

TROIS ANNÉES DE THÉÂTRE

1883-1885

A PROPOS
DE THÉÂTRE

PAR

J.-J. WEISS



PARIS

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1893

Trois années de théâtre 1883-1885

Jean-Jacques Weiss



Paris, 1893

Exporté de Wikisource le 12/12/2016

TABLE

AVANT-PROPOS

- I. — L'art de faire une pièce. — La censure. — Déclin progressif depuis trente ans chez nous de l'art de gouverner, de l'art de faire des lois, de l'art de faire la guerre, etc. — M. Dumas fils, sociologue
- II. — Les *Annales du théâtre et de la musique*. — M. Perrin et la mise en scène
- III. — Influence antiprofessionnelle de la décoration sur les comédiens. — La croix de M. Delaunay. — M. Cumberland. — Une figure parisienne : Gustave Claudin
- IV. — Les comédiens en voyage. — Littérature des troupes ambulantes. — Nos artistes à l'étranger, leur grand rôle national
- V. — Quelques livres sur le théâtre. — Marivaux, de Larroumet. — Étude sur le théâtre, de Léopold Lacour. — Dancourt, de M.

Lemaître. — *Mémoires d'un chef de clique*.
— La Comédie à la cour. — Le Palais de
Versailles. — Artistes et Ministres. —
Pièces jouées à Moscou devant la Grande
Armée

VI. — *Peau d'Âne*. — Les Contes de Perrault. —
Diverses éditions des *Contes*. — Comment
Perrault fit les *Contes de ma Mère l'Oie*. —
Homère, Théocrite et Perrault

VII. — *La Fiammina* contre *Odette*. — L'ancienne
liberté de translation et de traduction. —
Virgile et Segrais. — Histoire curieuse d'une
épigramme de Voltaire. — Goethe et Pierre
Leroux. — Sagesse et réserve sur ce point
des Anglais

VIII. — Discussion critique du jugement *Odette-
Fiammina*. — Favart et Voltaire. — Affaire
Dumas-Jacquet

IX. — Thérèse. — Origine de Thérèse. — Thérèse rue
de la Lune et à l'Alcazar. — Les invisibles et
le microscope au théâtre. — La statue de
Dumas. — Un dialogue des morts entre le
père et le fils

X. — La collection des grands écrivains Hachette,
MM. Adolphe Régnier ; Paul Ménard ; E.
Despoix. — Nécessité d'un lexique du ^{xvii}^e
siècle. — L'éducation française et nos
grands écrivains. — Là est la France

XI. — Un jour à Bruxelles

XII. — *Henri III et sa cour*. — La jeunesse de Dumas.
— Éducation de Dumas par le hasard. — Ses

vaudevilles. — Racine polisson. — Amaury Duval

XIII. — *Le Tour du Monde*. — Les trois conteurs d'après 1851. — Jules Verne. — Hetzel. — Erckmann-Chatrian. — Lettre d'Amaury Duval sur la première d'*Henri III*

XIV. — *Esther*. — La religion dans le drame avant Racine. — Toutes les doctrines chrétiennes ont acclamé *Esther*. — *Esther* et la maison de Saint-Cyr

XV. — Retour sur *Esther*. — Erratum. — Apothéose et triomphe de la race juive. — *Bérénice*. — Rachel, Delaunay, Favart. — Comparaison avec la *Bérénice* de Corneille

XVI. — Des Mémoires de Sarcey

XVII. — *Les Ménechmes*. — Filiation des *Ménechmes*, Plaute, Shakspeare, Rotrou, Regnard

XVIII. — *Le Bourgeois gentilhomme* avec la cérémonie. — Hombourg. — Les Directeurs d'Été. — *Sacountala* — Une Esther et une Grisélidis de l'Inde

XIX. — La cérémonie du *Bourgeois gentilhomme* — Molière, l'Église et la Religion. — Théâtre de Compiègne. — Vanité des révolutions

XX. — Hugo. — Les moteurs de sa poésie et de son théâtre. — Les funérailles de Victor Hugo. — L'apothéose de Victor Hugo à la Comédie

INDEX ALPHABÉTIQUE des personnages mentionnés

AVANT-PROPOS

Nous ajoutons aujourd'hui un second volume aux *Trois Années de théâtre*.

Ce volume nous l'intitulons : *À propos de théâtre*. Sous quel autre titre en effet ranger des matières telles que : *la censure, la mise en scène, les comédiens en voyage, les mémoires d'un chef de claque, le théâtre de Compiègne*, etc., etc., tous, sujets bien divers, traités *à propos de théâtre*, par J.-J. Weiss dans ses feuilletons dramatiques ?

L'ouvrage *Trois Années de théâtre* se composera, ainsi que nous l'avons annoncé, de quatre volumes. Nous ferons paraître à bref délai le troisième volume : *le Drame historique et le drame passionnel*, puis le quatrième et dernier volume : *les Théâtres parisiens*.

Aujourd'hui qu'il nous soit permis de remercier les écrivains distingués qui, à l'apparition de notre premier volume *Autour de la Comédie-Française*, ont bien voulu parler de l'œuvre de J.-J. Weiss. Tous, sans exception, ont rendu un hommage éclatant à l'auteur ; nous ne saurions oublier surtout les lignes suivantes écrites dans le *Journal des Débats* par l'un des plus éminents d'entre eux :

« La répartition de l'œuvre critique de mon illustre prédécesseur, dit M. Jules Lemaître, me semble assez raisonnable. Elle mettra dans notre plaisir un ordre non moins rigoureux, mais suffisant et commode, qui nous rendra ce plaisir plus profitable et qui nous fera plus aisément repasser les aspects extrêmement divers de ce riche, mobile, capricieux et prodigieux génie que fut J.-J. Weiss.

