

Plaidoyer pour ma maison / par Hippolyte Tisserant,... ; avec une post-face de Jules Janin

Tisserant, Hippolyte (1809-1877). Plaidoyer pour ma maison / par Hippolyte Tisserant,... ; avec une post-face de Jules Janin. 1866.

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.

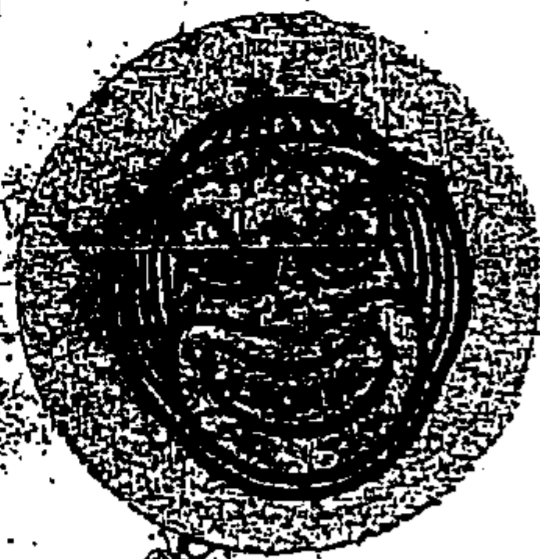
4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

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.

2565



PLAIDOYER

POUR

MA MAISON

PAR

NIPPOLYTE TISSERANT

du Gymnase et de l'Odéon

AVEC UNE POST-FACE DE

JULES JANIN



SAGE
UNIQUE

PARIS

LIBRAIRIE DU PETIT JOURNAL

21, BOULEVARD MONTMARTRE, 21

Rt

2565

RE 2565

à M. Edouard Thierry

380

Hommage et remerciements
affectueux

J. B. Laveray.

juin 1866.

PLAIDOYER

POUR

MA MAISON



Coulommiers. — Typographie de A. MOUSSIN.

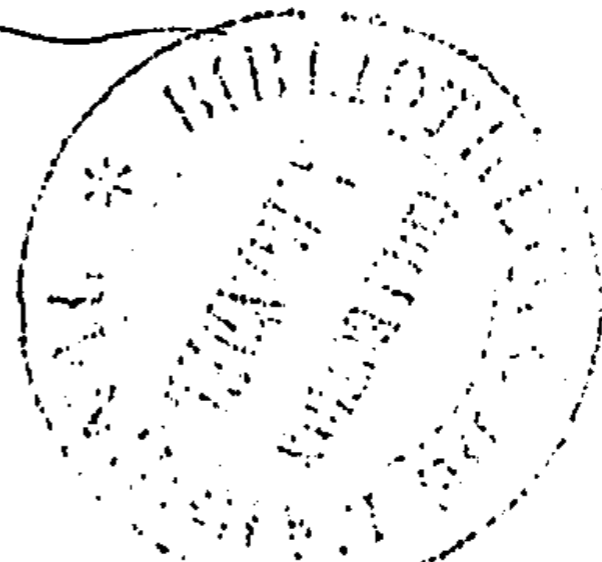
PLAIDOYER
POUR
MA MAISON

PAR
HIPPOLYTE TISSERANT

du Gymnase et de l'Odéon

AVEC UNE POST-FACE DE

JULES JANIN



PARIS
LIBRAIRIE DU PETIT JOURNAL

21, BOULEVARD MONTMARTRE, 21

—
1866

RE 2565

DÉDICACE

A M. CAMILLE DOUCET

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Directeur de l'Administration des Théâtres, au Ministère
de la Maison de l'Empereur.

Monsieur,

Si ce petit livre a l'honneur de tomber sous vos yeux, vous serez surpris peut-être, mais non pas étonné, je l'espère, que je vous en offre la dédicace.

Si les comédiens ont, par état, la mémoire de la tête, il en est, et beaucoup, qui ont aussi la mémoire du cœur ; j'ai le bonheur d'être de ceux-là.

J'ose donc espérer, monsieur, que vous voudrez bien accepter cette dédicace, comme un témoignage de la haute considération et de la bien vive gratitude de votre très-dévoué

H. TISSERANT.

Mai 1866.

PLAIDOYER

POUR

MA MAISON

SIMPLE CAUSERIE THÉÂTRALE

I

Je ne suis pas un écrivain, et je n'ai pas la prétention de faire un livre. Ces pages sont une simple causerie, adressée aux jeunes comédiens, et à ceux, plus jeunes encore, qui aspirent à *entrer dans la carrière*.

Nous allons parler du Théâtre et des conditions qui font les bons acteurs. La tâche est ardue ; le sujet, immense. Parmi toutes les choses que j'ai à dire, je cherche le premier mot ; et le dernier me préoccupe déjà. L'exposition et le dénouement,

voilà les deux points importants et difficiles, au Théâtre, dans un livre, dans une lettre... dans la vie...

Mais j'ai déjà dit que je ne faisais pas un livre ; je cause. Accordez-moi les bénéfices de la cause-rie, tant soit peu débraillée et décousue, — ce ne sont pas toujours les plus mauvaises — et, pourvu que mes idées vous semblent bonnes, et que vous en tiriez quelque profit, ne me chicanez pas trop sur la façon dont elles s'enchaînent.

Je déclare d'abord que j'éviterai les longues dissertations. Je me bornerai à effleurer les choses, laissant à votre intelligence le soin de les développer. Rien ne rend l'esprit paresseux — quand on en a, — comme l'habitude de traduire celui des autres. Qu'est-ce donc alors, quand on n'avait que de la mémoire ?

Aussi j'aurai souvent besoin de votre indulgence, et, quand le mot propre me manquera, vous me le soufflerez.

II

Il faut trois choses, pour faire un comédien : la nature, le métier, l'art.

A tout seigneur, tout honneur : — parlons d'abord de dame nature !

La nature donne la forme et le fond, le *physique* et l'intelligence. On croirait que c'est tout... Pardon ! il y a encore... *la manière de s'en servir*.

Certaines qualités physiques sont indispensables au comédien. Un bossu, un borgne, un bègue, un nain peuvent être peintre, sculpteur, musicien; mais, pour jouer la comédie, la figure, la voix, la taille sont nécessaires.

Je ne dis pas qu'il faille avoir une voix de stentor, la figure d'Apollon, ou la taille d'un cent-

garde. Mais il faut au moins un organe suffisant, qui permette de parcourir une certaine étendue ; il faut que votre physique soit en rapport avec les emplois que vous devez successivement remplir, et que votre taille ne soit pas un obstacle quand vous devrez jouer le père du jeune homme dans lequel vous aurez débuté.

Mais les qualités physiques et même intellectuelles ne suffisent pas : cette maxime est surtout à l'adresse des dames. Les plus belles plantes ont besoin de culture. Les dons naturels ne fructifient que par l'étude et le travail. Les génies primesautiers sont rares ; et, pour une personnalité exceptionnellement douée, qui arrive sans maître et sans effort, combien de jeunes talents s'égarent, et parfois se perdent tout à fait, faute d'avoir trouvé un guide qui dirige leurs premiers pas !

III

Parlons d'abord de ce qui est utile à tous :
l'instruction.

L'art ne reconnaît que l'aristocratie de la nature. Il ne tient compte ni de la fortune, ni de la naissance. Socialement parlant, l'art dramatique surtout, est essentiellement démocrate. Il prend ses élus partout ; dans la loge du concierge, comme dans le salon du propriétaire. Mais il leur dit à tous :

« O mes adeptes, si vous voulez grandir, instruisez-vous ! »

C'est un grand préjugé, trop répandu au Théâtre, qu'on n'a pas besoin d'instruction pour être comédien.

— Voyez un tel, dit-on ; il savait lire à peine, et n'en fut pas moins une des gloires de notre théâtre.

N'écoutez pas ces voix trompeuses ! l'ignorance est toujours et partout une lacune regrettable ; plus regrettable, peut-être, au théâtre que partout ailleurs, car le comédien destiné à parler de tant de choses et à représenter tant de personnages, a, plus qu'un autre, besoin de savoir.

Mais l'instruction première, qui facilite l'exercice de la profession, ne donne pas l'expérience de la scène. Les jeunes gens l'oublient trop souvent. J'ai vu de jeunes comédiens instruits hausser les épaules devant une observation faite par un camarade illettré... Leur orgueil malentendu ne pouvait admettre qu'un homme qui possédait à peine les premières notions de la grammaire, pût les reprendre. Ils ne se rendaient pas compte de la supériorité momentanée du *métier* sur le savoir ; et, souvent aussi, ils ne comprenaient pas qu'il y a, au théâtre comme partout, une qualité supérieure à l'érudition : — le bon sens !

Quelqu'instruit et même quelque'expérimenté

qu'on soit, il faut tout écouter, au théâtre, avec discernement, même le machiniste qui place les décors. Le peintre voit son œuvre; il peut mesurer ses proportions, juger ses effets; le comédien ne se voit pas, ne se juge pas : *il se suppose*.

Si, par hasard, il parle, gesticule, ou *marche* faux, sans s'en douter, — comme tant de personnes chantent faux sans s'en apercevoir, — et qu'il repousse, dans les premières années, toute observation, tout avis, toute critique, ses défauts s'enracinent ; il est perdu.

Ceci nous amène, par une pente naturelle, à ce qu'on nomme vulgairement le métier dramatique.

Parlons *du métier* !

IV

Le métier, c'est la science de la marche, de la tenue, de la diction et du geste.

La science ! J'ai prononcé le mot ; je le maintiens. Tous les arts ont leur science, ensemble de connaissances accumulées par l'expérience, et qui se transmettent d'âge en âge. Ces connaissances établissent des procédés, des axiomes, qui tracent une route facile et sûre, et évitent aux nouveaux adeptes les tâtonnements de leurs devanciers.

L'art dramatique, comme tous les autres, s'appuie sur des principes déterminés et précis.

Quelques privilégiés ; — nous l'avons dit, — semblent venir au monde avec l'intuition de ces principes, et prennent tout de suite possession de la

scène, comme si elle leur appartenait par droit de naissance. Mais ces brillantes exceptions ont égaré plus d'une jeune tête, qui a pris sa vocation pour du génie, et quelquefois sa fantaisie pour une vocation.

Vue à la lueur des lustres, sous le feu de la rampe, au milieu de l'éclat d'une première représentation, à travers le prestige des décors et des costumes, des applaudissements et des rappels, la profession de comédien ne semble qu'une longue suite d'enivrements et de triomphes; et c'est sous l'impression de ces fêtes dramatiques, que beaucoup de jeunes gens sentent s'éveiller en eux ce qu'ils appellent le *goût du théâtre*...

Nous parlerons plus tard des épines cachées sous ces fleurs, et qui ne se décèlent que peu à peu. Mais il en est une que le débutant découvre dès le premier pas, et qui, bien souvent, lui fait rebrousser chemin, s'il n'a pas une vocation réelle : — la nécessité du travail.

Mais en quoi consiste ce travail ?

— Je travaille, dit le jeune comédien, j'ap-

prends des rôles, j'en sais 30, 40 et même plus.

Beaucoup se figurent en effet que c'est là tout le travail du comédien : — apprendre des rôles. C'est comme si l'on s'imaginait que le travail du charpentier consiste à abattre du bois. Sans doute, c'est l'œuvre préalable ; mais une fois l'arbre coupé, il s'agit de l'émonder, de l'équarrir, de le tailler, de le *mettre en œuvre*.

Il en est de même pour un rôle appris et su : la mémoire prend possession de la matière brute ; c'est cette matière qu'il s'agit d'élaborer, et c'est alors, seulement, que *le vrai travail* commence.

Mais, pour travailler un rôle, il faut savoir travailler; et, pour apprendre à travailler, il faut un maître. L'étude n'est possible qu'autant que l'on connaît au moins les principes du métier que l'on apprend.

Ce maître ne peut être qu'un comédien; car, a dit M. de La Palisse, on ne peut enseigner que ce que l'on sait.

Faute de ces premières leçons qui vous donnent les éléments du métier, on peut se fourvoyer longtemps, et finir par se dégoûter d'une carrière qui ne vous offre que des déboires, quand il vous manque seulement un peu de *science*, pour y cueillir des succès.

On dit à un débutant: voilà le but, marchez! Il

marche en effet, mais à l'encontre de ce but; et, impatient de ne pas arriver, il se retourne et revient sur ses pas; mais combien ne se retournent pas, ou se retournent trop tard!

Je me souviens de ma première année de théâtre: j'étais à Maubeuge. Quand je paraissais sur la scène, tous les spectateurs faisaient volte face. Je ne parlais qu'à des dos. On ne me sifflait pas, on me dédaignait.

J'étais désespéré. Une femme qui ne manquait pas de talent, mais que son *physique* a dû empêcher d'arriver, me dit un jour:

— Mais vous avez une jolie voix, vous n'êtes pas plus bête que la plupart de nous. Seulement, vous ne savez pas vous servir de vos moyens. Quand vous chantez un couplet, vous le chantez, comme le chanterait un orgue de barbarie. Mais ce couplet signifie quelque chose; il faut parler, tout en chantant.

Et elle me *dit* mon couplet.

C'était dans la *Somnambule* de Scribe, *Gustave*.

Le soir, je fis, à peu près, ce qu'elle m'avait en-

seigné, et je vis tous les spectateurs se retourner vers moi. On m'applaudit!... Je sors de scène tout à fait désespéré.

— Me siffler, me dédaigner, passe! mais m'applaudir! c'en est trop. Je pars demain.

— Comment, tu nous quittes, me dit un camarade, au moment où tu vas devenir notre fortune, C'est mal.

Je ne voulais rien entendre. Il fallut qu'il me menât le soir, au café des officiers, avec promesse de me laisser partir le lendemain, si je ne me trompais pas sur cette prétendue mystification.

Nous entrons. Le café était plein. Un gros major, en me voyant entrer, m'apostrophe ainsi :

— Ah! vous voilà, vous! Qu'est-ce que vous aviez donc, ce soir? vous n'étiez pas si mauvais qu'à l'ordinaire. — A la bonne heure! — Qu'est-ce que vous voulez prendre?

J'étais fou de joie.

Deux heures après, les officiers me reconduisaient chez moi, en me demandant de rejouer la *Somnambule*, le dimanche suivant.

Je ne sais pas ce que vous êtes devenue, mademoiselle Pellegrin, mais je vous ai bénie bien souvent depuis ce jour. Sans vous, je quittais le théâtre. J'ignore si c'eût été une grande perte pour l'art, mais c'eût été un bien grand chagrin pour moi.

Que d'anecdotes de ce genre j'aurais à conter, si je me laissais aller à mes souvenirs !

Je vous le répète, à vous qui, plus heureux que nous autres comédiens de fortune, avez la possibilité de vous instruire : travaillez, écoutez et suivez les conseils de vos anciens !

Et surtout persuadez-vous bien que le théâtre est un métier comme un autre, un métier qu'il faut apprendre.

VI

Le métier est la tige ; l'art est la fleur. Il peut y avoir une tige sans fleur ; il n'y a pas de fleur sans tige.

Où finit le métier, où commence l'art ? — La ligne de démarcation n'est pas facile à déterminer ; on la sent mieux qu'on ne la précise.

Un comédien peut être médiocre et même mauvais, s'il ne sait que le métier. Sans s'élever à la hauteur du génie, il sera toujours agréable au public, s'il comprend et s'il emploie toujours intelligemment les ressources de l'art.

L'art, c'est le métier élevé en puissance, c'est l'enseignement du second degré. C'est bien encore une question de procédés recueillis par l'ex-

périence et passés à l'état de règles; mais il faut que l'élève n'en prenne que la substance, et les adapte à sa nature.

Traisons tout de suite un point important et souvent mal compris: — La tradition.

Un jour, un jeune acteur va prier le grand comédien Potier de l'aller voir jouer. Potier était très-bon. Il avait eu à lutter et, à l'encontre des mauvaises natures, il ne s'en souvenait que pour obliger les commençants.

Il se rend à la salle Chanteraine, et, après la pièce, va voir son jeune camarade à qui il fait quelques compliments et quelques observations.

— Mais pourquoi diable, lui demande-t-il, avez-vous joué presque tout votre rôle en vous tenant le côté?

— Mais, monsieur Potier, répond le jeune homme, je vous ai vu jouer ce rôle, l'autre soir, et vous vous teniez le côté bien plus fortement même que je ne l'ai fait, car cela me gênait beaucoup.

— Malheureux! s'écrie le grand artiste, je me tenais le côté, parce que j'avais un rhumatisme qui me faisait souffrir horriblement et que, sans cela, je n'aurais pu jouer.

Certes, — à part les grands génies, — on procède toujours de quelque chose, ou de quelqu'un; mais il faut observer les procédés des comédiens en réputation, et, comme nous venons de le dire, les adapter chacun à sa nature. Si vous les copiez servilement, vous ne prendrez pas leurs qualités; vous ne reproduirez que leurs défauts, et souvent vous vous ferez des défauts avec leurs qualités même.

Croit-on qu'un tambour-major serait à l'aise dans les habits d'un fifre, et que les jeux de scène de Desessarts, qui était le plus gros homme de son temps, auraient pu être pratiqués par Potier, qui était très-grand et très-mince?

La tradition prise à la lettre est un des plus grands préjugés du théâtre. C'est un écueil sur lequel viennent se briser ou s'amoindrir, même des comédiens expérimentés qu'un respect méti-

culeux de certaines formes consacrées, condamne à rester dans la ligne tracée par leurs devanciers, que cette ligne convienne, ou non, à leurs qualités physiques et à leurs allures.

Pour recueillir les vrais bénéfices de la tradition, un grand discernement est donc nécessaire. Là encore on a besoin d'un guide qui ait beaucoup vu, beaucoup appris, beaucoup remarqué, et qui, en vous démontrant les procédés des grands acteurs, en vous disant : — Ceci est de Talma, cela est de Potier ; ceci est de Ferville, de Gonthier, cela de Perlet, ceci de Provost ; ainsi faisaient Mmes Mars, Dorval, Rachel, Allan, Rose-Chéri, etc., etc., vous apprennent à profiter de ces traditions sans faire du pastiche, et parfois même de la caricature.

En peinture, en sculpture, en littérature, en musique, les œuvres survivent aux maîtres et perpétuent leurs procédés. Rien ne survit à l'acteur, que le souvenir qu'il laisse, souvenir si tôt effacé !

Ce sont ces vagues souvenirs qui constituent la

tradition dramatique, et c'est cette tradition qui fait insensiblement progresser l'art.

Qu'on ne s'étonne pas de nous voir comparer l'art de l'acteur à celui du peintre, du musicien, du statuaire. Tous les arts procèdent de même : composition, dessin, nuances, oppositions, rappels de tons, etc... Nous prétendons même qu'un artiste a toujours en lui le groupe des arts. Il ne s'agit que de mettre la main sur la variété qui lui est propre. — Il y aurait tout un volume à écrire sur ce sujet.

VII

Nous ne faisons pas ici *la leçon*. Ce n'est donc ni le lieu ni l'heure d'expliquer les procédés à l'aide desquels on comprend et l'on exécute un rôle.

Nous vous dirons seulement : *Sachez bien ce que vous voulez faire* ; pénétrez-vous de la pensée de l'auteur ; rendez-vous bien compte de l'œuvre, et de votre personnage dans la pièce ; vous apprendrez ensuite ce que vous avez à dire, et l'expression vous viendra tout naturellement et sans peine, sans autres recherches que celles de la justesse de vos *intentions* et de vos inflexions.

