

Diseurs et comédiens (suite de "l'Art de bien dire") / par H. Dupont- Vernon,...

Dupont-Vernon, Henri (1844-1897). Diseurs et comédiens (suite de "l'Art de bien dire") / par H. Dupont-Vernon,.... 1891.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

DISEURS
ET
COMÉDIENS

(Suite de l'Art de bien dire)

PAR

H. DUPONT-VERNON

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
PROFESSEUR AGRÉGÉ AU CONSERVATOIRE



PARIS

PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR

28 bis, RUE DE RICHELIEU, 28 bis

—
1891

Tous droits réservés.

DISEURS
ET
COMÉDIENS

DU MÊME AUTEUR

L'Art de bien dire 1 vol.

En préparation :

Études théâtrales 1 vol.

A

M. FRANCISQUE SARCEY.

a

AVANT-PROPOS

Ce volume était à peine achevé, il y aura de cela un an bientôt, et déjà l'idée me venait, je dirai dans un instant pourquoi, de demander à M. Francisque Sarcey la permission de le lui dédier.

M. Sarcey m'a répondu par la courte lettre que voici et qu'il m'a autorisé à reproduire :

Mon cher ami,

J'accepte tous les dons que vous voulez me faire, comme dit l'autre, et serai très fier de voir mon nom en tête de votre nouveau volume.

Je vous souhaite la bonne année, vous remercie et vous serre la main.

FRANCISQUE SARCEY.

Dans ces lignes, où les réminiscences classiques se fondent en un laisser-aller plein de bonhomie, le critique sera reconnu par tous ceux qui l'apprécient et qui l'aiment.

Placer sous l'autorité d'un libre-penseur un livre où l'auteur ne laisse échapper aucune occasion d'exprimer naïvement sa croyance semblera peut-être une imagination d'homme préoccupé de trouver partout des contrastes.

Ai-je besoin de dire que je n'ai nullement cédé à une considération de ce genre ?

Il y a quelque temps, sous la signature de M. Sarcey, paraissait un article dont je détache la phrase suivante :

« ...On peut s'estimer et s'aimer l'un l'autre, sans penser de même sur la façon dont Dieu veut qu'on l'adore. »

Ces lignes m'ont frappé : elles sont l'écho de ma pensée. En les lisant, on comprendra comment l'auteur de ce livre a pu songer à demander son patronage au redouté critique, et pourquoi ce large et libéral esprit n'a pas hésité à l'accorder.

D'ailleurs, on vient de le voir, le contraste est ici plus apparent que réel. Quand on ne diffère (c'est M. Sarcey lui-même qui le dit) que sur la façon d'adorer, on est bien près de penser de même.

Mais les raisons qui m'ont principalement déterminé sont les suivantes :

M. Sarcey est un des hommes qui réclament avec le plus d'insistance un retour aux règles de la sévère diction d'autrefois ; il combat depuis longtemps, — avec quelle vaillance et quelle hauteur de vues, chacun le sait, — ce bon combat, et il est au premier rang de ceux qui peuvent le mieux enrayer les progrès du mal.

De plus, quand a paru mon premier ou-

vrage, M. Sarcey a bien voulu le signaler au public et le louer dans les termes suivants : (On me pardonnera de reproduire ces quelques lignes : quand on a été assez heureux, je ne dis pas pour mériter, mais pour obtenir un pareil article, on voudrait le faire publier à son de trompe par toute la ville.)

Je m'occupe passionnément, on le sait, de tout ce qui touche à l'art de la diction : j'ai donc lu avec un vif intérêt le volume que M. Dupont-Vernon, de la Comédie-Française, vient de publier sous le titre : DE L'ART DE BIEN DIRE, SES PRINCIPES ET SES APPLICATIONS. C'est un livre excellent de tout point, digne d'être mis à côté de l'ouvrage que M. Ernest Legouvé nous a donné sur la lecture. On n'a rien écrit sur la matière de plus juste, de plus substantiel, de plus complet.

Voilà certes un jugement trop flatteur, et il y aurait sans doute beaucoup à en rabattre ; M. Sarcey, qui est la bonté même, en dépit des terribles retours de plume auxquels il a accoutumé tous ses justiciables, grands et petits, et sans lesquels, osons le

dire, il n'aurait peut-être pas maintenu sa haute et légitime autorité, M. Sarcey a, sans doute, en exaltant outre-mesure le professeur, voulu dédommager et consoler l'artiste, pour lequel il ne s'est pas toujours montré très tendre. — Il me savait gré surtout, en écrivant les lignes qui précèdent, des efforts que je tentais en vue d'un but qui m'est commun avec lui et avec tous ceux que préoccupe l'avenir de notre théâtre. Mais, pour exagérée qu'elle puisse être, une telle appréciation crée un lien bien fort entre celui qui l'a formulée et celui qui a eu la bonne fortune d'en être l'objet.

Enfin M. Francisque Sarcey est, avec l'éminent directeur actuel des Beaux-Arts, M. Gustave Larroumet, l'homme qui a le plus contribué à me faire donner au Conservatoire la chaire que j'occupe actuellement.

N'étaient-ce pas là des raisons plus que suffisantes pour que j'aie songé à lui de-

mander de patronner un ouvrage qui est avant tout un livre d'étude ?

Il a daigné me faire cet honneur, et c'est d'un cœur ému que je l'en remercie publiquement aujourd'hui.

Paris, le 26 novembre 1890.

DISEURS ET COMÉDIENS

I

RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES

A quelqu'un qui m'invitait un jour à écrire l'art du comédien, je répondis avec un étonnement très sincère : « Mais, en écrivant l'art de bien dire, je crois avoir écrit l'art du comédien ». Et, mon interlocuteur n'ayant pu se défendre à son tour d'un mouvement de surprise, comme s'il y avait eu dans mon affirmation une légère teinte de paradoxe, j'entrepris de le convaincre, et j'y réussis à souhait. Il reconnut que cette affirmation, pour hasardée qu'elle paraisse au premier abord, est, au fond, rigoureusement exacte.

Ce sont les arguments et les preuves dont

je me suis servi dans cette occasion qui feront presque exclusivement l'objet de ce volume.

Puissé-je, c'est le seul vœu que j'aie à formuler, rallier le lecteur à mon opinion, comme j'y ai rallié mon contradicteur lui-même !

Oui, l'art de bien dire c'est tout l'art du comédien !

Qu'entend-on par « bien jouer » ? — Bien jouer, ce n'est pas seulement marcher et se mouvoir avec aisance et liberté sur un théâtre : cela, si l'on me permet de m'en expliquer, selon mon habitude, « d'une âme franche et nette », comme dirait Molière, cela, dis-je, est le côté subalterne de l'art du comédien.

En parlant de cette qualité qu'on appelle l'adresse au théâtre, et qui m'a toujours un peu manqué, en osant dire tout le mal que j'en pense, tout le dédain que j'ai pour elle, je ne voudrais pas encourir le reproche de plaider avec passion dans ma propre cause ; mais, voyons ! sans faire fi complètement de l'adresse, ce qui serait ridicule et injuste, qu'est-ce, de bonne foi et à aller au fond des choses, que cette qualité-là ? C'est une qualité

négative, c'est la qualité de ceux qui n'en ont pas d'autres. A-t-on jamais songé, je le demande, lorsque l'on parle de tel grand acteur, de telle illustre comédienne de la Comédie-Française, à dire qu'ils étaient au théâtre des gens adroits?

Le lecteur veut-il me permettre une courte digression? Je serai amené, dans ce volume, à citer quelques noms, mais ce sera toujours pour louer, jamais pour critiquer. Je me suis rigoureusement interdit toute allusion blessante : le lecteur, s'il est malicieux, en trouvera peut-être ; je me défends, moi, d'en avoir cherché. Aux lecteurs malicieux je dirais ce que disait Molière dans la *Critique de l'Ecole des Femmes* à propos du fameux « le » : « C'est vous qui faites l'allusion, et non pas moi ». Et puis, l'avouerais-je? je ne vois pas bien comment je pourrais être méchant, n'ayant jamais pu (je ne dis pas cela par vanité, car c'est plutôt, je crois, faiblesse que force d'âme), n'ayant jamais pu, dis-je, haïr personne. Enfin, j'ai aujourd'hui une tâche trop lourde à remplir pour perdre mon temps à de misérables

personnalités. Je reviens en hâte à mon sujet.

M^{me} Arnould Plessy, par exemple (j'évoque ici un bien grand souvenir), a-t-elle laissé la réputation d'une comédienne adroite? — Non. Je ne crois même pas m'avancer beaucoup en disant que cette artiste de race aurait regardé comme une injure une semblable appellation; et il me semble voir le sourire de suprême mépris dont se seraient plissées les lèvres de M. Samson, de M. Provost, de M. Régnier, de M. Delaunay et de tant d'autres, si, par aventure, quelqu'un se fût avisé de complimenter ces comédiens célèbres sur leur adresse.

Voyez-vous! quand, dans un théâtre, on fait cas de cette qualité, l'art de la diction, art suprême, y est tenu en piètre estime. C'est que, à y regarder de près, dans l'extrême adresse il entre toujours quelque peu d'escamotage. Un comédien très adroit me fera toujours plus ou moins l'effet d'un clown qui saute à travers des cerceaux de papier. Abordez de front la situation que vous avez à jouer, apportez-y une naïveté entière, et vous serez toujours suffisamment adroit.

Parmi les milliers d'idées justes qui ont été jetées dans la circulation par M. Francisque Sarcey, et dont, pour emprunter un mot charmant à une plume alerte et bien française, celle de M. Émile Bergerat, il approvisionne chaque dimanche la bourgeoisie de Paris et des départements, il n'en est guère qui m'aient plus ravi que l'idée suivante (je cite mon auteur de mémoire, mais je suis certain de ne pas dénaturer sa pensée) : « On attache aujourd'hui, écrivait
« l'illustre critique, beaucoup trop d'importance aux mille détails de la mise en scène ;
« ces détails étaient assez indifférents aux
« grands acteurs d'autrefois : ils ne les dédaignaient pas, mais ils en laissaient à d'autres
« le souci et la responsabilité. »

« Où désirez-vous être placée, Madame, pour dire ce passage de votre rôle ? demandait, pendant une répétition, un directeur à une actrice consommée. — Où vous voudrez, Monsieur, répondit-elle : pour moi, cela m'est parfaitement égal. » Et le directeur s'étonnait de cette réponse ; pour un peu, faute d'en comprendre la signification, il s'en serait offensé. L'artiste

pourtant avait mille et mille fois raison. Il n'est certes pas indifférent que telle chose soit dite à une place plutôt qu'à une autre, dans telle attitude plutôt que dans telle autre, mais il doit y avoir des gens pour s'occuper de ces détails : ils doivent entrer à peine dans les préoccupations de l'artiste.

Bien jouer ce n'est donc pas être adroit.

Ce n'est pas non plus, quoique ici je touche à un point délicat, bien habiller, bien grimer son personnage, et en donner au public, par le seul aspect, l'immédiate et ineffaçable impression.

Cette habileté dans l'arrangement extérieur joue dans notre profession un rôle très grand, trop grand, hélas ! et l'artiste qui n'en aurait pas le souci manquerait de discernement et de conscience ; je ne trouverais pas mauvais (ce serait même, à mon sens, une excellente innovation) qu'il y eût au Conservatoire un homme instruit, passé maître en cette spécialité, pour enseigner l'art du costume aux élèves. Toutefois, pour si utile que soit ce travail, l'artiste embarrassé peut, au besoin, s'en remettre aux soins d'un costumier et d'un coiffeur expéri-

mentés; je ne vois pas, en vérité, comment on pourrait prétendre que son talent, son originalité sont engagés à fond dans cette affaire. Mais enfin, il y a là, je le répète, une étude qu'il convient de ne pas négliger; importante? — oui; essentielle? — non.

S'il y avait un comédien, mais je n'en connais pas, moi, — (et comment voulez-vous qu'il en existe? comment voulez-vous qu'il se rencontre un homme prenant à tâche de rabaisser sa profession?) s'il y avait, dis-je, un comédien assez insensé pour soutenir que tout l'art, presque tout l'art au moins, consiste dans cette besogne, matérielle en quelque sorte, et qui ne se fait même pas sous les yeux du public, il faudrait dire à ce malheureux : « Mon pauvre garçon, tu patauges misérablement dans un texte pourtant bien clair; tu le souilles, tu l'obscurcis des plus lourds contresens; mais, sachant le public très prenable par les yeux, tu as bien habillé, bien grimé ta personne, tu la fais se mouvoir avec adresse, et cela paraît te suffire: soit! mais sache que tu n'as du personnage que l'apparence. Tu rappelles beau-

coup ce baudet chargé de reliques dont parle en quelque endroit notre La Fontaine. J'admire encore, malgré toi, la pensée de l'auteur, quand par hasard tu ne la trahis pas, mais rien de mon admiration ne va à ton importante et sottise personne. »

J'ai vu deux don Juan à la Comédie-Française, artistes considérables tous les deux, mais très inégaux en talent : l'un avait idéalement les qualités du rôle, mais le jouait en surface : il n'a eu qu'un succès passager ; l'autre, de physionomie quelque peu maussade, avait une diction colorée et pleine de pensée : il a laissé une trace encore vivante dans le souvenir des amateurs. Est-ce que ce fait indéniable ne résout pas la question ? est-ce que ce simple rapprochement n'est pas plus probant que toutes les argumentations du monde ? Entre ces deux artistes, dont l'un me présentait un ravissant portrait de don Juan et dont l'autre le faisait vivre, est-ce que je pouvais, moi public, hésiter un seul moment ?

Il est bien clair que, si l'on avait pu fondre en une seule ces deux interprétations, on

aurait atteint la perfection absolue; mais, puisqu'il est toujours imprudent de demander trop à un artiste, demandons-lui, s'il ne peut être le personnage tout entier, de nous en donner avant tout l'impression morale. Ce serait peu, ce ne serait rien, s'il se bornait à nous en donner l'impression physique.

Certes, le public se contente aujourd'hui bien plus facilement qu'autrefois, et c'est un pronostic fâcheux pour l'avenir du théâtre que son indulgence toujours de plus en plus grande : elle rime terriblement avec indifférence. On peut souffrir de le voir accepter trop facilement pour de l'art de simples procédés mécaniques, mais enfin il en a bien vite assez d'un comédien qui ne parle qu'à ses yeux ou qu'à ses oreilles : il aime qu'on le remue, il le veut, et, si sous un front bien grimé il ne sent pas de cervelle, si sous un habit d'une irréprochable coupe il ne sent pas les palpitations d'un cœur, il se dégoûte bien vite de sa poupée et la laisse pour toujours dans un coin.

Bien jouer ce n'est donc pas bien habiller et bien grimer son personnage.

Est-ce même bien comprendre son rôle ?

Non, ce n'est même pas cela. Certes, il vaut mieux qu'un comédien ait de l'intelligence ; mais, à la rigueur, il pourrait s'en passer.

Je dis : « Tant mieux si le comédien est intelligent ! » et j'insiste, car j'ai entendu de prétendus bons esprits dire qu'au théâtre l'intelligence est plutôt nuisible qu'utile, et cela m'exaspère. En quoi M^{lle} Rachel, par exemple, aurait-elle été moins grande artiste si elle avait pu apercevoir elle-même, dans l'auteur qu'elle avait à interpréter, tout ce que lui montrait M. Samson ? Je dirai au contraire que, pour qu'un artiste soit complet, il faut qu'aux dons extérieurs et à cette faculté primordiale dont je parlerai tout à l'heure il joigne l'intelligence.

Je ne dis pas l'instruction : elle ne lui est pas très utile. Et sur ce point pourtant j'aurais encore de grandes réserves à faire. Il y a une anecdote, célèbre au Théâtre-Français, que je ne puis résister à l'envie de citer : Rachel venait de jouer Mademoiselle de Belle-Isle avec un succès inoui ; ce n'étaient au foyer que com-

plimenteurs enthousiastes. « Ah! Mademoiselle, s'écria l'un d'eux, jamais vous n'avez été plus belle! Quand la marquise vous a dit : « Rappelez-vous Fouquet! » vous avez eu un mouvement de terreur saisissant; j'en ai encore le frisson! Comme on voit bien que vous connaissez à fond cette terrible histoire du surintendant! » Et l'artiste aurait répondu : « Moi, Monsieur! c'est tout au plus si je sais ce que c'est que Fouquet! » L'anecdote est jolie, mais elle ne prouve pas grand chose : Rachel pouvait arriver à l'effet de terreur sans connaître l'histoire de Fouquet, cela est bien certain; mais en quoi, si elle l'eût connue, aurait-elle produit un effet moins puissant?

Tout cela c'est de l'enfantillage. L'ignorance n'est bonne pour personne, et c'est quelque chose qui me chagrine et qui m'assomme, pour parler comme Clitandre, lorsque je vois qu'on semble vouloir en faire l'apanage, le privilège exclusif du comédien.

Bien des préjugés concernant le comédien ont disparu. Le préjugé qui consiste à nous regarder comme des êtres à part et sentant

quelque peu le fagot tend à disparaître notablement ; je ne dis pas : disparaît, car j'ai eu moi-même une preuve curieuse de sa ténacité. Une dame, une Parisienne (ce qui rend la chose plus incroyable), a demandé très sérieusement un jour si, depuis que j'étais devenu comédien, elle pouvait continuer à m'admettre dans son intimité. Notez que cette dame avait connu ma famille, m'avait autrefois reçu avec la plus grande bienveillance et m'avait même confié la défense de ses intérêts. Son tardif scrupule ne pouvait que me faire sourire et n'était pas de nature à me troubler beaucoup, mon habitude, en cette matière, étant de ne pas compter les appréciations, mais de les peser. C'est d'ailleurs le propre de notre profession de donner naissance à une infinité de petits froissements ; et puis tout à coup elle nous en dédommage par les plus douces satisfactions d'amour-propre : chez les Pères Dominicains d'Arcueil, où j'ai longtemps enseigné l'art de bien dire, je vis un jour, à une table où j'avais l'honneur d'être assis moi-même, le Père Lécuyer, un érudit entre les érudits, un pur entre les purs, faire

placer près de lui le joyeux et irréprochable Berthelier.

Je trouve même, si l'on me permet de le dire en passant, que ces préventions contre le comédien n'ont, en elles-mêmes, rien de trop désagréable, obligeant chacun de nous à faire la preuve que, si sa profession n'est pas par elle seule un brevet d'honorabilité, elle ne préjuge du moins rien en sens contraire.

Je n'ai pas dessein de faire ici, bien que je me sente capable d'y apporter la plus entière impartialité, une étude sur la profession du comédien : cette étude ne serait pas à sa place. Je veux simplement, et sans passion, dire ce que je crois vrai : c'est que s'il y a des professions qui honorent l'homme, chez nous pendant longtemps encore peut-être ce sera l'homme qui devra honorer la profession. Eh bien ! où est le mal, après tout ?

Maïs enfin, on le voit par l'exemple que j'ai cité, l'idée qu'on peut, sur notre mine, nous faire crédit de savoir-vivre, de bonne éducation, de moralité même, a encore quelque chemin à faire. Eh bien ! il est un préjugé plus

tenace que tous les autres, et qu'il faudra peut-être beaucoup de temps pour déraciner : c'est celui qui consiste à prétendre que l'intelligence est plutôt faite pour nous desservir que pour nous aider. Est-ce que j'invente quelque chose ? Est-ce que vous ne trouvez pas, sous des plumes autorisées, cette phrase horripilante : « Cet homme est trop intelligent pour être bon comédien ! » ? Est-ce que vous n'êtes pas agacé de voir que l'on ne concède le génie à tel artiste que pour se donner le plaisir d'insinuer ensuite que c'est un pauvre d'esprit ?

Il est probable, il est certain que ma mort passera inaperçue ; mais, si, par hasard, il se rencontrait au moment de ma disparition un critique assez bienveillant pour la constater en quelques lignes, je le supplie au moins de ne pas dire que j'étais trop intelligent pour réussir au théâtre ! La colère serait capable de me ressusciter, et vraiment j'aurai si bien mérité mon bon sommeil et je le goûterai si délicieusement que ce serait dommage de l'interrompre !

Oui, oser dire que l'artiste perd quelque

chose à être intelligent, c'est la folie la plus insigne; j'oserai dire plus : c'est un acte de mauvaise foi. Mais, s'il était aussi inutile qu'on le dit d'être intelligent et instruit au théâtre, on n'aurait pas vu, à toutes les époques, les comédiens hors ligne s'efforcer de combler courageusement les lacunes de leur éducation première; on ne verrait pas, aujourd'hui encore, certains d'entre eux tenter les plus louables et les plus heureux efforts pour se mettre en crédit parmi les vrais lettrés!

Réjouissez-vous donc quand le comédien est instruit, réjouissez-vous surtout quand il a l'intelligence, l'esprit vif et avisé. On peut être, cela va de soi, un grand ignorant et avoir une intelligence très vive.

Néanmoins, pour traduire un sentiment, ce n'est pas de votre intelligence que vous avez besoin; ce n'est pas votre cerveau qui est engagé dans cette affaire. Appelez cela du nom que vous voudrez, impression ou vibration, ce sont vos muscles, c'est votre sang, c'est votre chair en un mot qui est remuée; et la preuve, c'est qu'au moment même où vous êtes le plus

exalté, il vous est parfaitement possible de penser à autre chose.

Mais, pour décomposer une scène, pour faire la distribution exacte de tous les mouvements qu'elle contient, pour dégager les mille nuances de chaque modulation particulière, pour faire que chacune d'elles se fonde dans l'ensemble et puisse concourir à l'effet général, pour que tous ces rayons divers produisent une lumière harmonieuse, en un mot pour arriver au but suprême, qui est l'unité dans la variété (car, depuis Platon, on n'a pas encore trouvé de meilleure définition de la beauté en art), pour résoudre ce problème ardu et terriblement compliqué, ce serait une grossière erreur de croire que l'instinct peut suffire; non, il faut pour cela de l'intelligence, il en faut même beaucoup.

Mais enfin, tout en constatant que l'intelligence, loin de nuire au comédien, lui rend au contraire de signalés services, je suis forcé de reconnaître qu'il peut, à la rigueur, s'en passer et n'en être pas moins pour cela un excellent sinon un grand comédien, le travail analytique

dont je viens de parler pouvant être fait par un autre que lui.

Ce qui constitue essentiellement le comédien, ce n'est donc, nous venons de le voir, ni l'adresse, ni l'habileté dans l'arrangement extérieur, ni même l'intelligence. Qu'est-ce donc?

C'est, en deux mots, le don de sentir et de mimer; et par mimer je n'entends pas seulement trouver une expression de visage appropriée aux sentiments qui sont écrits, j'entends aussi, et surtout, exprimer par la physionomie et le geste les sentiments sous-entendus.

C'est par là, et par là seulement, que l'artiste fait une chose personnelle et qui compte. La faculté de s'émouvoir pour des douleurs imaginaires et de suppléer par des trouvailles de geste à l'apparente insuffisance du texte, voilà ce qui relève une profession qui, sans cet admirable privilège, serait peu digne d'attirer les regards. Le comédien, — Musset l'a dit en vers sublimes, je le dirai, moi, en prose vulgaire, — est l'être qui souffre pour le plaisir d'autrui et qui meurt à cette tâche. Savez-vous

bien que c'est superbe, cela? Je n'ai pas entendu la Malibran, mais j'ai entendu cette *divine* Sarah Bernhardt (le mot, qui est de Gounod, restera), et, sans que j'aie besoin de mettre en ligne de compte tant d'autres artistes qui m'ont donné la même impression, cela m'a suffi pour avoir de mon art la plus haute idée.

Je soupçonne qu'ici vont bruire à mon oreille certains mots que j'ai dû déjà entendre quelque part : « Et la voix? » — « La voix, me dit-on, qui est tout au théâtre, la comptez-vous pour rien? Qu'importe que le comédien soit ému, pourvu que sa voix me fasse croire qu'il l'est? Ne savez-vous pas bien qu'il y a des imbéciles qui ont une voix spirituelle et des êtres sans âme dont la voix vous remue jusqu'aux entrailles? »

J'aurai peut-être l'occasion de répondre un jour, et ce ne sera pas une tâche difficile, à ce mauvais argument, familier à ceux qui aiment et cultivent le paradoxe : aujourd'hui, je me contente de le repousser avec dédain ; et, comme je l'ai surtout rencontré sur les lèvres de gens qui semblent prendre à cœur de ravalier ma

profession, je le réfute par ce seul mot : « *Pas de sincérité, pas d'art* ».

On me permettra d'ouvrir ici une courte parenthèse. Je viens de parler de la voix; or, je l'ai dit déjà, mais c'est une de ces choses qu'il n'est pas mauvais de redire, avec la voix ce n'est jamais fini : elle exige un travail incessant, et la raison en est facile à comprendre. Nous naissons avec un clavier vocal plus ou moins riche; mais combien le plus riche a besoin encore de s'assouplir et de s'accroître! Ajoutez que tel homme n'a, par don de nature, que les notes émues; tel autre, que les notes éclatantes et gaies : s'ils ne se surveillent pas tous les deux, la voix du premier pleurera pendant qu'il voudra rire, la voix du second rira quand il voudra pleurer. Ne croyez pas que je plaisante : j'ai entendu un acteur, et non pas le premier venu, exprimer la joie de revoir sa mère, au moment où, sans aucun fâcheux pressentiment, il revient à sa maison natale, avec une voix pleine de sanglots; en fermant les yeux, vous auriez juré qu'il se lamentait sur une tombe récemment fermée! Cet acteur

voulait peindre la joie : malgré lui sa voix peignait la douleur.

Je ne connais en diction qu'une chose qui prime la voix : c'est l'articulation. Avec de l'articulation et sans beaucoup de voix, vous pouvez encore dire à la rigueur ; sans articulation, même avec une voix superbe, pas de diction.

J'aime à trouver dans mes souvenirs d'étudiant la démonstration de cette vérité. A l'époque déjà lointaine de ma jeunesse studieuse, je ne manquais pas une occasion d'entendre, au Corps législatif, M. Thiers, ce grand Français, le plus clair esprit de son temps ; esprit d'une limpidité si merveilleuse qu'on oubliait souvent d'en mesurer la profondeur. Doué d'une mémoire assez heureuse, j'étais arrivé à reconstituer presque instantanément les principaux passages du discours sur les libertés nécessaires, et je me souviens qu'après la séance mémorable dans laquelle il avait été prononcé, rentrant, tout transporté, à ma table d'hôte d'étudiant, j'étonnai beaucoup mes camarades en les leur récitant par cœur. Je ne prévoyais pas alors qu'un jour,

grâce à la protection de M. Legouvé, dont je ne compte plus les services, mais qui ne m'en rendit jamais de plus précieux, celui qui était l'objet de mon admiration passionnée me ferait l'honneur de me désigner pour son lecteur; l'illustre auteur de *Médée* m'annonçait à peine cette bonne nouvelle que la catastrophe de Saint-Germain venait détruire un projet à peine formé. Eh bien! M. Thiers, tout le monde se le rappelle, avait la voix la plus faible, la plus ingrate qu'il fût possible d'imaginer. Jamais clavier vocal ne fut moins riche : un fausset aigrelet; point de notes de poitrine, ou si peu! mais, en revanche, quelle merveilleuse articulation! On ne perdait pas une seule de ses paroles.

Un autre orateur (je ne le nommerai pas, celui-ci, mais tous ceux qui se rappellent cette brillante période de notre existence parlementaire le reconnaîtront sans peine) avait une voix de tonnerre, mais manquait absolument d'articulation; on ne comprenait pas un mot de ce qu'il disait : la parole se perdait dans le bruit de sa voix.

Un souvenir encore à ce sujet, le dernier, et qui s'efface, celui-là, dans les brumes du passé. Nous avons au collège un bon vieux professeur d'histoire, homme d'une érudition très étendue, mais d'une faiblesse de constitution déplorable ; il n'avait positivement que le souffle. Eh bien ! nous ne perdions pas un mot de la leçon, tant son articulation était merveilleuse ! Il fallait l'entendre, c'était vraiment chose très plaisante, lorsqu'il nous parlait de la guerre de Trente ans, prononcer la phrase suivante, qui m'est toujours restée dans l'esprit : « Torstenson, ce général paralytique, étonnait l'Europe par la rapidité de ses mouvements ». Il faisait une économie de force sur les sonnantes qui précédaient les muettes afin de mieux faire ressortir ces dernières ; isolant un peu du reste du mot les deux syllabes *que* et *pe* de « paralytique » et d'« Europe », et les détachant par un mouvement de cou en avant très comique, qui semblait vouloir les envoyer jusqu'au fond de la salle.

Ce n'est pas lui qui se serait permis, sur

deux articulations semblables, l'une terminant un mot, l'autre commençant le mot suivant, d'en supprimer ou tout au moins d'en atténuer une (faute intolérable contre laquelle je ne cesse de protester), et de dire, par exemple, *chossure* et non *chose sûre*. Supprimer des consonnes, quel sacrilège !! Le digne homme, je crois, en eût plutôt ajouté.

Je sais bien qu'on pourra me dire : « L'articulation c'est bien, le mouvement c'est mieux : comment concilier ces deux choses qui paraissent incompatibles? »

Lorsque cette objection m'est faite, je cite toujours l'exemple de Coquelin aîné, qui n'est pas seulement un comédien éminent, ne raffinant jamais sur son texte, et dont le jeu est marqué au coin du bon sens le plus exquis, — le bon sens, cette qualité « maîtresse » du comédien — mais qui est aussi un virtuose incomparable, le premier peut-être de notre temps, et je dis à mes élèves : « Jamais comédien eut-il un plus grand souci du mouvement et en même temps une plus merveilleuse articulation? Eh bien ! voilà le modèle, tâchez de l'imiter ! »

Et ne prétendez pas que la définition que j'é donnais tout à l'heure du comédien crée des catégories et écarte dédaigneusement les acteurs comiques. Il faut une égale sincérité, un égal effort pour traduire telle scène du rôle de Figaro, celle par exemple où l'enfant perdu, comme Bartholo l'appelle, retrouve sa mère, et s'écrie, dans une explosion de larmes de joie : « On ne sent pas deux fois ce que j'éprouve ! » que pour traduire telle scène de *Polyeucte* ou d'*Hamlet*.

S'impressionner, en ce qui regarde les sentiments qui sont exprimés ; mimer, pour tout ce qui touche aux sentiments que la parole traduit, et aussi, et surtout, pour ceux qui sont sous-entendus (car le comédien doit parler à la fois à l'oreille et aux yeux), tout l'art est là.

Or, si j'arrivais à prouver qu'il est impossible de bien dire à moins de sentir et de mimer, c'est-à-dire sans faire précéder, pour ce qui est écrit, la parole par l'impression physique, sans traduire par la physionomie et quelquefois par le geste tout ce qui est sous-entendu,

j'aurais achevé la démonstration que j'ai à cœur de faire.

Mais, cette démonstration, ne l'ai-je pas déjà faite en quelque sorte lorsque j'ai écrit *L'Art de bien dire*? Que le lecteur veuille bien s'y reporter; qu'il veuille bien relire, par exemple, le passage où, me préoccupant d'indiquer le meilleur moyen de trouver l'inflexion juste, je remarque et je prouve, ou crois du moins prouver, que le plus rapide et le plus infailible est d'annoncer par un jeu du visage le sentiment que la parole va traduire l'instant d'après. Voilà un cas, n'est-il pas vrai, où la diction et le jeu me paraissent bien près de se confondre et de ne faire qu'une seule et même chose?

Et, puisque je suis amené à me citer moi-même et à rappeler ce passage, je voudrais qu'on me permît d'élucider un point qui n'est pas peut-être sans avoir soulevé certaines protestations. Partant de cette idée, qui ne sera pas contestée j'espère, que, si l'émotion n'est pas impossible en dehors de la diction juste, elle ne produit aucun effet sans justesse

dans la diction, j'arrivais tout naturellement à chercher comment on peut amener l'élève à tirer parti de sa sensibilité. Dans un endroit, j'affirmais que la diction juste, — mais j'entendais expressément celle qui s'en tient au raisonnement, — peut vous conduire à l'émotion, et, dans un autre endroit, je faisais remarquer que, pour trouver l'inflexion juste, c'est un moyen infailible que de commencer par s'émouvoir. On peut avoir cherché entre ces deux affirmations une contradiction singulière : elle n'est qu'apparente. Le but est de s'impressionner : celui qui saurait bien quel est le sentiment à traduire et qui, par anticipation, annoncerait ce sentiment dans un jeu du visage, eh bien ! celui-là atteindrait le but du premier coup, il n'aurait pas besoin de professeur pour lui proposer une inflexion : il trouverait toujours de lui-même la meilleure, la seule bonne. Mais où sont-elles ces natures-là ? Moi, je n'en ai jamais connu.