» J'ai dit « génie » ; et comme le mot ramené à ses origines signifie avant tout la spontanéité, le jet naturel de l'esprit, ce que nous appelons aujourd'hui le tempérament, je crois qu'aucun autre mot ne conviendrait mieux ici. J.-J. Weiss nous offre ce phénomène presque unique d'un normalien, d'un professeur, d'un théoricien politique, d'un haut fonctionnaire (il l'a été à deux reprises), d'un homme rompu à toutes les disciplines intellectuelles façonné et trituré par toutes les cultures, chargé d'une énorme quantité de notions précises, et dont le tempérament originel a résisté à tout, dont la libre fantaisie, l'« humeur » au sens où nos pères l'entendaient, la sensibilité propre, l'audacieuse « naïveté » sont restées intactes et ont même paru grandissantes jusqu'à la fin, et chez qui l'imagination sous l'appareil logique et serré du discours, est toujours demeurée souveraine maîtresse. »

I

L'art de faire une pièce. — La censure. — Déclin progressif depuis trente ans chez nous de l'art de gouverner, de l'art de faire des lois, de l'art de faire la guerre, etc. — M. Dumas fils, sociologue.

L'art de faire une pièce s'en va. Si l'on en jugeait par ce dernier semestre, on devrait craindre qu'il ne tombe bientôt au même point où sont déjà tombés peu à peu chez nous, par un déclin progressif de trente années, l'art de gouverner, l'art de faire des lois, l'art de faire la guerre, l'art de composer le compliment académique, l'art d'être évêque. Sur une dizaine de pièces importantes qui ont été données dans le semestre d'hiver 1882-1883, et dont plusieurs ont du mérite, il n'en est qu'une, *Formosa*, qui satisfait la raison et le bon sens comme elle satisfait au besoin d'émotions nobles de notre cœur. On ne doit pas s'attendre à ce que, sur dix pièces, il y ait toujours dix chefs-d'œuvre. On ne peut pas compter que, sur quarante ou cinquante auteurs dramatiques qui sont en possession d'alimenter nos seize théâtres de tragédie, drame, comédie, vaudeville et opérette, il y en aura tout autant qui égaleront chacun en son genre, Ponsard, Scribe, Émile Augier, Dumas père, Dumas fils, Halévy-Meilhac, Labiche et compagnie, Gondinet. Il est cependant des fautes contre les éléments qui

sentent si fort son novice qu'on s'étonne qu'un auteur un peu exercé ou un peu instruit des antécédents et des règles du théâtre y tombe comme par un fait exprès. Ceux qui pêchent de la façon la plus grave en ce sens, ce n'est pas, en effet, les novices ; c'est des écrivains dont la situation littéraire réelle et la situation littéraire officielle supposent qu'ils sont à l'abri d'erreurs si lourdes.

Deux ou trois illusions capitales dominent évidemment les auteurs du jour. Ils se figurent tous que brouiller dans une même pièce trois et quatre sujets différents, c'est déployer le génie de l'invention. Ils se flattent tous que multiplier, en dehors et à côté du drame, les gros incidents dramatiques, c'est montrer de la puissance et de la richesse. Ils sont tous enfin profondément convaincus que, quand ils ont exposé devant le spectateur les termes divers de leur donnée fondamentale et dessiné de telle ou telle façon le caractère de tel ou tel de leurs personnages, ils n'en demeureront pas moins les maîtres absolus de leur donnée, de leur personnage et du spectateur lui-même ; qu'ils sont libres de tirer de la donnée tout ce qui leur passe par la tête ; qu'ils peuvent faire faire, dire et sentir par le personnage en scène tout ce qui leur plaît ; que le spectateur est un serf, court d'esprit, qui n'a plus qu'à s'incliner, et qui s'inclinera si, après qu'on lui a dit : « Voici des vessies » on lui dit : « Non, décidément, c'était des lanternes. » Eh bien, il n'y a pas de germe, si heureux et si fécond qu'il soit, qui résiste à l'effet délétère d'aussi fausses maximes. Il suffit d'une seule des trois, mise en pratique, pour faire échouer totalement un drame que la nouveauté de la conception, l'attrait du style, la noblesse et la vérité des sentiments qui y sont exprimés, la

fraîcheur et l'aimable variété des scènes familiales qu'il retrace à nos yeux, eussent rendu digne de nous plaire.

Lorsqu'à présent je vais au théâtre et que l'auteur, au premier acte, met sur la scène un bancal, je n'ai aucun doute sur ce qui va m'arriver ; je verrai le bancal avant la fin de la soirée, remporter le prix dans un *match* de course à pied. Comment se fera-t-il qu'il coure si bien, étant bancal ? Probablement parce qu'il est bancal, et non pour un autre motif. L'auteur, en tout cas, ne nous en donnera pas d'autre. Il ne s'embarrassera, en aucune manière, de préparer une explication physique ou morale du phénomène. Ç'a été, en cette saison théâtrale, un accident ordinaire et quotidien de rencontrer dans les pièces des jeunes gens corrects et parfaitement élevés, tout pétris même de sentiments chevaleresques, qui entreprennent de violer l'objet de leur flamme, au premier tête-à-tête ; des espions qui sans rime ni raison, déclarent franchement, au beau milieu d'une place assiégée, l'innocent emploi qu'ils remplissent ; des duchesses, entichées de la qualité et monomanes de la race, qui finissent par se faire bergères, à la face de M. le curé et de M. le maire, afin d'épouser un berger ; des maris, taillés sur le patron d'Othello et du tigre du Bengale, qui enferment leur femme à triple serrure dans leur château d'Angleterre, et qui, rencontrant quelques semaines après l'honnête lady dans les savanes du Nouveau Monde, errante, libre et pas tout à fait seule, la présentent généreusement à l'assistance en qualité de leur femme légitime, sans avoir éclairci ni éprouvé le besoin de s'éclaircir pourquoi elle est là, et pas plus jaloux désormais de cette femme vagabonde que don Juan ne l'est de doña Elvire.

Voulez-vous, par le détail, des exemples de ces métamorphoses sans nuance et sans ménagement, de ces traits contradictoires réunis arbitrairement sur une seule et même physionomie ?