Aujourd'hui, la plupart des auteurs évitent à

l'acteur en vogue tout travail de composition. Ils lui *font* un rôle, modelé sur ses qualités et même sur ses défauts : *Ils l'habillent*. L'acteur ne comprend pas que, par ce procédé facile, qui réussit pendant un certain temps, il s'immobilise peu à peu dans des allures et dans des habitudes scéniques dont il ne peut plus sortir. Il n'est plus un comédien ; il est un type. L'auteur sacrifie nécessairement la pièce au personnage, et finit, lui aussi, par ne plus faire une comédie, mais un rôle.

D'autres fois, on distribue un rôle important à un artiste en possession de la faveur publique, uniquement par ce que son nom fait des recettes. Ses traits, sa taille, sa voix, le genre de son talent sont en opposition flagrante avec le personnage qu'on lui fait jouer. — Qu'importe, dit l'auteur ; mes droits seront plus forts. — Que fait l'acteur ? Ne pouvant entrer dans le personnage, il fait entrer le personnage en lui ; et souvent, je l'ai vu, il obtient un grand succès, tout en faisant tomber la pièce. Et le public se dit : « L'acteur est bon, l'au-

teur n'a pas le sens commun. Pourquoi diable va-t-il faire aimer son héros, qui est petit et laid, par son héroïne, qui est jeune et jolie ? Il est certain qu'à sa place j'aurais fait comme elle. J'aurais préféré le cousin Jules. »

D'autres fois, ce sont des acteurs qui, sans se soucier de la raison d'une pièce, ni de la logique d'un personnage, exigent un dénouement à rebours du sens commun, sous prétexte qu'ils ne veulent pas être sacrifiés ou éconduits. — Je jouerai votre pièce, mais je veux épouser. — Cela paraît impossible de niaiserie, et pourtant cela est historique.

Mais nous n'avons pas à nous occuper de ceux qui sont montés et qui descendent. Nous parlons à ceux qui débutent.

VIII

Il y a un tout petit ouvrage d'un très-grand écrivain, *Le Paradoxe*, de *Diderot*, qui est excellent à lire pour tous les comédiens, et surtout pour ceux qui commencent, à condition qu'on le *com-
prenne bien*. Diderot parle du théâtre en grand artiste ; mais on ferait fausse route, si l'on prenait ses idées trop à la lettre.

Il ne veut pas qu'un acteur ait de véritable sensibilité. Nous croyons, au contraire, que non-seulement il n'y a pas de comédien sans une exquise sensibilité ; mais, dans aucune branche de l'art, il n'y a, sans ce don précieux, d'artiste digne de ce nom.

L'art est l'expression du sentiment. La sensibi-

lité est donc la première condition de l'artiste. Appelé à exprimer des passions, des émotions, des mouvements, manifestations de la sensibilité, le comédien serait inapte à les reproduire, s'il était incapable de les éprouver. On ne comprend bien un sentiment, qu'autant qu'on peut le ressentir. L'intelligence ne supplée pas au cœur. Un homme, incapable d'éprouver de l'amour, ne sera jamais un véritable *amoureux* au théâtre. Quelque talent qu'il déploie, il y aura toujours dans son jeu quelque chose de froid, de forcé, de faux que le public ne *raisonnera* pas peut-être, mais qui le choquera et le glacera, sans qu'il s'en rende compte.

La vraie sensibilité est donc indispensable au comédien. Mais il doit la contenir, la maîtriser, en régler les mouvements, en mesurer les manifestations et, une fois devant le public, ne plus songer qu'à une chose : à l'effet qu'il veut produire.

Sur la scène, il ne s'agit pas d'éprouver des émotions, mais de les faire éprouver aux autres. L'ar-

tiste doit être tout à la fois le personnage et l'acteur. Il doit être assez pénétré de la passion qu'il exprime pour être vrai, sans quoi il ne se communiquerait pas au public ; mais il doit posséder cette passion, et ne pas se laisser posséder par elle.

Le grand secret de l'art est là. Il consiste à bien choisir la limite où la nature doit s'arrêter, où la convention commence.

Boileau a dit, après Horace, et beaucoup moins bien sans doute : *Il faut que vous pleuriez pour m'arracher des pleurs*. L'acteur se place dans les conditions nécessaires de sensibilité et d'émotion, c'est-à-dire arrive à l'identification absolue, par un travail préliminaire indispensable.

Ce travail peut se résumer en quelques questions, dont la solution ouvre à l'acteur tous les horizons du rôle qui lui est attribué :

« Dans quel milieu historique, religieux, philosophique ou social se trouve placée la pièce dans laquelle un rôle m'est échu ?

« Que suis-je moi-même dans cette pièce ?

« Dans quelle mesure et par quels moyens courrai-je au but que s'est proposé l'auteur, c'est-à-dire au dénouement ? »

« Comment un individu placé dans la vie réelle, dans des conditions identiques à celle du personnage que je dois représenter, comment cet individu agirait-il, se tiendrait-il, et quelle serait sa physionomie ? » — De la solution de toutes ces questions, il est impossible que tout ce que le rôle contient de sensibilité, de passion, de sentiments de toute nature, ne ressorte pas avec une complète évidence aux yeux de l'acteur.

Mme Caroline Van-Hove a dit : « Les jeunes
« gens se persuadent que pour bien connaître les
« passions, il faut les éprouver ; — non, cela n'est
« pas vrai ; car on ne peut les ressentir toutes, et
« il faut savoir toutes les peindre. »

Ce n'est donc que par une analyse minutieuse, et le travail synthétique dont nous parlions plus haut, c'est-à-dire par un travail d'assimilation continu, que l'on peut arriver à exprimer les passions les plus diverses et les plus développées.

A la lecture de l'ouvrage, à l'étude du rôle, aux répétitions, *laissez-vous aller* ! Sentir, c'est être près d'exprimer. Seulement il faut commander, par la suite, à cette sensibilité, n'en plus garder que le fond, et en régler la forme. Que deviendriez-vous, si la sensibilité des larmes vous gagnait à la représentation ? L'émotion fait perdre la présence d'esprit et souvent la mémoire. Le désordre de la douleur risque fort d'être ridicule, s'il n'est pas *arrangé*. N'oublions pas que, même dans la vie ordinaire, la douleur la plus éloquente est la douleur contenue, et que les larmes font rire au théâtre, quand elles ne font pas pleurer. Or, le public ne veut pas que vous jouissiez des émotions que vous avez mission de lui traduire. Il veut bien s'abandonner à la fiction que vous lui déroulez, mais il est dérouteré, si vous vous y abandonnez vous-même ; et, si vous pleurez réellement, trois fois sur quatre il rira. Mais, si vous avez une sensibilité réelle, elle animera et échauffera tout votre rôle, et ce que vous aurez éprouvé à la lecture, le public l'éprouvera à la représentation.

IX

Il faut, avons-nous dit, que le comédien soit capable de ressentir toutes les passions; l'artiste doit donc les comprendre et se pénétrer des impressions diverses, des jouissances et des douleurs qu'elles procurent. De même que Molière faisait ses pièces avec sa vie et avec celle de ses amis, de même le comédien doit trouver les sensations de son personnage dans ses propres sensations, et surtout dans celles qu'il aura observées chez les autres.

L'observation, voilà la grande qualité du comédien. Le sentiment donne le fond; l'observation donne la forme. Le comédien doit s'habituer à *regarder* les hommes, comme le paysagiste regarde la nature. Dans une forêt, dans un site, dans une

simple touffe d'herbe, le peintre voit des choses que nous ne voyons pas. Son œil est accoutumé à saisir tout de suite des formes, des nuances, des contrastes, mille détails qui échappent aux yeux dont l'éducation n'est pas faite. Ainsi l'acteur doit saisir les types, les allures, les physionomies, les gestes, les inflexions de la voix, les mouvements du visage, en un mot, toutes les formes physiques, tous les effets des passions, tous les mouvements du corps, tous les reflets de la pensée, toutes les manifestations de la nature humaine.

Il y a des choses dont on ne se rend pas compte en soi, et qu'il faut absolument prendre chez les autres.

Un jour, au théâtre de Belleville, j'avais à jouer *Le jeune mari*. La scène où le héros se grise au champagne m'inquiétait beaucoup. Un camarade m'invite à dîner, et me grise au champagne, croyant ainsi me faciliter mon étude. Effectivement, ce jour-là je répétai ma scène avec une certaine vérité ; mais, le lendemain, je ne retrouvai

rien de ce que j'avais fait la veille. Alors, à mon tour, je grisai mon ami, et j'observai les effets du champagne. J'ai joué le rôle avec un succès de mon âge (c'était ma première année de théâtre), mais enfin, avec un succès !

Il vaut donc mieux, en de certains cas, *sentir*, qu'*éprouver* soi-même. Je me sers à dessein de ces deux mots qui ont l'air d'une répétition, mais, pour moi, il n'y a pas de synonymes, *point* en dit plus que *pas*.

Défions-nous d'un premier succès! Un succès est plus difficile à porter que dix chutes: Après un succès, adieu les conseils, adieu le travail, souvent adieu l'ami et l'artiste docile de la veille! on vise à l'effet; on veut retrouver à tout prix ces applaudissements si doux à entendre, et l'on s'égaré sur un chemin de fleurs.

Nous avons vu des comédiens n'entrer en possession de la faveur publique, que vers la fin de leur carrière; nous en avons vu d'autres qui, dès le début, ont été rangés au rang des grands artistes; mais combien en voyons-nous disparaître après un succès, et surtout, combien en voyons-nous s'amoindrir!

Quand un acteur descend ainsi, au lieu de monter, on dit généralement : — Le public le gâte.

Erreur ! ce n'est pas le public qui gâte l'acteur ; c'est l'acteur qui gâte le public.

L'artiste, qu'il soit peintre ou comédien, doit commander au public et lui imposer ses méthodes, sans jamais subir son influence ni se laisser gagner par ses applaudissements. *Ce qui plaît*, n'est pas toujours le vrai, ni le juste. Un effet forcé, une excentricité d'un goût douteux, peuvent soulever les bravos, tout en étant désastreux pour l'art ; car les imitateurs arrivent en foule, et les mauvaises choses s'apprennent bien plus facilement que les bonnes ; c'est tout simple, elles sont à la portée de la généralité des esprits.

Les hommes d'élite sont en petit nombre : ils doivent commander et diriger. Malheur à l'art, quand un de ces grands artistes fait du métier, visant aux gros sous, au lieu de viser au grand nom. C'est un général qui passe à l'ennemi avec sa division ; car un comédien qui fait volontairement

fausse route, entraîne à sa suite tous ses jeunes admirateurs, et, partant, tous ses élèves, qu'il professe ou non.

Il y a des comédiens qui ne veulent ou ne savent pas se défaire d'un défaut. Nos défauts, nous les aimons tant ! Mais ce défaut s'use quelquefois ; et alors l'acteur, médiocre pendant vingt ans, devient excellent dans les dernières années de sa carrière.

Quelquefois aussi, il ne jouait pas l'emploi qui lui convenait, et le jour où il met la main sur le rôle propre à ses moyens véritables, le public l'applaudit. Le comédien dit alors qu'il a été victime, pendant vingt ans, de l'injustice du directeur, des auteurs et de la critique.

Il y a aussi des comédiens *hasardeux*, bons aujourd'hui, exécrables demain, mais, selon nous, médiocres toujours. Ceux-là, d'ordinaire, ne sont pas seulement comédiens. Ils sont peintres, musiciens ou écrivains. Ce sont des *artistes* dans toute l'acception du mot.

XI

Nous avons dit que tous les arts se tiennent : la peinture, la musique comme la comédie, sont trois variétés du même art : l'art d'exprimer les passions humaines ; et il est impossible d'être artiste, sans avoir, à un degré quelconque, des aptitudes pour toutes les branches de l'art.

Mais il faut choisir, et se livrer uniquement à celle qui vous attire le plus, et pour laquelle on se sent une vocation bien déterminée. Le théâtre est un amant jaloux qui ne veut pas de partage. Un peintre, un musicien, un statuaire, peut être comédien à son heure ; mais ce ne sera jamais qu'un acteur d'aventure.

C'est ordinairement dans un rôle de fou ou

d'homme ivre, que se produisent ces sortes de phénomènes; et cela se conçoit. Pour rendre un fou ou un homme ivre, c'est-à-dire un accident, il n'est pas besoin d'être absolument comédien. Il suffit d'être désordonné, excentrique, de mettre son gilet par-dessus son habit, et de ne pas ménager les incohérences, les grimaces et les gambades !...

Mais, pour être comédien, il faut être logique et n'agir qu'avec calcul.

Il ne viendra jamais à l'esprit d'un homme qui n'a appris ni à dessiner, ni à peindre, de dire : je vais être peintre ; mais tout peintre, tout musicien peut se dire : je vais jouer la comédie. Il sent, il comprend, et croit pouvoir rendre. Possesseur de quelques dons comiques d'atelier, il réussira une fois peut-être, et, l'attrait de la nouveauté aidant, voilà un comédien de hasard produit.

— Mais le lendemain, mais le second rôle !... Encore un qui aura pris un goût pour une vocation, et qui végétera sur les planches, quand il aurait pu briller dans une autre carrière.

Des relations, des protections peuvent procurer un engagement; mais l'engagement ne fait pas le comédien. Les officieux qui veulent à toute force placer un jeune homme, et qui, parfois, y réussissent, s'imaginent lui rendre service. Ils ne font que l'enfoncer dans une fausse voie, dont, au bout de quelque temps, il ne pourra plus sortir.

Je me souviens qu'un jour, quand j'étais directeur associé de l'Odéon, un de mes vieux amis vint me recommander un acteur qui avait déjà fait *ses preuves d'impuissance*.

— Je vous en prie, me disait-il, engagez-le, pour moi!

— Mais il ne fera rien, il n'est bon à rien; si

je le fais jouer, il prendra la place de celui qui est sérieusement engagé pour cet emploi, sans fruit pour lui, et au détriment de son camarade!...

Aucun argument ne pouvait le convaincre.

— Eh bien ! soit, lui dis-je, je l'engage.

Il me serre la main avec effusion. Au moment où il va sortir de mon cabinet, je le rappelle et lui dis :

— J'ai un de mes amis, père de famille, qui est sans pain. Je vous l'enverrai demain, et vous me ferez le plaisir de lui donner 500 francs.

— Comment!

— Mais oui. Je donne bien 1,800 francs à votre protégé; vous pouvez bien donner 500 francs au mien.

Il sortit sans me saluer, et je ne l'ai pas revu.

XIII

La morale de tout ceci, c'est que, pour savoir une chose, il faut l'apprendre, et, autant que possible, l'apprendre de ceux qui savent.

Nous insistons sur cette vérité banale; car le théâtre est précisément le seul métier qu'on se croie dispensé d'apprendre.

Les auteurs, comme les acteurs, sont exposés à ces mécomptes; car il paraît non moins facile de faire une pièce, que de la jouer.

Je me rappelle une conversation assez animée que j'avais avec un homme de lettres qui n'entendait rien, ou n'entendait que peu de chose au théâtre. Je ne pouvais arriver à lui faire compren-

dre qu'il ne suffit pas d'écrire des scènes, pour établir une pièce.

Nous étions dans le jardin du Luxembourg; je vois passer un garçon jardinier avec sa brouette, et je dis à mon auteur obstiné :

— Faites-moi donc une brouette !

— Comment !

— Oui, faites-moi une brouette !

— Mais je ne suis pas charron; comment voulez-vous que je vous fasse une brouette ?

Malheureux, vous ne pouvez pas me faire une brouette, et vous voulez me faire une comédie... !

Que de comédiens dont la brouette n'a jamais pu rouler, parce qu'ils ont dédaigné d'apprendre à ajuster les planches, et à construire la roue !

Les auteurs inexpérimentés se forment par la collaboration. Il y a même des hommes de talent qui ont collaboré à un grand nombre de pièces, et qui ne feraient pas, seuls, une comédie passable. Le comédien n'a pas cette ressource de la division du travail. Il est obligé d'être un tout com-

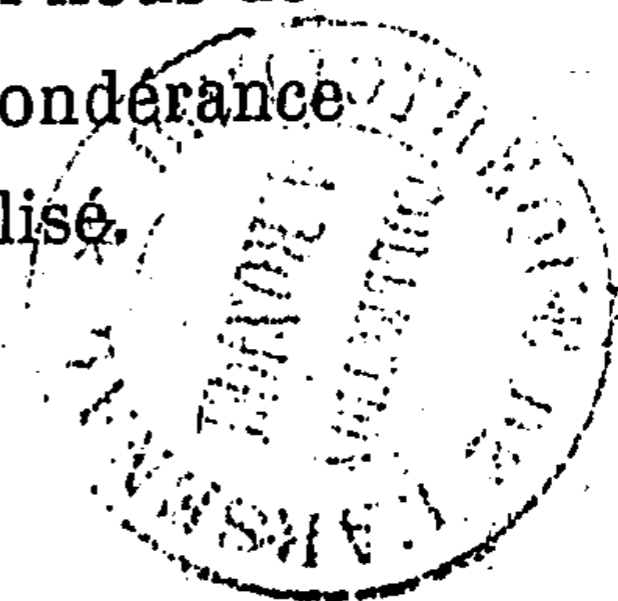
plet, une unité absolue. Il faut qu'il possède et qu'il applique, à lui seul, toutes les règles du métier, toutes les ressources de son art.

Parlons maintenant de l'enseignement qui les lui donne.

XIV

L'enseignement public de l'art théâtral en France, comprend deux établissements : une grande faculté, le Conservatoire ; et une école d'application, l'Odéon.

On ne saurait avoir trop de reconnaissance pour le Conservatoire. Indépendamment des élèves qu'il forme, il nous apprend à connaître et à admirer les chefs-d'œuvre que, sans lui, on ne connaîtrait plus en France. Il maintient sur notre scène les grands ouvrages des Molière, des Corneille, des Racine, des Voltaire, des Beaumarchais, et de tant d'autres écrivains à qui nous devons notre belle langue et la juste prépondérance de notre littérature dans le monde civilisé.



Mais le Conservatoire est-il sans défaut? Nous ne le pensons pas, et nous ne sommes pas assez courtisan pour ne pas le dire.

Le nombre des professeurs est insuffisant. Pour former un élève, il faut au moins trois leçons par semaine; — nous l'avons reconnu par expérience, nous qui donnions des leçons; — et où nos professeurs prendraient-ils le temps de donner à chacun de leurs élèves trois leçons par semaine?

De plus, à qui ces illustres comédiens professeurs donnent-ils leurs leçons? à des enfants qui peuvent à peine les comprendre. Que penserait-on d'un père de famille qui conduirait ses enfants à la Sorbonne, pour que M. Cousin, M. Guizot ou M. Saint-Marc Girardin leur enseignassent les éléments de la langue française?

Eh bien, l'enseignement donné par MM. tels et tels, professeurs du Conservatoire, est dans les mêmes proportions, pour la comédie, que les leçons de ces grands maîtres de la pensée, dans leurs chaires doctorales.

Qu'on me pardonne cette comparaison, que je ne crois blessante pour personne.