Oui, avec les élèves les mieux doués, j'entends les plus impressionnables, la lutte est

souvent très longue avant d'obtenir qu'ils veuillent bien animer leur physionomie. J'ai indiqué les causes de cette résistance, je n'ai pas à y revenir. Comment donc faire pour arriver au but? Tout simplement prendre un autre chemin, plus long mais sûr. Avant de nous jeter dans le courant de la passion, nous allons faire du raisonnement et de l'analyse. Esquisser avant de colorer, où est le mal? Il n'y a pas de rôle qui ne puisse être étudié de cette manière. On peut commencer par étudier froidement les fureurs d'Oreste, car même dans la folie il y a du raisonnement et de la logique. C'est un axiome incontestable, et dont je fais une de mes maximes favorites, qu'au théâtre c'est surtout dans le désordre qu'il faut mettre de l'ordre.

Et voyez les immenses avantages de cette étude préliminaire! Prenons par exemple, parmi les poussées de passion, une des plus désordonnées qui existent, le fameux : « *Misérable! Et je vis!* » de Phèdre. J'ai déjà cité ce passage, mais quel inconvénient y a-t-il à y revenir? Ouvrons le livre au passage indiqué,

dans ce qu'on est convenu d'appeler une bonne édition, bien ponctuée, et lisons :

.
 Mon époux est vivant : et moi je brûle encore !
 Pour qui ? quel est le cœur où prétendent mes vœux ?
 Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.
 Mes crimes désormais ont passé la mesure :
 Je respire à la fois l'inceste et l'imposture,
 Mes homicides mains, promptes à me venger,
 Dans le sang innocent brûlent de se plonger.
 Misérable ! Et je vis ! Et je soutiens la vue
 De ce sacré soleil dont je suis descendue !... »

Au lieu de perdre mon temps à critiquer la manière dont est ponctué ce fragment, je vais le reproduire en le ponctuant moi-même, comme je prétends qu'il devrait l'être : le lecteur sera fixé plus vite. Je ferai d'ailleurs de même pour tous les morceaux que je serai amené à citer dans ce volume.

Mon époux est vivant !... Et moi, je brûle encore !...
 Pour qui ? quel est le cœur où prétendent mes vœux ?...
 Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux,
 Mes crimes désormais ont passé la mesure,
 Je respire à la fois l'inceste et l'imposture,
 Mes homicides mains, promptes à me venger,

Dans le sang innocent brûlent de se plonger,
Misérable!..... Et je vis! Et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue!...

Les deux différences caractéristiques qui séparent ma ponctuation de celle du livre sont dans la virgule que je mets, au lieu du point, après le mot « plonger », et surtout dans les points de suspension qui séparent « misérable! » de « et je vis! »

Le froid travail analytique préliminaire m'avertit en effet que le mot « misérable! » est le point culminant, sinon le point extrême, d'un mouvement qui commence quatre vers plus haut; ce mot, par l'intention comme par la tonalité, se rattache à ce qui précède. L'intelligence du texte m'avertit en outre qu'après le mot « misérable! » une évolution très nette se produit, et que « et je vis! » fait partie d'un nouveau mouvement, et doit, par l'intention et la tonalité, se rattacher à ce qui suit. Travail de grammairien, dira-t-on, mais qui n'est point tant à dédaigner s'il doit me mettre sur la trace du véritable mouvement de la phrase.

Dans « misérable! » Phèdre touche au point

extrême d'un mouvement de honte et d'horreur d'elle-même. Tout ce passage doit être dit dans une agitation de plus en plus fiévreuse et haletante, et aussi dans une voix profonde, de plus en plus sourde ; chaque vers descend d'un ton au-dessous du vers précédent, marquant comme par des degrés sensibles les modulations du sentiment. « Et je vis ! » est le point de départ d'un mouvement nouveau, dans un éclat ironique et douloureux. J'ai bien dit : dans un éclat. Le mouvement qui précède vous a fait descendre une gamme ; celui-ci vous en fait monter une autre. « Eh mais ! diront ceux de mes lecteurs qui sont familiers avec l'enseignement de M. Got au Conservatoire, vous parlez comme votre illustre doyen ! » — En pourrait-il être autrement, puisque je pense comme lui, puisque je crois sincèrement qu'il est dans le vrai absolu quand il dit à chaque instant à ses élèves : « Montez ! descendez ! » Au théâtre, comme dans la réalité, dont le théâtre est l'image, les sentiments vont presque toujours par couples : on n'est déçu, par exemple, que parce qu'on vient d'espérer ; vous suivez

une impression, c'est pour être emporté, l'instant d'après, par une impression contraire. Flux et reflux, courants opposés ! c'est la vie, c'est le théâtre. Si cela est vrai, ne voit-on pas la conséquence qui en découle nécessairement ? Courant à monter, courant à descendre, ou gamme à monter, gamme à descendre, n'est-ce pas une seule et même chose ? Donc, lorsque M. Got dit : « Montez ! descendez ! », il sait ce qu'il dit et pourquoi il le dit ; il n'y a là rien de capricieux ni d'artificiel. Une idée saugrenue pourrait-elle d'ailleurs traverser un cerveau de cette trempe ? Quelquefois pourtant on qualifie de systématique cette méthode rigoureuse et sensée ! C'est si facile et si vite fait de se moquer : cela dispense de comprendre !

Je reviens à mon passage du rôle de Phèdre. Quand j'affirme que « misérable ! » est une fin de mouvement, et « et je vis ! » le commencement d'un nouveau mouvement, je n'énonce point une chose qui soit tout à fait juste. Remarquez, et j'y insiste, les points de suspension que j'ai placés entre « misérable ! » et ce qui suit. Que représentent-ils ? Tout un travail de

l'âme que je dois marquer par la mimique. J'ai *encore* de l'horreur à exprimer *après* avoir dit « misérable ! » ; j'ai *déjà* de l'ironie à exprimer *avant* d'avoir dit « et je vis ! ». Du reste, entre deux mouvements il en est *toujours* de même, et comme il n'est pas mauvais d'énoncer parfois une idée juste au moyen d'une formule d'apparence paradoxale (on fait ainsi mieux pénétrer l'idée dans l'esprit de l'élève), j'ai pour habitude de résumer ce principe absolu en rappelant que, en diction, *c'est surtout pendant les repos que l'on s'agite.*

Eh bien ! maintenant, voyons ! franchement, croyez-vous qu'il soit possible de deviner par le simple instinct ce que l'étude réfléchie et calme m'a fait apercevoir ?

Ce n'est pas que je veuille médire de l'instinct. C'est, pour rappeler une image fameuse de notre vieux Corneille, une clarté presque toujours obscure, mais combien puissante parfois !

Par lui on ne voit souvent que la moitié des choses, mais cela aide à découvrir le reste. Un jour, au Conservatoire, je faisais travailler à

un élève le rôle de Mithridate. Parvenu à la fin de la scène III de l'acte III (scène de Mithridate avec Xipharès), mon élève, esprit laborieux et chercheur, dont le cerveau, encore que plein de lueurs confuses, était dans une perpétuelle et heureuse ébullition, ne me donne pas le temps de lui faire mes remarques. « Que pensez-vous, Monsieur, me dit-il, du mouvement que je viens de faire? Faut-il le conserver ou faut-il y renoncer? » Il venait, par une poussée subite d'instinct, de retirer sa main, que, machinalement, il avait tendue vers Xipharès, et que celui-ci avait tenté de saisir pour la baiser.

— « Eh bien! mon ami; lui dis-je, ton mouvement est excellent, mais à la condition expresse qu'il te mettra sur la trace d'une impression inverse. Ce mouvement instinctif, bien fait pour montrer le fond de l'âme du roi et où percent sa jalousie et sa haine, n'est bon que si, tout de suite après, tu le corriges par un mouvement de composition. Par le premier geste tu as failli te trahir, par le second tu rentreras dans ton caractère, qui est la dissi-

mulation. Cette rapide échappée du fond de l'âme aura pour effet de mieux faire ressortir ce trait dominant. Voici donc ce qu'il faut faire : avant de renvoyer Xipharès, appelle-le près de toi, mets dans ta voix et dans ton geste la plus caressante douceur, l'expression d'une confiance excessive :

Va, tu es un bon fils !

« Il part sur ce mot, et dès qu'il est sorti tu complètes ainsi ta pensée : « Un bon fils !... qui me trahit et que je perdrai. »

Notez bien qu'en disant cela je faisais à mon élève une concession que me semblait mériter sa recherche laborieuse ; mais en réalité Mithridate, dans toute cette scène, doit être assez maître de lui pour ne jamais se trahir. En somme, mon élève m'apportait une interprétation défectueuse ; mais, comme, après tout, elle pouvait, une fois complétée, se défendre, je m'y ralliais sans hésitation : elle avait le grand mérite d'être *sienne*, et j'ai horreur de tout ce qui sent l'imitation.

Une enfant de quinze ans m'a révélé, par

son seul instinct, une des intentions du rôle d'Agnès que je n'aurais peut-être jamais découverte sans elle. Comment voulez-vous, après cela, que je dise du mal de l'instinct? comment ne pas être modeste après la leçon que, sans le vouloir, cette bambine m'a donnée?

Mais enfin, celui qui, sans être guidé par personne, et par une sorte de poussée géniale, devinerait du premier coup tout ce que je viens de reconstruire laborieusement, celui-là serait tout simplement, de nature, un grand artiste : quand je le rencontrerai, je le saluerai avec admiration, et, au lieu de lui offrir mes leçons, je lui demanderai les siennes.

Comme on ne raisonne pas sur des cas exceptionnels, je n'en ai pas moins raison de dire qu'il y a toujours avantage à aller du simple au composé, du dessin à la complète coloration.

Je m'aperçois que, par la simple analyse d'un court fragment du rôle de Phèdre, j'ai déjà justifié cette proposition : que bien

dire et bien jouer c'est une seule et même chose.

Voulez-vous que nous poursuivions cette démonstration?

II

EXPOSÉ ET DÉMONSTRATION DES VÉRITÉS GÉNÉRALES

Je viens déjà d'énoncer deux vérités générales :

1° *En diction, c'est surtout dans le désordre qu'il faut mettre de l'ordre.*

2° *En diction, c'est surtout pendant les repos qu'on s'agite; autrement dit, les évolutions de sentiment se produisent presque toujours en dehors du texte.*

J'en aurai à signaler d'autres, qui seront principalement les suivantes :

3° *Exprimer ce qui est écrit est la moindre partie de la tâche du diseur.*

Parmi les choses à dire, beaucoup ne sont

pas écrites. En d'autres termes, vous ne parlez souvent que sur une seconde impression, que sur un mouvement reflexe. En d'autres termes encore, avant le premier mot d'une première phrase, vous devriez presque toujours, dans une édition bien ponctuée, trouver des points de suspension, et, ne les trouvant pas, c'est à vous de les mettre.

4° *Un mouvement atteint toujours sa plus grande force expressive au point où l'évolution se produit en sens inverse.*

5° *On ne doit jamais brouiller ensemble deux impressions distinctes.*

Vous suivez une impression, l'héroïsme par exemple : aucune part ne doit être faite à la sensibilité. Vous suivez l'impression contraire, la sensibilité : aucune part ne doit être faite à l'héroïsme.

6° *Dans la distribution que vous déterminez des mouvements ou effets d'une scène, il faut remarquer que l'auteur ne revient jamais sur une impression épuisée et qu'il ne reproduit jamais deux fois dans la même scène un mouvement identique. Si donc il vous semble ren-*

contrer deux fois dans la même scène des mouvements semblables, dites-vous bien que ce n'est là qu'une apparence trompeuse : regardez de près, et vous trouverez bientôt le moyen de différencier ces deux mouvements.

7° *De toutes les manières de dire, la meilleure est celle qui favorise le mieux l'évolution de la pensée de celui qui vous écoute et qui vous répond.* D'où la nécessité, quand vous avez à dialoguer, de jouer en quelque sorte deux rôles.

Voilà une série de vérités incontestables, auxquelles, chemin faisant, pourront s'en ajouter d'autres.

On voit que nous sommes loin des principes modestement posés dans mon premier ouvrage ; mais le lecteur, qui, par l'étude de cet ouvrage, s'est familiarisé avec les difficultés, reconnaîtra que ces affirmations, en apparence nouvelles, étaient contenues dans les principes et n'en sont que le développement naturel.

Je me propose, et ce sera là tout le plan de ce volume, de passer en revue, une à une, chacune de ces vérités générales, et d'en chercher l'application dans un ou plusieurs mor-

ceaux déterminés. Il m'a semblé qu'on ne pourrait rien trouver d'artificiel dans cette manière de procéder, qu'elle paraîtrait nette et régulière ; je ferai seulement remarquer que tous les morceaux que j'étudierai pourraient fournir la démonstration, non pas d'une seule, mais de toutes les règles précitées.

J'irai un peu à bâtons rompus, passant d'un prosateur à un poète, d'un classique à un moderne, essayant surtout de mettre en lumière une règle particulière dans chaque morceau étudié, mais sans me refuser le droit d'y chercher aussi, chemin faisant, l'application de toutes les autres.

Avant toutefois de me mettre en route, j'ai quelques mots à dire et une précaution utile à prendre.

Je vais avoir beaucoup de citations à faire et nombre d'exemples à analyser. Dans ce métier de commentateur qui va être le mien, je n'aurai à me glorifier d'aucune des idées justes que je pourrai émettre, et je réclame hautement, au contraire, la responsabilité des idées fausses par lesquelles je puis risquer de me laisser quelque-

fois séduire, ces idées d'ailleurs étant les seules que je puisse revendiquer comme miennes.

Quand j'étudie un auteur, qu'il tienne ou non une grande place dans l'admiration des hommes, je l'installe en idée, faisant en cela quelque chose d'assez semblable à ce que faisait La Feuillade pour Louis XIV, dans une petite chapelle où je passe mon temps à l'adorer. Si je fais de nouveau cette remarque, c'est pour établir que j'ai plus de chances qu'un autre d'être fidèle à la pensée de cet auteur. Oui, c'est cet amour de mon auteur, cette constante préoccupation de presser sa pensée afin d'en faire sortir tout ce qu'elle contient, qui m'a souvent mis sur la trace d'intentions qui m'avaient d'abord échappé.

Ainsi, écoutons Don César au premier acte de *Ruy-Blas* :

Mon palais, d'où jadis mon argent s'envola,
Appartient à cette heure au nonce Espinola,
C'est bien ! Quand par hasard jusque-là je m'enfonce,
Je donne des avis aux ouvriers du nonce
Occupés à sculpter sur la porte un Bacchus.

Au premier abord on croirait qu'il faut

dire : « C'est bien ! » du ton d'un homme qui se résigne et se console ; mais, si vous regardez d'un peu plus près, vous remarquerez dans ces deux mots autre chose : le plaisir qu'éprouve Don César à constater que le hasard a souvent beaucoup d'esprit : « Un libertin habite mon palais ? C'est parfait ! Il me semble que je suis encore chez moi ; et la preuve c'est que je prends presque pour miens les ouvriers du nonce ».

Tout cela dans ce simple mot : « C'est bien ! » ? — Mõn Dieu oui, l'auteur y a mis tout cela.

Et précédemment, lorsque César fait son entrée, rappelez-vous le début de la scène :

DON SALLUSTE. — Ah ! vous voilà bandit !

DON CÉSAR. — Oui, cousin, me voilà !

Ne voit-on pas que « cousin » est une fine et railleuse réponse à « bandit » ? — « Bandit, m'appellez-vous ? Je suis de votre famille, mon cousin ! »

Vous me direz qu'il n'est pas bien difficile de dégager des nuances aussi claires (et je

pourrais poursuivre et citer par milliers des cas semblables) : je vous l'accorde bien volontiers ; et cependant, que de fois on étonne les gens en leur proposant de semblables interprétations ! que de fois on voit son indication accueillie d'abord avec un sourire ! Donnez à ceux qui vous écoutent le temps de se reconnaître et de réfléchir, et vous les aurez vite convertis. D'ailleurs il ne faut pas en vouloir à quelqu'un à qui vous montrez dans un auteur une chose qu'il n'avait point aperçue : il vous dit d'abord que vous raffinez sur votre texte, que vous êtes un être subtil, paradoxal ! Quoi d'étonnant ! Il aime bien mieux vous accuser de subtilité que de s'avouer inintelligent ou simplement distrait.

Or, tant que je suis fidèle à la pensée de l'auteur, je suis impersonnel : je ne crée rien, j'interprète. Je ne suis en réalité moi-même qu'au moment où je la trahis. C'est ce que j'exprimais tout à l'heure.

Qu'on ne dise pas, en lisant ces lignes, que, pour me montrer trop humble, je risque de passer pour très orgueilleux. Je serais impar-

donnable si, vivant depuis longtemps dans le commerce des grands esprits, je n'avais pas appris à mesurer la faiblesse du mien. Ce n'est pas que je n'aie de l'amour-propre à ma manière : mon rêve aurait été d'occuper le second rang et d'entendre dire à des juges désintéressés et compétents que je pourrais prétendre au premier.

Je ne puis résister au plaisir de conter à ce propos au lecteur une conversation que j'ai eue, il y a peu de temps, avec un des hommes les plus originaux de notre époque, un homme qui, pouvant prétendre à tout, n'a voulu arriver à rien. Pénétrant, sans être annoncé, dans son cabinet, car il veut bien me faire l'honneur de m'admettre dans son intimité, je le surpris au moment où il terminait la lecture d'un article dans lequel il était très rudement malmené : « Voyez donc, me dit-il, avec son bon et fin « sourire, voilà ce brave X. qui me qualifie de « raté : il croit me faire de la peine. Il ne se « doute guère que, dans mes moments d'a- « bandon, aux heures où l'on se parle libre- « ment et franchement à soi-même, j'éprouve

« une joie sans mélange à me donner tout le
« premier ce titre, ayant remarqué qu'en ce
« monde il n'y a presque jamais eu que les
« ratés qui aient valu quelque chose : raté
« Monseigneur Dupanloup!.. » Et, comme je
ne pus réprimer un mouvement de surprise :
« Oui, reprit-il, raté! Ce n'est pas moi qui ai
« fait le premier cette constatation, c'est Veuil-
« lot. N'a-t-il pas manqué le cardinalat? Raté
« Gambetta, qui a manqué la présidence de la
« République; raté l'ami Sarcey, qui a manqué
« l'Académie, coupant très spirituellement le
« pont sur lequel on ne l'aurait peut-être pas
« prié de passer! » Et il parla longtemps sur
ce ton avec une verve sans amertume. Après
cet entretien, qui flattait mes idées personnel-
les, je ne puis dire à quel point je me sentis
disposé à remercier la Fortune de toutes les
infidélités qu'elle m'a faites et pourra me faire
encore.

Je n'éprouve donc aucun embarras, aucune
fausse honte à en faire l'aveu : oui certes, j'ai
l'amour-propre que tout homme doit avoir, et
j'ajoute que je n'ai nullement l'intention de

déprécier mon métier et les efforts qu'il exige; bien loin de là. Mon métier, je l'adore, et quand je dis que je l'adore, je n'emploie pas une expression trop forte, car il m'intéresse jusque dans sa partie la plus ingrate. Parmi mes cours, il en est un où l'on parle toutes les langues, excepté peut-être le français; ou du moins, pour n'exagérer rien, le français qu'on y parle est le plus incorrect; le plus bizarre qui se puisse imaginer. Je dirige vers ce cours tous mes infirmes, et je l'ai pour cette raison baptisé : « cours des miracles ». Eh bien ! quand le jour de ce cours arrive, je pars d'un pied léger, et je ne m'y ennuie pas une minute, et j'en reviens avec le sentiment d'avoir fait une besogne qui n'est pas toujours récréative, mais qui en tout cas est très utile.

Et non seulement j'adore mon métier, mais je le prise très haut. Lorsque j'ai donné une bonne leçon, j'ai le sentiment de n'avoir pas fait chose facile, ni qui soit à la portée de tout le monde. Mais (et c'est là le défaut de ma cuirasse) j'ai pris l'habitude de ne pas avouer la difficulté de ma tâche, soucieux en cela de ne

pas exagérer le mérite que je puis avoir. Et, je le déclare bien haut, c'est une mauvaise, très mauvaise habitude, et je ne conseille à personne de m'imiter sur ce point. Lorsque l'on exerce un état, il n'est pas seulement nécessaire d'avoir les qualités de cet état, il n'est pas mauvais encore d'avoir certains défauts qui y sont inhérents. Vous êtes professeur ? eh bien ! mon Dieu, c'est tout simple : il faut professer, c'est-à-dire... (comment expliquer cela ?...) c'est-à-dire, enfin, monter en chaire, donner à ceux qui vous écoutent une haute idée de votre fonction, et commencer par leur faire sentir que vous êtes pénétré vous-même de son importance. Combien de gens, dans le monde, ont achevé d'établir leur autorité par la confiance inébranlable qu'ils paraissent avoir en eux-mêmes ! Mais si, au contraire, quand il vous arrive d'être plus avisé que votre élève, vous vous excusez en quelque sorte vis-à-vis de lui ; si, secondé en cela par la bonne opinion qu'ont la plupart des hommes de leur intelligence, vous lui répétez trop souvent qu'il aurait trouvé aussi bien que vous-même les

choses dont la découverte vous a pourtant coûté de longs efforts, vous ne tarderez pas à le convaincre, et un beau jour il sortira de chez vous en se disant de la meilleure foi du monde : « Tout de même, cet homme-là est un peu surfait ! Oh oui ! Je suis aussi fort que lui, moi ! » Or il ne faut jamais qu'un élève puisse dire cela de son professeur.

Avec moi, c'est souvent ce qui arrive ; pas toujours cependant. Une fois entre autres, les choses ne se sont point du tout passées ainsi, et ; si je raconte cette anecdote, c'est qu'elle a un petit côté qui me paraît assez piquant. J'avais devant moi un Méridional, à la fois très vif et très réfléchi (il y en a plus qu'on ne croit de ces Méridionaux-là), et je venais de lui donner je ne sais quelle indication à propos d'un texte classique. Et lui de s'exalter à ce sujet, disant qu'il aurait bien cherché mille ans sans trouver cela. — « Au moins, vous ne voyez rien de subtil dans mon interprétation ? » lui dis-je un peu effrayé. — Au contraire, Monsieur, c'est limpide comme de l'eau de roche. Mais enfin pourquoi n'ai-je pas aperçu cela tout

de suite? — Mon Dieu, mon ami, lui dis-je, enfourchant mon dada habituel, c'est parce que vous êtes à votre place et non à la miëne. Je suis tranquillement assis, moi, la tête bien libre; vous êtes impressionné et nerveux, vous : la peur de mal faire vous paralyse. » Il me laissa bien achever, et tout à coup, avec un sang-froid qui, rapproché de son exaltation de tout à l'heure, faisait le plus plaisant contraste, il me dit : « Je crois que vous vous... moquez de moi, Monsieur ».

Le mot dont il s'est servi est bien plus drôle; mais ce mot-là, je ne veux pas l'écrire.

Quoi qu'il en soit, mon élève me donnait ce jour-là, et très spirituellement, un bon conseil. J'ai pu regretter parfois, dans l'exercice habituel de ma profession, de n'en avoir pas profité et de pousser trop loin cette défiance de moi-même; mais combien je me félicite aujourd'hui de n'avoir pas rompu avec cette habitude d'esprit! car si, comme je le souhaite, elle se trahit dans mon travail, elle pourra atténuer ce qu'il y a de fastidieux, et d'irritant même, dans la tâche de commentateur.

Qui de nous, en effet, étudiant un texte classique dans un livre annoté, n'a été contrarié dans l'étude personnelle de ce texte par les notes mises au bas de chaque page ? Quand l'appréciation du commentateur est juste, le lecteur se dit : « Eh bien ! la belle malice ! Il a raison, mais j'allais trouver cela moi-même ». Quand l'appréciation est fautive, au contraire, comme on s'irrite contre le malheureux ! comme on le maudit ! Eh bien ! je déclare que c'est dans ce cas surtout que vous devriez le bénir, car c'est l'irritation que vous cause son erreur qui vous fait trouver la vérité.

Il en est de ces commentateurs à rebours du vrai comme de ces êtres d'instinct dont je parlais précédemment : les contre-sens des uns, comme les trouvailles confuses des autres, donnent un coup de fouet à votre raison. Peut-être auriez-vous en effet, cher lecteur, découvert vous-même l'intention juste que vous signalera votre commentateur, et, en ce cas, pardonnez-lui, surtout s'il s'efforce d'avoir raison sans jactance et de la meilleure grâce possible. Dans le cas contraire, remerciez-le,

car peut-être, sans son erreur, n'auriez-vous jamais été mis sur la trace de la vérité. Prenez son effort pour ce qu'il est : il n'a pas le pouvoir ni le dessein de résoudre toutes les difficultés, et il se sait aussi faillible, plus faillible même que beaucoup d'autres. Il ouvre un débat ; il appelle, il suscite vos réflexions, en vous faisant part des siennes. Ce n'est pas un orgueilleux,

Qui veut voir des défauts à tout ce qu'on écrit,
Et pense que louer n'est pas d'un bel esprit :

c'est un humble, qui admire pieusement ; qui, pénétré de cette idée qu'un bon interprète est le défenseur, l'allié naturel de l'auteur qu'il traduit, ne voit pas de taches à son idole, ou, s'il en apercevait par hasard, aurait souci de les masquer ; qui n'oublie pas que c'est à des critiques inconsidérées, aux siennes surtout, qu'il doit les meilleures découvertes faites dans ses auteurs favoris, et qui, enfin, s'il ne peut pousser l'abnégation jusqu'à souhaiter de rendre souvent à son tour un service semblable au lecteur, a du moins le souci d'affirmer que

ses bévues, s'il en commet, procéderont non de sa confiance en lui-même, mais de sa trop vive admiration.

Et puis, croyez-le bien, quand on étudie un auteur en vue de dire le mieux possible sa prose ou ses vers, on court moins de risque qu'aucun autre de se tromper. Je disais tout à l'heure qu'on doit être l'allié naturel de l'auteur qu'on interprète : je vais plus loin, et je déclare qu'il n'y a pas à craindre d'être son complice. J'assistais dernièrement à une très substantielle et très élégante conférence de mon collègue Pierre Berton, qui, parlant de la propagation de la langue française à l'étranger, tint pendant plus d'une heure tout un auditoire sous le charme de sa parole. Et, pour le dire en passant, il fallait voir comme je me rengorgeais pendant que Berton parlait ! J'étais presque aussi fier que si j'avais écrit moi-même cette brillante conférence ! J'aurais voulu que tous les comédiens de Paris fussent là et pussent goûter comme moi ce régal sans pareil de voir un des nôtres prouver qu'un excellent artiste ne perd rien à être doublé d'un lettré !

Parmi les anecdotes dont le comédien agrémenta sa conférence, il en est une qui m'a paru bien significative et qu'il ne m'en voudra pas de lui emprunter. Un jour, devant le Comité du Théâtre-Français, ce Comité si amèrement attaqué parfois, et qu'il faudrait cependant inventer s'il n'existait pas, car il est (pour rappeler une judicieuse remarque) la meilleure sauvegarde de la dignité des lettres, Scribe lut une pièce qui parut excellente, car elle fut reçue à l'unanimité et d'acclamation. Devant le public la pièce tomba, et un comédien, devant qui on s'étonnait de ce résultat bizarre, répondit : « Oh ! mon Dieu ! c'est bien simple. Ce Scribe est un merveilleux dupeur d'oreilles : il nous a tous mis dedans en nous lisant sa pièce ! » On rapporta le mot à Scribe, qui se contenta de répondre : « Ah ! je les ai mis dedans, disent-ils : eh bien ! s'ils avaient fait pour le public ce que j'ai fait pour eux, ma pièce ne serait pas tombée ! »

J'ouvre la tragédie de Cinna à la scène première du second acte, et je lis les premiers vers d'Auguste :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde,
Cette grandeur sans borné...

Moi, qui étudie ce texte pour le bien dire, j'estime que ces mots : *absolu, souverain, sans borne,* m'aident merveilleusement à peindre le dégoût profond de ce maître du monde. Je prends une édition classique ; j'y trouve la critique des mêmes mots, et le commentateur... se nomme Voltaire. Oserai-je dire que, dans cette circonstance, mon désir de servir l'auteur, mon admiration, m'ont mieux inspiré et m'ont fait voir plus juste qu'un vain désir de critique ?

C'est dans ces dispositions d'esprit que j'essaierai de me placer toujours ; je ne perdrai pas un seul instant de vue que ces commentaires ont un but pratique : la diction. Je ne viserai jamais à paraître original ; le Ciel me préserve de l'originalité comme de la peste ! car, en matière d'analyse, elle n'est le plus souvent que l'art de se faire valoir soi-même. Moi, je ne me propose qu'un but, qui suffit à mon ambition : faire comprendre mon auteur,

et m'efforcer de le comprendre moi-même en m'effaçant devant lui et en l'aimant exclusivement, c'est-à-dire en faisant sortir de ses idées tout ce qu'elles contiennent, sans avoir la prétention ridicule d'y substituer les miennes. Les miennes ! il fut un temps où, rhétoricien superbe, je me figurais avoir des idées personnelles : je ne suis plus assez jeune, j'ai trop lu et trop retenu pour nourrir encore de pareilles illusions, et je me borne aujourd'hui à essayer de comprendre les idées des autres ; heureux quand j'y parviens ! M'arrivé-t-il encore, de loin en loin, de croire que je pense par moi-même ? Je n'ai pas besoin de me recueillir longtemps pour m'apercevoir que cette prétendue idée personnelle n'est autre chose qu'une reminiscence. Cela tient sans doute en grande partie à ce que je sais, pour ainsi dire par cœur, deux ou trois livres, quatre peut-être, qui renferment et résument tous les autres.

Si j'étais condamné à ne plus lire que quelques livres, ce sont ces quatre-là, dont est Molière, bien entendu, que je voudrais garder ; j'y reviens toujours et ne m'en lasse jamais.

Ils répondent à tous les besoins de mon esprit ; ils suffisent à la vie du sentiment que l'éducation a fortement développée en moi. En somme (j'en fais l'aveu, non sans quelque confusion), je lis très peu d'auteurs nouveaux ; je relis sans cesse les anciens, que je crois connaître et dans lesquels je fais chaque jour de nouvelles découvertes. Je suis, à l'égard des œuvres sublimes de ces grands maîtres, à peu près comme serait un pèlerin qui d'abord demeure immobile et craintif en face du temple sacré, l'admire longtemps du dehors sous tous ses aspects, puis, dès qu'il a osé y pénétrer, s'abîme avec délices dans une contemplation muette et sans fin.

Ceci dit, et il m'a semblé utile de faire ces déclarations et de prendre ces précautions, je reviens, cette fois pour n'en plus sortir, à mon sujet.

J'ai déjà fait, en étudiant un passage de la *Phèdre* de Racine, la preuve de la vérité de mes deux premières assertions. Le lecteur me tiendra quitte sur ces deux points d'une plus ample démonstration. Il s'agit maintenant d'établir la justesse de toutes les autres propositions que j'ai formulées.

Un grand nombre des idées à exprimer ne sont pas écrites, ai-je dit.

La chose d'abord va de soi quand le premier mot d'une phrase est un mot indiquant une restriction, comme un *mais*, un *pourtant*, un *toutefois*, etc. :

AMPHITRYON.

Rappelle tous tes sens, rentre bien en ton âme,
Et réponds mot pour mot à chaque question.

SOSIE.

... *Mais*, de peur d'incongruité,
Dites-moi, de grâce, à l'avance
De quel air il vous plait que ceci soit traité.

Le premier de ces trois derniers, vers implique, chez Sosie, une seconde impression, un mouvement reflexe. Quelle est donc la première idée non exprimée? — C'est bien simple : le premier mouvement de Sosie est d'acquiescer à la demande de son maître; être sincère est d'ailleurs chez lui une habitude, un besoin de son esprit. Donc, il a déjà sur les lèvres les vers que voici :

Je suis parti, les cieux d'un noir crêpe voilés,
Pestant fort contre vous dans ce fâcheux martyre
Et maudissant vingt fois l'ordre dont vous parlez.

Mais, au moment où il va prononcer ces mots, il réfléchit qu'il risque de déplaire à Amphitryon, d'attirer sur son dos une grêle de coups, et, avant de parler, il lui semble utile de prendre quelques précautions.

Ce que j'affirme ici ne souffre pas de contestation. Avant de dire ce qui est écrit, vous devez donc exprimer autre chose qui est certainement dans l'esprit de votre texte : vous voilà forcé de mimer ; autrement dit vous voilà forcé de jouer.

