaire leurs vices, dont l'exercice aura les plus terribles conséquences et créera le vice religieux.

Molière, très grand homme, mais homme, a

donc été déterminé à écrire sa comédie par deux ordres d'idées, individuelle et morale. Il faut voir dans la pièce du Tartufe l'œuvre d'un grand esprit et aussi d'un homme qui a voulu frapper un coup terrible contre ses ennemis.

Louis XIV était agacé des entraves que les coteries pieuses opposaient à ses mœurs amoureuses — car il était galant, jeune, et aimait les intrigues. — Il acceptait néanmoins la morale gémissante des Lavai, Montespan et autres dames plus ou moins anonymes.

Un détail. Lorsque Madame la duchesse de Montauzier eut accepté le titre de gouvernante des demoiselles d'honneur de la reine, Molière profita d'une occasion pour demander au roi la permission de lui soumettre les trois actes du Tartufe qu'il venait de terminer. La pièce fut représentée aux fêtes de Versailles. Mais Molière attendit cinq ans la seconde représentation!... A la suite de certaines interventions, et après des fluctuations detoutes sortes, Tartufe parut devant le public. On cria au chef-d'œuvre et-au sacrilège.

Tartufe, Mesdames et Messieurs, est le pendant du Misanthrope. C'est la seconde pièce dans

laquelle la comédie a été jusqu'aux extrêmes limites de son domaine, puisqu'elle confine au drame lui-mème.

A- cette mémorable représentation, le public se trouvait en présence d'une grave question portée sur la scène : celle de la fausse dévotion.

Scarron avait bien écrit sur les hypocrites, mais personne n'avait abordé de face l'hypocrisie religieuse.

Pour la première fois, la comédie abandonnant la fantaisie, abordait la réalité par ses accessoires, son atmosphère, et mille détails qui nous transportent dans un intérieur parisien du XYIle siècle si intéressant. Costume, mobilier, manières d'être, politesses, une quantité de détails qui rentrent dans l'esprit pour n'en plus sortir. Enfin, pOUY' la 'première fois, on mange au. théâtre.

Au moment où le rideau se lève, nous sommes èntre 1660 et 1669. Nous avons devant les yeux une famille qui était heureuse il y a peu de temps. Elle se compose d'Orgon, le père, un brave homme, qui a bien quelques défauts : il est colère, entêté, n'admettant point de contradictions, mais ce sont des défauts de caractère accommodants. Il a deux enfants charmants : le premier, Damis, a les défauts de son âge; il est exubérant, commet quelques sottises, mais bien inspirées, chevaleresques; l'autre. Marianne, a les défauts de la jeune fille qui prend les avis de

tous, est indécise en toute chose, mais qui, après la catastrophe, saura parler et suppliera son père avec une touchante éloquence pour le dissuader de la marier à un homme qu'elle méprise, préférant la mort à un mariage qui lui inspire la plus profonde horreur.

El vire, la femme d'Orgon, est plus jeune que son mari. Elle s'est mariée plus par raison que par inclination. Elle a cherché dans le mariage l'établissement définitif d'une vie. Orgon a une luxueuse et confortable maison qui peut séduire une jeune femme. Aussi El vire s'y tient-elle honnêtement, y" reçoit-elle honnêtement, et si elle n'aime pas outre mesure son mari, du moins elle réprouve et repousse en cachette toutes les entreprises répugnantes. Elle s'est accommodée aux manières, aux habitudes de celui qu'elle respecte en tant que mari et qu'honnête homme.

Molière nous présente ensuite un personnage en uniforme : Cléanthe, un officier qui a la loyauté des idées, la fermeté des paroles et la brusquerie des habitudes à prendre les choses en face. Il est habile de diplomatie et intelligent en toutes affaires.

Mme Pernelle, que vous allez voir dans la plus étonnante des scènes, est une bourgeoise de Paris, une ancêtre de M. Jourdain, la sottise satisfaite. Une de ces personnes qui, arrivées à un certain âge, cherchent à ressaisir leur autorité presque disparue et qui la reconquièrent à un certain moment.