Si l'on veut que la grande école du Conservatoire produise tous ses fruits, il est important, il est même indispensable d'établir un enseignement à deux degrés.

Il faudrait créer des écoles primaires initiant les élèves aux principes du métier, aux premières notions de l'art, et les préparant à suivre avec fruit les cours supérieurs professés par nos grands comédiens.

Ces cours supérieurs seraient suivis avec fruit, même par les comédiens déjà exercés; et ne pourrait-on pas établir des conférences, où les maîtres de l'art formeraient des professeurs élémentaires, sorte d'école normale destinée à établir, à la fois, la hiérarchie et l'unité de l'enseignement.

En dehors du Conservatoire, l'enseignement du théâtre est livré à l'anarchie. On s'improvise professeur de déclamation avec plus de facilité encore qu'on ne s'improvise comédien. Des acteurs méconnus des directeurs et du public, ouvrent

boutique d'enseignement, et se mettent à démontrer ce qu'ils n'ont jamais pu pratiquer eux-mêmes. On comprend que de tels maîtres ne peuvent que nuire à l'art, au lieu de le servir.

Pour être professeur de déclamation, on devrait passer des examens et avoir ses diplômes, comme pour l'Université.

Il faudrait surtout, à l'origine des études, un professeur de prosodie.

Nous qui avons une si belle langue et une si admirable littérature, nous n'avons pas de prosodie. L'un fait une brève, là où tel autre fait une longue. Et cela se conçoit : Tel grand comédien est de Marseille, tel autre de Bordeaux, celui-là de Lille, celui-ci de Rouen.

Ce mélange d'accents et d'idiomes produit souvent sur la scène un contraste choquant. Il n'y a qu'un moyen de remédier à ces discordances : c'est d'avoir des professeurs de prosodie qui enseignent l'unité de prononciation.

XV

Abordons, à propos du Conservatoire, un point assez délicat, mais qu'il est important de signaler. Nous voulons parler du choix des élèves.

Si l'on veut recruter pour le théâtre des aptitudes réelles, des vocations vraies, des sujets destinés à faire progresser l'art, il faut absolument que ces choix soient exempts de toute espèce de favoritisme. Pour l'admission des élèves, comme pour la distribution des prix, un concours public est nécessaire. Les juges de ce concours doivent être le plus nombreux possible, afin que les recommandations particulières et les inclinations personnelles, auxquelles, tous tant que nous sommes, nous avons tant de propension à céder, per-

dent leur influence presque toujours injuste et souvent désastreuse. Rendre impossible ces préférences abusives, dont il est si difficile de se défendre, n'est-ce pas servir à la fois les élèves et les professeurs?

Nous indiquons les réformes qui nous semblent désirables, voire même nécessaires; mais nous n'avons pas la prétention de formuler le décret de l'enseignement théâtral.

Il y a quelque chose à faire.

C'est à ceux qui tiennent le gouvernail de rectifier la manœuvre, si cela leur semble convenable et utile. Quant à nous, qui ne faisons pas partie de l'équipage officiel, nous ne pouvons que signaler les écueils.

XVI

Disons deux mots de l'Odéon, des services qu'il rend, et de ceux, plus grands encore, qu'il peut rendre.

On peut former un musicien, un chanteur, même un danseur dans un salon. Pour former de bons comédiens, il faut un théâtre et un public.

L'Odéon est donc le complément indispensable du Conservatoire.

Tel qu'il est organisé, il a complété déjà l'éducation théâtrale de bien des jeunes artistes ; il a mis des talents en évidence ; il a surtout servi de point de départ à la plupart des auteurs qui occupent aujourd'hui le premier rang.

Mais l'action bienfaisante de l'Odéon est forcée-

ment limitée par la constitution qui le régit. Le directeur qui l'administre à ses risques et périls, moyennant une subvention de cent mille francs et la gratuité de la salle, est contraint de subordonner la mission artistique à la spéculation industrielle.

Quels que soient ses goûts littéraires et sa résolution de servir la cause de l'art, des intérêts trop importants sont engagés dans son exploitation, pour qu'il ne soit pas entraîné à mettre en première ligne de ses préoccupations, le chapitre des profits et pertes.

Là encore, il y a donc quelque chose à faire, pour tirer de cette bonne et utile institution la plus grande somme de bien qu'elle puisse produire.

Il faudrait, selon nous, changer le mode d'administration du théâtre, et remplacer la direction spéculative, par une gestion qui n'aurait d'autre intérêt que celui de favoriser l'éclosion des jeunes artistes et des jeunes auteurs.

Fallût-il pour atteindre ce but, doubler la sub-

vention, qu'une telle dépense serait bien placée.

Nous ne nous abusons pas sur les difficultés d'exécution. Ces difficultés résident surtout dans le choix du directeur et du personnel appelé à l'assister dans sa tâche. Là, comme pour la réception des élèves au Conservatoire, il faudrait que le favoritisme s'effaçât devant la justice et l'intérêt de la grande cause de l'art. C'est peut-être demander beaucoup. Mais il est toujours bon de poser l'idéal du bien. Tôt ou tard, le germe fructifie.

XVII

Et maintenant que nous avons parlé des études premières, des conditions qui font l'artiste, et des améliorations qu'à notre sens il faudrait réaliser dans l'enseignement dramatique, pour assurer le progrès de l'art, disons quelques mots de la profession en général et abordons le chapitre des épines du métier, qui font la tristesse du comédien.

En première ligne nous plaçons l'assujétissement absolu de l'artiste dramatique à son *devoir*, l'absorption complète de sa personnalité, dans cette grande machine, appelée théâtre, dont il est un rouage nécessaire. Une fois *engagé*, le comé-

dien ne s'appartient plus. Il est l'*esclave de l'affiche*.

Cette profession si attractive, si séduisante, est en réalité la plus dure de toutes les professions.

Il ne vous est, pour ainsi dire, pas permis d'être fils, d'être époux, d'être père. Votre enfant est malade, il faut jouer ; votre femme souffre, il faut répéter ; votre père va mourir, il faut quitter son chevet pour aller revêtir la livrée de Pasquin, ou le pourpoint de Damis ; en revenant du cimetière où vous avez déposé ses restes, il faut souvent, si vous jouez dans la pièce en vogue, courir au théâtre, et répondre à l'appel du régisseur qui va frapper *les trois coups*.

Le peintre, l'écrivain travaillent quand ils veulent ; le comédien est affiché chaque jour ; il se doit au public, à telle heure. Qu'il soit heureux ou triste, souffrant ou bien portant, il faut qu'il paraisse en scène, avec toute sa sérénité. Et c'est justice ; car enfin le public vient ; il paie, et il a le droit de vous dire :

— Vous me devez tout votre talent ; si vous êtes triste ou souffrant, ne jouez pas ! je resterai chez moi, ou j'irai ailleurs.

XVIII

Le public est le maître ; la critique est le juge ; juge souvent passionné, intolérant, fantasque et gouailleur !...

Oh ! ces journaux, quelles mauvaises nuits ils font passer aux comédiens !

Il n'y a pas une catégorie d'artistes qui offre aux piqures de la critique une épiderme aussi sensible que l'acteur.

Notez que c'est précisément au théâtre, qu'une critique injuste ou passionnée est le moins dangereuse. Pièces et acteurs sont trop directement sous les yeux du public, pour que l'opinion générale ne fasse pas justice de la malveillance d'un journaliste. La critique constate les chutes et con-

sacre les succès ; elle n'a jamais fait tomber une bonne pièce, ni réussir une mauvaise œuvre. Encore moins peut-elle faire passer pour mauvais un acteur de talent, ou imposer un mauvais comédien à l'admiration publique.

Elle ne froisse donc pas sérieusement les intérêts ; mais elle blesse cruellement les amours-propres, ou chatouille délicieusement les vanités.

La critique est la bête noire ou rose des comédiens. Si la peine de mort disparaissait du Code, nous demanderions qu'on la conservât au moins pour les journalistes mal appris qui nous passent au fil de la plume.

Nous ne pouvons pas admettre qu'une critique ne soit pas une injustice ; et pourtant, dans la plus malveillante, la plus passionnée, il y a toujours un côté vrai et utile.

Je me rappelle, — il y a de cela plus de vingt ans, — un tout petit critique d'un tout petit journal, me reprochait de mettre un *h* aspiré à tous les mots commençant par une voyelle. J'étais furieux ; et

ce petit monsieur, avec qui, du reste, j'étais brouillé, me semblait un monstre digne de tous les supplices. Cependant je m'observai, et je vis qu'il avait raison. En voulant accentuer ma diction, je disais effectivement je suis *haimé* avec un h, et j'en mettais deux ou trois à je suis *haï*. Eh bien, cette critique, malveillante dans son intention, était juste au fond, et me corrigea d'un défaut qui pouvait devenir incurable.

Certains comédiens poussent l'amour de la louange jusqu'à la payer de leur bourse. Quelques petits journaux ont pour industrie l'exploitation de cette faiblesse. Certes je ne connais rien de plus doux et de plus charmant que de lire son éloge, même dans un journal ignoré; mais je n'ai jamais compris le plaisir qu'on peut éprouver à lire des compliments payés, fussent-ils justes.

Pourquoi cette horreur de la critique? Est-ce qu'on ne critique pas les ministres et les rois? Et quand ministres et rois comptent avec la critique, pourquoi nous autres comédiens la regarderions-

nous toujours comme une ennemie, et jamais comme une conseillère ?

Les comédiens, comme les peintres, comme tout le monde, disent à ceux qui les critiquent :

— Faites-en donc autant !

Cette objection n'est pas sérieuse ; les meilleurs appréciateurs de peinture, les meilleurs juges ne sont pas peintres. On n'a pas besoin d'être comédien ou auteur, pour juger du théâtre. — Pour l'enseigner, c'est différent. Un expert en tableaux ne vous apprendra pas plus à dessiner et à peindre, qu'un amateur de théâtre ou un critique ne vous apprendra l'art de faire des pièces ou de les jouer. Quand vous voulez apprendre à faire une chose, vous vous adressez à celui qui professe cette chose, et vous tâchez de trouver celui qui la fait le mieux : peinture ou brouette. — Faites de même pour le théâtre.

Il y a une chose encore que certains comédiens peu endurants et mal avisés disent quelquefois au critique qui les harcèle :

— Monsieur, je vous défends de parler de moi.

Colère irréfléchie ! menace inconsidérée, qui, du reste, est rarement prise au sérieux par celui qui la fait, comme par celui à qui elle s'adresse !

Le comédien serait bien attrapé, si le journaliste le prenait au mot : La critique la plus redoutable pour l'artiste, c'est le silence. Le plus cruel de nos ennemis est celui qui ne parle pas de vous.

Connaissez-vous quelque chose de plus triste, que de voir cité dans un compte-rendu, — éloge ou blâme, peu importe, — le nom de tous vos camarades, sans qu'il soit question du vôtre ?

A propos d'un rôle que je jouai au Gymnase, *le Mari qui se dérange*, le critique d'un grand journal m'avait fait des reproches que je croyais injustes.

Je cours chez lui, pour lui prouver qu'il s'était trompé dans l'appréciation de mon jeu et de mon rôle. Il soutient son opinion ; je défends la mienne. La discussion s'échauffe, et, dans un mouvement d'impatience, il finit par me dire :

— Eh bien, à l'avenir, je ne parlerai plus de vous.

— Avisez-vous-en, lui criai-je, et je vous envoie mes témoins.

Abîmez un artiste, messieurs les critiques, si c'est votre humeur ou votre conviction ; mais, pour Dieu, parlez de lui. — Le silence, c'est la tombe.

XIX

Un autre grand chagrin de la profession, c'est la distribution des rôles.

Il est rare qu'après *une lecture*, une foule de réclamations n'arrivent pas aux auteurs et au directeur...

Les comédiens sont généralement mauvais juges dans leur propre cause; chacun est naturellement porté à faire, du personnage qu'il doit représenter, le pivot de la pièce, et s'étonne ou s'indigne de ne pas avoir toute l'importance et tous les effets. Ah! c'est que... souvent le comédien n'a pas bien écouté ni compris la pièce, occupé qu'il était, non du rôle qui lui est destiné, mais de ceux de ses camarades.

Nous avons parlé des comédiens qui veulent absolument épouser au dénouement; nous pourrions parler des acteurs en vogue, qui, trouvant dans un rôle accessoire un mouvement heureux ou une phrase à effet, enlèvent la phrase ou le mouvement à leur camarade, et, bon gré malgré, l'intercale dans leur rôle, au détriment du sens commun.

Hâtons-nous de dire que, dans le ciel dramatique, toutes les étoiles ne sont pas à ce point absorbantes.

Mais, parmi les plus intelligents et les plus consciencieux, que d'erreurs d'appréciation à propos des rôles distribués, et souvent que de chagrins qui finissent par un triomphe!

Dans les *Malheurs d'un amant heureux*, Scribe avait distribué le rôle du général à Ferville. Celui-ci en était mécontent et le répétait brusquement, avec mauvaise humeur, son chapeau sur l'oreille et sa canne sous le bras.

— Bravo! lui crie-t-on de toute part; c'est ça, c'est superbe!

Et ce grand acteur eut dans ce petit rôle un énorme succès.

Il arrive fréquemment qu'un rôle *imposé* fait la réputation d'un artiste.

Le premier succès que j'obtins au Gymnase, fut dans le joli rôle de Roger, des *Fées de Paris* de Bayard ; je ne voulais pas le jouer, parce que je le trouvais hors de mes moyens physiques.

En réalité, il n'y a pas de mauvais rôles ; il n'y a que de bons ou de mauvais acteurs. Les rôles brillants ne font pas les bons acteurs ; ils dissimulent seulement les artistes médiocres. Les rôles en apparence les plus ingrats, les plus sacrifiés, les moins sympathiques, demandent en effet plus de composition, plus d'art, plus de véritable talent ; mais les succès qu'on y obtient ne sont pas les moins utiles, ni les moins précieux. Rappelons-nous ces deux vers de Boileau, qui s'appliquent aussi bien aux comédiens qu'aux poètes :

I n'est pas de serpent, ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

XX

Nous ne pouvons passer sous silence la source de tant de récriminations et de tant de plaintes, souvent exagérées : — le préjugé qui pèse sur le théâtre et les artistes.

D'abord cette prévention qui frappe les gens de théâtre, n'est pas aussi absolue, ni aussi terrible qu'on veut bien le dire. Qu'on me trouve, malgré le préjugé, des gaillards plus recherchés, plus fêtés, plus gâtés que nous ! Pour peu qu'un comédien ait de la conduite et de la tenue, il a sa place partout... et quelle place ! toujours la meilleure, sinon la première. S'il y a une bonne affaire industrielle à l'émission, il n'a qu'à écrire, et les banquiers lui envoient 25 ou 50 actions au pair. Le comédien

honorables est accueilli, fêté, aimé partout. On peut même dire que tout préjugé contre lui a disparu. Mais il lui reste une chose qu'il doit bien se garder de perdre : — le prestige.

Persuadons-nous bien qu'un des grands éléments de notre action sur le public, c'est l'étrangeté, plus apparente que réelle, de notre vie ; c'est la curiosité qui s'attache à nos habitudes, à nos allures ; c'est le mystère de la loge ou de la coulisse ; c'est, en un mot, le préjugé réel cette fois, mais inoffensif, qui nous considère encore comme des êtres en dehors des conditions vulgaires et de la sphère commune.

Il est vrai que les régions officielles ont encore des préventions contre nous. On ne décore pas les comédiens. C'est aujourd'hui, dans le droit commun, le seul point d'égalité qui leur manque.

Au point de vue de l'équité absolue, il y a bien des choses à dire. Mais d'autre part, que gagnerait le comédien à être décoré, comme tout le monde ? Le prestige fort ordinaire d'un chef de bureau, voire même d'un simple employé.

Nous sommes partisan des décorations ; mais nous voudrions des ordres spéciaux pour chaque espèce de mérite ou de services, quelque embarras que cela pût causer, pour ranger dans une catégorie bien précise certains chevaliers de nos jours.

XXI

Nous avons pris la plume pour donner aux jeunes comédiens les conseils de notre expérience, et indiquer les réformes que nous jugions utiles dans l'enseignement de l'art dramatique. Nous avons esquissé rapidement les lignes de notre programme, laissant aux réflexions de chacun le soin de développer notre pensée.

Nous terminerons cette causerie par l'étude des deux rôles capitaux de notre scène : le *Tartuffe* et le *Misanthrope* ; mais, avant d'aborder ces deux grandes œuvres de l'immortel génie de la Comédie-Française, nous éprouvons le besoin d'élever la voix en faveur du théâtre, cette gloire incontestée de la France moderne, du théâtre qui s'é-

tiole et se dégrade, par les efforts mêmes qu'on fait pour le soutenir.

L'élite de la société ne va plus ou presque plus au théâtre. Un préjugé religieux, dans lequel il entre plus de convention que de véritable piété, a, peu à peu, établi dans les mœurs aristocratiques un éloignement systématique pour ce genre de distraction si recherché autrefois. A Paris et surtout en province, il est de mauvais ton d'aller au spectacle.

Nous ne savons pas ce que le bon ton gagne à cette abstention volontaire des plaisirs de l'esprit; mais nous savons ce que l'art y perd :

Les auteurs cherchent le succès dans les tours de force du scandale, et s'évertuent à exciter une curiosité malsaine qui galvanise l'indifférence générale.

Il faut gagner à tout prix les bravos de ce monde interlope, qui aujourd'hui donne le ton aux modes de l'esprit, comme aux modes de la fashion. Pour l'attirer, on lui offre de l'absinthe, et, au besoin, on ajoute au breuvage une goutte de vitriol.

Côte à côte avec ce *demi-monde*, et souvent mêlé à lui, le monde fiévreux des affaires imprime son cachet à la société moderne. Celui-là aussi va au spectacle ; mais il demande au théâtre des impressions qui l'*émoustillent* un moment, sans détourner des calculs de la prime et du report, ni son intelligence, ni son cœur.

Comme le positivisme des boudoirs, le positivisme de la Bourse se rit des recherches de la pensée et des émotions de l'âme. Il veut bien escompter les sensations, mais les délicatesses du sentiment ne sont pas cotées sur son carnet.

Prenons-y garde ! en fait de plaisirs, en fait de théâtre surtout, le matérialisme grossier nous envahit ; nous devenons Américains, d'Athéniens que nous étions.

O Corneille ! ô Molière ! ô Beaumarchais ! on vous a pourtant bien aimés en France ; mais vous êtes devenus trop sérieux, trop profonds pour une nation qui se convertit de plus en plus à la religion du veau d'or, dont le culte desséchant englobe jusqu'aux femmes du *vrai monde*, jadis arbitres

de l'élégance des formes et du ton de l'esprit, uniquement affolées, aujourd'hui, de leurs modes éphémères et ruineuses.

Lès bonnes mœurs y perdent au moins autant que le bon goût; et le théâtre, entraîné dans le courant, ne fait plus entendre que de loin en loin une protestation timide et impuissante, et se laisse aller à la dérive.