Autre exemple :

TRISSOTIN.

... Je ne puis refuser le secours d'une mère
Qui prétend couronner une flamme si chère.
Et, pourvu que j'obtienne un bonheur si charmant,
Pourvu que je vous aie, il n'importe comment.

HENRIETTE.

... *Mais* savez-vous qu'on risque un peu plus qu'on ne pense
A vouloir sur un cœur user de violence ?

.

La vive riposte marquée dans les vers que voici est précédée, pour Henriette, par une impression de découragement. Le coup droit porté par Trissotin est, en effet, terrible :

Pourvu que je vous aie, il n'importe comment.

Il est bien naturel que la jeune fille soit surprise et décontenancée. C'est, en effet, son premier mouvement ; mais il ne dure guère : l'épée

tombée un instant à terre est vivement ramassée par elle, et, dans cette lutte, dans ce duel où son bonheur et sa vie sont engagés et où elle ne peut attendre de secours de personne si ce n'est d'elle-même, elle va attaquer de nouveau l'adversaire avec un redoublement de vivacité.

La conclusion de ceci est fort simple : c'est que, avant d'exprimer ce qui est écrit, vous avez à éprouver et à traduire autre chose ; il faut chercher quelle est cette autre chose : vous voilà forcé de réfléchir. Il faut, une fois cette idée découverte, l'exprimer par la mimique : vous voilà forcé de jouer. Pensée, jeu, diction, voilà trois termes qui n'en font en réalité qu'un seul.

Jusqu'ici, pas l'ombre d'un doute.

Mais combien de fois la première idée écrite est restrictive sans qu'on en soit averti par le mot!

Regardons de près :

CLITANDRE.

Mon cœur n'a jamais pu, tant il est né sincère,
Même dans votre sœur flatter leur caractère.

Je faisais dire un jour ces vers (le lecteur voit tout de suite qu'ils sont tirés d'une scène des *Femmes savantes*) dans un cours que je fais chaque jeudi à la mairie du XI^e arrondissement à l'intention des instituteurs et des institutrices de trois arrondissements de Paris. Ce cours, j'aime à le dire en passant, quand ce ne serait que pour témoigner une fois encore ma gratitude à M. Legouvé, qui en a provoqué la création, est un de ceux qui m'intéressent le plus, tant je trouve, de la part des élèves distingués qui le composent, de sympathique confiance et de cordialité.

« Mon ami, disais-je à celui de mes élèves qui venait de faire la lecture de cette scène, vous n'avez pas bien dit le premier de ces vers parce que vous l'avez mal ponctué. — Mal ponctué? Monsieur! répliqua-t-il; mais il me semble que non seulement j'ai détaché de la phrase principale l'incise « Tant il est « né sincère » par une double respiration et un changement marqué dans la tonalité, mais qu'encore j'ai indiqué dans ce petit membre de phrase l'intention particulière qu'a eue

l'auteur. Il y a là un trait de caractère que j'aurais été impardonnable de ne pas mettre en lumière. — Sans aucun doute, mon ami, vous avez très bien fait tout cela, et je vous en sais gré, mais c'est d'autre chose qu'il s'agit. Voyons! quelle ponctuation placeriez-vous avant le premier mot de ce premier vers? »

Mon élève me regarda très étonné, se demandant en lui-même si je plaisantais ou si j'étais devenu fou. — « Mais, Monsieur, me dit-il, on ne met jamais de ponctuation avant le premier mot d'une phrase. — Sans doute, mon ami, mais je vais donner une autre forme à ma question : Ce premier mot de la phrase écrite est-il vraiment le premier de la phrase pensée? » — Ici l'élève ne me tint plus pour fou, mais sa physionomie me demandait un éclaircissement, que je m'empressai de lui donner. « Voyons! lui dis-je, quel est, à ce moment de la scène, l'état d'esprit du personnage que vous faites parler? Il vient d'entendre une jeune fille, la plus séduisante qu'on puisse imaginer, lui demander de sa voix la plus câline de faire certaines concessions, et

lui adresser cette prière dans son propre intérêt, et il irait répondre tout de suite, délibérément, sans hésitation : « Madame, je ne « peux pas ! » Mais, à supposer même que cette jeune femme fût indifférente à cet homme, en répondant ainsi, il serait un simple malotru. Or Clitandre est un homme de cour, d'une éducation parfaite ; il est du nombre des *honnêtes gens*, comme on disait alors ; de plus il est très amoureux, et il doit lui être très pénible de dire *non* à la jeune fille qu'il aime. Il faut donc, mon ami, de toute nécessité, que vous me fassiez sentir cet effort. Comment le pourrez-vous ? De la manière la plus simple : en ne disant pas tout de suite ce qui est écrit, mais en prenant un temps d'arrêt, que vous occuperez de la manière suivante : « Mon Dieu ! « je voudrais bien vous satisfaire, mais... ». C'est cette petite lutte avant le refus qui va rendre ce refus acceptable. Elle est bien dans l'esprit de la scène, et, en vous priant de la marquer, je n'ajoute pas à Molière, je me borne à le comprendre. »

— « Mais alors, Monsieur, me dit l'élève,

qui se laissa convaincre de très bonne grâce, ne trouvant plus singulière la question que je lui avais faite d'abord, mais alors il faudrait avant ce premier vers quelques points de suspension. — C'est précisément ce que je voulais dire ; ces points devraient se rencontrer dans toute édition bien ponctuée. »

Relisez ce court fragment du rôle de M^{lle} de Belle-Isle ; c'est dans sa grande scène avec le duc de Richelieu, au troisième acte de la pièce :

M^{lle} DE BELLE-ISLE.

Vous étiez ici, dans cette chambre.

LE DUC.

Certainement.

M^{lle} DE BELLE-ISLE.

Mais vous y étiez sans moi ?

LE DUC.

Comment ! sans vous ?

M^{lle} DE BELLE-ISLE.

Vous y étiez avec moi ?

LE DUC.

Sans doute.

M^{lle} DE BELLE-ISLE.

Avec moi !

LE DUC.

Avec vous.

M^{lle} DE BELLE-ISLE.

.

 Vous mentez, monsieur le duc!

Qu'est-ce que viennent faire ces points de suspension que j'ai placés avant cette dernière réplique? Ils paraissent bizarres. M^{lle} de Belle-Isle ne répond donc pas tout de suite : « Vous mentez, monsieur le duc! » — Non, certes. Elle a d'abord à dire : « Raoul, cet homme ment! » Arrangez-vous comme vous voudrez, il faut dire cela; si vous ne dites pas cela, il n'y a plus de scène.

Réfléchissez une seconde, et vous verrez que j'ai mille fois raison. Je m'interdis un commentaire; je laisse au lecteur le soin et le plaisir de le faire lui-même. Je le prie seulement de ne pas perdre de vue un seul instant ceci : c'est que dans cette scène (scène à trois personnages), l'acteur invisible est précisément celui qui est le plus présent.

Maintenant, il m'importe assez peu, pourvu

qu'à ce moment vous mettiez Raoul en scène, que ce soit avant ou après les mots : « Vous mentez, monsieur le duc ! »

Ce rôle de M^{lle} de Belle-Isle a eu la bonne fortune d'être interprété par deux grandes artistes, de tempérament très différent : M^{lle} Mars, la créatrice du rôle, et M^{lle} Rachel, qui le joua plus tard. M^{lle} Mars disait le premier : « Vous mentez » dans une sorte de détente, marquant par un puissant jeu muet que son premier besoin avait été de crier à Raoul : « *Ce n'est pas vrai !* » Elle avait ensuite une réserve de force considérable pour dire la phrase suivante : « *Oui, vous, et impudemment encore.* » M^{lle} Rachel faisait le contraire : elle plaçait le mouvement à Raoul entre les deux « *Vous mentez* » ; entre le premier, qu'elle jetait avec violence et avec la fougue la plus irréfléchie, et le mot « *impudemment* », qu'elle détendait alors et laissait tomber dans un froid de glace. Il est bien évident que chacune de ces deux interprétations peut se justifier, l'essentiel, encore une fois, étant, à cette minute de la scène, de faire intervenir Raoul ; mais l'une des deux

vaut pourtant mieux que l'autre, et je donnerais sans hésitation la préférence à la première : la seconde est plus théâtrale, la première est plus humaine et plus vraie.

Continuons notre tâche.

C'est au point, ai-je dit, où un sentiment nouveau va se faire jour que le sentiment antécédent atteint son paroxysme, son maximum d'intensité. Cette règle ne supporte pas d'exception, et, pour en établir la solidité d'une manière irréfragable, cherchons-en la démonstration dans des exemples mêmes qui semblent en contradiction avec elle.

Ouvrons notre Molière à la première scène d'*Amphitryon*. Voici la scène ; je la reproduis ici en entier, et je ferai de même pour toutes les scènes que je serai amené à citer, afin d'éviter au lecteur l'ennui d'ouvrir à chaque

instant sa bibliothèque pour y chercher le passage cité.

SOSIE.

... Qui va là ?... Heu ! ma peur à chaque pas s'accroît !...

... Messieurs, ami de tout le monde.

Ah ! quelle audace sans seconde
De marcher à l'heure qu'il est !
Que mon maître, couvert de gloire,
Me joue ici d'un vilain tour !

Quoi ! si pour son prochain il avait quelque amour,
M'aurait-il fait partir par une nuit si noire ?

Et pour me renvoyer annoncer son retour

Et le détail de sa victoire,

Ne pouvait-il pas bien attendre qu'il fût jour ?....

Sosie, à quelle servitude

Tes jours sont-ils assujettis !

Notre sort est beaucoup plus rude

Chez les grands que chez les petits.

Ils veulent que, pour eux, tout soit, dans la nature,

Obligé de s'immoler.

Jour et nuit, grêle, vent, péril, chaleur, froidure,

Dès qu'ils parlent, il faut voler.

Vingt ans d'assidu service

N'en obtiennent rien pour nous :

Le moindre petit caprice

Nous attire leur courroux.

Cependant notre âme insensée

S'acharne au vain honneur de demeurer près d'eux,
 Et s'y veut contenter de la fausse pensée
 Qu'ont tous les autres gens que nous sommes heureux.
 Vers la retraite en vain la raison nous appelle,
 En vain notre dépit quelquefois y consent :

Leur vue a sur notre zèle
 Un ascendant trop puissant,
 Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
 Nous rengage de plus belle...

.....
 Mais enfin, dans l'obscurité,
 Je vois notre maison, et ma frayeur s'évade....

.....
 Il me faudrait, pour l'ambassade,
 Quelque discours prémédité.
 Je dois aux yeux d'Alcmène un portrait militaire
 Du grand combat qui met nos ennemis à bas ;.....

.....
 Mais comment diantre le faire,
 Si je ne m'y trouvais pas ?..

.....
 N'importe ! parlons-en et d'estoc et de taille,
 Comme oculaire témoin.

Combien de gens font-ils des récits de bataille
 Dont ils se sont tenus loin !

.....
 Pour jouer mon rôle sans peine,
 Je le veux un peu repasser.

.....
 Voici la chambre où j'entre, en courrier que l'on mène,

Et... cette lanterne est Alcmène,
A qui je me dois adresser.

(Sosie pose sa lanterne à terre.)

« Madame, Amphitryon, mon maître et votre époux...,
(Bon ! beau début !) l'esprit toujours plein de vos charmes,
M'a voulu choisir, entre tous,
Pour vous donner avis du succès de ses armes
Et du désir qu'il a de se voir près de vous....

— Ah ! vraiment, mon pauvre Sosie !

A te revoir j'ai de la joie au cœur....

— Madame, ce m'est trop d'honneur,

Et mon destin doit faire envie.

(Bien répondu !...) — Comment se porte Amphitryon ?

— Madame, en homme de courage,

Dans les occasions où la gloire l'engage.

(Fort bien ! belle conception !...)

— Quand viendra-t-il, par son retour charmant,

Rendre mon âme satisfaite ?...

— Le plus tôt qu'il pourra, Madame, assurément,

Mais bien plus tard que son cœur ne souhaite....

(Ah !) — Mais quel est l'état où la guerre l'a mis ?

Que dit-il ? que fait-il ? Contente un peu mon âme....

— Il dit moins qu'il ne fait, Madame,

Et fait trembler les ennemis.

(Peste ! où prend mon esprit toutes ces gentillesse ?...)

— Que font les révoltés ? Dis-moi, quel est leur sort ?...

— Ils n'ont pu résister, Madame, à notre effort :

Nous les avons taillés en pièces,

Mis Ptérélas, leur chef, à mort,

Pris Télèbe d'assaut ; et déjà dans le port

Tout retentit de nos prouesses....

— Ah! quel succès! ô dieux! Qui l'eût pu jamais croire!
Raconte-moi, Sosie, un tel évènement....

— Je le veux bien, Madame, et, sans m'enfler de gloire,
Du détail de cette victoire
Je puis parler très savamment.
Figurez-vous donc que Télèbe,
Madame, est de ce côté :

(Sosie marque les lieux sur sa main, ou à terre.)

C'est une ville, en vérité,
Aussi grande quasi que Thèbe.
La rivière est comme là.
Ici nos gens se campèrent,
Et l'espace que voilà,
Nos ennemis l'occupèrent.
Sur un haut, vers cet endroit,
Était leur infanterie;
Et plus bas, du côté droit,
Était la cavalerie.

Après avoir aux dieux adressé les prières,
Tous les ordres donnés, on donne le signal
Les ennemis, pensant nous tailler des croupières,
Firent trois pelotons de leurs gens à cheval;
Mais leur chaleur par nous fut bientôt réprimée,
Et vous allez voir comme quoi.
Voilà notre avant-garde, à bien faire animée;
Là, les archers de Créon, notre roi,
Et voici le corps d'armée.

(On fait un peu de bruit.)

Qui d'abord... Attendez : le corps d'armée a peur ;
J'entends quelque bruit, ce me semble. »

Étudions d'abord dans ses grandes lignes cette scène célèbre, sauf à en dégager ensuite les modulations particulières.

Sosie suit un premier courant de sentiment. Quelle est cette première impression ? C'est la peur. Où commence-t-elle ? aux premiers mots de la scène ? — Non, bien avant ces premiers mots, dès le moment où Sosie a quitté le port. — Jusqu'où va-t-elle ? — Jusqu'au moment où Sosie trouve une occasion de se rassurer, c'est-à-dire jusqu'au moment où il aperçoit la maison de son maître, c'est-à-dire, en un mot, jusqu'au moment où il prononce ces vers :

Mais enfin, dans l'obscurité
Je vois notre maison, et ma frayeur s'évade.

C'est donc tout de suite avant le premier de ces deux vers que l'impression de peur doit atteindre son paroxysme.

Revenons maintenant au texte, et voyons s'il donne raison à notre règle :

Notre sort est beaucoup plus rude

Chez les grands que chez les petits.
 Ils veulent que, pour eux, tout soit, dans la nature,
 Obligé de s'immoler.
 Jour et nuit, grêle, vent, péril, chaleur, froidure,
 Dès qu'ils parlent, il faut voler.
 Vingt ans d'assidu service
 N'en obtiennent rien pour nous :
 Le moindre petit caprice
 Nous attire leur courroux.
 Cependant notre âme insensée
 S'acharne au vain honneur de demeurer près d'eux,
 Et s'y veut contenter de la fausse pensée
 Qu'ont tous les autres gens que nous sommes heureux.
 Vers la retraite en vain la raison nous appelle,
 En vain notre dépit quelquefois y consent :
 Leur vue a sur notre zèle
 Un ascendant trop puissant,
 Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
 Nous rengage de plus belle.

Vous me direz, lecteur, que vous n'apercevez pas très bien la manière de faire sentir dans ces vers une peur croissante. Ils ont bien l'air de marquer dans la scène une sorte de repos, et cette série de réflexions, de sentences (car Sosie est sentencieux) sur le sort des valets chez les grands et chez les petits semble indiquer un temps d'arrêt, une accal-

mie, une détente, un oubli de la peur en un mot.

Oubli momentané de la peur? Oui. — Ralentissement du mouvement? Non. Si Sosie à ce moment oublie en effet un peu sa peur, ce n'est certes pas pour raisonner : c'est sous le coup d'une autre émotion plus violente. Si vous dites ces vers posément, comme ils ont l'air d'être écrits, je vous demanderai ce que vous faites du poltron. Comment! Sosie est peureux comme un lièvre, et il va s'amuser à faire des réflexions sur les inconvénients de la domesticité avant d'avoir eu une raison sérieuse de se rassurer, avant d'avoir aperçu le logis de son maître? C'est impossible! Ce ne serait ni logique ni humain. Que deviendrait, au milieu de tout cela, le caractère de notre personnage? Oh! qu'après avoir aperçu la maison, il s'étale, il prenne ses temps, rien de mieux; mais auparavant il ne lui est pas permis d'être calme : il faut que toutes ses paroles soient jetées dans un mouvement rapide, qu'il soit halétant, emporté, fiévreux.

Et cependant, je viens de le dire, il oublie

un instant sa peur. Que s'est-il donc passé?
Le voici :

Comme un enfant perdu dans les bois, le
malheureux poltron s'attendrit sur lui-même :

Sosie, à quelle servitude
Tes jours sont-ils assujettis !

Il convient de pleurer piteusement sur ces
vers; Sosie ne s'en fait pas faute. Mais qu'ar-
rive-t-il? — C'est qu'aussitôt il croit entendre
un rire qui raille sa douleur, et c'est à ce rire
que répondent les vers qui suivent. Prenant
en quelque sorte à parti son interlocuteur iro-
nique, le pauvre Sosie *se débat* pour lui prou-
ver qu'il n'a pas tort, et il le fait avec un em-
portement croissant. Cette fièvre même de
dispute est seule capable de lui faire oublier
un instant sa peur.

Laissez-moi maintenant placer après ce
vers :

Et nous rengagé de plus belle,

quelques points de suspension. Je maintiens
qu'il est dans l'esprit de la scène de les tenir
en cet endroit pour nécessaires, et, si vous me

demandez ce que je prétends sous-entendre au moyen de ces points de suspension, je vous l'expliquerai tout simplement ainsi : Sosie va peut-être continuer à dissenter de la sorte ; peut-être va-t-il prendre plus vivement encore à parti son interlocuteur imaginaire ; peut-être, au contraire, sa fureur de dialectique va-t-elle s'apaiser progressivement et le rendre plus sensible aux sons extérieurs : quoi qu'il en soit, à ce moment, un bruit se fait entendre, le bruit du vent dans une branche, le bruit d'une feuille qui tombe ; il n'en faut pas plus. Ce bruit fait sur Sosie l'impression d'un roulement de tonnerre ; le pauvre homme tressaille profondément, et, sous le coup de cette nouvelle et plus violente attaque de peur, fait, en tremblant de tous ses membres, quelques pas en avant ; et c'est à cet instant précis, à cette minute où cette frayeur atteint son paroxysme... qu'il trouve une occasion de se rassurer :

Mais enfin, dans l'obscurité
Je vois notre maison, et ma frayeur s'évade !

Entre le vers :

Nous rengage de plus belle,

et le vers suivant,

Mais enfin dans l'obscurité,

il n'y a pas continuation, mais rupture de mouvement. Pour dire que vous êtes rassuré, il faut, de nécessité, que vous ayez eu peur. L'indication de la peur n'étant pas à cet endroit dans le texte, il faut suppléer à ce qu'il paraît avoir d'insuffisant; il y a là quelque chose à sous-entendre qui est bien dans l'esprit de la scène. En réalité, le texte bien compris donne raison à notre règle.

Quel dommage de ne pouvoir suivre ici cette belle scène dans tous ses détails comme il conviendrait de le faire, comme, par exemple, j'essaie de le faire dans une leçon au Conservatoire ! Combien éclatante en sortirait la démonstration que le jeu et la diction se confondent à chaque instant, ou plutôt ne font en réalité qu'une seule et même chose !

Un dernier détail encore, et ce sera tout.
Arrêtons-nous à ces vers :

Pour jouer mon rôle sans peine
Je le veux un peu repasser.

L'idée vient à ce moment à Sosie de faire une répétition de son discours d'ambassade : cela lui paraît utile. Qu'implique nécessairement cette idée? — Ceci, à mon sens : c'est qu'il a déjà essayé d'en fixer les premiers mots dans sa tête et qu'il n'est arrivé à rien de bon. Vous voyez la conséquence : après avoir dit ces mots :

Combien de gens font-ils des récits de bataille
Dont ils se sont tenus loin!

que fait notre homme? — Il se dirige vers la maison. Va-t-il faire ce mouvement à froid? — Non; il n'y a jamais rien de froid au théâtre, et tous les temps doivent être occupés. — Que fera-t-il donc pendant qu'il marchera vers la maison? — Il marmottera les premiers mots de son discours; je le verrai faire le geste de quelqu'un qui se dit : « Bah! c'est bien malin d'improviser! » Ce mouvement

sera suivi de près par un mouvement d'embarras, par une hésitation comique, et je le verrai tout à coup s'arrêter de l'air d'un homme qui se dit : « Allons ! il faut décidément répéter ce discours-là ! »

Oui, un sentiment atteint toujours sa plus grande force expressive au point où se produit l'évolution en sens inverse.

Voyez la scène III de l'acte II des *Horaces*. Horace et Curiace sont en présence. Tandis qu'Horace, homme à idée fixe, ne voit que son but et y va tout droit et sans débat, comme poussé par une force aveugle, à la façon d'un boulet de canon, quelle lutte intéressante dans l'âme de Curiace ! Relisez sa tirade en réponse à Horace ; je la mets sous vos yeux :

Il est vrai que nos noms ne sauraient plus périr.

L'occasion est belle, il nous la faut chérir.

Nous serons les miroirs d'une vertu bien rare ;...

.

Mais votre fermeté tient un peu du barbare ;

Peu, même des grands cœurs, tireraient vanité

D'aller par ce chemin à l'immortalité ;

A quelque prix qu'on mette une telle fumée,

L'obscurité vaut mieux que tant de renommée...

.
 Pour moi, je l'ose dire, et vous l'avez pu voir,
 Je n'ai point consulté pour suivre mon devoir;
 Notre longue amitié, l'amour, ni l'alliance,
 N'ont pu mettre un instant mon esprit en balance;
 Et, puisque par ce choix Albe montre en effet
 Qu'elle m'estime autant que Rome vous a fait,
 Je crois faire pour elle autant que vous pour Rome:
 J'ai le cœur aussi bon..., mais enfin je suis homme;
 Je vois que votre honneur demande tout mon sang,
 Que tout le mien consiste à vous percer le flanc,
 Près d'épouser la sœur, qu'il faut tuer le frère,
 Et que pour mon pays j'ai le sort si contraire...
 Encor qu'à mon devoir je cours sans terreur,...
 Mon cœur s'en effarouche, et j'en frémis d'horreur;
 J'ai pitié de moi-même, et jette un œil d'envie
 Sur ceux dont notre guerre a consumé la vie,...

.
 Sans souhait toutefois de pouvoir reculer:
 Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler:
 J'aime ce qu'il me donne, et je plains ce qu'il m'ôte;...

.
 Et si Rome demande une vertu plus haute,
 Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
 Pour conserver encor quelque chose d'humain.

Ballotté entre deux courants de passions
 contraires, notre héros passe de l'un à l'autre,
 abandonnant l'héroïsme dès qu'il confine à la

brutalité, faisant un ressaut dans le sentiment de la gloire quand le mouvement de sensibilité est sur le point de dégénérer en faiblesse d'âme. Quelle lutte touchante ! et pour arriver à quel merveilleux équilibre !

Mais remarquons, et c'est le point particulier dont j'ai souci, que chacun de ces deux mouvements suit à son tour une marche progressive. Par exemple, la sensibilité reprend ses droits sur ce vers :

Mais votre fermeté tient un peu du barbare ;

d'où il résulte nécessairement que c'est dans le vers qui précède :

Nous serons les miroirs d'une vertu bien rare,

que le sentiment antécédent doit atteindre sa plus grande force expressive.

Plus loin, il y a une explosion de cœur sur ce mot :

..... mais enfin je suis homme :

il en découle nécessairement que le sentiment

héroïque doit atteindre son apogée sur les mots qui précèdent :

J'ai le cœur aussi bon.

Il y a gradation évidente dans un mouvement comme dans l'autre, et nous verrons tout à l'heure par quel procédé vocal vous devez rendre sensible cette marche ascendante ou descendante des mouvements de l'âme.

Voici quel est Curiace ! héroïque sans brutalité, sensible sans faiblesse ! C'est l'idéale perfection que ce caractère-là : perfection du cœur, perfection de l'esprit ! Et c'est un pareil homme qui va avoir le dessous dans la lutte engagée ? — Eh ! sans doute ! Il faut qu'il en soit ainsi : dans une pièce dont le but principal est de rendre manifeste l'intervention des dieux, et où, au dessus de tous les acteurs engagés dans le drame, on sent incessamment agir, invisible et présent, ce grand acteur que les anciens appelaient *Fatum*, que nous nommons, nous, Providence, il faut que ce soit le faible d'esprit qui triomphe : l'homme intelligent est irrémédiablement condamné. Oui, ce sera Ho-

race, le pauvre Horace, qui sera vainqueur de Curiace, car plus l'instrument choisi sera de peu de valeur, plus il sera démontré que, dans cette grande action, les hommes ne sont rien, les dieux sont tout.

Est-ce qu'en parcourant l'histoire nous ne voyons pas les interventions éclatantes de Dieu se manifester toujours dans des conditions identiques? Un faible vieillard arrête Attila, Jeanne repousse l'Anglais, une bergère délivre Paris, et il entre dans les desseins providentiels que Condé sauvera la France au moyen d'un plan absurde et à l'âge où on ne peut mûrir ses résolutions.

Horace, lui, est plus que faible, il est idiot (j'ai déjà touché ce point, mais je ne puis me dispenser d'y revenir). Ne vous récriez pas! il est idiot. Son père lui a dit : « Mon enfant, il faut aimer ta patrie plus que tout au monde »; et ce Thomas Diafoirus du patriotisme a répondu : « Oui, papa! » et il va conformer tous ses actes à cette idée, à cette consigne qu'il n'a pas même comprise. C'est pour se conformer à cette consigne qu'il va tuer sa sœur, et il la

tuera PAR RAISON; pour s'y conformer, il tuerait tout le monde, son père, sa mère, tous les siens : c'est sa consigne! Aussi ce brutal ne comprend absolument rien aux reproches qu'on lui fait au dernier acte, et il faut voir le regard de détresse qu'il jette à son père quand celui-ci lui dit :

Ce crime, quoique énorme et digne du trépas,
Était mieux impuni que puni par ton bras!

et quelle stupeur ahurie il décèle! Elle serait des plus comiques cette stupeur si la situation n'était pas si sérieuse, si nous ne sentions pas tout près de nous le cadavre encore chaud de l'infortunée Camille!

Je me rappelle comment un éminent acteur chargé de représenter ce personnage à la Comédie-Française mettait en vive lumière ce côté essentiel et typique du personnage! Il le résumait, par une de ces poussées d'instinct qui sont du génie, en deux gestes, en deux mouvements de tête, l'un dont il faisait précéder, au second acte, sa fameuse réponse à Curiace :

..... Je ne vous connais plus ;

l'autre, dont il soulignait vigoureusement un fragment du discours de son père, au cinquième acte. Il faut avoir vu ces deux gestes pour comprendre tout ce qu'un grand artiste peut mettre, au théâtre, dans un simple mouvement. Dans l'un comme dans l'autre, on sentait tout l'entêtement d'un cerveau honnête mais étroit. Aux objurgations de Curiace, aux sollicitations de cette grande âme douce, de ce fier et superbe esprit, il répondait avec ténacité par sa consigne, et, au moyen de cette furieuse dénégation mimée, par ces mouvements de tête vigoureux et plusieurs fois répétés dont il faisait précéder son fameux :

..... Je ne vous connais plus,

il semblait dire : « Mais laissez-moi donc tranquille ! je vous dis que j'ai ma consigne, entendez-vous ! Je ne *peux* plus vous aimer, la consigne est la consigne ! »

Et au dernier acte il fallait le voir encore, quand, après avoir répondu au roi qui lui dit

de se défendre : « Mais, Sire, je n'ai pas à me défendre, je ne comprends pas pourquoi on m'accuse ; on me dit que..., pour mon honneur, j'ai déjà trop vécu : c'est possible, puisque tout le monde le dit ; mais moi je n'y comprends rien » ; quand, dis-je, après avoir ainsi répondu au roi, il écoutait la justification que le vieil Horace essaie de faire de son crime, au moment où sont prononcés les vers suivants :

Aimer nos ennemis avec idolâtrie,
De rage en leur trépas maudire la patrie,
Souhaiter à l'État un malheur infini,
C'est ce qu'on nomme crime, et ce qu'il a puni.

il fallait voir l'acteur faire un simple mouvement de tête, qui était encore une trouvaille ! « Eh oui ! voilà ! semblait-il dire : on nomme tout cela crime, c'est bien cela que j'ai puni ! Mon père m'avait donné ma consigne en me disant qu'il faut aimer son pays plus que tout : je l'ai exécutée à la lettre ! Encore une fois je ne connais que cela ! »

Une scène des *Femmes savantes* va nous permettre encore de démontrer la vérité rigou-

reuse de notre principe, une scène caractéristique et célèbre, la scène première de l'acte cinquième, la scène entre Henriette et Trissotin.

Remarquons d'abord qu'une scène molle et froide serait impossible, à ce moment de la pièce, au moment où l'action se presse et où nous touchons au dénouement : nous devons donc trouver dans celle-ci une vigueur extraordinaire.

L'état d'esprit d'Henriette, quand s'engage cette scène, est en effet un état violent. Elle ne s'est décidée à une entrevue avec Trissotin qu'après une longue hésitation et parce que tous les autres moyens de sortir de peine ont été épuisés.

L'homme auquel elle s'adresse, non seulement lui répugne comme pédant, mais encore lui est odieux, puisqu'il est capable de lui faire violence et de l'épouser contre son libre aveu : or, il va falloir qu'elle renferme d'abord en elle-même, si vifs qu'ils soient, ces divers sentiments ; il va falloir qu'elle prenne assez d'empire sur elle-même pour laisser croire à son inter-

locuteur qu'elle le tient pour un être délicat et généreux. Cet effort est difficile, mais il faut se l'imposer :

... Et j'ai cru, dans le trouble où je vois la maison,
Que je pourrais vous faire écouter la raison.

La jeune fille arrive donc, et je dois, dès le premier moment, apercevoir sur son visage et dans son attitude la trace encore visible de l'émotion qui l'agite et de l'effort qu'elle s'est imposé.

Mais cette émotion dure peu ; jugez-en par ces premiers vers :

C'est sur le mariage où ma mère s'apprête
Que j'ai voulu, Monsieur, vous parler tête à tête.

Direz-vous que ces mots « où ma mère s'apprête » ont été mis là un peu au hasard, qu'ils sont une formule indifférente de style, et que Molière, ayant besoin d'une rime pour « tête-à-tête » a mis le mot « s'apprête » sans autre intention que d'avoir sa rime ? Jamais je ne m'inclinerai devant de si puérils raisonnements : Molière (Boileau nous l'a dit, et nous pourrions nous passer de ce témoignage) avait

une merveilleuse facilité de versification, et il aurait pu trouver aisément dix autres rimes. Non, ces premiers mots de la scène sont mis là de propos délibéré et ont une portée plus haute : c'est la jeune fille qui va porter le premier coup, et de quelle main ferme et hardie !

La scène alors se poursuit, et renferme deux grands mouvements principaux, chacun d'eux ayant, bien entendu, des modulations diverses : un premier mouvement allant des premiers vers aux vers que voici :

Otez-moi votre amour, et portez à quelque autre
Les hommages d'un cœur aussi cher que le vôtre ;

un second mouvement, comprenant toute la seconde partie de la scène.

Quand on lit cette scène d'un regard rapide, on la trouve longue dans sa première partie ; on remarque qu'Henriette répète ou paraît répéter plusieurs fois la même idée, et l'on trouve cette prétendue répétition inutile et fâcheuse. Cela est si vrai que, au théâtre, il est de mode de la raccourcir sensiblement. Je ne suis pas partisan de cette mutilation ; je

trouve, quel que soit le premier auteur de ces retranchements, qu'il est tout à fait impertinent et d'une suffisance insupportable de prétendre ainsi en remonter à Molière, chez qui l'auteur était doublé d'un comédien, et qui, plus sensible qu'aucun autre à ce qui constitue le vrai mouvement d'une intrigue dramatique, n'aurait pas, au cinquième acte, ralenti l'action d'une pièce par des longueurs inutiles.