Voici une jeune femme qui a un cœur d'or ; elle ne fuit pas le plaisir et ne se défend pas d'un peu de coquetterie, puisqu'elle est jeune et belle ; mais elle aime son mari avec passion, elle n'hésite pas à lui sacrifier sa fortune tout entière et à embrasser courageusement la pauvreté avec lui pour un scrupule exagéré d'honneur et de vertu ; telle on nous la montre au premier acte. Au second, elle se fait enlever par un ténor qu'elle n'aime pas. Auteur de cet enlèvement baroque et grossier : M. Octave Feuillet, dont le nom est depuis si longtemps pour les âmes féminines synonyme d'exquis, d'idéal, d'infinie délicatesse.

Voici maintenant un salon de Guérande. Trois vieux amis, de braves gens tous trois, le comte, le chevalier et le docteur, jouent le piquet de la tranquille province, en gémissant sur les frasques que fait à Paris l'enfant adoptif de la maison, petit-neveu de l'un d'entre eux. Ce jeune fils de famille s'est épris « d'une fille, d'une gourgandine » et il a signifié au grand-oncle de Guérande sa volonté de l'épouser. « Une fille, vous dis-je », dit le grand-oncle à ses deux amis, et il ajoute :

« ... J'ai fait prendre tous les renseignements. Une fille ! entendez-vous. Et ce qu'il y a de pis, c'est que l'imbécile le sait : sa lettre, la lettre où il osait me parler de ce mariage, est pleine de confidences honteuses à cet égard. *Un passé*

douloureux, m'écrivait-il, une âme incomprise, une réhabilitation à faire ! un tas de billevesées, enfin... »

Je prie le lecteur de remarquer les mots que j'ai soulignés. Je vais tâcher de lui faire bien sentir ce que j'entends par le trait factice, jeté au hasard sur la physionomie, et qui trouble et déconcerte ceux qui suivent la pièce avec attention. Une âme incomprise ! une réhabilitation à faire ! J'analyse des impressions rapides qu'on éprouve à la représentation quand ces mots, qui ne sauraient passer inaperçus, frappent l'oreille. On n'a pas encore vu Adelphe, le jeune homme dont il est question. Mais déjà il nous apparaît à travers sa lettre, en un premier trait distinct qui se fixe dans notre esprit. Cet Adelphe peut être un imbécile qui s'est laissé prendre aux belles phrases d'une intrigante ; nous n'inclinons pas moins, sans nous en rendre compte, à supposer des lueurs de noblesse d'âme chez un étourdi qu'on n'a entraîné que par une comédie de noblesse. Le dessein de réhabiliter par le mariage une fille tombée, est, selon les circonstances, plus ou moins sot et plus ou moins extravagant ; il n'est pas d'un mauvais cœur ni d'un cœur atrophié. Des souvenirs jaillissent devant nous ; celui de l'admirable transport de passion qui s'empare d'Armand Duval dans *la Dame aux Camélias*, celui du feu de vertu qui brûle Camille dans *les Idées de madame Aubray*. Voilà par quelle succession de pensers rapides nous passons dans l'espace d'une seconde, sous l'influence de la lettre d'Adelphe : Comme nous sommes ainsi affectés, l'oncle, après une interruption, reprend et poursuit :

« ... C'est une gaillarde qui sait son affaire, une dangereuse, et qui ne s'en cache pas. Car la gouine a pris pour nom de guerre l a *Glu* et son cachet porte en exergue cette devise si significative... »

La devise est en effet significative. Elle l'est tant que je ne la cite pas. Tout de suite, en entendant la devise et le reste, nous sommes jetés à mille lieues des suppositions sur le caractère d'Adelphe qu'éveillaient en nous les mots de *passé douloureux*, *d'âme incomprise*, de *réhabilitation à faire*. Nous nous disons : Comment ce jeune homme, étudiant en droit (ce qui exclut l'hypothèse de certains excès d'ingénuité et d'ignorance), a-t-il pu se vouer à la réhabilitation d'une personne qui désire si peu être réhabilitée ! Nous soupçonnons dès ce moment que l'auteur a employé des mots aussi expressifs sans y attacher de sens défini. Il a dit cela, au hasard, comme il eût dit n'importe quoi d'autre. Chose toujours si fâcheuse dans les ouvrages de l'esprit, quel qu'en soit le genre, et, au théâtre, particulièrement dangereuse. Nous n'avons qu'à voir Adelphe pour nous assurer que nos conjectures étaient justes. Il se montre à nous en personne à la scène suivante, pas plus tard qu'à la scène suivante. Cet Adelphe n'est que le plus fourbu de tous ceux de sa génération en qui le ton du jour et les mœurs du siècle ont le plus tout usé, cœur, tête et corps ; c'est le plus crevé des petits-crevés. Je consens que la drôlesse qu'il veut épouser se soit rendue indispensable à ses vices, et qu'elle ait grisé sa vanité de faible d'esprit de la gloriole bestiale que

lui seul a su lui faire goûter les plaisirs et le bonheur de l'amour, à elle, la femme convoitée par tous et possédée par beaucoup. Je ne consens pas qu'il ait jamais pu passer par le cerveau d'un Adelphe, même comme un éclair, même comme un simple prétexte à amadouer un grand-oncle, l'idée compliquée et relativement généreuse de relever, en l'épousant, une créature déchue ; je ne consens même pas qu'aucun homme puisse jamais songer à réhabiliter une glu, qui se vante de l'être et l'a fait graver sur son cachet. Auteur de ce salmigondis moral et de quelques autres semblables, condensés sans malice dans une seule pièce : Jean Richepin, homme de vie parisienne, très malin en sa bonhomie, prosateur très raffiné en sa crudité, poète inspiré et de franche verve, quand il chante sa maîtresse, les gueux et son toutou.