Qu'on ne lui en veuille pas trop! Le théâtre n'a pas sur les mœurs l'action qu'on lui attribue. Il les subit et les reflète, plus qu'il ne les corrige; et je ne suis pas éloigné de l'opinion du neveu de Rameau: — Si je suis atteint d'avarice, et que je voie jouer *l'Avare*, le seul fruit que j'en tirerai, c'est d'apprendre à mieux cacher mon trésor; de même qu'un hypocrite s'écriera, après avoir vu *Tartuffe*: « L'imbécile, peut-on être aussi maladroit! »

Le théâtre est surtout un miroir où la société se contemple; certaines pièces de ce temps sont des portraits de famille, qui transmettent nos traits aux générations futures; mais nous ne

croyons pas que la fidélité du portrait corrige les défauts de l'original.

En attendant que le ton public s'améliore, et que le bon goût reprenne le dessus, jeunes comédiens, étudiez les chefs-d'œuvre, et maintenez-vous dans les saines traditions du travail sérieux, de l'étude approfondie, afin d'être prêts pour la résurrection de l'art, quand le vrai théâtre reparaitra !

C'est dans cet espoir que nous allons étudier avec vous ces deux grands rôles du grand Molière.

LE TARTUFFE

On a dit quelque part : — « De tous les caractères qu'on a montrés au théâtre, le plus difficile à bien saisir est peut-être celui de Tartuffe. Il offre un écueil sur lequel sont tombés jusqu'ici la plupart des comédiens qui l'ont représenté. Ils ont donné à leur physionomie, à leur maintien, une expression d'hypocrisie tellement prononcée, que ce personnage, joué de la sorte, ne peut plus être dangereux pour personne. »

Mais c'est là précisément ce que Molière a voulu.

Il l'a si bien voulu, qu'il a employé deux actes pour préparer l'entrée de son personnage et le poser de telle sorte, que personne ne pût s'y tromper.

Quels sont, en effet, les personnages qui sont dupes? — Une vieille bonne femme septuagenaire, ignorante, craintive, superstitieuse, d'une crédulité à toute épreuve, et dont une dévotion outrée a pour jamais obscurci le jugement; d'autre part, le fils de cette femme, Orgon, reflet vivant des faiblesses et des défauts de sa mère.

Mais, outre Mme Pernelle et Orgon, qui Tartuffe trompe-t-il?

Pas même Marianne, une jeune fille de dix-huit ans, élevée un peu par sa belle-mère, Elmire, et beaucoup par sa grand'mère, Mme Pernelle.

Il n'a pas même pu en imposer à Dorine, une servante!

Je ne parle pas de Damis, de Valère, ni des autres personnages. Ils ont de la raison, de l'instruction, et un certain intérêt à n'être pas dupes.

Si Tartuffe était présenté autrement, la pièce n'irait pas jusqu'à la fin, et Molière eut manqué à son génie.

Lorsqu'après la deuxième scène du premier acte, Cléante dit à Dorine en parlant de Mme Pernelle :

« Comme elle s'est pour rien contre nous échauffée,
« Et que de son Tartuffe, elle paraît coiffée ! »

Dorine lui répond :

« Oh ! vraiment tout cela n'est rien au prix du fils ;
« Et, si vous l'aviez vu, vous diriez : c'est bien pis !
« Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage,
« Et pour servir son prince il montra du courage ;
« Mais il est devenu comme un homme hébété,
« Depuis que de Tartuffe on le voit entêté ;
« Il l'appelle son frère et l'aime dans son âme,
« Cent fois plus qu'il ne fait... »

Etc., etc., jusqu'à :

« Son cagotisme en tire à toute heure des sommes.
« Et prend droit de gloser sur tous tant que nous sommes. »

Cette scène, celle qui précède, celles qui vont suivre, de même que le second acte, établissent

donc le personnage, de telle façon que le moins clairvoyant ne puisse s'y tromper ; et, par conséquent, les comédiens qui comprennent et jouent Tartuffe contrairement à ce que voudrait l'auteur que nous citons (1), représentent ce personnage tel que l'a conçu Molière :

— « De tous les caractères qu'on a montrés au théâtre, le plus difficile à saisir est *peut-être* celui de Tartuffe. »

Il n'y a pas de *peut-être*. C'est le plus difficile.

On ne s'en tire pas avec telle ou telle qualité. Il faut du talent, encore du talent, toujours du talent. Les dons physiques et les beautés de la voix sont presque sans importance. Il faut seulement avoir l'air bien portant, pour justifier l'*oreille rouge* et le *teint fleuri* du faux dévot, matérialiste et sensuel.

Mais le rôle de Tartuffe est si admirablement fait, que tous ceux qui le jouent, — grands ou

(1) Perlet, très-grand comédien du théâtre de Madame (Gymnase).

petits, maigres ou gros, faibles ou mauvais, — y obtiennent du succès. Pour notre part, nous l'avons vu jouer par bien des comédiens, nous l'avons joué nous-même, et... malgré notre partialité pour nous, et notre indulgence pour les autres, jamais nous n'avons été entièrement satisfait.

Ah ! c'est que Tartuffe est une *matière simple*. Décomposez-le, analysez-le ; que trouvez-vous ? — Tartuffe et rien que Tartuffe. On a le similor qui ressemble à l'or ; le strass qui ressemble au diamant ; et pour la masse, il n'y a point de différence. Mais pour le connaisseur !...

Pour notre part, nous croyons le rôle de Tartuffe *injoué* et presque *injouable*. Honneur à celui qui s'en approche le plus, — et ce n'est pas un mince honneur !

Rappelons-nous que Molière ne veut pas faire aux vices les honneurs du poignard, ni de la corde ; il les fait périr sous le rire. Donc, s'il avait pris son Tartuffe dans un monde élevé, et bien élevé, Tartuffe trompait tout le monde, et il réus-

sissait. C'est précisément la grossièreté du traître qui fait le comique de la situation, par le ridicule qu'elle déverse sur les dupes. Molière a voulu montrer, dans madame Pernelle et dans Orgon, jusqu'où peut aller l'abrutissement de la crédulité; et ce côté de sa pièce n'est pas moins bien réussi que l'autre.

L'auteur que nous combattons ici dit encore que, dans l'intérêt du rôle d'Orgon, on doit jouer Tartuffe avec plus de ménagement.

— « A coup sûr, nous dit-il, Orgon n'est point
« un imbécile; la preuve que Tartuffe est loin de
« le juger tel, c'est que, dans la scène où Damis
« le surprend déclarant son amour à Elmire, et
« se hâte d'en instruire son père, Tartuffe ne
« cherche pas à se justifier. — Pourquoi donc ne
« le fait-il pas? Pourquoi, au lieu de repousser
« l'accusation de Damis, la confirme-t-il en s'a-
« vouant coupable? C'est qu'il juge ce raffine-
« ment de scélératesse nécessaire pour tromper
« Orgon. »

D'abord Tartuffe ne s'avoue pas coupable d'avoir

voulu séduire Elmire; il se fait plus coupable què ne le dit Damis ; il éblouit et attendrit Orgon par l'excès de son humilité. Il accepte, en général, tous les reproches qu'on peut lui adresser, tous les crimes qu'on jugera à propos de lui imputer, même les plus noirs forfaits.

« Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
« Un malheureux pécheur tout plein d'iniquité !
« Le plus grand scélérat qui jamais ait été.
« Chaque instant de ma vie est chargé de souillures ;
« Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures ;
« Et je vois que le ciel, pour ma punition
« Me veut mortifier en cette occasion ;
« De quelque grand forfait qu'on me puisse reprendre,
« Je n'ai garde d'avoir *l'orgueil de m'en défendre*,
« Croyez ce qu'on vous dit, armez *votre* courroux,
« Et *comme un criminel*, chassez-moi de chez vous ;
« Je ne saurais avoir tant de honte en partage
« Que je n'en aie encore mérité davantage. »

— Croyez tout ce qu'on peut dire, tout ce qu'on peut imaginer, tout ce qu'on peut rêver contre moi, et « *comme un criminel* chassez-moi de chez vous. » — Comme un criminel ! Est-ce un aveu ? N'est-ce pas plutôt une protestation détournée de

son innocence ? N'est-ce pas la victime sainte et résignée, qui s'abaisse jusqu'à l'abjection par excès de contrition pieuse, et s'offre volontairement aux coups du sacrificateur, par esprit de mortification ?

Etant données la confiance béate et l'imbécilité dévote d'Orgon, que Tartuffe connaît si bien, l'effet de cette poudre jésuitique qu'il lui jette à la tête pour l'empêcher de réfléchir, est inmanquable. Et, en effet, Orgon ébloui, fasciné, fond en larmes avec le saint homme, et met son fils à la porte.

Ah ! Tartuffe est bien autrement habile que ne le veut faire son commentateur ; et si Orgon n'est pas un imbécile dans les choses ordinaires de la vie, il est bien certainement abéti et abruti dans ce coin de son cerveau que Tartuffe pétrit à son gré.

On peut être un dévot absurde, un monomane de religiosité, sans être pour cela un imbécile. Il y a des gens très-sensés qui croient au miracle de la Salette, et au mystère de l'Immaculée Conception.

Donc il faut que la physionomie et les allures de Tartuffe ne puissent laisser aucun doute sur son ignoble caractère ; et, puisqu'il ne trompe que madame Pernelle et Orgon, il faut que tout ce qui n'est ni Orgon ni madame Pernelle, ne puisse être trompé par lui.

On parle de sa passion, de son *amour* pour Elmire. C'est profaner ce mot, que de supposer Tartuffe capable d'éprouver de l'amour. Tartuffe n'a pas d'amour ; il n'a que des sens. Il n'a pas même de jalousie ; il veut éloigner tout le monde du logis d'Orgon, pour en être le maître, mais encore une fois, il n'a pas d'amour.

S'il avait de l'amour pour Elmire, — au lieu de manger et de boire comme un goulu, quand il la sait malade, — il serait inquiet ; et ne fut-ce que par hypocrisie, pour étaler ses craintes et sa tendresse, il passerait la nuit en prières, en laissant sa porte ouverte, afin que chacun le vît prier.

Mais il n'a pas même le courage, en vue de toucher le cœur d'Elmire, de lutter contre le besoin

bestial du moment. Il se couche bien repu, et se contente, le lendemain, de dire à Elmire qu'il a prié pour elle.

S'il avait de l'amour pour Elmire, la première chose qu'il ferait, ce serait de renoncer à Marianne. Mais non, il veut épouser Marianne, posséder Elmire, et extorquer la fortune d'Orgon, tant pour lui-même que pour la cabale dont il fait partie.

De l'amour, à ce sale monstre qui rote à table ; lui, lorsque l'objet de cet amour prétendu est malade et *souffre la saignée*, mange, boit, se couche et ronfle jusqu'au lendemain ! — Allons donc.

Tartuffe a un ton pour chaque personnage. Il ne parle pas à Elmire comme il parle à Dorine ; il ne s'exprime pas avec Orgon comme il s'exprime avec Cléante. — On reproche à l'acteur de prendre un ton rébarbatif pour dire à Dorine au 3^e acte, à son entrée :

« Ah ! mon Dieu, je vous prie
« Avant que de parler, prenez-moi ce mouchoir,

«... Couvrez ce sein que je ne saurais voir ;
« Par de pareils objets les âmes sont blessées
« Et cela fait venir de coupables pensées.

Mais l'acteur est dans le vrai, non-seulement parce qu'il s'adresse à une servante, et, qu'avec elle sa morale doit être plus exagérée, mais encore, — nous le répétons, — il est d'accord avec Molière, qui ne veut pas que l'hypocrisie de Tartuffe puisse en imposer à d'autre personne que madame Pernelle et Orgon.

Il ne faut pas aller cependant jusqu'aux sales grossièretés telles, entr'autres, que se les permettait Auger, qui, disant à Dorine :

« Couvrez ce sein que je ne saurais voir, »

la regardait avec des yeux pleins de concupis-
cence, — ce qui est un grand contre-sens, car la
vieille Dorine ne peut exciter les sens de Tartuffe,
— et qui tirait un grand bâton de réglisse, en di-
sant à Elmire, au 4^e acte :

« Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse ? »

Mais, à part ces grossièretés inconvenantes et

impossibles, le personnage de Tartuffe doit se poser avec une hypocrisie et une imposture des plus grossières, sans quoi, nous le répétons, il pourrait réussir.

Nous ne parlerons que fort peu de la tradition, et pour cause. Nous dirons seulement que l'on attache encore trop d'importance à ces réminiscences accumulées, qui, en se transmettant de génération en génération, avaient fini par devenir insupportables.

Est-ce qu'il serait impossible de fixer, une fois pour toutes, la mise en scène du théâtre classique ?

Parce qu'on a du talent, et qu'on est sociétaire de la Comédie Française, on n'est pas toujours sûr de son goût.

Grâce au soin que prennent les auteurs modernes de consigner sur leur manuscrit, la façon dont

ils entendent que leurs pièces soient jouées, et d'indiquer les jeux de scène, il est plus difficile aujourd'hui de s'égarer; mais les auteurs classiques n'ont pas pris ces précautions, et la fantaisie de leurs interprètes a souvent fait regretter cette lacune. Si encore, sous le nom de traditions, ces fantaisies ne se perpétuaient pas !...

La plus ancienne et la plus funeste de toutes, est, sans contredit, celle que l'on pratique encore, au 4^e acte, quand Tartuffe dit à Orgon, qui veut le chasser de sa maison :

« C'est à vous d'en sortir ! »

J'ai entendu dire souvent, et j'ai même lu qu'à ce moment, Tartuffe se dévoile.

Il est vrai que la sortie, comme elle se fait généralement, et surtout comme elle se faisait autrefois, peut donner créance à cette erreur. En effet, cet homme qui va au fond du théâtre, reprendre son manteau (qu'il a eu grand tort, selon nous, d'ôter), qui met son chapeau sur l'oreille en se posant en matamore, ce jeu de scène tradition-

nel aide singulièrement à cette croyance fausse. Mais lisez avec attention les huit vers de la sortie de Tartuffe, et vous verrez que Tartuffe ne cesse pas d'être Tartuffe.

« C'est à vous d'en sortir, vous, qui parlez en maître :
« La maison m'appartient...

Là, je voudrais un grand étonnement d'Elmire et un regard à Tartuffe, à quoi celui-ci répondrait :

« Je le ferai connaître,
« Et vous montreraï bien qu'en vain, on a recours,
« Pour me *chercher querelle* à ces *lâches* détours ;
« Qu'on n'est pas où l'on pense en me *faisant injure* ;
« Que j'ai de quoi *confondre* et punir *l'imposture*,
« *Venger le ciel* qu'on blesse et faire repentir
« Ceux qui parlent ici de me faire sortir.

Est-ce là, je le demande, un homme qui se trahit, qui se dément ?

Ne continue-t-il pas, au contraire, son rôle d'imposteur, avec plus de rouerie que jamais.

Il est vrai qu'ici l'humilité n'est plus de mise. Mais n'est-ce pas toujours le saint homme, méconnu, calomnié, attaqué par *de lâches détours*,

et qui n'a d'autre mobile dans tout ceci, que le devoir sacré *de confondre l'imposture et de venger le ciel.*

Tartuffe ne se démasque pas, il se complète.

Et que peut répondre Orgon à cela?

« Et je verrais mourir frère, enfant, mère et femme,
« Que je m'en soucierais autant que de cela. »

Avait-il dit au premier acte; et quand au cinquième il dit à Tartuffe:

« Mais t'es-tu souvenu que ma main charitable,
« Ingrat, t'a retiré d'un état misérable?... »

Tartuffe répond:

« Oui je sais quels secours j'en ai pu recevoir,
« Mais l'intérêt *du prince* est mon premier devoir.
« De ce devoir sacré la juste violence
« Etouffe dans mon cœur toute reconnaissance,
« Et je sacrifierais à de si puissants nœuds
« *Amis, femme, parents et moi-même avec eux.* »

Comme on voit bien que Tartuffe lui faisait son catéchisme!

Savez-vous, selon nous, ce qui a perdu Tartuffe

dans l'esprit d'Orgon ? Ce sont les vers qu'il répond à Elmire lorsqu'elle lui dit :

« Ouvrez un peu la porte et voyez, je vous prie,
« Si mon mari n'est point dans cette galerie.

TARTUFFE.

« Qu'est-il besoin, pour lui du soin que vous prenez?...
« C'est un homme, entre nous, à mener par le nez !
« De tous nos entretiens il est pour faire gloire,
« Et je l'ai mis au point de tout voir sans rien croire. »

Sans ces quatre vers imprudents, Tartuffe s'en tirait !...

Mais l'amour-propre du bourgeois Orgon est blessé ; on le prend pour un benêt ! Et Tartuffe, fût-il un brave homme, ne fût-il qu'égaré par les avances d'*Elmire*, c'en est fait de lui ; il a blessé Orgon, le bourgeois !

On a critiqué le dénouement de *Tartuffe*, et cependant quoi de plus naturel ? Au roi appartient le droit de grâce ; et il n'aurait pas le droit de punir un misérable en lui faisant rendre gorge ! surtout quand il s'agit d'un sujet :

« Qui, pour le servir a montré du courage. »

Ainsi qu'on le dit au premier acte.

Non, le dénouement est bon, très-bon : il est dans le sujet et dans la vraisemblance, eu égard surtout au temps et à Louis XIV.

Et puis, qu'importe la forme d'un dénouement ?
tout est bien qui finit bien.

Pour nous résumer, nous voudrions que l'acteur qui s'essaye dans Tartuffe, fût gros, qu'il eût une *trogne* ; en un mot, un physique un peu vulgaire.

Qu'il se garde bien surtout de pouvoir jamais être pris au sérieux !

On a beau dire que Tartuffe, joué ainsi, abaisse le rôle d'Orgon qui, alors, n'inspire plus aucun intérêt.

D'abord ce n'est pas Orgon qui est le sujet, c'est Tartuffe.

Et qui vous dit que Molière ait voulu rendre Orgon intéressant ? La faiblesse de ce *bonhomme*, si impitoyable pour les siens qu'il sacrifie sans remords à son niais engouement pour le saint homme, touche au contraire à l'odieux. Elle n'est

sauvée que par le ridicule, qui fait rire à ses dépens; et le rire désarme!

Ne craignez donc pas de montrer, dans toute sa naïve *bêtise*, la niaise crédulité d'Orgon. C'est cette niaiserie même qui justifie le personnage, et attire sur lui la compassion, seul genre d'intérêt qu'il puisse revendiquer.

Quant à Tartuffe, si vous le faites seulement *convenable*, sa passion pour Elmire devient possible; et, s'il éprouve réellement de l'amour, cet amour appelle sur lui une sorte d'intérêt.

Non, encore une fois, il faut que dès son entrée personne ne s'y puisse tromper, excepté Orgon et Mme Pernelle. Il faut qu'il soit tel que Molière l'a longuement posé et préparé pendant deux actes, avant de le montrer.

Et que l'on ne dise pas que Dorine exagère. Dorine, comme Cléante, c'est le bon sens et la logique de l'auteur: Cléante dans un langage mesuré et de belle forme; la soubrette dans la langue vulgaire et passionnée du peuple. Mais pas une appréciation de celle-ci ne serait niée par ce-

lui-là. Ils disent tous deux ce que l'auteur veut montrer, et ce que le public doit voir.

Et puis... prenons garde de trop raisonner au théâtre; c'est en cherchant à être *raisonnable* qu'on s'éloigne souvent de la vérité et de la raison.

Le *Tartuffe* et le *Misanthrope* sont les deux grands chefs-d'œuvre de l'esprit humain. On a écrit bien des volumes sur ces deux monuments, et l'on n'en a encore ni mesuré toutes les arêtes, ni sondé toutes les profondeurs.