Cette apparente répétition des mêmes arguments me paraît, au contraire, concourir merveilleusement à l'effet saisissant de la scène; je dis *apparente*, car en réalité nous ne voyons à aucun moment Henriette ou Trissotin piétiner sur place; et Henriette, par exemple, serre davantage son jeu quand elle nomme celui qu'elle aime que lorsqu'elle a dit simplement : « J'aime quelqu'un »; il y a gradation dans les mouvements et par suite intérêt. C'est bien véritablement un duel entre deux adversaires également forts et sûrs d'eux; les arguments sont ici comme des épées : d'abord elles se choquent dans les mêmes feintes avant d'arriver aux coups décisifs. On se tâte longtemps avant

de se découvrir; mais, dès que le premier éclair a jailli, quelle succession non interrompue de vives parades, et combien d'étincelles jaillissent du choc répété des deux fers!

Et maintenant, relisez la scène, et dites-moi si l'interruption d'Henriette; lasse d'une trop longue contrainte et levant enfin le masque sur ce vers :

Eh ! Monsieur, laissons là ce galimatias !

interruption immédiatement précédée de cet autre vers :

... Les hommages d'un cœur aussi cher que le vôtre, ne justifie pas pleinement la remarque faite au début de cette rapide analyse, à savoir que c'est au point précis où un nouveau sentiment va se faire jour que le sentiment précédent atteint son maximum d'intensité.

Il y a donc progression évidente dans la première impression ressentie, et le second mouvement, en contre-coup du premier, suit jusqu'à la fin une marche également progressive.

Rien n'est à négliger dans cette scène, qui n'est pas, comme on semblait le croire, une scène de transition, mais qui est la scène maîtresse de l'œuvre, la scène à faire, comme dirait l'illustre critique que je me plais à citer souvent. Toute l'action dramatique de la pièce aboutit là.

Qu'avons-nous vu pendant quatre actes ? Du trouble, de l'hésitation, de l'incohérence : le père veut une chose, la mère en veut une autre ; la situation paraît même assez compromise pour qu'Henriette parle d'entrer au couvent, et à la fin du quatrième acte nous sommes encore dans l'incertitude. Mais patience ! voici les deux adversaires en présence, voici la situation attendue, voici le duel direct dont je parlais il n'y a qu'un instant. La jeune fille sort de la réserve de son âge et de son sexe ; dans cette lutte où son bonheur et sa vie sont en jeu, et où elle n'est vraiment soutenue par personne, elle veut se défendre elle-même et regarder son ennemi bien en face.

Y eut-il jamais une scène mieux préparée et plus habilement rendue nécessaire ? Et comme

les deux adversaires, au point de vue des ressources, sont dignes l'un de l'autre ! comme ils disent bien ce qu'ils ont à dire et ne disent que cela ! l'une, essayant d'abord de faire vibrer en son ennemi un reste de sentiment d'honneur, et, une fois bien certaine de n'avoir affaire qu'à un pleutre, l'écrasant de sa sanglante ironie et lui signifiant, pour conclure, un méprisant refus ; l'autre, incomparable pour parer les coups qu'on lui porte, déguisant d'abord sous de spécieux dehors ses vues cupides, puis, une fois qu'on l'attaque de front, restant impassible sous l'outrage et rendant menace pour menace !

Après cette scène incomparable il n'y a plus place que pour le dénouement, et il est temps qu'Ariste, comme un *deus ex machina*, imagine l'histoire que vous savez, qui met en fuite le prétendant cupide et rend l'avantage à l' amoureux désintéressé.

J'ai prouvé sans peine que mes premières règles sont bien fondées : ma tâche ne sera pas moins facile en ce qui concerne les trois dernières, et j'y arrive maintenant.

Ne pas brouiller ensemble des impressions distinctes. — Il semble que rien au monde ne soit plus facile, et pourtant que d'erreurs dans l'application de cette règle si simple ! On y est conduit quelquefois par l'auteur lui-même, qui paraît s'être écarté tout le premier de cette règle fondamentale dans la composition de son œuvre ; mais, si l'on y regarde de plus près, on voit ordinairement que ce n'est qu'une fausse apparence.

Relisons la tirade d'Iphigénie, au quatrième acte, en réponse à son père :

Mon père...

Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi :
 Quand vous commanderez, vous serez obéi ;
 Ma vie est votre bien : vous voulez la reprendre ;
 Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.
 D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
 Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
 Je saurai, *s'il le faut*, victime obéissante,
 Tendre au fer de Calchas une tête innocente ;
 Et, respectant le coup par vous-même ordonné,
 Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné....
 Si pourtant ce respect, si cette obéissance
 Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense ;
 Si d'une mère en pleurs vous plaignez les ennuis,
 J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis
 Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie
 Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie ;
 Ni qu'en me l'arrachant un sévère destin
 Si près de ma naissance en eût marqué la fin.
 Fille d'Agamemnon, c'est moi qui, la première,
 Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père ;
 C'est moi qui, si longtemps le plaisir de vos yeux,
 Vous ai fait de ce nom remercier les dieux,
 Et pour qui, tant de fois prodiguant vos caresses,
 Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.
 Hélas ! avec plaisir je me faisais conter

Tous les noms des pays que vous allez dompter ;
Et déjà, d'Ilion présageant la conquête,
D'un triomphe si beau je préparais la fête.
Je ne m'attendais pas que, pour le commencer,
Mon sang fût le premier que vous dussiez verser....
Non que la peur du coup dont je suis menacée
Me fasse rappeler votre bonté passée ;
Ne craignez rien : mon cœur, de votre honneur jaloux,
Ne fera point rougir un père tel que vous ;
Et si je n'avais eu que ma vie à défendre,
J'aurais su renfermer un souvenir si tendre....
Mais à mon triste sort, vous le savez, Seigneur,
Une mère, un amant attachaient leur bonheur.
Un roi digne de vous a cru voir la journée
Qui devait éclairer notre illustre hyménée ;
Déjà, sûr de mon cœur à sa flamme promis,
Il s'estimait heureux : vous me l'aviez permis.
Il sait votre dessein ; jugez de ses alarmes.
Ma mère est devant vous, et vous voyez ses larmes.
Pardonnez aux efforts que je viens de tenter
Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter.

Il est facile de faire la distribution des mouvements que comporte cette tirade. Héroïsme et sensibilité, la lutte est entre ces deux impulsions, et nous allons voir laquelle des deux doit l'emporter sur l'autre, ou si plutôt elles ne vont pas se maintenir en équilibre. Chacun des deux sentiments en balance se répète deux fois dans

cette tirade : elle contient donc en réalité quatre mouvements.

Le premier, mouvement héroïque, va des premiers mots à ceux-ci :

Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.

Après le mot *donné*, vous l'avez remarqué, j'ai placé plus haut des points de suspension : ils indiquent le changement de mouvement.

A partir de *si pourtant*, j'obéis à la seconde impulsion : la sensibilité ; je la suis, comme j'ai fait pour la première, avec une fièvre croissante, jusqu'à ce que je trouve une nouvelle bifurcation, et cela me mène jusqu'à ce vers :

Mon sang fut le premier que vous dussiez verser.

Puis il y a une reprise de mouvement héroïque ; cette reprise dure peu, six vers seulement, et dans les dix derniers vers de la tirade le mouvement d'attendrissement et de défaillance reprend son tour.

Voilà bien les quatre mouvements de la scène dont je parlais. Ils sont distincts et doivent l'être. Quand Iphigénie suit l'impulsion hé-

roïque, aucune place ne doit être faite par elle à la faiblesse d'âme ; quand elle s'attendrit progressivement sur son triste sort, aucune place ne doit être faite par elle au sentiment héroïque.

Écoutez-la d'abord. Comme on voit dans les premiers vers son souci de prouver à son père qu'elle aussi est sensible à la gloire ! C'est elle, la victime, la créature faible, qui va rassurer son bourreau. Son exaltation dans ce sentiment ne va pas en s'affaiblissant, au contraire : le derniers vers qu'elle prononce pourrait se traduire ainsi : « Soyez tranquille, mon père, vous me verrez sourire en versant pour vous la dernière goutte de mon sang ! » C'est bien au point où le premier sentiment atteint sa plus grande force expressive que le sentiment inverse se fait jour, et ceci donne une fois de plus raison à une règle précédemment posée et sur laquelle je n'ai point à revenir ; mais en ce moment j'ai spécialement pour but d'essayer de démontrer que, rien ne devant contrarier cette unité de mouvement, nous serions amenés à modifier par la diction les apparences du texte, si par hasard quelque ex-

pression semblait donner un démenti à cette règle; or, relisez ce vers :

Je saurai, *s'il le faut*, victime obéissante...

N'y a-t-il pas dans ces mots *s'il le faut* comme l'indice d'une première défaillance d'Iphigénie? Il semble en effet qu'on doit sentir à ce moment comme un cri de douleur. Ne vous laissez pas prendre à cela : ce n'est qu'une apparence. Ne détachez pas ces mots, noyez-les au contraire dans le mouvement général d'exaltation, ou, si vous les détachez, que ce soit avec le souci d'accentuer davantage cette exaltation. Trois vers plus loin la sensibilité, refoulée avec une énergie croissante, va reprendre ses droits, et nous entendrons cette plainte déchirante :

Ni qu'en me l'arrachant un sévère destin
Si près de ma naissance en eût marqué la fin!

Mais, au moment où vous en êtes de la scène, c'est l'héroïne, l'héroïne seule, qui doit parler.

De même si, tout à l'heure, quand vous suivrez le mouvement de sensibilité, une expres-

sion en apparence héroïque s'y était égarée, faites rentrer les choses dans l'ordre, et, pour trouver le sens juste du mot, prenez-le au rebours de sa signification habituelle.

Tout le monde connaît l'incomparable morceau de Victor Hugo qui a pour titre : LE REVENANT. Je l'admire comme tout le monde, plus même, car, par état, je sais mieux que bien d'autres pourquoi je dois l'admirer ; et cependant, il n'y a pas à dire, je suis forcé de constater qu'il contient une faute de composition, faute légère et facile à rectifier, mais enfin une faute. Que viennent faire, je le demande, au milieu de l'explosion de joie de la mère, ces deux mots *Pauvre mère !* Ces mots me font pressentir un malheur. L'auteur les a-t-il placés là pour préparer mon esprit à l'idée du croup, *monstre hideux*, qui tout à l'heure va s'abattre sur la maison ? J'avoue que je n'ai jamais pu comprendre l'intérêt de cette préparation. Si je mets sur ces mots *Pauvre mère* l'intention que l'auteur paraît avoir voulu y placer, quelle ombre jetée sur tout le développement qui suit ! Or, pour moi, il y a un intérêt de pre-

mier ordre à ce que tout ce développement, jusqu'à ce vers :

Un jour (nous avons tous de ces dates funèbres),

reste en pleine lumière. Entre deux inconvénients je choisis le moindre.

Marche ascendante dans la lumière et dans la joie, marche descendante dans l'ombre et dans la douleur, rien ne doit contrarier ces deux mouvements ni en déranger l'unité : voilà l'intérêt primordial auquel je dois tout sacrifier. Le beau plaisir de détacher un mot, si ce mot, détaché, me dérange l'harmonie de tout un morceau !

Parmi les auteurs modernes qui nous ont déjà donné beaucoup et dont nous avons le droit d'attendre davantage encore, je citerai avec plaisir mon ami Louis Tiercelin, le poète applaudi à la Comédie-Française, l'auteur heureux du *Voyage de noces*. Il y a de Louis Tiercelin une poésie intitulée : *Le petit Enfant* que j'ai fait dire bien des fois. La voici :

Il jouait, le petit enfant
Aux blanches mains, aux lèvres roses;

Ignorant les soucis moroses,
Il jouait, le petit enfant.
Joyeux, candide et triomphant,
Sur le tapis couvert de roses
Il jouait le petit enfant
Aux blanches mains, aux lèvres roses.

Il dormait, le petit enfant,
Dans son berceau de mousseline.
Fleur fatiguée et qui s'incline,
Il dormait, le petit enfant,
Et la mère, en le réchauffant,
Le berçait d'une main câline.
Il dormait, le petit enfant,
Dans son berceau de mousseline.

Il vivait, le petit enfant,
Heureux et rose à faire envie.
Front radieux, âme ravie,
Il vivait le petit enfant.
Le père faisait pour sa vie
De beaux rêves, que Dieu défend.
Il vivait, le petit enfant,
Heureux et rose à faire envie.

Il est mort, le petit enfant!
Il s'est envolé vers les anges
Avec des sourires étranges.
Il est mort, le petit enfant!
Il est mort! et le cœur se fend

Devant ce linceul fait de langes.
Il est mort, le petit enfant...
Il s'est envolé vers les anges.

C'est un petit chef-d'œuvre que ce morceau ; il est, en outre, très séduisant au point de vue de la diction, en raison même des difficultés qu'il présente.

Il y a dans la seconde strophe une idée que j'aime beaucoup ; c'est l'idée résumée dans ce vers :

Fleur fatiguée et qui s'incline.

Remarquez qu'il ne s'agit pas du tout d'indiquer que l'enfant est las parce qu'il a beaucoup joué ; non, cela serait banal. L'auteur a ici une visée plus haute : il veut nous donner l'impression de la *fragilité* de ce petit être, et cela est d'une composition excellente ; cette idée *prépare, sans l'escompter*, l'idée de la mort contenue dans la dernière strophe.

Et comme elle est belle à dire, cette dernière strophe ! Les trois premiers *Il est mort* sonnent comme les coups d'un glas ; puis un sanglot

dans le dernier, et enfin, dans le vers final, à travers ce sanglot, un sourire.

Mais, par exemple, ce que je n'ai jamais pu accepter, ce qui m'a toujours paru une faute de composition, c'est l'idée contenue dans ces mots : *que Dieu défend*. J'ai toujours été gêné pour dire ces mots : ou ils sont inutiles, et alors je dois les noyer dans le mouvement général de la strophe, ou ils ont une valeur, et alors ils doivent déterminer un changement de mouvement. Or, ils ne déterminent pas le moindre changement du mouvement; puisque l'idée de vie continue dans les deux vers suivants. Si vous tenez compte de ces mots : *que Dieu défend* vous aurez grand'peine à dire ces deux derniers vers de la strophe. Il faudrait alors mettre des points de suspension après *rêves*, une virgule après *défend*, une virgule après *faire envie*, pour rattacher à l'idée de la mort l'idée contenue dans *que Dieu défend*. Est-ce absolument impossible? — Non. J'ai essayé de dire ainsi, et j'y suis arrivé à peu près; mais c'est très compliqué et peu naturel. Alors que faire? car il faut pourtant les dire, ces trois

malheureux mots. Oui, mais le moins possible ; il faut, je le répète, les noyer dans le mouvement de vie où vous emporte la strophe entière.

Quand vous êtes dans un mouvement quelconque ; quand, de tel point à tel autre point, vous le suivez avec une force croissante, vous n'avez pas le droit d'arrêter ce mouvement et de le confondre avec une impression différente. Ce serait comme si, dans une même sonnerie, vous vouliez mêler le glas de la mort et le carillon du baptême. Vous n'en êtes plus à la seconde strophe, qui pouvait se résumer dans ces mots : « L'enfant vivra-t-il ? » Ah ! si l'auteur m'avait mis dans cette seconde strophe l'idée que je critique dans la troisième, s'il avait écrit par exemple :

Sa mère faisait pour sa vie
Des beaux rêves... que Dieu défend.

je n'aurais rien à dire ; ce serait excellent : l'idée rentrerait dans le mouvement général de cette seconde strophe, qui, tout entière, a pu peut avoir pour but de me faire douter si

L'enfant vivra; mais, dans l'avant-dernière strophe, vous en êtes à l'idée de la vie, de la vie exubérante, de la vie quand même; le point de départ et le point d'arrivée de ce mouvement sont nettement marqués par vous; l'effet sur l'idée de la mort est perdu si quelque chose à ce moment la fait pressentir. Vous devez, tout le premier, subir la loi que vous avez faite.

Un auteur, ai-je dit, ne doit jamais, dans une même scène, revenir sur une impression épuisée. J'ai l'air, en disant cela, d'enfoncer une porte ouverte; mais attendez! et voyons rapidement si une scène de *l'Étrangère* que je vais mettre sous vos yeux ne nous fournira pas l'éclatante démonstration, moins de la vérité de ce principe que des difficultés, souvent très grandes, de son application.

Je n'ai pas l'intention d'étudier la scène entière, cela m'entraînerait beaucoup trop loin; je la prends simplement au point où la duchesse accepte l'explication avec son mari;

c'est aussi à partir de ce point que je reproduis ici la scène pour le lecteur :

...Comme cette conversation est sans doute la dernière que nous aurons ensemble, quoi qu'il arrive ; comme c'est vous qui l'avez exigée, je veux qu'elle soit claire et précise. Quand nous nous sommes mariés, je ne vous aimais pas, mais je croyais fermement ne plus aimer l'homme qui renonçait à moi par dignité. Dans mon ignorance des choses, je ne demandais qu'à l'oublier, et, si vous m'aviez tenu alors, de bonne foi ou non, le langage que vous m'avez tenu tout à l'heure, il est probable, il est certain que j'aurais été une femme heureuse et fidèle. Il faut si peu de chose à un mari pour convaincre une jeune fille à qui Dieu et les hommes ont dit que c'est elle qui a tous les devoirs et que c'est lui qui a tous les droits ! Malheureusement, vous ne m'aviez épousée que pour payer les folies, les écarts, les fautes de votre vie passée et pour pouvoir continuer cette vie à votre aise. Vos amis commençaient à rougir de vous, votre famille s'appêtait à vous renier, votre monde n'attendait que l'occasion de vous exclure, votre cercle allait vous afficher et vous chasser pour vos dettes de jeu, quand vous les avez payées par une combinaison que je commence à entrevoir. Vous en étiez à vouloir épouser mistress Clarkson : elle a mieux aimé que ce fût moi, elle me l'a dit hier. C'est à n'y pas croire quand on se rappelle le nom que vous portez, que nous portons, heureusement pour vous. J'ignorais tout cela, bien entendu,

Eh bien ! tout cela, Monsieur, je vous le pardonne, parce que ce n'est pas votre faute. On vous avait élevé dans le luxe, la paresse et le plaisir ; on ne vous avait pas appris le travail, et vous aviez désappris le respect de vous-même ; mais ce que je ne vous pardonne pas, ce qui fait que je vous hais, c'est que vous n'avez pas su estimer, c'est que vous n'avez même pas su respecter cette jeune fille qui vous rendait non pas à l'estime, mais au respect des autres, et qui vous réintégrait dans votre monde, où vous étiez censé la faire entrer ; c'est que vous avez assimilé cette enfant, qu'on vous livrait ignorante et sans défiance, aux plus dégradées de vos filles de plaisir ; c'est que j'ai dû, moi, des mains que voici, vous jeter hors de ma chambre nuptiale, où vous entriez trébuchant de débauche et d'ivresse ; c'est que j'ai tellement rougi de vous et de moi, que j'ai enseveli ces effroyables souvenirs au plus profond de mon âme, d'où ils ne se seraient jamais exhalés, même devant vous, si vous n'aviez eu l'audace de m'offrir de nouveau ce que vous avez appelé votre amour. Misérable ! (*Septmonts, qui a écouté jusque-là avec indifférence d'abord, puis avec une impatience contenue, se lève*). Eh bien ! oui, j'ai retrouvé l'ami de ma jeunesse, ce cœur généreux, cette âme loyale et fière, et je lui ai rendu tout mon cœur ; oui, en sortant de chez cette femme que vous m'avez imposée chez moi et chez elle, et qui vaut encore mieux que vous, oui, j'ai écrit à cet homme la lettre que vous avez volée, et où je lui dis que je vous méprise et que je l'aime. Et, si vous lui manquez de res-

pect une seconde fois, il vous soufflettera, et il vous tuera; et alors je pourrai être tout entière à lui, car il y aura eu assez de larmes et assez de sang pour effacer la trace de vos abominables baisers.

Il y a un personnage de théâtre avec lequel j'ai quelque ressemblance : c'est l'ami Verdelle, vous savez, le parrain d'Antoinette, de M^{me} la marquise de Presles. J'ai, comme lui, sur bien des choses, des opinions *particulières*, et vous pensez bien que les railleries de tous les Poirier de la terre ne seraient pas capables de m'en faire changer. C'est notamment ce qui m'arrive en ce qui touche l'interprétation de cette belle scène de *l'Etrangère*.

Je ne l'ai jamais vu jouer, je dis : *jamais*, comme je souhaiterais qu'elle le fût, absolument dans l'esprit où il me semble que l'auteur l'a conçue, de la manière enfin dont je ne manque jamais de l'indiquer à mes élèves.

La haute originalité de cette scène, mélodramatique par certains côtés, au moins quant à la forme, est dans cette formule par laquelle on pourrait la résumer : *Le mari souille, l'amant purifie*.

Je crois qu'ici j'ai bien compris la pensée de l'auteur. Mais, si je l'ai en effet bien comprise; qu'en découle-t-il nécessairement? — Le voici : La duchesse suit deux impressions bien distinctes; elle est successivement emportée par deux courants opposés. Pendant toute la partie de la scène où elle évoque un passé douloureux, où elle envisage sa situation vis à vis de son mari, elle est, se possédant de moins en moins elle-même, entraînée dans un mouvement de dégoût et de colère. Le point de départ et le point d'arrivée de ce premier mouvement sont marqués dans la scène avec cette rigoureuse netteté, avec cette logique inflexible qui caractérisent son illustre auteur.

Le point de départ du mouvement est :

Comme c'est vous qui voulez l'explication, elle sera claire et complète.

Le point d'arrivée est :

Misérable !

Que peut-on imaginer de plus violent que ce que dit la duchesse au duc pendant la

première partie de cette scène? C'est un véritable torrent d'injures. Écoutez-la :

-J'ai rougi de vous. — J'ai enseveli ces effroyables souvenirs. — Vous étiez trébuchant de débauche et d'ivresse; — j'ai dû vous jeter hors de ma chambre nuptiale; — ... si vous n'aviez eu l'audace de m'offrir de nouveau ce que vous appelez votre amour. — Misérable!

Il me semble que, comme âpreté de haine et comme cruauté d'expression, c'est assez complet : n'est-ce pas votre avis? Eh bien! allez-vous pouvoir renchérir sur cette violence-là? — Non; le mouvement, si bien terminé sur *Misérable*, est à jamais épuisé. Tout ce que vous pourriez y ajouter ne pourrait que l'affaiblir.

Après *Misérable*, et jusqu'à la fin de la tirade, se place le second mouvement dont je vous parlais. C'est fini de remuer de la boue; la femme n'est plus en face du mari, elle est en face de l'amant, et le seul fait d'évoquer l'amant va la purifier, et, en la purifiant, l'*apaiser*. Echappant à la réalité pour s'emparer de son rêve, elle sera tout à l'heure si loin,

si loin de son mari, que pour elle il n'existera plus du tout. Attendez un peu : la voilà qui s'envole avec son époux céleste, la voilà qui se fiance idéalement à lui. Le duc? — mais il est déjà presque supprimé dans sa pensée; elle le supprime dans sa vie, elle le tue tout bonnement, et, si elle parle dans la dernière phrase des baisers qu'elle en a reçus, c'est pour dire qu'elle les regarde déjà comme *effacés*.

Effacés, entendez-vous? EFFACÉS! Il n'y a, dans cette dernière phrase, que ce mot qui compte. « Mais alors, me direz-vous, qu'est-ce que vous faites d'*abominables baisers*? » Je n'en fais, pour ainsi dire, aucun cas. A cette place de la scène, ces mots, sans être absolument du remplissage, n'existent pour moi qu'à titre de prétérition. Voyons! encore une fois, est-il possible de recommencer l'impression épuisée sur *Misérable*? — Non, mille fois non. J'aimerais mieux, je l'avoue, que le mot *abominables* ne fût pas dans la phrase finale; je voudrais du moins qu'il y occupât une autre place, car, placé comme il est, il me gêne beaucoup; mais

enfin il se trouve dans la phrase, je ne peux pas le supprimer; seulement, j'ai le droit, j'ai le devoir de l'atténuer et de le faire disparaître devant cet autre mot, qui remplit tout de son rayonnement, devant le mot *effacer!*

Et voyez l'admirable gradation de la scène ainsi comprise, ainsi traduite. Le mari, qui a gardé un calme apparent pendant tout ce premier débordement d'outrages, qui s'est contenu même en entendant le *Misérable!* qui en est l'effrayante conclusion, le mari, dis-je, lève la main violemment sur la duchesse et va la frapper lorsque, le retranchant déjà de sa vie, elle se marie, devant lui, avec un autre. A la bonne heure, il est logique ce mari! Il a bien raison de se montrer plus furieux d'être supprimé que d'être injurié!

Que résulte-t-il de tout ce qui précède? — C'est que, dans la seconde partie de la tirade, à partir de ces mots : « Eh bien! oui, j'ai retrouvé l'ami de ma jeunesse... », rien pour moi n'a de valeur, si ce n'est les mots qui ont pour but de dépeindre l'extase mystique de la

femme et son ascension graduelle dans la lumière. Les autres expressions :

Cette femme, qui vaut encore mieux que vous...

La lettre que vous avez volée et où je lui dis que je vous méprise...

Il vous soufflettera et il vous tuera...

Vos abominables baisers...,

toutes ces expressions, dis-je, qui, placées dans le premier fragment de la tirade, auraient dû sortir en relief et être détachées avec vigueur, ici ne comptent pas. Est-ce à dire que ces mots soient inutiles? — Non sans doute; mais ils n'ont, je le répète, que la valeur d'une prétérition. Dans cette mesure, ils concourent heureusement à l'harmonie générale de la pensée et de la phrase. La seule manière de leur donner leur vraie valeur, c'est de les dire négligemment et du bout des lèvres : « Vous êtes un voleur, c'est entendu; il vous tuera, cela ne fait pas le moindre doute ».

D'ailleurs, pour le dire en passant, et la remarque me paraît très utile à faire, dans une prétérition rien ne doit s'accuser en relief. On y rencontre presque toujours des expressions

d'une force inouïe; et cependant le devoir de l'interprète est de les éteindre toutes. Les exemples viennent en foule à ma pensée; n'en citons que quelques-uns :

Premier exemple :

..... Oui, que ta trahison
Me déchire le cœur, me chasse, me remplace,
Je le conçois : ce crime est commun à ta race;
Mais parler de tes fils et de leur sûreté
Quand tu n'as dans le cœur que ta brutalité,
Et, mêlant leur candeur à tes plans d'adultère,
Abriter tes amours sous ton titre de père,
Voilà qui passe tout, et tu me fais horreur!

Ce passage est tiré du chef-d'œuvre de M. Legouvé, qu'on ne joue plus guère, hélas! faute d'une interprète capable de porter jusqu'au bout le terrible rôle de Médée. C'est elle ici qui parle à Jason.

Voyez quelle accumulation d'expressions vigoureuses dans les trois premiers de ces vers! Vous ne devez pourtant peser sur aucune: moins vous y mettez de force, mieux vous les direz.

Le fragment cité comporte deux mouvements

qui, à s'en tenir aux expressions, semblent vigoureux l'un et l'autre; il faut pourtant, car deux forces semblables ne peuvent exister à côté l'une de l'autre sans se détruire, il faut se résigner à un sacrifice. Oh! l'art de faire à propos des sacrifices! Pas de diction sans cela. Eh bien! où va porter notre sacrifice dans le passage en question? Est-ce avant, est-ce après ces mots : « Mais parler de tes fils... »? La question se résout d'elle-même. Depuis le *oui* jusqu'au *mais*, déblayez de plus en plus; à partir de ce mot, accentuez au contraire avec une vigueur croissante; mais, en tout cas, ne mettez point la même force partout: la faute serait intolérable. Savez-vous ce que je préférerais à cette faute? Ce serait de faire le contraire de ce que je viens d'indiquer. Oui, accentuer avant le *mais*, déblayer après. En somme, vous arriveriez au même but par un autre chemin. Essayez, si vous voulez, les deux manières. Il est bien certain que je préfère la première, mais la seconde n'est pas si mauvaise qu'elle peut le paraître; elle vaut mille fois mieux en tout cas, je ne saurais trop

le répéter, que l'interprétation qui consisterait à dire tout le passage avec une vigueur uniforme.

Second exemple :

... Frappe-moi, laisse-moi dans l'opprobre où je suis,
Repousse-moi du pied, marche sur moi, *mais* fuis !

(*Marion Delorme.*)

Il est bien certain que la lumière, ici, est sur les deux derniers mots ; tout ce qui précède n'est que prétérition : donc, aucun accent d'abord, et sur ces derniers mots seuls beaucoup d'accent. Vous arrangerez cela ensuite comme vous le voudrez au point de vue de la voix. On peut peser sur un mot, le dire dans une sonorité éclatante, et pourtant ne donner à ce mot aucune valeur ; on peut précipiter le débit sur tel autre mot, et le dire presque bas, et pourtant donner à ce mot une valeur énorme : tout est dans l'accent. La grande affaire, une fois que l'opposition de la pensée est saisie, c'est de la traduire par une opposition d'accent et de voix.

Autre exemple :

... Cette femme fait son métier de courtisane : je la chasse, et tout est dit... *Mais lui!*

Ceci est un passage de *la Princesse Georges*; c'est un fragment du fameux monologue. Une élève à qui je faisais étudier ce passage se désolait de ne pouvoir arriver à l'effet sur ces mots : *Mais lui!* — « Vous n'y arriverez jamais, lui dis-je, tant que vous persisterez à mettre de la force sur ce qui précède : *Métier de courtisane : je la chasse*. Ces expressions, qui pourraient être si fortes ailleurs, ici comptent à peine : dites-les du bout des lèvres et dans un mouvement rapide. Doit-on faire un grand effort pour exprimer le dédain et le dégoût? Si vous suivez mon indication, vous verrez combien les mots *Mais lui!* ressortiront. Dès que vous apercevez une vive lumière à un point de votre tableau, dites-vous que, à défaut d'une lumière différente à côté, vous devez nécessairement y rencontrer l'ombre. En diction, l'ombre c'est le ton inexpressif. » L'élève fit ce que je demandais; elle dit les mots qui précèdent *Mais lui!* comme s'il y avait : « Je

trouve une ordure dans mon salon, je la balaye, et tout est dit » ; et elle n'eut pas de peine à atteindre l'effet sur *Mais lui!* : le mot prit alors une intensité extraordinaire.

Un dernier exemple le voulez-vous ?

Oui, vous êtes le maître ici, Monseigneur, vous êtes le magnifique podestat ; vous avez droit de vie et de mort, toute puissance, toute liberté. Vous êtes envoyé de Venise, et partout où l'on vous voit il semble qu'on voit la face et la majesté de cette république. Quand vous passez dans une rue, Monseigneur, les fenêtres se ferment, les passants s'esquivent, et tout le dedans des maisons tremble. Hélas ! ces pauvres Padouans n'ont guère l'attitude plus fière et plus rassurée devant vous que s'ils étaient les gens de Constantinople et vous le Turc. Oui, cela est ainsi. Ah ! j'ai été à Brescia, c'est autre chose : Venise n'oserait pas traiter Brescia comme elle traite Padoue. Brescia se défendrait. Quand le bras de Venise frappe, Brescia mord, Padoue lèche : c'est une honte ! Eh bien ! quoique vous soyez ici le maître de tout le monde et que vous prétendiez être le mien, écoutez-moi, Monseigneur, je vais vous dire la vérité, moi. Pas sur les affaires d'État, n'ayez pas peur, mais sur les vôtres. Eh bien ! oui, je vous le dis, vous êtes un homme étrange et je ne comprends rien à vous : vous êtes amoureux de moi et vous êtes jaloux de votre femme.....

(*Angelo*, acte I^{er}, scène 1^{re} : LA TISBÉ.)

Au fond, qu'est-ce que toute cette première tirade, y compris ces mots : *Vous êtes amoureux de moi et vous êtes jaloux de votre femme?* — Une simple prétérition : tout cela doit être jeté avec une négligence absolue, sauf, par ci par là, une ou deux touches expressives, notamment sur l'idée de Brescia, qui ramène la Tisbé au souvenir de sa mère. Il faut qu'on sente que la Tisbé n'est à ce moment occupée que de ce qu'elle ne dit pas. Forcée de subir l'insupportable entretien d'Angelo, sa pensée est tout à Rodolfo : « Où est-il? que fait-il? ne parle-t-il pas à d'autres femmes? » Qu'Angelo soit jaloux de sa femme, qu'il n'aime pas, qu'est-ce que cela peut faire à Tisbé? Au fond cette bizarrerie d'humeur lui est parfaitement indifférente : Angelo l'ennuie, et elle ne connaît pas Catarina. Une seule chose l'intéresse : son amour pour Rodolfo, et, si elle fait, d'un ton détaché, la remarque qui termine la tirade, c'est qu'ensuite (chose très curieuse, ici l'idée essentielle n'est pas écrite : il n'y a d'écrit que ce qui est inutile, ou à peu près), c'est qu'ensuite, dis-je, un rapprochement entre le carac-

tère d'Angelo et *le sien propre* s'opère dans son esprit. Toute cette accumulation de remarques indifférentes ou peu s'en faut n'est que pour aboutir à cette idée non exprimée : *Mon Dieu ! faut-il que j'aime Rodolfo pour ne pouvoir rester cinq minutes loin de lui sans mourir de crainte à la pensée qu'il peut être regardé par une autre femme !*

Inspirez-vous de tout cela pour bien dire cette tirade, qui passe pour difficile.