Il est bien d'autres façons périlleuses de transgresser les lois du drame. On pêche également contre ces lois lorsqu'on étend et délaie outre mesure la donnée fondamentale et lorsqu'on y associe sans l'y fondre quelque autre donnée, lorsqu'on ne varie pas le sujet d'assez d'épisodes, là où le sujet le comporte et lorsque les épisodes qu'on jette en passant dans la tragédie sont par eux-mêmes si violents, si terribles, si concluants, que le dénouement de la tragédie ne pourra rien nous apporter de plus tragique. Un thème dramatique est un germe d'où l'auteur ne doit pas plus tirer trois ou quatre drames différents et discordants qu'un propriétaire sensé n'essaye de tirer une grappe de raisins d'un abricotier, ou ne suspend des artichauts à un platane pour se persuader que le platane produit naturellement l'artichaut.

Nous avons eu, cette saison, plusieurs modèles achevés d'un

genre de composition qu'on pourrait définir le drame bicéphale et polycéphale. Tel de ces drames n'a pas tenu l'affiche de la Gaîté plus de quelques jours ; tel autre a fourni au Gymnase une carrière longue et fructueuse ; c'est ce qui prouve que les ouvrages dramatiques ont leurs destinées comme les livres. Dans *le Roi des Grecs*, il y avait deux drames parallèles ; mais il n'y en avait que deux ; c'est modeste. Dans un *Roman parisien*, il y en avait trois ou quatre. Deux sujets, d'ailleurs, traités en même temps dans un seul drame, suffisent pour que le drame soit sans vigueur et qu'il fasse l'effet d'un joli sens dessus dessous. Si vous allez au delà d'un sujet pour une seule pièce, si chaque acte est un nouveau drame qui s'ajoute au drame de l'acte précédent, il n'y a plus de raison pour qu'une pièce finisse avant la fin du monde. Si ! Il y en a une, c'est l'ordonnance de police qui prescrit la fermeture des théâtres à heure fixe. Cette raison est étrangère à l'esthétique. Je ne demanderais pas mieux que de croire que tant de drames, barbouillés ensemble, ou qui s'enfilent l'un dans l'autre comme des marrons d'Inde mis en collier, soient le signe d'un génie qui déborde en sujets de pièces et d'une invention qui ne se contient pas. Qui me dit qu'ils ne signifient pas tout le contraire ? Qui me dit que ce n'est pas l'imagination, fatiguée ou paresseuse qui, impuissante à se figurer et à rendre les motifs, les péripéties et les passions d'un drame, unique et complet, prodigue en une seule soirée une multitude de rogatons de drames avortés, et les superpose l'un à l'autre, sans leur donner ni flamme ni couleur ? Ainsi un terrain appauvri produit les broussailles par milliers, et il ne saurait pas nourrir un bel arbre qui se détacherait dans sa vigueur solitaire.

M. Sarcey remarquait dernièrement que les auteurs dramatiques du jour ne croient plus à leur propre drame et qu'ils ne peuvent, par conséquent, nous y faire croire. Il est bien vrai qu'à une ou deux exceptions près, ils n'ont plus la foi, ni les vieux, ni les jeunes, ni ceux qu'on appelle un peu complaisamment les maîtres, ni les disciples qui travaillent d'après les modèles que leur fournissent ces maîtres d'ordre mineur. Eh ! quel effet le drame peut-il faire sur son auteur qui est en train de le construire ; quel effet même pourraient faire sur cet auteur les plus épouvantables tragédies de la vie réelle et de la société, quand il s'est habitué à employer le poison, le naufrage, l'apoplexie, le viol, le meurtre, le bagne, l'échafaud, comme de simples moyens de se tirer d'embarras dans une passe difficile, ou à titre de simples remplissages pour combler les vides d'un sujet qu'il ne sait pas voir aussi riche qu'il l'est ?

Ce touffu stérile, cet encombrement sans opulence cette incontinence sans fécondité de prologues, d'épilogues et de paralogues, on les trouve dans la comédie, dans le vaudeville et dans l'opérette comme dans le drame. Aussi on ne saurait crier trop haut et trop souvent aux jeunes gens qui travaillent pour le théâtre : « Ayez un sujet ; n'en ayez qu'un, et restez dans les limites de ce sujet. Cherchez les arguments et les détails qui l'expliquent et qui l'ornent ; défiez-vous des épisodes, trop violents, ou trop nourris, ou capricieux, qui le chargent, l'étouffent et le rejettent dans l'ombre. » Il faudrait surtout adresser ce conseil aux auteurs qui pratiquent à la fois le roman et le théâtre, et plus particulièrement à ceux qui traitent leur sujet en roman avant de le traiter sous la forme scénique. Les

conditions du théâtre ne sont pas celles du livre. Le livre admet des embellissements, des développements, des excursions, des complications, des juxtapositions et tout un parasitisme charmant que ne souffre pas le théâtre. Oh ! tout le monde connaît bien ces vérités de La Palice. Tout le monde agit comme s'il ne les connaissait pas.

Nous avons une préface inédite de M. Dumas fils pour l'édition définitive de ses œuvres. C'est une préface sur *le Fils naturel*. Les lecteurs de M. Dumas, et il en a un certain nombre, vont être un peu surpris de la nouvelle que nous leur donnons. Il leur semblait que, il y a quelques années déjà, M. Dumas avait écrit une préface au *Fils naturel*, et que M. Calmann Lévy avait publié un *Théâtre complet d'Alexandre Dumas fils, avec préfaces inédites*, en six volumes, qui en est, pour certains volumes, à la sixième édition, et, pour d'autres, à la douzième. Il leur semblait bien ; ils ne se trompaient pas.

La nouvelle préface a pour objet précisément la précédente préface du *Fils naturel* ; la nouvelle édition définitive, qui est intitulée, on ne sait trop pourquoi, *Édition des comédiens*, n'est pas destinée à la foule vulgaire. L'édition Calmann Lévy est l'édition publique que tout un chacun peut acheter, moyennant trois francs cinquante centimes. L'édition des comédiens, celle qui contiendra, à ce qu'on nous apprend, des préfaces sur des préfaces, plus de nombreuses notes de M. Dumas sur les écrits de M. Dumas, est une édition mystique ; elle ne sera tirée qu'à quatre-vingt-dix-neuf exemplaires ; cent, ce serait trop ; ce serait retomber dans la cohue ; ce serait se prostituer au public

qui a toujours tant maltraité M. Dumas. L'édition mystique est définitive ; l'édition pour le public n'est que complète.