Molière est le plus grand artiste qui ait jamais existé, et le plus grand moraliste qui existera jamais. Il a pu, par moment, sacrifier dans le détail au goût de son époque; mais, ce qu'il n'a jamais sacrifié, c'est l'intérêt du bien et du bon!

Mais... pourquoi diable Molière était-il comédien?

LE MISANTHROPE

L'appréciation du Misanthrope n'est pas seulement une question d'art ; c'est encore, et *surtout*, une question de morale, et de haute morale.

Il y a eu de nombreuses et graves discussions sur le caractère d'Alceste, et sur l'intention qu'à eue Molière, en mettant en scène ce personnage. L'acteur qui aborde ce rôle, doit connaître ces opinions diverses, et s'en faire une à soi-même, pour bien établir l'unité du type qu'il va représenter.

Mais d'abord nous déclarons qu'à nos yeux, et malgré l'affirmation contraire souvent émise,

— même par Perlet, qui, après avoir prétendu, comme nous l'avons dit, que Tartuffe est *peut-être* le rôle le plus difficile du théâtre de Molière, finit par dire que le rôle d'Alceste demande encore plus d'étude, d'attention et d'efforts, — nous déclarons, disons-nous, que ce personnage est moins difficile à exprimer que celui du dévot hypocrite; et dans notre faible jugement, le rôle de Tartuffe reste et sera longtemps, sinon toujours, la difficulté suprême de l'art.

Pour bien jouer Alceste, il faut du talent, sans doute; mais ce qu'il faut surtout, ce sont des qualités, et une grande force physique. C'est donc un peu le *hasard* qui fait les bons *Alcestes*, et c'est *l'art* qui fait les bons *Tartuffes*.

Décomposez Alceste et vous y trouverez Clitandre (des *Femmes savantes*), Cléante (de *Tartuffe*) et une foule de grands premiers rôles de tous les auteurs; mais Tartuffe n'a d'analogie avec aucun autre rôle. Tout au plus se rapproche-t-il, par quelques points imperceptibles, de certaines nuances du personnage de don Juan. Ceci dit, reve-

nons à l'appréciation morale et sociale de ce caractère !

Nous aurions bien des pages à écrire, si nous voulions citer les diverses opinions émises sur ce grand rôle, dont la plupart des moralistes se sont occupés.

Rousseau prétend que Molière a voulu dégrader la vertu, en donnant à Alceste des ridicules.

Fénelon déclare que Molière a donné, à dessein, un tour gracieux aux vices, et à la vertu un tour ridicule et odieux.

La Harpe, qui a fait autorité dans son temps, comme critique d'art, et qui a encore aujourd'hui une certaine importance, voit dans Alceste un homme ridicule et condamnable.

Champfort dit qu'Alceste *éclipse tout*.

On connaît la réponse du duc de Montausier, lorsqu'on lui dit que Molière l'avait mis en scène dans le rôle d'Alceste : *Que rien ne pouvait le flatter davantage, et qu'il souhaiterait d'être assez vertueux pour lui ressembler.* »

Voilà donc trois opinions bien tranchées :

La première, représentée par la Harpe, un sceptique mondain, un écrivain purement artiste, qui ne voit qu'un but à la vie, réussir, c'est-à-dire plaire, déclare Alceste non-seulement ridicule, mais condamnable, presque odieux.

La seconde, exprimée par Fénelon, le chrétien tolérant, le doux moraliste, et, chose bizarre ! par Jean-Jacques, le philosophe défiant et bourru, qui n'eut guère d'indulgence que pour lui-même, — la seconde reconnaît que Molière a voulu représenter, sous les traits d'Alceste, l'honnêteté et la vertu, mais l'accuse en même temps d'avoir eu la honteuse pensée de flatter les vices de son siècle, en rendant la vertu ridicule et détestable.

La troisième enfin, est formulée par ce grand seigneur, qui se trouvait flatté et honoré de ressembler à Alceste.

Dans notre pensée, c'est le grand seigneur qui a raison ; nous allons tâcher de le prouver.

Remarquons d'abord que Molière a choisi sciemment, pour faire accepter le personnage, un titre qui ne convenait ni au personnage, ni à la

pièce. Or, ce titre a égaré bien des juges, qui l'ont pris à la lettre et au sérieux.

Misanthrope veut dire : *qui hait les hommes*. — Est-ce qu'Alceste hait les hommes ? nous défions qu'on trouve dans le rôle un passage, un vers, un hémistiche exprimant, contre l'espèce humaine, une antipathie qui justifie le titre.

Alceste ne hait que le mal. Sa droite nature ne peut se plier aux mensonges conventionnels, aux fourberies banales, aux petites hypocrisies et aux grandes lâchetés qui circulent dans le monde, fausse monnaie connue de tous et que chacun, par un accord tacite, a l'air d'accepter comme de l'or pur, sous prétexte de sociabilité.

Voilà ce que Molière a attaqué, ce qu'il a voulu ridiculiser et flétrir. Mais cette fausseté de convention est tellement dans les mœurs, que les meilleurs et les plus purs la trouvent encore aujourd'hui naturelle et nécessaire.

Dénoncer ces vices, fronder ces abus, est chose si insolite, si imprudente, si excessive, que, sur

l'intention de Molière, même la belle âme de Fénelon s'est trompée...

La vertu d'Alceste ridicule et odieuse, où donc? — Est-ce quand il refuse de corrompre, ou seulement d'influencer ses juges?

Alceste, c'est-à-dire Molière, a un idéal de justice que son siècle n'avait pas, voilà tout; pas plus Fénelon que les autres.

Le véritable titre de la pièce était celui-ci : l'*Honnête homme*. — Mais si Molière l'eût intitulée ainsi, elle n'eût pas fini le premier jour.

Molière s'est dit : — Je veux peindre le monde et la cour; mais, pour rendre tout ce que je vois, dire tout ce que je pense, et n'avoir pas la ville et la cour contre moi, comment faire? Je représenterai comme un fou, comme un malade, le personnage honnête et sensé que je mettrai dans mon œuvre, pour mesurer et juger les autres; et je l'appellerai le *Misanthrope*.

J'aurai le droit alors de m'en servir, pour fustiger les ridicules et les vices; et ma satire sera d'autant mieux acceptée, que les mystifiés se croi-

ront en droit de rire aux dépens du mystificateur.

Et, en effet, excepté la scène du fameux sonnet, tout a passé.

Dans cette scène, les beaux esprits ont senti le coup de fouet. Ils ont compris que c'était à leurs dépens que l'auteur riait et voulait faire rire. Ils se sont récriés; et, comme ce genre faux, maniéré et prétentieux était alors en faveur, le public a pris le parti d'Oronte contre Molière, et a protesté contre cette profanation des muses frelatées de l'Hôtel de Rambouillet.

L'auteur, qui connaissait si bien son siècle, devait s'attendre à ce soulèvement; mais il a bravement affronté l'orage, pour laisser à la postérité sa protestation contre le faux goût de son époque; et la postérité a été de son avis.— Le beau mérite et le bel effort, s'il eut fait dire à Oronte un sonnet idiot!

Si Molière eut voulu peindre un vrai misanthrope, il eut fait ce qu'a fait Shakespeare et ce qu'a fait Schiller; l'un une pièce ennuyeuse et

l'autre... (on ne peut la juger, il n'y a que le plan) mais c'eut été un drame et non une comédie.

Molière a voulu peindre les hommes *tels qu'ils sont*, et les hommes *tels qu'ils devraient être*.

Philinte, Oronte, les marquis, ce sont les hommes *tels qu'ils sont* : fats, égoïstes, fourbes et vicieux.

Alceste est l'homme bon, pur, franc, vertueux jusqu'à la candeur. Faites qu'il aime *Eliante*, au lieu de *Célimène*, et vous aurez de plus un homme très-facile à vivre.

Tant pis pour les critiques et pour les siècles qui ne comprennent pas cela ! C'est une preuve qu'ils ne sont pas encore bien élevés en morale.

Est-ce qu'Alceste n'a pas raison, quand il dit :

« Je veux qu'on soit sincère, et, qu'en homme d'honneur,
« On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur. »

Et peut-on, en équité, donner la supériorité morale à Philinte, quand il prétend qu'il faut payer les gens *de la même monnaie*.

« Et rendre offre pour offre et serments pour serments. »

Même si ce sont des hypocrites et des coquins?...

Nous avouons que sans être Alceste, nous sommes un peu effrayés de la morale de Philinte.

Même quand il ne s'agirait que d'opinion à émettre, et de conseil à donner, nous sommes encore de l'avis d'Alceste. Certes, il ne faut pas aller chercher les gens pour leur dire sa pensée ; mais lorsqu'ils viennent vous assommer de leurs demandes d'opinions, de jugements et de conseils ; qu'ils vous prennent au collet pour avoir votre avis, on est bien excusable, pour ne pas dire plus, de leur répondre ce qu'on pense.

Notez qu'Alceste ne donne jamais son avis que lorsqu'il y est contraint ; seulement il le donne selon sa conscience, et jamais en *homme du monde*. Puisqu'il est connu pour tel, pourquoi s'adresse-t-on à lui ?

Abordons quelques détails, et voyons comment s'exprime ce personnage *ridicule et condamnable !*

Voici d'abord la scène du procès :

ALCESTE.

« Mais ce flegme, monsieur, qui raisonnez si bien,
« Ce flegme pourra-t-il ne s'échauffer de rien?...
« Et s'il faut, par hasard, qu'un ami vous trahisse,
« Que pour avoir vos biens on dresse un artifice,
« Ou qu'on tâche à semer de méchants bruits de vous,
« Verrez-vous tout cela sans vous mettre en courroux?

PHILINTE.

« Oui, je vois ces défauts dont votre âme murmure
« Comme vices unis à l'humaine nature.
« Et mon esprit, enfin, n'est pas plus offensé
« De voir un homme fourbe, injuste, intéressé,
« Que de voir des vautours affamés de carnage,
« Des singes malfaisants et des loups pleins de rage. »

Tant que les loups enragés ne mordent que les autres, non-seulement Philinte ne s'offense pas de leur méchanceté, mais, au besoin, il hurle avec eux. Nous voudrions savoir ce qu'il penserait réellement, s'ils tournaient leurs dents contre lui.

C'est cette complicité débonnaire avec le mal qui est condamnable. Elle n'est pas plus sensée qu'humaine. — Les vautours et les loups sont, il

est vrai, un produit de la nature; mais on ne les tolère pas, on les détruit.

Nous comprenons que cette philosophie douce-reuse et complaisante excite la colère d'Alceste; et nous comprenons aussi que... dans la fin de cette scène où Philinte exhorte Alceste à user de son crédit, pour gagner son procès, Molière a voulu donner une haute leçon de moralité à son époque, où la justice, mal organisée, faisait si souvent pencher sa balance en faveur du plus influent ou du plus riche :

PHILINTE.

« Ma foi vous ferez bien de garder le silence
« Contre votre partie éclatez un peu moins,
« Et donnez au procès une part de vos soins.

ALCESTE.

« Je n'en donnerai point, c'est une chose dite.

PHILINTE.

« Mais qui voulez-vous donc qui pour vous sollicite?

ALCESTE.

« Qui je veux?... la raison, le bon droit; l'équité.

PHILINTE.

« Aucun juge, par vous, ne sera visité?

ALCESTE.

« Non. Est-ce que ma cause est injuste ou douteuse?

PHILINTE.

« J'en demeure d'accord, mais la brigade est fâcheuse
« Et...

ALCESTE.

Non, j'ai résolu de ne pas faire un pas.
« J'ai tort ou j'ai raison.

PHILINTE.

Ne vous y fiez pas.

ALCESTE.

« Je ne remuerai point.

PHILINTE.

Votre partie est forte,

« Et peut, par sa cabale, entraîner...

ALCESTE.

Il n'importe.

PHILINTE.

« Vous vous tromperez.

ALCESTE.

Soit, j'en veux voir le succès.

PHILINTE.

« Mais...

ALCESTE.

J'aurai le plaisir de perdre mon procès!..

Si Alceste a tort dans son temps, au point de vue de ses intérêts, n'est-il pas évident qu'il a raison devant les consciences élevées, au point de vue de la justice ?

Son langage est empreint d'une certaine exaltation, d'accord ! Mais n'oublions pas qu'il est en colère, et que les théories de Philinte l'ont indigné.

C'est là précisément que se révèle la grande habileté de Molière. Si Alceste eût exprimé froidement son refus d'employer l'intrigue pour faire triompher le bon droit, et son mépris pour ces coupables menées, la leçon eût été si évidente et si directe, que la corruption publique l'eût infailliblement repoussée. L'emportement *comique* d'Alceste sauve la situation ; et la leçon passe, à la faveur du rire. Le rire s'éteint ; mais la leçon reste. C'est à quoi n'ont pas réfléchi ceux qui reprochent à Molière d'avoir fait rire aux dépens de la vertu.

Alceste est à la fois un esprit droit, et un tempérament ardent facile à émouvoir et à emporter. Il commence par avoir raison ; et il finit, poussé à bout, par se donner, à la fin, les apparences du tort... Mais où donc est cet orgueil qu'on lui reproche ? Ne confond-on pas ici l'orgueil avec la dignité ?

Est-ce de l'orgueil, quand à ces paroles de Philinte, qui le blâme d'aimer Célimène :

« Pour moi, si je n'avais qu'à former des désirs,
« Sa cousine Eliante aurait tous mes soupirs.
« Son cœur, qui vous estime, est solide et sincère,
« Et ce choix, plus conforme, était mieux votre affaire. »

Il répond :

« Il est vrai, ma raison me le dit chaque jour :
« Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour. »

Est-ce là le mot d'un orgueilleux, misanthrope et atrabilaire ? Quoi de plus touchant au contraire et de plus sensé que cet aveu de sa faiblesse et de la faiblesse de tous ! — Notez qu'Eliante, *cœur solide et sincère*, estime Alceste, et ne demanderait pas mieux que de l'épouser. Le prétendu misanthrope n'est donc pas si ridicule ; si condamnable, si odieux, puisqu'une femme de cœur et d'esprit souhaite en secret d'être à lui. Ailleurs il répond à Arsinoé, qui lui dit que Célimène est indigne de lui et n'a pour lui *que de feintes douceurs* :

« Cela se peut, madame, on ne voit pas les cœurs !
« Mais votre charité se serait bien passée
« De jeter dans le mien une telle pensée!... »

Est-ce encore là de l'orgueil?

Continuons la scène de Philinte, toujours à propos de Célimène :

PHILINTE.

« Tandis qu'en ces liens, Célimène l'amuse,
« De qui l'humeur coquette et l'esprit médisant
« Semblent donner si fort dans les mœurs d'à-présent ;
« D'où vient que leur portant une haine mortelle,
« Vous pouvez bien souffrir ce qu'en tient cette belle ?
« Ne sont-ce plus défauts, dans un objet si doux ?
« Ne les voyez-vous pas, ou les excusez-vous ?...

ALCESTE.

« Non, l'amour que je sens pour cette jeune veuve,
« Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui treuve
« Et je suis, quelque ardeur qu'elle m'ait pu donner,
« Le premier à les voir, comme à les condamner. »

(Ici Philinte doit faire un mouvement comme pour lui dire : Eh bien?)

« Mais avec tout cela, quoi que je puisse faire,
« Je confesse mon faible, elle a l'art de me plaire.
« J'ai beau voir ses défauts et j'ai beau l'en blâmer,
« En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer !

« Sa grâce est la plus forte ; et sans doute ma flamme
« De ces vices du temps pourra purger son âme. »

Molière eut-il mis un tel langage dans la bouche d'un personnage qu'il voulait rendre ridicule et odieux ? Ne voit-on pas au contraire que, toutes les fois qu'il ne le met pas aux prises avec les ridicules et les vices de son temps, — ridicules et vices qu'il ne peut fronder qu'en faisant rire aux dépens du frondeur, — ne voit-on pas, disons-nous, qu'il s'efforce d'appeler sur Alceste l'intérêt et la sympathie ?

Pour qui connaît la vie du poète, et son amour malheureux pour une femme indigne de lui, ne voit-on pas que Molière a mis son cœur dans la poitrine d'Alceste. Peut-on supposer qu'il eût voulu profaner ses sentiments intimes et ses secrètes douleurs, en les prêtant à un personnage ridicule et condamnable ?

Non, encore une fois, Alceste, c'est Molière. C'est l'homme honnête et bon, qui aime profondément, délicatement, généreusement, et qui souffre en proportion de la vérité de son amour et de

la délicatesse de son âme ; c'est l'esprit droit, la raison élevée, la conscience supérieure à son siècle, qui voit le mal de son temps, les sottises, les folies, les injustices de son époque, et qui, ne pouvant dire au siècle du grand Roi des vérités trop nettes et trop crues, fait parler, à sa place, un homme dont il exagère la sensibilité jusqu'à l'emportement, et la droiture jusqu'à l'intolérance. Mais cette intolérance et cet emportement *qui font rire*, sont des exagérations de qualités ; ce ne sont pas des vices, car Alceste, à qui, par une singulière aberration, on reproche d'être odieux et ridicule, ne s'emporte jamais que contre ce qui est réellement ridicule et odieux.

Nous l'allons voir aux prises avec Oronte, le faux poète, qui va le pousser, le presser, le harceler, pour avoir son avis sincère et sans feinte sur son précieux sonnet.

ORONTE.

« Je viens pour commencer entre nous ce beau nœud,
« Vous montrer un sonnet que j'ai fait depuis peu,
« Et savoir s'il est bon qu'au public je l'expose.

ALCESTE.

« Monsieur, je suis... malpropre à décider la chose;
« Veuillez m'en dispenser.

ORONTE.

Pourquoi?

ALCESTE.

J'ai le défaut

« D'être un peu plus sincère en cela qu'il ne faut.

ORONTE.

« C'est ce que je demande et j'aurais lieu de plainte
« Si, m'exposant à vous pour me parler sans feinte,
« Vous alliez me trahir et me déguiser rien.

ALCESTE.

« Puisqu'il vous plaît ainsi, monsieur, je le veux bien ! »

Alceste ne serait-il pas bien plus coupable, si, après ces mutuelles conventions, il ne lui disait pas ce qu'il croit être la vérité?... et comme il va hésiter, et comme il va chercher à ne point lui dire, malgré cela, son opinion! et cependant les lâchetés de *Philinte* l'ont déjà mis en colère :

« La chute en est jolie, amoureuse, admirable

.....

« Je n'ai jamais ouï de vers si bien tournés.

ALCESTE, *bas à part.*

« Morbleu!

ORGON.

Vous me flattez et vous croyez peut-être...

PHILINTE.

« Non, je ne flatte point.

ALCESTE, toujours bas et à part.

Eh ! que fais-tu donc, traître?...

ORGON.

« Mais pour vous, vous savez quel est notre traité,

« Parlez-moi, je vous prie, avec sincérité? »

(Remarquez bien la ponctuation de cette scène et vous en comprendrez toutes les intentions).

ALCESTE.

« Monsieur, cette matière est toujours délicate,

« Et, sur le bel esprit, nous aimons qu'on nous flatte.

« Mais, un jour, à quelqu'un, dont je tairai le nom,

« Je disais, en voyant des vers de sa façon,

« Qu'il faut qu'un galant homme ait toujours grand empire

« Sur les démangeaisons qui nous prennent d'écrire; »

etc., etc.....