Dans ce milieu calme et paisible survient Tartufe. Aussitôt le bonheur de la maison est compromis, ruiné ; les qualités de chacun des personnages vont se tourner contre chacun d'eux. Orgon se détache de l'affection des siens se déclare contre eux. Pendant deux actes, nous assistons au spectacle des personnages qui paraissent accablés comme par un grand malheur qui vient de frapper la maison. Et Tartufe nous apparaît, sinistre, formidable. Cfest l'aventurier aux habitudes redoutables de ceux de son espèce ; il est vigoureux, a quarante ans, résiste à toutes les épreuves. Il a rencontré dans une église Orgon, a su attirer sur lui son attention, s'est insinué dans sa confiance, et Orgon a estimé que le malheureux était une victime de la destinée ; voulant en faire un ami de cœur, il l'a introduit chez lui par erreur de l'esprit religieux. D'où vient-il, sans souliers, cet homme qui a dans son passé une vilaine affaire, une triste histoire? (C'est ce que nous apprend un exempt au dernier acte.) En effet, c'est l'aventurier qui observe la société de son temps pour y rechercher la satisfaction de ses vices et de ses désirs. Il est amoureux du bien être, de l'argent, il est gourmand, paresseux, poltron. Toutes les carrières sont fermées devant lui. N'étant pas de haute naissance, n'ayant pas de fortune, il ne peut ètre soldat, ni avocat, ni obtenir de grandes charges. Il est paresseux, tout commerce lui est interdit;

il s'est fait religieux. Il essaiera l'hypocrisie religieuse, il y trouvera les moyens d'exercer ses vices plus à loisir. Il est gourmand, c'est un péché mignon ; on aura pour le brave homme de petites attentions ; il est poltron, il se mettra à l'abri derrière la religion qui lui défend d'accorder les satisfactions d'honneur en usage. Ses défauts auront donc un libre cours.

Au moment où commence la pièce, nous assistons à l'effarement de toute une maison tranquille autrefois, à l'approche d'une bête fauve. Tartufe est là-haut, dans une chambre élégante, douil- lette, proprette; il est heureux. La famille est affolée, exaspérée contre cet inconnu. On tient conseil avec Mme Pernelle. Elvire dit : Tartuffe fait la cour à ma fille, il y a un danger en perspective, aidez-nous à nous débarrasser de cet aventurier. Et en l'absence d'Orgon on se concerte. A ce moment Dorine, qui sort de l'ordinaire femme de chambre, qui est d'un certain âge, qui. a la confiance de la maison, apporte son dévouement au service de la famille. Elle est d'une savoureuse maturité. Elle délibère donc et agite une situation avec Cléanthe. Rentre Orgon. Tous se retirent,

seul demeure Cléanthe qui veut dire à son beau- frère ce qu'il a sur le cœur. C'est alors que nous voyons les ravages exercés sur la droiture, sur la sagesse par la fausse dévotion.

En toutes circonstances Orgon s'est montré bon mari, bonpère ; mais, par amitié pour Tartufe, il déclare à son beau-frère qu'il n'a pas donné sa parole à Val ère et que, malgré les désirs de tous les siens, il a songé à Tartufe qui sera le mari de sa fille.

On voit à quel degré l'influence de l'aventurier a envahi l'esprit d'Orgon, qui a abandonné ses qualités d'honnête d'homme et se montre impitoyable vis-à-vis de sa fille. Quand la malheureuse enfant se jette à ses pieds, le suppliant de ne point l'obliger à épouser Tartufe, Orgon comprend bien sa répugnance, cependant il lui répond :

Mortifiez vos sens avec le mariage.

Il n'hésite pas à la livrer au dégoût éternel, à la révolte de toute sa vie. C'est là l'odieux du vice qu'attaque Molière, et qui souleva l'indignation de Bourdaloue qui disait qu'il n'appartenait pas à Molière de donner des leçons de morale, que c'était au prêtre seul à signaler les erreurs de la dévotion.