Maintenant, pourquoi M. Dumas, qui ne veut tirer sa préface de préface qu'à quatre-vingt-dix-neuf exemplaires, commence-t-il par la communiquer, en grand secret et tout à fait confidentiellement, à un journal qui a certainement plus de quatre-vingt-dix-neuf abonnés ou acheteurs ? Ah ! voilà ! On prend des airs avec M. Tout-le-Monde, et on n'est pas fâché, cependant, d'être lu de M. Tout-le-Monde. Le public seul, en effet, peut tirer de son sein, pour un auteur, les quelques centaines et les quelques milliers de lecteurs dont le suffrage a du prix. Quand on prétend trier soi-même ses admirateurs sur le volet, quand on se donne la mine d'écrire seulement pour quatre-vingt-dix-neuf privilégiés, choisis un à un, on risque fort d'avoir écrit pour les quatre-vingt-dix-neuf moutons et un Champenois du proverbe.

Au théâtre, ou quand il compose un roman magistral, tel que *l'Affaire Clemenceau*, le roman de mœurs le plus hardi et le plus vrai qui ait été publié chez nous depuis *Madame Bovary*, M. Dumas a pour premier besoin et pour premier talent la clarté. Ses préfaces de lui-même sur lui-même sont tout au contraire des fouillis ; que sera-ce d'une préface sur une préface ! C'est du métafouillis. Je ne veux pas discuter le fonds du rare morceau, que M. Dumas destinait aux quatre-vingt-dix-neuf et qu'il a égaré au beau milieu de cent mille lecteurs. Il faudrait trois fois plus de place qu'il n'y en a dans un seul feuilleton, pour distinguer tout ce que M. Dumas confond.

Je ne veux relever dans le dernier écrit de M. Dumas que l'amertume singulière qu'il montre pour le public, lui qui a été

toute sa vie le favori, et, en certains jours, un favori presque scandaleux du public !

Qui ne croirait M. Dumas un homme heureux ? Il possède un bel hôtel avenue de Villiers, et, dans cet hôtel, un réduit, un chalet mystique, comme l'édition des comédiens. Il s'est fait et il a associé en lui deux existences, d'ordinaire incompatibles, qui sont l'une et l'autre une égale source de félicités : la vie sage et rangée du chef de famille, la vie avec des ailes de l'artiste qui vagabonde, impatient du joug, parmi le chœur des Grâces et des Muses. Père de famille, il a la pleine confiance et le dévouement des siens ; artiste, de belles dames studieuses ont fait de lui leur dieu ; de belles comédiennes l'ont adoré, en tout bien tout honneur ; les unes et les autres l'ont pris et le prennent pour directeur de conscience ; c'est un confesseur laïque ; il fait concurrence à Bellac. On l'a acclamé dès la jeunesse ; et, depuis, il n'a cessé de marcher de victoire en victoire. Il n'a pas été écrasé comme Flaubert sous le poids d'un premier succès. *Le Demi-Monde* a été un plus éclatant triomphe que *la Dame aux Camélias*. Il n'a pas été écrasé, non plus, sous le poids du nom qu'il porte. Il nous offre le phénomène, à peu près unique dans notre histoire littéraire, du fils d'un glorieux écrivain qui a réussi à se faire écouter après son père et qui, sur quelques points, le dépasse. Qui ne croirait M. Dumas un homme heureux ?

Mais les dieux jaloux, qui ne veulent pas qu'un seul mortel puisse jamais se vanter de son bonheur, ont logé dans le cerveau de M. Dumas fils un mille-pattes inconcevable et inexorable. La petite bête, dans les premiers temps, ne remuait pas trop ; à cette heure, elle fait rage. Plus M. Dumas avance

dans la gloire et la fortune, plus la petite bête se démène de ses mille pattes ; plus elle lui taquine les circonvolutions ; plus elle lui enfonce dans la matière grise l'idée prodigieuse qu'il a été méconnu, incompris et persécuté de son siècle. Quand cela le prend, il lance une préface amphigourique afin de bien expliquer son œuvre, injustement méprisée, et puis, une seconde préface pour expliquer la première qui a été mal saisie. Ce qui est son tourment, c'est qu'on refuse de reconnaître dans ses drames la grande portée morale, sociale et utilitaire ; dans son génie, le caractère et l'aptitude sociologiques. On le prend pour un amuseur et un bateleur. Il se sent dédaigné du savant, du prêtre et du politique, lui qui a découvert et qui possède l'art précieux de mener « par l'immoral à l'utile ». Et la foule qui hurle avec les loups hurle après lui sur le même mode que le prêtre, le politique et le savant. Tels sont les spectres qui hantent l'esprit de M. Dumas.

C'est sans doute un travers fort commun en France de refuser à un homme supérieur la variété des dons de l'esprit. Il est chez nous toute une classe de petits-mâîtres intellectuels et d'éventés politiques, les uns ducs et membres d'Académies, les autres, chefs de groupe ou directeurs de journaux, qui n'entendront jamais qu'on fasse Locke commissaire des appels, puisqu'il a écrit un *Traité sur l'éducation*, ni Addison, lord du bureau de commerce, puisqu'il s'est montré capable de rédiger le *Spectateur*, voire le *Babillard*.

Nous ne croyons pas cependant que M. Dumas ait eu personnellement à souffrir beaucoup de ce genre d'esprit pédantesque et fesse-mathieu. C'est un prêtre illustre qui, justement après avoir lu *les Idées de madame Aubray*, s'est fait

le premier patron de sa candidature à l'Académie française. Pour ce qui est de la foule, elle s'arrache ses brochures sociologiques encore plus avidement que ses drames. *L'Homme-Femme, la Question du divorce, les Femmes qui votent et les femmes qui tuent*, se sont vendus, à vingt, trente et cinquante mille exemplaires. Une brochure politique de Chateaubriand ou de Benjamin Constant ne s'est jamais débitée en tel nombre. Quelle que puisse être la valeur intrinsèque de la sociologie de M. Dumas, ces faits et ces chiffres prouvent qu'elle a été assez goûtée de ses contemporains !