Lisez toute la scène, et nous défions l'homme le mieux élevé, le plus doux, le meilleur, de ne pas dire tout ce que dit Alceste.

Quand La Harpe prétend qu'Alceste discute avec orgueil, et qu'Oronte ne l'a pas *offensé*, et a été

extrêmement *poli* avec lui, nous avouons ne pas comprendre ce que l'illustre critique entend par les mots grossièreté et politesse. Il nous semble difficile, au contraire, que l'homme le plus bienveillant ne se sente pas *offensé* par ces paroles d'Oronte :

« Vous me parlez bien ferme, et cette *suffisance*...

ALCESTE.

« Autre part que chez moi cherchez qui vous encense.

ORONTE.

« Mais, *mon petit monsieur*, vous le prenez bien haut. »

Voilà l'*extrême politesse d'Oronte*, d'Oronte qui, encore une fois, et quoiqu'Alceste s'en défendît, a forcé le prétendu misanthrope à lui dire son avis sur ce malencontreux sonnet, en l'adjurant d'être franc et sincère. Si c'est Alceste qui a tort, si c'est Oronte qui a raison, c'est le renversement de la logique usuelle et du vulgaire bon sens.

Nous ne pousserons pas plus loin l'analyse. Il faudrait transcrire toute la pièce, et écrire un volume pour prouver que, d'un bout à l'autre, l'in-

justice, l'aveuglement ou l'infériorité morale des critiques a méconnu ce beau caractère.

Infériorité morale, nous maintenons le mot. Et ce n'est pas la condamnation de ces écrivains, c'est leur excuse. La morale grandit comme tout ce qui est humain. Elle suit le progrès des institutions et des lumières. L'idéal du bien et du juste se développe ou s'abaisse, selon que la société s'élève ou se rapetisse ; et il est certain que beaucoup de choses qui semblaient non-seulement licites, mais parfaitement naturelles il y a deux cents ans, sont devenues non-seulement intolérables, mais impossibles aujourd'hui. Les grandes qualités des hommes de génie, c'est de devancer leur époque. Molière a devancé la sienne aussi bien dans la morale que dans l'art. Même aujourd'hui, il est encore en avant de la morale commune. Voilà pourquoi la critique passée, et parfois encore la critique actuelle, ne peuvent apprécier ce type d'Alceste, qui est la plus grande, la plus pure, la plus belle expression de la morale de Molière.

Lisez les vers qu'il dit à Arsinoé en parlant de la cour ; il est là tout entier :

« Eh ! que voudriez-vous, madame, que j'y fisse ?

« L'humeur dont je me sens veut que je m'en bannisse ;

« Le ciel ne m'a point fait, en me donnant le jour,

« Une âme compatible avec l'air de la cour.

« Je ne me trouve point les vertus nécessaires

« Pour y bien réussir et faire mes affaires.

« Être franc et sincère est mon plus grand talent ;

« Je ne sais point jouer les hommes en parlant ;

« Et qui n'a pas le don de cacher ce qu'il pense

« Doit faire en ce pays fort peu de résidence.

« Hors de la cour, sans doute, on n'a pas cet appui

« Et ces titres d'honneur qu'elle donne aujourd'hui ;

« Mais on n'a pas aussi, perdant ces avantages,

« Le chagrin de jouer de fort sots personnages ;

« On n'a point à souffrir mille rebuts cruels ;

« On n'a point à louer les vers de messieurs tels,

« A donner de l'encens à madame une telle,

« Et de nos francs marquis essuyer la cervelle. »

Quoi de plus digne et de plus vrai que ce langage ? Comprend-on que la plupart des commentateurs n'aient vu, dans ces paroles, qu'une preuve de l'orgueil d'Alceste ?

Qu'on se reporte au règne du *Roi-Soleil*, apprécié par les idées et la conscience de notre époque,

et l'on applaudira de l'esprit et du cœur à ces critiques solides d'un siècle faux et guindé, qui ignorait encore la justice, et proscrivait toute vérité, pour ne pas dire toute vertu.

Le Misanthrope ! Ce titre est une grande habileté de Molière. Tout le monde y a été pris ; non-seulement les hommes de son temps, mais les lettrés des époques suivantes, et même encore presque tous ceux de ce temps-ci.

Alceste orgueilleux ! Il est tout le contraire. Il est naïf. Il pousse l'honnêteté jusqu'à la candeur. Il n'a pas seulement l'horreur du mensonge ; il est instinctivement, forcément, fatalement *vrai*. C'est la loyauté incarnée, en même temps que la sensibilité la plus profonde.

Le ridicule et l'odieux ne sont pas dans son rôle. Ils sont dans les personnages qui gravitent autour de lui et viennent offrir, l'un après l'autre, les prétentions et les vices, réels, aux traits satiriques du poète.

Donc, le rôle d'Alceste, selon nous, doit être rendu avec la plus grande bonne foi. Il ne doit

jamais chercher les effets comiques ; car les effets comiques sont, nous le répétons, dans les situations et dans les rôles qui entourent cette grande et noble figure.

Il ne faut pas non plus pousser le rôle au drame ; mais il faut se laisser aller au *vrai* avec *simplicité* et *conviction*. Ainsi l'a voulu l'auteur ; ainsi le veut la vérité, qui est le but suprême de l'art.

Parlons encore de quelques traditions qui, selon nous, dénaturent des physionomies secondaires de la pièce, et, troublant l'harmonie de l'œuvre, nuisent à l'effet général.

Il arrive souvent qu'un rôle, une pièce même, est détournée de son but par la faute de ses interprètes. J'ai vu, comme je l'ai déjà dit, des pièces qui tombaient, malgré le succès de l'acteur.

Ah ! c'est qu'un acteur en possession de la faveur publique peut se tromper, sans que le public et même la Presse, toute vigilante qu'elle soit, s'en prennent à lui. J'ai même vu des auteurs,

victimes, s'y tromper, et ne pas voir que là où ils voulaient du *Bourgogne*, l'artiste habile leur avait versé du *Champagne*, excellent, il est vrai, mais ce n'était pas du bourgogne.

Pourquoi, dans le *Misanthrope*, le rôle de Clitandre est-il presque toujours joué comme devrait l'être celui d'Acaste, *et vice versa*? Pourquoi Acaste a-t-il *l'ongle long du petit doigt et le ton de fausset*, que devrait avoir Clitandre? Est-ce la faute d'Alceste, et se trompe-t-il, lorsqu'il dit à Célimène, dans la 1^{re} scène du 2^e acte :

« Mais au moins, dites-moi, Madame, par quel sort

« Votre Clitandre à l'heur de vous plaire si fort ?

« Sur quel fond de mérite et de vertu sublime

« Appuyez-vous en lui l'honneur de votre estime ?

« Est-ce par l'ongle long qu'il porte au petit doigt

« Qu'il s'est acquis chez vous l'estime où l'on le voit?...

« Vous êtes-vous rendue, avec tout le beau monde,

« Au mérite éclatant de sa perruque blonde ?

« Sont-ce ses grands canons qui vous le font aimer ?

« L'amas de ses rubans a-t-il su vous charmer ?

« Est-ce par les appas de sa vaste reingrave,

« Qu'il a gagné votre âme en faisant votre esclave ?

« Ou sa façon de rire et son ton de fausset

« Ont-ils de vous toucher su trouver le secret? »

Or, dans l'exécution de la pièce, et *par tradition*, ce n'est pas Clitandre qui s'affuble de tous ces ridicules, c'est Acaste. D'où vient cela? Ne serait-ce pas que, jadis, Acaste étant joué par le chef d'emploi, comme il l'est encore aujourd'hui, ce chef d'emploi se serait dit : — « Mais le type indiqué de Clitandre est plus comique et je le prends pour moi. »

Et comme Clitandre est généralement joué par un troisième amoureux, bien inconnu, la chose passe ainsi à la satisfaction du chef d'emploi, et même du public. Mais ne pense-t-on pas que les choses ainsi travesties ne soient un dommage pour la pièce?

Molière s'est dit : « Faisons de Clitandre un type très-piquant, très-vif, très-saisissant. Prenons M. le marquis... un tel ; mais faisons le rôle très-court, autrement il serait agaçant, insupportable, et le public s'impatienterait, après avoir ri. »

Or, on lui annule son Clitandre, qui n'est plus qu'un personnage insignifiant, et, du même coup,

Acaste se défigure, en s'emparant d'un type qui ne lui était pas destiné.

Encore un mot à l'adresse de Dubois!

Pourquoi cette profusion de papiers, lorsqu'il vient, à la fin du quatrième acte, supplier son maître de fuir?

Cailhaya lui reproche même ses grosses bottes, que moi, je comprends; il va conduire son maître en poste, et n'a pas voulu perdre une minute; car ce brave Dubois aime Alceste, le sait d'humeur peu plaisante et ne s'exposerait pas à sa colère par une foule de lazzis insupportables.

Dans son trouble, il a oublié le papier qui intéresse si fort son maître. On comprend cet oubli; mais ce qu'on ne comprend pas, c'est qu'il ait fourré tant de papiers indifférents dans ses poches, dans la corne de son chapeau, et jusque dans ses bottes.

Ces exagérations, ces lazzis de mauvais goût sont indignes de Molière, à *cette place*; et, même dans les pièces burlesques, la Comédie-Française ne devrait les employer qu'avec prudence et so-

briété. Nos artistes de la Comédie-Française ont, Dieu merci, assez de talent pour se passer de ces pasquinades.

— Mais la tradition, monsieur, la tradition ! On le faisait hier, je dois le faire aujourd'hui, et mes élèves le feront demain.

Allons, messieurs de la Comédie-Française, vous avez déjà tant fait, et de si belles et bonnes choses pour Corneille, pour Racine et pour Molière ! Un dernier effort ! Revoyez le *Tartuffe* et le *Misanthrope*, consultez votre habile directeur. Nous avons eu le bonheur de causer souvent avec lui, lorsqu'il tenait la plume du critique, et nous croyons être assuré que vous ne rencontrerez pas obstacle chez lui, pour les réformes utiles à l'art.

Nous venons d'étudier rapidement les deux chefs-d'œuvre de Molière, qui est resté depuis deux cents ans, et restera longtemps encore le maître de la comédie, en France et partout. Examinons, en quelques pages, les étapes successives qu'a parcourues notre théâtre, pour arriver à ce point culminant que deux siècles n'ont pu franchir.

Cette dernière esquisse complètera notre travail. Elle rentre, du reste, tout à fait dans notre cadre.

N'avons-nous pas dit aux jeunes gens qui aspirent à devenir artistes dramatiques : « Instruisez-vous? »

Un précis de l'histoire du théâtre en France trouve donc tout naturellement sa place dans

ce petit volume, dont le but est d'éviter à nos successeurs les recherches et les travaux qui nous ont coûté quelque peine.

L'histoire du théâtre intéresse surtout les comédiens; et combien peu la connaissent ! Mais il en est toujours ainsi : Ce que l'on devrait savoir est ce que l'on ignore le plus. L'histoire que l'on connaît le moins est celle de son pays. On sait l'histoire grecque, l'histoire romaine, l'histoire sainte, en un mot l'histoire d'autrui, mais la sienne, on a toujours le temps de l'apprendre.

Venons en aide aux esprits enclins à cette paresse, si commune et si naturelle, que nous espérons bien ne blesser personne en la signalant, et parlons des spectacles qui se sont succédés en France jusqu'à Molière, lequel a mis sa griffe de lion et son cachet de maître à cet *art-science* si attrayant et si difficile.

On nous saura peut-être quelque gré de ce travail abrégé, indispensable à tout élève qui a vraiment le feu sacré et le démon de l'art.

LE THÉÂTRE EN FRANCE

JUSQU'À MOLIERÈ.

La première fois, — à notre connaissance, du moins, — que le théâtre figure officiellement en nos annales, c'est dans un édit de Charlemagne qui supprime, en l'an de grâce 789, les *histrions, farceurs et bouffons* et tous les genres de spectacle.

A quelle influence céda le grand empereur en promulguant cet édit, et quels étaient les genres de divertissement qu'il prohiba ?

L'histoire de ces temps, toute politique et guerrière, rapporte volontiers les batailles, les massacres, les égorgements, empoisonnements, crimes

de toutes sortes, chocs sanglants où s'est élaborée à grand'peine cette monarchie française qui devait aboutir des Rois fainéants à Louis XIV et de Louis XIV à 89. Mais elle nous laisse le plus souvent à deviner l'état des mœurs et les conditions de la vie intime de nos pères.

Comme la foule française, ainsi que la foule romaine et probablement toutes les foules du monde, fut toujours affamée de spectacles et de pain, les histrions, farceurs et bateleurs ne tardèrent pas à reparaitre. Pour être sûrs de ne pas être inquiétés, ils s'installèrent dans les églises et prirent les prêtres pour directeurs.

Ce nouveau genre de spectacle donna lieu à des licences au moins égales à celles que l'auteur des Capitulaires avait frappées d'interdit. Sous prétexte de célébrer la fête des Saints, on vit représenter dans les temples, sous les yeux et avec la complicité du clergé, des farces grossières et souvent obscènes. Sous le nom de *fête des fous*, on y joua les bouffonneries les plus sacrilèges, où l'on chantait des chansons qui seraient à peine

tolérées aujourd'hui dans les plus mauvais lieux.

O Sophocle, Euripide, Aristophane, Plaute, Térence, qu'étiez-vous devenus? — Que de siècles il faudra à la saine tradition, au goût épuré des grands âges, pour percer, comme un germe enfoui sous la lave, cette couche barbare de Francs, de Germains, de Visigoths et d'Ostrogoths de toute espèce, que vomirent sur le monde romain les steppes de l'Asie!

Cette comédie sacrée, avec tous ses excès, dura jusqu'à 1198, où ces sortes de représentations furent censurées par l'évêque de Paris, Eude de Sully. Mais ce ne fut qu'en 1444 que ce genre de spectacle fut complètement défendu.

Avant l'interdiction définitive de ces farces sacrilèges, un autre genre de spectacle plus raffiné et plus honnête s'était répandu en France, et avait commencé à épurer le goût et à raffiner les mœurs.

Vers le milieu du douzième siècle, les trouvères, venus du midi civilisé par les Maures, apportèrent dans les provinces du Nord un reflet de cette

civilisation arabe, qui s'était trempée dans la tradition grecque.

Ces divertissements étaient des poèmes en vers, mis en action.

Le style et le goût de ces productions contribuèrent, plus que les censures et les édits, à faire tomber en mépris les grossières représentations données dans les églises.

Le spectacle offert par les trouvères intéressait le cœur et les yeux, sans offenser la décence. Bientôt, ils s'adjoignirent des musiciens qui chantaient leurs œuvres en s'accompagnant avec des instruments.

Ils eurent une si grande vogue à la cour, dans les hôtels et dans les châteaux, qu'on se disputait pour les avoir.

Mais la fortune les gâta, à ce que disent les chroniqueurs; ils se mirent à fronder, dans leurs poèmes, les vices des grands et les monstrueux abus du régime féodal; et, malgré de puissantes protections, ils furent chassés du royaume.

Or, ils avaient laissé tant de regrets, et le besoin

des distractions auxquelles ils avaient habitué les seigneurs et les nobles dames était tel, que Philippe-Auguste, qui les avait chassés, fut contraint de consentir à leur retour.

Seulement, on les soumit, eux et leurs œuvres, à une police très-sévère. La censure, comme on le voit, ne date pas d'hier, et ce sont les trouvères qui nous la valurent.

Les spectacles se passaient tantôt en plein air, tantôt dans des maisons particulières, où on les faisait venir, comme, de nos jours, on appelle dans les grandes soirées les comédiens et les chanteurs de café.

Vinrent ensuite, sous le règne de Saint-Louis, les pèlerins qui arrivaient de Jérusalem. Ils composaient des espèces de plaintes sur leurs voyages, sur leurs souffrances et sur celles de Jésus-Christ.

Les seigneurs et les bourgeois, édifiés par leurs cantiques et charmés de leur talent, firent une souscription pour les établir en un lieu où ils pussent commodément se présenter devant le pu-

blic. Une salle fut construite dans le bourg de Saint-Maur, aux frais de ces amateurs de l'art.

C'est ainsi que fut créé le premier théâtre... par souscriptions, dons gratuits, sans doute, les actions au porteur n'étant pas encore inventées.

Une fois installés dans leur théâtre, les pèlerins imaginèrent de mettre leurs plaintes en action, sous le nom de Mystères.

On représentait, sous ce titre, les mystères de la religion, la vie des martyrs, les miracles des saints, certaines scènes de la Bible et des épisodes des croisades.

Cela valut aux Parisiens, entr'autres, le *Mystère de la Passion*, la plus célèbre et la plus répandue de toutes ces pièces religieuses.

L'affluence à ces spectacles fut telle, que le Prévôt de Paris rendit, en juin 1398, une ordonnance qui supprima les mystères, et tout ce qui était, dit-on, chanté sur la vie des saints.

Ces représentations occasionnaient-elles des désordres, ou la poétique du Prévôt de Paris, plus raffinée que celle de ses contemporains, trouvait-

elle que la morale religieuse était souvent, ainsi que les dogmes, trop naïvement et trop grossièrement exposée ?...

Les pèlerins ne se tinrent pas pour battus. Ils en appelèrent au roi Charles VI, et jouèrent devant lui leurs principales œuvres.

Le monarque fut si content des pièces et des acteurs, qu'il leva la prohibition lancée contre eux, et les établit en un lieu où ils furent désormais à l'abri de toute avanie.

Les pèlerins prirent alors le titre de *Confrères de la Passion*.

Installés à l'hôpital de la Trinité, ils donnaient leurs représentations les fêtes et les dimanches. Ce spectacle était tellement goûté par les Parisiens, que les curés, pour ne pas priver la foule dévote de ce plaisir, avançaient, dit-on, l'heure des vêpres ; car ces représentations se terminaient avant l'heure du souper, bien entendu.

Et maintenant, les comédiens sont excommuniés, ce qui n'empêche pas le clergé de les ap-

peler souvent dans les églises, pour donner plus d'attrait à ses... cérémonies !

Nos bons aïeux, soumis à la loi du couvre-feu, se calfeutraient chez eux, dès que la *nuictée* était venue, autant par peur des *mauvais-garçons*, que par respect pour les édits de police.

Si les théâtres eussent renvoyé leurs spectateurs aux heures où nos scènes actuelles ouvrent aujourd'hui leurs bureaux, les coupeurs de bourse et les coupeurs de gorge auraient eu beau jeu.

Les mystères religieux firent le tour de la France.

Mais tout s'use, hélas !

Peu à peu, les *Confrères de la Passion* virent leurs recettes baisser.

Alors ils forcèrent leur spectacle par l'adjonction du *prince des sots* et de ses camarades, établis à Paris depuis quelque temps, sous le titre des *Enfants-sans-souci*.

Ces *Enfants-sans-souci* étaient des jeunes gens de famille, bien élevés et instruits, qui avaient élu un chef sous le nom de *prince des sots*. Ils jouaient des farces, assaisonnées d'une critique

fine et sensée des mœurs. De là l'origine de la *comédie de mœurs*, peut-être.