Revenons à notre scène de l'*Étrangère*, dont cette digression ne m'a pas autant éloigné qu'on pourrait le croire, mon but ayant été de montrer par des analogies pourquoi toutes ces expressions vigoureuses dont l'auteur s'est servi : *Cette femme qui vaut encore mieux que vous ; — La lettre que vous avez volée et où je lui dis que je vous méprise ; — Il vous soufflettera et il vous tuera ; — Vos abominables baisers*, par ce seul fait qu'elles sont placées dans la seconde partie de la tirade, doivent rester dans l'ombre et être dites sans effort. « Mais enfin, me direz-vous, vous êtes exagéré. Pourquoi ne voulez-vous pas qu'à ce

moment, et pour motiver davantage la voie de fait du mari, la duchesse revienne un peu au premier mouvement, au mouvement de honte et de colère ? » — Pourquoi ?

Faut-il le répéter vingt fois de même sorte ?

dirait Sosie ; pourquoi ? — Mais parce que cela ne serait ni logique ni humain. Comment ! voilà une femme qui fuit une explication avec son mari comme on fuit l'odeur du charnier : un beau jour elle se trouve forcée de subir cette explication, et la voilà jetée en plein bournier. Oh ! qu'à ce moment, et puisqu'elle ne peut s'y soustraire, elle remue toute cette fange, qui salit surtout le mari, mais dont elle reçoit bien aussi quelques éclaboussures, soit ! Mais quand, une fois, elle a échappé à ces hontes, quand elle est sortie du cloaque pour remonter à la lumière, quand elle s'est senti pousser des ailes à la seule évocation de l'amant divin, il ne lui est plus possible, plus possible entendez-vous bien ? de revenir à l'idée de la boue. Il n'y a que le chien de l'Écriture qui soit capable de retourner à son vomisse-

ment. Un complet apaisement a dû se faire dans l'âme de la duchesse. Avilie quand elle se met en face de l'homme qui devait lui apporter l'honneur, elle se sent purifiée, réhabilitée par celui qui d'ordinaire apporte la honte.

Il n'y a pas à mon avis d'autre manière de comprendre et de traduire cette belle scène.

J'ai fait remarquer enfin, et c'est la dernière des vérités que je dois ici mettre en lumière, que la meilleure manière de dire est celle qui favorise le mieux l'évolution de la pensée de celui ou de celle qui vous écoute et qui vous répond. J'ai déjà touché ce point, mais il n'est pas mauvais d'y revenir.

Que vous parliez à une seule ou à plusieurs personnes, qu'il s'agisse d'un orateur haranguant une foule ou d'un personnage de théâtre causant avec son confident, bien que les impressions de cette foule ne soient pas notées, ou que ce confident paraisse ne rien vous répondre, vous êtes à chaque instant forcé, sous

peine de ne pouvoir exprimer raisonnablement ce que vous avez à dire, de tenir cette foule pour émue, de considérer ce confident comme agissant et parlant. Et en faisant cela, vous n'obéissez pas à une convention, vous êtes dans le vrai absolu.

Sur ce dernier point, comme sur les autres, je m'efforcerai d'être succinct.

Dans *le Paysan du Danube*, vous vous le rappelez, j'ai dit que la forte intention mise par l'auteur sur ces simples mots : *assis pour m'écouter*, découle de l'intelligence exacte de la situation dans laquelle l'orateur est placé. Ces mots, le paysan ne les dira pas, ou tout au moins ils n'auront aucun sens, à moins qu'ils ne soient une foudroyante réponse à d'insolentes interruptions, et j'ai prouvé qu'il en est ainsi.

Écoutons Camille s'entretenant avec Julie à la scène III de l'acte I^{er} des *Horaces*. Le caractère de Julie est bien facile à définir, car il est très tranché, comme d'ailleurs ceux de presque tous les confidents de tragédie, qui sont loin d'être incolores, quoiqu'on soit quelquefois, et bien à tort, porté à le croire.

Et, puisque je suis amené à étudier le caractère d'une confidente de tragédie, je voudrais, à ce sujet, faire une remarque générale : c'est une étrange manie de croire que, parce qu'elle se rencontre dans une tragédie, la vérité doit nécessairement être terrible et faire frissonner : elle peut très bien être comique, et faire sourire. Je ne prétends pas dire qu'à aucun moment, dans une tragédie, vous ayez à rire aux éclats, bien que cela puisse arriver quelquefois (j'en citerai dans un instant un exemple); je prétends seulement que dans beaucoup de cas vous trouverez l'occasion de sourire. Je ne parle même pas ici de ces personnages importants qui, dans le répertoire tragique, sont d'un bout à l'autre, ou par endroits seulement, comiques ; la liste en serait nombreuse : le Félix de *Polyeucte* ne l'est que par échappées, mais le Prusias de *Nicomède* ne cesse guère de l'être, et, si toute la salle ne parlait pas d'un éclat de rire quand il prononce, notamment, le fameux vers :

Oh ! ne me brouillez pas avec la République !

c'est que l'acteur aurait bien mal joué son rôle ; — je parle de toute une série de personnages que l'on rencontre dans toutes les tragédies, je parle des confidents et des confidentes. Que sont tous ces gens-là ? — Pour la plus grande partie, des personnages de comédie : c'est une collection de petits esprits, de cerveaux étroits pleins d'idées bourgeoises, ne donnant rien à l'imagination, et surtout ne comprenant rien aux grands sentiments, à l'immolation, au dévouement, au sacrifice.

Le motif en est bien simple : le héros sera d'autant plus grand que nous le verrons réagir davantage contre l'impulsion que voudrait lui donner son confident, et, si la pensée de l'héroïne nous apparaît aussi sublime, c'est qu'elle a pour contre-partie, pour repoussoir en quelque sorte, le terre-à-terre, la trivialité dans laquelle se complait la confidente qu'elle a près d'elle.

Il y a dans le charmant récit qu'a fait Musset de son souper chez Rachel un passage que je détache pour le lecteur :

RACHEL.

Voyons : lorsque, dans *Horace* par exemple, Sabine dit :

On peut changer d'amant, mais non changer d'époux,
eh bien ! je n'aime pas cela. C'est grossier.

MOI (*Musset*).

Vous avouerez du moins que cela est *vrai*.

Je ne sais pourquoi le nom de Sabine est venu là sous la plume de Musset, car ce n'est pas la femme d'Horace qui prononce ce vers : c'est précisément cette même Julie dont je parle en ce moment, c'est la confidente de Camille. Oh ! j'accorde à Rachel que le vers dans la bouche de Sabine eût été grossier, mais dans la bouche de Julie il n'est que trivial, et d'une trivialité voulue. Pendant que Julie se traîne dans l'ornière des sentiments bas, Camille monte aux cîmes ; le terre-à-terre de l'une fait mieux ressortir la sublime envolée, la généreuse exaltation de l'autre.

Mais enfin le vrai qui fait sourire n'est pas absent de la tragédie, et Musset, dans le passage qui précède, le reconnaît lui-même. Il est plus juste sur ce point que Molière même, qui,

dans la *Critique de l'École des Femmes*, ayant à faire, par la bouche de Dorante, un rapprochement entre les deux genres, donne sans hésiter le pas au genre comique, sous prétexte que la tragédie *laisse le vrai pour attraper le merveilleux*. Je sais bien que Molière, en paraissant dédaigner plus que de raison le genre tragique, était surtout soucieux de répondre à l'impertinente phrase de Racine : « Ce n'est pas que j'attende un grand honneur d'avoir assez longtemps réjoui le monde ». L'exagération de la préface des *Plaideurs* devait sans doute appeler l'exagération contraire. Mais enfin le fait est indéniable : le vrai absolu, le vrai trivial, le vrai comique nous apparaît à chaque instant dans la tragédie, surtout dans la bouche des personnages de second plan, et ce serait une folie insigne que de vouloir tâcher de le supprimer, je dirai même de l'atténuer.

Ceci dit, revenons à Julie, et écoutons-la parler pendant que Camille fait son grand récit du premier acte :

Je ne vais pas passer en revue une à une chacune des manifestations muettes de sa pen-

sée: j'en signalerai deux seulement, qui me paraissent nettes, et qui, selon moi, déterminent une impression comique. Tant que, dans la première partie de son récit, Camille lui rappelle des faits anciens, elle n'a, comme on dit, qu'à opiner du bonnet et à dire mentalement : « Oui, oui, je sais tout cela ». Mais voici que Camille l'initie à des faits nouveaux, et commence par lui dire qu'elle est allée consulter l'oracle. Songez à l'effet que doit produire cette révélation sur l'esprit de Julie : c'est comme si, de nos jours, une jeune fille romanesque disait à une personne raisonnable et dénuée d'imagination : « Je suis allée consulter la somnambule ». Celle-ci répondrait infailliblement, avec un sourire d'incrédulité sur les lèvres : « Comment, Mademoiselle, vous croyez à ces choses-là ! » — Et la jeune fille répliquerait : « Avant de rire, écoutez la réponse de M^{lle} Lenormant, et vous jugerez ensuite si j'ai tort ou raison d'avoir confiance ! » Eh bien ! la situation entre Camille et Julie est exactement la même, et vous ne trouverez le ton exact qui convient sur ces vers :

Écoutez si celui qui me fut hier rendu
Eut droit de rassurer mon esprit éperdu,

que si vous avez tenu compte du sourire de Julie au moment où vous lui apprenez que vous avez demandé cette consultation.

Et plus loin, après ces mots : « Ce Grec si renommé », un effet semblable, effet également comique, me paraît devoir se produire encore. Camille se donnerait-elle la peine de préciser le lieu de la demeure du devin et de rappeler que sa célébrité remonte à une date ancienne si, après ces mots : « Ce Grec si renommé », elle n'avait aperçu ou soupçonné chez Julie l'impression suivante : « Quel devin, Madame ? Je ne le connais pas du tout, moi. » ?

Et plus loin encore, après ce vers :

Au pied de l'Aventin prédit nos destinées,

dirait-elle :

Lui qu'Apollon jamais n'a fait parler à faux.

si Julie, ayant enfin l'adresse exacte de cet homme, n'avait paru ajouter mentalement : « Oui, oui, j'ai une vague idée de ce que vous

me dites : on m'a en effet parlé de cet homme, mais *c'est un simple charlatan !* » ?

Maintenant, gardez-vous de pousser à l'extrême ma pensée. Il serait tout à fait ridicule que Julie exprimât tout cela avec une mimique outrée ; d'abord elle manquerait ainsi de respect à Camille, ensuite elle dépasserait de beaucoup les limites de son rôle. Les mouvements à marquer sont, en quelque sorte, imperceptibles. Mais pour que Camille (et c'est cela seulement que j'avais souci de démontrer) puisse dire intelligemment cette partie de son rôle, il faut qu'elle sente que ces objections, pour ne pas se traduire expressément, n'en remuent pas moins confusément au fond du cerveau de Julie.

Dans la scène célèbre de Marcelle et d'Olivier de Jalin, au cinquième acte du *Demi-Monde*, scène que j'étudierai plus loin en détail, car elle a toujours eu le privilège de me captiver au plus haut point, il y a bien des manières de faire dire à la jeune fille cette phrase : « ... J'empêcherai ce duel ! »

La meilleure de toutes, je me trompe, la

seule bonne est celle qui favorisera le mieux pour Olivier l'évolution du sentiment qu'il subit à ce moment, en d'autres termes, celle qui rendra plus vraisemblable et plus humaine sa rapide défaillance. Le mot d'Olivier : « Comment l'empêcherez-vous ? » est en effet une défaillance. Si Marcelle détache la phrase et la dit avec vigueur, Olivier se tiendra sur ses gardes. Pour qu'un homme de cette force soit capable de se trahir une seconde, il *faut* que cette phrase soit dite négligemment. Il faut que Marcelle, *tout obsédée qu'elle soit par l'idée du duel*, ait l'air, à ce moment, de ne pas penser aux mots qu'elle dit.

III

LES CONTRASTES

J'ai rempli le cadre que je m'étais tracé, et n'aurais maintenant plus rien à ajouter si je n'avais reçu, au sujet des passages de mon premier livre qui ont trait aux contrastes et aux valeurs, un certain nombre de lettres qu'il ne m'est pas permis de laisser sans réponse. Tous mes correspondants m'ont reproché de n'avoir pas suffisamment élucidé ces points : je suis donc forcé d'y revenir.

« Il n'est pas toujours facile, me dit-on, de se reconnaître en ce qui regarde la détermination des contrastes dans le style, et par suite dans la diction. » — Si ! c'est très facile, et je vais, puisque cela a paru nécessaire, le prouver

par des exemples décisifs. Je pourrais multiplier ces exemples à l'infini, et il me serait aisé, rien qu'à l'aide de ceux qui me viennent en ce moment à l'esprit, d'écrire un in-folio ; mais que le lecteur se rassure, j'ai l'intention de me borner, et, si j'ai souci de le convaincre, j'ai un égal souci de le faire brièvement.

Il faut partir de cette idée : J'aperçois à tel endroit un point lumineux dans une coloration déterminée : eh bien ! je dois nécessairement trouver à côté (*nécessairement*, vous entendez ?) l'une ou l'autre des deux choses suivantes : ou une coloration également vive, mais en sens inverse de la première, ou un point d'ombre. Une idée triste est là : il faut que je trouve ici, immédiatement à côté, ou une idée gaie ou une idée neutre.

Vite aux démonstrations :

Voici d'abord, dans La Bruyère, les portraits d'Égésippe et d'Acis :

PORTRAIT D'ÉGÉSIPPE

Que faire d'Égésippe, qui demande un emploi ? Le mettra-t-on dans les finances ou dans les troupes ? Cela est indifférent, et il faut que ce soit l'intérêt seul

qui en décide; car il est aussi capable de manier de l'argent, ou de dresser des comptes, que de porter les armes. Il est propre à tout, disent ses amis; ce qui signifie toujours qu'il n'a pas plus de talent pour une chose que pour une autre, ou, en d'autres termes, qu'il n'est propre à rien. Ainsi LA PLUPART DES HOMMES, occupés d'eux seuls dans leur jeunesse, corrompus par la paresse ou par le plaisir, croient faussement, dans un âge plus avancé, qu'il leur suffit d'être inutiles ou dans l'indigence, afin que la République soit engagée à les placer ou à les secourir; et ils profitent rarement de cette leçon très importante: que les hommes devraient employer les premières années de leur vie à devenir tels par leurs études et par leur travail, que la République eût besoin de leur industrie et de leurs lumières; qu'ils fussent comme une pièce nécessaire à tout son édifice, et qu'elle se trouvât portée par ses propres avantages à faire leur fortune ou à l'embellir.

PORTRAIT D'ACIS.

Que dites-vous? comment? Je n'y suis pas: vous plairait-il de recommencer? J'y suis encore moins; je devine enfin: vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid; que ne disiez-vous: Il fait froid; vous voulez m'apprendre qu'il pleut ou qu'il neige; dites: Il pleut, il neige; vous me trouvez bon visage, et vous désirez de m'en féliciter; dites: Je vous trouve bon visage. Mais, répondez-vous, cela est bien uni et bien clair; et, d'ailleurs, qui ne pourrait pas en dire autant? Qu'importe! Acis: est-ce un si grand mal d'être entendu quand on

parle, et de parler comme tout le monde ? Une chose vous manque, Acis, à vous et à vos SEMBLABLES les diseurs de phébus, vous ne vous en défiez point, et je vais vous jeter dans l'étonnement : une chose vous manque, c'est l'esprit ; ce n'est pas tout : il y a en vous une chose de trop, qui est l'opinion d'en avoir plus que les autres : voilà la source de votre pompeux galimatias, de vos phrases embrouillées et de vos grands mots qui ne signifient rien. Vous abordez cet homme, ou vous entrez dans cette chambre ; je vous tire par votre habit, et vous dis à l'oreille : Ne songez point à avoir de l'esprit, n'en ayez point ; c'est votre rôle : ayez, si vous pouvez, un langage simple et tel que l'ont ceux en qui vous ne trouvez aucun esprit : peut-être alors croira-t-on que vous en avez.

Comment faut-il interpréter ces deux portraits ?

D'abord chacun d'eux ne vise-t-il qu'un individu particulier ? — Cela serait misérable. Sous le prétexte de rire d'Egésippe, La Bruyère, dans le premier, s'attaque aux gens qui sollicitent des places sans se donner la peine de les mériter ; dans le second, sous prétexte de se moquer d'Acis, il vise tous ceux qui voudraient dénaturer notre belle langue française, si franche, si substantielle, si claire, et ne crain-

draient pas d'en faire un pathos inintelligible et prétentieux.

En protestant contre les quémandeurs de places dans le portrait d'Égésippe, en flagellant les diseurs de phébus dans le portrait d'Acis, La Bruyère est mieux qu'un grand écrivain, il est un excellent patriote. Les Égésippe et les Acis sont de tous les temps, et peut-être n'ont-ils jamais été plus nombreux qu'aujourd'hui.

Est-ce que vous croyez bonnement que La Bruyère a pris la plume sans autre dessein que de faire ressortir le ridicule de deux individus isolés? N'est-ce donc pas lui qui a écrit quelque part que la moquerie est une indigence d'esprit? Il aurait bien vite donné un démenti à cette maxime! — Non, ses visées sont plus hautes. La critique de l'homme, c'est le prétexte; la leçon donnée à l'humanité, voilà le but.

Si cela est vrai, qui ne voit aisément les deux grandes divisions de chacun de ces deux portraits? Tant que l'auteur n'envisage que les ridicules d'un homme, prenez le ton enjoué et railleur; mais s'il porte le débat plus haut, s'il envisage la tendance fâcheuse d'un grand

nombre d'hommes, prenez le ton du moraliste sévère, tantôt attristé, tantôt indigné.

Le premier mouvement dans le portrait d'Egésippe va jusqu'à ces mots, exclusivement :

Ainsi la *plupart* des hommes... ;

Dans le portrait d'Acis, jusqu'à ceux-ci :

Une chose vous manque, Acis, à vous *et à vos semblables*, les diseurs de phébus...

Dans ces deux portraits le contraste n'est-il pas net et frappant ? J'ai besoin d'un ton de gravité quand j'arrive à la leçon générale qui se dégage de l'un et de l'autre : l'auteur m'aide merveilleusement, car c'est à l'instant précis où mon interprétation doit devenir grave qu'il abandonne lui-même le persiflage dont il se servait tant qu'il ne s'adressait qu'à un individu en particulier.

Changeons de sujet, sans cesser de poursuivre la même démonstration.

ANGELO

Je suis jaloux aussi de vous, Madame.

LA TISBÉ

Ah, mon Dieu ! vous n'avez pas besoin de me Je

dire... *Et pourtant vous n'en avez pas le droit car je ne vous appartiens pas.*

Une vive lumière s'accroche aux mots que j'ai soulignés. On sent que la pauvre Tisbé, relevée par l'amour de Rodolfo, comme Marion l'est par celui de Didier, veut au moins, puisqu'elle ne peut effacer le passé, être tout à lui dans le présent. Aussi quelle fierté triste et profonde dans l'accent avec lequel elle doit prononcer ces mots ! Qu'en résulte-t-il ? C'est que nous devons sacrifier l'idée qui précède, à moins que nous n'y rencontrions par hasard une intention de badinage léger. Or qu'y a-t-il dans cette phrase : « Ah, mon Dieu ! vous n'avez pas besoin de me le dire » ? A mon avis, il y a ceci : « Je le vois bien dans vos regards, dans votre physionomie », ou encore : « Mon Dieu ! que vous êtes laid quand vous me regardez ainsi ! »

On va se récrier, on va dire que j'exagère, que j'obéis à des idées préconçues ; on aura tort, car c'est l'auteur lui-même qui va répondre pour moi et justifier mon interprétation.

Lisez jusqu'au bout cette même scène ; Angelo va parler une seconde fois de sa jalousie :

ANGELO

Ne soyez pas à un autre, Tisbé ! Que je n'apprenne jamais qu'un autre...

LA TISBÉ

Si vous croyez que vous êtes beau quand vous me regardez ainsi !

Est-ce concluant ? Vous me direz que ce n'est pas une raison, parce que l'idée de la laideur d'Angelo est exprimée à la fin de la scène, pour qu'elle le soit au commencement : je vous dirai, moi, qu'à une même réflexion de l'homme dont l'amour l'ennuie la comédienne ne peut faire une réponse différente ; elle l'accentue davantage la seconde fois que la première, voilà tout.

Continuons, en prenant un nouvel exemple :

M^{lle} DE BELLE-ISLE

.... Merci, à vous, Madame, à vous dont la grâce et la bonté me sont d'un si heureux présage.

LA MARQUISE DE PRIE

Eh bien, me voici ! dites-moi comment je puis vous être utile.

M^{lle} DE BELLE-ISLE

Mon nom vous a appris qui je suis, ma démarche doit vous dire quelle est la grâce que je sollicite. — Mon père et mes deux frères sont à la Bastille depuis trois ans...

Ecoutez ces phrases au théâtre, et dites-moi si l'on ne jurerait pas, par la façon dont elles sont prononcées, que le récit de M^{lle} de Belle-Isle commence aux premiers mots de la tirade. Or ce récit, c'est de toute évidence, ne doit commencer qu'à ces mots : « Mon père et mes deux frères... ». Qu'est-ce en réalité que cette petite phrase : « Mon nom vous a appris qui je suis, ma démarche doit vous apprendre quelle est la grâce que je sollicite » ? — C'est une phrase en dehors du récit, qui, je le répète, ne commence en réalité qu'à ces mots : « Mon père... ». A quoi revient cette phrase ? — Ecoutez ce que vient de dire M^{me} de Prie :

Vous me remerciez, et vous ne m'avez pas encore dit ce que je puis faire pour vous.

Et M^{lle} de Belle-Isle répond, en souriant, autant qu'elle peut sourire dans sa situation : « C'est vrai, Madame, je suis une étourdie ;

le domestique a dit mon nom, mais j'ai oublié, moi, de vous dire l'objet de ma visite ». Et, après un temps, d'un ton grave et ému, elle commence : « Mon père et mes deux frères... ».

Comprenez-vous maintenant l'utilité de cette petite phrase ? Avec la manière de dire adoptée, aucun effet sur : « Mon père et mes deux frères ». Voyez quelle différence avec celle que je préconise. Une impression doit naître sur les premiers mots du récit : si vous dites avec gravité ce qui précède, cette impression est, sinon détruite, au moins singulièrement amortie.

Et plus loin, dans une des scènes de M^{lle} de Belle-Isle avec Richelieu, nous trouvons une opposition semblable :

... Prenez-vous en à vous-même de mon importunité. — Monsieur le duc, on vous dit tout-puissant. Ce que je sollicite, vous le savez, c'est la liberté d'un père et de deux frères. Le bonheur de toute une famille est entre vos mains.

A partir de ces mots : « Monsieur le duc », il y a dans le ton de M^{lle} de Belle-Isle une gravité exceptionnelle, presque de la solennité.

Parlerait-elle différemment à Dieu dans son temple ? Aussi quelle ressource vous donne la phrase qui précède pour mettre en relief cette intention ! Vous n'avez pas besoin de presser longtemps le sens de cette première phrase pour constater qu'elle équivaut à celle-ci : « Vous voyez, Monsieur le duc, ce que c'est que d'obliger les gens : ils en abusent ». Idée, comme on le voit, presque comique.

Mon ambition serait de commenter plus tard, au point de vue de la diction, les fables de La Fontaine, mais je ne sais si j'en aurai la force. Si je reviens aujourd'hui sur la fable du *Vieillard et des trois Jeunes hommes*, l'une des plus justement célèbres, si bien faite pour retenir et captiver l'esprit par la pénétrante mélancolie qui s'en dégage, c'est moins pour l'étudier dans tous ses développements que pour signaler à l'attention du lecteur un contraste qui ne m'a jamais paru suffisamment indiqué, même lorsque j'ai entendu dire cette fable par des maîtres.

.

Mes arrière-neveux me devront cet ombrage.

Eh bien ! défendez-vous au sage
 De se donner des soins pour le plaisir d'autrui ?
 Cela même est un fruit que je goûte aujourd'hui :
 J'en puis jouir demain, et quelques jours encore...

Je puis enfin compter l'aurore
 Plus d'une fois sur vos tombeaux !

Il n'y a pas continuité, il y a rupture de mouvement entre les cinq premiers vers que je viens de citer et les deux derniers. L'idée que demain, et quelques jours encore, il se dira : « Mes petits-enfants jouiront plus tard de l'abri que je leur ménage », entraîne de plus en plus le vicillard sur la pente du bonheur ; il voit dans l'avenir, et c'est au moment où cette vision amène sur ses lèvres un sourire que son esprit est traversé tout à coup et assombri par le pressentiment de la mort prématurée de ces jeunes gens. Sous peine de trahir l'auteur, vous devez isoler chacune de ces deux impressions : elles sont aussi différentes que possible.

Diviser une scène en ses divers mouvements ou en dégager les contrastes sont deux formules de langage identiques. De cette division préalable (et on voit de suite quelle en

est l'importance) dépend, si elle est faite judicieusement, l'exacte interprétation de la conception de l'auteur. Il y a bien des œuvres au sujet desquelles j'aimerais à faire ici ce travail, tout prêt dans ma pensée : la *Béatrix* de Legouvé, la *Philiberte* d'Augier, dont je raffole, et qui ont fait l'objet de mes plus sérieuses méditations. Je dois à regret laisser de côté ces études, et je m'en tiens à la seule scène de Marcelle, au cinquième acte du *Demi-Monde*.

Cette scène comporte, pour Marcelle, trois grands mouvements ; je ne tiens pas compte ici des modulations particulières qui se rencontrent dans chacun d'eux, je n'envisage la scène que dans ses grandes lignes :

Premier mouvement : « Je veux savoir si Olivier se bat » ; — second mouvement : « Je ne veux pas qu'il se batte, car je l'aime » ; — troisième mouvement : « Puisque je ne puis empêcher ce duel, je prierai, pour que Dieu nous protège ».

Dans le premier mouvement, tout, pour la jeune fille, est subordonné à ceci : « Il faut que j'arrache ce secret ». Tout ce qui, dans

l'interprétation de cette première partie de la scène, s'écartera de cette idée générale sera mauvais.

Et d'abord, quels sont les premiers mots que prononce la jeune fille en arrivant? — « Ceux qui sont écrits, me direz-vous : *Personne ne m'a vu venir, et d'ailleurs que m'importe?* » — C'est une complète erreur : Marcelle a bien autre chose à dire avant cela. Elle a, avant tout, à dire : « J'arrive à temps ! » Cela n'est pas écrit, mais cela doit être dit tout de même. Placez-vous bien naïvement dans la situation :

A la première nouvelle du duel, elle est accourue comme une folle : Olivier est encore là ! mais il ne lui livrera pas son secret, il faudra qu'elle le lui dérobe. Pour cela que va-t-elle faire ? Elle ne va pas cesser de guetter, d'observer. Si par hasard elle quitte Olivier des yeux, c'est pour surprendre par quelque indice la révélation qu'elle attend, c'est pour écouter un bruit de porte, c'est pour examiner si quelque objet insolite, une boîte de pistolets par exemple, n'a point été oublié sur un meuble.

« Alors, me direz-vous, vous ne voulez donc pas que l'artiste, en disant ces mots : « Oh, mon Dieu ! que je suis malheureuse ! » se détourne d'Olivier, tombe, étouffée par les sanglots, dans un fauteuil, et se cache la figure de ses mains ? » — Non, sans doute ! Ce mouvement serait d'une petite fille qui a du chagrin : Marcelle n'est pas une petite fille, c'est une fille forte, ardemment amoureuse, et ne voulant pas que le hasard d'une balle lui prenne ou lui blesse son mari, l'homme qui l'a faite ce qu'elle est et sans lequel sa vie n'a plus de raison d'être. Il y a, bien évidemment, sur le : « Oh, mon Dieu ! que je suis malheureuse ! » un cri de douleur et d'angoisse, mais il n'y a pas d'accablement, il n'y a pas d'abandon, d'oubli de soi-même. Même en poussant ce cri, la jeune fille ne doit pas cesser d'observer, d'être en quelque sorte à l'affût, et, si je vous accorde qu'elle peut à ce moment mettre les mains sur ses yeux, savez-vous à quelle condition ? C'est qu'à travers ses doigts écartés elle pourra plus aisément lire la vérité sur le visage d'Olivier.

Les mots : « Vous voyez bien que vous vous battez ! » déterminent dans la scène une évolution bien nette. Ces mots n'étaient pas écrits dans les premières éditions ; l'auteur avait laissé à l'interprète le soin de deviner ce point culminant du premier mouvement de la scène. Depuis, l'auteur les a écrits, et cela tout à la fois facilite la tâche de l'interprète et précise davantage une des principales divisions de cette belle scène.

Depuis le moment où elle a arraché son secret à Olivier jusqu'au moment où Olivier lui dit : « Si vous cherchez à empêcher ce duel, je me tue », Marcelle suit une seconde impulsion. Oh ! que dans cette seconde partie de la scène elle donne carrière à tous les sentiments qu'elle a contenus dans la première, soit ! Il faut bien qu'elle soit affolée en effet, car sans cela l'aveu de son amour ne lui échapperait pas.

Sur ce mot d'Olivier : *Je ne survivrai pas à ce déshonneur*, s'arrête le second mouvement.

La phrase qui suit : *Je prierai*, est le point

de départ du troisième et dernier grand mouvement de la scène.

Maintenant, vous me direz peut-être que je me trompe dans mon interprétation? — Je ne le crois pas, mais, après tout, ce n'est pas impossible; la grande affaire, quand on étudie un morceau, n'est pas d'avoir toujours raison, c'est de s'efforcer d'y voir et d'en tirer quelque chose. Si mon interprétation est erronée, elle aura eu au moins cet avantage de faire chercher à ceux qui en préfèrent une autre de solides arguments pour combattre la mienne et pour se fortifier dans la leur.

Les contrastes, parfois, sont à peine indiqués; il semble que l'auteur (et il convient de l'en remercier) ait voulu laisser à l'interprète le soin de les mettre lui-même en pleine lumière. Cela arrive souvent, et particulièrement lorsque l'on étudie François Coppée.

Nous voici de nouveau en présence de ce poète exquis, de cet esprit délicat et raffiné, j'allais presque dire féminin. Je dis : de nouveau, car, en lisant mon premier ouvrage, le

lecteur s'est aperçu déjà sans doute de la prédilection que j'ai pour cet auteur, et ce sentiment est tout naturel : par le choix sévère de ses sujets, par la haute moralité de son œuvre, il est, dans tous mes cours, dans mes cours de jeunes filles notamment, mon plus précieux, mon inépuisable auxiliaire.

On lui a reproché la simplicité parfois trop grande de son style : eh bien ! que voulez-vous ? c'est une des choses qui me charment le plus en lui. Cette simplicité, cet abandon font ressortir l'élévation de la pensée, la sublimité des sentiments. Les idées fortes se soutiennent d'elles-mêmes. Dieu, l'âme, la liberté, la patrie !... allez-vous enfler votre voix pour prononcer ces mots-là ? Une grande pensée est assez semblable à ces fronts de seize ans dont parle quelque part M. Legouvé : en voulant trop les parer, on les dépare. C'est quand une idée est pauvre et mal venue qu'il peut y avoir intérêt à l'orner d'un vêtement somptueux. Plus une idée est grande et belle, plus elle doit être écrite et dite simplement. Pourquoi, de tous les orateurs, est-ce l'orateur sacré qui

a le plus besoin d'être simple? Précisément parce que les idées qu'il exprime sont les plus sublimes. Malheur à lui s'il est affecté! L'affectation de sa parole jettera je ne sais quelle défaveur sur sa pensée elle-même.

Voyons donc ensemble une des œuvres les plus attachantes de notre poète, œuvre grandiose et simple à la fois : *Vincent de Paule*.