Que faut-il de plus à M. Dumas ? Ne croira-t-il qu'on prend sa sociologie au sérieux que si on le nomme Grand Législateur de France, ou si l'on crée une chaire à l'École de droit pour y commenter *l'Homme-Femme* ? Personne ne lui interdit la sociologie, même au théâtre. On demande seulement que ce ne soit pas une sociologie d'une impression pénible pour le spectateur. Il a beau dire : quoique *le Fils naturel* ait des parties admirables, l'émotion finale qu'on en emporte n'est ni agréable, ni saine. M. Dumas peut avoir raison, en tant que sociologue, de produire chez nous cette émotion ; il a tort en tant qu'auteur dramatique.

II

Les Annales du théâtre et de la musique. — M. Perrin et la mise en scène.

J'ai annoncé la publication du huitième volume des *Annales du théâtre et de la musique*, par MM. Edouard Noël et Edmond Stoullig. Le morceau capital des *Annales* est cette fois la préface de M. Perrin sur la mise en scène.

Tout le monde savait que M. Perrin est un artiste consommé. Personne ne se fût douté, à voir ses préférences décidées pour le moderne et quelquefois le moderne le plus banal, qu'il possédât en littérature le grand goût. Personne ne se doutait davantage qu'il fût écrivain. On l'est toujours quand on parle des choses qu'on aime et où l'on s'entend. J'ai entendu des notaires, dévoués à leur profession, qui devenaient éloquents et s'illuminaient lorsqu'ils parlaient des beautés du notariat. Le morceau de M. Perrin traite à la fois de la théorie de la mise en scène et de son histoire. C'est moins un traité qu'un recueil de notes et de souvenirs personnels, choisis avec tact et reliés ensemble par un fil élégant et léger. Tout en est d'une justesse exquise. On est étonné de voir M. Perrin apprécier, comme il faut, au vol et en passant, d'antiques chefs-d'œuvre qu'on croyait bien qu'il détestait, puisqu'il ne les joue que le moins

possible. C'est apparemment le public qui ne saurait plus les goûter, et qui aime mieux le tout contemporain. Et la première loi de M. Perrin entrepreneur de spectacles avant tout, est d'attirer le public, quel qu'il soit et de quelque façon que ce soit. Mais il ne s'agit pas aujourd'hui des erreurs ou des défauts de M. Perrin. Il s'agit de sa préface, qui est charmante et sur laquelle M. Sarcey lui-même renonce à gronder. Le lecteur me saura gré de lui mettre sous les yeux la page aimable et délicate où M. Perrin résume sa théorie de la mise en scène :

« Il doit en être d'un théâtre comme de ces maisons de grand air dont la bonne tenue nous charme dès l'abord. À peine a-t-on franchi le seuil qu'on éprouve comme une sensation de bien-être, tant tout y est bien ordonné, bien entendu. Tout nous plaît, tout nous sourit, tout nous charme, la bonne façon des gens, la proportion des appartements, la couleur des tentures, la disposition, la forme des meubles ; on respire à pleins poumons l'harmonie. On cause, et cette causerie a un charme tout particulier. On écoute et l'on se sent écouté ; on est content des autres et de soi, parce qu'on a l'esprit à l'aise et dans un état de confiance absolue. Une volonté supérieure attentive « invisible et présente » a présidé à ce bon accord et réglé cette harmonie. C'est celle de la maîtresse de la maison. Eh bien ! j'estime que la mise en scène doit remplir l'office de ces aimables hôtessees dont l'hospitalité est si douce qu'on quitte à regret leur demeure et qu'on désire toujours y revenir. »

Que reprendre à cela ? Rien. On est obligé de tout accorder à M. Perrin ou presque tout, du moment qu'on a consenti sa maxime première « qu'une pièce est faite pour être représentée » ; et c'est ce qu'il serait évidemment bien difficile de lui contester.

La mise en scène comprend les trois éléments qui forment le relief par où la pièce représentée diffère si grandement et si à son avantage de la pièce lue. Ces trois éléments sont l'action ou le jeu des acteurs et leur groupement sur la scène, le décor et la décoration, le costume. D'aucun de ces éléments on ne peut dire qu'il est inutile à la représentation. On ne peut dire d'aucun qu'il n'est pas en quelque degré nécessaire. M. Perrin esquisse rapidement l'histoire de chacun d'eux, en y mêlant ses propres souvenirs de directeur de théâtre. Ici, je place d'abord une observation qui deviendrait, le cas échéant, une grosse objection contre le système ou les excès du système de mise en scène appliqué à la Comédie-Française par M. Perrin. Il me semble que M. Perrin, en écrivant son chapitre pour servir à l'histoire du théâtre, ne s'est pas fait assez remarquer à lui-même la loi historique d'où ressort l'importance respective, fort inégale, des trois éléments dont il traite. On a senti dès que l'on a eu chez nous la notion définitive du théâtre, et l'on ne pouvait faire autrement, on a senti tout de suite la nécessité absolue du jeu et de l'action ; assez vite, l'inquiétude et le souci du costume ; fort tard, le besoin du décor ; plus tard encore celui de la décoration. La décoration, en effet, dans le développement de notre histoire scénique, se distingue fort bien du décor. Nous connaissions déjà, depuis assez longtemps, à l'Opéra, les décors du second acte, du troisième acte et du

cinquième acte des *Huguenots*, des premier et troisième actes de *Robert*, des premier et cinquième actes de la *Juive*, décors admirables par l'union de la splendeur avec l'exactitude, quand l'illustre metteur en scène Montigny s'est avisé, pour la première fois, d'appeler au secours du drame et de la comédie l'ameublement, de prendre pour auxiliaire le tapissier.