Molière répondit qu'il n'y avait pas d'hommes privilégiés pour signaler les vices qui font courir des dangers à la société. Bourdaloue, en parlant

au nom de la religion, avait pleine conscience de ce qu'elle valait; mais c'était un devoir au siècle de Molière de n'accepter d'autre autorité que l'autorité suprême dont les prêtres sont les sacrés dépositaires.

Molière, lui, se réclame et de l'autorité suprême et de la liberté. Il signale les dangers et il les combat. Mais, dans toute société, ce que les uns admirent les autres le condamnent. Cette dualité se présente pour d'autres pièces que pour celle de Tartufe. Toutes les fois que la comédie a attaqué nos préférences, elle a soulevé un double haro. Aucun parti, pas même celui qui le réclame comme arme de combat, n'aura définitivement raison.

C'est ce qui s'est produit pour le Barbier de Séville. Plus rapprochés de nous, les arguments sont pris et repris pour des intentions. En 1860 et 1863, la double pièce d'Augier : Les Effrontés, le Fils de Giboyer, a soulevé les mêmes indignations des uns et admirations des autres. Il en a été ainsi de Rabagas^ de Thermidor. Toutes les fois que les procédés se représentent, les difficultés sont les mêmes. Une pièce ne doit provoquer que de l'admiration. Cependant Veuillot a désarmé devant Tartufe, qu'il trouve un chef-d'œuvre, mais odieux.

Molière a-t-il été trop loin,, a-t-il dépassé les limites de la comédie? Je le crains. Tartufe est trop énergiquement réclamé par les ennemis de

toutes les dévotions. C'est une arme facile. Il n'y a pas d'hypocrisies qui puisse résister à celle-ci. Mais si les dévots n'ont point tort de crier contre Molière, celui-ci a pris la précaution de dire, dans son placet au roi, que tout ce qu'il avait mis dans Tartufe, le public le reconnaîtrait aisément. 1 Molière avait le droit d'écrire Tartufe, mais il aurait dû aussi en écrire la contre-partie. Mais Molière est mort, et certainement il ne l'aurait

jamais écrite.

TABLE DES MATIÈRES

Pages. Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par MME JANE DIEULAFOY, le 12 novembre 1896, avant la représentation des « PERSES », tragédie d'ESCIIYLE 3 Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. GASTON DESCHAMPS, le 26 novembre 1896, avant la représentation de « PHILOCTÈTE », tragédie de SOPHOCLE 39 Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. JULES LEMAiTRE,le 3 décembre 1896, avant la représentation de « I'APOLLONIDE », de LECONTE DE LISLE, d'après « l'ion » d'EuRiPiDE 65 Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. FRANCISQUE SARCEY, le 7 janvier 1897, avant la représentation de « l'HEUREUX NAUFRAGE ), comédie de PLAUTE 83 Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. GERMAIN BAPST, le 21 janvier 1897, avant la représentation du « CUVIER », du « PONT AUX ANES », de « I'AVOCAT PATIIELTN ». Le théâtre au moyen -âge .................................... 107

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. N.-M. BERNARDIN, le 25 février 1897, avant la représentation de « LA MARiAMNE ». Théâtre de TRISTAN L'HERMITE 125 Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. GEORGES VANOR, le 11 février 1897, avant la représentation de « I'ILLUSION comédie de CORNEILLE 159 Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. LÉOPOLD LACOUR, le 18 février 1897, avant la représentation de « PHILASTER » (1500 à 1600). Théâtre de F. BEAUMONT, J. FLETCHER, et théâtre de SHAKESPEARE 181 Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. FRANCISQUE SARCEY, le 28 avril 1897, avant la représentation de « SAN GIL DE PORTUGAL ». Théâtre de Moreto (1600-1700) 211 Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. G. LARROUlVIET, avant la représentation du « MISANTHROPE » de MOLIÈRE 235 Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. G. LARROUMET, avant la représentation de « TARTUFE ,, comédie de MonÈRE .......... 251