Voici le morceau :

Monsieur Vincent de Paule, aumônier des galères,
 Vieux prêtre humble de cœur et de mœurs populaires,
 Quand il vient à Paris, demeure à l'hôpital
 Du couvent qu'a fondé Madame de Chantal.
 Sa chambre n'a qu'un lit et deux chaises de paille,
 Et l'unique tableau pendu sur la muraille
 Représente la Vierge avec l'Enfant Jésus.

Tout, dans ce prélude, est à sacrifier, sauf deux vers, le second et le dernier. Ma voix, claire et inexpressive quand je donne des détails insignifiants, se colore à ces deux endroits, qui se détachent lumineusement quand je peins l'homme moral sur le second vers, et quand, dans le dernier, j'évoque l'image de la Vierge et de Jésus.

Tout entier aux projets pieux qu'il a conçus,
Le saint prêtre est toujours en course, il se prodigue...
Et revient tous les soirs épuisé de fatigue.

Deux mouvements bien distincts dans ces trois vers : un mouvement de plus en plus accéléré dans les deux premiers, le mouvement inverse dans le dernier. Une demi-respiration après *course* ; un temps assez prolongé après *se prodigue*, pour passer d'une impression d'agitation et de fièvre à une impression d'épuisement. En somme, il y a là surtout des impressions physiques à marquer ; les faits d'ordre moral vont venir tout à l'heure :

Le zèle ne s'est pas un instant refroidi
De l'ancien précepteur des enfants de Gondi.
Quand il a visité la mansarde indigente,
Il s'en va demander l'aumône à la régente.
Il sollicite, il prie, il insiste..., emporté
Par son infatigable et forte charité,
Recevant de la gauche et donnant de la droite.

Que vous disais-je ? Il ne s'agit plus d'un effort matériel ; ce ne sont plus les jambes qui s'agitent, c'est le cœur qui est en mouvement. Mais pourquoi ces points de suspension après :

« Il insiste... »? Le voici : c'est que je crois voir, dans ce mot succédant aux deux mots qui précèdent, dans cette répétition faite trois fois de la même idée, comme une intention de l'auteur de laisser planer un léger doute sur l'intégrité de son héros; mais soyez tranquille! ce n'est là qu'un artifice pour mieux mettre en lumière son désintéressement, car, à peine me suis-je aperçu de la possibilité d'une méprise, que je me hâte de laver le saint homme d'un reproche injurieux. Voyez quelle force acquiert ainsi le second mouvement!

Pourtant il est malade... et vieux... et son pied boîte,
Car, afin d'obtenir la grâce qu'il voulait,
Il a traîné six mois la chaîne et le boulet
D'un forçat innocent dont il a pris la place.

Prenez bien soin d'isoler chacune des trois idées du premier vers; il est bien clair que plus notre saint aura de raisons pour se reposer, plus son activité sera méritoire.

Déjà dans les faubourgs la pauvre populace,
Qui connaît bien son nom, et qui le voit passer
Le long des murs, alors qu'il vient de ramasser
Un nouveau-né jeté sur la borne et qu'il sauve,

Commence à saluer ce bonhomme au front chauve
 Et le suit en chemin d'un œil reconnaissant....
 Mais ce soir, vers minuit, le bon monsieur Vincent,
 Regagnant son logis chez les Visitandines,
 Au moment où les sœurs sont à chanter matines,
Traîne son pied boiteux d'un air découragé.
 Tout le jour, bien qu'il soit souffrant, qu'il soit âgé,
 Sous une froide pluie il a couru la ville.
 Certes on l'a reçu d'une façon civile ;
 Mais il demande trop, même aux meilleurs chrétiens,
 Pour ses enfants trouvés et ses galériens,
 Et plus d'un, poliment, déjà s'en débarrasse :
 Tout l'argent de la reine est pour le Val-de-Grâce,
 Et Mazarin, si fort pour dire : « Je promets »,
 Devient en vieillissant plus ladre que jamais.
C'est donc un mauvais jour..., mais enfin le pauvre homme
 Revient en se disant qu'il va faire un bon somme...

Je reprends mon analyse au point où je l'ai
 laissée :

Déjà dans les faubourgs la pauvre populace

.....

Tant de vertu doit trouver, même sur la
 terre, sa récompense. Elle la trouve, en effet :
 Vincent est populaire, Vincent est sympathique,
 et (cela tient du miracle) il l'est même à Bel-
 leville, même à Montmartre ! On le salue quand
 il passe, et il jouit de sa popularité. Dans la

diction suivez cette impression ; elle va grandissant jusqu'à ce point :

Mais ce soir, vers minuit, le bon monsieur Vincent,
Regagnant son logis chez les Visitandines,
Au moment où les sœurs sont à chanter matines,
Traine son pied boiteux d'un air découragé...

.

Sur le premier de ces vers tout change ; vous allez suivre, à partir de là, un courant inverse, et ce courant nouveau ira jusqu'à ces mots, et ces mots compris :

C'est donc un mauvais jour....

Ici tout change encore, et voici notre héros aux prises avec un mouvement d'égoïsme ; presque de sensualité : il oublie le pauvre ; par hasard, il pense à lui-même, au bon somme qu'il va faire dans un lit bien chaud. Soyons heureux que l'auteur nous ait donné ce trait de caractère ; s'il était plus parfait, notre héros serait peut-être moins charmant. Que me fait le petit péché qu'il commet ? Il va le racheter dans un instant par un mouvement sublime !

Et se hâte parmi la bruine et le vent,
Lorsque, arrivé devant la porte du couvent,

Il aperçoit par terre et couché dans la boue
Un garçon d'environ dix ans; il le secoue,
L'interroge : l'enfant depuis l'aube est à jeun,
N'a ni père ni mère, est sans asile aucun
Et répond au vieillard *d'une voix basse et dure.*

« VIENS! » dit Vincent, mettant la clef dans la serrure.

Nous voici parvenus au principal effet de ce récit. Nous venons d'y rencontrer nombre d'idées ou délicates ou touchantes; toutes s'effacent devant celle-ci; là est la grande lumière du tableau. Quoi de plus saisissant, en effet, de plus caractéristique que le dialogue qui s'engage entre le prêtre et le petit vagabond! « Dialogue? direz-vous, mais le prêtre seul parle! » — Allez-vous donc nous forcer encore, mon ami, à vous répéter que vous ne savez pas lire? Oui, c'est vrai, le poète ne me met en langage direct que ce que dit le prêtre, mais je suis tenu d'y mettre de même ce que dit l'enfant, sous peine de trahir l'auteur et de passer à côté d'un des plus merveilleux contrastes qu'il soit possible de rencontrer.

Il est bien facile de se figurer la scène :

« Allons, mon petit ami, réveille-toi! » — L'enfant ouvre les yeux. — « Ah! un calotin! Laissez-moi [tran-

quille! Je n'aime pas les gens qui portent votre habit! »
— « *Viens!* » dit Vincent.

Que de choses dans ce seul mot! Comme on sent que l'âme du saint vieillard est inondée de joie! Ce n'est plus seulement un pauvre petit corps qu'il va avoir à réchauffer, c'est une malheureuse âme gangrenée qu'il va avoir à guérir! Il me semble entendre le remerciement qu'il adresse au ciel : « Je vous remercie, mon Dieu, vous ne m'envoyez pas toujours de bonnes *pratiques* comme celle-là! »

J'ai besoin du ton dur de l'enfant pour donner son relief à l'accent de douceur angélique que je dois placer sur le mot : *Viens!* et l'auteur, dont je traduis humblement la pensée, ne m'en voudra pas, j'en suis sûr, si je vais un peu plus loin que lui, et si, au lieu de dire simplement dans le ton du récit le premier de mes deux vers soulignés, je mets deux points après le mot *vieillard*, et je dis la fin du vers comme s'il y avait expressément les mots que j'ai mis tout à l'heure dans la bouche du petit vagabond.

Et prenant dans ses bras l'enfant, qui le salit,
Il monte à sa cellule et le couche en son lit;
Puis, songeant qu'à minuit, en janvier, le froid pince,
Et que sa courlepointe est peut-être bien mince,
Il ôte son manteau tout froid du vent du Nord
Et l'étend sur les pieds du petit, qui s'endort.
Alors, tout grelottant et très mal à son aise,
Le bon monsieur Vincent s'accouda sur sa chaise,
Et, devant le tableau pendu contre le mur,
Il pria.

On n'en finirait pas si l'on voulait souligner par l'analyse tout ce que cette page renferme de nuances fines, de traits d'observation et de sens exquis du pittoresque. *Qui le salit!* (mot de remplissage en apparence) est-ce un mot assez juste comme trait d'observation? *Qui s'endort!* la jolie intention à dégager encore de ce mot! Mais j'aurais peur, en insistant trop sur les détails, de fatiguer le lecteur; il doit aimer d'ailleurs qu'on lui laisse quelque chose à deviner.

J'arrive à la fin du morceau :

....Mais, soudain, la madone au front pur,
Qui parut resplendir des clartés éternelles,
S'anima. Dans ses yeux aux profondes prunelles
Brillèrent des regards qu'ils n'avaient jamais eus,

Et, dégageant son cou des bras du doux Jésus
Qu'elle tenait d'abord serré sur son épaule,
Elle tendit l'enfant à saint Vincent de Paule,
Et, d'un accent rempli de céleste bonté,
Lui dit : « Embrasse-le : tu l'as bien mérité. »

Il faut que je croie à la possibilité du miracle, et, pour cela, mon cher interprète, il est nécessaire que vous y croyiez vous-même; d'où la nécessité d'élever votre âme jusqu'aux régions sublimes où vous emporte le poète. Si vous ne le pouvez pas, fermez le livre, malheureux! vous n'êtes pas digne de dire une si belle chose. Il faut vous abstraire de tout ce qui vous environne; plus rien du monde réel n'existe pour vous : dans l'âme, l'extase : dans la voix, une musique divine.

J'eus un jour, à propos de ce passage, une petite querelle avec une de mes plus charmantes élèves. L'enfant, qui avait pris l'habitude de me regarder en récitant, comme si elle devait trouver dans mon propre regard un encouragement et un soutien, s'obstinait à m'adresser ces derniers vers. « Mais non, lui disais-je, faites-moi le plaisir de regarder en

face de vous : il n'y a ici, dans cette salle, personne que vous et votre apparition. » Et comme elle persistait dans cette attitude : « Je vous affirme, lui dis-je, qu'il n'y a rien dans mes yeux qui soit de nature à vous inspirer ! » Cela fit rire ; avec le rire, plus de contrainte, et l'exécution devint plus facile.

J'ai dit que, pour tout le passage qui a trait au miracle, la diction doit être très musicale et très chantante ; oui, sauf pour le dernier vers, que je dirais avec l'accent le plus pénétrant possible, mais en même temps avec la plus grande simplicité.

Nous venons d'étudier, ce qui est une manière de l'admirer davantage, une composition magistrale. Voulez-vous que nous arrêtions notre attention sur une autre œuvre du même poète, de notre cher Coppée ? Vous me trouverez bien familier peut-être, mais que voulez-vous ? je suis sûr que le maître me pardonnera, sachant à merveille que la très vive admiration ne va jamais sans un peu de familiarité, et, bien que je n'aie peut-être pas eu l'honneur

de lui parler dix fois dans ma vie, je l'adore, cet homme-là ! A son grand talent de moraliste et de poète il joint tant de bienveillance et de simplicité !

Etudions donc rapidement ensemble la poésie intitulée : *L'un ou l'autre*. Voici le morceau :

C'était en thermidor, à la Conciergerie.
Ils étaient là deux cents, parqués pour la tuerie
Pêle-mêle, arpentant le sinistre préau.
La Terreur redoublait. Derniers coups du fléau
Sur les épis ! derniers éclairs de la tempête !
Sur Paris consterné, le sanglant coupe-tête
Fonctionnait sans trêve. Ils étaient là deux cents,
Condamnés, ou du moins suspects, tous innocents !
Chaque matin un homme à figure farouche
Entrait, puis, retirant sa pipe de sa bouche,
Et lisant bien ou mal ses immondes papiers,
Appelait, par leurs noms souvent estropiés,
Ceux qu'attendait dehors la fatale charrette.
Mais l'âme de chacun à partir était prête ;
Le nouveau condamné, sans même avoir frémi,
Se levait, embrassait à la hâte un ami,
Et répondait : « Présent ! » à l'appel sanguinaire.
Mourir était alors une chose ordinaire ;
Et tous, les gens du peuple et les gens comme il faut,
Du même pas tranquille allaient à l'échafaud .

Le girondin mourait comme le royaliste.
 Or, un jour de ces temps affreux, l'homme à la liste,
 En faisant son appel dans le troupeau parqué,
 Venait de prononcer ce nom : « Charles Leguay ! »
 Quand, parlant à la fois, deux voix lui répondirent ;
 Et du rang des captifs deux victimes sortirent.
 L'homme éclata de rire en disant :

« J'ai le choix ».

L'un des deux prisonniers était un vieux bourgeois,
 Débris de quelque ancien parlement de province,
 En poudre, et qui gardait, sous son habit trop mince,
 L'air digne et froid qu'avaient les députés du tiers ;
 L'autre, un jeune officier, au front calme, aux yeux fiers,
 Très beau sous les haillons de son vieil uniforme.
 L'homme à la liste, ayant poussé son rire énorme,
 Reprit :

« Vous avez donc tous deux le même nom ?

— Nous sommes prêts tous deux, fit le vieillard.

— Non, non,

Dit le greffier : il faut s'expliquer quand je parle. »

Tous les deux se nommaient Leguay ; tous les deux, Charles ;

Tous les deux de la yeille ils étaient condamnés.

Alors l'autre, roulant ses gros yeux avinés :

« Du diable si je sais qui des deux je préfère !

Citoyens, arrangez entre vous cette affaire,

Mais sans perdre de temps, car Samson n'attend pas. »

Le jeune vint au vieux et lui parla tout bas ;

L'héroïque marché fut très court à débattre :

« Marié, n'est-ce pas ?

— Oui.

— Combien d'enfants? — Quatre. »

Le greffier répétait en riant :

« Dépêchons! »

— « C'est moi qui dois mourir, dit l'officier. Marchons! »

Reprenons maintenant l'étude de ce morceau :

.... Mais l'âme de chacun à partir était prête!

voilà un vers exquis, à la fois très simple et très raffiné. Si vous me dites que le mot *partir* est trop bourgeois, je vous répondrai que le mot *âme* relève singulièrement cette expression. Et d'ailleurs cette expression même n'est pas si bourgeoise qu'elle en a l'air. On dit : « Je vais partir pour la campagne », mais on dit aussi : « Le départ des hirondelles ». Et puis, c'est le cas de répéter ce que je disais en commençant : L'idée est-elle grande, cela suffit : elle en vaudra davantage encore par la simplicité de l'expression.

« Mais, me dira-t-on, il manque quelque chose à cette œuvre. Dans un morceau qui a pour but de me peindre cette époque affreuse, vous me montrez bien les victimes, vous m'en faites

admirer la sublimité simple ; mais où sont les bourreaux ? » — Les bourreaux ? Mais ils trouvent une exacte et saisissante personnification dans cet être abruti, au ricanement sinistre, que l'auteur appelle : « l'homme à la liste ».

A cette heure unique de notre histoire, il n'y a en présence que les bourreaux et leurs victimes. Tout ce qui, dans la foule, a une âme et une conscience se tait terrifié. Ceux qui tuent sont-ils beaucoup plus responsables que celui qui fait l'appel des condamnés ? Les uns comme l'autre sont ivres ; seulement les premiers, c'est de sang. A tant d'horreurs il n'y a, je ne dirai pas qu'une excuse, mais qu'une explication : l'imbécillité.

Cet idiot qui rit lorsque l'on part pour l'échafaud, qui rira encore lorsque les têtes tomberont dans le panier, est-ce une individualité isolée ? Si vous voulez vous borner à voir là une simple figure de brute prise au hasard, combien vous diminuez la portée de l'œuvre ! J'y vois, moi, et je crois que le poète a voulu m'y montrer la terrifiante personnification des monstres dont il n'est en appa-

rence que l'aveugle et inconscient instrument.

J'arrive maintenant à l'étude d'une des poésies les plus célèbres de Victor Hugo, celle qui est intitulée : *Pour les Pauvres*, et, si j'ai dessein de l'étudier d'une manière approfondie, c'est qu'elle est pleine de contrastes, et que, dans le nombre, il en est d'assez difficiles à déterminer.

Citons d'abord, bien qu'il soit dans toutes les mémoires, le morceau qui va faire l'objet de notre analyse, en le ponctuant non comme il est ponctué, mais comme il doit l'être. On remarquera que je suis en insurrection permanente contre cette sottise chose qu'on appelle la ponctuation; je m'en suis déjà plaint dans mon premier ouvrage, et ma plainte a trouvé de l'écho; je ne cesserai de protester tant que je n'aurai pas obtenu gain de cause.

Voici donc la poésie tout entière :

POUR LES PAUVRES

Dans vos fêtes d'hiver, riches, heureux du monde,
 Quand le bal tournoyant de ses feux vous inonde,
 Quand partout alentour de vos pas vous voyez
 Briller et rayonner cristaux, miroirs, balustres,
 Candélabres ardents, cercle étoilé des lustres,
 Et la danse, et la joie aux fronts des conviés,

Tandis qu'un timbre d'or sonnait dans vos demeures
 Vous change en joyeux chant la voix grave des heures....
 Oh! songez-vous parfois que, de faim dévoré;
 Peut-être un indigent dans les carrefours sombres
 S'arrête, et voit danser vos lumineuses ombres
 Aux vitres du salon doré?

Songez-vous qu'il est là sous le givre et la neige,
 Ce père sans travail que la famine assiège?
 Et qu'il se dit tout bas : « Pour un seul que de biens!
 A son large festin que d'amis se récrient!
 Ce riche est bien heureux, ses enfants lui sourient!
 Rien que dans leurs jouets que de pain pour les miens! »

Et puis à votre fête il compare en son âme
 Son foyer où jamais ne rayonne une flamme,
 Ses enfants affamés et leur mère en lambeau,
 Et sur un peu de paille étendue et muette.
 L'aïeule, que l'hiver, hélas! a déjà faite
 Assez froide pour le tombeau!

Car Dieu mit ces degrés aux fortunes humaines.
 Les uns vont-tout courbés sous le fardeau des peines :
 Au banquet du bonheur bien peu sont conviés.
 Tous n'y sont point assis également à l'aise.
 Une loi, qui d'en-bas semble injuste et mauvaise,
 Dit aux uns : JOUISSEZ! aux autres : ENVIEZ!

Cette pensée est sombre, amère, inexorable,
 Et fermente en silence au cœur du misérable.

Riches, heureux du jour, qu'endort la volupté,
 Que ce ne soit pas lui qui des mains vous arrache
 Tous ces biens superflus où son regard s'attache,
 Oh! que ce soit la charité!

L'ardente charité, que le pauvre idolâtre!
 Mère de ceux pour qui la fortune est marâtre,
 Qui relève et soutient ceux qu'on foule en passant,
 Qui, lorsqu'il le faudra, se sacrifiant toute,
 Comme le Dieu martyr dont elle suit la route,
 Dira : « Buvez! mangez! c'est ma chair et mon sang ».

Que ce soit elle, oh! oui, riches! que ce soit elle
 Qui, bijoux, diamants, rubans, hochets, dentelle,
 Perles, saphirs, joyaux toujours faux, toujours vains,
 Pour nourrir l'indigent et pour sauver vos âmes,
 Des bras de vos enfants et du sein de vos femmes
 Arrache tout à pleines mains!

Donnez, riches! L'aumône est sœur de la prière...
 Hélas! quand un vieillard sur votre seuil de pierre,
 Tout raidi par l'hiver, en vain tombe à genoux;
 : Quand les petits enfants, les mains de froid rougies,
 Ramassent sous vos pieds les miettes des orgies,
 La face du Seigneur se détourne de vous.

Donnez! afin que Dieu, qui dote les familles,
 Donne à vos fils la force et la grâce à vos filles;
 Afin que votre vigne ait toujours un doux fruit,
 Afin qu'un blé plus mûr fasse plier vos granges...

Afin d'être meilleurs, afin de voir les anges
Passer dans vos rêves la nuit!

Donnez! il vient un jour où la terre nous laisse :
Vos aumônes là-haut vous font une richesse.
Donnez! afin qu'on dise : « Il a pitié de nous! »
Afin que l'indigent que glacent les tempêtes,
Que le pauvre qui souffre à côté de vos fêtes
Au seuil de vos palais fixe un œil moins jaloux.

Donnez! pour être aimés du Dieu qui se fit homme,
Pour que le méchant même en s'inclinant vous nomme,
Pour que votre foyer soit calme et fraternel.
Donnez! afin qu'un jour, à votre heure dernière,
Contre tous vos péchés vous ayez la prière
D'un mendiant puissant au ciel!

Toute l'argumentation de cette poésie célèbre tient dans les deux idées suivantes :

« Donnez : votre intérêt, votre sécurité même, l'exigent sur terre;

« Donnez : votre salut est à ce prix, après la mort. »

Mais quelle magnifique amplification!!

Le lecteur remarquera d'abord que, à s'en tenir à l'apparence, tout, sauf le passage placé entre guillemets et où le poète fait parler le

pauvre, semble être en réflexions; et cependant mon premier soin sera de demander que tout, sauf la strophe commençant par ce vers :

Car Dieu mit ces degrés aux fortunes humaines,

soit mis en action. D'abord, et en thèse générale, quand il n'est pas impossible de mettre en langage direct ce qui n'est qu'en récit, il ne faut pas hésiter à prendre ce parti. Vous intéresserez bien plus en remuant une passion, en créant un drame, qu'en vous bornant à raisonner. Il faut raisonner le moins que l'on peut. D'ailleurs, le morceau n'a-t-il pas la forme d'un dialogue, et le dialogue n'est-ce pas déjà de l'action?

— « La forme d'un dialogue, direz-vous? Mais il n'y a que le poète qui parle! » — Je vous répèterai encore que c'est vous qui ne savez pas lire, et je vous prouverai tout à l'heure que, pour ne rien dire explicitement, le riche n'en est pas moins agissant et parlant. La preuve, c'est que sa pensée et ses réponses modifient à chaque minute la pensée même du poète.

Mais n'allons pas si vite! J'ai parlé des deux

idées principales qui résument l'œuvre tout entière. L'auteur revient plusieurs fois sur l'une et l'autre et les développe éloquemment, mais chacune d'elles doit avoir quelque part son point culminant. Rien n'est plus exact, et nous trouvons bien dans le morceau deux grands effets principaux : 1° un effet de terreur ; 2° un effet de consolation et d'espérance.

Où est l'effet de terreur? — Sur ces vers que tout le début de la pièce ne fait que préparer :

Riches, heureux du jour qu'endort la volupté,
Que ce ne soit pas lui qui des mains VOUS ARRACHE
Tous ces biens superflus où son regard s'attache... »

Où est l'effet, le mouvement inverse? — Sur ces derniers vers que nous annonce la seconde partie du morceau :

Donnez, afin qu'un jour, à votre heure dernière,
Contre tous vos péchés vous ayez la prière
D'un mendiant puissant au ciel.

Tout le reste du développement aboutit à ces deux sommets.

Avant d'en venir à l'analyse détaillée du

morceau, je tiens à faire un aveu : par dérogation à toutes mes habitudes, j'autorise la suppression de deux strophes, les suivantes :

L'ardente charité, que le pauvre idolâtre !
 Mère de ceux pour qui la fortune est marâtre,
 Qui relève et soutient ceux qu'on foule en passant,
 Qui, lorsqu'il le faudra, se sacrifiant toute,
 Comme le Dieu martyr dont elle suit la route,
 Dira : « Buvez ! mangez ! c'est ma chair et mon sang ».

Que ce soit elle, oh ! oui, riches ! que ce soit elle
 Qui, bijoux, diamants, rubans, hochets, dentelle,
 Perles, saphirs, bijoux toujours faux, toujours vains,
 Pour nourrir l'indigent et pour sauver vos âmes,
 Des bras de vos enfants et du sein de vos femmes
 Arrache tout à pleines mains !

Je n'ai pu parvenir encore à regretter la suppression de la seconde des strophes retranchées. Cette longue énumération, sorte d'inventaire de bijoutier, n'a, me semble-t-il, en dépit de l'intention qu'a eue l'auteur en répétant par deux fois le mot *arrache*, intention que j'ai aperçue comme tout le monde, n'a, dis-je, rien de bien intéressant.

Quant à la première strophe, je n'en aurais

jamais autorisé le retranchement, à cause de l'idée contenue dans les deux derniers vers, si cette idée du Dieu martyr ne se trouvait pas répétée à la fin, dans la dernière strophe, où il est question du Dieu qui se fait homme; je ne fais pas tort à l'auteur d'une de ses plus sublimes pensées, j'en évite simplement la répétition.

D'ailleurs il va sans dire que, le jour où l'on me prouverait, celui où je m'apercevrais de moi-même que j'ai le plus léger tort en faisant cette coupure, je m'empresserais de me soumettre ou de me contredire et de faire amende honorable.

Ceci dit, étudions l'œuvre en détail.

Dans la première strophe et les deux vers de la strophe seconde qui s'y rattachent, vous avez à me peindre, — à me peindre, entendez-vous? — une fête mondaine avec tous ses éblouissements; il faut que vous me montriez les visages joyeux, que vous me fassiez entendre les éclats de rire. Au moment où tout ce délire atteint son paroxysme, ces heureux du monde entendent un sanglot; ils croient d'abord s'être trompés, mais la plainte reprend; tout à l'heure

je disais : « *Peut-être* un indigent dans les carrefours sombres s'arrête » ; cette fois-ci je suis en face de la réalité : « Songez-vous *qu'il est là...?* » Ces derniers mots, succédant au *peut-être*, ne vous indiquent-ils pas la marche d'un drame ?

On écoute, et le pauvre parle :

« Pour un seul que de biens !

A son large festin que d'amis se récient !

Ce riche est bien heureux, ses enfants lui sourient.

Rien que dans leurs jouets que de pain pour les miens !... »

Vous marquerez bien dans ces mots du pauvre une envie haineuse et farouche. Ici vous m'arrêtez, et vous me dites : « Dans un morceau qui a pour but d'attirer la pitié sur le malheureux, quelle nécessité de le montrer si haineux et si farouche ? N'est-ce pas aller contre le but qu'on se propose ? » Et je réponds : « Attendez ! la strophe qui suit va corriger la strophe en question ». Le pauvre n'a pu se défendre d'un premier mouvement, l'envie, mais il s'en excuse ensuite, et, si je demande que vous mettiez aussi en langage direct, contrairement à ce qu'a paru vouloir l'auteur, la

strophe qui suit celle que je viens de citer, c'est que j'ai souci de ne rien enlever au pauvre de la sympathie qu'il doit inspirer, et que j'atteins bien mieux mon but en le mettant directement en scène. Il va nous montrer lui-même « son foyer sans flamme », « ses enfants affamés », « sa femme en lambeaux », « *sa mère assez froide pour le tombeau* ».

Remarquons en passant combien cette dernière expression est bien placée dans la bouche d'un homme du peuple et quel est, sous la poésie de la forme, le réalisme de la pensée.

Puis le poète intervient dans la strophe qui suit :

Car Dieu mit ces degrés aux fortunes humaines.
Les uns vont tout courbés sous le fardeau des peines :
Au banquet du bonheur bien peu sont conviés,
Tous n'y sont point assis également à l'aise.
Une loi qui d'en-bas semble injuste et mauvaise
Dit aux uns : Jouissez ; aux autres : Enviez !

Cette loi d'inégalité, monstrueuse à ne se placer qu'au point de vue humain, et qui, étant irréparable, créerait aux deshérités de ce monde un droit permanent à l'insurrection, est sainte,

nous dit Hugo, si on en comprend la portée : le salut de l'homme est au bout.

Dieu a dit au riche : « Tu auras tout sur la terre, mais malheur à toi si tu jouis ! »

Dieu a dit au pauvre : « Tu n'auras rien sur la terre, mais malheur à toi si tu envies ! »

L'irréparable inégalité sociale implique nécessairement une réparation ailleurs. S'il a été dit que le riche se sauverait plus difficilement que le pauvre, c'est qu'il y a en effet beaucoup plus de pauvres qui n'envient pas que de riches qui ne jouissent pas. Quand je vous disais que Victor Hugo n'a jamais été plus religieux, n'a jamais pénétré plus avant dans l'idée providentielle qu'en écrivant ce mot : *semble* !

L'action vient d'être interrompue quelques instants, mais, soyez tranquilles, elle va reprendre terrible :

Cette pensée est sombre, amère, inexorable,
Et fermente en silence au cœur du misérable...

Quelle admirable transition pour arriver au grand effet de terreur dont je parlais en commençant ! Cette fermentation, que signale le

poète, n'est pas pour rester toujours silencieuse, et voici qu'en effet la haine éclate tout à coup sous forme d'émeute. Ces milliers de malheureux, las de souffrir, vont se faire justice eux-mêmes. « Je les entends, semble nous dire le poète : ils sont entrés dans vos palais, ils montent l'escalier, ils vont forcer la porte, vous égorger peut-être !... » Ne dites pas que j'exagère, l'auteur a écrit :

Que ce ne soit pas lui qui des mains vous *arrache*
Tous ces biens superflus où son regard s'attache !...

Oh ! jetez-leur donc toutes vos richesses, autrement c'est fait de vous.

La terreur vient d'être portée à son plus haut point. Le poète n'invoquera plus notre sécurité sur la terre, il va envisager notre intérêt dans le ciel. Nous ne trouverons plus dans la seconde partie les émotions violentes qui viennent de nous assaillir dans la première, mais, en revanche, que de nuances exquisés ! que de délicieux contrastes ! J'avais hâte d'arriver à cette seconde partie.

Je parle de nuances, je devrais dire simple-

ment « contrastes ». N'y a-t-il pas une saisissante opposition entre l'idée contenue dans le premier vers de la quatrième avant-dernière strophe et l'idée du vers suivant ? Un sentiment douloureux se faisant jour à l'idée du vieillard tout raidi par l'hiver, l'auteur le fait habilement valoir par la douce et souriante image renfermée dans le vers qui précède. Que dites-vous plus loin de cette idée : « Dieu, qui dote les familles » ? Vous donnez, vous riches, des morceaux d'or, mais en réalité vous ne donnez rien : Dieu *seul* dote, car il n'appartient qu'à lui de donner la grâce et la force.

N'êtes-vous pas frappés d'une chose : c'est que dans cette phrase le mot *seul*, mot nécessaire, n'est pas écrit ? C'est le mot de valeur, et il ne figure pas dans la phrase. C'est au lecteur à parer à cette difficulté, qui se présente assez souvent.

Poursuivons :

Afin que votre vigne ait toujours un doux fruit,
Afin qu'un blé plus mûr fasse plier vos granges...
Afin d'être meilleurs !...

Du dédain sur les deux premiers vers ; dire

le premier hémistiche du troisième comme s'il y avait : « Voilà la vraie, la seule richesse ».

Au premier abord, la tentation est forte d'établir une relation entre l'idée des deux premiers vers et l'idée du troisième : vous voyez aisément à quel lourd contre-sens on aboutirait ainsi. Il faut au contraire que le lecteur, s'inspirant des points de suspension que j'ai placés à la fin du second vers, et qui devraient exister dans toute édition bien ponctuée, me fasse sentir qu'aucun rapport n'est possible entre l'idée de la richesse matérielle et l'idée de la richesse morale.

... Donnez ! il vient un jour où la terre nous laisse :
 Vos aumônes là-haut vous font une richesse...

Il n'est pas malaisé de dégager le sentiment contenu dans le premier vers : une vive lumière s'accroche là : l'idée de la mort que le poète évoque m'impose une note appropriée, mélancolique et profonde. Qu'en découle-t-il ? C'est que l'auteur m'a mis à côté une idée indifférente ou une idée gaie. C'est une idée presque comique, en effet, que contient ce second vers.

Pressez-la un peu. Est-ce que cette pensée d'une richesse acquise au ciel n'implique pas l'idée d'un placement, et n'est-ce pas là une idée de comédie ? L'auteur ne semble-t-il pas dire : « Placez sur le Bon Dieu ! c'est un placement solide : on n'a jamais entendu dire que ce banquier-là se soit sauvé en Belgique » ?

Avec la dernière strophe nous trouvons un dernier et merveilleux contraste :

.
 Contre tous vos péchés vous ayez la prière
 D'un mendiant puissant au ciel.

C'est le suprême argument, celui qui est le mieux fait pour déterminer chez le riche un mouvement de générosité : un seul mendiant puissant au ciel suffira pour faire disparaître l'amoncellement énorme de nos péchés.