Les *Confrères de la Passion*, renforcés par cette troupe légère, jouèrent sur le théâtre de la Trinité jusqu'en 1545. Alors on eût besoin de leur local, et pour n'être plus exposés à déménager, ils achetèrent une partie de l'hôtel de Bourgogne, situé rue Française, et y continuèrent leurs représentations.

Mais le temps des mystères était passé. Une réaction se fit contre cette exhibition souvent peu respectueuse des choses saintes.

En 1548, une ordonnance du Parlement, tout en maintenant le privilège des *Confrères de la Passion*, leur enjoignit expressément de ne jouer *à l'avenir que des sujets profanes, licites et honnêtes, et de ne plus entremêler leurs jeux de rien qui eût rapport aux mystères de la religion.*

Alors, les *Confrères de la Passion* abandonnèrent la partie, et louèrent leur salle à une troupe de comédiens qui s'était formée pendant ce temps.

Outre les *Confrères de la Passion* et les *Enfants-*

sans-souci, qui s'associèrent, comme nous venons de le dire, — une troisième corporation, les *clercs de la Basoche*, figure aussi dans l'histoire du vieux théâtre.

Ceux-ci ne jouèrent d'abord que trois ou quatre fois l'an; dans les grandes fêtes religieuses et dans les cérémonies publiques.

Leurs pièces, qu'ils appelaient *moralités*, étaient des allégories morales, dans lesquelles ils personnifiaient les passions, les sentiments, les vertus, les vices et jusqu'aux habitudes de la vie.

C'est ainsi que dans une moralité célèbre, *Banquet*, *Dîner*, et *Souper*, sont traduits en justice devant dame *Expérience*, sur la plainte de *Passe-temps*, de *Friandise* et de *Je bois à vous*, qui les accusent de leur avoir fait faire la mauvaise connaissance de mesdames *Goutte*, *Fièvre*, *Gravelle* et *Apoplexie*. Sur la déposition des plaignants, auxquels il faut adjoindre *Bonne compagnie* et *Toujours disposé à s'y rendre*, *Banquet* est condamné à être pendu. Quant à *Dîner* et à *Souper*, on leur fait grâce de la vie, à condition qu'ils met-

tront toujours six heures d'intervalle entre leurs exercices.

La fameuse danse macabre était aussi une moralité.

Les pièces des basochiens étaient soignées comme style, et, on le voit, comme morale.

Mais le théâtre, ce grand enfant, ne peut jamais vivre sans mettre son doigt dans le nez d'autrui.

Enhardis par le succès, les basochiens introduisirent, dans leurs moralités, des satires contre les gens en place. Ils osèrent même imprimer, sur leurs masques, les traits des personnages qu'ils attaquaient. A plusieurs reprises, les Parlements furent obligés d'intervenir.

Telle est l'histoire du théâtre en France, jusqu'à l'époque où la Renaissance transforma nos littérateurs et nos poètes.

La scène française, vraiment digne de ce nom, doit sa naissance à Jodelle. Il établit aux collèges de Reims et de Boncourt, des théâtres où l'on jouait des tragédies imitées des auteurs antiques, et des comédies où la verve gauloise s'alliait aux traditions des Grecs et des Romains.

Les premières pièces de Jodelle furent jouées sous Henri II. Son mérite fut célébré par Ronsard, avec des louanges un peu outrées. On peut en juger par ces vers :

« Jodelle, le premier, d'une plume hardie,
« Françaisement chanta la grecque tragédie.

« Puis, en changeant de ton, chanta devant nōs rois
« La jeune comédie en langage françois,
« Et si bien les rima, que Sophocle et Ménandre,
« Tant fussent-ils savants, y eussent pu apprendre. »

En même temps, des troupes de comédiens s'étaient formées en province. Une d'elles vint à Paris et donna des représentations à l'hôtel Cluny. En 1584, le Parlement leur fit défense de continuer.

A peu près dans le même temps étaient venus des comédiens italiens auxquels Henri III permit de donner des représentations, pendant les États de Blois. Ils s'établirent ensuite à Paris, à l'hôtel de Bourbon, et importèrent pour la première fois la pantomime en France.

Mais le Parlement, sollicité par les comédiens de l'hôtel de Bourgogne, qui réclamaient, en vertu de leur privilège, contre l'établissement de troupes rivales, fit défense aux Italiens et à tous autres, de jouer la comédie et d'avoir aucun théâtre, sous peine d'amende et de prison.

Les Italiens n'en continuèrent pas moins leurs

représentations, par ordre du roi. Les rois et les parlements n'étaient pas toujours d'accord en ce temps-là.

En 1595, une autre troupe, venue de province, donna des représentations à la foire Saint-Germain, malgré les protestations des *Confrères de la Passion* et des comédiens de l'hôtel de Bourgogne, locataires de la confrérie.

En 1600, d'autres acteurs vinrent fonder le théâtre du Marais, à condition de payer, à chaque représentation, un écu tournois aux confrères de la Passion ; ils y restèrent jusqu'en 1673. A cette époque, leur troupe se réunit à celle de l'hôtel de Bourgogne.

Un autre théâtre eut permission de s'établir rue Michel-le-Comte; mais les bourgeois du quartier, incommodés par les voitures que ce spectacle attirait, obtinrent sa fermeture.

La rue Michel-le-Comte doit être, comme on le voit, marquée d'une croix noire dans la carte de l'art.

En 1650, des jeunes gens de famille, qui jouaient

d'abord pour s'amuser, finirent par faire payer les places. CE FUT PARMİ EUX QUE MOLİÈRE DÉBUTA.

Le grand maître de la comédie moderne eut, on le voit, un humble berceau.

Ayant obtenu à grand'peine la permission de jouer devant le roi, en 1653, il sollicita tellement Sa Majesté, qu'elle daigna permettre que MOLİÈRE alternât avec les Italiens.

Les Italiens jouaient alors dans la salle du petit Bourbon. Cette salle devant être démolie, le roi ordonna que les deux troupes joueraient dans la salle du Palais-Royal, que Richelieu avait fait bâtir. La troupe de Molière avait pour titre : *Troupe de Monsieur*.

En 1661, un nouveau genre de spectacle fut créé. On avait construit un théâtre aux Tuileries. La salle était tellement mauvaise pour la voix, qu'on renonça à y jouer la comédie. Elle fut abandonnée à la mise en scène et aux ballets, et s'appela le théâtre des *Machines*. Ce fut Servandoni, fameux architecte italien, qui importa ce genre.

A peu près dans le même temps, une autre troupe fut créée. Raisin était venu à Paris pour faire voir au roi un instrument curieux. C'était une épinette à trois claviers, dont l'un semblait répéter, sans le secours d'aucun musicien, les airs que l'on touchait sur les deux autres. Ce tour s'accomplissait au moyen du fils de Raisin, caché dans le corps de l'épinette. Le Roi fut si content de cette invention, qu'il fit des présents au fils, et permit au père de jouer la comédie et de monter une troupe qui s'appela la *Troupe du Dauphin*.

C'est là que Baron fit ses premières armes, à l'âge de 12 ans. Baron passa ensuite dans la troupe de Molière, qui fit de lui un grand artiste.

La capitale de la France n'avait pas encore d'Opéra. Mazarin avait tenté d'introduire ce genre en France en 1645; mais sa tentative avait échoué, et ce ne fut que vers 1669, que Perrin (un nom prédestiné) réussit à fonder l'Opéra, avec l'association de Cambert pour la musique, du marquis de Sourdéac pour les machines, et avec Champeron pour bailleur de fonds.

Ce théâtre ouvrit rue Mazarine, en face de la rue Guénégaud.

Mais en 1672, Lully, ayant obtenu des lettres-patentes en forme d'édit, fit supprimer le théâtre de Perrin et construire une *Académie de musique*, rue de Vaugirard, avec le concours de Vigarani, machiniste du roi, qu'il s'associa.

A la mort de Molière, le roi donna à Lully la salle du Palais-Royal. La veuve de Molière se trouvait sans théâtre. Elle s'associa avec la troupe du Marais, et acheta le théâtre du marquis de Sourdéac, rue Mazarine. En 1673, elle en fit l'ouverture, et sept ans après, ce fut le seul Théâtre-Français à Paris, par la jonction qui eut lieu, par ordre du roi, entre cette troupe et la troupe française de l'hôtel de Bourgogne.

Quand le collège Mazarin fut achevé, on représenta respectueusement au roi que le voisinage d'un théâtre était malsain pour un collège, et les comédiens durent s'établir dans la salle du *Jeu de Paume*, rue Neuve-Saint-Germain-des-Prés.

La troupe italienne qui partageait, avec les co-

médiens français, l'exploitation du théâtre de l'hôtel de Bourgogne, était demeurée dans cette salle. Mais en 1697, le roi fit fermer leur théâtre et les obligea à sortir de France. — Pourquoi ? — Peut-être que madame de Maintenon le savait.

En 1716, le Régent fit rouvrir cette salle, où s'installa une autre troupe italienne, sous le titre de : Comédiens Italiens de Son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orléans.

Depuis 1673, il n'y avait à Paris que trois théâtres réguliers : *L'Opéra (Académie Royale de musique)*, *les Comédiens-Français*, et *les Comédiens-Italiens*.

Arrivés à cette époque, nous avons le vrai théâtre. Molière, Racine et Corneille l'ont constitué.

Rien qui ne soit connu désormais, et ma tâche s'arrête. Des plumes plus autorisées que la mienne ont traité l'histoire littéraire de la scène française depuis 1700 jusqu'à nos jours.

Après les J. Janin, les Laharpe, les Parfait, les H. Lucas et tant d'autres, je n'essaierai pas d'aborder ce terrain si brillamment exploré, et j'espère qu'on me saura gré de ma réserve.

J'ai voulu seulement, par un rapide coup d'œil sur les temps moins connus, donner une idée générale du développement organique, matériel et moral, de l'art dramatique dans notre pays.

Les érudits trouveront que c'est trop peu ; mais ce n'est pas à eux que je m'adresse. Pourvu que ceux qui en savent moins que moi à ce sujet, estiment que, sans leur infliger trop d'ennui, je leur ai appris quelque chose, je me déclare satisfait.

Je n'ai eu qu'un but en faisant ce livre : Être utile. Je ne l'ai pas même écrit en *vue de la vente*, ce qui m'eût été bien facile. Il m'eût suffi de bourrer mon travail d'anecdotes plus ou moins authentiques, mais dont le public étranger au théâtre est toujours très-friand.

Qu'on m'en permette une, pourtant, que je garantis vraie. Je la donne aux jeunes comédiens, comme un bon exemple et un dernier conseil.

Brunet, étant directeur des Variétés, s'était distribué un tout petit rôle dans une pièce dont Potier jouait le principal personnage.

— Mais, ce rôle est indigne de toi, lui dit Potier.

— Non ; il faut quelqu'un qui te donne bien fidèlement la réplique, qui te serve.

— Mais, mon ami...

— Et puis, ajouta Brunet, *je te verrai tous les soirs.*

Quel naïf et touchant hommage à la supériorité d'un camarade, d'un rival même! Car Brunet partageait avec le grand comédien les applaudissements du public. — Et notez qu'il était directeur!

Mais les vrais artistes savent que le succès d'une pièce rejait sur tous ceux qui la jouent, et que même dans le triomphe d'un camarade, ceux qui l'entourent ont leur part.

Défions-nous des rivalités mesquines, des petites jalousies, et des prétentions absorbantes! Les faibles doivent aider les forts. Les forts doivent soutenir les faibles, et faciliter leur succès relatif, au lieu de les éclipser. Il n'y a que les ivrognes qui boivent seuls.

J'avais, comme tout le monde, ces méchants instincts de personnalité et d'égoïsme; mais quand je sentais la jalousie me mordre au cœur, je pensais à nos grands et chers maîtres : Les *Potier*, les *Gonthier*, les *Brunet*, les *Ferville* et quelque

autres, si modestes, si serviables envers leurs camarades, et je réprimais bien vite ces mouvements d'envie.

Et puis, j'ai eu aussi à souffrir de ce sentiment cruel qui est la plaie saignante des artistes, et surtout des artistes de théâtre; et les blessures que j'ai reçues m'ont servi de leçons.

Je me rappelle encore une de ces piqûres qui date du commencement de ma carrière :

Un jour, à la suite d'un succès que j'avais obtenu, un camarade, pour m'en punir, ne m'invita pas à une petite soirée qu'il donnait. J'en éprouvai un bien grand chagrin, et ce chagrin me fit réfléchir. Je compris qu'on pouvait être heureux autrement que par le malheur des autres; et, après avoir souffert des bravos donnés à mes camarades, j'en étais arrivé à ce que leurs succès m'étaient aussi doux qu'à eux-mêmes.

Je vais, cette fois, prendre congé, et pour tout de bon, des lecteurs qui ont bien voulu suivre jusqu'au bout, cette causerie un peu décousue.

Puisse-t-elle rendre service à quelques-uns.

J'ai abordé, sans prétention, mais avec une conviction sincère, les questions qui m'ont semblé utiles aux jeunes gens qui commencent et au progrès de l'art. J'ai indiqué les réformes dont l'exécution facile est, selon moi, indispensable pour combler les lacunes qui existent encore dans l'enseignement dramatique. J'ai signalé les écueils qui barrent la route et combattu les travers qui font dévier du droit chemin.

En luttant contre l'obéissance trop servile à certaines traditions, j'espère n'avoir blessé les susceptibilités de personne, et je m'en rapporte au sens commun, pour décider si j'ai raison.

Et, maintenant que j'ai dit franchement et loyalement mon avis sur toutes ces choses, il ne me reste plus qu'à prêter mon dos à la critique, si elle daigne m'honorer de quelques coups de bois vert, et à demander bien pardon, moi, Gros-Jean, à mon curé.

DE L'ENSEIGNEMENT

DE LA COMÉDIE

FEUILLETON DE M. JULES JANIN

Nous sommes pris ce matin par un nouveau traité de la comédie, intitulé : *Plaidoyer pour ma maison*. L'auteur n'est rien moins que M. Tisserant, le très-populaire comédien de l'Odéon, cette école habile au drame, à la tragédie, à la comédie, indulgente aux modernes et reconnaissante aux anciens. Sur plusieurs des rôles qu'il a créés, Tisserant, le bon comédien, a laissé sa vive empreinte. On n'en citera qu'un seul : le rôle de Rodolphe dans *l'Honneur et l'Argent*.

Quand cette éloquente et saine comédie eut passé de l'Odéon au Théâtre-Français *qui l'avait refusée*, il fut impossible, en bien cherchant parmi ces comédiens d'un goût si sûr, d'en trouver un assez habile, pour donner la vie et l'accent au personnage représenté par M. Tisserant. Comment il se fait aujourd'hui que ce vaillant artiste, dans toute la maturité de l'âge et du talent, soit devenu une créature inutile et sans emploi, et que déjà il désespère de rencontrer un théâtre assez intelligent pour accepter ses bons services, c'est là un des mystères inexplicables de ce grand art de la comédie, un des arts les plus bêtes, les plus rares et les plus charmants dont se puisse occuper un peuple oisif, et même un peuple intéressé dans les luttes les plus ardentes. Dans les heures pacifiques, dans les heures troublées, à la veille des plus grandes batailles, le lendemain des plus grandes victoires, la comédie arrive, et tantôt elle se lamente, et tantôt elle chante un cantique; et jamais, qu'une nation soit en peine ou dans la gloire, elle ne dit à la comédie : Allons, tais-

toi, laisse-moi rire à mon compte, ou laisse-moi pleurer sur mes propres malheurs!

L'homme intelligent dont je parle ici n'est pas homme à garder rancune à l'art qu'il aime. En vain on lui prend ses rôles (un rôle devrait appartenir au comédien qui l'a créé, comme, au capitaine, appartient son épée), en vain le théâtre ingrat ferme à son collaborateur plein de vie et de talent la porte de sa maison, le voilà qui frappe à la porte avec tant de grâce et de gaieté, d'ironie et de bonheur que le passant s'arrête et lui dit : « Que fais-tu-là ? — Je veux rentrer chez moi ! »

Puis tout à coup le voilà qui se prend à rire : — Oh ! bien, dit-il, si l'on me refuse, je ferai des comédiens ! Et le voilà écrivant son prospectus en un petit tome où tout se mêle, intelligence, observation et tant de vérités, et quelques nonsens !

Il est absurde, il est fou, il est gai et de bon conseil ; on est forcé de lire, et malgré soi, son petit livre ; il a vu tant de grands comédiens, il en a connu de si petits ! Il a vu naître et mou-

rir des comédiennes toutes-puissantes par la grâce et par la vérité : Mme Dorval, Mlle Rachel, Mme Allan, Mme Rose Chéri. Il a tant travaillé lui-même, il a créé tant de rôles : les petits, les grands, les moindres, passant du rire aux larmes, de la pitié à la terreur, du tyran qui tue et brise au père de famille qui bénit et pardonne. Il sait bien son métier; il en dira toute la joie; il en a subi toutes les peines; enfin, de toutes ces conditions si diverses, il est resté persuadé que l'art du comédien est, à tout prendre, une heureuse profession, pour peu que vous soyez jeunes, beaux, bien faits, bien nés, patients, laborieux, bons enfants, pleins d'ambition, crevant de faim et de vanité, porteur de sceptre et porteur de besace, couvert de honte ou plein de gloire : Irus, Agamemnon, Thersite, François I^{er}, Triboulet, Ruy-Blas, Jules César, tout ce qu'il y a de plus rare et de plus magnifique, en même temps de plus triste et de plus vil...

« Nous sommes des gaillards bien heureux! »
C'est notre comédien qui l'avoue; il faut le croire;

il faut l'entendre aussi racontant ses projets et son école à venir.

Nous, cependant, qui en savons un peu plus que lui, n'en déplaise à S. A. S. Sa Vanité, nous serions contents d'indiquer à ce brave artiste une suite d'études qui ne serait pas inutile à *son institution oratoire*, et pour commencer, nous lui raconterons le conte de Mlle Jodin, une tragédienne en herbe au temps de la grande tragédie, à l'heure excellente entre toutes de Mlle Clairon, de Mlle Duñesnil, de Le Kain lui-même. Elle était la fille d'un horloger, le bonhomme Jodin, un des écrivains de l'Encyclopédie, ami de Diderot, qui l'avait fait enterrer à ses frais. Je vois d'ici la fillette : une grande et svelte dégingandée ; un nez en trompette, un grand col ; de longues attaches, de longs pieds ; une bouche ouverte et bien meublée, avec des yeux brillants ; un front vaste ombragé d'épais cheveux noirs. La voilà toute et ne doutant de rien.

Diderot, qui l'aimait comme un père aime une fille sans emploi, eut grand'peine à la dissuader

d'une lutte avec Mlle Clairon ; il la fit engager sur le théâtre de Varsovie, et Dieu sait s'il fut content, quand il apprit que sa protégée avait gagné palmes et couronnes ! Alors le voilà qui se met à faire un cours de morale et de déclamation à l'usage des fillettes à venir. Rien de plus joli. Interrogez cependant Messieurs du Conservatoire : pas un, sur cinquante, n'aura entendu parler de Mlle Jodin, ce type impérissable des comédiennes de l'avenir. C'est dommage, on pourrait tirer de bonnes leçons de ces pages si négligées.