Au temps de Molière, la décoration proprement dite équivalait à rien, soit sur la scène, soit dans la salle. M. Perrin mentionne et signale au cours de son récit un manuscrit fort intéressant de la Bibliothèque nationale ; c'est un registre commencé vers 1620 par Laurent Mahelot, chef machiniste de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, et continué par ses successeurs ; de telle sorte qu'il embrasse une période de soixante ans et se prolonge jusqu'à sept années après que s'est opérée la fusion de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne avec celle de Molière. Que dit le registre de la décoration nécessaire au *Misanthrope* ? « Pour la représentation du *Misanthrope*, il faut six fauteuils. » simplicité des chefs-d'œuvre ! Nous savons par un autre document qu'en 1719 encore l'éclairage de la salle du Théâtre-Français ne coûtait pas plus de vingt et un francs par soirée ; il se faisait au moyen de deux cent soixante-huit chandelles, pesant ensemble quarante livres. Aujourd'hui, l'éclairage de l'Opéra, qui se fait au moyen de huit mille cinq cents becs de gaz, coûte mille trois cents francs par soirée ; soit pour cent représentations, cent trente mille francs. Pour ce qui est du décor proprement dit, depuis Corneille et pendant plus d'un siècle, la coutume était que les mêmes décors servissent pour toutes les pièces tragiques. Il y avait cinq ou six décors types ; le décor salon, le décor jardin ou forêt, le décor palais,

le décor place publique, conçus d'après un dessin assez vague et assez général pour s'adapter à tout. Notre génération a connu ce système de décors uniformes au Théâtre-Italien ; il est encore pratiqué en province, dans les villes de trente mille âmes et au-dessous. Une même pièce exigeait-elle trois décors différents et successifs, on les juxtaposait sur la scène. Les acteurs passaient instantanément, et sans baisser de rideau ni aucun changement à vue, du milieu du théâtre où il y avait « un beau palais », sur l'un des côtés, où l'on voyait « une mer avec un vaisseau garni de mâts », et ensuite, sur l'autre côté, où s'ouvrait « une belle chambre avec un lit bien paré » et les draps mis.

C'est qu'alors, dans la représentation, tout tenait à l'action ; elle tenait lieu de tout ; elle suffisait pour occuper la scène, parce qu'autant que nous pouvons le conjecturer, la démarche des acteurs, leur attitude leur geste, leur accent, leur voix étaient bien plus en saillie qu'aujourd'hui. On ne marchait pas, à proprement parler, sur la scène ; suivant l'expression racinienne, on portait ses pas. On ne disait pas la syllabe ; on la posait. On ne débitait pas le vers ; on le déclamait, on le chantait presque. Quand il s'agissait du vers de Corneille, on en sonnait comme de la trompette ; quand il s'agissait d'une comédie de Molière, prose ou vers, on mimait chaque phrase et chaque mot, même au moyen d'accessoires ; on chargeait à la façon d'une parade sur les tréteaux ; on prononçait en certains endroits et en certains rôles, comme si l'on se fût servi de la pratique qui est en usage à Guignol. C'est ce que je suis enclin à conclure de divers anas qui courent sur l'ancien théâtre et des traditions qui régnaient encore, dans ma jeunesse, à la

Comédie-Française. Vers 1845, « l'action » de MM. les sociétaires, surtout des plus éminents, de Samson, de Provost, de M. Regnier, quand ils jouaient l'Intimé, Petit-Jean, Sosie, Sganarelle, Argan, Pourceaugnac, se rapprochait bien plus de la manière de Ravel ou de Levassor que de celle de Rouffé.

« L'action » de Beauvallet, quand il jouait le personnage du Cid ou celui de Polyeucte, était beaucoup plus colorée et beaucoup plus retentissante que celle même de Frédérick, quand celui-ci lançait la fameuse invective de Kean à lord Muill. Beauvallet ne se contentait pas de jeter avec éclat la phrase :

Paissez, Navarrais, Maures et Castillans,
ou le mot « À la gloire » dans le vers de *Polyeucte* :
Où le conduisez-vous ? — À la mort ! — À la gloire !

Il les criait, il les hurlait. À ces passages on eût dit que sa voix emplissait la scène comme d'une irradiation de couleur écarlate. Dernier vestige, je n'en doute pas, dernier et puissant vestige des préceptes et des exemples, transmis de génération en génération par l'École. La querelle bien connue de Marivaux et de la Comédie serait à elle seule une forte preuve que les comédiens mettaient autrefois dans l'action un caractère beaucoup plus tonique qu'aujourd'hui. Parmi toutes les prétentions sur le chapitre desquelles Marivaux, selon Fontenelle, se montrait si susceptible, il y en avait une qui lui tenait particulièrement à cœur. Marivaux se piquait d'avoir introduit le premier dans le dialogue du théâtre et dans celui du roman le ton naturel, le ton même de la conversation ordinaire. Or, que reprochait sans cesse Marivaux aux comédiens ? C'était de lui ôter, par la manière dont ils jouaient ses

comédies, le bénéfice et l'honneur de la révolution profonde qu'il estimait avoir opérée dans le style scénique ; c'était « de paraître trop sentir la valeur de ce qu'ils disaient au lieu de laisser ce soin aux spectateurs » ; c'était, en un mot, l'action, le jeu, la voix trop en relief.

L'action, ainsi conçue, pouvait s'emparer assez complètement du spectateur pour que ses yeux n'eussent pas besoin d'être occupés ou séduits par le décor. Mais si, à l'origine on négligeait le décor, on comprit bien vite qu'il y aurait beaucoup plus d'inconvénients à négliger l'habit. Molière se préoccupa le premier et constamment du costume. La partie de fantaisie qu'il y a dans son théâtre ne lui eût pas permis de laisser de côté les questions se rapportant à cet objet. Il ne pouvait habiller Mascarille, Sbrigani, Scapin, Sganarelle comme des valets de chambre de Conti et de Julie d'Angennes.