Si je me suis attardé longtemps à l'étude de cette page incomparable, c'est que, parmi les chefs-d'œuvre du maître, il n'en est pas qui m'ait jamais séduit davantage ; il n'en est pas qui, aujourd'hui surtout, m'attire plus invinciblement.

... Cette œuvre, en effet, me permet de me placer véritablement en face de ce grand et sublime esprit, de ce grand cœur, du vrai Hugo en un mot. — Oh ! ne vous récriez pas ! Laissez-moi trouver dans mon obscurité même (c'est un de ses rares privilèges) le droit de dire ce que tant de gens pensent peut-être, et ne veulent ou ne peuvent pas dire. Exprimées par moi, ces idées ne sauraient offenser personne ; on dira seulement : « C'est parce qu'il est dans l'ombre qu'il se plaint des taches du soleil ».

Oui, qu'un athée (et il y en a de sincères, cela est hors de doute) qu'un athée meure en athée, rien n'est plus naturel ; il est même bon qu'il en soit ainsi. Est-ce un si grand mal de voir un athée puissant nier la divinité, si, comme l'a dit Hugo lui-même, en la niant il me la prouve ? Mais qu'un poète dont l'œuvre toute entière, et en particulier celle dont je viens d'achever l'étude, crie : Dieu ! l'âme ! l'autre vie ! accepte de mourir en dehors de toute religion, c'est là ce qui me confond, c'est là ce qui m'afflige.

Quand on veut se rendre compte du rôle qui appartient à la religion dans une société bien ordonnée, il ne s'agit pas le moins du monde de rechercher si le prêtre a toujours raison et s'il peut exister des cultes parfaits : la question est de sentir, ou non, que l'idée religieuse est aussi nécessaire, plus nécessaire même à l'homme que le pain qu'il mange, et par suite de reconnaître la nécessité d'un culte. Dites-moi que vous préférez tel culte à tel autre, je vous comprendrai peut-être, on pourra discuter en tous cas; mais n'essayez pas, à moins de supprimer l'idée de Dieu elle-même, de supprimer l'intermédiaire nécessaire entre Dieu et l'homme; autrement, comme je l'ai déjà dit quelque part, vous risqueriez d'évoquer dans mon esprit certaine phrase du bonhomme Poirier : *Qu'on protège les arts, bien ! mais les artistes, non !*

Si ce vigoureux esprit dont le nom vient naturellement sous ma plume, puisque le hasard me fait citer ici une de ses plus amusantes saillies, si Augier a voulu qu'on portât sa dépouille à l'église, cela ne prouve pas absolu-

mément qu'il ait cru tout ce qu'enseigne le prêtre, mais cela me prouve autre chose qui m'intéresse à un très haut point, cela me prouve qu'il n'a pas voulu amoindrir le patrimoine de ceux qui n'ont pour tout bien que l'espérance.

L'idée de l'homme prêtre direct sera éternellement une chimère, car il faut une religion, non pour une petite élite d'êtres supérieurs, mais pour la foule des ignorants et des malheureux, et cette foule sera toujours innombrable.

Pourquoi, m'appuyant précisément sur l'œuvre que je viens d'interpréter, et donnant ainsi à cette étude sa *conclusion naturelle*, pourquoi ne dirais-je pas tout ce que je pense ? Eh bien ! je suis sûr que, si l'archevêque de Paris avait été reçu par Victor Hugo, et qu'il lui eût tenu ce simple langage : « C'est votre pensée même que j'invoque en venant à vous ; c'est une suprême charité que je demande à votre grande âme : faites-la à tous les pauvres, aux deshérités de l'esprit comme aux deshérités de la fortune », Hugo n'eût pas, par sa

mort, répudié en quelque sorte les plus belles inspirations de son génie.

Mais qu'importe après tout ? N'exagérons pas la portée de cet oubli d'un instant, et, pour nous en consoler, relisons avec un pieux respect l'œuvre impérissable du croyant, du poète.

Un exemple encore, pris celui-là dans La Fontaine :

Je ne m'attarderai pas à dégager l'idée générale de la fable des *Animaux malades de la peste*, tout le monde peut le faire aussi bien que moi. Un fléau accable un peuple ; pour le détourner, il s'agit de choisir une victime : c'est le coupable qui est absous, parce qu'il est puissant, l'innocent qui succombe, parce qu'il est faible. Discours du Lion, discours de l'Ane, voilà donc les deux péripéties importantes de notre drame.

Ils présentent un saisissant contraste, ces deux discours : le Lion, sachant qu'il n'a rien à craindre, exagère sa responsabilité ; l'Ane, sachant qu'il a tout à redouter, atténue la sienne.

Ce sont nos deux principaux personnages :

tout l'effort de notre interprétation doit porter là. A côté de ces deux grandes figures nous aurons souci de détacher, dans son relief particulier, chacune des physionomies accessoires : le Renard, flatteur bas et cruel, plus coupable peut-être encore que son maître, dont il a perverti les bons instincts :

... Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maltresses du vil peuple, obéissent aux rois...

avec cette nuance particulière qu'ici le flatteur est un parvenu sorti des rangs du peuple, mais honteux de son origine et voulant la décrasser en quelque sorte en écrasant le peuple de son lourd dédain ; puis le Loup, l'avocat tout désigné des mauvaises causes ; puis enfin, et surtout, la foule. Et nous entendons une fois de plus le cri fameux : « Haro sur le Baudet ! » cri sauvage de la foule inconsciente et qui a retenti dans tous les prétoires chaque fois qu'il s'est agi de sacrifier un juste.

Ces idées générales semblent bien faciles à apercevoir et ne paraissent pas devoir souffrir de contradiction ; c'est pourtant parce qu'on

les perd de vue qu'on se jette parfois dans de bizarres interprétations.

Analysons maintenant l'œuvre (en détail, et d'abord les deux discours principaux, en songeant surtout à notre point de départ :

... Mes chers amis !
Je crois que le Ciel a permis
Pour nos péchés cette infortune.
Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux :
Peut-être il obtiendra la guérison commune !

Ne vous semble-t-il pas que ce discours du Lion pourrait avoir pour commentaire ce simple vers de Dorine :

Que d'affectation et de forfanterie !

Les sujets doivent être bien étonnés de s'entendre appeler : « Mes chers amis ! » par ce monarque qui d'habitude les pressure et les fait bâtonner ; mais, que voulez-vous ? le malheur commun rapproche les distances et fait oublier les règles de l'étiquette.

Mais il y a quelque chose de plus important, de plus significatif. La répétition : *Ciel, céleste,*

à trois vers de distance, est-elle fortuite? Qui oserait le dire? Elle est donc destinée à bien poser le caractère de notre personnage. Il a le mot *Ciel* bien souvent sur les lèvres : c'est qu'il ne l'a pas dans le cœur. C'est aussi le premier mot qui sort de la bouche du bon M. Tartufe. Il me paraît impossible d'éviter le rapprochement et de contester que La Fontaine, à tous les vices du monarque qu'il met en scène, a voulu ajouter celui qui les résume tous : l'hypocrisie.

Mais écoutons le Lion; il commence sa confession :

Pour moi, satisfaisant mes appétits *gloutons*,

J'ai dévoré force moutons.

Que m'avaient-ils fait? Nulle offense;

Même il m'est arrivé quelquefois de manger

Le berger.

Je me dévouerai donc, s'il le faut; mais je pense

Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi;

Car on doit souhaiter, selon toute justice,

Que le plus coupable périsse.

Dans un des livres classiques qui sont entre les mains des élèves dans les collèges, un commentateur fait remarquer que le rejet

des deux mots *le berger* semble indiquer de la part du Lion le désir d'escamoter son péché. J'y vois une intention toute contraire. Le Lion ne sait-il pas bien qu'il ne court aucun risque à faire une confession sincère ? n'a-t-il pas éprouvé déjà jusqu'où peuvent aller la bassesse et la complaisance de ses favoris ? Pourquoi donc, puisque son apparente magnanimité est sans danger, ne se donnerait-il pas la satisfaction de s'en revêtir comme d'un costume d'apparat ? Il n'atténue rien, au contraire, car il sait que le Renard viendra, à point nommé, lui faire un mérite de sa faute même.

Mais qu'il en est autrement du pauvre Ane ! Il sent bien, lui, qu'il n'aura pas d'avocat pour le défendre ! Aussi comme il plaide habilement sa cause ! Habilement ? Le mot n'est pas tout à fait juste. Certes, il est habile quand il fait remarquer qu'il avait bien *faim* et qu'il n'a tondu de ce pré que *la largeur de sa langue* ; mais l'est-il autant en invoquant la première circonstance dont il parle pour atténuer sa faute :

... En un pré de moines passant ?

mot imprudent, pauvre Jacques Bonhomme, et qui va te coûter bien cher ! Pour avoir donné libre cours à ton humeur frondeuse et pour avoir eu le plaisir de faire un trait d'esprit, tu vas déchaîner contre toi, non pas les vrais dévots, toujours indulgents, mais tous ceux — et ils sont nombreux à la cour — qui, comme le dit Molière, « ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, et se font un bouclier du manteau de la religion ».

Va ! ta cause est bien perdue. Tu auras beau ajouter : « J'avais faim ; j'en ai tondu bien peu », l'accusateur public pourra être le premier venu et te charger avec une furie maladroite, « un Loup, *quelque peu* *clerc*, » ta sentence est prononcée déjà, et, si l'on délibère, ce n'est que pour sauver les apparences.

Faut-il, au point de vue de l'interprétation, examiner les points accessoires, les autres péripéties de ce drame palpitant et terrible ? Cette étude présenterait un bien moindre intérêt.

Il est aisé de voir qu'avant l'entrée en scène du Lion je dois présenter le tableau de ce peuple écrasé sous le fléau. Il faut que j'éprouve et que

je communique une impression assez semblable à celle qui se dégage de la première scène d'*Œdipe*. Des quatre discours que j'ai ensuite à traduire : ceux du Lion, du Renard, de l'Ane et du Loup, les trois derniers ne m'arrêteront guère. Je ne veux pas dire qu'ils ne présentent pas de difficultés, et d'ailleurs faire très bien n'est jamais une chose facile, mais enfin on arrive assez aisément à trouver le ton souple et doux du flatteur, le ton hésitant et humble de l'accusé, le ton ampoulé et déclamateur de l'accusateur public : la seule difficulté vraiment sérieuse que nous rencontrions est dans la manière de faire parler le Lion. Tout, dans ce que dit ce personnage, est affecté : il invoque les plus nobles sentiments et il s'en joue au fond de lui-même ; il se dit prêt à mourir pour son peuple et il laisse périr un innocent à sa place. Rien n'est plus difficile à déterminer que la note juste dans l'affectation. Aussi l'étude de cette fable n'est pas faite pour les débutants : il faut être déjà bien maître de son art pour y réussir complètement.

On l'a constaté par l'étude que j'ai faite pré-

cédemment du rôle de Marcelle, dans *le Demi-Monde*, la plupart des personnages de théâtre sont complexes, c'est-à-dire tirillés en sens inverse par des passions contraires : il n'y a intérêt, au théâtre comme dans la vie, que s'il y a combat, si l'on reste jusqu'au dénouement indécis sur le résultat de la lutte ; cependant, en tragédie, lorsqu'à propos du rôle de Curiace nous avons jeté un rapide regard sur le caractère d'Horace, nous avons vu un personnage absolument simple, allant, sans débat et avec une logique inflexible, d'un point de départ bien net, point de départ faux d'ailleurs, jusqu'aux conséquences extrêmes de son idée première. Ces personnages sont assez rares au théâtre et y seraient insupportables si, dans l'économie d'une pièce, ils n'étaient pas destinés à faire équilibre à d'autres caractères, ceux-là plus indécis, plus irrésolus et par là-même plus touchants. Pour que ces caractères tout d'une pièce puissent se rencontrer, il faut qu'en eux la raison prime le sentiment. Ce sont des êtres à idée fixe, incapables de sentiment.

Avant de terminer cette étude sur les con-

trastes, voulez-vous, pour la bizarrerie même du fait, que nous considérions quelques instants Célimène, un des caractères de théâtre qui en présentent le moins ?

Remarquons-le : la première chose que Molière nous dit d'elle c'est qu'elle est veuve. Veuve à vingt ans ! Il est mort bien vite ce mari ! Qu'était-il ? Jeune ou vieux ? pauvre ou riche ? Quelle nécessité avait Molière de faire de Célimène une veuve, et, la faisant veuve, de ne rien nous apprendre sur son mariage ? Pas une allusion, sur ce point intéressant, dans toute sa pièce ; un vague absolu laissé sur ce passé, curieux pourtant à connaître. Comme Molière ne fait rien sans but, et qu'il serait puéril de penser qu'il en a fait une veuve uniquement pour lui donner le droit de remplir sans tutelle son rôle de maîtresse de maison, on est autorisé à croire que ce vague cache une intention plus profonde et permet au lecteur de se livrer à toutes les hypothèses. N'en faisons pourtant que de raisonnables et de plausibles ; n'allons pas céder à la tentation d'éprouver quelque frisson et de dramatiser

l'inconnu : affirmons simplement qu'en faisant Célimène jeune et veuve, Molière a voulu signaler un trait saillant de son caractère, et disons que ce mari disparu si vite était vieux et riche.

Pour une femme, en effet, possédée comme est Célimène de l'insatiable désir de plaire et de briller, la fortune est un levier nécessaire, et celle-ci, froide de cœur et asservie à sa seule ambition, n'était pas femme à reculer, pour acquérir ce levier, devant une union disproportionnée. J'estime que, selon la morale mondaine sinon selon la conscience, on ne pouvait rien dire contre ce mariage. Il y a pour cela deux raisons, que je trouve excellentes : d'abord, cette bonne peste d'Arsinoé n'y fait aucune allusion désobligeante, ce qu'elle n'aurait pas manqué de faire si, par quelque côté, il avait donné prise à la calomnie ; en second lieu, Alceste, qui, comme tous les amoureux ardents et naïfs, serait fort capable d'être jaloux du passé, n'en parle jamais lui-même, ce qui prouve qu'il n'a pas lieu de s'en inquiéter et qu'on pouvait n'y voir... comment dirai-je?... qu'une sorte d'adoption déguisée.

Donc, selon les apparences, le mariage était irréprochable, puisque Arsinoé n'en dit pas de mal, et le mari était vieux, puisque Alceste n'en est pas jaloux.

De plus, il était riche, puisque Célimène l'a épousé.

Toutes ces déductions me paraissent nettes et rigoureuses. Voilà donc Célimène, par la mort de son vieux mari, dans la possibilité de jouer le rôle auquel elle aspire ; sa beauté et sa coquetterie vont se mouvoir dans le cadre brillant qui leur convient : elle est riche. Remarquons toutefois que, si elle mène assez grand train, elle ne semble pas prodigue et paraît savoir administrer sa fortune avec une rare entente de l'ordre, je dirai même avec une certaine nuance de parcimonie. Je ne vois chez elle qu'un domestique, cet honnête Basque, qui a une bien curieuse physionomie ; on sent qu'elle l'a pris au village, car il est déniaisé à peine, et si elle lui passe ses pataquès et son langage agrémenté de locutions bizarres, c'est que, comme il est des champs, elle le paie moins cher, c'est qu'elle

suppose qu'il la volera moins qu'un autre.

Il y aurait une étude très amusante, et que j'essaierai peut-être quelque jour : c'est celle des petits valets de Molière, j'entends de ceux qui n'ont que quelques mots à dire et dans lesquels il est convenu que, au point de vue de l'interprétation, il n'y a, c'est le terme usité, rien à faire. Voilà ce Basque du *Misanthrope*, par exemple : il n'a pas dix vers à dire dans toute la pièce, mais quelle inoubliable physionomie ! Il est manifeste d'abord que parmi les prétendants à la main de « Madame » il a ses préférences : son candidat à lui c'est Alceste ; Alceste qui le bouscule peut-être quelquefois, mais qui a parfois aussi pour lui une parole bienveillante, familière même, qui, en tout cas, ne se montre pas dédaigneux comme certains autres. Aussi on devine que Basque est chagrin d'interrompre l'entretien du second acte ; et comme dans sa façon bizarre et comique d'annoncer Clitandre on sent percer sa sympathie pour le *Misanthrope* : *Voici Clitandre encor, Madame !* Il fait même souvent des oublis volontaires ; et quand Célimène lui dit : *Des sièges pour*

tous ! ne sent-on pas que l'un des jours précédents il avait à dessein négligé de donner un siège à quelqu'un, peut-être à ce même Clitandre, la bête noire d'Alceste. Et lorsqu'à la fin de l'acte il arrive annoncer l'exempt :

Monsieur, un homme est là qui voudrait vous parler
Pour affaire, dit-il, qu'on ne peut reculer,

comme on s'aperçoit qu'il a longtemps parlé dans l'antichambre avec la personne qui demande Alceste avant de se décider à venir troubler celui-ci !

Mais laissons le valet, si amusante que soit sa silhouette, et revenons à la maîtresse.

Ainsi Célimène est riche, libre, économe : elle est donc admirablement préparée à jouer son rôle de coquette ; rôle double : de dupeuse d'hommes, de dompteuse d'hommes.

Et tous les amoureux, tous les adorateurs de ce froid mais éblouissant soleil accourent, et nous allons la voir manier tous ces gens avec la plus merveilleuse dextérité, promettant au besoin beaucoup de choses, mais sachant n'en accorder aucune.

Pourvu qu'on soit du monde, qu'on s'extasie devant sa beauté comme devant la verve de son esprit sans cœur (car son besoin de briller s'étend à toutes choses), on est sur d'être bien accueilli par elle.

On ne nous montre que quelques-uns de ses amants, mais rien ne nous empêche de supposer qu'il y en a d'autres :

Mais de tout l'univers vous devenez jaloux !

— *C'est que tout l'univers est bien reçu de vous.*

Si, plus que les autres, Alceste lui plaît (et nous la voyons en effet accuser en sa faveur autant de préférence qu'elle peut en avoir pour quelqu'un), c'est d'abord que sa brusque sincérité fait un piquant contraste avec l'admiration sans réserve des autres : tant de compliments fades doivent l'écoeurer parfois ; le ton bourru du Misanthrope n'est pas pour elle sans saveur : cela la change. Mais, si elle le met à part, c'est surtout que, de tous les amoureux qu'elle tient en cage, il est celui dont les lubies et les soubresauts lui permettent de mieux mettre en lumière sa rare habileté dans l'art

de manier les hommes; c'est qu'en un mot il est le plus difficile à dompter. Aussi, dans ses scènes avec lui, quelle admirable possession de soi-même! comme elle distribue à propos les coups de cravache et les morceaux de sucre! comme les uns partent cinglant et déchirant la chair! comme les autres, une fois la bête domptée, sont distribués d'un ton calin et d'une main douce!

Ecoutez dans la première scène du second acte ces mots de la coquette voulant mettre fin à de trop vives récriminations :

Eh bien! pour vous ôter d'un semblable souci,
Je me dédis ici de tout ce que j'ai dit,
Et rien ne saurait plus vous tromper que vous-même.
Soyez content!...

Ne dirait-on pas qu'on entend siffler la lanière?

Mais le pauvre Alceste, après un cri de souffrance, se résigne et demande grâce; voyez comme aussitôt le ton se radoucit :

En effet, la méthode en est toute nouvelle,
Et vous aimez les gens pour leur faire querelle!

Et au quatrième acte :

Il ne me plaît pas, moi.

.

 Non, il est pour Oronte, et je veux qu'on le croie.
 Je reçois tous ses soins avec beaucoup de joie,
 J'admire ce qu'il dit, j'estime ce qu'il est,
 Et je tombe d'accord de tout ce qu'il vous plaît.
 Faites, prenez parti, que rien ne vous arrête,
 Et ne me rompez pas davantage la tête.

Ce n'est plus là un coup isolé, c'est une succession de coups répétés; le sang jaillit, et la bête, qui voulait mordre, tombe une fois de plus aux pieds de la dompteuse. Célimène voit Alceste à terre; la dupeuse daigne alors avoir pitié de son sujet par ces mots, qui sont un baume sur une plaie douloureuse :

Allez, vous êtes fou dans vos transports jaloux,
 Et ne méritez pas l'amour qu'on a pour vous.

.

Et Célimène poursuit ainsi sa route, indifférente au mal qu'elle fait et n'ayant qu'un souci, celui de garder à tout prix son indépen-

dance. Si au dernier acte, et pendant une minute, elle paraît se décider à y renoncer, c'est qu'elle est acculée à cette détermination, c'est que l'acceptation de la main d'Alceste est pour elle le seul moyen de sortir de l'impasse où elle s'est engagée, de la situation fâcheuse et presque ridicule où elle est.

Le refus du Misanthrope, qui veut plus que la main, qui exige la renonciation au monde, le sauve d'un châtement immérité, mais il délivre en même temps Célimène du cauchemar de la solitude; et, puisque la voilà renvoyée à ses galanteries, puisque, redevenue libre, elle va recommencer à faire des victimes, on ne voit pas bien tout d'abord comment elle sera punie; et il semble, en bonne morale, qu'elle devrait l'être. Attendez! laissez passer dix ans, moins peut-être. Rappelez-vous la scène avec Arsinoé. Qu'est-ce qu'Arsinoé? C'est Célimène vieillie. Que sera Célimène dans dix ans? Une nouvelle Arsinoé, également jalouse de la beauté des autres, voyant le vide se faire autour d'elle, et s'entendant dire à son tour: « Tu es vieille et laide! » Le châtement de

Célimène ? mais il est dans sa réponse à Arsinoé, dans chacun de ces traits cruels qu'une autre Célimène lui décochera sans miséricorde :

Elle est à bien prier exacte au dernier point,
Etc.

Il n'y aura rien à changer à tout cela. Célimène, une fois les amants partis, se jettera dans la dévotion :

Ce sont là les retours des coquettes du temps.

Ce goût de la parcimonie, que je crois avoir déjà surpris en elle, s'accusera de la façon la plus outrée. Enfin elle aura beau se mettre du rouge et du blanc pour cacher ses rides, elle s'entendra dire que ces précautions

Ne servent qu'à couvrir de fâcheuses disgrâces.

Le seul châtiment capable de l'atteindre lui sera infligé. Pour une femme possédée de la rage de plaire, et qui a fait du désir de briller l'unique but, l'exclusive occupation de sa vie, rien n'est plus cruel que de se sentir à tout

jamais condamnée à l'isolement, et surtout de voir qu'à côté d'elle

... d'autres ont les plaisirs
Dont le penchant de l'âge a sevré leurs désirs ;

et la pièce a la haute et double moralité qu'elle doit avoir : Alceste, qui, pour avoir mis en contradiction fréquente (c'est même là une des sources du comique dans ce rôle) ses principes et sa conduite, doit, lui aussi, être puni, mais que Molière n'a pas voulu punir trop cruellement, Alceste souffre de sa rupture avec Célimène, mais échappe au danger de l'avoir pour femme ; quant à Célimène, la plus terrible des expiations lui est réservée ; elle subira dès ce monde les tortures de l'enfer : elle est condamnée à vieillir.

IV

LES VALEURS

Les gens, et il en existe, je le sais, qui veulent proscrire de la diction l'accentuation sur les valeurs, sous le prétexte qu'ils ont vu abuser de cette méthode, me font l'effet de ces enfants qui maudissent le feu parce qu'un jour ils se sont brûlé les doigts. J'ai, par de nombreux et, me semble-t-il, concluants exemples, prouvé, dans mon premier ouvrage, que non seulement le mot de valeur, sorte de clef de voûte de ce petit édifice qu'on appelle une phrase bien faite, doit être mis en lumière par une accentuation spéciale, mais encore que lui seul peut guider dans la recherche du véritable mouvement de la phrase. Je prie le

lecteur de vouloir bien se reporter à ces remarques : il serait fastidieux de tomber dans des redites inutiles. Frapper à tort et à travers sur le premier mot venu d'une phrase, et, lorsque l'on dit des vers, donner régulièrement un coup de voix sur le mot final de chaque vers ou sur le mot placé à l'hémistiche, c'est l'œuvre d'un écolier qui ne sait pas le premier mot de sa grammaire.

Le travail analytique qui permet de mettre à son plan chacun des mots d'une phrase n'est pas toujours facile, je l'accorde. Souvent à côté de mots retentissants qui ne signifient rien vous avez un petit mot bien humble qui se cache, et c'est précisément ce mot qui est le mot nécessaire ; quelquefois même (j'en citerai des exemples), ce fameux mot nécessaire est le seul qui ne soit pas écrit. Il n'est pas toujours facile de se reconnaître au milieu de ces difficultés ; mais, comme, encore une fois, j'ai indiqué précédemment les moyens de les résoudre, je ne pense pas qu'il soit opportun d'y revenir. Le seul point que je voudrais préciser est celui-ci : S'il y a un immense

intérêt à détacher le mot de valeur, ce n'est pas pour le vain plaisir de souligner un mot, ce serait là une sottise et agaçante besogne : c'est, je l'ai déjà dit, pour entrer plus aisément dans le vrai mouvement de la phrase, et le mouvement, c'est la grande affaire en diction.

Au Conservatoire, lorsque nous entendions Régnier indiquer le rôle d'Isabelle dans *l'École des maris*, et que, arrivé à la scène XI de l'acte II, nous le voyions insister longtemps sur ces vers :

... Est-ce les avoir bonnes,
Dites-moi, de vouloir enlever les personnes?

et ne tenir l'élève quitte que lorsqu'elle s'était assimilé son indication, nous ne pouvions nous empêcher de critiquer sa méthode, qui nous paraissait une exagération, un procédé. Au lieu de chercher le motif de l'insistance de ce grand maître, nous nous mettions à rire : c'était plus vite fait et plus facile. Or, que demandait Régnier? — Tout simplement de dire ces deux vers comme s'il y avait dans le texte :

« Est-ce les avoir bonnes, dites-moi, de vou-

loir m'enlever? » En d'autres termes, il ne voulait pas que nous tinssions compte du mot *personnes*, et, au lieu de placer sur ce dernier mot du vers, mot inutile pour ainsi dire, l'accentuation, la tonique, il nous faisait placer cette accentuation sur le verbe *enlever*. Or, en exigeant cela, Régnier avait mille fois raison. Il n'avait pas seulement raison au point de vue de l'interprétation d'un vers en particulier, il avait encore raison au point de vue du mouvement général de la scène. Dans toute phrase à tournure interrogative, la tendance de chacun de nous est de placer l'accentuation sur le dernier mot de la phrase, immédiatement avant le point d'interrogation. Rien de mieux si la valeur se trouve là; mais, si nous rencontrons à cet endroit un mot qui pourrait aisément se supprimer sans que cela nuise à l'intelligence du texte (et c'est ici le cas pour le mot *personnes*), nous sommes absolument forcés de déplacer notre accentuation et de la faire porter ailleurs, puisque le mot essentiel de la phrase est ailleurs. Cela défie toute objection. Mais, je le reconnais, ce n'est là que le

petit côté de la question. En insistant pour que l'élève détachât le mot *enlever*, Régnier faisait plus : il forçait l'élève à dire la scène dans son mouvement vrai ! Oh ! quel professeur ! Il était incomparable ! Ceux qui le critiquent me désolent, et n'ont d'excuse que s'ils ont jugé son enseignement sur le seul rapport de quelque élève dépité ou aigri. Je l'ai vu à l'œuvre, moi : il n'était pas infallible (qui peut se vanter de l'être ?), mais quel goût dans l'interprétation du texte ! quelle intensité de vie dans l'exécution qu'il en proposait ! Et puis, chez ce comédien, chez ce Scapin, quelle rare, quelle exquisite délicatesse d'esprit et de langage ! Jamais, entendez-vous bien ? jamais, même dans le feu de ses démonstrations les plus abandonnées, je ne lui ai entendu prononcer un mot vulgaire.

Remarquez, pour en revenir à cette scène de *l'École des maris*, qu'en douze vers le mot *enlever* se trouve répété trois fois par Molière. Est-ce par hasard ? — Non, Molière ne fait rien par hasard : c'est de propos délibéré. De quoi s'agit-il dans la scène ? — Il s'agit d'une jeune fille qui, *rouée par honneur*, joue, comme on

dit, son va-tout à ce moment de la pièce. Elle veut faire naître dans l'esprit de son amant l'idée d'un enlèvement, et lui faire savoir que, dans l'état désespéré des choses, elle ne reculera pas devant une pareille extrémité; et elle n'a que son tuteur, son geôlier, l'homme qu'elle déteste, pour servir d'intermédiaire entre elle et son amant. Qu'est-il, ce tuteur? Est-ce un esprit jaloux, un homme facile à convaincre? — Non: c'est un sot avantageux, c'est un homme qui se croit aimé. Il est atteint, en un mot, de surdité morale. D'où la nécessité pour Isabelle, si elle veut venir à bout d'un être de cette espèce, de frapper fort et de porter des coups répétés.

« Il veut m'enlever, lui dit-elle, il veut m'épouser de force en m'ôtant de vos mains. »

Que répond Sganarelle? Ce simple mot: — *Comment!* que vous devez traduire ainsi: « Allez donc, ce n'est pas possible! » Et il faut, pour vaincre enfin son incrédulité, qu'elle répète une troisième fois:

... Oui, oui, j'ai su que ce traître d'amant
Parle de m'obtenir par un enlèvement.

Il semble que la jeune fille, exaspérée, s'écrie : « Mais vous ne voulez donc pas m'entendre ? Il veut m'enlever, *m'enlever* vous dis-je, demain matin, à quatre heures : je sais qu'il a déjà acheté l'échelle de corde qui doit le conduire à mon balcon. » En détachant à chaque fois le mot *enlever*, vous êtes bien loin de nuire au mouvement de la phrase, vous le favorisez au contraire.

Relisez au troisième acte de *Mithridate* la belle tirade de Xipharès commençant par ce vers :

Rome ! mon frère ! ô ciel ! qu'osez-vous proposer ?

Il y a dans l'avant-dernier vers de cette tirade un mot que vous seriez impardonnable de laisser dans l'ombre : c'est le mot *unique* :

Et Rome, *unique* objet d'un désespoir si beau...

Emporté au début par sa haine contre Rome et par l'indignation que lui inspire la honteuse couardise de Pharnace, le prince a senti peu à peu une émotion plus intime succéder à des mouvements violents. La douce image de Mo-

nime lui apparaît, et cette image, reléguant au second plan l'amour de la patrie et l'horreur de l'étranger, ne fait que lui rendre plus amère l'idée d'une irrévocable séparation.

ici tout vous retient, et moi tout m'en écarte;
 Et si ce grand dessein surpasse ma valeur,
 Du moins ce désespoir convient à mon malheur.
 Trop heureux d'avancer la fin de ma misère,
 J'irai.....

Un mot de plus, et il va se trahir; ce mot même, il l'a déjà sur les lèvres : « J'irai... , ne pouvant revoir Monime, mourir le cœur plein d'elle ». Mais, voyant le visage du roi s'assombrir, il reprend, après un moment de trouble, possession de lui-même; bien plus, il sent le besoin d'expliquer, de justifier cette rapide défaillance; l'idée du danger qu'il a pu faire courir à Monime lui inspire le meilleur, le plus habile des arguments :

Et Rome, *unique objet* d'un désespoir si beau...

Vous le voyez, ce simple mot a une clarté qui éblouit; il brille à nos yeux comme un phare;

par lui je pénètre plus profondément dans le sens de cette fin de scène; il explique, il complète l'idée précédente :

Trop heureux d'avancer la fin de ma misère,
J'irai.....

Il me démontre que, en dépit de toute son ardeur patriotique, Xipharès est, à ce moment de la pièce, possédé de son amour pour Monime à un tel point que l'idée même d'effacer le crime de sa mère n'est pour lui qu'un prétexte à cacher le véritable état de son âme. Et maintenant, faites à ce mot le sort que vous voudrez, faites-le même (voyez si je vous accorde une large concession !) disparaître en quelque sorte dans la rapidité du débit, soit !... *pourvu* que vous ne perdiez pas un seul instant de vue la pensée qu'il décèle, le sentiment qu'il trahit, le mouvement qu'il vous impose.

C'est par l'accent avec lequel j'ai détaché un mot de valeur que j'ai obtenu un des plus grands effets qui, à ma connaissance, se soient jamais produits au théâtre. J'en appelle à tous ceux qui étaient à la Gaieté le jour où M. Bal-

lande me fit réciter l'Oraison funèbre du prince de Condé.