« Mademoiselle, écrivait Diderot, voyant que sa tragédienne était devenue en si peu de temps, parmi ces *sauvages*, une comédienne applaudie (aveuglés, applaudissez les borgnes !), maintenant que vous êtes *illustre*, ayez quelque souci d'être honorée ; un peu d'honneur et de probité n'ont jamais gâté une habile comédienne. Il faut se méfier des succès trop rapides ; ayez de la grâce et de la liberté, méfiez-vous de votre miroir ; étudiez l'accent de la passion ; vous êtes naturellement violente ; or la violence peut gâter même la co-

lère ; vous êtes pleine de vanité, tant pis pour vous, vous deviendrez un sujet de moquerie.

Autant qu'il m'en souviennne, vous êtes portée au mensonge... il n'y a que le sot et le méchant qui aient le droit de mentir. Un petit caractère est l'indice d'un petit jeu. Malheur à la main prodigue ! Aussitôt qu'une jeunesse a besoin d'argent, elle est perdue. Un maintien calme, une parole attentive à ce qu'elle dit, et beaucoup de prévoyance, il n'y a rien de mieux pour une véritable artiste. En revanche, un talent médiocre, une beauté douteuse, une vieillesse au-dessous du besoin, quoi de plus misérable, et le beau métier de s'être *époumonnée* toute sa vie pour être, au doigt, montrée à la fin de ses tristes jours ! »

Voilà comme il parle. En vain la demoiselle répond qu'elle a joué merveilleusement tous ses grands rôles : « Vous êtes-vous, reprend l'homme au sifflet, débarrassée au moins de vos hoquets tragiques et de l'emphase, et savez-vous prononcer d'une voix claire et nette les tendresses de Racine ou les imprécations de Corneille ? Point

de hoquets, point de cris ; de la dignité, un jeu ferme et sensé ; peu de gestes, une contenance égale et l'oubli complet du spectateur ! Sur le théâtre, et la toile étant levée, il n'y a que vous ; vous êtes seule ici, chez vous ; pas de voisin qui vous régarde, et si, par malheur, vous cherchiez à conquérir la faveur du parterre en lui faisant des yeux tendres, il devrait s'écrier : *Fi la laide !* ou bien : Je n'y suis pas !

Donnez de l'ouvrage à votre âme, à vos entrailles et laissez vos bras en repos ; vous aviez naguère une habitude exécrationnelle, un balancement du corps, le plus déplaisant du monde... avez-vous appris à vous tenir droite et non guindée ? Il y a du remède au rustique, au dur, à l'ignoble... il n'y en a pas à la recherche, à la miévrerie, au comédien maladroit qui fait de Racine un chanteur, et de Corneille un matamore. Un jour, Garrick comparait les vers de Racine à de grands serpents qui enlaçaient le comédien... Garrick disait une sottise : il faut rompre les serpents de Racine, et briser les échasses de Corneille !... »

Ah ! la suite admirable de bons conseils ! Et quand le bon Tisserant s'imagine que Diderot « ne veut pas de la sensibilité du comédien » Tisserant n'a qu'à lire ce passage où le maître appelle à l'aide de la tragédie « une âme qui s'aliène, qui s'affecte profondément, qui se transporte où va le drame, qui est telle ou telle, qui voit et qui parle à tel ou tel personnage. » Telles sont ses propres paroles. Bien commentées, elles seraient très-utiles dans une classe de déclamation.

Ce n'est pas tout ; Diderot s'occupe aussi de la vie et des mœurs de sa comédienne et de tout son entourage : elle a sa mère, et son oncle et des cousins. « Ma foi, dit-il, il ne faut pas trop vous inquiéter de messieurs vos cousins, qu'ils se tirent d'affaire comme ils l'entendront ;... mais votre mère est pauvre et paresseuse, elle est gourmande, avide, elle fait des dettes ; il faut donc une pension à votre mère, une pension qui la fasse vivre et la maintienne en ce bel embonpoint qui vous fait le plus grand honneur. C'est ainsi que vous pourrez jouer et représenter sans

remords, sur le théâtre, une fille honnête et reconnaissante. Un instant j'espérais que monsieur votre oncle serait digne de vos bienfaits; mais c'est un pleutre, un fieffé maroufle, un butor, un rien qui vaille, et je viens de le jeter à la porte à coups de pied. Un petit secours à votre parent Massé vous en délivrerait une fois pour toutes. Vous en verrez la fin avec le prix d'un domino un peu orné. »

Nous voudrions que là se fussent arrêtés les conseils de Diderot... Le voilà qui recommande à Mlle Jodin, en lui disant : « Je ne vous demande pas les mœurs d'une vestale » le monsieur presque indispensable à la dame (en ce temps-là), M. le comte de Schullembourg! Que vient faire ici ce comte de Schullembourg, et de quel droit s'occuper des passions de Mlle Jodin? En dépit de toutes ces précautions oratoires et morales, j'ai grand'peur que cette Mlle Jodin ne soit restée une bien médiocre tragédienne, et que M. le comte de Schullembourg, en dépit de ses bienfaits, n'ait eu beaucoup à s'en plaindre. Hé-

las! c'est si triste au physique et si difforme au moral une mauvaise comédienne, et si grande est la honte des Schullembourg, de Moscou, de Londres, de Pantini et de Paris, à promener ces infantes que pas un ne leur envie...

Heureusement, comédiennes et comédiens se font à meilleur marché que l'on ne saurait croire en lisant ces pages éloquentes. On a vu des comédiens sans esprit, sans intelligence, ignorants de toute chose et venus de bas lieux, qui tout d'un coup, par grâce et par privilège, étaient adoptés, d'un bout de l'Europe à l'autre; ils avaient mieux que l'intelligence, autant que le génie, ils avaient le *je ne sais quoi*... l'instinct. — Êtes-vous né pour faire rire ou pleurer toute une foule émue et charmée? allons! laissez la leçon, fi du professeur, et nargue du Conservatoire! Arrivez tout de suite, et montrez-vous, ça suffira; parlez, et soudain vous allez trouver, sans vous en douter, dans la prose la plus vulgaire ou dans le vers le plus traînant, toutes sortes de mots touchants ou risibles; soudain vous ferez de rien quelque

chose ; une comédie, d'un geste ; un drame, d'un seul cri ; émue ou riante, à votre aspect, sans qu'elle se puisse expliquer pourquoi son rire et pourquoi ses larmes, la foule vous applaudit et vous regarde, bouche béante ! — Vous, cependant, vous ne comprenez rien à tant de succès ; vous regardez d'où cela peut venir, vous vous demandez si en effet vous êtes bien un homme à la taille de tous les autres. Vous êtes prêt à prendre en pitié ces grands niais qui rient aux éclats de la gaieté que vous ne ressentez guère, qui pleurent à chaudes larmes d'une douleur qui est si loin de votre âme.

Inexplicables mystères... on ne les peut expliquer que par l'existence d'un sixième sens !

Cependant, quand par hasard se présente, sur le même théâtre, à côté de ces succès si faciles, quelque comédienne intelligente : — Ah ! se dit-elle, en voyant le succès inexplicable de cet *animal Glorice*, j'ai plus d'esprit, plus d'invention, plus d'à-propos que tous ces pleutres. A coup sûr, j'ai la voix plus nette, le regard plus fin, le geste plus

animé que pas un de mes camarades ; je vois, je comprends, je sais, je sens vivement la passion présente, et pourtant quelque chose est là, entre moi et le public, qui nous empêche, l'un l'autre, de nous entendre à demi-mot ; quelque chose est là, brisant mon élan quand je veux aller plus loin ; quelque chose est là qui refroidit le parterre au moment où il vient à moi, les bras ouverts. —

O tristesse ! ô misère ! D'où vient l'obstacle ? Pourquoi celui-là, celui-là qui arrive à l'expression vivante et vraie, incapable absolument de rien comprendre et de rien deviner ?

Pourquoi celle-là, sans nom, sans voix, sans beauté, sans regard, sans éclat, sans émotion intérieure, pourquoi celle-là, rien qu'à regarder le parterre, a-t-elle enfin ce privilège inexplicable de soulever ces rugissements de joie, ainsi que fait l'orage dans la vaste mer ? Pourquoi, rien qu'à la voir pâle, défaite et dédaigneuse, cet enthousiasme irrésistible ? Holà ! par quel miracle insensé, dans cette bouche éloquente et ignorante, les vers de Racine sont-ils pleins d'ironie et de ter-

reur, et dans cette autre bouche, tout remplis de tristesse, d'amour et de passion?

Voilà le grand mystère ! Diderot a fini par y renoncer ; pourtant ce n'était pas celui-là qui eût consenti à rester *le spectateur tranquille de la nature humaine* ; il avait l'intuition de tant de choses !

« Que n'ai-je, disait-il, l'organe et la figure de Quinault-Dufresne, et vous verriez si je ferais verser des larmes au méchant lui-même, sur la vertu persécutée. » Il était tout à la fois la comédie et le drame et la tragédie ; il était à lui seul tous les comédiens et toutes les comédiennes ; il savait par cœur, aussi bien qu'elle-même, le jeu parfait de Mlle Clairon ; il devinait, il pressentait Mlle Dumesnil, horrible à voir et sa sublime singerie ! Il adorait Mlle Gaussin, qui jouait *la Pupille* à cinquante ans ; il disait avec Mlle Duclos : — « Ris donc, parterre ! au plus bel endroit de la pièce ! » Le premier il avait encouragé le fils de Lesage, Montménil, lorsqu'il le montrait à son illustre père, dans *les Fourberies de Scapin*. Il a beau dire à Mlle Jodin : « Soyez simple et soyez naturelle,

admirez et copiez les femmes du plus grand monde... » Ainsi parlant, il était lui-même un comédien qui se grise. Il avait beau dire et beau faire et se mentir à soi-même, il aimait l'emphase, il aimait la déclamation, il aimait l'éloquence à haute voix, comme une femme du peuple raffole des couleurs voyantes; il disait : « Est-ce bien moi qui ai fait tout cela ? » et il pleurait, comme un enfant, aux beaux passages du *Père de famille*.

« Oui, disait-il, parlant de sa comédienne idéale, à mille lieues de Mlle Jodin, sa triste élève, je suis content de son âme, de sa voix, de ses entrailles, de ses gestes, de son maintien ! » A lui seul il tenait tout le spectacle avec un bruit, un enthousiasme, une fête ! Ou bien il s'irritait, il se fâchait, il était hurlant. Et Dieu sait si dans sa joie il inquiétait la garde et le commissaire, et Dieu sait s'il avait une armée à sa suite, et s'il jugeait sans appel ! Même d'une pièce déchirée, il savait relier et sauver les meilleurs lambeaux. Dans une parole il devinait tout un drame. Il a pleuré, entendant raconter un jour cette aimable et tou-

chante Madame de Mailly. Elle était à l'église, à genoux et les mains jointes. Une bourgeoise, en passant, dit à sa camarade : « Voilà une catin !... — « Puisque vous la connaissez, reprit Madame de Mailly, priez pour elle ! »

Que vous étiez une mouche admirable à faire bourdonner cette grande ruche appelée *le théâtre*, ami Diderot ! « Par Dieu ! disait-il encore, les ineptes et sots comédiens que nous serions tous, si nous ne savions que ce que nous avons appris ! » Il ne lisait guère, il contemplait ; il aimait la rue et le sentier, la ville et le faubourg, la taverne et le salon ; il fréquentait l'église et la coulisse ; il était tout ensemble l'architecte français qui sait dire et l'architecte athénien qui sait faire ; il se confiait à qui voulait l'entendre et riait bien haut quand il voyait passer l'abbé Morellet, « les coudes serrés en dedans pour être plus près de lui-même. » Diderot, un rire à tout briser.

Il cherchait, dans tous les arts au milieu desquels il a fait sa trouée, en sa qualité de poète et d'encyclopédiste, le point, d'interrogation, le

point d'interjection, tous les points qui n'arrêtent pas la phrase, une fois qu'elle est lancée au galop. Il disait de son propre sophisme : « que les sophismes d'un homme d'esprit ne sont jamais inutiles, et que le paradoxe a bien son prix quand il fournit une bonne thèse à l'éloquence. » Il était de cet avis *que l'éloquence est une couronne*, et cette couronne il la portait fièrement par-dessus son bonnet de coton.

C'était un de ses paradoxes favoris : « Les larmes du comédien descendent de son cerveau, celle d'un homme sensible montent de son cœur. » Il ne suffit pas de crier, à la façon des maîtres en déclamation : *La vérité ! la vérité !* En fait de vérité, il ne connaissait que la vraie et pure vérité.

« Quant à la vérité du théâtre, elle consiste en ceci, disait-il : la conformité des actions, des discours, de la voix, du geste, de la figure, avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien. » C'est pourquoi il ne faut pas s'attendre à reconnaître à *la ville* l'homme que l'on a vu agir sur un théâtre. « Ah ! disait

Diderot à Mlle Clairon, je vous croyais plus grande de toute la tête ! » Diderot aurait pu raconter à ce propos que, lorsqu'il fallut mesurer le roi Louis XIV au cercueil, ses médecins eux-mêmes furent étonnés que le roi n'eût que cinq pieds deux pouces. Il avait, de son vivant, la taille des héros d'Homère, vingt coudées !

Autant d'hommes, autant d'explications de ces mystères, et c'est pourquoi le professeur de l'art dramatique est souvent absurde. Qui voudrait opposer une force à l'éloquence de Diderot parlant du théâtre, ouvrirait au hasard l'admirable *Traité de la Comédie*, et resterait épouvanté des malédictions de Bossuet sur la cendre à peine éteinte de Molière. Il n'y a rien de plus terrible. Ecoutez, d'autre part, Jean-Jacques Rousseau repoussant le théâtre de la république de Genève... Il n'y a rien de plus éloquent. Les plus grands esprits du dernier siècle s'inquiétaient de savoir lequel de Fleury ou de Molé représentait le mieux *le Misanthrope* ? Ils ne voyaient pas, non plus que Tisserant, dans sa dissertation sur Alceste, que c'est

là une affaire de tempérament : autant de comédiens, autant de façon d'être Alceste.

Molé, sous l'habit d'Alceste, gourmandait toutes choses, en brusque représentant des anciennes mœurs ; on disait : C'est Alceste ! — Fleury, malin, railleur, le dernier des marquis, trop marquis, disait-on, et pas assez grand seigneur, Fleury était Alceste... à sa façon. Qui le croirait ? D'Alembert lui-même, *monsieur d'Alembert* (c'est un emprunt que nous faisons à la *Revue des Provinces*, par notre savant confrère Edouard Fournier), avait en grand souci toutes les choses du théâtre. Il en parlait volontiers avec l'abbé de Cadenaille ; en ses moments de gaieté, il copiait Mlle Lecouvreur, Baron et le grand poète Regnard. Or les gaietés de M. d'Alembert réussissaient presque autant que l'éloquence de Diderot ; et si vraies et si justes étaient les imitations du grand géomètre, que les comédiens eux-mêmes en faisaient leur profit.

Un soir, chez le marquis de Lomellini, envoyé de Gênes, en présence de Mlles Gaussin et Dumesnil, ce grand secrétaire perpétuel de deux grandes

Académies parodia avec une vérité saisissante Sarrazin, Quinault-Dufresne, la petite Hus, enfin Mlle Dumesnil, dont les regards imposants ne l'intimidèrent point... Au contraire, à peine avait-il déclamé une dizaine de vers, que la célèbre artiste, transportée elle-même, bondit sur son siège en s'écriant : « Ah ! voilà mon bras gauche, mon maudit bras gauche ! il y a dix ans que je travaille à en corriger la raideur, et je n'ai encore pu y parvenir ! »

Si donc le *connais-toi toi-même* est le commencement de la sagesse parmi les simples hommes, il est le premier devoir du comédien. Nous avons tous aimé un grand esprit, un écrivain rare et charmant, qui, jouant le rôle d'Alceste en amateur, soudain prit la fuite, au beau milieu du rôle, en s'écriant : « Ce n'est pas ça !... » Celui-là certes se connaissait lui-même. Un autre jour (c'est M. Tisserant qui parle), à la salle Chante-reine, le vrai comédien Potier, voyant, dans un de ses rôles, un jeune homme qui se tenait le côté : — Mais, lui dit-il, pourquoi diable te tiens-tu le côté ?

— C'est que vous-même, hier, monsieur Potier, vous n'avez pas fait autre chose! — Oui-dà, s'écria Potier, c'est qu'hier j'avais un lumbago... Le débutant maladroit qui imitait Potier ne connaissait que Potier, et n'a jamais été, j'en suis sûr, qu'un méchant comédien.

On disputerait ainsi jusqu'à la fin des siècles, et l'on n'en serait guère plus avancé, tant c'est un art plein de caprices et de hasards. — Art étrange, où le plus souvent c'est l'homme qui se possède le mieux, qui se livre aux plus féroces emportements; où le cœur froid exprime le mieux les tendresses de l'amour; où les beaux rôles de la jeunesse appartiennent, par droit de conquête, aux hommes et aux femmes d'un âge mûr. Chez celui-ci, l'art est tout; chez celui-là, c'est l'inspiration. A celui-ci vous donneriez pour maîtres Talma et Mlle Rachel, vous auriez à peine un fidèle Achate; à celui-là une simple indication va suffire, pour en faire un Britannicus. Baron jouait, à soixante ans, le comte d'Essex, Xipharès et Britannicus. Molé, à son début, était un automate,

et Mlle Mars, comme elle entrait timide et souriante dans sa seizième année : Hélas ! disait-on, qu'elle est sotte ! On a dit jusqu'à trente ans à Mme Dorval : Va te cacher !

Encore une fois, c'est à n'y rien comprendre, et c'est pourquoi nous admirons de toutes nos forces, l'audace de celui qui enseigne la comédie. M. Tisserant n'a jamais manqué de courage ; il le prouve encore aujourd'hui, lorsqu'il réunit, autour de son sage enseignement, de jeunes et dociles élèves, dans l'âge heureux où l'on est si facilement sincère avec soi-même, avec le rôle que l'on joue et les passions qu'on représente.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

Dédicace	I
Simple causerie théâtrale.....	1
Le <i>Tartuffe</i>	71
Le <i>Misanthrope</i>	91
Le Théâtre en France, depuis 789 jusqu'à Molière..	121
De l'enseignement de la Comédie.....	145



EN VENTE

à la **Librairie du Petit Journal**

21, Boulevard Montmartre, 21.

Chansons populaires de France	50
Musique des 229 chansons populaires	
La Cour à Compiègne, confidences de chambre	
Notre petite ferme et ses revenus, traduit 19^e édition anglaise	
Contes bleus et roses, ornés d'images extraordinaires, Elzévir, gravures sur chine, avant la lettre	4
L'art de conserver la beauté, du bibliophile Jacob. Papier teinté	1 50
Procès et exécution de Marie-Antoinette	1
Journiac à l'Abbaye et son Agonie de 38 heures	1
Mêmes ouvrages. Elzévir, teintés	2
La Forêt noire, splendide album, tiré à 200 exemplaires, numérotés, texte inédit, planches coloriées	40
L'embonpoint, ou l'art de développer la beauté naturelle, 2^e édition	1

Envoi immédiat des ouvrages demandés par la poste, franco à domicile, contre demande affranchie (mandats ou timbres-postes).

TABLE DES MATIERES

Dédicace

Simple causerie théâtrale

Le *Tartuffe*

Le *Misanthrope*

Le Théâtre en France, depuis 789 jusqu'à Molière

De l'enseignement de la Comédie