Le souci du costume naquit donc de bonne heure ; mais il resta longtemps secondaire. La règle était que chaque comédien se procurât lui-même sa garde-robe. Tous n'ayant pas même fortune, les ensembles eussent été fort disparates à l'œil si l'usage avait admis que les comédiens les mieux rentés fissent assaut entre eux de quantité et de variété, pour leur garde-robe, comme ils faisaient assaut de magnificence et de richesse. On ne possédait pour la tragédie que trois types d'habit : l'habit du jour, l'habit espagnol et l'habit antique, qui étaient employés selon le caractère du drame et l'époque où il se passait. Il n'est pas besoin de dire que l'habit antique était tout de convention. Encore faut-il remarquer que les tragédiennes illustres préféraient souvent à ce costume soi-disant grec ou romain l'habit à la mode du jour. On vit Phèdre

au xvii^e siècle en robe de velours amarante, avec un diadème surmonté de panaches ; au xviii^e siècle, Électre avec un œil de poudre et Clytemnestre en paniers. Pour la comédie, le costume suivit franchement les transformations successives de l'habit de ville et de l'habit de cour ; on jouait le Molière, sous Louis XV, avec l'habit Louis XV, et sous Louis XVI avec l'habit Louis XVI. À ce propos, M. Perrin note le fait que, de notre temps même, un certain jour, à Bade, par suite d'un retard dans l'envoi des costumes, les sociétaires de la Comédie-Française jouèrent *Tartufe* en frac, et que l'effet en fut considérable. La réforme du costume, dans le sens de son adaptation complète au caractère, à la condition, à l'origine et à la chronologie des personnages, réclamée par Marmontel, prônée par Voltaire, s'est accomplie dans les dernières années du xviii^e siècle, par l'influence de Talma.

Que résulte-t-il de cette courte esquisse dont nous empruntons la matière à M. Perrin ? C'est que historiquement comme logiquement, le décor et la décoration ne sont que le dernier besoin qui se fasse sentir au théâtre. Si l'on regardait à l'histoire même des ouvrages dramatiques, on arriverait à poser cet aphorisme d'histoire littéraire que les grands effets de la décoration et de la machinerie ne se produisent que dans les temps d'épuisement et de décadence dramatiques, quand, le grand des caractères et des passions n'étant plus traité par les auteurs, le théâtre tombe dans la recherche, dans les curiosités de détail, dans le spécialisme outré des sujets, dans la platitude. On peut jouer le *Misanthrope* avec six fauteuils et le *Jeu de l'Amour et du Hasard* avec trois chaises ; on peut jouer les drames psychologiques de Racine, où le tragique des

événements s'exprime par l'analyse pathétique et profonde des sentiments, dans une salle éclairée de chandelles fumeuses, construite selon la forme incommode d'un parallélogramme allongé, qui n'a pour toiture qu'une grande toile suspendue par des cordages ; on peut jouer *le Dépit amoureux* dans une grange. Shakspeare lui-même, qui par la nature de son génie et sa méthode de composition théâtrale semble avoir besoin d'un appareil si compliqué, Shakspeare s'est joué, à l'origine, sans autres décors que des poteaux indicateurs qui portaient des inscriptions comme celles-ci : « Supposez qu'il y a ici une forêt. — Ici est un donjon. — Ceci est la plaine. — Là est la ville d'York. » L'utilité et la nécessité du décor se développent à mesure que les talents perdent en ampleur, que les œuvres deviennent médiocres, que les thèmes du drame ou de la comédie siègent moins sur le haut ou s'écartent davantage des directions universelles de l'âme et de l'histoire. On doit ajouter, pour être tout à fait juste, que, dans le moment privilégié du *processus* littéraire et poétique d'un peuple où surgissent ses premiers chefs-d'œuvre dramatiques, l'appétit du théâtre est aussi frais et aussi vif chez le public que l'est la faculté de création chez les auteurs qui travaillent pour le théâtre. Dans les siècles suivants, il faut à l'appétit du public des condiments dont il n'avait pas d'abord besoin.

C'est ce qui explique qu'au temps où nous sommes M. Perrin ait introduit presque fatalement à la Comédie-Française une sollicitude exagérée du costume et du décor qu'on n'y connaissait pas auparavant, et c'est ce qui explique aussi, quoique M. Perrin ait agi sous l'empire de circonstances impérieuses, que des juges d'un esprit judicieux lui aient pu

raisonnablement reprocher tout son étalage de mise en scène. Il est quelquefois difficile d'absoudre M. Perrin sur ses goûts magnifiques ; il est presque toujours impossible de le déclarer coupable sans circonstances atténuantes.

Ce n'est pas la faute de M. Perrin si le développement de la poésie *lakiste* et romantique a rendu de plus en plus le public de nos théâtres semblable à ce prince du *Triomphe de la sensibilité* qui ne pouvait vivre, dans son palais, qu'entouré de *clairs de lune* fabriqués par le machiniste, et qui ne voyageait jamais sans emporter dans ses bagages des villes pittoresques, à la façon de Nuremberg, de blanches cascades, des rocs sauvages, des sites werthériens établis et organisés par d'habiles artistes. Ce n'est pas sa faute si la prépondérance qu'on prise à un certain moment et que n'ont pas tout à fait perdue les théories sur la couleur locale, si les progrès de l'archéologie grecque et latine, de l'assyriologie, de l'égyptologie, de l'ethnologie et de l'anthropologie, si la naissance même d'une nouvelle école de peintres et de statuaires érudits, qui ont le souci de l'exactitude et la superstition de la micrographie historique, qui sont ardents pour la vérité des types au point de ne vouloir plus représenter ni Rebecca à la fontaine, ni Ruth chez Booz, ni Moïse descendant du Sinaï, ni le Seigneur Jésus sur sa croix, avec un nez non sémite ; non ! ce n'est pas la faute de M. Perrin si tout cela réuni a rendu le spectateur actuel exigeant sur des détails dont personne autrefois n'avait l'idée. J'aurai plus d'une occasion d'examiner ici de quelle façon M. Perrin traite la mise en scène du répertoire classique, non seulement pour ce qui est du décor et du costume, mais encore pour ce qui est de