J'avais à prononcer cette phrase, qui était une des maximes favorites du prince : « Un bon général peut être vaincu, il ne doit jamais être... *surpris!* » Je fus interrompu pendant plusieurs minutes ; il y eut dans la salle une tempête d'applaudissements. Ah ! il faut dire que les circonstances seules étaient bien faites pour donner du relief à cette phrase ! De douloureux souvenirs hantaient encore tous les esprits. On rejetait la responsabilité de nos désastres sur l'impéritie, sur la légèreté de certains chefs. Ce sentiment était-il juste ou non ? ce n'est pas à moi de le dire ; mais, bien ou mal fondé, il remuait confusément au fond de toutes les âmes et ne cherchait que l'occasion de se faire jour. C'est pour cela que, lorsque je prononçai, en le détachant, avec un accent spécial et une intention qui répondit sans doute aux préoccupations générales, le mot *surpris*, il n'y eut dans la salle qu'un seul cœur, et ce mot détaché mit le feu à une traînée de poudre !

Oh ! le bon temps que celui de ces matinées de Ballande ! D'abord j'étais jeune, et c'est chose si exquise que le théâtre quand on est jeune ! Notre profession est de celles qu'on devrait traverser de vingt à trente ans et pouvoir quitter ensuite. Et quelle fièvre de travail ! Tous les huit jours un rôle nouveau : huit jours pour préparer l'Antiochus de la *Rodogune* de Corneille ou le *Glorieux* de Destouches ! C'était de la folie, mais c'était délicieux. Le public (quel indulgent public ! aujourd'hui encore je n'y puis penser sans attendrissement et sans regret), le public savait bien que nous ne pouvions lui donner que d'incomplètes ébauches, mais comme il nous était reconnaissant de nos efforts ! comme il était heureux de nous faire sentir, de nous prouver qu'il nous adoptait peu à peu !

J'avais en ce temps-là chez moi une manière de petit domestique que j'avais fait venir de la campagne et qui m'accompagnait à la Gaîté, portant mon léger bagage. C'était bien le plus drôle de corps qu'on pût imaginer ! Une fois (je devais aller jouer *M^{lle} de Belle-Isle* à Orléans), d'Aumont me manque presque au der-

nier moment, et, comme je me lamentais, François — c'était le nom de mon bonhomme — me dit : « Il ne faut pas que Monsieur se désole : je lui jouerai le rôle aussi bien que ce monsieur au grand nez qui est venu le répéter tous ces jours-ci ». Le monsieur au grand nez était un de mes meilleurs camarades, qui, après un trop court passage au Théâtre-Français, où l'on ne sut pas le retenir, occupe aujourd'hui avec la plus grande distinction un des premiers emplois au Théâtre Michel de Saint-Pétersbourg.

Nous arrivions à la Gaîté vers midi, on jouait à une heure, et souvent, en passant devant la loge de Mélingue, qui jouait le soir, lui, j'apercevais le célèbre artiste, déjà habillé à demi et se promenant l'épée au côté. Je riais alors de cet excès de scrupule et de zèle : depuis, j'y ai réfléchi souvent.

François m'aidait dans mes préparatifs, et s'en allait ensuite dans la salle, aux troisièmes galeries. C'est là qu'il me rendit un jour un service signalé. C'était précisément le jour de l'Oraison funèbre : le régal était de haut goût pour les vrais lettrés, et ils étaient nombreux dans la

salle, tout prêts à applaudir aux bons endroits. Mais vous pensez bien que les braves gens des troisièmes galeries, qui, sans trop regarder ni comprendre l'affiche, étaient venus au théâtre avec l'idée de s'amuser et de rire, se trouvèrent fort désappointés quand, pour tout divertissement, on leur présenta un monsieur en habit noir leur parlant à chaque instant du bon Dieu. Il y en eut qui crurent qu'on voulait se moquer d'eux. Toujours est-il que, rentré dans ma loge pour me déshabiller, je vis accourir mon François tout effaré. « Qu'est-ce que tu as ? lui dis-je. — Ah ! Monsieur, vous l'avez échappé belle ! Figurez-vous qu'il y avait à côté de moi deux individus qui étaient furieux contre vous et voulaient vous faire un mauvais parti. A un moment, l'un d'eux descend et rapporte des oranges et des pommes : est-ce qu'ils ne voulaient pas vous jeter cela par la figure ? Heureusement j'ai vu le mouvement, et j'ai bien su vous protéger. Je me suis approché d'eux, et je leur ai dit, sans trop faire de bruit, vous comprenez, pour ne pas vous interrompre : « C'est mon maître, d'abord : je vous défends

« de lui faire du mal ! Et puis, est-ce que c'est
« de sa faute si on lui fait dire toutes ces bê-
« tises ? »

Ah ! si François, dont la vocation artistique s'est arrêtée court, et qui (cette anecdote le prouve) m'aimait bien, quoiqu'il souffrît de ne pas me voir partager son opinion sur Bossuet, si François pouvait me remettre en présence de mes agresseurs, au risque d'être atteint cette fois par quelqu'un de leurs innocents projectiles, combien je serais heureux de revivre les bonnes heures que j'ai vécues ce jour-là !

Souvent l'interprétation de toute une scène dépend du sens attaché à un seul mot. Il y a dans *le Jeu de l'amour et du hasard*, au moment où Dorante et Sylvia se rencontrent pour la première fois, deux ou trois répliques que je vais reproduire :

Prends garde, Lisette, dit M. Orgon à sa fille, ce garçon (il parle de Dorante, déguisé) n'est pas mal, et ton cœur n'a qu'à bien se tenir,

LISETTE

Mon cœur ! c'est bien des affaires.

DORANTE

Ne vous fâchez pas, Mademoiselle, ce que dit Monsieur ne m'en fait pas accroire.

Les mots que je viens de souligner sont-ils du simple badinage ou bien ont-ils leur *valeur* propre? — Selon la réponse que vous ferez à cette question, les conséquences au point de vue de l'interprétation de la scène seront considérables. Mais, si vous le voulez bien, prenons les choses de plus haut.

Avec Marivaux, il n'est point malaisé d'en faire la remarque, nous quittons le monde réel pour être emportés en plein ciel, en plein idéal. Ce théâtre-là, au point de vue de la donnée première et de l'intrigue, c'est à proprement parler *de la féerie*. Le romanesque, le merveilleux y règnent sans partage.

Tous les amoureux des pièces de Marivaux doivent être des « Prince Charmant », toutes ses héroïnes des « Urgèle », après le baiser de Pierrot bien entendu. L'idée générale qui se dégage de toutes ses œuvres étant celle-ci : « *L'amour triomphant des préjugés sociaux* », il est néces-

saire qu'il y ait du côté de tous les soupirants qu'il nous présente, le prestige inouï de la beauté.

Pour jouer les amoureux, il est utile d'être agréable de visage et de tournure, mais ce n'est pas toujours nécessaire. Ainsi, par exemple, pour jouer le petit Fortunio, du *Chandelier*, il importe surtout que l'acteur me donne l'impression de l'ingénuité, car c'est par ce côté de sa nature qu'il éveillera la curiosité et ensuite l'amour de Jacqueline. Mais pour jouer le Dorante des *Fausse confidences*, pour jouer le Lucidor de l'*Épreuve*, pour jouer le Dorante du *Jeu de l'amour*, pour jouer en un mot tous les amoureux de Marivaux, il faut être beau, souverainement beau, irrésistiblement beau.

Mettons-nous bien en face du point de départ posé par l'auteur : Voici deux jeunes gens, un jeune homme et une jeune fille; chacun d'eux a un père excellent : M. Orgon, le père de Sylvia, déclare lui-même qu'il faut être trop bon pour l'être assez. On désire les marier, mais on ne veut en rien les contraindre ; on leur laisse le temps de se voir, de s'étudier, de se connaître,

des'aimer. Que peuvent-ils demander de mieux? Jamais conditions ont-elles été plus favorables pour réaliser une union heureuse et parfaite? Eh bien! non : tous deux sont inquiets, préoccupés, rêveurs.

Je dis *tous deux*, et je le prouve. Dans la première scène de la pièce, l'auteur nous dévoile spécialement l'état d'esprit et d'âme de son héroïne. Sylvia est parvenue à un état d'énervement qui va jusqu'aux larmes ; elle s'emporte, elle qui est la bonté même, à des vivacités inouïes vis-à-vis de sa suivante ; ignorant tout de la vie, elle affecte une expérience singulière et, pourquoi ne pas le dire? tout à fait comique; elle conclut d'un mari fourbe qu'elle connaît que *tous* les maris sont fourbes, d'un homme violent que *tous* les hommes sont violents; elle est insensible, en apparence du moins, aux dons extérieurs chez son futur mari, dont elle prétend n'exiger qu'un bon caractère ; c'est la manière d'Aricie, qui, après l'aveu naïf contenu dans ce vers :

Mes yeux alors, mes yeux n'avaient pas vu son fils!

feint, elle aussi, d'être indifférente à la beauté d'Hippolyte, dont elle dit n'aimer que la vertu :

Non que, par les yeux seuls lâchement enchantée,
J'aime en lui sa beauté, sa grâce tant vantée,
Présents dont la nature a voulu l'honorer,
Qu'il méprise lui-même et qu'il semble ignorer...

Sylvia, enfin, nous est montrée, dans cette admirable scène d'exposition, trahissant, par ses théories bizarres, ses accès de révolte et ses crises d'accablement, l'horrible peur qu'elle a d'être mal mariée et de rencontrer un être de cœur et d'esprit médiocres à la place du mari qu'elle a rêvé ; mais l'auteur n'a pas un moins grand souci de nous faire pénétrer dans les plus secrètes pensées de son héros, car la lettre du père de Dorante, que nous lit M. Orgon, nous laisse pressentir qu'une scène assez semblable à celle par laquelle s'ouvre la pièce a dû se passer en province entre Dorante et son valet.

En tout cas, ce jeune amoureux, ce jeune provincial, car Marivaux fait vivre Dorante en province, comme s'il eût craint qu'un être à la

fois aussi sérieux et aussi romanesque ne parût invraisemblable à Paris, ce jeune amoureux a, lui aussi, une peur atroce du mariage; et, je le demande encore une fois, jamais peur fut-elle moins justifiée?

Or, ces jeunes gens, tous deux et à la même heure pour ainsi dire, vont avoir la même pensée : se déguiser pour se mieux connaître. Est-ce vraiment pour se mieux connaître? et chacun d'eux ne porte-t-il point déjà en lui-même ce mystérieux idéal de l'être aimé, ce type accompli qu'il s'est créé, qu'il possède déjà en imagination, et dont pour rien au monde il ne voudrait être séparé?

Et vous voulez que la rencontre de ces deux êtres, qu'on nous montre liés entre eux par de si profondes, de si mystérieuses affinités, qui semblent prédestinés en quelque sorte l'un à l'autre et entraînés vers une rencontre inévitable par cette force irrésistible de l'amour, vous voulez, dis-je, que le premier abord de ces deux êtres, abord si merveilleusement préparé, si impatiemment attendu, n'amène rien qu'un léger étonnement de part et d'autre?

Vous voulez que le premier échange de ces deux regards ne fasse pas jaillir des étincelles, et qu'au lieu de se deviner, de se reconnaître à travers un déguisement, ils s'aiment insensiblement et peu à peu pour le mérite et les qualités morales qu'ils se découvrent? Oh! l'horrible et, permettez que je le dise, la plate manière de comprendre cette pièce! Par grâce, ne jouons pas Marivaux comme nous jouerions Ponsard!

Vous me direz peut-être : « Votre interprétation est séduisante, mais rien dans le texte ne m'indique qu'il faille l'adopter ». Oh! les mots! voilà qui m'est égal! Il en est le plus souvent des mots comme des formules politiques : c'est souvent en les prenant au rebours qu'on trouve leur véritable signification... Les mots! mais c'est une terre glaise qu'on pétrit comme on veut! Pourtant je ne vous accorde pas que les mots me donnent tort; je prétends au contraire qu'ils me donnent raison. Allons aux preuves!

Si, en apercevant ce valet, Sylvia n'avait pas été remuée par un trouble involontaire, si

elle n'avait réellement vu en lui qu'un valet, comment expliqueriez-vous qu'elle puisse mettre dans le ton avec lequel elle prononce ces paroles :

Mon cœur? c'est bien des affaires!

un certain accent qui fait dire à Dorante le mot que je soulignais en commençant :

Ne vous *fâchez* pas, Mademoiselle : ce que dit Monsieur ne m'en fait point accroire.

Remarquons à ce propos un jeu de scène qui est de tradition constante, qui semble merveilleusement propre à préparer le coup de théâtre en question, et qui d'ailleurs, à mon avis du moins, est uniquement destiné à cela. Lorsqu'arrive Dorante, déguisé en valet, Sylvia ne le remarque pas tout d'abord ; il y a plus, elle lui tourne le dos et continue une conversation avec Mario. M. Orgon (tous ceux qui ont vu jouer la pièce se rappellent le jeu de scène en question) M. Orgon est obligé de l'interpeller par deux fois pour qu'elle regarde Bourguignon. Sur le premier « Lisette! » elle

ne bouge pas, et le père est obligé de répéter le mot : « Lisette ! » pour qu'elle se retourne et regarde. Ceci n'a-t-il d'autre but que de nous montrer Sylvia oublieuse du rôle qu'elle joue et du nom d'emprunt qu'elle a pris ? Ce serait, en vérité, bien mince et presque puéril. Non, ce jeu de scène vise plus haut, et a pour but de marquer l'inattendu de la rencontre et le sursaut d'étonnement qui se produit de part et d'autre.

Donc, dès le premier regard échangé avec Dorante, Sylvia est émue, puisque, au lieu de s'amuser de cette rencontre, au lieu de le prendre sur le ton enjoué, le seul que comporte son travestissement, elle se fâche quand on lui dit que son cœur n'a qu'à bien se tenir.

Et Dorante, lui, est-il également troublé par ce premier échange de regards ? Oui. Si Dorante, en apercevant Sylvia, n'avait pas éprouvé la même commotion profonde, dirait-il (ce sont les premiers mots qu'il prononce avant d'aborder Lisette) : « Cette fille-ci *m'étonne ! Il n'y a point de femme au monde* à qui sa physionomie ne fît honneur ! »

Ainsi tous deux sont troublés. Sous le tablier de la soubrette, Sylvia apparaît à Dorante avec des airs de reine; sous la livrée de Bourguignon, Dorante apparaît à Sylvia avec la forme de l'amant idéal qu'elle a rêvé. Dans les profondeurs de leur être il s'est fait comme une soudaine illumination. Eh quoi ! en eux l'âme est belle comme le corps, et rien de cette âme, rien de ce feu qui les pénètre ne se manifesterait à travers ce beau corps ? C'est impossible, mille et mille fois impossible ! Ne faisons donc pas se traîner à terre et dans les sentiers battus cette œuvre de divine imagination ! ne mettons pas de la logique et du bon sens où il n'y a qu'amour et délire !

« Mais, m'objecterez-vous encore, où est l'intérêt de la pièce si du premier coup nos amants se sont reconnus ? Avec l'interprétation ordinaire (oh ! oui, vous dites bien : ordinaire), j'établis une gradation dans les scènes, un crescendo dans les mouvements. Peu à peu le flot amoureux monte, jusqu'au moment où il va déborder et tout envahir. Chaque rencontre nouvelle des deux amants, en amenant la dé-

couverte de quelque nouvelle qualité, de quelque charme non encore aperçu, va les lier plus invinciblement l'un à l'autre. Dorante se dit d'abord tout simplement : « Tiens ! elle « est gentille cette petite soubrette ! Cela va « m'amuser de la questionner, de l'étudier un « peu, de savoir d'elle ce que vaut sa maîtresse. » Et il questionne, il étudie la soubrette, et peu à peu il s'attache à elle, et il va l'aimer pour les qualités qu'il lui découvre. S'y prendrait-il différemment s'il voulait faire un mariage raisonnable, s'assurer une union heureuse, bien assortie et basée sur des goûts réciproques ?

— Et Sylvia, de son côté, fera un raisonnement analogue ! Allons donc ! cela me paraît une déplorable plaisanterie. Il s'agit bien de qualités morales ! Il s'agit d'un courant qui emporte tout, il s'agit d'amour. Voyez-vous Roméo demandant à connaître Juliette pour l'aimer ? Voyez-vous Juliette attendant qu'elle ait parlé à Roméo pour sentir que son maître, que son dieu est là ? Du raisonnement ? est-ce que cela existe ici ? Il y a de la passion, et voilà tout !

Et, de même qu'il a suffi à Juliette de *voir* Roméo pour lui donner toute sa vie, car elle ne songe à demander le nom du jeune homme qu'après avoir reçu son baiser, de même, dès le premier échange de regards avec Dorante, Sylvia éprouve ce tressaillement profond qui, comme le dit Hugo quelque part, a son contre-coup dans le mystère infini des étoiles.

Mais alors où est l'intérêt? où est le drame? — Le voici : il est dans la réaction qui suit immédiatement le choc dont j'ai parlé. Tous deux ont vu s'ouvrir sous leurs yeux un abîme ; mais vont-ils y tomber sans résistance? — Non. C'est cette résistance, c'est cette lutte qui va faire l'intérêt de la pièce. Que nous montre Marivaux jusqu'au moment où Dorante se fait connaître? Deux êtres se débattant pour échapper à une impression reçue. Pris de vertige, ils se sentent entraînés vers cet abîme, ils luttent et cherchent à s'en éloigner ; mais chaque effort qu'ils font les en rapproche. « Quelle folie ! se dit Sylvia dès qu'elle a tressailli à la vue de Dorante : je viens d'être trou-

blée en voyant ce valet ; il m'a semblé voir celui que j'attends, celui en qui s'incarne mon rêve : chassons cette impression. Étudions ce valet : il n'a sans doute ni cœur, ni esprit, ni éducation. » La conversation ou, pour mieux dire, l'action dramatique s'engage, et Sylvia constate avec un effroi croissant que nul être au monde n'a plus de cœur, d'esprit, d'éducation que ce valet, et chaque tentative faite par elle pour guérir son mal ne fait qu'élargir la plaie.

Même lutte, même travail de l'âme chez Dorante ; mais tous deux ont beau faire, le naufrage est inévitable, on l'attend, on le désire. Dorante s'est déjà agenouillé devant la soubrette ; encore un moment, et Sylvia va tomber dans les bras du valet.

Préjugés sociaux, orgueil, raison, tout reculera, tout s'effondrera devant cette force immense : l'amour !

Ces idées sont les miennes, je les donne pour ce qu'elles valent, et, en tous cas, je me garderai bien de les imposer à personne, car je sais qu'elles dérangent toutes

les idées reçues. Or, dans l'interprétation d'une scène au théâtre, il vaut mieux avoir tort avec tout le monde que d'avoir raison tout seul.

LE GESTE

Me voici parvenu à la fin de cette étude sans avoir (et cela étonnera peut-être) dit un seul mot du geste.

C'est qu'en vérité je n'ai pas beaucoup à ajouter sur ce point à ce que j'ai dit dans mon premier ouvrage. Partant de l'idée, juste je crois, que lorsqu'on remue beaucoup c'est qu'on ne sait que faire de son corps, je suis plus que jamais pour l'extrême rareté du geste. Je ne dis point qu'il ne faut pas faire de gestes du tout, ce serait absurde ; je dis qu'il en faut faire le moins possible et surtout ne pas les préméditer. Pour atteindre le but extrême de n'avoir plus, en jouant, à penser à son corps, il faut que le

comédien, pendant qu'il est jeune et souple, s'en rende maître par toutes sortes d'exercices physiques. L'escrime et la danse, voilà deux exercices essentiels pour tous les élèves du Conservatoire, et, si je recommande aux miens de ne pas manquer un seul des cours sur l'histoire de la littérature dramatique que leur fait, avec autant de sens pratique que d'attrayante virtuosité, mon éminent collègue M. Henri de Lapommeraye, il s'en faut de peu que je ne leur recommande la même assiduité à la classe de M. Vigeant.

J'ai vu Berryer à la tribune, de Morny dans un salon, M^{me} Arnould-Plessy sur le théâtre : chacune de ces personnes était bien, dans son milieu spécial, une figure rare, dont on pouvait dire à juste titre ce qu'on dit aujourd'hui trop facilement du premier venu : « C'est quelqu'un ! » Quand Berryer parlait au Corps législatif, il avait la main gauche posée sur la tribune et la droite enfoncée dans son gilet jaune, ce fameux gilet jaune dont nous guettions l'apparition, car il était presque toujours l'indice que le grand orateur monterait à la tribune ; et

alors, dans cette attitude, sa belle tête un peu rejetée en arrière, sans forfanterie et comme pour permettre à la lumière de faire plus facilement une auréole à son front, Berryer parlait. Sa parole, lente d'abord et mesurée, s'échauffait peu à peu. Il avait le don de passionner tous les sujets qu'il touchait et la spécialité de provoquer de violentes interruptions. Comme il semblait les chercher, ces interruptions, et comme il y faisait de foudroyantes réponses ! L'action ! l'action ! c'était le propre de ce grand orateur. Eh bien ! je suis sûr que Berryer ne faisait pas dix gestes dans un discours qui durerait deux heures. Mais aussi quelle puissance dans ces gestes si rares, et comme chacun d'eux avait bien sa signification précise !

S'il faut descendre de Berryer à Morny, de l'orateur de génie au mondain, je dirai que Morny aussi était, dans sa sphère, un homme supérieur ; il donnait absolument l'impression de l'élégance facile, de la parfaite distinction. Je l'ai vu dans un cercle brillant de jeunes et jolies femmes : toutes, par une singulière intervention des rôles et pour gagner sans doute sa

faveur, rivalisaient envers lui d'amabilité. Il les écouta assez longtemps ainsi, souriant imperceptiblement, et ne bougeant que pour tendre à tour de rôle à chacune sa main fine par un mouvement plein de mollesse et d'abandon. Je l'observai beaucoup, et je remarquai que sa grande sobriété de gestes était une des choses qui le sauvaient du ridicule.

Et maintenant parlerai-je de M^{me} Arnould-Plessy ? Mon admiration pour cette grande artiste, pour cette diseuse incomparable, est telle que jamais, ce me semble, je ne pourrai la traduire, même bien faiblement. A l'époque de mes débuts au Théâtre-Français, j'ai eu l'honneur de jouer *Tartufe* avec elle ; je bégayais encore mon rôle : elle était, elle, en pleine possession du sien. Et il fallait voir avec quel art achevé de diction, au quatrième acte, dans la grande scène de Tartufe et d'Elmire, elle ramenait au ton de la comédie une situation que, malgré moi et bien à tort, je ne pouvais m'empêcher de pousser vers le drame ! Quand elle prononçait ce vers, notamment :

Quoi ! vous voulez aller avec cette vitesse ?

elle provoquait par un simple effet de diction le rire de toute la salle. Ce rire partait sans qu'il y eût aucun ralentissement dans le mouvement de la scène, et plus on rira dans cette scène, moins son côté scandaleux et répugnant s'accusera, mieux sera traduite la véritable pensée du maître.

Eh bien ! M^{me} Arnould-Plessy, pas plus dans Elmire que dans Clorinde ou dans Agrippine, ne bougeait pour ainsi dire. Un jour, dans le troisième acte de *l'Aventurière*, qu'elle enlevait dans un mouvement vertigineux, elle fit (je les ai comptés) deux gestes, rien de plus. Un comédien du boulevard qui se trouvait dans la salle à côté de moi n'y comprenait rien. « Qu'est-ce que c'est, me disait-il, qu'une comédienne qui ne se remue pas ? — Vous remue-t-elle, vous ? lui répondis-je. — Oui, certes. — Eh bien ! mon ami, c'est la grande affaire ! »

Oh ! je ne nie pas la puissance d'un geste au théâtre ! Il faudrait être un sot pour formuler une pareille hérésie ; il faudrait surtout n'avoir jamais vu Frédérick Lemaître, n'avoir jamais été à même de comprendre tout ce qu'il mettait

parfois de pensée dans le plus simple des siens. Je prétends au contraire que le livre que je viens d'écrire n'est qu'un long plaidoyer en faveur du geste, puisque j'ai établi que le comédien doit souvent exprimer des idées qui ne sont pas écrites, et qu'il ne peut les exprimer, ces idées, que par la mimique et par le geste ; mais je ne voudrais voir faire que de bons gestes. Et savez-vous à quelle condition un geste peut être bon ? — C'est quand il est approprié aux idées écrites et qu'il les complète. Savez-vous quand il peut être sublime ? — C'est quand il supplée aux idées non écrites.

Un des grands effets de Frédérick Lemaître au cinquième acte de *Ruy-Blas* était dans l'accent qu'il mettait sur ce mot : « Crois-tu ? » Eh bien ! supposez que ce mot, qui est dans l'esprit de la scène, n'eût pas été écrit par Hugo, que Frédérick eût deviné ce mot, et qu'il l'eût traduit par un geste : Frédérick, à ce moment, aurait eu un trait de génie ; il aurait ajouté au texte de l'auteur une idée personnelle, tout en restant dans le mouvement général de la pensée de son auteur. Eh bien ! ce qui en faisait un

acteur unique, c'est précisément qu'à chaque instant, dans une pièce, il faisait deviner par un geste, je me trompe, il rendait sensible pour le public une idée essentielle, un sentiment que l'auteur s'était borné à sous-entendre.

J'ai vu ce grand acteur dans un drame assez ordinaire : *le Crime de Faverne*, et j'ai pu, à travers les défaillances de l'âge, comprendre les raisons profondes de l'action qu'il avait eue sur le public, de l'immense prestige qu'il avait exercé. A la fin d'un acte où il avait été secoué par des impressions contraires, il résumait toute la situation, à sa sortie, par un geste génial. Il ramassait dans ce geste, à la fois très simple et sublime, toute la genèse de la scène.

Donc, et je me résume, il faut à la diction, surtout au théâtre, joindre le geste ; mais il ne faut pas gesticuler hors de propos ni à tout propos. Le geste est un langage qui doit suppléer la parole absente, ou qui peut utilement parfois souligner, faire valoir la parole exprimée, lui donner toute sa portée en rendant en quelque sorte visible l'idée qu'elle fait entendre ; mais il faut que le geste n'intervienne

que s'il est nécessaire ou du moins utile ; il faut surtout qu'il ne contrarie pas le langage parlé par un désaccord, qu'il ne l'amoindrisse pas en attirant l'œil au détriment de l'oreille ; il faut, en un mot, que ce soit une réserve précieuse, et qu'on ne l'engage, comme toute réserve, qu'au moment opportun, pour suppléer la parole, soutenir l'idée, ou pour décider, par un suprême effort, du gain de la bataille.

Le lecteur remarquera peut-être que, parmi les auteurs dont j'ai tenté d'analyser les œuvres, il se rencontre beaucoup plus de classiques que de modernes. Il y a à cela deux raisons : la première, à laquelle j'ai déjà fait en chemin une allusion rapide, c'est que, occupé comme je le suis à déchiffrer les grands maîtres qui ont fondé notre théâtre et notre langue, et qui sont loin de m'avoir livré encore tous leurs secrets, j'ai peu de temps, hélas ! à consacrer aux modernes ; la seconde, — si c'est une infirmité je prie qu'on me la pardonne, — c'est qu'il ne m'est possible d'estimer et d'aimer parmi les modernes que ceux qui, pour la forme tout au

moins, se montrent, comme moi, des classiques endurcis. Ceux qui, pour exprimer leur pensée, cherchent péniblement des expressions nouvelles et ne se contentent pas du lexique de Pascal ou de La Bruyère, lequel, comme l'a si bien dit Pailleron, qui s'en est contenté lui-même, a suffi aux Augier et aux Dumas ; ceux encore qui veulent tout exprimer par le mot exact et se croient très forts et très hardis en ne reculant pas devant l'ordure, m'inspirent une antipathie qui va jusqu'à l'aversion.

Les premiers cherchent des mots nouveaux : c'est, me semble-t-il, parce qu'ils manquent d'idées. Quant à ceux qui s'étalent dans la crudité des expressions, ne voient-ils pas qu'au lieu de résoudre un problème ils ne font qu'en reculer la solution ? Si certains mots passaient dans la langue, il faudrait bientôt en inventer d'autres. Ces modernes-là rappellent les gens qui voudraient vulgariser et fixer l'argot, oubliant que l'argot de la veille n'est déjà plus celui du lendemain.

Les écrivains auxquels je viens de faire allusion, novateurs à certains points de vue,

il ne m'appartient pas de le nier, se montrent des impuissants par leur puérile préoccupation. L'éminent auteur des *Ouvriers* et de *la Robe*, M. Eugène Manuel, en dira bien plus à mon esprit et surexcitera davantage mon imagination lorsque, me peignant une querelle entre gens du peuple, il me dira qu'ils ont eu recours à *des mots affreux*, que s'il avait épuisé toutes les expressions du catéchisme poissard.

CONCLUSION

Et maintenant, j'ai fini ma tâche. L'ai-je accomplie jusqu'au bout sans faiblir? Je n'ai pas la sotte prétention de le croire, mais j'ai dit tout ce que j'avais à dire, tout ce que je pouvais dire sur le sujet que je m'étais proposé de traiter. Si le talent me manque, j'ai du moins le sentiment de n'avoir pas failli à ce devoir impérieux qui s'impose à tout écrivain, même, surtout, au plus humble : le respect du lecteur et de soi-même.

D'autres, plus heureux et plus habiles, pourront rectifier et compléter ma pensée, auront à combler les lacunes qui doivent nécessairement se rencontrer dans mon travail. Quant

à moi, je n'ai plus qu'à prendre congé du lecteur, et ce n'est pas sans émotion que je mets le mot FIN au bas de ce volume. Je ne sais si l'on y trouvera toute l'utilité, tout l'intérêt que j'ai essayé d'y mettre, mais je puis dire que je l'ai écrit avec la plus grande joie et avec le meilleur de moi-même. Il me semblait encore, au moment où je l'écrivais, être en face d'un auditoire attentif et confiant, au milieu de mes chers élèves, moins satisfaits peut-être de profiter de mes recherches que je ne suis heureux moi-même de les y faire participer.

Il y a beaucoup d'hommes qui cherchent longtemps, dit-on, leur voie véritable dans la vie : je puis dire que j'ai trouvé sans hésitation la mienne. Certes, je suis loin d'être insensible aux jouissances que le théâtre procure, et j'ose dire, sans avoir besoin de m'appuyer ici sur des témoignages autorisés, que je les ai connues tout entières. A de certains jours, et dans *Polyeucte* notamment, j'ai senti que le public était avec moi : j'ai donc goûté les joies, les grandes joies de mon art ; joies complexes, qui consistent à s'oublier et à se posséder soi-même. Et cepen-

dant, l'avouerais-je ? elles ne sont pas comparables aux joies que j'ai goûtées dans l'enseignement. Aussi j'aurais à recommencer ma vie, je ne souhaiterais pas qu'elle fût différente de celle qu'il m'a été donné de vivre. Mon existence privée a été celle de la plupart des hommes : ni plus malheureuse ni meilleure ; mais, pour ma carrière publique, elle a été ce que je voudrais qu'elle fût encore. Je puis dire enfin, plus favorisé sur ce point que beaucoup de personnes qui poursuivent, dit-on, leur but et le voient s'éloigner sans cesse : « J'ai pleinement atteint mon rêve ».

Même aux heures ineffables où l'art vous élève au-dessus de vous-même et vous avertit, par une impression délicieuse et bien propre à décupler vos facultés, que l'âme de toute une salle vibre à l'unisson de la vôtre, j'ai toujours senti douloureusement combien est faible l'effort d'esprit qui produit en nous une si heureuse exaltation ; mais rien ne m'a rassasié des jouissances que donne l'enseignement.

C'est tout simplement une chose exquisite, croyez-le bien, d'avoir en face de soi un jeune

homme, une jeune fille, êtres à la fois ardents et timides, de guider leur esprit dans la recherche du vrai, et, les plaçant sur le trépied sacré, de leur montrer comment il faut régler leur flamme. Ne pouvoir mettre en doute que ces élèves ne comprendraient peut-être pas toujours sans votre aide, et qu'ils exécutent aussi bien, parfois même mieux que vous; que, dans ce travail en commun, véritable collaboration, leur curiosité est le plus puissant stimulant de votre esprit, et leur savoir gré moins encore des progrès qu'ils accomplissent que de ceux qu'ils vous forcent à réaliser vous-même, c'est un plaisir divin; et, s'il faut dire toute ma pensée, j'avouerai que j'envie plus le grand artiste Samson pour avoir formé Rachel que pour avoir joué merveilleusement *la Seiglière* ou *Figaro*.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	1
RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES	1
EXPOSÉ ET DÉMONSTRATION DES VÉRITÉS GÉNÉRALES.	37
LES CONTRASTES.	136
LES VALEURS.	205
LE GESTE.	232
CONCLUSION.	243

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS

REFLEXIONS PRELIMINAIRES

EXPOSE ET DEMONSTRATION DES VERITES GENERALES

LES CONTRASTES

LES VALEURS

LE GESTE

CONCLUSION